# EL ARTE NDEBELE Y ESTHER MAHLANGU (SUDÁFRICA)

## DESARROLLO, CONSAGRACIÓN, TRIVIALIZACIÓN Y PROYECCIONES

**TESIS PRESENTADA POR:**

Eliana Sofía Botero Medina

**DIRECTOR**:

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Programa de Doctorado en Historia y Artes

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**


2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Eliana Sofía Botero Medina
ISBN: 978-84-9163-138-5
URI: http://hdl.handle.net/10481/45380

**RESUMEN**

África acoge una gran variedad de culturas, caracterizadas cada una de ellas por un idioma propio, unas tradiciones y unas formas artísticas específicas. Debido a esta situación particular, el arte desarrollado por estas comunidades aisladas, a lo largo y ancho del continente africano, ofrece una enorme variedad en cuanto a manifestaciones estéticas se refiere, aspecto que se aprecia en su relación cercana con diversas prácticas y actividades sociales. Y del juego reflexivo entre la imaginación y el entendimiento, aparece el arte mural Ndebele el cual a través de patrones abstractos llenos de color y brillo, humaniza los ritmos y valores naturales, dando cuenta de un contexto social y político determinado, signado por la violencia y la discriminación racial. Este arte fue practicado exclusivamente por los Ndebele del Sur, grupo étnico que actualmente habita en Sudáfrica y quienes a lo largo del siglo XX despertaron el interés de antropólogos, arquitectos, fotógrafos y turistas, debido al vistoso colorido del vestuario de las mujeres de la comunidad, pero sobre todo por las pinturas murales que decoraban las fachadas de las viviendas, un hecho que permitió que este grupo sobresaliera de los demás pueblos vecinos, gracias a la originalidad de sus murales y concibiendo un concepto de identidad propio. Creados a partir de coloridos patrones geométricos y de rigurosa simetría, estos murales se convirtieron en una tradición cultural instaurada y practicada por las mujeres a través de la cual el pueblo Ndebele logró desarrollar un sentido de pertenencia y uniformidad, pese a los desplazamientos a los cuales fueron sometidos a través de la historia. Asimismo el mundo del arte occidental mostraría un interés por esta producción, para aceptarla y reconocerla bajo el rótulo de Arte Ndebele, principalmente a través de la obra de Esther Mahlangu, precursora y principal exponente de dicho arte, quien a sus 81 años, continua su labor como embajadora de una tradición que ya no existe y de un arte que probablemente esté próximo a desaparecer. Esta es la historia de un singular arte mural, de brillante colorido y de Esther Mahlangu, la última mujer Ndebele.

## TABLA DE CONTENIDO

**RESUMEN** ..... **2**

**TABLA DE CONTENIDO** ..... **3**

**INTRODUCCIÓN** ..... **6**

**OBJETIVO** ..... **7**

**METODOLOGÍA** ..... **8**

**ARTICULACIÓN DE CAPITULOS** ..... **12**

**AGRADECIMIENTOS** ..... **14**

**1. SUDÁFRICA. LOS NDEBELE Y LOS PROCESOS HACIA UN ARTE PROPIO** ..... **17**

**1.1. Los Ndebele. El origen de una cultura** ..... **19**

**1.2. Estructura social tradicional de los Ndebele. El papel de la mujer dentro de la comunidad** ..... **23**

**1.3. El papel de las mujeres en el arte tribal sudafricano** ..... **26**

**1.4. Origen del arte Ndebele, un arte creado por mujeres** ..... **28**

1.4.1. Esther Mahlangu, embajadora del Arte Ndebele ..... 32

**1.5. Pintura mural o el arte de decorar viviendas. Función de la pintura Ndebele** ..... **34**

1.5.1. Patrones clásicos de la pintura Ndebele, entre la abstracción y la geometría ..... 41

1.5.2. Nuevas formas y motivos incorporados a la pintura Ndebele ..... 42

1.5.3. Fuentes de color y pigmentos tradicionales. Del blanco y negro al color ..... 46

1.5.4. Otros ejemplos de murales creados por mujeres en Sudáfrica ..... 51

1.5.4.1. Los Sotho del Sur ..... 53

1.5.4.2. Los Tsonga ..... 56

1.5.4.3. Los Venda ..... 58

1.5.5. Otros ejemplos de pintura mural en África ..... 60

1.5.5.1. Los Lamba ..... 60

1.5.5.2. Los Kassena ..... 62

1.5.5.3. Los Soninké ..... 64

1.5.5.4. Los Igbos ..... 66

**2. EL ARTE MURAL NDEBELE Y LA VIVIENDA. HABITAR EL ESPACIO A PARTIR DE UNA TRADICIÓN CULTURAL** ..... **69**

**2.1. La arquitectura. Espacio de acción y poder para la mujer Ndebele** ..... **69**

2.1.1. El exterior. La fachada como proyección a la comunidad ..... 73

2.1.2. El Interior. Espacio sagrado de lo femenino ..... 76

**2.2. La cultura Ndebele: valores, costumbres y tradiciones** ..... **78**

2.2.1. Vestuario y adornos ..... 80

2.2.2. Tejidos y cerámica ..... 83

2.2.3. Ceremonias y rituales ..... 88

2.2.3.1. Ritos de iniciación ..... 89

2.2.3.2. Religión y muerte ..... 95

2.2.3.3. Matrimonio ..... 97

**3. EL *APARTHEID* Y ESTHER MAHLANGU: DEL OBJETO TRIBAL A LA OBRA DE ARTE** ..... **101**

**3.1. Orígenes de *apartheid*. Llegada de los primeros colonos blancos a Sudáfrica** ..... **102**

3.1.1. El dominio Afrikáner. El Gran Trek o la Gran Migración Boer ..... 107

3.1.2. Las guerras de los Boers. Lucha de poderes entre holandeses e ingleses ..... 110

3.1.3. El Nacionalismo Afrikáner. La independencia del Reino Unido y los cimientos del apartheid ..... 113
**3.2. Implementación del *apartheid* en Sudáfrica. La supremacía de una minoría ..... 117**
3.2.1. El arte sudafricano y el apartheid ..... 120
3.2.2. El arte mural Ndebele y el apartheid ..... 129
**3.3. Esther Mahlangu y la historia de un arte en tiempos de prohibición ..... 136**
3.3.1. Les Magiciens de la Terre (1989). El arte mural Ndebele llega a Europa ..... 143
3.3.2. Art Car (1991). Presencia del Arte Ndebele en el proyecto artístico de la BMW ..... 148
3.3.3. Exposiciones individuales y colectivas de Esther Mahlangu en Europa y Norteamérica ..... 150
3.3.3.1. Colecciones y Reconocimientos ..... 154
3.3.3.2. Algunas influencias directas del Arte Ndebele a través de la obra de Esther Mahlangu en el campo del arte y el diseño ..... 155
**3.4. Expansión del Arte Ndebele en Sudáfrica. El trabajo de Esther Mahlangu y las *Mujeres de Colores* ..... 166**
3.4.1. Francina Ndimande ..... 169
3.4.1.1. Trayectoria y exhibiciones ..... 175
3.4.2. Angelina Ndimande ..... 176

**4. EL ARTE NDEBELE HOY: DE LO TRIBAL A LO TRIVIAL ..... 179**
**4.1. El fin del *apartheid.* De la represión a la libertad ..... 179**
**4.2. Transformación del arte mural Ndebele a partir de los años 90 ..... 183**
4.2.1. El ocaso actual del arte mural Ndebele como tradición viva ..... 185
**4.3. La compleja situación del Arte Ndebele: ente lo tribal, lo artístico, el *souvenir* y el objeto de consumo. ..... 188**
4.3.1. Las Villas Turísticas y el paso del objeto tribal al objeto artístico ..... 188
4.3.2. De la obra de arte al souvenir y al objeto de consumo ..... 191
**4.4. El Arte Ndebele como categoría occidental. Legitimación y pauperización: ¿arte o artesanía? ..... 193**
**4.5. Semejanzas del Arte Ndebele con otras artes no occidentales ..... 200**
4.5.1. El Arte Aborigen Australiano ..... 202
4.5.2. El Arte Huichol en México ..... 208
**4.6. Las nuevas generaciones y el futuro del Arte Ndebele. Escuelas y centros educativos para su enseñanza ..... 216**
4.6.1. Educar a través del Juego. Juguetes étnicos para niños ..... 222
**4.7. Proyección del Arte Ndebele: ¿Los vestigios de un arte o su renacer? ..... 228**

**5. ENTREVISTAS ..... 235**
**5.1. ARTISTAS NDEBELE ..... 236**
5.1.1. Esther Mahlangu ..... 237
5.1.2. Michael Mahlangu ..... 246
5.1.3. Sphiwe Kabini ..... 250
4.1.4. Hellen Ndimande ..... 254
**5.2. PERSONAS INVOLUCRADAS EN LA DIFUSIÓN DEL ARTE Y LA CULTURA NDEBELE: MUSEOS, GALERIAS Y COMERCIANTES ..... 261**
5.2.1. Anitra Nettleton. Asesora Académica e investigadora en el Wits Arts Museum ..... 262
5.2.2. André Magnin. Galerista de Arte Contemporáneo en MAGNIN-A ..... 273
5.2.3. Mpumi Motshabi. Propietaria de Toys with Roots ..... 289

**5.3. PROFESIONALES EN EL ÁREA AUDIOVISUAL QUE HAN TRABAJADO CON LA COMUNIDAD NDEBELE..... 294**
5.3.1. Guy Spiller. Director de cine independiente y experto en arte y cultura Sudafricana 296
**CONSIDERACIONES FINALES ..... 298**
**BIBLIOGRAFÍA..... 303**
**ILUSTRACIONES ..... 307**

## INTRODUCCIÓN, OBJETIVO, METODOLOGÍA, ARTICULACIÓN DE CAPÍTULOS Y AGRADECIMIENTOS

## INTRODUCCIÓN

Desarrollado en Sudáfrica a lo largo del siglo XX por el grupo que lleva el mismo nombre y realizado exclusivamente por las mujeres de la comunidad, el arte mural Ndebele se caracterizó por la creación de grandes murales coloridos que enmarcaban las viviendas y complejos familiares, los cuales no sólo le confirieron un reconocimiento social a las mujeres al interior del grupo, sino que además ellos mismos se convertirían años más adelante, en la afirmación de una identidad étnica para el pueblo Ndebele. Fruto de los intercambios culturales sufridos a partir del siglo XX por parte de la comunidad y oscilando entre lo decorativo y lo funcional, dicho arte mural nace en el momento en el cual las mujeres comenzaron a utilizar las paredes de sus hogares como lienzos, para plasmar allí complejos y brillantes motivos geométricos, instaurando así una nueva tradición cultural, la cual comienza a ser trasmitida de generación en generación, enlazándola a prácticas ancestrales como los llamados ritos de iniciación, los cuales marcan el paso de la niñez a la edad adulta y avivando un sentimiento de orgullo y honor al interior de la comunidad.

Estos murales llamaron a su vez la atención del mundo occidental, el cual no sólo asistió a su producción y desarrollo sino que también acogería dicha práctica como una manifestación artística válida, parte del arte contemporáneo, entrando así a las grandes galerías y museos alrededor del mundo, a través del trabajo de mujeres como Esther Mahlangu, quien hoy a sus 81 años es considerada como la principal representante de este arte y una leyenda viva, que se ha esmerado a través de los años por difundir y preservar la tradición mural. Como otras mujeres Ndebele, Esther Mahlangu recibió desde muy joven las enseñanzas de su madre, para posteriormente dedicar gran parte de su vida a la producción artística, participando ella misma en la evolución de la misma, al sacar los tradicionales

patrones de los muros para llevarlos a los lienzos, hecho que le permitió mostrar y vender su obra. De esta manera, aunque conservando sus raíces tradicionales, Mahlangu, al igual que otras mujeres artistas, comenzaron a elaborar e innovar en cuanto a los diseños y técnicas tradicionales se refiere, transformando una tradición cultural en el llamado por el mundo occidental como Arte Ndebele. En este proceso se abrió un nuevo camino para el arte mismo, popularizándolo por un lado pero a su vez enfrentándolo a otra suerte de fenómenos como lo fueron la comercialización, la pauperización del mismo, ante el fenómeno de la obra como *souvenir,* pero sobre todo al hecho de su posible extinción, al estar íntimamente ligado a una tradición cultural que ya no existe.

**OBJETIVO**

Como docente de Historia del Arte, siempre me ha llamado la atención el hecho de que los cursos dictados en las universidades por lo general, excluyen del contenido a dictar aquellas manifestaciones artísticas que se desarrollaron fuera de Occidente, bien sea en África, Asia o las diferentes culturas aborígenes. Bajo la premisa de que el arte como concepto es una categoría occidental, las demás manifestaciones creativas parecen ser vistas desde un lente que las minimiza, mostrándolas bien sea desde su exotismo o componente artesanal, como el trabajo de pueblos que no poseen un concepto válido sobre lo que es el arte y la belleza. Esta clasificación occidental sobre lo que es arte y no lo es, se ha convertido en el principal obstáculo no solo para enseñanza de otras manifestaciones artísticas sino también para la comprensión de las diferentes culturas y civilizaciones, limitando el mundo a un sólo punto de vista.

Dentro de este marco general nació el hecho de abordar el Arte Ndebele como objeto de investigación, debido a las particularidades que este posee. con el fin de mostrar su proceso vital, esto es origen, desarrollo, punto culminante y declive, a partir de la obra de Esther Mahlangu, como una operación no inocente, a la cual suelen estar abocadas las artes marginales, es decir aquellas ajenas al mundo

occidental. Asimismo, identificar los hechos históricos y sociales que permitieron el surgimiento del Arte Ndebele en Sudáfrica durante el siglo XX, examinando el arte mural desarrollado por los Ndebele del Sur desde su componente tradicional y cultural a partir de la década de los 50, para determinar como el *apartheid* como hecho concreto, repercutió en la valoración de dichos murales propiciando su difusión y desarrollo a mayor escala; para finalmente evaluar la situación actual del arte mural Ndebele, como tradición cultural, así como la situación del Arte Ndebele, como categoría occidental del arte contemporáneo.

## METODOLOGÍA

Este trabajo corresponde a una investigación de carácter cualitativo, con un tipo de estudio de caso. En este sentido, este tipo de investigación implica una indagación empírica la cual investiga un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto real de existencia. Teniendo en cuento lo dicho y sintetizando, la investigación se logró a partir de tres actividades básicas.

**Investigación bibliográfica.** Motivada inicialmente por una información general encontrada en la red, el gran reto de la investigación se convirtió en la consecución de los textos académicos o de investigaciones cuyo objeto de estudio fuera el arte mural Ndebele. En Colombia y en general en Latinoamérica es poco lo que se conoce sobre el tema, hecho que me obligó a buscar libros, textos y catálogos escritos en otros idiomas como el inglés o el francés. Asimismo, lo que circula en la red sobre los Ndebele y su arte, obedece más a motivos turísticos que académicos u formativos, por lo cual hay que poner extrema atención a la información que estos sitios suministran ya que en ellos se cometen toda suerte de imprecisiones culturales e históricas. Aunque durante el primer año de investigación pocas fuentes se encontraron, fueron de gran ayuda los textos e investigaciones realizadas por la fotógrafa profesional Margaret Courtney-Clarke, *The Art of an African Tribe* (2002) y el de la profesora de la Universidad de Cape Town, Sandra Klopper, *African Heritage* (2001), en compañía del fotógrafo

sudafricano Peter Magubane, trabajo que consta de cuatro volúmenes: *Homesteads, Dress and Adornment, Art and Crafts,* y *Ceremonies*, todos dedicados a la cultura Ndebele, así como el trabajo realizado por el crítico de arte sudafricano, Ivor Powel, *Ndebele, a people and their Art* (1995*),* en compañía del fotógrafo Marc Lewis.

A través de ellos pude obtener un conocimiento general e importante sobre el tema y los asuntos culturales, históricos arquitectónicos y artísticos que lo envuelven, así como establecer un contacto inicial con Margaret Courtney-Clark y el director del cine independiente David Forbes, quienes fueron de gran ayuda para la consecución de nuevo material bibliográfico tales como la tesis doctoral de Elizabeth Ann Schneider: *Paint, Pride and Politics. Aesthetic and Meaning in Transvaal Ndebele Wall Art* (1986), realizada para la Facultad de Artes en la Universidad de *Witwatersrand,* investigación exhaustiva sobre los diferentes murales creados por la comunidad Ndebele de Sur, así como la tesis escrita por Annette Loubser para la misma universidad: *Recent Changes in Wall Painting amongst the Ndzundza as an Indication of Social Changes amongst AmaNdebele Women* (1994). Ambas investigaciones fueron de gran ayuda para el desarrollo de la tesis expuesta dentro del presente texto.

El otro problema que surge es que en su mayoría, los textos existentes habían sido realizados veinte años atrás y de hecho parecía que todo lo que se había escrito sobre el arte mural y los Ndebele databa de la misma época, siendo casi imposible rastrear información de actualidad sobre el tema. Al respecto, y antes de viajar a Sudáfrica, fueron de gran utilidad, los materiales filmográficos realizados por los directores de cine independiente Guy Spiller, *The Ndebele Designing identity* (2008), sobre el arte y la arquitectura Ndebele, creado para la ONG, *Africa meets Africa* y por David Forbes, *The Long Tears, an Ndebele Story* (1997*)* y *When I was Water* (2014), sobresaliendo este último como un valioso material que abarca tres generaciones de la familia de la artista Francina Ndimande y de los cambios al interior de la cultura y el arte mural Ndebele. Por otro lado, se debe

aclarar que este hecho en concreto, no sólo me obligó a cambiar el título de la tesis sino además la premisa o idea principal a demostrar, como se explica más adelante en el apartado Articulación de Capítulos.

**Entrevistas.** Esta actividad fue de gran ayuda para complementar la información obtenida a partir de los recursos teóricos así como para sustentar y desarrollar la tesis expuesta. Realizadas en Sudáfrica y Francia, queda de ellas un importante registro audiovisual –fotografía y video-, el cual a su vez forma parte de los anexos y de un archivo propuesto como actividad complementaria. Como eje central, se encuentra la entrevista a Esther Mahlangu, pionera del Arte Ndebele y última representante del arte mural tradicional, la cual fue realizada en su casa gracias a la colaboración de su nieto, Musa Mahlangu, Consultor de Arte en la *Fundación de arte y artesanías de Esther Mahlangu*, quien a su vez fue de gran ayuda para la concertación de las entrevistas y la consecución de contactos, como Michael Mahlangu y Sphiwe Kabini, quienes forman parte de la nueva generación de artistas Ndebele.

Asimismo, fue de relevancia la entrevista a Hellen Ndimande, artista e hija de la ya fallecida Francina Ndimande, otra de las grandes embajadoras del Arte Ndebele en el mundo, entrevista realizada precisamente en su casa y la cual se convierte en un valioso testimonio ante la ausencia de la maestra Ndimande. De igual manera, las entrevistas realizadas a Anitra Nettleton, profesora emérita en la *University of the Witwatersrand,* asesora académica e investigadora en el *Wits Arts Museum* y una gran experta en el tema; al director de cine y experto en arte y cultura, Guy Spiller, quien ha trabajado de cerca con las comunidades sudafricanas y a Mpumi Mothsabi, propietaria de *Toys with Roots,* quien a través de su negocio, propone la preservación del legado cultural sudafricano a partir de actividades lúdicas como el juego y los juguetes.

En Francia fue de vital importancia, por ello una de las más extensas dentro del presente trabajo, la entrevista realizada a André Magnin, galerista y curador de

arte contemporáneo en *MAGNIN-A,* figura clave en lo que fue el desarrollo del arte mural Ndebele como arte, introduciéndolo al mercado occidental a través de la obra de Esther Mahlangu en la célebre exposición *Les Magiciens de la Terre,* realizada en París en *La Grande Halle de La Villette,* en 1989.

**Archivo.** Esta idea surgió como una propuesta complementaria, ante el problema de la posible desaparición del Arte Ndebele como producto cultural y artístico, recuperándose y recolectándose algunos registros como catálogos, artículos de prensa, revistas y entrevistas, con el fin de crear una memoria del arte mural y de la cultura Ndebele. Incluimos como parte de esta tesis dos vídeos y un dossier de fotografías, material visual logrado durante el viaje, distribuido así:

**Video 1.** ***Murales Ndebele: ¿los vestigios de un arte o su renacer?,*** realizado en la región de Mpumalanga y en Johannesburgo. Con 25 minutos de duración, dicho material es creado con la colaboración del director sudafricano de cine independiente, Guy Spiller, en el cual se encuentra la entrevista con la artista Esther Mahlangu, figura principal del presente trabajo, contrastada con el testimonio y el registro de todas aquellas personas que de alguna u otra manera, forman parte de la cultura y el Arte Ndebele, esto con el fin de abordar un panorama actual a través de las diferentes miradas de cada uno de ellos.

**Video 2.** ***Les Magiciens de la Terre y Esther Mahlangu***, realizado en París Francia. Con hora y media de duración, queda en él registrado el encuentro con André Magnin, precursor de la celebre exposición mencionada, en la cual el arte mural Ndebele es conocido por el mundo occidental a través de la obra de Esther Mahlangu.

Por su parte, el dossier de fotografías, el cual contiene más de 300 fotografías, da cuenta de las diferentes entrevistas y sitios visitados durante la estadía en Sudáfrica, con el fin de abarcar gran parte de los aspectos desarrollados durante la presente investigación, así como de algunas imágenes tomadas de otros textos,

que ilustran todo lo mencionado dentro de la presente investigación. Este dossier se encuentra dividido en 4 discos:

**Disco 1. Imágenes complementarias.** Selección de imágenes extraídas de otros textos, con las cuales se recrean todos los aspectos mencionados en la investigación. Divididas por capítulos, las imágenes cuentas con un índice que da cuenta de la procedencia de la imagen y de su ubicación en el texto. Dentro de este disco. sobresalen las fotografías obtenidas de la colección privada que posee el *Wits Arts Museum* sobre arte tradicional Ndebele, las cuales fueron logradas gracias a la colaboración de la profesora Anitra Nettleton, en la ciudad de Johannesburgo.

**Disco 2. Murales Ndebele.** Selección de fotografías obtenidas durante el viaje a la región de Mpumalanga que dan cuenta de la decoración mural existente. Dividido en 4 carpetas: Casa de Esther Mahlangu, casa de Francina Ndimande, la Fundación Ndebele y la capilla *Isango Le Zulu*, decorada por la ya fallecida Francina Ndimande.

**Disco 3. Mujeres de Colores.** Registro de un proyecto lúdico inspirado en la decoración mural Ndebele y realizado en Colombia, con la colaboración del artista en *Body Painting*, Óscar Molano y el fotógrafo Diego González, en el cual se establece una analogía entre el cuerpo de la mujer y la casa, como espacio de lo femenino.

**Disco 4. Archivo.** Material recolectado durante la investigación que puede servir de ayuda a investigaciones futuras: Catálogos y noticias de Esther Mahlangu, documentos consultados y enlaces.

## ARTICULACIÓN DE CAPITULOS

El presente trabajo tuvo que lidiar con algunos asuntos los cuales me obligarían posteriormente a cambiar el título y la tesis central de la investigación, cuestión que se debe mencionar para el bien de futuras pesquisas. Antes de viajar a Sudáfrica, uno los aspectos que me había seducido sobre el tema era el de que este arte mural lo practicaban exclusivamente las mujeres de la comunidad,

quienes a su vez llevaban un vistoso y elaborado vestuario. Es por ello que en sus inicios el trabajo de grado fue titulado: *Esther Mahlangu y las Mujeres de Colores*, en honor a ellas y su labor. A medida que avanzaba la investigación me di cuenta de que yo misma había sido presa de las postales y la publicidad utilizada para atraer a los turistas veinte años atrás y con cierta tristeza, tuve que enfrentar el hecho de que la realidad era otra: que las viviendas decoradas eran muy pocas, de que a excepción de Esther Mahlangu, las *Mujeres de Colores* hoy en día no existían y que la pintura mural como tradición viva, realmente había desaparecido, lo cual pudo ser confirmado tras el viaje. Por esta razón el trabajo pasó a llamarse: *El Arte Ndebele (Sudáfrica) y Esther Mahlangu. Desarrollo, consagración, trivialización y proyecciones,* para dividirse en 5 capítulos, organizados de la siguiente manera:

El primer capítulo, titulado : *Sudáfrica. Los Ndebele y los procesos hacia un arte propio*, recoge principalmente los hechos históricos que dan cuenta de los orígenes de los Ndebele como grupo étnico, su ubicación geográfica así como del nacimiento del arte mural como manifestación creativa de las mujeres de la comunidad. En el segundo capítulo, *El arte mural Ndebele y la vivienda. Habitar el espacio a partir de una tradición cultural*, se profundiza sobre el arte mural y su posterior adopción como tradición cultural viva en relación con otras costumbres y tradiciones ancestrales pertenecientes a la cultura Ndebele, tales como ceremonias, ritos y vestuario. En el tercer capítulo, *El apartheid y Esther Mahlangu: del objeto tribal a la obra de arte*, se explora el paso del arte mural, entendido este como tradición cultural y su relación con el *apartheid,* así como su paso y reconocimiento dentro de la escena del arte occidental a través de la obra de Esther Mahlangu y Francina Ndimande, embajadoras del Arte Ndebele en el mundo.

El cuarto capítulo, *El Arte Ndebele hoy: de lo tribal a lo trivial*, abarca la situación actual del arte mural como tradición y del Arte Ndebele, como categoría occidental. Es en este capítulo donde se desarrolla la tesis central de la

investigación, esto es la posible extinción del Arte Ndebele a la muerte de Esther Mahlangu, por estar anclado a una tradición cultural que ya no existe. Finalmente, en el quinto capítulo, *Entrevistas*, se encuentran nueve en total, ocho de ellas realizadas en Sudáfrica –región de Mpumalanga y Johannesburgo- y una en París. Dentro de esta serie de encuentros se aborda por un lado a los artistas, dentro de las cuales sobresale como entrevista principal la de Esther Mahlangu, así como a personas involucradas en la difusión del arte y la cultura Ndebele tales como galeristas, representantes de museos, académicos y profesionales en el área audiovisual que han trabajado con la comunidad.

**AGRADECIMIENTOS**

Este espacio lo aprovecho merecidamente, para darle las gracias a todas aquellas personas quienes a lo largo de dos años, con su apoyo, dedicación y acompañamiento, hicieron posible que esta investigación llegara a un feliz término.

Debo agradecer de manera muy especial al Profesor Rodrigo Gutiérrez Viñuales, por aceptarme para realizar esta tesis doctoral bajo su dirección. Su apoyo, disposición e increíble paciencia, fueron de vital importancia para realización de esta investigación. Muchas gracias Profesor por ofrecerme su amistad y por compartir su amplio conocimiento conmigo, alentándome a continuar en mi proceso formativo. No cabe duda de que su dirección fue de vital ayuda durante todo este proceso. Durante estos dos años fue mucho lo que aprendí de usted y de sus cualidades profesionales y humanas, las cuales hacen de usted alguien admirable. Gracias Maestro.

En París, al galerista y curador André Magnin por su tiempo y disponibilidad. Su visión y amplio conocimiento sobre el arte contemporáneo africano fueron de vital importancia para comprender el fenómeno ocurrido con el Arte Ndebele, al ser él mismo uno de los actores principales en lo que fue el proceso de introducción y difusión de dicho arte en Occidente.

En Sudáfrica, agradezco muy especialmente a la profesora Anitra Nettleton por su disponibilidad y generosidad para compartir su experiencia y amplio conocimiento sobre el tema. Asimismo por permitirme acceder en el *Wits Art Museum*, una de las colecciones más completas y antiguas sobre arte étnico sudafricano, hecho que me permitió la recolección de un importante material visual. Su aporte y colaboración fueron de gran ayuda para el desarrollo de la presente investigación.

A la artista Esther Mahlangu, muchas gracias por su amabilidad y disponibilidad. Durante mi estancia en Mpumalanga, fue un verdadero honor el poder compartir ideas y pensamientos con esta gran mujer, admirable en todo sentido, así como un ejemplo a seguir por su tenacidad y esfuerzo. A su nieto, Musa Mahlangu, gracias por la información brindada y por la consecución de las entrevistas con los artistas. A los artistas Michael Mahlangu y Sphiwe Kabini, muchas gracias por su tiempo, amabilidad y optimismo. Su labor es admirable. De igual manera, solo tengo palabras de agradecimiento para la artista Hellen Ndimande y la familia Ndimande en general, quienes nos recibieron de forma calurosa en su hogar, compartiendo toda suerte de anécdotas e información valiosa sobre la obra y vida de la maestra Francina Ndimande.

De igual manera, agradezco especialmente a Mpumi Motshabi, propietaria de *Toys with Roots* quien siempre estuvo atenta y presta a colaborar. Gracias por su amabilidad. Deseo que su iniciativa de generar conciencia e identidad en los niños a través de su empresa, funcione y tenga eco en la sociedad sudafricana.

A Guy Spiller por su sencillez, paciencia, dedicación y profesionalismo. Fue un verdadero placer compartir con él y su familia, durante mi estancia en Johannesburgo. Su amplia experiencia y conocimiento sobre la cultura sudafricana fueron de gran ayuda, lo cual se vio reflejado en el desarrollo del material visual realizado.

A todas las personas que me brindaron una asistencia desinteresada, en la

consecución de información y fuentes. A la Embajada de Sudáfrica en París, por la información brindada, la cual fue de gran ayuda para establecer los contactos posteriores. A Margaret Courtney-Clark y a David Forbes por compartir conmigo sus experiencias, puntos de vista y material fotográfico. A Karen Brown del *Smithsonian Library* del National *Museum of African Art* en Washington, quien sin conocerme, me compartió un material valioso para el desarrollo de la investigación.

A la Universidad de Granada y a la profesora María Luisa Bellido Gant, muchas gracias por facilitarme recursos y permitirme realizar este trabajo dentro de su marco institucional.

Finalmente y no menos importante, a mi familia, mis padres y mi hijo, por su compañía y apoyo incondicional durante estos dos años. A mi suegra Nicole Vullierme por su espíritu investigativo. Gracias a ella tuve conocimiento del Arte Ndebele a través del libro de Margaret Courtney-Clark, que ella había comprado. Y muy especialmente doy las gracias a mi esposo Simon-Pierre Vullierme, quien en todo momento me animó a seguir adelante, inspirándome y brindándome su apoyo incondicional. Gracias por hacer realidad esta aventura, por darme el coraje y el valor para continuar con mi formación profesional y por celebrar conmigo cada una de las metas alcanzadas. Sin duda alguna y desde lo personal, mi gran soporte.

## 1. SUDÁFRICA. LOS NDEBELE Y LOS PROCESOS HACIA UN ARTE PROPIO

Los Ndebele son uno de los llamados grupos bantú[1] los cuales provienen directamente, al igual que los Zulú, Xhosa y Swati, de los Nguni[2], quienes migraron desde el centro y este de África, entre los años 300-400 después de Cristo para instalarse finalmente al norte de Sudáfrica. A finales del siglo XIX el pueblo Ndebele fue esclavizado por un grupo de colonos blancos holandeses, los cuales los despojaron de sus tierras, obligándolos a trabajar para ellos en las granjas y en el campo. Esta situación se extendería hasta mediados del siglo XX cuando después de liberarse del yugo holandés, los Ndebele soportarían la violencia y las prohibiciones impuestas por el *apartheid* en Sudáfrica, hecho que paradójicamente traería consigo la revitalización y difusión de un arte mural propio. Aunque hoy en día para muchos no resulte familiar, el Arte Ndebele fue bien conocido durante la década de los 90 a raíz del denominado *estilo étnico*, aquel que hace referencia a las producciones artísticas que provienen de culturas lejanas y el cual se popularizó, influyendo en el mundo de la moda, la decoración de interiores, el diseño y la publicidad. Identificado por la repetición de patrones geométricos coloridos los cuales originalmente fueron utilizados en la pintura mural, el Arte Ndebele da cuenta de la historia de un pueblo signado por la violencia y las invasiones pero también del cruce de culturas, miradas y del sentir de una civilización en la cual la mujer cumplió con un rol importante dentro de la sociedad, como fuerza y motor de creación.

Paradójicamente, la violencia, persecución y prohibiciones impuestas durante el *apartheid* a la población negra en Sudáfrica, permitieron que el arte mural Ndebele llegara a Occidente a través del trabajo de una de sus precursoras, Esther Mahlangu y de su discípula Francina Ndimande, quienes tuvieron la clara intención de mantener por un lado la función social que cumple este arte dentro de la colectividad, esto es el de perpetuar su transmisión a las próximas generaciones y

[1] Familia de lenguas africanas, constituida por un gran número y variedad de subgrupos.
[2] Poderoso pueblo que habitó la región Sureste de Sudáfrica.

por el otro, de que fuera apreciado como fuente de conocimiento y placer estético. Es cierto que con el fenómeno de la globalización del arte, las manifestaciones artísticas de culturas otrora ajenas a Occidente pasaron a formar parte de un gran entramado estético cada vez más amplio, signado por el mestizaje, las hibridaciones y préstamos culturales, el cual está impactando de múltiples maneras – una gran mayoría aún no advertidas – en las formas en que los individuos aprehenden su realidad, construyen significados en torno a ella, se identifican y perciben como sujetos y en cómo se relacionan entre sí. Mediante estos intercambios, una manifestación artística se sale de lo tradicional para dar a luz nuevos productos, cuya carga genética implican nuevas formas de actuar, de socializar y de pensar, al naturalizarlos y masificarlos. Así, lo vernáculo del Arte Ndebele aparece como un recurso del cual el artista echa mano, pero la obra, en su versión globalizada y popularizada, entra a formar parte de un amplio espectro en el terreno del arte donde las múltiples posibilidades conviven en una gran vitrina que conjuga culturas, técnicas y estilos.

Pero asimismo, en lo que se refiere al Arte Ndebele podemos apreciar que con el fin del *apartheid*, vendrían dos fenómenos que afectarían su visión y posterior proyección. Por un lado, durante la década de los 90, el fin de la pintura mural como tradición viva se hace inminente como respuesta a una serie de cambios que afectarían al pueblo Ndebele y su cultura, esto traería consigo un proceso de mercantilización y producción en serie, de productos comerciales inspirados en los motivos de la pintura mural, lo cual afectaría seriamente al objeto artístico, desdibujándose los límites entre la obra de arte y la mercancía o *souvenir*. De igual forma, después de encontrar un nicho en el campo del arte occidental y de formar parte de museos y galerías, el Arte Ndebele se enfrenta hoy en día a la misma suerte que suelen sufrir las denominadas artes no occidentales, corriendo el riesgo de desaparecer. Al estar vinculado a una tradición cultural que ya no existe dentro de la comunidad, como lo es la pintura de las viviendas, el Arte Ndebele, corre el riesgo de ser dejado de lado por haber perdido su componente étnico, aquello que lo hace verdadero y legítimo ante la mirada occidental.

## 1.1. Los Ndebele. El origen de una cultura

Los Ndebele son un amplio grupo étnico que habita el Suroeste del continente africano, atravesando Zimbabue, y al norte de Sudáfrica en lo que fue conocido durante el *apartheid* como la región nórdica de Transvaal y que actualmente abarca Limpopo y Mpumalanga en la frontera con Zimbabue y Gauteng, provincia del noreste y región en la cual se encuentra la ciudad de Pretoria, una de las más importantes hoy en día. Estos provienen a un mismo tronco lingüístico, el Nguni, al cual pertenecen los pueblos Xhosa, Swati y Zulú, quienes habitaron por varios siglos un territorio común que abarcaba las ciudades actuales de KwaZulu y Natal. Durante el siglo XIX y como resultado de una pugna entre los líderes de cada clan, los Ndebele, que en conjunto eran conocidos como la nación *AmaNdebele*, se dividieron en tres tribus: los de la región de Transvaal Norte; los de Zimbabue, conocidos también como la nación *Matabele* y los de Transvaal Sur en Sudáfrica, grupo objeto de estudio en el presente trabajo.

La historia comienza cuando a finales del siglo XVI, después de la migración de los Ndebele de Transvaal Sur y tras la muerte del jefe tribal Musi, el gobierno es repartido entre dos de sus hijos, Manala y Ndzundza, quienes se enfrentarían en una gran lucha, dividiendo el reino en dos: el de Manala, numéricamente inferior y el cual se establecería al norte de los suburbios de la actual Pretoria y el reino de Ndzundza, conocidos posteriormente como los Ndebele del Sur, quienes se establecerían al este del la actual Pretoria y al sur. A partir de este momento, ambos grupos se desarrollarían de forma separada hasta el día de hoy, división que a su vez generaría una suerte de particularidades y cambios culturales como lo fue la pérdida de una lengua ancestral común, lo que llevaría posteriormente a los Ndebele a adoptar lenguas de pueblos vecinos como los Sotho y los Tswana, vigentes en la actualidad. La mayoría de los clanes siguieron a Ndzundza, quien emigró a KwaSimkhulu, a unos 200 kilómetros al este de la actual Pretoria, extendiéndose su poderío a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Pero entre los años 1810 y 1840, ambos reinos, el de Manala y Ndzundza, sufrirían considerablemente durante el periodo histórico conocido como *Mfecane*, una época de guerra y de

migraciones obligadas, que traería consigo graves perdidas humanas para ambos clanes. Sin embargo el grupo Ndzundza pudo recuperarse de manera significativa en comparación con el grupo Manala, bajo el liderazgo del Jefe Nyabela, apodado posteriormente por los colonos blancos como *Mapoch*, y quien reunificaría los dos reinos durante la década de 1840, construyendo una serie de fortalezas de piedra en un lugar al noreste de Roossenekal, en la actual provincia de Limpopo, llamadas Ko Nomtjharhel, más conocidas como las *Cuevas de Mapoch*, actual centro de peregrinación y veneración a los antepasados. Gracias a su liderazgo, los Ndzundza llegarían a convertirse en una fuerza política y militar regional significativa. (Courtney-Clark, 2002: 17-18).

Pero al poco tiempo y a pesar de ser grandes guerreros, los Ndebele al igual que otros pueblos vecinos, tuvieron que enfrentar una nueva amenaza, la de los llamados *Boers o afrikáners*[3], con los cuales lucharon durante los años 1849, 1863 y 1883, año en el cual finalmente el pueblo Ndebele es sometido, perdiendo su independencia y soportando nuevamente la separación de las tribus, en una medida tomada por el capitán Paul Kruger, líder de la resistencia *Boer* contra el Reino Unido y quien llegaría a ser presidente de la República de Sudáfrica, cuyo fin era el de apropiarse de las tierras. De esta manera la comunidad sería expropiada de su territorio, los líderes tribales encarcelados y el pueblo dispersado, obligados a trabajar a contrato para los agricultores blancos, por un período de cinco años. Sin embargo los Ndebele no se rendirían y desde la prisión, el Jefe Nyabela, con la ayuda de algunos colaboradores, seguiría alentando a su pueblo, promoviendo una independencia cultural, con el fin de que conservaran sus tradiciones y ceremonias así como su lengua, la *IsiNdebele,* la

[3] *Boers*, *afrikáners* o *voortrekker*, términos que hacen referencia a un grupo de granjeros blancos provenientes de Holanda, quienes en 1647 llegan por primera vez a África, a través de una compañía holandesa que por aquel entonces cubría la denominada *ruta de las especies*, encontrando el territorio perfecto para crear una base provisional a la cual pudieran llegar los barcos provenientes de Europa, antes de proseguir su viaje hacia Oriente. Aunque originalmente no había ningún interés por colonizar esta zona, el hallazgo de tierras fértiles y de ganado hizo que los holandeses se fueron instalando progresivamente, ocupando así gran parte del suelo sudafricano y de Namibia.

cual se desprendía de la Zulu-Xhosa. Desde Ciudad del Cabo, los *afrikáners*, comenzaron a emigrar progresivamente, logrando establecer varias repúblicas independientes en toda Sudáfrica, aplastadas posteriormente por el Imperio Británico entre los años 1899 y 1902 durante la llamada *Guerra de Liberación* o *Segunda Guerra de los Boers*, un conflicto entre ingleses y holandeses, el cual llegaría a su fin con la victoria británica. En este mismo período sería liberado el Jefe Nyabela o *Mapoch*, después de 15 años de encarcelamiento, quien se establecería con algunos de sus seguidores a una granja cerca de Pretoria, lugar donde años más tarde moriría.

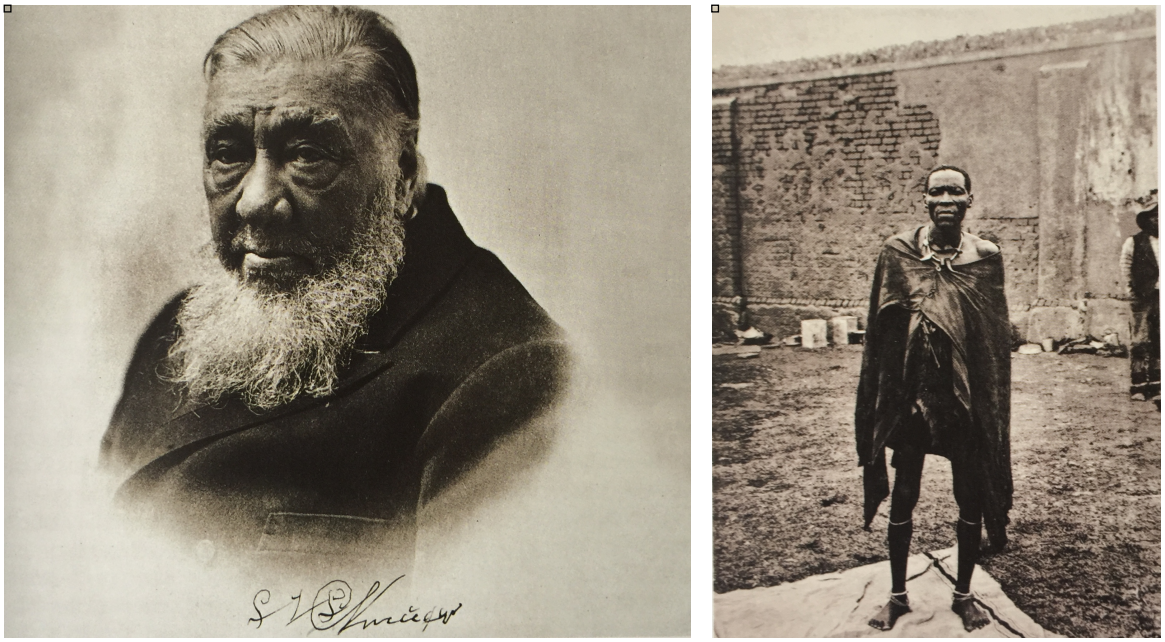

Figura 1. De izquierda a derecha, el Presidente Paul Kruger y el Rey Nyabela, en la prisión de Pretoria.

En 1910 y como resultado de la configuración de las colonias británicas en el Sur de África, nacería la *Unión Sudafricana*[4]. No obstante en el año 1924 aparece el *Partido Nacionalista* el cual busca la independencia de Gran Bretaña y aboga por el derecho de los *afrikáners*, y es así como años más tarde, tras las elecciones

[4] Predecesora histórica de la *República de Sudáfrica*, fue un sistema de gobierno total que contemplaba el dominio británico sobre el territorio y que le concedía cierta autonomía a los *afrikáners.* Entró en vigor desde 1910 hasta 1961.

presidenciales del año 1948, dicho partido llegaría al poder, cortando de esta manera con los últimos vínculos jurídicos que unieron por décadas a Sudáfrica con Gran Bretaña. Durante los cuarenta años siguientes, el dominio de los *afrikáners* alcanzaría su apogeo: sus símbolos nacionales y su ideología fueron difundidos ampliamente, instaurando un sistema jurídico y social que fue conocido como el *apartheid*[5]. Asimismo, en el año 1955, el hijo del Jefe Nyimande y su gente, quienes se encontraban establecidos en las afueras de Pretoria fueron removidos a la fuerza con la colaboración de la policía, para ser reagrupados en los territorios destinados para la población negra.

Uno de los nuevos asentamientos designados por el gobierno sería conocido como *Kwa Msiza,* una villa turística que se funda con el propósito de que funcione como un museo viviente, poetizándola y promocionándola desde su exoticidad como una tradicional villa Ndebele, un hecho que irónicamente propició que los Ndebele se dieran a conocer al mundo y que posteriormente su arte fuera reconocido. Esta funcionaría hasta el año 1979, cuando la comunidad es nuevamente obligada a desplazarse a otro territorio. Sin embargo, muchos de ellos decidieron quedarse en el campo, trabajando en las granjas para los blancos, hecho que les permitió continuar de alguna manera con sus vidas, criando sus animales, arando la tierra y conservando sus costumbres. Es por ello que hasta hace poco podían encontrarse en la zona rural antiguos asentamientos Ndebele, ya abandonados, con la clásica decoración mural que los identificaba.

Desde 1960 hasta mediados de 1970 y tras las presiones internacionales, el gobierno sudafricano intentó aplicar una política de desarrollo separado, con la cual se le asignaron a la población negra algunas áreas donde pudieran asentarse, dejándole a los blancos el control de más del 80% del territorio, especialmente aquellas áreas de gran riqueza mineral, donde se encontraban las minas de platino y de diamantes. En 1991 y tras una grave crisis económica, el

[5] Término que en *afrikáans,* lengua criolla derivada del neerlandés, que significa separación, medida con la cual se buscaba separar, literalmente a la población negra de la blanca, beneficiando y otorgándole a esta última todos los derechos y privilegios

Parlamento procedió a la abolición de todas las leyes que sostenían el régimen del *apartheid,* como la restricción de las tierras y la clasificación racial. Asimismo, ese mismo año, Nelson Mandela quien se convertiría en una figura icónica, fue elegido presidente del Congreso, participando directamente en las negociaciones como solución al conflicto, el cual llegaría a su fin el 13 de noviembre de 1993, tras un acuerdo firmado en el que se instaura un régimen democrático, libre de discriminación social en todo el territorio sudafricano. (Powell, 1995: 10-25).

Bajo este contexto, el pueblo Ndebele tampoco saldría bien librado. En el año 1979, los Ndebele, tanto los Manala como los Ndzundza, fueron nuevamente obligados a instalarse en el territorio llamado *KwaNdebele,* una tierra totalmente ajena a ellos, lejos de su historia y tradición. Por esta razón, el 19 de diciembre de cada año, la comunidad se reúne en las *Cuevas de Mapoch,* un lugar ancestral que representa la gloria y el esplendor del pueblo Ndebele, para venerar allí a sus antepasados, quienes incansablemente lucharon por su libertad.

### 1.2. Estructura social tradicional de los Ndebele. El papel de la mujer dentro de la comunidad

Como en la mayoría de grupos tribales o clanes en África, el pueblo Ndebele desde sus orígenes ha poseído una estructura social tradicional en la cual sobresalen actitudes y prácticas patriarcales, dentro de la cual la mujer cumple con un rol discreto, bien sea desde su posición de esposa, madre o hija, supeditada a las exigencias sociales impuestas por el poder masculino. Desde la antigüedad hasta fines del siglo XIX, cuando los Ndebele son sometidos por los colonos blancos, el grupo contaba con un *Ikozi,*[6] quien representaba la máxima autoridad y en cuya investidura recaían los asuntos políticos y económicos. (Powell, 1995: 80). Asistido por los jefes de las familias del grupo, él velaría por los intereses comunes. Asimismo, como en la mayoría de estructuras sociales, la unidad familiar era de gran importancia para los Ndebele, siendo la base y el pilar

[6] Antiguo nombre con el que los Ndebele nombraban al Jefe tribal.

de la comunidad; en ella reposaban los principios fundamentales de la formación de cada individuo, la moral, el respeto a sus semejantes y a los ancestros, así como la preservación de saberes, conocimientos y costumbres que eran transmitidos de generación en generación, de padres a hijos.

Usualmente, el grupo familiar básico estaba constituido por un jefe de familia, una esposa y sus hijos solteros, aquellos menores de edad o que aun no han contraído matrimonio. Sin embargo, al igual que en muchas comunidades africanas, hasta hace unas décadas se practicaba la poligamia, privilegio exclusivamente masculino, el cual ha entrado en desuso, principalmente por razones económicas. Así que si un hombre tenía dos esposas, significaba que tenía a su cargo dos familias, cada una de ellas con respectivos hijos, con quienes debía compartir la misma vivienda. Pero la familia también podía crecer y complejizarse cuando los hijos casados regresaban a vivir con sus padres, bien sea por motivos económicos o de conveniencia, formando una especie de clan, unido en este caso por las líneas paternas de sangre.

Sea cual sea el caso, era muy importante entonces que al interior de cada grupo familiar quedaran claras las funciones y obligaciones que cada miembro del hogar debía cumplir, para poder garantizar de esta manera la armonía y el buen funcionamiento del grupo familiar como componente vital de la sociedad, ya que en estas comunidades no se pensaba en términos de derechos individuales sino en términos de familia y linaje. Desde la niñez la mujer Ndebele era educada bajo un principio de obediencia y dominación frente a la figura masculina, y por ello debía practicar durante toda su vida la *ukuhlonipha*, esto es el respeto hacia sus padres, esposos, hijos y hacia los hombres en general. Este principio de crianza garantizaba que la mujer Ndebele tuviera muy claro desde su niñez cual era la misión a cumplir como individuo social dentro de la comunidad, jugando a través del tiempo un papel importante en la crianza, la transmisión de valores, y la enseñanza de diversas artes y manualidades, como el trabajo de la cerámica y el tejido. Pero aparte de las tareas domésticas que le eran impuestas desde niñas,

las mujeres Ndebele se vieron obligadas a cumplir con fuertes actividades que por lo general en otros grupos tribales, le han correspondido a los hombres. (Powell, 1995:81).

Factores como las guerras libradas a finales del siglo XIX contra los colonos holandeses y la posterior dominación de los mismos, así como la implementación del *apartheid*, años más tarde, obligarían a los hombres a abandonar sus hogares para buscar trabajo en las áreas urbanas, dejando a las mujeres a cargo del sostenimiento de las viviendas en el campo. Ellas no solo se encargarían de todas las actividades domésticas tales como lavar la ropa, preparar los alimentos, moler el maíz y recoger la boñiga para elaborar el combustible o para cubrir los pisos; también deberían realizar fuertes actividades físicas, propias de los hombres, con el fin de preservar el bienestar de la familia y el hogar. Durante tiempos convulsionados, la mujer Ndebele como cabeza visible del hogar y en ausencia de su marido o hijos varones, debía recorrer largas distancias para ir a recolectar el agua, la cual traía en cántaros sobre su cabeza, así como ir a la búsqueda y recolección de materiales para la construcción y mantenimiento de las viviendas, lo cual implicaba permeabilizarlas cada año para que las lluvias o los insectos no las arruinaran. Todo el peso recaía sobre ellas. Las mujeres debían enfrentar pues un mundo lleno de obligaciones, de trabajo físico y extenuante por un lado y de compromisos morales por el otro.

Han pasado más de 20 años desde el fin del *apartheid,* un acontecimiento que para las mujeres Ndebele representó no solo una opresión racial sino también social, como cabezas de familia. Sin embargo, bajo el yugo de la opresión, el instinto de conservación y de creación afloró en ellas, para transmitir un legado cultural que se convirtió en la esencia misma de la identidad Ndebele, desarrollando un arte mural original, que simbolizaría entre otros aspectos, el respeto y el amor hacia sus hijos. La vivienda o *indlu*, [7] aquel recinto sagrado, cuyo encargo había quedado en sus manos, no solo se mantuvo

[7] Término utilizado en la lengua I*siNdebele* para designar a la vivienda individual.

satisfactoriamente sino que también fue embellecido a partir de elaboradas y coloridas formas geométricas, patrones abstractos que se repetirían en la producción de artesanías como collares, pulseras y tejidos; objetos que se convirtieron en artículos de exportación y que le proporcionaron a la mujer Ndebele un ingreso extra para sostener a la familia. Pero en este contexto, nacería también un arte que traspasaría las fronteras locales y que llegaría a instalarse en importantes galerías y museos de todo el mundo, respetado y alabado por grandes personalidades del arte occidental; el Arte Ndebele, cuya embajadora Esther Mahlangu, se encargaría de dar a conocer y difundir. (Courtney-Clark, 2002: 28).

### 1.3. El papel de las mujeres en el arte tribal sudafricano

El arte africano fue reconocido como tal y como objeto de estudio por el mundo occidental a principios del siglo XX, cuyo interés se limitó inicialmente al exotismo de sus máscaras y esculturas, creadas en madera, piedra o metal, materiales que tradicionalmente han sido manipulados por hombres. De esta manera el interés inicial por este arte se centró en las manifestaciones artísticas masculinas, las cuales eran mucho más dramáticas y llamativas, precisamente por que eran creadas en el ámbito de lo público, esto es para figurar y ser exhibidas, rasgo que las hacía más asequible como material de estudio. Por el contrario los objetos creados en materiales como la cerámica o la pintura mural, realizados especialmente por las mujeres desde el terreno de lo doméstico, fueron desdeñadas inicialmente por el mundo académico occidental por ser considerados como objetos de menor valor. Pero durante las décadas de los años 60 y 70 cuando nuevas disciplinas como la antropología o la sociología se anudan al trabajo artístico, comienzan a realizarse algunos estudios significativos, los cuales empiezan a contemplar a las llamadas artesanías bajo una dimensión estética, bien sea como parte de la escena doméstica o como símbolo de su poder dentro la esfera social de la comunidad.

Dentro de esta interdisciplinaridad por ejemplo, la antropología atendió sobre todo al contexto, la división de labores dentro de la comunidad así como los diferentes rituales que se practican; desde la sociología a los asuntos económicos y como influyen estos en las producciones artísticas y desde la historia del arte lo que tiene que ver con técnicas, diseños e iconografías. Lo cierto es que desde estos primeros estudios realizados durante las décadas mencionadas, se evidencia la existencia de dos esferas de poder, separadas pero complementarias a la vez, las cuales ejercen autoridad en diferentes campos sociales. Una, controlada por una sociedad masculina la cual es responsable de mantener el orden social y político y la otra, atendida por las mujeres de la comunidad, las cuales se ocupan de la continuidad de las tradiciones a partir de la preservación de técnicas y procesos, que les fueron trasmitidos desde la pubertad, de generación a generación. De esta manera las manifestaciones artísticas africanas se constituyen en la combinación de un proceso vital mediante el cual los conflictos y las tensiones, son resueltos y armonizados. (Aronson, 1991: 553).

Pensar entonces hoy en día que las manifestaciones artísticas creadas por las mujeres sólo se quedan en la esfera de lo privado sería un error, ya que la producción de objetos de arcilla o murales a menudo traspasan el ámbito de lo privado para salir a la esfera pública y así cumplir con las diferentes funciones que en últimas, buscan el beneficio de toda la comunidad. Porque no todas las vasijas, cuencos o tejidos pertenecen a la esfera de lo cotidiano, algunas de ellas son creadas específicamente para cumplir con otros fines económicos, políticos o religiosos. De esta manera cuando las mujeres decoran los objetos, los muros de sus viviendas o las caras y cuerpos de hombres y mujeres durante los diferentes ritos, al hacerlo están formando parte de un trabajo mancomunado entre ambos géneros, en pos de un bien común.

Una práctica que a veces va más allá de lo funcional, como sucedió con los Ndebele, cuando las mujeres decidieron decorar sus muros a partir de los patrones geométricos, con el fin de no sólo de ganarse el respeto de la comunidad

y honrar a su familia sino también de crear un sentido de identidad propia, que los distinguiera de otros grupos tribales. Asimismo, las manifestaciones artísticas realizadas por las mujeres han cumplido con un papel importante en cuanto a la economía se refiere, tanto desde el ámbito de lo doméstico como desde lo público. Es decir que el intercambio y venta de productos artísticos no sólo contribuyeron al bienestar y el sustento del núcleo familiar sino también al beneficio de la comunidad, a partir de la conformación de una economía sustentada en la elaboración de artesanías, en un mercado pensado para turistas y visitantes. Por que es cierto que a pesar del devenir del tiempo y la prolongada exposición a la cultura occidental, las mujeres de estas comunidades tribales aun siguen creando, adaptándose a las nuevas tecnologías y utilizando nuevos materiales, fusionando y transformando sus vidas a través del arte. Algunas de ellas, en su mayoría, valiéndose de él como fuente de sustento y otras valientes, envueltas en la tarea cada vez más utópica de preservar los legados ancestrales, en pos de la preservación de identidades que irremediablemente van diluyéndose.

### 1.4. Origen del arte Ndebele, un arte creado por mujeres

Como se mencionaba anteriormente el arte africano es conocido por casualidad, por la explotación de este territorio, sobreviviendo principalmente en museos de otros continentes, a los cuales no tienen acceso las personas que lo crearon. Desde una mirada occidental, en general el arte africano ha sufrido una suerte de pauperización, al otorgársele valor sólo desde su exoticidad. Pero asimismo, a través de la historia son numerosos los ejemplos que dan cuenta de cómo estas manifestaciones tribales o primitivas inspirarían a grandes nombres del arte occidental, así como movimientos artísticos o vanguardias que darían inicio a lo que hoy se conoce como Arte Moderno. A principios del siglo XX nació el *Primitivismo* [8], término con un tinte peyorativo que da por supuesta la ausencia de evolución de aquellas culturas *bárbaras*, cuyos productos sorprenden por su

[8] Concepto acuñado desde la esfera del arte con el cual se hacía alusión a manifestaciones artísticas provenientes de otras latitudes tales como África, Australia o Sudamérica.

carácter exótico, llegando en ocasiones a intimidar y asustar, al estar asociados con la magia o la brujería.

Ausente de toda armonía o simetría y alejado de lo figurativo, el arte africano dista mucho de la concepción clásica de lo que se entiende por arte en Occidente, sin embargo a principios del siglo XX algunos artistas verían en él un principio de soltura, inocencia y libertad, el cual quisieron emular. Por ejemplo, es bien conocida la historia de Pablo Picasso, cuyo encuentro con la colección de máscaras africanas expuestas en el *Museo Etnográfico de París*, provocó uno de los cambios más profundos en la historia del arte, el nacimiento del *Cubismo* y del Arte Moderno. Asimismo a inicios de su carrera, el escultor italiano Giacometti al llegar París y visitar el *Museo del Trocadero* se sintió fascinado por unos cucharones de madera negra, oriundos de la Costa de Marfil, los cuales adoptaban figuras humanas, largas y estilizadas; objetos que a su vez se convertirían en fuente de inspiración para su obra futura. Por aquel tiempo, el aspecto funcional había totalmente suplantado al aspecto estético y pareciera que para que estas piezas provenientes de otras culturas fueran realmente apreciadas desde su valor artístico, deberían pasar primero por el filtro del artista occidental; sólo el podría limpiarlas de toda vulgaridad y primitivismo, extrayendo de ellas aquello pueda ser acogido por el arte.

En otras palabras, pareciera que el artista occidental debía blanquear aquellos productos y objetos de toda su “negrura” para que pudieran ser aceptados y valorados como piezas de arte. Pero esta fascinación por el arte africano por parte de los artistas occidentales, generó a su vez una inquietud en algunos amantes del arte, mecenas y directores de museos como Pierre Gaudibert, uno de los primeros directores del *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, quienes comienzan a interesarse en estos productos “artísticos”, admirando su técnica, la factura y el colorido de los mismos, generando a su vez varias exhibiciones en diferentes museos en París, Bruselas y Ginebra, las cuales comienzan a hacerse habituales durante la década de los años 50. Asimismo, diez años más tarde, el

mundo del arte occidental asistirá a un nuevo remezón, en el cual son cuestionados todos aquellos patrones y motivos que lo habían sustentado, una agitación a la cual también asistirán las diferentes disciplinas humanas, especialmente desde el campo de las ciencias sociales, tales como la antropología, la sociología o la semiología, ofreciendo una nueva perspectiva frente al mundo y sus formas de habitarlo. (Gompertz, 2013: 117-141).

En cuanto al arte africano, no en vano observamos como durante esta década y las siguientes, se hace evidente una nueva orientación frente al mismo. Nuevos museos son creados o pensados para albergar el denominado arte tribal, tales como el *Museo de Arte Primitivo en Nueva York*, o un proyecto en París, el cual finalmente se cristaliza en el año 2006 con la apertura del *Museo del Quai Branly*, sitio que alberga piezas artísticas que provienen exclusivamente de otros continentes como África, Asia, América y Oceanía. El mundo occidental recibiría a estas manifestaciones artísticas, que otrora eran apreciadas desde su rareza y exotismo, desde una mirada artístico-etnográfica, para ser apreciadas desde lo contextual y la realidad cultural del continente africano. Básicamente, a partir de la década de los 60 se instaura un cambio de pensamiento en el cual, desde el arte, se invita a apreciar la obra para comprender su contenido. Y es precisamente, bajo este contexto que el arte mural Ndebele, proveniente del sur de África, encontraría el camino para salir a la luz, traspasando barreras geográficas e instalándose en galerías y museos occidentales, como una genuina muestra del arte universal. (Balandier y Howlett, 2010: 56-67).

Fruto del desarraigo, la expropiación y la violencia, podemos rastrear los orígenes de dicho arte mural a finales del siglo XIX, cuando el pueblo es finalmente sometido por las colonias blancas europeas, viéndose obligados no solamente a modificar sus costumbres sino también su forma de habitar el espacio, a raíz de las continuas expropiaciones de tierra y forzados desplazamientos. Desarrollado exclusivamente por mujeres, este es básicamente un arte mural cuyos orígenes pueden rastrearse a partir del año 1883, momento en el cual el pueblo Ndebele

pierde finalmente la guerra contra los *Boers*, siendo sometidos por estos y expropiados de sus tierras, para ser obligados a moverse hacia el norte. Desprovistos de su medio natural, los Ndebele deben adecuarse a la geografía y topología del nuevo territorio y en este proceso se ven obligados a cambiar la forma de construir sus viviendas. De esta manera sus tradicionales cabañas construidas en madera fueron reemplazadas por viviendas de barro, lo que se constituye en un hecho fortuito que paradójicamente motivaría el origen y desarrollo de un arte mural transmitido de generación en generación por las mujeres del grupo, el cual se convertiría en un símbolo de reafirmación cultural de un pueblo que había sido desprovisto de su territorio original y a la vez del empoderamiento de la presencia femenina en la comunidad.

Tradicionalmente, el arte mural Ndebele se reconoce por sus grandes patrones, habitualmente geométricos y líneas paralelas simétricas, con los cuales se decoraban los muros exteriores, paredes, marcos de ventanas y puertas. En sus inicios estos murales eran sencillos y discretos, en los cuales normalmente se dibujaban figuras en forma de V, a partir de pigmentos calizos, extraídos de minerales y semillas, con una paleta cromática compuesta básicamente por blanco, marrón, negro y ocre. Proceso que comenzaba con la elaboración del dibujo, a partir de líneas negras sobre un fondo blanco, para posteriormente ser rellenados de color. Estos patrones geométricos eran realizados a mano alzada, con la ayuda de pinceles rudimentarios elaborados con ramas, plumas o pequeños huesos de aves de corral, para definir el contorno y la ayuda de los dedos para la aplicación de cada pigmento. Pero con el paso del tiempo llegaron los colores brillantes de la pintura manufacturada, lo que le daría una vivacidad y esplendor a los murales Ndebele, determinando todo un estilo, que ya para la década de los años 70 estaba bien definido. La paleta cromática se intensifica, predominando el amarillo, el verde, el rojo y el azul e igualmente, comienzan a utilizarse instrumentos manufacturados como pinceles o pequeñas brochas para la elaboración de la línea. (Klopper y Magubane, 2001: 14-19).

Asimismo, factores externos como la llegada de la electricidad y la televisión, influyeron en las creaciones y diseños de los nuevos patrones creados por las artistas. Manteniendo la estética original que caracteriza a la pintura mural Ndebele, los patrones clásicos se mezclaron con imágenes procedentes de revistas y logos de marcas occidentales conocidas, tales como *Nike* o *Coca Cola*, derivando a su vez un cambio en cuanto al formato se refiere, pasando de los muros a toda suerte de objetos-mercancía para ser vendidos a los turistas y en cuanto a su función social, suponiendo una entrada de dinero extra y un medio de supervivencia para las mujeres de la comunidad y sus familias.

### 1.4.1. Esther Mahlangu, embajadora del Arte Ndebele

Sin duda alguna, fue la obra de Esther Mahlangu la primera en llegar a Occidente, hecho que se desprende por el interés sentido durante la década de los 80 desde la esfera del arte, por explorar estéticamente aquellos continentes desdeñados por tradición como África y lo que lleva a la búsqueda exhaustiva de manifestaciones artísticas no occidentales. Es así como en el año 1989, André Magnin, galerista y curador de arte francés, además de estudioso del arte contemporáneo no occidental, concretamente del arte africano, después de viajar a Sudáfrica y quedar maravillado con la obra de Mahlangu, quien aunque basada en la tradición Ndebele había comenzado a innovar en los diseños y técnicas tradicionales, decidió invitarla a participar en la gran exposición *Les Magiciens de la Terre*, celebrada en el *Centro Pompidou* de París; una exposición que tenía como fin dar a conocer el arte contemporáneo de culturas no occidentales, y que revelaría a Esther Mahlangu como artista internacional, sucediéndole a este hecho una serie de exhibiciones en diferentes galerías y museos, tanto en Europa como en Norteamérica. (Magnin y Soulillou, 1996: 47).

Figura 2. Esther Mahlangu *Number One.* Inscripción a la entrada de la casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Con una tensión entre lo global y lo local y transportando sus creaciones de los murales al lienzo, la obra de Mahlangu sería valorada por galeristas, coleccionistas y artistas occidentales, quienes se extasiaron con la aparente pero compleja simplicidad de sus patrones y su brillante colorido. Asimismo, sus diseños comenzaron a incorporarse, por aquel entonces, en otros ámbitos como el diseño y el mundo de la moda. Obstinada por preservar la tradición, Esther Mahlangu, así como su mayor discípula y también artista, Francina Ndimande, se involucraron durante años en la tarea de perpetuar el arte Ndebele, formando a jóvenes y mujeres de la comunidad en diferentes centros de enseñanza, tales

como la *Ndebele Foundation* [9], la cual estaba anexa al *Centro para Mujeres y Niños*, un lugar de atención para la población más desvalida. La escuela buscaba preservar esta colorida y delicada tradición en las nuevas generaciones, en un ambiente cada vez más reticente a la perpetuación del mismo, a través de diferentes talleres para la formación en pintura, decoración de objetos, elaboración de adornos y prendas de vestir con cuentas, así como en el cultivo de vegetales.

Sin embargo, sus creadoras eran conscientes de que debido a las presiones económicas y los cambios sociales, cada vez se hacía más difícil preservar la tradición de decorar las viviendas, pero lo que se pretendía que al menos mediante la enseñanza de la pintura mural, no sólo las mujeres jóvenes pudieran aprender diferentes actividades que les aportan algún beneficio monetario, sino también que el arte mural Ndebele o al menos su espíritu, se mantuviera vivo al interior de la comunidad, para que pudiera tomar otro rumbo y adecuarse a un contexto contemporáneo.

### 1.5. Pintura mural o el arte de decorar viviendas. Función de la pintura Ndebele

A lo largo del continente africano así como en otros lugares del mundo, se hace evidente cómo a través de la historia las mujeres han usado su ropa y accesorios, para crear diferentes retratos de si mismas y del mundo real y espiritual que les acoge; de esta manera todas sus creencias, temores, sueños y frustraciones, se encuentran resumidas en sus producciones artísticas y diseños, como testimonio del pensar y el sentir de una comunidad. Su arte fue creado para agradar a la vista, homenajear a su hombres, honrar a los antepasados y educar a las nuevas generaciones en la conservación de las tradiciones y costumbres, con el fin de preservar un legado. “Estas mujeres concibieron al arte como una labor que iba

[9] Centro de enseñanza de la pintura y el tejido de cuentas, ubicado en la región de Weltevreden, Mpumalanga, fundado en el año 2001, con la ayuda de la fotógrafa Margaret Courtney-Clark, en la cual participó activamente Francina Ndimande. Inactivo hoy en día.

más allá de la cotidianidad y de los oficios propios de su género, para entenderlo como parte de la existencia misma, en su más compleja inmensidad" (Courtney-Clark, 1990: 17).

El arte mural Ndebele es aquel desarrollado por la tribu que lleva el mismo nombre, el cual insertó lo decorativo en lo funcional y que a su vez logró como práctica cohesionar a la comunidad, instituyéndose como tradición cultural. Caracterizado por la creación de grandes murales coloridos que enmarcan las viviendas, las mujeres usaron las paredes de sus hogares como lienzos y en ellos plasmaron sus pinturas, realizadas a partir de motivos geométricos abstractos, llenos de color y brillo, confiriéndole a estas composiciones un margen de espontaneidad y creatividad. Desarrollado exclusivamente por mujeres, el arte Ndebele es básicamente un arte mural que nace en Sudáfrica en pleno siglo XX, como fruto del desarraigo, la expropiación y la violencia a la cual fue sometida la comunidad por parte de las colonias blancas de holandeses e ingleses que dominaron el territorio, viéndose obligados no solamente a modificar sus costumbres sino también su forma de habitar el espacio. Desprovistos de su medio natural, el pueblo Ndebele debió adecuarse a la geografía y topología de la región, proceso en el cual se vieron forzados a cambiar la forma de construir sus viviendas.

De acuerdo con la investigación adelantada por el Doctor NJ van Warmelo, quien estuvo a cargo del Departamento de asuntos relacionados con los pueblos nativos durante 1930 y 1969 y quien a su vez escribió ampliamente sobre los Ndebele, este hecho se produce después de la *Guerra de Mabhogo*,[10] entre 1882-1883, momento en el cual las tradicionales construcciones individuales, toldos de planta circular y techo de madera, comienzan a ser reemplazadas por complejos familiares, elaborados a partir de barro y compuestos de varias edificaciones de

[10] En el año 1882 el rey Ndebele, Mabhogo, entra en guerra con el régimen establecido por los colonos blancos, conocido como la *Republica Sudafrican*a. Por casi un año los Ndebele resistieron los ataques, escondiéndose en túneles subterráneos. Sin embargo el hambre y las enfermedades, hicieron que finalmente se rindieran.

planta rectangular, protegidos y encerrados a su vez por una muralla que rodea el complejo y una puerta principal de acceso. (Van Warwelo, 1930:49).

Asimismo, la vivienda comienza a ser concebida como una unidad auto sostenible, que funciona por si misma como una villa, acomodándose de esta forma a la organización social de la comunidad. Siendo un pueblo que practica la poligamia, los *umuzi*[11], le permiten al hombre cohabitar en un mismo espacio con sus diferentes esposas, pero en viviendas separadas. (Sekibakiba, Smuts, Rich y Getz, 2008:29-30). Un hecho fortuito, como lo fue el desplazamiento forzado de su territorio, motivaría años más adelante el origen y desarrollo de un arte mural que será transmitido de generación en generación por parte de las mujeres del grupo, el cual se convertiría a su vez en un símbolo de reafirmación cultural de un pueblo desprovisto de su territorio. Ante la dominación *afrikáner*, sucedida después del año 1883, momento en el cual el pueblo es forzado a trabajar para los *Boers,* comienza un proceso apropiación y reconocimiento por parte de los Ndebele, el cual traería consigo la implementación de nuevas tradiciones culturales, como lo fue la elaboración de brazaletes y prendas de vestir a partir de perlas y cuentas de colores, así como el desarrollo de la pintura mural.

Siendo un fenómeno posterior a la elaboración de piezas a partir de perlas, estos murales cumplieron inicialmente con una función de resistencia ante los atropellos sufridos por un pueblo que no sólo es obligado a dejar su tierra sino que también se ve forzado a trabajar para otros, modificando con ello sus costumbres y la forma habitual de vivir. A partir de este momento las mujeres Ndebele, durante su tiempo libre comenzarán a decorar sus viviendas, inicialmente con diseños simples y monocromáticos, elaborados a partir de *ihlabatshana* [12] como el carbón, pintando los marcos de las ventanas y puertas. (Powell,1995:46). Por generaciones, las mujeres se encargarían de producir un arte de increíble riqueza y vitalidad, en el cual abundan los detalles coloridos y patrones geométricos,

[11] En la lengua *IsiNdebele* es el término con el cual se nombra a los complejos familiares.
[12] Pigmentos naturales, como la piedra y la tierra. Término utilizado en la lengua *IsiNdebele*.

presentes no solamente en las fachadas exteriores y el interior de las viviendas, sino también en la producción de piezas artesanales. (Schneider, 1986:40).

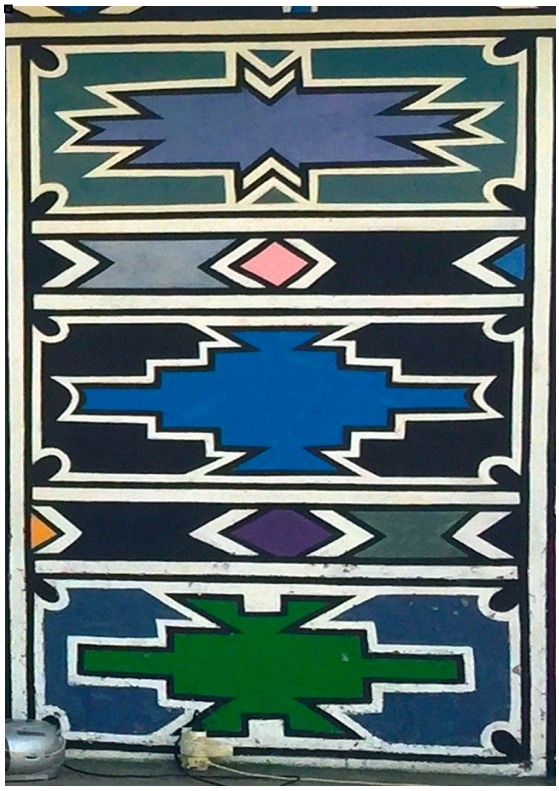

Figura 3. Detalle casa de Esther Mahlangu, Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Pero a diferencia del arte producido por otras tribus africanas, donde los objetos y prácticas artísticas suelen estar vinculados con lo religioso o lo mágico, la pintura mural Ndebele se encuentra desde sus inicios desprovista de todo carácter misterioso o sobrenatural, haciendo mas bien énfasis en lo cultural y cumpliendo con diversas funciones al interior de la comunidad. (Sekibakiba, Smuts, Rich y Getz, 2008:42). Pese a ello, desde que la pintura mural de los Ndebele comienza a recibir atención, algunos se preguntaron si tales murales contaban alguna historia o si tal vez los diseños o colores que la conformaban pudieran tener algún significado. Este hecho está atado a una antigua idea eurocentrista, la cual clasifica las manifestaciones o prácticas creativas proveniente de grupos étnicos no occidentales, bajo la categoría de arte primitivo o étnico. En su tesis doctoral del año 1986, *Paint, Pride and Politics*, sobre los Ndebele del Sur, Elizabeth Anne

Schneider, expone esta situación a partir de la postura de algunos autores, como Franz Boas[13], a partir de la idea preconcebida que se tiene, sobre la relación entre símbolo y arte étnico.

Según Boas, en las artes de las civilizaciones primitivas existen dos componentes claros, uno formal, el cual se basa en las formas y otro que tiene que ver con el significado de las mismas. Este último aspecto es el que le agrega un valor estético a la relación existente entre el producto producido y la actividad artística. Es decir, que ya que las formas tienen un significado, estas pueden ser representadas, no necesariamente en objetos pero si en ideas. (Scheneider, 1986:159). Esta postura tuvo valor, especialmente al ser contrastada con algunas manifestaciones artísticas no occidentales, donde las formas o los colores, poseen algún significado, como es el caso de los Zulúes y la producción de piezas de cuentas o perlas, cuyos colores están relacionados con el status o rol que cumplen los individuos dentro de la sociedad. Sin embargo el caso de los murales Ndebele es diferente. Si bien la decoración de las viviendas a través de la pintura era una práctica relativamente común entre los *Ndzundza* [14] así como para otras comunidades, el estilo (s) que define a la pintura mural Ndebele no viene a desarrollarse sino hasta la década de los 40, hecho que la desvincula de cualquier cosmogonía o asunto religioso. Ahora, si bien las formas o colores no tienen ningún significado dentro de la pintura mural, ella misma como tradición, simbolizó varios aspectos de la comunidad.

A través de la implementación de la pintura mural como tradición cultural, aparecería un nuevo modo de habitar el espacio y el tiempo que garantizaría no sólo la supervivencia y la continuidad del grupo, manteniendo así sus costumbres y ritos, sino también la construcción de un concepto de identidad que los diferenciaría de los demás. Enraizado en la tradición Ndebele, el *umhlobiso*,[15] fue

[13] Antropólogo norteamericano de principios del siglo XX, llamado el padre fundador de la antropología norteamericana. Estudioso de las culturas amerindias y esquimales.
[14] Término utilizado para referirse a los Ndebele del Sur .
[15] Término utilizado en la lengua *IsiNdebele* para nombrar al arte de decorar paredes

practicado exclusivamente por mujeres, eran ellas quienes elegían decorar la vivienda, utilizando precisamente como lienzo las paredes de la casa, aquel recinto sagrado donde los niños son concebidos y el espíritu de la vida familiar habita, para honrar así a sus esposos e hijos. De esta manera y rápidamente, la práctica sería vinculada a una de las tradiciones más arraigadas dentro de la comunidad, la cual comparten con otros pueblos africanos, como lo es el rito de iniciación masculina, tradición milenaria transmitida de generación en generación, la que se practica hasta nuestros días y con la que se marca el paso de la juventud a la edad adulta. De esta manera y durante los meses de reclusión, las mujeres del grupo se encargaban de elaborar un proceso de purificación de las viviendas, pintando su fachada, para honrar al joven que se había ido y que regresaba siendo un hombre sabio y valiente. (Klopper y Magubane, 2001: 45,52,55). [16]

Asimismo, los murales Ndebele se transformaron en la herramienta idónea para perpetuar los orígenes y honrar a los antepasados. Al igual que otras comunidades tribales a lo largo de África, el territorio era considerado por los Ndebele como algo sagrado, un lugar de veneración en el cual habitan los guardianes de la tierra y los espíritus de los predecesores, quienes siguen acompañando y guiando a los vivos. Al ser desalojados de su lugar de origen y sintiéndose desamparados, las mujeres Ndebele creyeron que debían hacer algo para resarcir los vínculos y así recobrar nuevamente su protección. (Powell, 1995: 94,103). Decorar las viviendas con sus propias manos y preparar los pigmentos y los instrumentos para la elaboración de los murales, se convirtió en una suerte de comunión, tanto con las fuerzas naturales del nuevo territorio ocupado, como con los antepasados, cuyos espíritus habían quedado habitando las antiguas viviendas

[16] *Ukuwela* o *Ingoma*, nombre con el cual se conoce la ceremonia de iniciación masculina que marca el paso de la niñez a la condición de adulto; un ritual colectivo que se realiza cada cuatro años y que dura dos meses, entre abril a junio. Hasta la actualidad, es deber de todo joven entre los 18 y los 22 años, ausentarse de su hogar y asistir a la escuela o *Wela*, lo que literalmente significa cruzar el río, una metáfora con la que se hace alusión al paso de la niñez a la edad adulta y donde el muchacho aprenderá los códigos, las leyes y los misterios que rigen a la sociedad Ndebele.

en las *Cuevas de Mapoch.*[17]

Finalmente, los murales se convirtieron en el elemento distintivo de la comunidad, lo cual les permitió crear un nuevo concepto de identidad y reforzar su orgullo. A través de la historia, los *Ndzundza* no solamente fueron reconocidos por su fuerza y altivez sino que además fueron considerados durante el siglo XIX como uno de los pueblos más fieros, temido no solo por el ejército inglés y los *Boers*, sino también por las comunidades vecinas, como los Swazi o los Pedi. Este orgullo puede evidenciarse a través de algunos documentos históricos escritos por Comisionados del gobierno a principios del siglo XX, quienes se referían a los Ndebele del Sur como nativos que se aferraban a sus costumbres y hábitos y como una tribu que no se mezclaba con las demás, contrayendo matrimonio entre ellos mismos. (Schneider, 1986: 218,220). La implementación de la práctica mural como tradición cultural, se convirtió entonces en una declaración simbólica de identidad, a través de la cual pudieron distinguirse de los demás, recobrando de cierta forma la grandeza que habían gozado en el pasado, al crear un arte singular y exclusivo. De paso, esta práctica que se convierte en tradición, les confirió estatus social a las mujeres, en su rol de esposas y madres, convirtiéndose en el medio por el cual ellas lograron dar cuenta de su creatividad y cohesión a la sociedad. (Loubser, 1994:31). Una casa bien pintada significaba entonces que la mujer que habitaba en ella era una buena madre y una buena esposa, orgullosa de su familia y a su vez una mujer lo suficientemente hábil, como para ayudar económicamente a sostener el hogar a través de su arte. Pero asimismo, una casa bien decorada daba cuenta de una comunidad que había soportado los

[17] Entre 1810 y 1840, acontece el periodo histórico conocido como *Mfecane*, época de luchas entre las diferentes comunidades indígenas y de migraciones obligadas, el cual traería consigo grandes pérdidas humanas. Sin embargo el grupo *Ndzundza,* al cual pertenecen los Ndebele del Sur, pudo recuperarse bajo el liderazgo del Jefe Nyabela, apodado posteriormente por los colonos blancos como *Mapoch*, quien durante la década de 1840, construiría una serie de fortalezas de piedra al noreste de Roossenekal, en la actual provincia de Limpopo, conocidas como las *Cuevas de Mapoch,* actual centro de peregrinación y veneración a los antepasados. Gracias a su liderazgo, los *Ndzundza* llegarían a convertirse en una fuerza política y militar regional, antes de caer bajo el dominio de los colonos blancos.

atropellos de la violencia, saqueos y expropiaciones pero que sin embargo había encontrado la forma de mantenerse unida, a través de la creación y sostenimiento de una práctica cultural, adaptándose a los hechos.

### 1.5.1. Patrones clásicos de la pintura Ndebele, entre la abstracción y la geometría

Entre la simpleza y la complejidad, abstractos y no figurativos, los patrones geométricos tradicionales son uno de los elementos principales del arte mural Ndebele, los cuales al ser acompañados por un brillante colorido, se convierten en el signo identitario de un pueblo y una cultura. Con la ayuda de simples objetos como ramas de arboles, plumas y huesos de aves de corral o los propios dedos para rellenar el patrón de color, este arte mural compuesto de líneas paralelas y formas simétricas recuerda en cierta forma al *Cubismo* occidental, a partir de la deconstrucción analítica de sus formas, en dos dimensiones o tal vez al *Suprematismo* ruso, esa forma de abstracción pura que invitaba a gozar de la experiencia de la no objetividad y a disfrutar de la supremacía de la sensación, a través de limpias formas geométricas, porque como decía su fundador, Kazimir Malevich, "en pintura, el color y la textura son fines en si mismos*".* (Gompertz, 2013: 203).

Precisamente, una de las cosas que más sorprenden al contemplar estos murales tiene que ver con la elaboración misma del dibujo y de los patrones geométricos que la componen, la cual se hace directamente sobre la pared, sin boceto previo y a mano alzada. En una demostración del dominio y la maestría de las manos que los realizan y con la ayuda de una tiza, se trazan inicialmente las líneas diagonales que conforman el patrón, para posteriormente sobre el trazado, delimitar los bordes con pintura negra y aplicar el color dentro del área seleccionada. Este proceso debe repetirse una vez se haya secado el muro, con el fin de que la pintura quedara fijada a la superficie. Asimismo, a partir de la década de los 50, aparece un diseño conocido como la *itjefhana*, motivo que fue popularizado posteriormente por Esther Mahlangu y copiado exitosamente por la mayoría de las

mujeres, identificando la pintura mural Ndebele. Dicho motivo, inspirado en una hoja de afeitar, se constituye de un bloque rectangular cuyas esquinas terminan en una línea curva. Sin embargo y tal como lo explica la misma Esther Mahlangu en la entrevista concedida, este no es el único patrón presente en la pintura mural. También se encuentra, por ejemplo el *istseketsana*, el cual no debe confundirse con la *itjefhana*, formado igualmente a partir de un rectángulo, pero cuyos bordes terminan en diagonal.

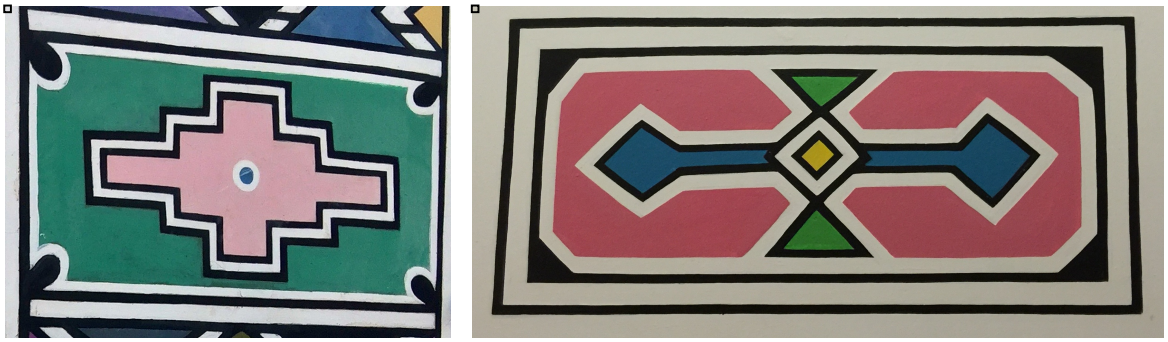

Figura 4. *Itjefhana* e *istseketsana*. Detalle, casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

### 1.5.2. Nuevas formas y motivos incorporados a la pintura Ndebele

Uno de los cambios acontecidos en la pintura Ndebele más significativos, aparte del color, fue la inclusión de elementos figurativos que acompañaron a los patrones geométricos, fenómeno que comienza a desarrollarse a finales de la década de los 70 y el cual se populariza rápidamente. Lámparas, postes de la luz, teléfonos, automóviles y aviones, los cuales eran reducidos a estilizadas formas geométricas, así como logos de marcas comerciales occidentales o letras del alfabeto, comenzaron a formar parte de una nueva iconografía, que respondía a aquello que se deseaba y no se tenía. (Ndebele Artist Nation, 1995: 16,17). Siendo la electricidad o el servicio telefónico un lujo por aquellos días, especialmente en comunidades rurales, la pintura se convirtió entonces en el medio ideal a través del cual se lograba alcanzar lo anhelado.

Sin embargo, la adopción de símbolos occidentales parece que siempre ha estado

presente en la elaboración de los murales, como puede observarse en algunas de las fotografías realizadas por Constance Stuart Larrabee[18], entre los años 1936 y 1949, donde se observa la inclusión del logo y mascota de una compañía norteamericana de pasabocas*, Mr. Peanuts,* la cual decora un mural, compartiendo el espacio con diseños tradicionales como la *itjefhana* [19] y el *ikghupu*[20]*,* un hecho que da cuenta de la capacidad de adaptación y apropiación por parte de la comunidad Ndebele, a través de su historia.

Figura 5*. Ndebele Childrens.* Constance Stuart Larrabee, Pretoria, Sudáfrica, 1936.

[18] Fotógrafa y reportera gráfica sudafricana, corresponsal de guerra durante la *Segunda Guerra Mundial* y célebre por el trabajo realizado con diferentes tribus sudafricanas, como los Zulúes, Swazi, Sotho y los Ndebele del Sur.

[19] Término de la lengua *IsiNdebele*, que traduce hoja de afeitar, ya que dicho patrón parece estar inspirado en las láminas o cuchillas de afeitar.

[20] Estilo simple de decoración en blanco y negro, creado a partir de líneas verticales y horizontales, realizado con los dedos.

En la misma tesis doctoral, mencionada anteriormente, *Paint, Pride and Politics*, Elizabeth Anne Schneider hace una descripción de las características principales que identifican a los murales creados por los Ndebele del Sur, dentro de las cuales figuran la elaboración de complicados diseños bidimensionales que adornan las paredes y muros de las viviendas, siendo de mayor tamaño y complejidad aquellos que conforman la fachada; el uso de una estricta simetría; la repetición de patrones a lo largo del muro; la claridad de la línea; el principio estático de los diseños y el alto contraste de los colores que lo conforman. (Schneider, 1986: 157,158 ). Y aunque la técnica se mantuvo a través de los años, sí se puede advertir un cambio en cuanto a la factura y la calidad de los murales, hecho que se evidencia cuando se compara la pintura mural de los años 40 y 50, con aquella realizada a partir de los 60 o 70. Por ejemplo, en cuanto a la elaboración de los patrones, los de los murales antiguos eran más grandes y por lo general llenaban las superficies de las paredes, con el fin de que pudieran ser vistos desde lejos.

Y aunque en ellos de igual manera el principio de simetría era importante, probablemente debido a su tamaño, su ejecución se hacía más complicada, por lo hoy en día pueden parecer más burdos y menos refinados si se comparan con los murales producidos posteriormente. (Loubser, 1994: 6). Años más tarde, algunas mujeres procederán a dividir la pared o el muro en listones o franjas para ubicar los diferentes motivos, logrando así mayor precisión y detalle.

Sin embargo no deja de sorprender la habilidad y creatividad con los cuales se realizan algunos de estos murales. Simplificando los objetos figurativos a formas geométricas, en ellos aparecen puertas, ventanas, postes de la luz y relojes, elementos que pueden ser reconocidos como tales pero que se estructuran de una manera casi cubista, deviniendo en una infinidad de figuras triangulares, romboides y cuadriláteras de un brillante colorido (Sekibakiba, Smuts, Rich y Getz, 2008: 42-43). De igual forma, los aviones se convirtieron en un motivo recurrente durante la década de los 60, adoptando todo un estilo conocido como el *Ufly*

*machine,* en el cual son representados estos artefactos de manera original y abreviada (Courtney-Clark, 2002: 122). Por su parte, así como por tradición no era usual la representación de la figura humana o de los animales, a partir de la década de los 80 se hacen comunes ambos motivos, hecho que para algunos fue entendido como una corrupción al estilo tradicional, más que una innovación y muestra de la capacidad de adaptación de la pintura y sus motivos al contexto social. La artista Esther Mahlangu fue una de las primeras en introducir a murales, lienzos y cerámicas, estilizadas figuras humanas, vestidas con las prendas de vestir que identifican a los *Ndzundza*, así como felinos, antílopes o incluso jugadores de fútbol, motivo que aparece durante la celebración en Sudáfrica de la *Copa Mundial de Fútbol 2*010. (Powell, 1995:60).

Figura 6. Autorretrato. Detalle, casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

### 1.5.3. Fuentes de color y pigmentos tradicionales. Del blanco y negro al color

Sin duda alguna, por encima del diseño, factura o cualquier otro factor, es el color brillante lo que identifica a los murales Ndebele. Esta comunidad fue la primera en utilizar la pintura manufacturada para la decoración de sus viviendas, una tendencia que nació entre la década de los años 40 y la década de los 50, animada por un lado, por el afán de la comunidad por diferenciarse del resto de pueblos vecinos, como los Sotho y los Tswana, quienes también decoraban sus casas a través de la pintura y por otro lado por el interés del gobierno en fomentar el turismo en dicha zona.[21] Antes del uso de pinturas manufacturadas, los murales eran pintados exclusivamente con pigmentos naturales, los cuales eran extraídos de la tierra: minerales, semillas o materiales como la cal, conformando una paleta cromática compuesta de cuatro colores básicos: negro, blanco, rojo y ocre.

Su ejecución era bastante ardua ya que para la obtención de ciertos pigmentos las mujeres debían recorrer largas distancias. De hecho uno de los colores más difíciles de conseguir era el rojo, por el cual debían desplazarse hasta el área de *Rust de Winter*, reserva natural que queda a las afueras de Pretoria, famosa por la tierra roja. Por otro lado, para la obtención del color negro, sin duda alguna el pigmento más utilizado para la elaboración del diseño de los patrones y de los bordes, se recurría bien sea al hollín o tierra negra, la que por lo general se encuentra en la cercanía de los ríos. (Courtney-Clark, 2002:74).

[21] Durante la década de los 50 y una vez instalado el régimen separatista o *apartheid* en Sudáfrica, el gobierno se encargaría de apoyar y divulgar el arte mural Ndebele, con el fin de atraer la mirada del público, creando todo un mercado turístico a su alrededor, a través de la construcción de villas temáticas destinadas para los turistas y suministrando pinturas acrílicas a las mujeres para la realización de sus murales para que fueran aun mas coloridos y vistosos.

Figura 7. Pigmentos naturales. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Ahora, de acuerdo a los registros realizados por el Dr. NJ van Warmelo y el fotógrafo Duggan Cronin [22], durante las décadas de los años 20 y 30, no existe

[22] Fotografo de origen irlandés, nacido en Sudáfrica, quien entre 1919 y 1939 se encargó de retratar a las distintas comunidades que alli habitaban. Su trabajo se convierte en un

ningún indicio, bien sea escrito o visual, que de cuenta de una pintura mural vistosa y colorida, dominando por el contrario, diseños simples y monocromáticos. Los primeros indicios de color, datan del año 1944 y emergen de un pequeño grupo de *Ndzundza,* asentados en una granja de blancos, ubicada el área de *Hartebeestfontein*, en la provincia de Gauteng, quienes serían reubicados posteriormente al noroeste de Pretoria, estimulados por la población blanca para la ejecución de dichos murales. (Schneider, 1997: 217). Adriaan Louw Meiring, arquitecto sudafricano, quien había descubierto aquellas pinturas y desarrollado una fascinación por las mismas, se convierte en uno de los responsables de la creación de la primera villa turística. Permeado por las ideas de la *República Sudafricana*, que buscaba mantener separados a los grupos indígenas pero sobre todo, alejados de las ciudades, propone al gobierno la reubicación de este grupo, hecho que sucede diez años después, en el año 1954, tras la muerte del dueño de la granja.

El nuevo asentamiento sería *KwaMsiza,* llamado así por los Ndebele o simplemente Villa Ndebele, nombre otorgado por el Departamento de Turismo, la cual se funda con el propósito de que funcione como un museo viviente, poetizándola y promocionándola a los turistas desde su exoticidad como una tradicional villa indígena*,* funcionando hasta 1979, año en el cual es reubicada en Bophuthatswana, un área de difícil acceso para los visitantes, quienes dejaron de frecuentarla. El Departamento de Turismo se encargaría entonces de traer los turistas, con la condición de que las mujeres siguieran pintando sus viviendas. (Powell, Ivor, 1995: 49,52). De igual manera el gobierno se encargaría de suministrar lo necesario para la ejecución de los murales, momento en el cual aparece la pintura manufacturada, un hecho que traería consigo cambios importantes. Sin duda alguna, la pintura acrílica era más costosa, sin embargo los murales hechos con pigmentos naturales sufrían considerablemente con las inclemencias del tiempo, sobre todo durante la temporada de lluvias, lo que

---

material valioso de estudio, y hoy en día se encuetra en la *Duggan-Cronin Gallery*, Kimberley, Sudáfrica.

obligaba a repintarlos cada año con el fin de preservarlos.

Es por ello que la pintura comercial se convirtió en una buena elección a la hora de proteger los murales, otorgándoles además ese brillo característico que los identificó y diferenció de aquellos realizados por las comunidades vecinas. Por otro lado, nuevos colores y nuevas combinaciones fueron introducidas, como el azul, el verde, el rosa, el naranja y el violeta, los cuales comenzaron a ser empleados, enriqueciendo la paleta cromática. Con la llegada de los *indagas* [23], comienza a desarrollarse un estilo más elaborado y refinado, con líneas más finas y patrones más estilizados, el cual recibió la atención de los turistas, un hecho que además benefició a las mujeres, quienes aprovecharon el espacio para vender piezas artesanales creadas a partir de cuentas de colores, que emulaban los patrones geométricos presentes en los murales. (Courtney-Clarke, 2002:74). Algunos grupos de *Ndzundza* que habitaban otras áreas y con el fin de atraer visitantes, decidieron también pintar sus casas de manera vistosa, desarrollándose una mutación que desencadenó en la creación de varios estilos.

Por ejemplo, los *Ndzundza* que habitaban en el distrito de Nebo[24], desarrollaron un estilo único, sobrio y sofisticado, compuesto de patrones simétricos a partir de blanco, negro y gris, ubicados principalmente en las paredes del patio central del *umuzi*. Los *Ndzundza* de Weltevreden[25], desarrollaron un estilo más sencillo que consta de unidades más pequeñas y coloridas, creadas a partir de un principio de simetría vertical alrededor de un eje central, con los cuales decoraban las paredes exteriores, así como las del patio central, sobresaliendo el verde y el azul dentro de la paleta cromática utilizada. El estilo desarrollado en la villa turística de *KwaMsiza* y subvencionado por el gobierno, se identificó por el uso de patrones más elaborados y coloridos, siendo frecuente además la inclusión de motivos figurativos. Por último, los *Ndzundza* que habitaban en el área rural, conservaron

[23] Expresión que hace alusión a los diseños creados a partir de pintura acrílica, con los cuales se comienzan a ejecutar los murales.
[24] Distrito ubicado en el área de Limpopo.
[25] Suburbio de Roodepoort, en área de Gauteng.

su estilo, el cual se identifica por el uso de grandes patrones, verticalmente simétricos, hechos en colores tierra, con los cuales decoraban la fachada, utilizando la puerta y las ventanas como eje central. (Schneider, 1986: 217 ). Pero realmente lo que caracterizaba a todos los murales era su estilo propio y particular de diseño, cuyo impacto dependía del contraste entre las bandas negras y blancas que conformaban los patrones geométricos, otorgándole precisión y dramatismo al dibujo.

Aunque la pintura mural estaba destinada exclusivamente para la decoración de las viviendas, igualmente en algunas zonas rurales pueden aun encontrarse fachadas de iglesias decoradas al estilo Ndebele, con los tradicionales patrones geométricos abstractos, como es el caso de la capilla *Isango LeZulu*, ubicada en la región de Weltevreden, Mpumalanga, decorada por Francina Ndimande, su esposo y una de sus hijas, a finales de la década de los 70. Con una connotación distinta, representando en este caso la casa de Dios, estas edificaciones dan cuenta por un lado, del momento en el cual la religión cristiana es impuesta a la comunidad por parte de los colonos blancos, proceso que ocurre a finales del siglo XIX con la llegada de los misioneros ingleses y alemanes, así como de la apropiación y naturalización de una religión ajena.

Figura 8. Iglesia *Isango LeZulu.* Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

### 1.5.4. Otros ejemplos de murales creados por mujeres en Sudáfrica

El arte es una actividad que forma parte de la actividad cotidiana en varias culturas sudafricanas, tanto en el campo como en las ciudades, convirtiéndose en una práctica con la cual se intenta conservar tradiciones tribales y generar ingresos. En Sudáfrica, específicamente la pintura mural ha sobresalido como una práctica popular realizada por mujeres, siendo varios las comunidades que a pesar de las limitaciones, la practicaron por décadas. Aunque sin duda alguna la atención mediática estuvo centrada en los murales Ndebele, gracias a la difusión del trabajo de la artista Esther Mahlangu, de igual manera sobresale el trabajo realizado por cientos de mujeres, que al igual que las Ndebele, se encargaron de transmitir su saber, de generación en generación. Con un estilo propio y con sus particularidades, la pintura mural de las comunidades sudafricanas Sotho, Tsonga y Venda, son el ejemplo de la creatividad y el trabajo mancomunado de mujeres,

quienes a través de la actividad *poiética*, lograron un empoderamiento dentro de la sociedad. Es cierto que en la actualidad varios factores como el desplazamiento a las ciudades o la adopción de costumbres occidentales, atentan contra la posible desaparición del arte mural tradicional sudafricano y del legado generacional. En muchos de los casos, bien sea por falta de recursos o de tiempo, estas viviendas son dejadas a su suerte, quedando a merced de un deterioro inexorable a causa de las lluvias, el polvo y el viento.

De esta manera, algunas de la zonas del área rural se convirtieron en grandes cementerios que albergan cientos de casas abandonadas, donde sólo quedan algunos muros en pie, paredes, fragmentos de puertas o ventanas, fachadas desgastadas; ruinas que dan cuenta de un tiempo pasado, cuando pese a las vicisitudes, las mujeres encontraban en la decoración de sus viviendas un escape, el modo de honrar a su familia y sus ancestros, a la tierra a la que pertenecían y sobre todo, un espacio de reconocimiento por su labor como madres, esposas y motor de la comunidad.

Figura 9. Casa abandonada. Alrededores de Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

### *1.5.4.1. Los Sotho del Sur*

Los Sotho, son un pueblo cuyos orígenes podemos ubicar a partir del siglo XVI y que al igual que muchas otras tribus africanas emigraron de la región norte del centro de continente hacia el sur, hecho que se registra a partir del siglo XIX, cuando pasan a habitar dos territorios: Lesoto, un pequeño país al sur del continente africano, cuyos habitantes son conocidos como los Sotho del norte o los Pedi y Sudáfrica, donde actualmente viven un gran número de ellos, conocidos como los Sotho del sur. Divididos entre asentamientos rurales y urbanos, los Sotho del sur comparten con sus vecinos los Ndebele, un pasado marcado por la violencia y las expropiaciones de tierra por parte de los *Boers*, así como ciertas prácticas y costumbres, entre ellas la pintura mural la cual fue desarrollada desde el siglo XIX por las mujeres de la comunidad y la que al igual que sus vecinos, consistía en la decoración de las viviendas a partir de motivos abstractos, con los cuales se buscaba causar un efecto óptico dramático.

Figura 10: Mural en blanco y negro realizado por los Sotho del Sur.

De hecho fue el pueblo Ndebele quien tomó esta práctica de los Sotho, adoptando inicialmente la técnica y los patrones geométricos. Esto es algo que se puede evidenciar cuando se comparan algunos de los murales antiguos que se encuentran en el área rural, con aquellos realizados por los Sotho, en los cuales se pueden apreciar similitudes en los patrones, en su mayoría monocromáticos y realizados con pigmentos naturales, menos elaborados y detallados; así como similitudes en las diferentes prendas de vestir, tales como mantas, bandas y dentales, elaborados a partir de cuentas de colores, decoradas a partir de los mismos diseños geométricos utilizados en la pintura mural.

De la misma forma en que los artistas europeos de principios del siglo XX se sintieron conmovidos por las formas de la naturaleza, naciendo con ello un movimiento tan exquisito como lo fue el *Art Nouveau;*[26] en el continente africano las mujeres Sotho, igualmente inspiradas en la naturaleza, en las flores o las hojas de las plantas de maíz, producto que cultivaban y con el cual alimentaban a sus familias, comenzaron a crear maravillosos murales, cuyos diseños nos recuerdan a las intrincadas y asombrosas figuras caleidoscópicas. Carentes de toda connotación religiosa y obedeciendo mas bien a principios estéticos, estos murales respondieron de igual modo al afán de las mujeres por demostrar su respeto a la familia y a la comunidad en general, como campo de acción y de visibilidad dentro del grupo. Al igual que en la decoración Ndebele, se acostumbraba decorar no solo el exterior de las viviendas, incluyendo puertas y ventanas, sino también el interior de las mismas, por lo que igualmente, algunas mujeres acogieron el uso de la pintura manufacturada, especialmente a partir de la década de los años 50 cuando esta se populariza. Sin embargo esto no era común y hoy en día se pueden apreciar todavía algunos de los antiguos murales, especialmente en la zona rural, realizados con pigmentos naturales en los cuales sobresalen los colores terrosos, el blanco y el negro.

[26] Estilo artístico surgido en Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el cual se inspira por el uso de líneas onduladas y cuya fuente de inspiración tuvo, entre otras a la naturaleza,

Pero no sólo la pintura mural identifica a las viviendas de los Sotho del Sur. También se encuentran viviendas en las cuales los patrones geométricos se encuentran grabados sobre la superficie de las paredes, esta técnica es practicada por otras tribus y se conoce bajo el nombre de *litema*, cuyo efecto se logra cuando el dibujo, bien sea realizado con los dedos o con la ayuda de varas, es realizado sobre la arcilla fresca que recubre las paredes, con el fin de lograr una textura tridimensional. Dicho procedimiento es también utilizado por los Ndebele bajo el nombre de *ikghupu* el cual consiste en la elaboración de grabados, que a diferencia de los Sotho, acostumbran realzar con finas líneas de color blanco. Siguiendo los mismos diseños, estos sólo pueden apreciarse cuando el sol cae sobre las viviendas, causando de esta manera un efecto espectacular y cuya impresión es que los motivos van cambiando de acuerdo a la dirección del sol, durante el día.

Asimismo, menos comunes pero de igual belleza son los mosaicos creados con piedras sobre las superficies de las paredes de las viviendas, una técnica que al igual que el grabado, requiere para su realización que la arcilla que recubre los muros, se encuentre aun fresca. Con una paleta cromática discreta, en la cual se aprecian los tonos terrosos y el blanco, los diseños elaborados seguían la misma complejidad que los de la pintura mural o de los grabados. Sin embargo y debido a que se trataba de un trabajo arduo, este procedimiento ha caído actualmente en desuso. (Klopper y Magubane, 2001: 12,23,24,40).

Figura 11. Fachada de vivienda decorada por los Sotho del Sur.

### *1.5.4.2. Los Tsonga*

Los Tsonga son una etnia antigua que proviene del norte de África central y cuyos orígenes pueden rastrearse desde mediados del siglo XIV. Con una población diversa que incluye varios grupos étnicos como los Shangaan, los Tsonga habitan hoy en día la llanura costera de Mozambique así como partes de Zimbabue, y en Sudáfrica las regiones de Mpumalanga y Limpopo. Sin embargo, la mayoría de ellos se encuentran hoy en día alrededor de los centros urbanos como Johannesburgo y Pretoria. Debido a la proximidad geográfica con los Ndebele, los Tsonga que habitan la región de Mpumalanga adoptaron la práctica de la pintura mural. Nos encontramos nuevamente con que fueron las mujeres las responsables de adornar las viviendas, obedeciendo a un principio estético, en cuya ejecución se buscaba dejar constancia de su presencia activa dentro de la comunidad.

Menos refinada que la decoración de las comunidades vecinas, la pintura mural de los Tsonga sobresalía por los motivos de gran tamaño que cubrían sus viviendas, los cuales podían ser apreciados desde un distancia considerable, así como por

su vivo colorido. Siendo popular en el campo, las edificaciones presentaban una amplia decoración especialmente en el muro frontal que rodeaba a los pequeños bohíos que formaban parte de la propiedad. En cuanto a la paleta cromática, estaba conformada básicamente por el azul, el naranja, el blanco y los colores terrosos, producto de la mezcla entre pigmentos naturales y comerciales que algunas de las mujeres utilizaban. Pero una de las cosas que más llamaban la atención, eran los patrones con los que decoraban las viviendas, los cuales alternaban entre diseños geométricos clásicos, como rombos o triángulos y figuras extraídas de la baraja de naipes, como corazones, diamantes y tréboles, que fueron adoptadas desde hace unas décadas. En cuanto a su elaboración, puede notarse una suerte de descuido en la realización de la línea, la cual no solía ser tan precisa o detallada como la de las comunidades vecinas, siendo las figuras más burdas y toscas e interfiriendo a su vez con la perfecta armonía que identifica por ejemplo a los murales Ndebele.

Figura 12. Motivos clásicos de la pintura mural de los Tsonga.

De igual manera las pequeñas viviendas eran decoradas, en este caso mediante bandas de colores que se ubicaban en la parte inferior de la casa, con lo cual se

busca proteger los cimientos de las inundaciones, que año tras año deben soportar las comunidades rurales en Sudáfrica. Sin embargo no era común ni la pintura al interior de las viviendas ni la decoración de puertas o ventanas. Este hecho se debió probablemente a que repintar cada año exigía de tiempo y esfuerzo por parte de las mujeres, las cuales en su mayoría se encuentraban ya bastante ocupadas con los oficios diarios. Sin duda alguna este ha sido el principal motivo por el cual se ha abandonado esta práctica, dejando con ello atrás un legado generacional de años de tradición. (Klopper y Magubane, 2001: 27,28,29,33).

### *1.5.4.3. Los Venda*

Los Venda o los Vhavenda, es una tribu bantú que vive actualmente en África del Sur y que como muchos de los grupos étnicos, se cree que provienen del norte de África Central, siendo de hecho uno de los últimos grupos en emigrar y cruzar el río Limpopo. Debido a los continuos intercambios y a la proximidad con otros grupos étnicos, su cultura es rica y variada, y se constituye en una mezcla que comparte ciertos rasgos y afinidades con los Sotho del Norte o Pedi, los Tsonga o los Nguni, tronco lingüístico al que pertenecen los Ndebele. En el año 1979, antes del *apartheid*, se proclamaron como República independiente, hasta 1994 cuando nuevamente es anexado al territorio sudafricano. A través de la historia y a deferencia de otras comunidades en Sudáfrica, las mujeres Venda han gozado de cierta libertad, respetadas como maestras y guías espirituales, y de cierta independencia financiera, llegando a ser en algunos casos propietarias de su propia tierra, como parte de la herencia familiar. Tal vez por esta misma autonomía, las mujeres Venda, a diferencia de las Sotho, las Tsonga o las Ndebele y pese a la proximidad con dichos grupos, no tienen la costumbre de decorar sus viviendas, cuyo exterior dejan en lo que podríamos llamar “obra negra”. (Magubane, 1998: 89).

Sin embargo desde hace algunos años una mujer, Noria Mabasa, se ha encargado de generar la inquietud por el arte en la comunidad. Dedicada de lleno

a la actividad artística desde la década de los 70, su obra se da a conocer a partir de esculturas de corte figurativo, realizadas principalmente en arcilla y luego con piezas talladas en madera, oficio que por tradición ha sido masculino y con las cuales obtendría reconocimiento local e internacional, en diferentes exposiciones en Sudáfrica, Estados Unidos, Bélgica y Holanda. Al igual que Esther Mahlangu, Noria Mabasa piensa que a través del arte y de los saberes tradicionales, la mujer no sólo puede encontrar su libertad sino también su autonomía y por esta razón ha creado en el distrito de *Tshino,* en la región de Limpopo, lugar donde ella habita, una escuela para instruir a las jóvenes en el arte de la cerámica, para la fabricación de útiles y esculturas, un hecho que al igual que su vecina le valió el reconocimiento por parte del gobierno sudafricano. Y aunque la pintura mural no exista como tradición para los Venda, su vivienda se encuentra actualmente decorada, tanto al exterior como al interior, con coloridos murales de patrones geométricos, los cuales enmarcan el conjunto de esculturas realizadas en arcilla y madera realizadas por ella misma, emulando de esta manera el arte desarrollado por las mujeres de las comunidades cercanas. (Klopper y Magubane, 2001: 56,57).

Figura 13. La artista Noria Mabasa en su casa. Tishino, región de Limpopo, Sudáfrica.

### 1.5.5. Otros ejemplos de pintura mural en África

Como se ha desarrollado hasta el momento, dentro de la creación artística, la pintura mural es sin duda alguna una de las manifestaciones más antiguas y más arraigadas en África, cuya tarea le ha correspondido por tradición, a las mujeres de la comunidad. En un principio podría pensarse que esto se debió a la proximidad de ciertos grupos, como el caso de los Ndebele, los Tsonga o los Sotho quienes habitaban el mismo territorio, al sur de África. Sin embargo los ejemplos son más comunes de lo que se cree, extendiéndose a lo largo del continente, lo que sin duda alguna de debió a la gran migración sufrida por las diferentes comunidades, quienes comenzaron a desplazarse durante el siglo XIX en la época conocida como el período *Mfecane*, momento en cual muchas de ellas empezaron a fusionarse, a través de matrimonios mixtos, compartiendo de esta manera diferentes culturas y tradiciones.

Lastimosamente, y pese a algunos esfuerzos aislados por parte de algunos gobiernos o entidades privadas, este arte vernacular se encuentra al borde de la extinción, especialmente porque las nuevas generaciones no quieren continuar preservando una serie de costumbres y prácticas, las cuales consideran ajenas a la vida apresurada y agitada de las ciudades, donde ahora habitan y la cual consideran mejor. Con la muerte de las abuelas y madres, gestoras y guardianes de un arte ancestral, los otrora muros coloridos, ricamente decorados a través de complejos y asombrosos diseños van perdiendo su brillo y esplendor, para desintegrarse y perderse en el tiempo.

#### *1.5.5.1. Los Lamba*

Es un grupo étnico que habita en Makwasha [27], cuyas mujeres tienen también la costumbre de decorar su viviendas a través de la pintura. Las razones parecen ser las mismas, obedeciendo por un lado a un principio decorativo, pero que en este caso esconde un factor práctico, y es el daño sufrido en las viviendas cada

[27] Comunidad rural al sur Katanga, provincia de la actual *República del Congo*, ubicada en el África Central.

año por el efecto de las lluvias, lo cual obliga a los hombres a hacer las reparaciones y a las mujeres a embellecerlas. De esta manera la pintura de las casas se convierte en una gran fiesta anual conocida bajo el nombre de *kushinga*, también practicada en Zambia y a través de la cual se celebra la llegada del tiempo seco a la región. Cada año las mujeres debían desplazarse a cercanías del río para recolectar barro, el cual era mezclado con una papilla hecha a partir de harina de raíz de yuca, la savia de algunas raíces, arcilla blanca o caolín, ocre y carbón, para la elaboración de los pigmentos. Para la realización de los murales, las mujeres utilizan principalmente sus manos, para extender la mezcla sobre los muros, y pinceles hechos con pelos de animales, para aplicar el color. De igual forma es usada como herramienta, un trazo afilado de madera, con el cual se esboza el dibujo. En cuanto a los motivos, una de las cosas que sorprende es la presencia de figuras humanas, tanto de hombres como de mujeres, en una pintura altamente figurativa que se contrapone a los complejos patrones geométricos que predominan en Sudáfrica.

Figura 14. Ejemplo de murales realizados por las mujeres Lamba. Makwasha, Repúblida del Congo, África Central. 2014

De una gran inocencia y sencillez, los motivos son inspirados por el ambiente que les rodea, la naturaleza y la cotidianidad de las actividades diarias, como una forma de legitimar la labor de cada uno de los individuos dentro de la comunidad,

pero igualmente con el fin de reconocerse a ellos mismos, en la construcción y conservación de una identidad. Siendo una tradición cultural casi extinta, hace unos años, la organización francesa *Artistes Africains pour le Developpement*, a través de un proyecto con la comunidad, logró agrupar a un grupo mujeres con el fin de que decoraran nuevamente sus viviendas, a cambio de la instalación de una bomba de agua. El proyecto tuvo una acogida enorme y despertó el interés de las nuevas generaciones por la elaboración de los murales. (Makhawa, 2014).

#### *1.5.5.2. Los Kassena*

Son un grupo étnico que habita en África Occidental, al sur de Burkina Faso y al norte de Ghana, el cual habita en un pequeña comunidad rural llamada Tiébélé. Siendo parte de un subconjunto más grande conocido como los Gurunsi, los Kassena son uno de los pueblos más antiguos del continente africano, de los cuales se tiene registro desde el siglo XV. Pese a la influencia occidental, conservan gran parte de sus tradiciones y saberes ancestrales, los cuales se traducen en la elaboración de productos artesanales como máscaras, tejidos y piezas elaboradas en cerámica y cuero, las cuales son vendidas hoy en día a los turistas, una fuente de ingreso importante, si se tiene en cuenta que esta región es sin duda alguna, una de las más pobres del territorio africano. Sin embargo lo que más sorprende dentro de esta pequeña comunidad son sus viviendas, las cuales obedecen a un antiguo sistema de arquitectura, cuyo saber ha pasado de generación en generación.

Elaboradas en tierra madera y paja, aunque hoy en día es común el uso del ladrillo, su estructura cónica y circular, recuerda a otro tipo de viviendas étnicas como el iglú. Dispuestas de forma aislada pero conectadas entre si y diseñadas como antiguas fortalezas, las casas son construidas sin ventanas, a excepción de una pequeña abertura que permite el paso de la luz y la ventilación necesaria, detalle que recuerda a los antiguos *imbobho*[28] de la vivienda Ndebele. De igual

[28] Pequeños círculos que cumplían con el papel de ventilar las antiguas viviendas Ndebele, antes de que se incluyeran las ventanas.

forma, llama la atención la distribución de sus paredes, las cuales parecieran formar intrincados laberintos que se funden con la geografía del lugar. Pero este tipo de vivienda tan particular causa admiración a su vez por las decoración de sus paredes, embellecidas por las mujeres de la comunidad, a partir de complejos diseños geométricos y símbolos figurativos que varían según el estatus social. Siendo una práctica que data desde el siglo XVI, y que coincide con los primeros registros que dan cuenta de la existencia de dicho grupo, la pintura mural de los Kassena responde a un proyecto comunitario liderado por las mujeres, quienes desde tiempos ancestrales se han dado a la tarea de decorar sus viviendas, obedeciendo a fines prácticos, como la conservación de los muros y como muestra del respeto a los antepasados y al poder tribal, encarnado en la figura del rey. Es por esta razón que si bien todas las viviendas son decoradas, es sin duda el Palacio Real la estructura más recargada, en cuanto a diseños se refiere.

Figura 15. Complejo de viviendas Kassena. Tiébele, Burkina Faso, África Occidental.

Utilizando exclusivamente pigmentos naturales, dentro de los cuales sobresalen el negro, el blanco y el rojo, estos son elaborados cuidadosamente a partir de piedras y semillas. Asimismo, ellas se encargaran de la elaboración de rudimentarios pinceles, fabricados a partir de huesos de aves con los cuales realizan los dibujos, lo cual obedece a la técnica tradicional. Los diseños utilizados son pequeños patrones geométricos que se repiten en toda la fachada, alternando con algunos elementos figurativos, bien sea la figura humana, o animales como la serpiente o la lagartija, los cuales tienen una connotación simbólico- religiosa dentro de la comunidad. Una vez elaborados, los dibujos son sellados con un barniz natural, el cual se obtiene de la raíz de ciertas plantas, con el fin de protegerlos de las lluvias y las inundaciones. Desde hace un tiempo y debido a la afluencia de turistas al lugar, el gobierno local se ha dado no sólo a la tarea de la protección de dichas viviendas, sino también ha incentivar la enseñanza de dicho arte mural a las nuevas generaciones, en cuyo proceso participan activamente las mujeres de la comunidad. (Pibot, 2001: 67-69).

#### *1.5.5.3. Los Soninké*

Son un grupo étnico de África Occidental, el cual se encuentra hoy en día disperso por diferentes regiones como Mali, Mauritania, Senegal, Costa de Marfil y Burkina Faso. Siendo una de las comunidades más extendidas a través del continente, han sido reconocidos por la historia como los fundadores del *Gran Imperio de Ghana*, el cual operó hasta el año 1068 así como por ser grandes comerciantes de oro y diamantes. Por otro lado, los Soninké es uno de los muchos pueblos africanos que acogieron el Islam como credo religioso desde el año 1066, tras el contacto con los musulmanes. Al igual que otras comunidades, gran parte de la vida de esta comunidad se dio en el campo, donde las actividades estaban repartidas según el género; de esta manera los hombres se dedicaban al cultivo de la tierra y la crianza del ganado, mientras que las mujeres solían quedarse en la casa para cocinar y cuidar de los hijos. La construcción de la vivienda también formaba parte de las tareas a realizar por los hombres de la comunidad, quienes a partir de ladrillos fabricados con barro y paja, construían 2 tipos de vivienda, unas

de tipo circular y otras rectangular, de acuerdo a las necesidades de un pueblo que aun practica la poligamia.

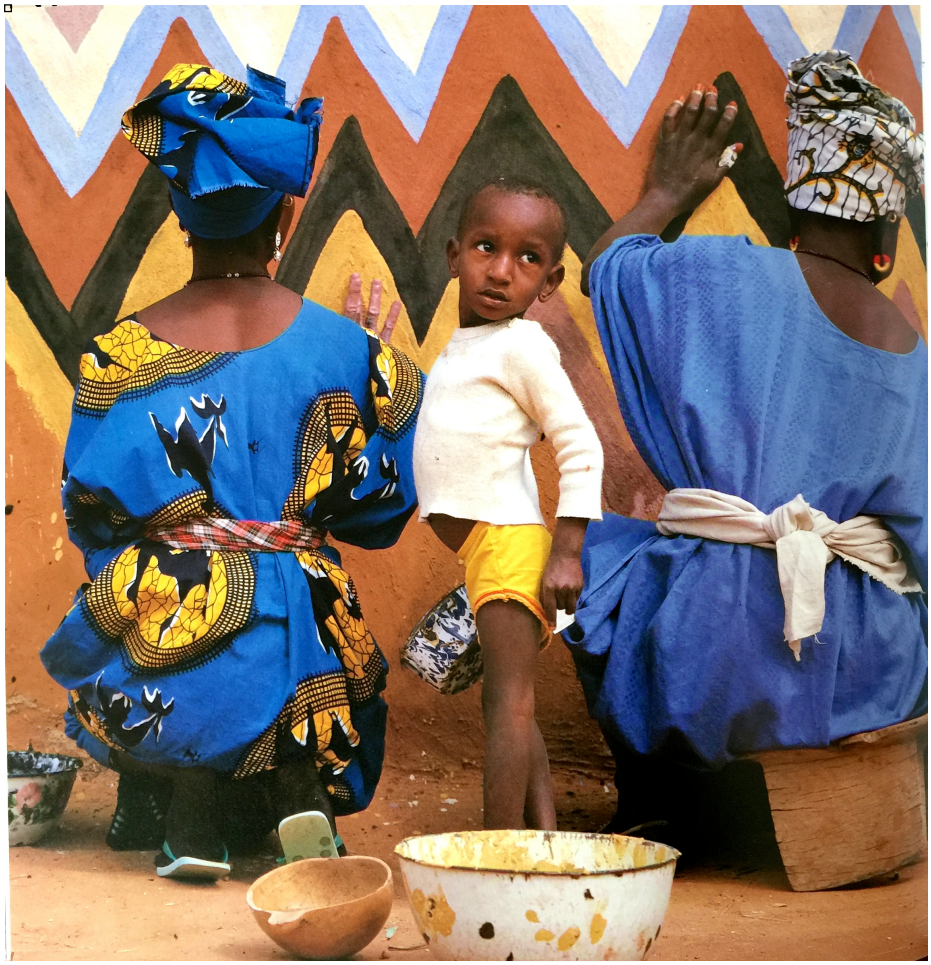

Figura 16. Ejemplo del motivo *zig-zag* aplicado a mural. Senegal, África Occidental.

Sin embargo y al igual que otros grupos, la decoración de la vivienda estaba a cargo de las mujeres, quienes cada año, después de la temporada de lluvias, tenían como tarea decorar las fachadas así como el interior de las viviendas a partir de patrones geométricos, a partir de tonos mates. Una pintura netamente decorativa, la cual no estaba integrada a la estructura arquitectónica. A diferencia de los coloridos murales Ndebele realizados a partir de pintura acrílica, estos no tenían una larga duración, ya que eran elaborados a partir de pigmentos naturales, dentro de los cuales sobresalía el característico azul añil oscuro y con el cual además teñían la tela. La pintura mural jugaba entonces un papel dentro de la

comunidad y era básicamente la de crear lazos entre las mujeres del grupo, quienes debido a la emigración obrera de los hombres, debían permanecer solas con sus hijos gran parte del año. Usando solamente sus manos y dedos como instrumentos, dicha actividad se convirtió en acto colectivo, en el cual las mujeres se juntaban para decorar los muros, desapareciendo en él todo protagonismo. Dentro de los patrones geométricos utilizados, sobresalió el estilo *zigzag,* el cual les fue transmitido por décadas de generación en generación y del que se desconoce su origen. Pero como se ha mencionado, esta tradición corrió la misma suerte arte mural practicado por las mujeres Soninké en Senegal, el cual incluía la elaboración de bajos relieves coloridos, encontrándose ambos extintos. (Courtney-Clark, 1990: 79).

#### *1.5.5.4. Los Igbos*

Provenientes de Nigeria, esta es una de la etnias más extendidas en África y la cual ha tenido un gran impacto en el continente, debido a su acervo cultural, el cual incluye una amplia variedad de dialectos y lenguas las cuales aun se conservan, pese a que hoy en día casi todos hablan inglés, como herencia de un pasado no muy lejano en el cual Nigeria pertenecía al Imperio Británico. Erigiéndose como *Estado Independiente* en el año de 1960, este territorio y las etnias que allí habitan, principalmente los Igbos, tuvieron que soportar sangrientos eventos como la guerra civil efectuada entre 1967 y 1970, con la cual la parte sudoriental de Nigeria buscaba su independencia, para proclamarse posteriormente como la *República de Biafra*. Este conflicto traería consigo el exterminio de miles de Igbos, quienes murieron a causa del hambre y enfermedades, un hecho que sin duda alguna marcaría a la comunidad.

En el pasado, la cultura Igbo, al igual que otras culturas africanas, se encontraba cimentada en la familia, dentro de la cual la mujer cumplía un papel fundamental. Siendo las encargadas de mantener a la familia y del ser el soporte del hogar, las mujeres Igbo cumplían un papel relevante dentro de la estructura social, caracterizándose además por su valentía y coraje. Lo anterior se puede constatar

en el evento conocido como la *Lucha de las Mujeres Igbo* u *Ogu Ndem*,[29], hecho en el cual muchas mujeres fueron asesinadas o arrestadas, y varios asentamientos rurales, quemados y destruidos. Sin embargo esto no desanimaría a las mujeres en su lucha, inspirando y desencadenando otra serie de revueltas y protestas, las cuales mejorarían visiblemente su reconocimiento dentro de la sociedad. (Leith-Ross. 1965. 46) Siendo tan importante su papel dentro de la comunidad, no es de extrañar que al igual que las mujeres de otras etnias, se encargaran de la construcción y decoración de sus hogares. Construidas en barro, la edificación tradicional de los Igbo es conocida como *Obi,* un lugar pensado para el encuentro y la vida familiar, rodeado de pequeñas casas en las cuales habitan las diferentes esposas con sus hijos.

La entrada de cada *Obi*, era decorada entonces por las mujeres, como trabajo colectivo, con el fin de mostrar la riqueza y el status de su propietario, engalanando los muros, siempre que había algún evento importante, como matrimonios o funerales. *Uli art style* es el término general con el cual se conoce el arte practicado por los Igbos, el cual se realiza tanto sobre el muro como sobre la piel; marcando la relación indisoluble entre la carne y la piedra, el hombre y el espacio que la habita. Un término que a su vez hace alusión al pigmento mismo, extraído de algunas frutas y árboles y a los motivos y patrones realizados, tanto en el cuerpo como sobre las paredes. Siendo una actividad en la que a veces algunos hombres participan, el estilo *Uli* recurre a diferentes motivos que van desde los figurativo y cuya inspiración es la naturaleza del entorno, como las hojas de plantas como la yuca o el ñame, o de algunos animales como la serpiente, lagartijas y cocodrilos; hasta lo abstracto, a través de diseños creados a partir de líneas, zigzag, puntos, círculos y triángulos, alternando ambos estilos dentro del mismo muro. (Courtney-Clark, 1990: 22-102).

[29] Enfrentamiento efectuado en noviembre del año 1929 entre las mujeres Igbo y los colonizadores británicos, en Nigeria, quienes se negaron a aceptar las estructuras políticas femeninas impuestas por la sociedad tradicional, que les impedía participar en la toma de decisiones o de gobierno.

Figura 17. Aplicación del *Uli Art Style*, sobre mural. Nigeria, África.

Creados a partir de pigmentos naturales dentro de los cuales sobresalen el blanco, el negro, el amarillo y el rojo, los murales *Uli*, tienen un efecto contrastante y sobrecogedor, ya que antes de aplicar los diseños, el muro es dividido en dos paneles verticales, pintando un lado de negro, sobre el cual van las figuras abstractas y el otro de color rojizo sobre el cual van los objetos de corte figurativo. Lastimosamente, el desplazamiento de las áreas rurales a las ciudades y la violencia sufrida durante la guerra civil, fueron hechos que marcaron el pensamiento de este pueblo y de sus mujeres, lo cual se tradujo en la pérdida de numerosas prácticas artísticas, peligrando el propio estilo *Uli,* el cual hoy en día sobrevive gracias a la adopción del mismo por artistas contemporáneos, tales como el *Nsukka Group*.[30] (Ottenberg, 2002: 20).

[30] Grupo de artistas asociados a la *Universidad de Nigeria Nsukka*, quienes que desde 1970 se han dado a la tarea de perpetuar dicho arte, propiciando su enseñanza y experimentando con nuevos materiales y técnicas, como el acrílico o el pastel.

## 2. EL ARTE MURAL NDEBELE Y LA VIVIENDA. HABITAR EL ESPACIO A PARTIR DE UNA TRADICIÓN CULTURAL

Desde sus inicios, la pintura mural Ndebele estuvo ligada a la casa o la vivienda, como elemento decorativo y funcional, al igual que otras comunidades, quienes encontraron en la pintura, el medio ideal para decorar sus viviendas y protegerlas de la intemperie. Sin embargo dentro de los Ndebele, esta práctica, como se explica en el capítulo anterior, adquirió otras connotaciones que atraviesan el umbral de los simbólico, que garantizarían por décadas la supervivencia y la continuidad del grupo, manteniendo así sus costumbres y ritos. A través de su implementación como tradición cultural, aparecería un nuevo modo de habitar el espacio y el tiempo, para una comunidad que había sido despojada de su territorio y esclavizada por los blancos. Pero para los Ndebele, perder la tierra tenía una connotación mayor, significaba perder el orgullo y la valentía que los identificó por siglos como pueblo guerrero. De esta manera, decorar la casa, ese espacio propio y sagrado, a través de la pintura mural, significó una pequeña conquista frente a las adversidades, recuperando de alguna forma la autonomía y la libertad que les había sido arrebatada, lo que finalmente les permitió la construcción de un concepto de identidad que los unificaría como grupo, devolviéndoles la altivez que les caracterizaba y permitiéndoles diferenciarse de los demás desde su originalidad.

### 2.1. La arquitectura. Espacio de acción y poder para la mujer Ndebele

La arquitectura Ndebele se constituyó sin duda alguna una de las muestras más representativas y originales de esta comunidad, la cual se ha convirtió en el foco de interés de etnógrafos, fotógrafos y artistas, debido principalmente a la belleza de los murales que cubrían la fachada de las viviendas. Fundiendo dos actividades, la arquitectura y la pintura, las casas tradicionales Ndebele se construían a modo de complejo de vivienda, el cual es conocido como *kraal*, o *umuzi*, lo que significa *casa principal*, un patrón que consiste en la fabricación de

pequeñas chozas o toldos construidos a partir de modelos circulares o rectangulares, cuyo techo de paja termina en forma triangular y que fue de gran conveniencia para un pueblo que hasta hace unas décadas, practicaba la poligamia. Rodeado por un muro, se accede al complejo a través de la *izinmpunjwana*[31], en cuyo interior se encuentra el terreno dividido por espacios, los cuales que pueden estar conectados o semi conectados entre si, en el caso de que el hombre tuviera varias esposas.

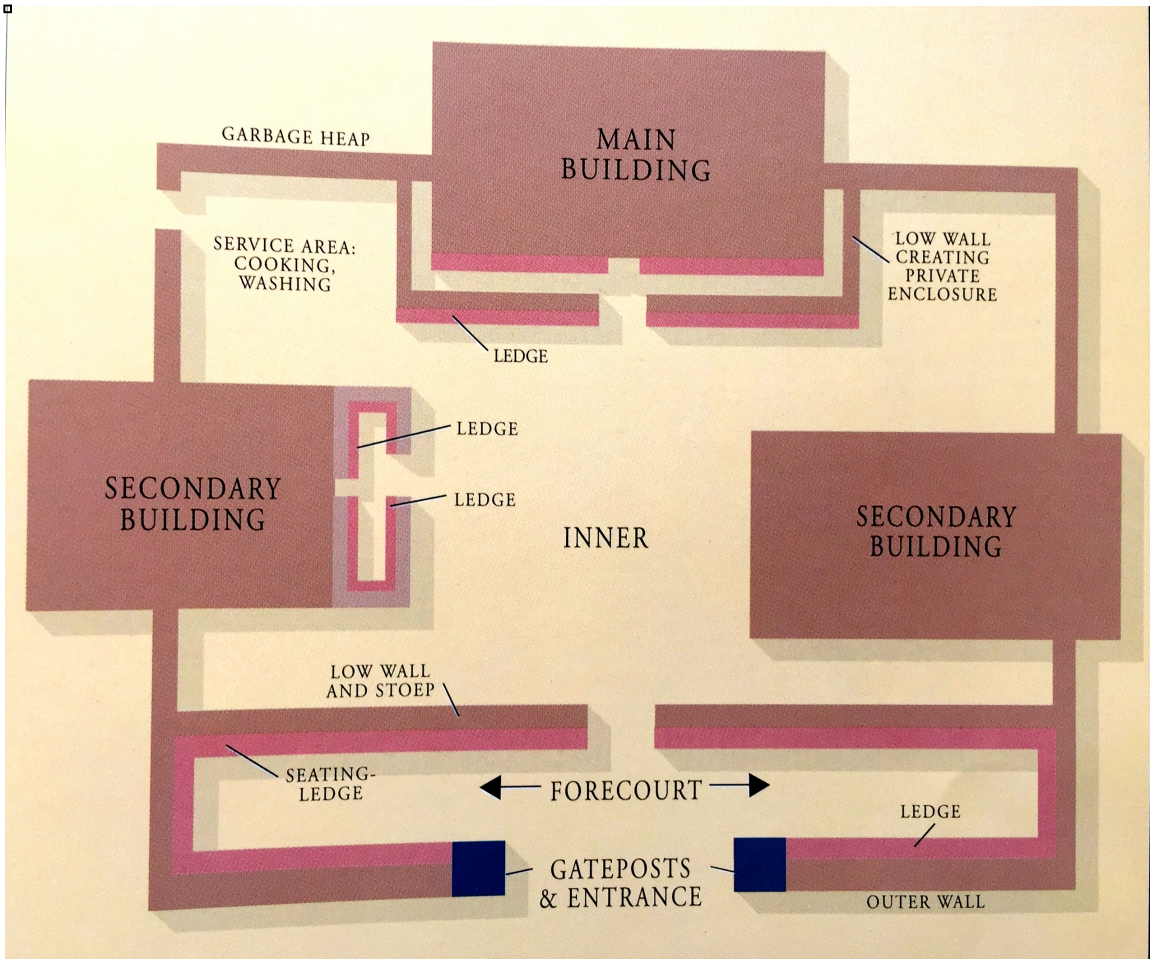


Figura 18. Plano de un *Umuzi* tradicional

Como pequeñas casas independientes dentro de un complejo de vivienda, cada una de ellas viene a comunicar con un patio trasero, el cual era utilizado para

[31] Entrada principal por la cual se accede al complejo familiar o *Umuzi.*

cocinar, socializar y criar aves de corral y un patio frontal, en el cual se guardaban los animales de carga como los burros y las cabras. De esta manera cada esposa podía disfrutar de la privacidad de su familia, al interior de su casa, pero también del privilegio de pertenecer a un amplio grupo familiar, en el cual las mujeres se aceptaban entre si, en el rol de esposas que compartían a un mismo marido. Esta situación explica en parte el por qué el arte mural Ndebele era netamente femenino, ya que obedecía a las relaciones grupales que se establecían entre las mujeres, en un trabajo mancomunado que tenía como único fin el de velar por el bienestar del hogar y de los hijos. (Courtney-Clark, 2002: 28). Influenciada por sus vecinos los Sotho del Sur, podemos rastrear los orígenes de este tipo de construcción, a finales del siglo XIX, momento en el cual el pueblo Ndebele es trasladado desde sus tradicionales cabañas de madera, destruidas por los colonos, a las casas construidas de adobe y barro.

Fue precisamente allí, en la fabricación y transformación de sus viviendas donde las mujeres encontraron un espacio de acción y empoderamiento de lo femenino dentro de la comunidad. En el momento en el cual fueron sometidos por los blancos, los hombres Ndebele fueron obligados a dejar sus hogares para irse a trabajar a las ciudades cercanas, para regresar en ocasiones especiales tales como la *Pascua* o la *Navidad.* La responsabilidad del mantenimiento y la supervivencia de la comunidad recayó sobre las mujeres, obligadas entonces a ocuparse de todo el trabajo en el campo. Ellas no solamente se encargarían de las actividades domésticas propias de su rol como mujeres sino también de aquellas tareas masculinas, que ante la necesidad, tuvieron que adoptar, entre ellas la conservación de las viviendas. Algunos de estos materiales no eran fáciles de conseguir y a veces resultaba costosa su adquisición o transporte, desde el casco urbano hasta el campo.

Asimismo estas viviendas eran propensas a sufrir daños, debido a las fuertes lluvias que azotan a la región o a la acción de los insectos, hecho que obligaba a que por lo menos una vez al año tuvieran que ser intervenidas para evitar su

deterioro. Frente a esta situación, lo que sorprende inicialmente es que dentro de la comunidad Ndebele, si bien las viviendas eran construidas por los hombres, actividades que suponen un considerable esfuerzo físico, como la consecución de materiales para la construcción de las mismas así como su mantenimiento, recayera sobre las mujeres. Por ejemplo, una vez realizada la estructura, lo cual era una actividad masculina, las mujeres debían realizar una mezcla conocida bajo el nombre de *ubulongwe*[32], para cubrir las paredes y el piso, una labor muy engorrosa que les tomaba largo tiempo, para luego proseguir con la también extenuante tarea de decorar las edificaciones a través de la pintura. Pero si se analiza con detenimiento, esta sorpresa inicial deja de serlo y entendemos el porque las mujeres no solamente aceptaron gustosas estas obligaciones sino que además eligieran desarrollar un arte para decorar y embellecer sus viviendas.

A través de la historia, la casa ha aparecido como símbolo de lo femenino, un receptáculo cálido y acogedor que alberga y protege. Pero también, culturalmente y por tradición, se ha definido a la mujer y su situación social a partir de la interrelación entre la ocupación física y simbólica del espacio que habita. De esta manera se ha hecho referencia, por un lado a un espacio físico concreto: la casa, con las actividades de mantenimiento que conlleva tales como la limpieza, la preparación de la comida y el cuidado de los hijos; y a un espacio simbólico, el hogar, como el lugar de intimidad, afecto y protección. Es decir que es en el interior de la casa, detrás de sus muros, puertas y ventanas, donde realmente se gestan las relaciones sociales, afectivas y donde se construye el individuo y todo gracias a la labor de la mujer que la habita, quien como madre y esposa, se encarga de velar por el bienestar de los demás. Podríamos decir entonces, que al mirar una casa estamos leyendo un mapa que da cuenta de las relaciones de sus miembros entre sí y de la situación social de las mujeres dentro de la comunidad.

Al ver estas coloridas viviendas, embellecidas a través de brillantes composiciones

[32] Mezcla realizada tradicionalmente de arcilla y estiércol de vaca, para la edificación de las viviendas.

geométricas, podríamos entonces entrever el papel que a través de la arquitectura cumplió la mujer Ndebele desde su rol social, primero como sujeto individual creador, dador de vida y segundo como sujeto social, en la preservación de una tradición inculcada por abuelas y madres, quienes a través de la pintura mural alcanzaron el empoderamiento femenino, un proceso de adquisición de poder que comienza en lo individual y que parte de cada una de estas mujeres, para extenderse a lo social, garantizando sus derechos al interior de la comunidad. Sin embargo, varios factores atentaron en contra de la conservación de esta tradición. Por un lado cada vez fueron más las familias que se mudaron a las ciudades, para habitar pequeñas casas de cemento, una mala copia de las viviendas tipo europeo y que debido a su tamaño, limitaban el número de habitantes en ella, hecho que ha influyó a su vez en la desaparición de ciertas costumbres. Y aunque es cierto que en un principio, fue el propio gobierno quien fomentó la decoración de las viviendas como atracción turística, la exposición a un modelo de vida occidental, el cambio de costumbres, además de los problemas sociales y económicos a causa de la corrupción de posteriores gobiernos, hicieron cada vez más difícil el sostenimiento de esta tradición cultural. Pese a ello, algunas de las mujeres Ndebele, como Esther Mahlangu, no se rinden e intentan a pesar de las dificultades, no solo preservar sino también darle a su arte el estatus que se merece, adecuándose a los nuevos tiempos y circunstancias.

### 2.1.1. El exterior. La fachada como proyección a la comunidad

Las Ndebele al igual que las mujeres de otros grupos vecinos, acostumbraban decorar las paredes exteriores de sus casas en honor a sus esposos e hijos, en una producción visual de audaces y elaborados patrones geométricos, que por lo general estaba motivada por consideraciones estéticas más que simbólicas y que daba cuenta de la creatividad de las mujeres que la habitaban, ya que cada patrón, cada línea, obedecía al ingenio y la imaginación de cada una de ellas, convirtiéndose por ello en obras únicas que se ofrecían a la comunidad. En un principio los muros y las paredes eran decorados con pigmentos naturales, bajo una paleta monocromática, dominando el blanco y el negro, para paulatinamente,

ir añadiendo diferentes nuevos matices a partir del uso de pinturas comerciales; una decisión tomada a partir de la década de los años 50 y motivada principalmente por el deseo de diferenciar sus murales de otros realizados por grupos vecinos, lo cual le aportaría vivacidad y brillo a las composiciones.

Sin embargo tanto los murales monocromáticos como los policromáticos se caracterizaron por un fuerte sentido del diseño y la composición, que se hacían presente en cada parte y cada rincón de la vivienda Ndebele. Bajo este modelo, sin duda alguna la fachada era la pared más decorada y en donde se acentuaban los detalles, siendo las paredes laterales sencillas y menos elaboradas. Esta práctica dependía sin duda alguna al tipo de construcción tradicional, cuyo techo de paja debía terminar en triángulo, un modelo que facilitaba la elaboración de los patrones. Sin embargo, con el nuevo tipo de viviendas prefabricadas que se desarrollaron posteriormente en la región, el techo plano de lámina vendría a reemplazar al tradicional de paja, hecho que incidió a su vez en la desaparición del modelo arquitectónico tradicional.

Era también costumbre, adornar y diseñar los *izimpujwana,*[33]. Construidos con arcilla, la mayoría de ellos son muy simples, decorados sólo con algunas figuras geométricas y poco color, para establecer un contraste entre el muro exterior y la fachada colorida de la vivienda o viviendas, al interior. Pero con la llegada de la pintura comercial, algunas mujeres decidieron darle un tratamiento especial a las paredes exteriores, elaborando complejos y coloridos patrones geométricos para su decoración así como en su diseño, dándole diferentes y caprichosas terminaciones al muro, bien sea triangular, a modo de cúpula o en escalinatas. No obstante, la construcción de esta pared exterior no sólo exigía un arduo trabajo manual sino que también resultaba costoso, labor que no se justificaba ante el constante desplazamiento de la población desde las zonas rurales a las ciudades, por lo cual puede pensarse que este detalle de la vivienda Ndebele también desapareció como consecuencia de este factor.

[33] Muros que conforman la entrada de acceso al complejo de viviendas.

Figura 19. *Izimpujwana* decorado. Detalle casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Las ventanas eran otro elemento importante en la decoración de la casa; estas eran adornadas con mucho esmero, bien sea pintándolas de colores que contrastaran con la fachada o realizando todo tipo de bordes que iban desde sencillas líneas de colores hasta complicados patrones geométricos a su alrededor, para realzar su ubicación. En los murales producidos a partir de la década de los 80, podían observarse diseños bien originales, donde la ventana se encontraba dentro de otra ventana o incluso a veces dibujándolas sobre fachadas donde no las había. Pero este elemento arquitectónico no siempre estuvo presente. Inicialmente y por tradición los *umuzi* eran circulares y completamente cerrados, contando solamente con una pequeña puerta de acceso. Las primeras ventanas aparecen entonces a principios del siglo XX, como pequeños huecos en la pared, llamados *imbhobo,* que facilitaban la ventilación de la vivienda, pero

posteriormente cuando el modelo rectangular fue aceptado, las ventanas fueron introducidas y acogidas masivamente como un recurso para oxigenar, refrescar el ambiente e iluminar el interior, convirtiéndose en parte esencial de toda construcción y un elemento más para decorar. (Courtney-Clark, 2002: 106,157).

### 2.1.2. El Interior. Espacio sagrado de lo femenino

Sin bien el exterior es el espacio de la proyección, el interior ha sido por tradición el espacio de lo intimo, lo privado, del reposo y el recogimiento. Al interior de la vivienda se espera encontrar la seguridad, el abrigo y la protección, como un gran útero cálido que nos acoge. Por ello no es de extrañar que culturalmente este haya sido designado desde la antigüedad como el espacio de lo femenino, porque precisamente es la mujer quien lo habita, lo mantiene y lo soporta. La comunidad Ndebele no es la excepción y el *ikumba* [34] se convirtió en el recinto femenino por excelencia, tanto así que si la madre moría o dejaba el hogar, nadie debía entrar de nuevo a esa vivienda por que su espíritu se ha ido con ella. El interior era considerado entonces como su refugio, nadie podía acceder allí sin que ella lo autorizara, e incluso su marido debía pedir permiso para hacerlo. Allí se realizaban todas las actividades cotidianas, como preparar y cocinar los alimentos, así como la fabricación de utensilios, adornos y prendas de vestir, algunas de uso ceremonial y otras destinadas para la venta, como ingreso extra para la familia.

En un principio, era común encontrar el interior de algunas viviendas ricamente decorado con los mismos motivos geométricos que adornaban su exterior, bien sea a través de pinturas en las paredes de la habitación o en mantas y tendidos de cama. Quedan como testimonio de esta decoración interior las viviendas de Esther Mahlangu y de Francina Ndimande, ambas decoradas con hermosos murales interiores,. Sin embargo y por las razones que se han enunciado anteriormente, como la falta de tiempo, de recursos, pero sobre todo por los continuos desplazamientos del campo a las ciudades y los cambios en la construcción de la vivienda, la pintura mural entró en desuso. Asimismo con la

[34] Palabra en lengua IsiNdebele con la cual se designa al interior de la casa.

desaparición de una tradición cultural, como lo fue la decoración de la viviendas, se altera la concepción de casa que se tenía y con ella, las costumbres que al interior se practicaban.

Figura 20. Interior de la vivienda de Francina Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Por ejemplo, era usual que las mujeres cocinaran al interior de sus viviendas, en ollas de barro, especialmente en época de lluvias. Y aunque la casas no tenían chimenea, el humo nunca fue un problema ya que el techo de paja permitía que este se dispersara fácilmente, conservando además una buena temperatura al interior, especialmente durante la noche cuando enfría. De igual manera el humo, al ser considerado como desinfectante, era de gran utilidad para mantener la casa limpia de hormigas y así como de toda clase de insectos. Hoy en día, con los modernos techos de metal de las nuevas viviendas, esta práctica se haría

imposible de realizar. De igual forma, la llegada de los hornos eléctricos y la adopción de un estilo de vida citadino, traerían consigo no sólo el cambio de hábitos alimenticios, sino también la forma de cocinar los alimentos.[35] Pese a ello, sorprendentemente algunas de las costumbres se mantienen al interior de las casas, como lo es el montar los muebles, camas, escaparates o armarios, sobre ladrillos o tarros de aluminio, ante la creencia de que los malos espíritus pueden llegar en la noche, en forma en serpientes. (Courtney-Clark, 2002:180).

## 2.2. La cultura Ndebele: valores, costumbres y tradiciones

En África es todavía común que tanto en las ciudades como en las área rurales, mujeres y hombres usen, desde una mirada occidental, un vestuario extravagante y peculiar, especialmente para la celebración de eventos importantes o ceremonias. Usualmente colorido y muy elaborado, estas prendas de vestir, así como toda suerte de adornos tales como collares, brazaletes, han cumplido desde tiempos pre coloniales y siguen cumpliendo dentro de cada una de las comunidades un papel importante en el ámbito social, político o religioso, al estar cargados de diversas connotaciones simbólicas que dan cuenta del pensamiento y el sentir de un grupo específico. Ahora, si bien este tipo de prendas o de adornos, cada vez se hacen menos usuales, en un continente que ha sucumbido al igual que otros al proceso de occidentalización, aun persiste como una expresión cultural que acompaña y refuerza el significado de diversas ceremonias como las bodas, los ritos de iniciación, que marcan el paso de la adolescencia a la edad adulta, o bien sea en el posicionamiento de algún jefe tribal.

De hecho, es específicamente en este tipo de ceremonias que ciertos adornos o prendas son usadas exclusivamente para marcar la diferencia sobre la identidad y los variados roles sociales que existen al interior de la comunidad, como por

[35] Con la inserción a la vida citadina y la adopción de un nuevo estilo, muchos de los hábitos alimenticios cambiaron, adoptando una dieta rica en grasas, siendo popular el concepto de *fast food*, a través de a venta de comida frita, incluso en áreas rurales.

ejemplo la edad de quien los lleva, el estado civil, o si el individuo ha cumplido ya con algunos ritos, como la circuncisión; todo ello a partir del significado de cierto vestuario o la combinación de ciertos diseños.

Algunas de estas prendas de vestir o adornos han sido utilizados durante siglos como piezas tradicionales, cuyo uso a ha pasado de generación en generación. Igualmente su uso sirvió para marcar las relaciones convencionales de autoridad y respeto así como las relaciones de género, profundamente arraigadas especialmente en las áreas rurales. Esto explica el por qué en el campo era más frecuente ver a las mujeres, que a los hombres, llevando el vestuario y los adornos tradicionales. Debido a los diferentes hechos contextuales que marcaron la historia de la comunidad, los hombres serían obligados a desplazarse a la ciudades dejando a las mujeres solas en el campo, hecho que va a devenir en el incremento de la producción artística y artesanal por parte de las mujeres, quienes debían continuar con sus vidas, criando solas a los hijos y sosteniendo el hogar. La necesidad de adquirir independencia económica y de generar ingresos para la familia, llevaría a que se dedicaran con más ahínco a las labores manuales.

El uso de las prendas de vestir tradicionales por parte de los miembros de la comunidad así como la producción de tejidos, adornos y vasijas de barro, se convirtió en un modo de vida para los Ndebele del Sur, quienes no sólo lograron establecer un concepto de identidad a través del vestuario y tradiciones, especialmente la de la pintura mural sino también generar un sustento, a través de la venta de su imagen y de sus productos a los turistas. La continuación y preservación de dichas tradiciones culturales se convirtió en un recurso que promovió la reafirmación de la identidad Ndebele por algunas décadas, situación no del todo inocente y la cual fue más allá del interés genuino por preservarlas, convirtiéndose mas bien en una atracción ofrecida exclusivamente a los turistas, para quienes se recrearon toda clase de danzas rituales y ceremonias, con el fin de vender sus productos, los cuales terminaron en su mayoría, transformándose en *souvenir* o recuerdos de viaje. (Klopper y Magubane, 2001: 7-29).

### 2.2.1. Vestuario y adornos

Sin duda alguna de todas las comunidades tribales que aun existe al sur del continente africano, los Ndebele sobresalieron por la originalidad de su vestuario y adornos, siendo por ello fácilmente identificados y diferenciados de otros pueblos vecinos. Como se mencionaba, en su mayoría, tanto el vestuario como los adornos eran pensados desde su uso social, con los cuales no sólo se marcaba la situación concreta del individuo al interior de la comunidad, sino también el respeto hacia otros miembros de la misma. Especialmente, esto se hace evidente en el caso de las prendas de vestir femeninas las que a través de los siglos, desde que los Ndebele eran un solo grupo, fueron creadas para connotar a través de ellas la sumisión y la obediencia a los hombres de la comunidad. Una de las piezas más representativas, eran los *isigolwani*,[36] usados tanto por las mujeres casadas para simbolizar la unión y fidelidad a la pareja, como por las jóvenes durante el ritual de iniciación, para marcar el paso a la adultez. Utilizados hoy en día sobre todo en ocasiones ceremoniales, a veces este adorno era usado también por mujeres recién casadas a las cuales todavía sus maridos no les habían proporcionado un hogar, o bien sea por muchachas que habían pasado por la ceremonia de iniciación y que estaban en edad de casarse. (Klopper y Magubane, 2001: 8).

Pero sin duda alguna son los *idzilla* [37], los que más llaman la atención en cuanto al vestuario tradicional de la mujer Ndebele se refiere. Siendo igualmente un privilegio exclusivo de las mujeres casadas, en la antigüedad el número de anillos en el cuello representaba el poder económico de su marido, el cual se calculaba por el número de ganado que poseía. Estos adornos, le añadían un peso enorme al cuerpo, una carga extra que las mujeres debían soportar, como señal del respeto al compañero, pudiendo ser sólo retirados cuando este fallecía. Hoy en día a excepción de Esther Mahlangu y de otras pocas mujeres adultas, nadie los porta y muchos de ellos fueron vendidos por las mujeres de la comunidad, a

[36] Aros o anillos de tela gruesos y coloridos, rellenos de hierba, usados por las mujeres en el cuello, muñecas y tobillos.
[37] Anillos de cobre, utilizados alrededor del cuello, tobillos y muñecas,

coleccionistas y museos. Sin embargo al poseer diversas connotaciones simbólicas, su uso sigue siendo importante para el desarrollo de algunas ceremonias, como las bodas, por lo que en estos casos las mujeres Ndebele portan unos falsos collares que se encuentran en el mercado, los cuales pueden ser retirados fácilmente con la ayuda de un velcro. Asimismo, estos se convirtieron en un artículo de moda, pudiendo ser adquiridos en tiendas y *boutiques* en Johannesburgo.

Figura 21. *Isigolwani, idzilla y amacubi.* Detalle del vestuario tradicional Ndebele. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Otras prendas habituales fueron el *tshogholo*, una especie de delantal de cinco franjas, el cual marca la culminación del matrimonio, hecho que tenía lugar después del nacimiento del primer hijo, y la *nguba*,[38] manta utilizada por las mujeres casadas, la cual se distingue por su grueso tejido y por sus distintivos

[38] La *nguba* es una pieza de uso ceremonial, la cual comienza a ser utilizada como prenda de vestir a mediados del siglo XIX. Es también conocida como manta *Middelburg*, adoptando el nombre de un distrito ocupado por los Ndebele del Sur, en la región de Mpumalanga.

colores, distribuidos en franjas: amarillo, azul, rojo y verde, la cual se llevaba sobre los hombros, a modo de capa y cubriendo el cuerpo. Esta es sin duda alguna, una de las prendas más distintivas de los Ndebele, convirtiéndose a su vez en producto de exportación. También y como señal de respeto a su marido, era deber de toda mujer casada, llevar cubierta su cabeza con un *amacubi*, lo que podía ser, bien sea una cinta con cuentas, perlas, lentejuelas y monedas, o bien sea un gorro tejido. El número de monedas o de cuentas, indicaba el rango o la posición de la mujer dentro de la comunidad, así como su edad. A veces de estas cintas en la cabeza, colgaban una largas tiras tejidas en perlas o chaquiras, que podían llegar a medir entre 2 o 3 metros de longitud, llamadas *linga koba,* lo que literalmente traduce "lágrimas grandes" y las cuales eran usadas por las mujeres cuyos hijos habían partido a la escuela de iniciación. Su elaboración comenzaba desde el momento en que los jóvenes abandonaban el hogar y simbolizaba los sentimientos encontrados de la madre, la alegría por un lado de que su hijo se convirtiera en hombre y por otro la tristeza de perder a su niño.

Figura 22. *Nguba* y *tshogholo*,. Colección Privada. *The Wits Art Museum*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

Por su parte, en el caso de las mujeres jóvenes y solteras, una de las ocasiones en la cual se recurre al poder simbólico del vestuario, es la *iqhude* o ceremonia de iniciación femenina que se produce en la pubertad, donde a través del uso de cuentas y paneles bordados sobre sus caderas, las mujeres solteras llaman la

atención sobre su sexualidad. Esta prenda de vestir conocida como el *isiphephetu,* consiste en un delantal o falda rectangular bordada a partir de cuentas, en patrones geométricos, que se usa sobre una faldón de cuero llamado *isithimba.* En la actualidad aunque la mayoría de las mujeres Ndebele usan ropa occidental, como pantalones de mezclilla, camisetas de algodón y vestidos, aun es posible ver en el área rural a algunas de ellas utilizando las prendas de vestir cotidianas que se acostumbraban en la antigüedad, como los delantales de cuentas o *amaphotho*, utilizados por la mujeres casadas y las mantas de uso diario o *ikumbesi*, durante la celebración de ceremonias y ritos de iniciación. De igual forma, es usual ver en el vestuario tradicional la adopción de objetos para su decoración, como espejos, relojes de plástico, silbatos y plumas, los cuales son añadidos a las mantas o a los tocados de la cabeza. (Klopper y Magubane, 2001: 20,25,51.72,74).

En épocas pasadas, una de las diferencias en cuanto a la crianza de los varones, era que se le daba más importancia al vestuario de las niñas, siendo éste muy elaborado y complejo, mientras que a los niños usualmente se les dejaba desnudos, cubriéndoles sólo en ocasiones especiales, como bodas y funerales, con un faldón delantero pequeño o *lighabi,* elaborado en piel de cabra. A medida que iban creciendo los jóvenes adoptaban el vestuario occidental, sin embargo para el uso de grandes ceremonias, sociales, religiosas o políticas, este cobra, aun hoy en día, gran importancia, siendo tan colorido y elaborado como el de las mujeres. Durante estas ocasiones los hombres acostumbran llevar en sus cuerpos adornos, aderezos y tejidos hechos por las manos de su propia madre o esposa, tales como los gruesos anillos de tela, *isigholwani,* en muñecas, antebrazos y cuello, así como una cinta en la frente o *sonyana*, forrada en tela y decorada con monedas o cuentas, una prenda de uso exclusivo para los meses de reclusión durante el rito de iniciación. (Powell, 1995: 126-131).

### 2.2.2. Tejidos y cerámica

Sin duda alguna la artesanía Ndebele es una de las más antiguas y populares hoy

en día en Sudáfrica, gracias a la exposición pública de la pintura mural a partir de la década de los 50. Sin embargo, para su actual producción, muchas de las tradiciones antiguas tuvieron que ser modificadas, para poder encajar así con las necesidades de un nuevo mercado, conformado básicamente por turistas. Uno de los rasgos más distintivos de la artesanía Ndebele es la utilización de perlas o cuentas sintéticas, con las cuales se elaboran collares, brazaletes, diademas, y con las que además se decoran toda suerte de objetos como vasijas, botellas, vajillas, y cubiertos, siguiendo como base los patrones geométricos que a su vez identifican a la pintura mural. Estas fueron introducidas en el siglo XVI por los portugueses, quienes entraron al continente, a través de la ciudad de Maputo, capital de Mozambique. Sin embargo, hoy en día el uso de cuentas es tal vez el rasgo más característico de las artesanías y artículos creados por los Ndebele, cumpliendo de hecho con funciones muy especificas que van desde lo social hasta lo económico, como determinar el género, la edad o el estado civil a través de su uso; otorgarle connotaciones simbólicas al vestuario y los adornos; así como propiciar una entrada económica.

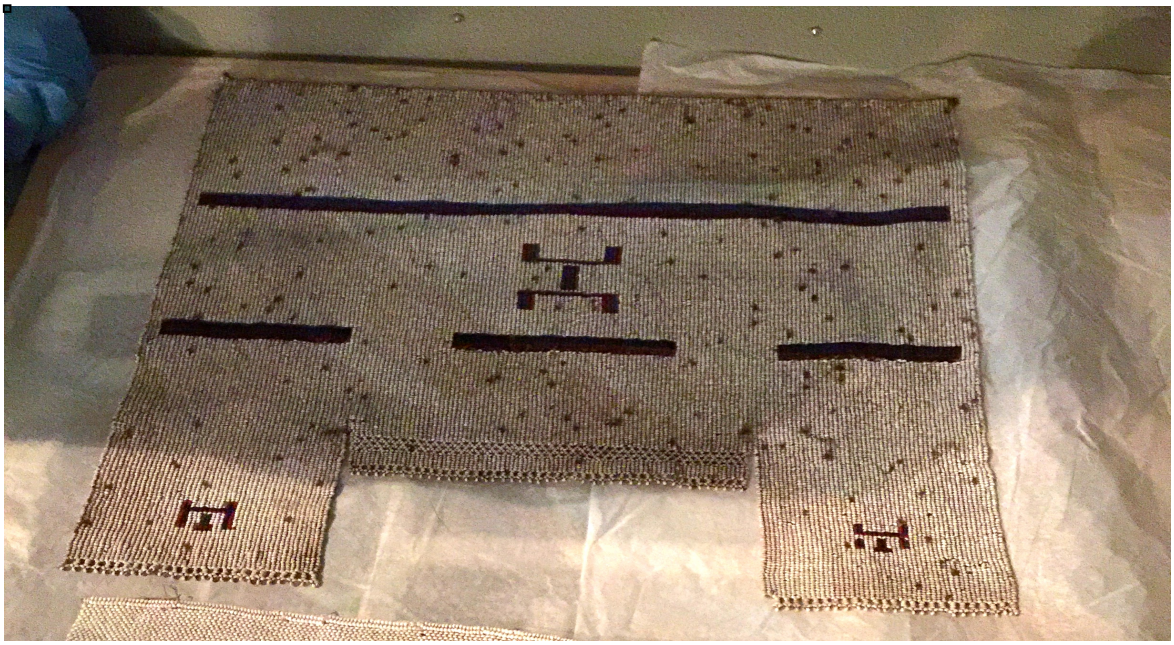

Figura 23. Delantal Ndebele del siglo XIX, creado a partir de cuentas de vidrio. Colección *The Wits Arts Museum.* Johannesburgo. Sudáfrica, 2016.

Hasta el año 1960, las cuentas eran sobre todo de vidrio y los colores existentes eran muy limitados, predominando sobre todo el blanco y en menor escala, el rojo y el azul. Pero progresivamente fueron entrando al mercado más colores como el verde, el púrpura o el negro, así como cuentas y chaquiras de plástico, más económicas y fáciles de trabajar, las cuales comienzan a mezclarse con otros materiales, tales como cinta aislante o cables de colores, para la elaboración de nuevos artículos. Este hecho permitió un cambio en el diseño y la decoración de los adornos los cuales se hicieron más complejos, combinando los sabidos patrones geométricos con letras, logos de marcas comerciales o los diseños que inspiran a los murales contemporáneos, como lámparas, aviones o postes de la luz.

En algunas de ellas podemos apreciar cierta innovación en cuanto a materiales utilizados se refiere o formas de uso, que tienen que ver con la adaptación de los individuos a las circunstancias, lo cual devino en la adopción de un estilo hibrido, resultante de la mezcla entre productos orgánicos y manufacturados así como de materiales reciclados, tales como botellas plásticas de *Coca Cola* y cintas de colores, con las cuales se construyeron artefactos utilizados para el desarrollo de ceremonias y rituales tradicionales. Esto formó parte de una tendencia conocida como el *Plastici*, la cual comenzó durante las décadas de los 60 y los 70, cuando el plástico llega al mercado, para ser ampliamente utilizado por las mujeres en la elaboración de toda clase de artículos y adornos. Sin embargo estos productos no tuvieron gran acogida por parte de los turistas, quienes los consideraron poco auténticos y artificiales, quedando su consumo para uso local. (Powell, 1995: 113).

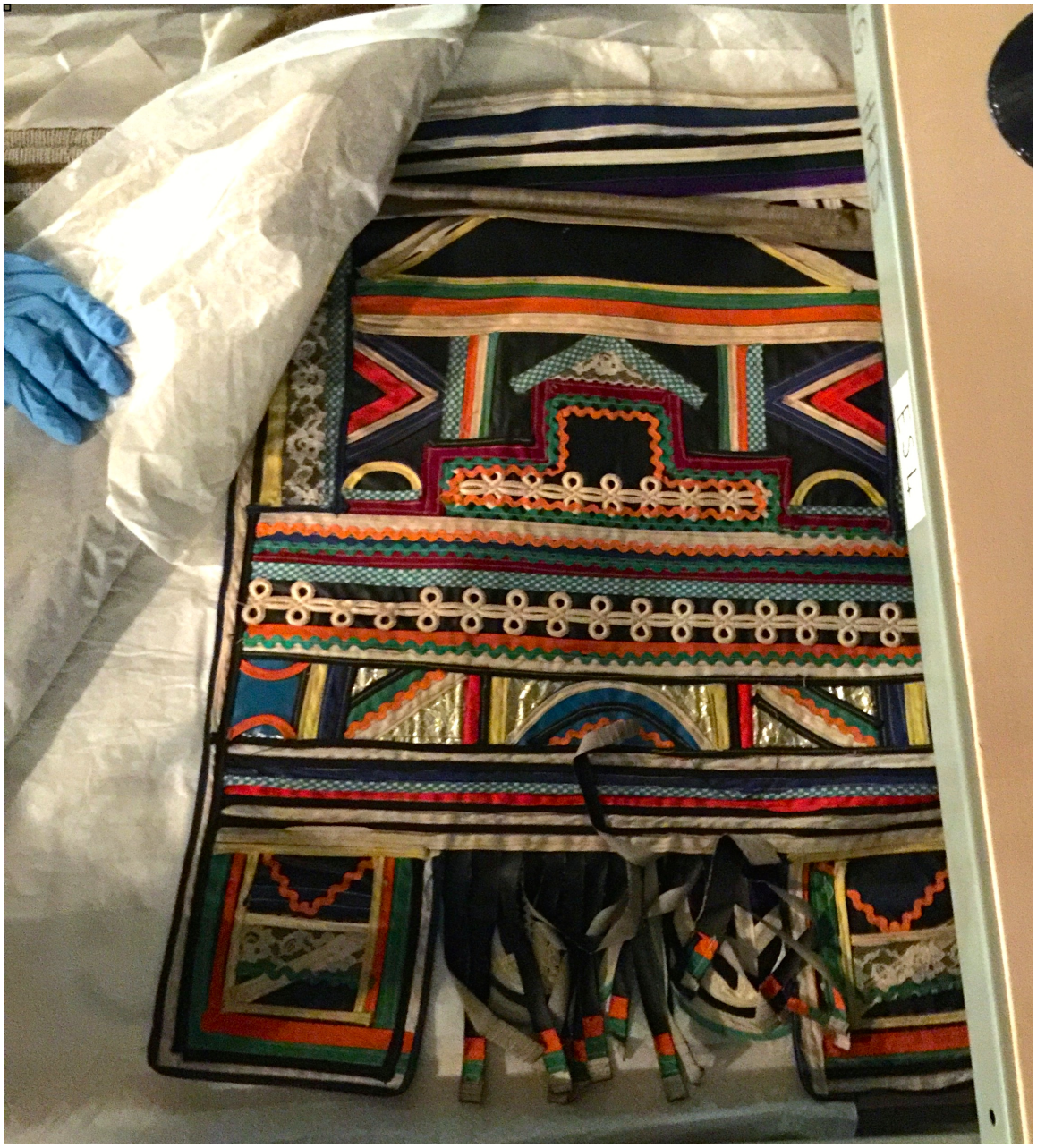

Figura 24. *Plastici.* Colección *The Wits Arts Museum.* Johannesburgo. Sudáfrica, 2016.

Utilizando cuentas plásticas de colores vivos, en los cuales predomina el azul, el amarillo, el rojo y el verde, los diseños utilizados en su mayoría son geométricos, predominando la combinación de rombos y triángulos de diversos tamaños. En el pasado esta práctica era de uso exclusivamente doméstico y las perlas eran utilizadas para la fabricación de objetos familiares, cuya decoración daba cuenta del status social, el género o la edad de quien los usaba. Hoy en día y con el fin

de satisfacer las exigencias del turista, se recurre mas bien a la ejecución de piezas más simples como brazaletes, collares, diademas y aretes, que siguen los mismos patrones geométricos y los cuales son vendidos a los extranjeros; objetos que aunque hechos a mano son elaborados en serie, ajenos de toda connotación simbólica. Para la elaboración de estas piezas nuevos matices son añadidos, volviendo de hecho a una estética minimalista y sobria en cuanto a la paleta de colores se refiere, prevaleciendo el blanco, el dorado y plateado. Asimismo, otras formas geométricas han sido incorporadas como pequeños cuadrados y círculos, siendo también común el uso de palabras, tales como el nombre la provincia en la cual se realiza la pieza o simplemente la palabra Ndebele, como marca del producto.

Figura 25. Artesanías creadas a partir de cuentas. Aeropuerto de Johannesburgo. Sudáfrica. 2016

De igual manera, actualmente es posible encontrar a la venta los adornos tradicionales utilizados en las ceremonias, tales como los *isigolwani*, los *idzilla*, las muñecas o las famosas mantas o *nguda*; piezas de uso ceremonial, algunas de ellas muy coloridas, elaboradas y bordadas con todo tipo cuentas. Estas piezas son ahora vendidas a los turistas quienes en su mayoría, desconocen la tradición y el valor cultural que poseen. Pero al igual que el desarrollo de las artesanías

tejidas, sin duda alguna la pintura es una de las actividades más originales de la comunidad, la cual comenzó a realizarse sobre las paredes de las viviendas para luego extenderse a la decoración de objetos de uso doméstico, como vasijas y materos de cerámica. De esta manera, en el mercado se encuentran piezas de cerámica de todos los tamaños, en las cuales se pueden apreciar los mismos grabados geométricos utilizados en las viviendas, para cuya elaboración se recurre al mismo proceso, pintando primero la pieza de blanco y luego trazando con negro las líneas que dan forma al diseño, para posteriormente rellenar de color.

El blanco, el negro, el amarillo, el azul, el rojo y el verde son los colores tradicionales para decorar las piezas, sin embargo el rosa es también frecuente, un matiz que se hace popular en la pintura mural Ndebele, de la mano de la propia Esther Mahlangu y el cual caracteriza parte de su obra. Estos patrones se repiten también en productos manufacturados que se venden en los almacenes de Johannesburgo o en los aeropuertos de Sudáfrica, como vajillas de porcelana, diseñadas a partir del mismo contraste de figuras de colores primarios, con un borde negro. Y aunque en su mayoría, se recrean en ellas los patrones geométricos abstractos, también se recurre a patrones más figurativos los cuales fueron utilizados en los murales hace algunos años, como aviones, balones de fútbol y figuras humanas, que forman parte de la iconografía actual. (Klopper y Magubane, 2001: 41-47).

### 2.2.3. Ceremonias y rituales

Desde la antigüedad y hasta el presente, es común a toda cultura la adopción de diferentes ritos y ceremonias las cuales le brindan al hombre una sensación reconfortante de bienestar y de dominio del mundo que le rodea, permitiéndole entender y explicar, en lo posible, su paso por el mundo como sujeto y como ser social, al igual que su devenir como viviente. Los rituales pueden tener múltiples fines, como la veneración de una deidad o de un poder que se considera superior, el rechazo a una fuerza que se considera maligna y siniestra o simplemente como

el recordatorio de momentos agradables que deben ser celebrados una y otra vez. Desde el nacimiento hasta la muerte, los diferentes ritos y ceremonias que sustentan a una sociedad determinada no sólo dan cuenta de la ideología de un pueblo sino también de su visión frente al mundo; sus anhelos y sus logros, así como sus fobias y temores, regulando la vida de todos sus habitantes. Especialmente en África, estos ritos y ceremonias los cuales han sido transmitidos por siglos de generación en generación, fueron creados con el fin de generar un vínculo entre el hombre, la naturaleza y las fuerzas sobrenaturales, donde a través del rito, el pasado se conecta con el presente y el presente con la eternidad.

Por esta misma razón, los conceptos de pueblo, tribu, región y tierra están tan arraigados en el continente africano, ya con ellos no sólo se identifica a una comunidad específica sino que también se pueden explicar sus orígenes y costumbres. En estas culturas, es venerada la tierra en la que se nace y con ella, quienes la habitan y quienes la habitaron: los ancestros, espíritus familiares que siguen acompañando y guiando el destino de los vivientes. Deshonrar la tierra significa entonces deshonrar los orígenes mismos, las raíces, los antepasados, con lo cual se estaría renunciando al futuro mismo. Por ello, la mayoría de los ritos y ceremonias son pensados como experiencia colectiva, donde el individuo es uno con el grupo y sus plegarias dejan de ser personales, en pos del bienestar de la comunidad.

#### *2.2.3.1. Ritos de iniciación*

Entre los Ndebele del Sur, la entrada a la edad adulta es sin duda alguna uno de los aspectos más importantes en la vida de todo hombre o mujer, siendo por lo tanto una de las ceremonias claves para el desarrollo y la continuidad de la comunidad. Esta práctica milenaria, transmitida de generación en generación se conserva hasta nuestros días y lo que se pretende con ella es que la transferencia de conocimientos se mantenga. *Ukuwela* o *Ingoma,* es el nombre con el cual se conoce la ceremonia de iniciación masculina que marca el paso de la niñez a la condición de adulto; un ritual colectivo que se realiza cada cuatro años y que dura

dos meses, de abril a junio. Organizado y oficiado desde la antigüedad por la Casa Real, al encontrarse hoy en día el territorio Ndebele dividido en diversas zonas rurales, aldeas y ciudades, el ritual es asistido por varios *Jefes Regionales* designados con antelación, quienes tienen la misión de acompañar durante los tres meses el proceso ritual. Aunque en el pasado, la edad de iniciación oscilaba entre los 15 y 16 años de edad, en la actualidad es entre los 18 y los 22 años, momento en el cual es deber de todo joven, ausentarse de su hogar y asistir a la escuela o *Wela*[39]. Lejos de su casa y con acceso limitado al agua y los alimentos, el iniciado pasará ocho semanas lejos de su hogar y de la vida familiar, para aprender los valores y las responsabilidades que deben afrontar los adultos. El ritual comienza con una visita a los abuelos y a las tumbas de los ancestros, para pedirles su bendición y protección, durante los meses que dura la iniciación. Asimismo, un día antes de partir, el joven debe comunicarle formalmente a su madre la intención de ausentarse, para que ella pida igualmente a los espíritus por su protección. Al momento de partir, el aspirante sólo debe vestir un taparrabo o *izisonyana* y una manta cosida por su madre, la cual ha de protegerle del frio durante las noches siguientes. Durante este tiempo y como parte del ritual, los jóvenes deben llevar su cuerpo pintado de blanco, como símbolo de pureza, por un lado, pero también para hacerse irreconocibles.

Este arduo proceso de enseñanza incluye además como parte esencial del mismo, un polémico ritual, la circuncisión, práctica que conservan otros grupos y que posee diversas connotaciones religiosas y sociales. De hecho, dentro de la comunidad aun se tiene la creencia arraigada de que sólo se llega a ser un verdadero hombre a través de ella y que parte de este proceso implica el dolor físico. De no realizarse, el joven correría el peligro de ser visto como un niño durante toda su vida, quedando excluido en su rol masculino de la vida social del grupo. Esta práctica, la cual se realiza a sangre a fría sin ningún tipo de anestesia, es llevada a cabo por uno de los hombres mayores de la comunidad,

[39] Este término literalmente significa "*cruzar el rio*", una metáfora con la que se hace alusión al paso de la niñez a la edad adulta. Es la escuela donde el muchacho aprende los códigos, las leyes y misterios que rigen a la sociedad Ndebele.

quien con la ayuda de una navaja corta el prepucio. Los jóvenes son acompañados por sus padres, quienes deben sostenerlos fuertemente para que resistan el dolor de la mutilación y para que no lloren, lo cual estaría mal visto. En la actualidad estos rituales de iniciación han sido cuestionados por las autoridades gubernamentales, especialmente por las condiciones precarias de higiene en las cuales se realizan, lo que a menudo ocasiona la hospitalización posterior de muchos de ellos así como la amputación del pene e incluso la muerte. Tras un mal procedimiento algunos jóvenes quedan tan desfigurados que no lo resisten, encontrando muchas veces como única solución viable, el suicidio. Frente a esta preocupación, si bien no se ha logrado un avance significativo para convencer a estas comunidades africanas de que permitan que este proceso sea asistido por un médico, bajo condiciones higiénicas, desde el año 2001 comenzó a regir una ley en Sudáfrica que prohíbe que esta práctica sea realizada a jóvenes menores de 18 años.

Figura 26. Jóvenes Ndebele regresando a la comunidad después de cumplir con el *Ukuwela* o Rito de Iniciación masculina.

Una vez consumado el ritual de la circuncisión, los hombres son separados por grupos y llevados al bosque, allí estarán a cargo de un "hermano mayor", quien será el encargado de velar por su cuidado en el proceso de recuperación. El iniciado debe someterse durante las próximas 3 semanas a recuperarse, por lo que deben ir diario al río para lavarse y lograr la cicatrización de la herida, así como seguir una dieta especial, a base de líquidos. Después de la tercera semana, comenzarán entonces un proceso de enseñanza para ser adoctrinados en las leyes y misterios de la comunidad, así como un rígido entrenamiento físico, en el cual se les enseña el arte de la batalla. Durante el último mes de reclusión, cuando esta va llegando a su fin, los jóvenes debe tirar a la basura su antigua ropa, acto que simboliza el comienzo de su nueva vida como hombres, para posteriormente ser bautizados con uno de los nombres con los que eran conocidos los antiguos regimientos militares Ndebele y el cual lo identificará por el resto de su existencia. (Klopper y Magubane, 2001: 52-61).

En el pasado y para celebrar la culminación del rito de iniciación, las mujeres de la comunidad se encargaban de elaborar un proceso alterno de purificación a las viviendas durante los meses de reclusión, a través de la restauración de sus casas, rehaciendo la entrada y pintando las paredes exteriores e interiores, con el fin de honrar a aquellos jóvenes que se habían ido y que regresaban convertidos en hombres sabios y valientes. También se acostumbraba poner una bandera blanca a la entrada, lo que significaba que en aquel hogar, uno o varios de los hijos se encontraba asistiendo a la escuela de iniciación, hecho que llenaba de orgullo a los padres. Finalmente, la ocasión era celebrada con una gran fiesta ofrecida para toda la comunidad, que incluía el sacrificio de vacas y cabras, carne con la cual se hacían cocidos de maíz, leche agria y cerveza para todos los asistentes. Una gran cena acompañada por cantos y danzas realizadas en el patio delantero por las mujeres del grupo, especialmente por las orgullosas madres, las cuales vitoreaban en señal de júbilo a los valientes hombres que

regresan y que llegan a reincorporarse a la comunidad. Los jóvenes también acostumbran recibir regalos a su regreso por parte de la familia, como televisores, o dinero para pagar la dote, ya que después de ser iniciados, es deber de un hombre Ndebele asentarse y construir un hogar. (Powell, 1995: 36-40).

Por su parte, la iniciación de las niñas, *Iqhude* o *Ukuthombisa*, es una celebración exclusivamente femenina que se lleva a cabo, especialmente en áreas rurales e individualmente, en la casa de la familia. Siendo un ritual menos violento que el masculino y con una duración de dos meses, éste comienza después del regreso del los jóvenes, durante la luna llena de los meses de julio y agosto. El *Iqhude* consiste en el aislamiento de una niña, después de su segunda o tercera menstruación, a una cabaña construida especialmente para este propósito donde estará asistida por su madre. Durante este periodo, las jóvenes aprenderán tanto a perfeccionar las artes del tejido, el bordado en cuentas y la pintura, así como las actividades cotidianas, tales como el limpiar y cocinar, lo que será de gran utilidad para su siguiente rol como esposas. Durante estos dos meses la joven no puede tener contacto alguno con ningún hombre, ni siquiera familiar, siéndole permitido sólo relacionarse con las mujeres mayores, quienes se encargarán de velar por ella. Además debe permanecer recluida, durante los dos meses que comprende el período de aislamiento.

En el pasado, dicho ritual comenzaba con una ceremonia de limpieza en el río, en donde la joven debía afeitarse el pelo del cuerpo que era visible, cómo el de la cabeza y las cejas. Un ritual que era celebrado a través de cantos y danzas por las demás mujeres.[40]. Acto seguido la joven era recluida, prohibiéndosele el contacto con los demás. Finalizando la etapa de encierro, la joven era llevada nuevamente al río, para un nuevo ritual de purificación donde se solía quemar la ropa utilizada durante los meses de reclusión, como símbolo de una nueva vida. Las jóvenes ya convertidas en mujeres, eran recibidas por sus familias con una

[40] Concretamente esta práctica de afeitarse la cabeza, entró en desuso ya que las jóvenes prefieren dejar su cabello largo, al estilo occidental.

gran fiesta, que incluía comida, cerveza y grandes cantidades de pan y mermelada, como símbolo de agradecimiento, y a la cual eran invitados todos los miembros de la comunidad, especialmente los hombres jóvenes, ya que esta era la ocasión ideal para encontrar marido. Las jóvenes iban saliendo en hilera, en un gran desfile dirigido al público masculino, llevando su torso desnudo y portando cómo única prenda de vestir un *isiphephetu* o faldón bordado en cuentas, que simbolizaba el paso de la niñez a la edad adulta, tejido por sus madres o abuelas, mientras las mujeres cantaban y bailaban.

Figura 27. Fiesta de celebración den la villa de Weltevrede durante el *Iqhude* o Rito de Iniciación femenenina.

También era común que llevaran largos collares de colores sobre el cuello, así como los *isigolwani* o anillos de tela de distintos colores, en las piernas. Durante la década de los 80, algunas de las iniciadas acostumbran llevar durante la

ceremonia de presentación a la comunidad, un silbato, lentes oscuros o boinas de colores vivos, una moda que se instauró por aquella época y con la cual se buscaba llamar la atención de los hombres. Finalizando la ceremonia, las jóvenes acostumbraban recibir muchos regalos por parte de su familia, principalmente ropa y artículos de tocador. [41] (Powell, 1995: 40-44).

### *2.2.3.2. Religión y muerte*

Al igual que muchas comunidades, la sociedad Ndebele concibe la existencia en dos estados: una corporal, tangible y otra etérea y trascendental, entendiendo con ello que la muerte significa el paso de una forma de ser física, a otra espiritual. De esta manera al morir, si bien el espíritu abandona la materia, éste sigue habitando el mundo, acompañando a los familiares y velando por su bienestar. Es así que los *Ama Ndlozi* [42] son considerados como uno de los elementos más importantes en la vida religiosa Ndebele, para quienes se realizan toda suerte de ceremonias, ofrendas y sacrificios, buscando de ellos la protección, la buena salud y la felicidad. Una de las cosas que demandan los *Ama Ndlozi* es la continuidad y la preservación de las ceremonias, costumbres tradicionales y es por ello que en este punto, se entiende el por qué muchas de ellas se hayan conservado por tanto tiempo, algo que fue de gran beneficio para la preservación del legado cultural y el concepto de identidad al interior de la comunidad. En otras palabras, mientras el pueblo Ndebele mantenga vivos a sus antepasados, la cultura tradicional vivirá.

Ahora, un espíritu enojado puede ser el responsable de toda clase de calamidades, bien sea para el grupo familiar o para lo comunidad. Es por ello que al interior de la sociedad existe una casta encargada de velar por la salud física y espiritual de los vivos, estos son los *nyanga,* médicos tradicionales quienes tienen

[41] Hoy en día, aunque la mayoría de Ndebeles ya no realizan esta ceremonia, especialmente las que viven en las ciudades como Pretoria y Johannesburgo, ésta es una de las raras ocasiones donde aun se puede ver a las mujeres llevando las prendas de vestir tradicionales, las cuales fueron reemplazadas por la moda occidental.

[42] Espíritu de los ancestros. Según las creencias tradicionales, los espíritus de los antepasados continúan viviendo junto a sus familias y frecuentemente están volviendo del mundo de los muertos, bien sea en forma de sueños, de enfermedades o como serpientes, siendo la causa del bienestar o de la desgracia de una familia.

la facultad de curar las enfermedad del cuerpo a través de hierbas y oraciones, y los *sangoma* [43]. Tanto las mujeres como los hombres pueden convertirse en *sangoma*, después de un prolongado período de prácticas, que puede tomar entre 3 o 4 años; mientras que el oficio de *nyanga* sólo es realizado por hombres. Aunque es cierto que toda persona adulta que muere puede convertirse en un espíritu ancestral, la muerte no es suficiente y para ello es necesario realizar un ritual conocido como *Umbiyiso*, el cual se lleva a cabo un año después del entierro, con el fin de traer de vuelta al espíritu y reincorporarlo a la vida familiar. Para el desarrollo de este ritual, el cual es asistido por un *sangoma*, se invita a participar a todos los familiares y amigos de la persona fallecida. Durante la ceremonia, la cual dura 2 días, es común que se ofrezca cerveza en la tumba del muerto para inducirlo a venir y se sacrifique un buey para ofrecer un banquete, a modo de comunión, donde todos los presentes pueden pedirle al antepasado su protección y ayuda. Finalizado el ritual, se entiende que el difunto ha aceptado la invitación y se ha reincorporado satisfactoriamente a la vida familiar como un *Ama Ndlozi*. Pero al igual que otras comunidades, el más allá no sólo está habitado por los ancestros sino también por espíritus de animales a los que se venera, por considerárseles sagrados.

Bajo esta creencia, la sociedad Ndebele se clasificaba en la antigüedad en clanes, según los apellidos, a los cuales se les había asignado por tradición un animal. Así por ejemplo, el apellido Mahlangu estaba asociado al antílope, los Mtswenis al mandril y los Sibayonis a las gallinitas de guinea. Esta división familiar, la cual se encuentra ya en desuso, fue de gran ayuda en el pasado, para evitar así relaciones incestuosas o deformidades congénitas, ya que se prohibía la unión entre miembros del mismo clan. Durante el siglo XIX y con la llegada de los *Boers*, comienza la actividad misionera en territorios Ndebele, asentándose

[43] Conocidos también como “persona de los tambores” o curanderos, quienes además poseen facultades adivinatorias. son mediadores entre el mundo de los vivos y el de los antepasados. Aun hoy en día son consultados por la comunidad, tanto en áreas rurales como en asentamientos urbanos, como en Soweto, en Johannesburgo, donde además realizan lecturas de suerte a los turistas.

durante este periodo diversas iglesias cristianas y siendo la primera de ellas, la *Sociedad Misionera de Berlín*, cuyo objetivo era que el pueblo abandonara su religión tradicional y sus costumbres autóctonas, para acogerse al Cristianismo. Su influencia fue extendiéndose rápidamente y hoy en día la mayoría de los Ndebele son miembros de la *Iglesia Cristiana de Sión*. Pero a pesar de que ahora hay muchos cristianos conversos, las creencias ancestrales no han desaparecido y en su lugar lo que se ha producido es una mezcla de creencias y ritos paganos, con la religión cristiana y el catolicismo. (Powell, 1995: 26-34).

#### *2.2.3.3. Matrimonio*

Aunque hoy en día son más las mujeres que deciden casarse bajo la tradición occidental, esto es en la iglesia y vestidas de blanco, algunas de ellas y como fruto de la mezcla y el choque de culturas, han optado por realizar dos ceremonias, una cristiana en horas de la mañana y otra tradicional Ndebele, que comienza en horas de la tarde, para culminar en la noche, cuando hay luna llena. Una de las costumbres más populares y arraigadas, la cual comienza mucho antes de la ceremonia matrimonial, tiene que ver con las famosas muñecas Ndebele, las cuales están hechas de tela y adornadas con cuentas de colores o chaquiras. Estas muñecas cuyo tamaño oscila entre los 5 y los 15 centímetros de altura, son vestidas con las prendas tradicionales, tales como los anillos de cobre en el cuello, los anillos de tela en las piernas, la mantas de colores sobre los hombros y los delantales de cuentas; siendo uno de los artículos de exportación más importantes hoy en día y la fuente de ingresos para muchas de las mujeres en la comunidad.

Actualmente, existen en el mercado diferentes modelos, que dan cuenta de los diversos momentos y status de la mujer dentro de la cultura Ndebele: la muñeca de iniciación, cuyo delantal indica que comienza el proceso de gestación; la *linga koba*, decorada con largas tiras que cuelgan de la cabeza, las que representan las lágrimas de la madre cuyo hijo se ha ido al rito de iniciación; la muñeca vestida de novia, que lleva la tradicional manta sobre los hombros; la muñeca de la fertilidad, regalada por la abuela de la novia el día de su boda, para que haya descendencia

dentro del matrimonio; la *sangoma,* utilizada en actos adivinatorios y que se caracteriza por sus largas trenzas en forma de *rastas*; y la muñeca ceremonial, la cual porta los anillos tradicionales en el cuello, pero que no tiene pies. Esta última forma parte de un ritual mediante el cual y durante el noviazgo, el pretendiente deja afuera de la vivienda de la mujer dicha muñeca, indicando con ello su intención de proponerle matrimonio. Si la joven acepta, debe recogerla y cuidarla, dándole a su vez un nombre, con el cual llamará a su primer hijo, una vez haya contraído matrimonio. (Klopper y Magubane, 2001: 33,34).

Figura 28. Muñecas Ndebele. De izquierda a derecha: Vestida de novia, de iniciación y *sangoma*. Aeropuerto de Johannesburgo y *Moditlo River Lodge.* Hoedspruit. Sudáfrica. 2016.

De igual manera, una de las costumbres que sigue estando vigente tanto dentro de los Ndebele como en otras comunidades sudafricanas, es la dote o *lobola*, una práctica que tiene como fin reunir dos grupos familiares, mediante la cual el novio accede a la novia ofreciéndole a la familia de la joven una remuneración económica, con el fin de compensar la pérdida de la hija. En la antigüedad este se efectuaba con ganado, siendo el pago promedio estimado entre 5 y 6 vacas por mujer. Sin embargo, si la joven pertenecía a una familia prestante o ella misma sobresalía por sus habilidades y conocimientos, su pago podía oscilar entre 8 y 10 vacas. [44]. Una vez aceptado el compromiso, comienzan entonces los preparativos

[44] Hoy en día esta práctica sigue vigente, tanto en áreas rurales como en los asentamientos en la ciudades. Sin embargo, actualmente, el pago se efectúa bien sea con dinero, cuyo precio oscila entre los 500 y 1000 Rands, lo cual equivale a 40 u 80 Euros, dependiendo del grado de educación de la mujer, o un pago mixto, de 250 o 500 Rands más cinco vacas.

para el matrimonio, celebración a la cual la familia de la joven no asiste. Ahora, durante la ceremonia es muy importante la actitud de la novia ya que ella no debe sonreír, acto que sería considerado como una ofensa para su familia y la comunidad. Por el contrario ella debe reflejar en su rostro cierta tristeza por dejar la casa de sus padres, y agachar la cabeza, en señal de respeto al futuro esposo y su familia. (Courtney-Clark, 2002: 21).

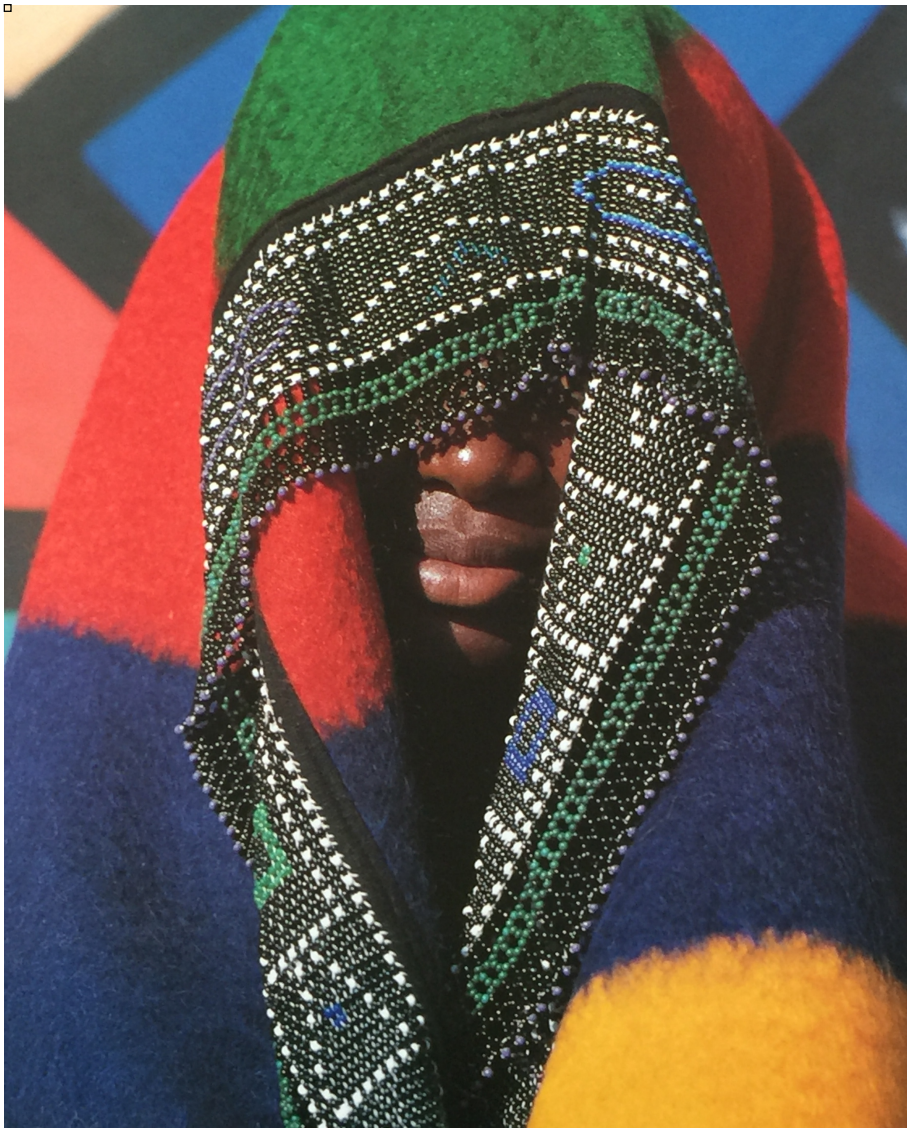

Figura 29. *Ngurara* o velo matrimonial tradicional.

Durante todo el proceso, la prometida es asistida por las demás mujeres, las cuales deben portar la tradicional manta *nguba,* de franjas amarillas, verdes, rojas

y azules y quienes son las encargadas de acompañarla y ayudarla en su preparación. Como primer paso, y antes de vestir las prendas tradicionales, el cuerpo y la cara de la joven es embadurnado con grasa o vaselina, esto con el fin de darle brillo a la piel y hacerla más atractiva. En cuanto al vestuario, en su cabeza ella usará por primera vez un *ngurara* o velo que lleva los mismos colores de la manta *nguba,* y que tiene un borde tejido con cuentas y perlas de colores, pieza característica en la ceremonias de bodas, con la cual debe cubrir su rostro en señal de aflicción por la pérdida de su familia. De igual manera, debe usar un *limphotu,* esto es una faldón parecido al *thsogolo,* pero que en vez de tener 5 paneles tiene 2, los cuales están separados por una hilera de flecos y cuyo uso simboliza el deseo de tener hijos. Otra prenda que hasta mediados de la década de los 50 fue de uso común, es el *nyoga*, término que traduce serpiente, el cual consistía en una larga franja de más de un metro de longitud, que colgaba del cuello y que caía a modo de cola, sobre la espalda. [45]. La ceremonia es asistida por un *sangoma* y todos los asistentes deben llevar las prendas y adornos tradicionales, según su posición o rol dentro de la comunidad. Una vez sellado el enlace comienza la celebración, la cual se extiende durante toda la noche e incluso puede llegar a durar varios días, ofreciéndose un gran festín, así como música y danzas para los presentes. (Powell, 1995: 154-157).

[45] Ricamente decorada y exclusivamente bordada a partir de perlas y cuentas, la elaboración del *nyoga* era muy compleja y podía tomar varios meses, motivo por el cual se encuentra en desuso. Sin embargo es una de las piezas mas valoradas por los coleccionistas, quienes llegan a pagar altas sumas por ellas

## 3. EL *APARTHEID* Y ESTHER MAHLANGU: DEL OBJETO TRIBAL A LA OBRA DE ARTE

Por más de cuatro décadas la historia de la población negra sudafricana estuvo marcada por la extrema violencia, la injusticia y los constantes desplazamientos, a raíz del establecimiento de una política de exclusión y de segregación legal basado en la raza, la cual sería conocida por el mundo entero como el *apartheid*. Ejecutado por el aquel entonces *Partido Nacionalista*, este régimen entraría en vigor en el año 1948, garantizando básicamente todos los beneficios y servicios a la población blanca, excluyendo a todas aquellas personas de raza negra o pertenecientes a otras etnias. Inspirado en antiguas ideas esclavistas y posteriormente en la ideología *Nazi*, el *apartheid* se convirtió en una de las medidas más cuestionadas, mediante la cual un gobierno logró dominar a más del 80% de la población, redimiéndola y sometiéndola a su antojo, privándola de su libertad, de sus tierras y sus derechos fundamentales hasta el año 1994, cuando dicho régimen llega a su fin. El mundo entero presenciaría con asombro muchas de las injusticias y barbaries allí cometidas, especialmente durante las décadas de los 70 y los 80, momento en el cual la violencia se recrudece, pero es irónicamente durante este periodo, que Occidente asistiría también al florecimiento y la difusión de uno de los artes más bellos, realizados por las mujeres de una de las tantas comunidades nativas, quienes habían sido desalojadas de sus tierras en el campo, para trabajar en las grandes ciudades al servicio de la población blanca.

De la mano de Esther Mahlangu, como máxima representante, la práctica de una manifestación tribal como lo era la pintura de los muros y fachadas de sus viviendas, la cual había acompañado a la mujeres de la comunidad Ndebele desde finales del siglo XX, llega a convertirse en Arte cuando comienza a formar parte del escenario artístico occidental bajo el rótulo de lo *étnico*. Así los elaborados y coloridos y simétricos diseños murales son traspasados a los lienzos y a otros objetos, para ser exhibidos en las grandes galerías, museos y colecciones

privadas alrededor del mundo como verdaderas obras de arte. Sin embargo, lo más sorprendente y al mismo tiempo irónico de la situación, es que la historia del este arte tribal, esto es su nacimiento, desarrollo y declive, tenga que ver precisamente con la implementación, auge y fin del régimen separatista que tanto afectó a la población negra en general, por casi medio siglo y que a su vez se convirtió en el símbolo de la represión y la injusticia en Sudáfrica: el *apartheid*.

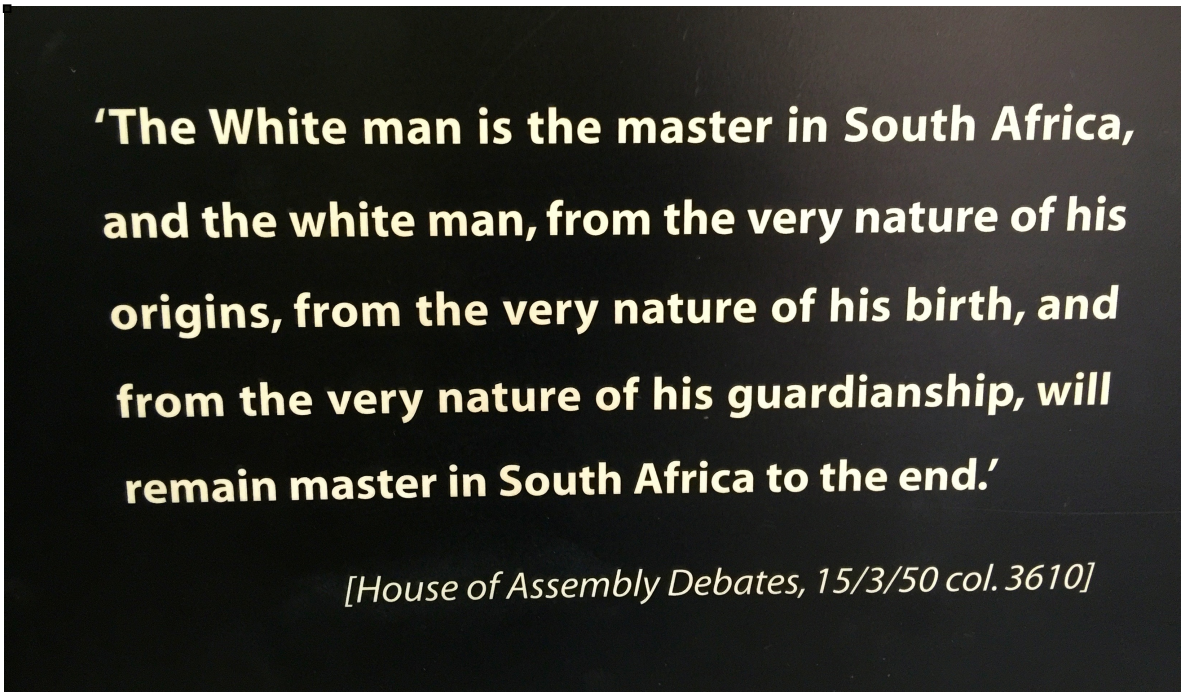


Figura 30. Ideología del *apartheid.* Museo del *Apartheid*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

### 3.1. Orígenes de *apartheid*. Llegada de los primeros colonos blancos a Sudáfrica

La historia de Sudáfrica, como la de casi todas las civilizaciones, está signada por invasiones, ocupaciones e intercambios con diferentes culturas las cuales, en su mayoría, llegan imponiendo sus costumbres y modos de vida. Precisamente, uno de los momentos cruciales para el desarrollo de los futuros acontecimientos fue la llegada de los primeros europeos a *tierras negras*, un hecho que puede ser ubicado a finales del siglo XV, con la llegada de los portugueses a territorio

sudafricano. Al igual que los españoles quienes camino a la India y en la búsqueda de la preciada *ruta de las especies*, descubren por azar el continente americano, asimismo los portugueses llegan por pura casualidad a territorio sudafricano. Por aquellos días dicha travesía se realizaba solamente por tierra, cruzando Asia central, en un trayecto largo y tedioso, que podía llevar hasta 6 meses de duración, que además resultaba bastante costoso, y que traía consigo un sinnúmero de riesgos para la tripulación como las enfermedades, el agotamiento o la falta de víveres.

Es así como los navegantes portugueses decidieron un día adentrarse a la mar, con la esperanza de encontrar la soñada ruta, pero en su lugar encontrarían un nuevo territorio, rico en recursos, exuberante e inexplorado hasta entonces. Aunque pronto se darían cuenta de su error, logrando encontrar años más tarde el camino hacia las Indias Orientales, gracias al célebre navegante y explorador Vasco de Gama, los portugueses serían los primeros europeos en pisar tierras sudafricanas en el año 1487. De hecho y gracias a los registros históricos, se sabe que el propio de Gama, después de llegar a Asia, decide explorar por si mismo el territorio sudafricano y la región de Mozambique, con el fin de descubrir nuevas posibilidades y una posible colonización del territorio. Sin embargo, esto nunca sucedería ya que fueron varios los factores que desalentaron a los portugueses para establecer allí bien sea una base militar o económica, entre ellos el mal tiempo y las lluvias que constantemente azotaban la región, quedándose en la costa de Mozambique, un territorio más benévolo y tranquilo, el cual sería utilizado inicialmente como base naval y donde posteriormente se encontraría oro, convirtiéndose desde entonces en colonia portuguesa hasta el año 1975, cuando finalmente logra su independencia. Sin embargo, en su breve paso por territorios sudafricanos, los portugueses dejarían como herencia lo que sería uno de los rasgos más distintivos del arte Ndebele, las cuentas de vidrio, las que eran canjeadas con los nativos a cambio de oro y piedras preciosas. (Powell, 1995: 108).

Pero a partir del siglo XVI nuevos visitantes llegarían a estas tierras y esta vez para quedarse, un hecho que sin duda alguna desencadenaría los eventos futuros. Conocidos como los *Boers*, *afrikáners* o *voortrekker*, este nuevo grupo estaba conformado por granjeros blancos provenientes de Holanda, quienes en 1647 llegaron por primera vez a África para establecerse al sur del continente, a través de una poderosa compañía holandesa que por aquel entonces cubría la denominada *ruta de las especies*, encontrando precisamente en la región el territorio perfecto para crear una base provisional a la cual pudieran llegar los barcos provenientes de Europa para descansar y abastecerse de provisiones, antes de proseguir su viaje hacia Oriente. Y aunque originalmente no había ningún interés por colonizar esta zona, el hallazgo de tierras fértiles y de ganado hizo que los holandeses se fueron instalando progresivamente allí de manera permanente, desarrollando actividades que les permitieron subsistir inicialmente como la agricultura y el pastoreo, ocupando así gran parte del suelo sudafricano y de Namibia.

Algo que debe resaltarse es que desde sus inicios esta pequeña comunidad holandesa, se encargó de crear un sólido concepto de identidad, sustentado sobre todo en la moral y los principios que obedecían a la religión *Calvinista,* una vertiente del Cristianismo Protestante, así como en una lengua propia*,* una variación criolla del holandés conocida como la *afrikáans,* la cual se extendería en un futuro por toda la región. Esto les permitió no sólo sobrevivir en un territorio ajeno si no también ganarse el respeto de las comunidades nativas, consiguiendo posteriormente la dominación de las mismas. En general, estos asentamientos resultaron tan exitosos en términos económicos que pronto comenzarían a llegar más campesinos, tanto desde Holanda como desde Alemania y Francia, en la búsqueda de mejores oportunidades.

Al incrementarse entonces el trabajo en estas tierras, los colonos blancos comenzaron a traer esclavos, principalmente desde Indonesia y Madagascar, práctica que por aquel entonces no sólo estaba permitida sino que además estaba

avalada por la religión como mandato divino, para sustentar en últimas, la supremacía de la raza blanca, una actividad que les permitió a los blancos extenderse por todo el territorio. Al traer esclavos de otras tierras, se puede suponer que los *Boers* inicialmente respetaron la libertad de las comunidades nativas, así como sus tierras y costumbres, siéndoles casi indiferentes y a quienes sólo diferenciaron por sus creencias religiosas, marcadas por el politeísmo. Pero a medida que el negocio crecía y que las ganancias aumentaban, los pueblos aborígenes comenzaron a verse a su vez como un gran estorbo y los *Boers* comenzaron a ejercer su soberanía, sometiéndolos y forzándolos a trabajar para ellos, comenzando de esta manera el período de dominación *Afrikáner* ; la de una comunidad no muy educada, autosuficiente e independiente, que impuso a la fuerza sus costumbres a través de la violencia, sustentada en una supuesta superioridad racial y dando inicio así a una sucesión de enfrentamientos y guerras, las cuales se extenderían hasta comienzos del siglo XIX.

Infortunadamente en el momento en que se establece un régimen esclavista, esto es cuando los diferentes grupos étnicos que habitaban el lugar son sometidos por los *Boers* a trabajar para ellos en sus granjas, la idea de cierta igualdad social entre ambos desaparece y al convertirse los colonos blancos en los dueños de las tierras y los integrantes de las diferentes comunidades en la mano de obra obligada a trabajar, distinciones corporales como el color de la piel comienzan a ser tomadas como un símbolo de status y superioridad. (Asante, 1987: 23).

Pero a finales del siglo XVIII, más europeos llegarían a territorio sudafricano, esta vez los ingleses quienes en el año 1795 toman posesión del puerto de Cabo para impedir así que Francia, país con quien el Imperio Británico estaba en pugna, lo anexará como colonia. Tal como sucedió en un principio con los holandeses, los británicos tenían poco interés en colonizar estas tierras, siendo su única intención mantener posesión del puerto estratégicamente situado. Pero al igual que los *Boers,* una vez instalados fueron descubriendo las ventajas y posibilidades que este vasto territorio ofrecía, decidiendo entonces quitarle de una vez por todas la

soberanía exclusiva a los *afrikáners.* Esto fue hecho de manera gradual, tomando el control de todo a su alrededor, poblando inicialmente las ciudades y posteriormente dominando el comercio e imponiendo su lengua, desplazando así a los holandeses a tareas simples como la agricultura y la ganadería. Al mismo tiempo, trataron de intervenir en el conflicto interno que existía entre *Boers* y los nativos esclavizados, sin suerte alguna, como parte de una estrategia para imponer su dominio y supremacía.

Como era de esperarse, esta situación no iba a agradar a los campesinos holandeses, quienes no solamente se sintieron intimidados ante la educación y el poder de los ingleses, sino también agredidos en su soberanía. Y aunque los *Boers* lucharían contra con todas sus fuerzas por el control de las tierras, finalmente no hubo nada que hacer y el Imperio Británico confirmaría la adquisición de la ciudad de Cabo en el año 1815 ante el *Congreso de Viena*. Pero sin duda alguna lo que exasperó por completo a holandeses fue la medida tomada por los ingleses de abolir la esclavitud en el año 1833, un hecho que fue considerado como una ofensa directa, ya que su sistema de agricultura y pastoreo estaba completamente sustentado en esta práctica.

Esta medida favorecería brevemente a nativos y *"colorados",* término con el cual se le conocía al cruce de negros con blancos, gracias a la acción de los misioneros ingleses, quienes durante un corto período se encargarían de brindarles educación y refugio mientras se reinsertaban al tejido social. Pero tristemente esta situación no duraría mucho tiempo debido al descubrimiento de oro y diamantes en la zona, lo cual no solamente desencadenó un éxodo masivo de ingleses hacia Sudáfrica sino también la creación de una nueva ley en el año 1841, en la cual si bien se prohíbe la esclavitud se reconoce la desigualdad racial, obligando a los nativos y personas de otras etnias a trabajar para los blancos. Esta norma no sólo favoreció a los ingleses, quienes también creían en la superioridad de la raza blanca, sino también por supuesto a los *afrikáners*. (Powell, 1995: 16-25).

### 3.1.1. El dominio *Afrikáner.* El *Gran Trek* o la *Gran Migración Boer*

Con la llegada de los ingleses al continente africano las cosas cambiaron drásticamente para los *Boers,* quienes se sintieron invadidos y despojados de todos los privilegios de los cuales disfrutaban desde hacía más de un siglo. De repente todo aquello que habían construido con trabajo y esfuerzo, se vio amenazado ante la imposición de un nuevo orden que desconocía su presencia, implantando costumbres y leyes que sólo favorecían a los británicos. Sin duda alguna la más cuestionada de ellas era la que garantizaba la igualdad de derechos a las personas "*libres*" de *color*, es decir a los nativos con los cuales los *afrikáners* habían tenido una serie de enfrentamientos por la apropiación de las tierras. A este punto, los colonos holandeses estaban cansados de pelear por lo que ellos pensaban era su derecho y les pertenecía. Sumado lo anterior a el aumento exagerado de la población blanca provocado por el auge de las minas de diamante y el oro, estos fueron sin duda alguna motivos suficientes para que los *Boers* decidieran abandonar Ciudad de Cabo y se adentraran al interior del continente, en la búsqueda de nuevas oportunidades y nuevas tierras por colonizar, donde finalmente pudieran revitalizar sus tradiciones y costumbres. A este hecho se le conoce como el *Gran Trek* o la *Gran Marcha,* un extraordinario movimiento migratorio que comienza en el año 1836 y que se extiende hasta el año 1843, en el que al menos más de doce mil colonos dejarían sus tierras, rumbo a lo desconocido, hacia un territorio que nunca había sido explorado ni cartografiado.

En un acto de gran valentía y determinación este grupo de aventureros partieron hacia tierras de las cuales nada se sabía, salvo que algunas de ellas estaban habitadas por poderosas tribus como los Zulúes o los Matebele. Finalmente y después de una larga travesía logran llegar al norte, a una región junto al río Limpopo, un terreno fértil, ideal para la agricultura y la ganadería, donde finalmente podrían establecerse y comenzar de nuevo. Sin embargo la adquisición de estas tierras no sería fácil y tendría su precio. Cuando los *afrikáners* entran por primera vez, se encontraron con que el área ya estaba

habitada por diferentes tribus. Porque lo que ellos desconocían hasta ese entonces, era que la *Gran Marcha* había coincidido con el *Mfecane,* otro movimiento migratorio, por parte de los pueblos africanos, que comienza en 1818 y que se extendería hasta el año 1840, un desplazamiento forzado, iniciado por los Zulúes, quienes en su afán por conquistar nuevos dominios inician una guerra civil, sometiendo así a diferentes pueblos como los Nguni y obligando a las comunidades a abandonar sus tierras y a buscar refugio en otros lugares, un hecho que lastimosamente le facilitaría las cosas a los colonos blancos, para dominar y apropiarse del territorio. (Forbes, 1997: *The Long Tears and Ndebele Story.* Película).

Figura 31. Monumento en bronce en conmemoración de la Batalla de *Blood River*. Pretoria, Sudáfrica.

Los *Boers*, quienes desconocían la situación, encontraron entonces a su llegada a gente pacífica que lo único que quería era escapar de los horrores de la guerra y

comenzar de nuevo, un hecho que como se mencionaba anteriormente, le facilitaría la labor de colonización a los holandeses. Sin grandes contrariedades, a excepción de los Ndebele, conocidos por ser belicosos y guerreros y los cuales pondrían una resistencia inicial, los *Boers* creyeron entonces encontrar el camino libre de obstáculos para iniciar su tarea. Sin embargo, al llegar a la región de Natal las cosas cambiarían al tener que enfrentarse con los Zulúes, quienes lucharían con fiereza en varios combates sangrientos que cobrarían la vida de soldados e inocentes de ambos bandos, un conflicto que llegaría a su fin en diciembre del año 1838, cuando finalmente los Zulúes son derrotados, en lo que se conoció como la *Batalla del Río Sangriento,* por haberse librado a orillas del río que lleva el mismo nombre, el *Blood River*. Tras la derrota de sus más crueles adversarios, los *afrikáners* finalmente encontrarían el camino libre para su proceso de expansión y colonización, fundando posteriormente tres estados autónomos: Natal, la República de Transvaal y el Estado de Orange. (Sekibakiba, Smuts, Rich y Getz, 2008: 11-14).

### 3.1.2. Las guerras de los *Boers.* Lucha de poderes entre holandeses e ingleses

Era de esperarse que en esta lucha de poderes, los enfrentamientos entre colonos estuvieran a la orden del día. Por un lado estaban los holandeses, quienes llevaban asentados en este territorio hacía más de un siglo y quienes consideraban que estas tierras les pertenecían por derecho propio. Por el otro lado, estaban los ingleses quienes en su tarea de adherir colonias para el Imperio, se negaban a abandonarlas, ante las infinitas posibilidades que este territorio ofrecía. Esta situación desencadenaría entonces dos guerras entre ambos bandos las cuales fueron conocidas como las *Guerras de los Boers* o *Guerras de Liberación*, libradas entre los años 1880 y 1902, trayendo consigo la pérdida de miles de vidas tanto de blancos como de negros y asentando las bases para lo que posteriormente sería la implementación del *apartheid* en Sudáfrica. La primera de ellas, comienza antes del periodo conocido como la *Gran Marcha*, en el año 1880, cuando los ingleses, ya instalados como colonia desde hacia casi un siglo, deciden anexar la región de Transvaal a la *Corona Británica*, territorio que había pertenecido por siglos a los *Boers.*

Este evento desencadenaría el primero de los grandes enfrentamientos y sería conocido como la *Primera Guerra Boer* o la *Guerra de Transvaal,* la cual se extendería hasta 1881. Dicho combate desencadenaría a su vez varias batallas durante el año que duraría el conflicto, en las cuales los campesinos holandeses demostrarían su superioridad, luchando con fiereza contra las cuidadosas y estructuradas tropas británicas, hecho que culminaría con la batalla de *Majuba Hill*, en 1881 en la cual los *Boers* lograrían derrotar a los ingleses, expulsándolos del territorio y concediéndoseles finalmente el autogobierno de Transvaal, bajo la supervisión de los británicos. Pero en el año 1887, un hecho cambiaría radicalmente la situación y fue el hallazgo de oro en este región, un acontecimiento que marcaría no sólo los antecedentes para un nuevo enfrentamiento entre *Boers* e ingleses, sino también para la implementación futura del *apartheid*. La presencia del oro en Transvaal, trajo consigo un éxodo de

masivo de colonos blancos, ingleses en su mayoría, quienes llegaron a establecerse en las inmediaciones de las minas, con el fin de enriquecerse y sacar provecho de la situación.

Figura 32. Milicianos *Boers* en Spion Kops. Segunda Guerra de los *Boers*. Sudáfrica, 1900.

Este hecho fue visto con desconfianza por los *afrikáners*, quienes vieron como amenaza la llegada de un nutrido grupo de extranjeros que atentaban contra la

soberanía sobre el territorio, aquella que tanto les había costado a los holandeses, después del cruento enfrentamiento anterior. Esto llevó a que los *afrikáner*s tomaran medidas en el asunto, imponiendo duras cargas fiscales sobre la industria del oro, hecho que desencadenó el descontento por parte de los ingleses, quienes se sintieron violentados y vulnerados en sus derechos, y que a su vez que suscito un movimiento por parte de los propietarios británicos de las minas, incitando al Imperio a un nuevo enfrentamiento contra los *Boers* y dando como resultado lo que se conoció como la *Segunda Guerra Boers* o *Segunda Guerra de Liberación*, la cual fue declarada el 11 de octubre de 1899. (Judd y Surridge, 2012: 21-45). Sin duda alguna, este segundo enfrentamiento fue más violento y sangriento que el primero. Por un lado los holandeses, quienes se negaban a dejar el liderazgo que tanto les había costado alcanzar, decidieron arremeter con todas sus fuerzas contra las tropas británicas, quienes empezaron a tener serios problemas, instaurándose así un período de desgaste y nerviosismo entre la población civil, cobrando un gran número de víctimas.

Ahora, si bien en sus inicios fue clara la supremacía de los *Boers,* lentamente estos fueron perdiendo terreno, especialmente debido al número de soldados de las tropas inglesas, las cuales se estima llegaron a ser en un momento de la guerra, de 450.000 hombres frente a el reducido número de 80.000, pertenecientes a las tropas holandesas, las que ya para mediados del año 1901 habían sido casi vencidas. Pero a pesar de ello, estos se negaron a aceptar la derrota y la mayoría de ellos se refugiaron en pequeños grupos en las montañas, desde donde promovieron una sangrienta guerra de guerrillas, la cual logró desestabilizar al ejercito británico por un breve periodo de tiempo.

Ante esta medida tomada por los holandeses, la respuesta no se hizo esperar y la creación de estos grupos insurgentes obligó a que el Imperio Británico tomara medidas extremas tales como la implementación de lo que se conoció como la *Política de tierra quemada*, la cual consistió en el desplazamiento forzado de cientos de familias ubicadas en el área rural, con el fin de privar a las guerrillas

*Boers* de todos los recursos. De esta manera, se quemaron viviendas, grandes extensiones de tierra y de cultivos y se envenenaron los pozos de agua. En total, más de 40 aldeas rurales y más de 30.000 granjas fueron devastadas por el fuego. De igual manera, los ingleses decidieron construir una serie de refugios para las familias que habían sido obligadas a dejar su tierras, en su mayoría gente negra, pero sin embargo rápidamente estos se convirtieron en prisiones y campos de concentración, a los cuales eran enviados los militantes holandeses y sus familias. Fueron muchas las personas que allí perdieron su vida, debido al hambre, las enfermedades y las condiciones insalubres, en un lugar en el que muchos de los oprobios fueron cometidos contra los *Boers.* (Asante, 1987: 29-40).

Finalmente, estas medidas extremas rindieron sus frutos, obligando a que los desmoralizados holandeses finalmente sucumbieran y se rindieran frente al poderío inglés. Esto sucede en el año 1902 mediante la firma del *Tratado de Vereeniging* en el cual se estipula la soberanía absoluta de la ciudad de Transvaal, al igual que Natal y el estado de Orange, como territorios pertenecientes al Imperio Británico. Sin embargo, y a pesar de haber perdido la guerra y los dominios que alguna vez fueron suyos, a los *afrikáners* se les compensó económicamente, prometiéndoseles además un cierto nivel del autogobierno. Este hecho desencadenaría la futura creación del la *Unión Sudafricana*, años más tarde, lo cual prefiguraría los cimientos de un régimen de segregación social que tristemente dejaría una huella profunda en la historia mundial. (Judd y Surridge, 2012: 178-300).

### 3.1.3. El Nacionalismo *Afrikáner.* La independencia del Reino Unido y los cimientos del *apartheid*

Casi una década después de la *Segunda Guerra contra los Boers* y su aplastante derrota, el Imperio Británico decide unir las otrora colonias autónomas pertenecientes a los holandeses, en un solo estado nación, conocido como la *Unión Sudafricana*, en el cual si bien los ingleses tenían el dominio, se les concedió cierta autonomía a los *Boers*, instaurándose como lenguas oficiales el

inglés y el holandés. Sin embargo y pese a ello, un grupo nutrido de holandeses no se resignaban a perder el poder y autonomía que durante siglos habían ostentado en estas tierras y como respuesta nace entonces el *Partido Nacionalista*, el cual abogaba por los derechos de los *afrikáners* y su independencia del yugo imperialista. Asimismo, a la par que se crea este nuevo partido, en el año 1918 aparece en escena una comunidad secreta, a modo de secta, conocidos como los *Afrikáner Broederbond*, una hermandad cuyos miembros eran todos del sexo masculino, regidos por una férrea moral protestante y quienes igualmente velaban por los intereses y el bienestar de los *Boers*. Este grupo altamente conservador y orgulloso de sus raíces, quienes luchaban por la implementación de una única lengua, la *afrikaans*, eran además simpatizantes de la naciente ideología *nazi,* que abogaba por la pureza de la raza blanca y su superioridad frente a las demás etnias. Teniendo entonces un punto en común, esto es la independencia del Imperio Británico, ambos bandos deciden unirse, hecho que le permitiría al *Partido Nacionalista* llegar al poder en el año 1924, consolidándose como una fuerza importante en el escenario político sudafricano a principios del siglo XX.

Si bien había llegado a su fin el interminable conflicto que por tantos años afectó y desangró a ambos bandos y pareciera que las cosas podrían funcionar correctamente, la realidad era otra y una revitalizada presencia de los *Boers* comenzaba a perfilarse en el panorama. Indudablemente el país había crecido considerablemente durante lo corrido del siglo XX y muchos sectores de la población blanca se habían enriquecido con el amplio desarrollo, especialmente los ingleses. Cansados entonces de aceptar la presencia y el dominio absoluto de un poder central, los holandeses buscaban más que nunca una independencia definitiva que les permitirá no sólo recobrar con orgullo su identidad, sino también el usufructuarse de las riquezas y los recursos naturales del territorios, los cuales incluían grandes yacimientos de oro, plata y hierro, que venían siendo explotados por los ingleses. Esta situación se hizo cada vez más insoportable, y los vínculos entre ambas partes se hacían más débiles, especialmente con la instauración y el

fortalecimiento del *Partido Nacionalista,* quienes se negaban a acatar las medidas de prevención adoptadas por el gobierno inglés. Esto desencadenaría en un suceso histórico, cuando en 1961, la *Unión Sudafricana* se transforma finalmente en República, bajo el poder absoluto de los *afrikáners,* hecho que sucede un año antes gracias a la conjunción de dos acontecimientos.

En 1960, el *Partido Radical Nacionali*sta cita a un referéndum a la población civil blanca, para decidir si estos querían seguir siendo dominados por el Reino Unido. Esto coincide con la decisión por parte del gobierno inglés de abolir el colonialismo, otorgándole así la independencia a las colonias asiáticas y africanas que habían estado bajo su gobierno. Tal acto de aparente bondad por parte de los sajones, realmente lo que buscaba era salvar la economía inglesa, la cual se encontraba amenazada por aquellos días por el presupuesto invertido para mantener otras colonias africanas que eran altamente rentables como Kenia y Nigeria. Dicho acontecimiento fue hábilmente aprovechado por los *afrikáners* quienes ante las retirada de las tropas inglesas del territorio, vieron el momento propicio para liberarse y recobrar su autonomía.

Figura 33. Miembros del *Partido Nacionalista*. Museo del *Apartheid*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016

De la mano de un sinnúmero de sentidos discursos épicos, el *Partido Nacionalista* lograría cautivar a una gran parte de la población blanca holandesa, incluso a aquellos que durante años habían permanecido fieles a la *Corona Británica*. De esta manera, el referéndum convocado fue todo un éxito y más del 50% de la población le daría un "si" a la conformación de una República independiente y autónoma, gobernada por sus propias leyes y su propia lengua, creada para el bien común de todos su habitantes, siempre y cuando fueran blancos. Se prefiguraba así el nacimiento de un estado cuyos cimientos se fortalecían en la supremacía de una raza y la discriminación de la población negra, dueños originales de estas tierras y quienes eran mayoría, considerándoseles necesarios sólo como mano de obra. (Asante, 1987: 52-66).

### 3.2. Implementación del *apartheid* en Sudáfrica. La supremacía de una minoría

Para analizar los hechos que propiciaron el tan cuestionado régimen de segregación racial que reinó en Sudáfrica por varias décadas es necesario revisar aquellos acontecimientos históricos que ayudaron a su implementación durante el siglo XX, mucho antes de que se instaurara la denominada *República Sudafricana.* La configuración de un partido político que buscaba despertar sentimientos nacionalistas, sin duda alguna fue uno de los elementos claves para la instauración del *apartheid,* término que proviene del *afrikáner* y que significa separación. Simpatizantes de las ideas de la Alemania *naz*i, la cual argumentaba la superioridad de la raza aria sobre las demás, los *afrikáners* y en general la minorías blancas que habían conformado colonias en tierras lejanas, se dieron cuenta que esta era una medida muy conveniente a la hora de explotar y subyugar a todo un pueblo. Amparados en el tratado de las razas que comienza a circular en Europa comenzado el siglo XX, se difunde la creencia errónea de que por herencia genética, las personas de raza negra tienen un potencial limitado para desempeñarse en todos los ámbitos, sobresaliendo sólo como mano de obra, por su fuerza muscular y resistencia, un hecho que sustentaría la explotación de las comunidades nativas sudafricanas.

Es así como después de *Segunda Guerra Mundia*l y a pesar de haber caído el *Nazismo,* se recrudece aún más las posiciones segregacionistas en Sudáfrica, instaurándose la discriminación social básicamente como una expresión económica estructural, amparada en una ventajosa ideología que le permite perpetuarse a una minoría, la cual erige su superioridad a partir de doctrinas genéticas. De esta manera, se podría entonces conservar mano de obra barata y mantener al margen a la mayor parte de la población, evitando que la población negra en algún momento se sublevara y peor, aun, que tomara las riendas y el destino de la nación. Sin embargo, la historia, sería otra cuando años más tarde el *Partido Nacionalista* formalizaría una política de segregación racial en todo el territorio sudafricano, incluyendo Namibia, que entraría en vigor hasta el año 1992,

llamado *apartheid*. (Asante, 1987: 65).

En el año 1948 y poco después del triunfo nacionalista y bajo el mencionado régimen, el gobierno emitió entonces una serie de leyes que cubrían en general aspectos sociales, para segregar oficialmente a cada individuo de acuerdo a su raza y que irían desde la creación de espacios separados, hasta el derecho de ejercer el voto, restringiendo los derechos civiles y económicos de los negros. Para el nuevo régimen la amenaza étnica ya no estaba representada en los ingleses sino en la población negra, a la cual se pretendía marginar y someter a toda costa, con el fin de adquirir el dominio absoluto del territorio. De esta manera dentro de las leyes implantadas se encontraba la imposición de la lengua *afrikáner* en todo el territorio sudafricano para todos los grupos raciales, la creación de lugares separados para negros y blancos, así como la prohibición de matrimonios interraciales. Asimismo en 1950, se promulga un ley que le otorga el dominio absoluto de las ciudades a la población blanca, forzando a los negros a migrar a las zonas rurales. Este no era más que otro mecanismo de control que le permitía al gobierno mantener dominadas a las diferentes comunidades negras.

De esta manera los negros debían portar obligatoriamente un documento de identidad para ingresar a las ciudades, quedándoles absolutamente prohibido quedarse en ellas después de haber cumplido con su jornada laboral. Con esta prohibición, vendría más adelante, en el año 1953, el establecimiento de zonas segregadas en las principales ciudades sudafricanas, instaurándose lugares sólo para blancos y sólo para negros, tales como hospitales, escuelas, parques públicos, transporte público y playas, siendo los destinados para la raza negra de baja calidad y pobre infraestructura. De igual manera, nuevas leyes cada vez más prohibitivas fueron creadas, tales como que los negros no podían votar u ocupar posiciones en el gobierno, así como ejercer prácticas profesionales dentro de las áreas asignadas específicamente para los blancos. (Peffer, 2009: 23).

Figura 34. Documento de identidad exigido a las personas de raza negra durante la implementación del *apartheid.* Museo de *Apartheid*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

A partir de los años 60, el gobierno adelanta una nueva acción y comienza a preparar el terreno para lo que fue conocido como el "*gran apartheid*", lo cual implicaba la separación espacial de las etnias. Acorde con la Ley # 30 de 1950, cada habitante en Sudáfrica debía ser clasificado, según la raza a la que perteneciera, esto con el fin de separar eficazmente los derechos que cada grupo merecía. Con esta medida se buscaba que cada una de las reservas tribales existentes, pasaran a constituirse en una nación independiente, con su propio territorio. Esto se cristaliza en los que se conocieron como los *Bantustán,* territorios habitados exclusivamente por los negros y mestizos, los cuales eran controlados por el gobierno y en donde se aplicaban todas las leyes prohibitivas, incluyendo el concepto de educación separatista, la cual consistía en negarle a la población negra la posibilidad de acceder a una buena formación académica. (Asante, 1987: 67).

Figura 35. Separación del espacio de acuerdo a la raza. Museo de *Apartheid*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

### 3.2.1. El arte sudafricano y el *apartheid*

Los años 80 fueron sin duda alguna los más violentos en Sudáfrica, debido a las luchas de poder entre los diferentes grupos armados que conformaban la escena política y social de aquellos días, pero paradójicamente la situación para el arte sudafricano sería distinta, convirtiéndose en uno de los momentos artísticos más fecundos, y transformándose no sólo en una manifestación popular, sino también en el medio de protesta por excelencia contra el régimen de segregación racial. Durante este período de tiempo y años previos a la restauración de la democracia, podría entonces decirse que en Sudáfrica se respiraba una atmosfera pesada pero optimista a la vez, ante los cambios que se veían llegar, un ambiente del cual los artistas supieron sacar pronto partido, preparando así el terreno para la llegada de practicas estéticas no raciales que se sucederían al llegar el *apartheid* a su fin, una década después. Al final los artistas se convertirían en una gran fuerza de oposición, en contra de la censura, desafiando todo límite racial y espacial, un arte

que era acorde con una historia muy particular y propia, que respondía a los atropellos y las prohibiciones impuestas por décadas. Por que a diferencia de otros países africanos, Sudáfrica tuvo que esperar su independencia de las colonias europeas, un hecho que sucede básicamente con el fin del *apartheid,* en el año 1992. Fueron entonces años y años de dominación, los cuales generaron estilos muy especiales, en cuanto al arte se refiere.

Podría decirse que esta dominación comienza formalmente en el año 1910 cuando las colonias británicas ubicadas en Cabo y Natal, se unieron con la *República de los Boers,* en Transvaal y Orange, para instaurar un estado libre conocido como la *Unión Sudafricana*. Se suele decir que el régimen de segregación racial conocido como *apartheid* comienza a regir en el año 1948, cuando el *Partido Nacionalista Afrikáner* llega al poder. Sustentados en una ideología racial, dicho partido promovió un movimiento separatista étnico, el cual llegaría a su fin en el año 1992, año en el cual el *Congreso Nacional Africano* logró el mayor número de votos por parte de los parlamentarios, para erradicar del territorio sudafricano dicho régimen Pero hablar de fechas fijas tanto para su inicio como para su fin, sería caer en un error. Realmente el *apartheid* debe ser visto como todo un proceso, que se fue fraguando a lo largo del tiempo y que de hecho toma sus propios orígenes de las políticas impuestas por los colonos británicos en el siglo XIX. Un modelo separatista que se crea exclusivamente para el beneficio de la población blanca, que les permitiera el dominio del territorio.

Pero mientras la opresión del estado crecía y pese a las prohibiciones impuestas, paradójicamente la producción artística se incrementaba, especialmente durante las décadas de los 50 y los 60, las cuales suelen ser reconocidas como la edad de oro del arte sudafricano. Realmente las situación era precaria y los artistas, especialmente los de raza negra, tuvieron que sortear toda suerte de vicisitudes, a raíz de las leyes impuestas por el gobierno, como la creación de *homelands* o *Bantustán,* asentamientos rurales creados exclusivamente para los negros y controlados desde las ciudades, hasta la implementación de una ley impuesta en

el año 1953 que le negaba la posibilidad de estudiar arte y literatura a la gente de raza negra.

Toda esta serie de represiones desembocarían por su parte en la creación de grupos de resistencia, los cuales comienzan a aparecer por todo el país, principalmente a principios de los años 70, como el *Black Movement Consciousness*, inspirado en el *Black Power*, movimiento norteamericano en defensa de los negros, quienes además lucharon por la opresión educativa padecida en Sudáfrica, haciendo énfasis en el área de la música, la literatura y las artes visuales, herramientas necesarias para instruir a un pueblo sobre su historia y su cultura, educación que le fue negada a toda una generación. Dicho grupo se hace muy popular, generando toda suerte de protestas pacíficas por parte de los jóvenes sudafricanos, siendo tristemente célebre la masacre de estudiantes ocurrida en el año 1976 en Soweto, área urbana situada al noroeste de Johannesburgo, y perpetrada por el gobierno, la cual acabó con la vida de 566 escolares. Sin embargo, este acontecimiento pondría en conocimiento al mundo entero, de todos los atropellos cometidos y sufridos por la población negra, creando gran controversia y la oposición del mundo entero. Un hecho que sin duda alguna marcaría el camino de la futura liberación.

Figura 36. *Masacre de Soweto*. De izquierda a derecha. Muerte del estudiante Hector Pieterson (12 años). Antoinette, hermana de Hector Pieterson, 30 años después. Soweto. Johannesburgo. 2016.

Este proceso partió de la recuperación del papel del arte africano tradicional, cuya función principal radica en su aporte a la comunidad más allá del componente estético, algo que en general los artistas habían olvidado al dejar de lado los problemas sociopolíticos que el país estaba atravesando, para plasmar inocentes imágenes de paisajes rurales, temas religiosos o folclóricas escenas cotidianas acontecidas en los suburbios negros.

Sin duda alguna el artista más importante y precursor de esta corriente fue Gerard Sekoto, reconocido hoy en día como el padre del arte urbano y el realismo social negro en Sudáfrica, quien a su vez se convertiría en el precedente y modelo a seguir para las futuras generaciones de artistas. A pesar de haber crecido durante los inicios del *apartheid,* Sekoto tuvo la oportunidad de recibir una buena educación, un hecho que lo llevó a interesarse por las artes, especialmente por la obra de Vincent Van Gogh; sintiendo asimismo una gran fascinación por la cultura africana, especialmente por el trabajo artístico de los Pedi y los Ndebele, de quienes apreciaba su pinturas murales y las cuales tuvieron una gran influencia en

su trabajo. Debido a lo genuino e inocente de sus obras, su trabajo fue rápidamente acogido por el circulo de artistas blancos sudafricanos en Johannesburgo y enrolado en ciertas corrientes de modernidad europeas, especialmente por el uso expresivo del color. Posteriormente es invitado en el año 1947 a París, lugar donde decide exiliarse, debido al recrudecimiento del *apartheid*. Siendo un referente artístico, debido al éxito alcanzado y a la aprobación recibida por parte del mercado del arte, muchos decidieron copiar su estilo, recreando aquellas escenas cotidianas idílicas, casi pintorescas, cada vez más alejadas del contexto.

Figura 37. *Mandebele Boys Milking Goats.* Gerard Sekoto. 1938. *The Wits Arts Museum.* Johannesburgo. Sudáfrica. 2016

En todo caso se entiende que esta desconexión del mundo real y sus acontecimientos por parte de los artistas, se debía principalmente a motivos económicos, ya que muchas de sus ventas dependían de compradores y coleccionistas blancos. Lo mejor entonces era no retar al gobierno, pintando otra realidad. (Peffer, 2009: 24-27, 38,39).

Sin embargo durante la década de los 70, nuevas ideas fueron gestándose entre la población, las cuales derivaron en un movimiento de resistencia cultural, el cual desencadenó a su vez la creación de una serie de colectivos y movimientos sociales en torno al arte, desembocando especialmente en un arte comunitario. Este movimiento artístico se conoció como el *Poster Movement,* el cual buscaba generar un impacto en el colectivo, a través de afiches, pancartas, murales y camisetas; útiles herramientas que le sirvieron a los artistas para denunciar la realidad y movilizar al pueblo. Para su elaboración, se toman algunas ideas de aquellas imágenes revolucionarias que habían circulado durante la *Segunda Guerra Mundial*, tratando de copiar su estilo y simbología tales como los puños cerrados, banderas y escudos, siempre acompañados de un *slogan.* Asimismo, se hizo común el uso de fotografías en la elaboración de estos carteles, los cuales otorgaban realismo y veracidad al mensaje. Ahora, si bien no todos los afiches o carteles pueden ser considerados obras de arte es cierto que muchos artistas, tanto negros como blancos, se sumaron al movimiento ya que sintieron la necesidad apremiante de comunicar la realidad a través de su producción artística, convirtiendo su arte en un arma de lucha y resistencia contra el régimen separatista, un hecho que llevó a que muchos tuvieron que huir del país, debido a las persecuciones realizadas por el gobierno.

Dentro de la escena artística, destaca la obra de Thami Mnyele, activista y una de las figuras principales del *Black Movement Consciousness*, ofreciendo una serie de discursos a lo largo del territorio sudafricano, un hecho que influyó en su producción como artista, la cual celebraba la fuerza y la unión de los pueblos africanos en contra de la opresión. Mnyele formó parte activa del *Poster*

*Movement,* realizando un número considerable de exhibiciones de sus obras y carteles, los cuales se convirtieron en verdaderas piezas icónicas de la resistencia. Pero debido a su vinculación con las ideologías revolucionarias tuvo que mudarse de Johannesburgo a Botswana, en donde trabajó con la *Medu Art Ensemble*, un colectivo de arte conformado por artistas negros, algunos de ellos igualmente exiliados, quienes promovían la resistencia al régimen de separación racial. Pese a ello, Mnyele es asesinado en el año 1985, por órdenes del gobierno estatal, quien lo tildó de terrorista, sin embargo ya el artista habría sembrado la semilla en una nueva generación ansiosa de cambios, que buscaba la libertad. Un sueño, que puede ser resumido en una de sus más frases célebre: *"Para mi cómo artista, el acto de crear arte debe ser consecuente con el acto de crear un espacio seguro para mi familia y liberar el país para mi gente. Eso es cultura"* (Seidman, 2008: 70-80).

Figura 38. *Black Movement Consciousness*. Afiche de Thami Mnyele.

También vale la pena mencionar el trabajo realizado durante este periodo por Paul Stopforth, artista blanco sudafricano, quien igual que muchos jóvenes estaba en contra de los atropellos y represiones en contra de la gente de color. Debido a su raza y su posición, Stopforth recibió una buena educación, estudiando Artes Plásticas en Johannesburgo y en el *Royal Collage of Art* en Londres, regresando a su país, para vincularse a la ideologías de cambio que venían gestándose en contra del gobierno. Y fue precisamente su vinculación ideológica lo que años más tarde, en 1988, obligaría al artista a dejar su país, buscando asilo en los Estados Unidos, lugar donde reside actualmente y continúa con su trabajo. Siendo diestro en varias técnicas como el dibujo, la pintura o la escultura, una de su obras más sugestivas es un conjunto de esculturas realizadas en cera, hechas a escala natural, pertenecientes a la serie *"Torture and Deaths in Detention*" en las cuales se muestra a un hombre que es sometido a diferentes torturas. Este trabajo fue creado como respuesta al asesinato del activista Steve Bilko, líder del *Black Movement Consciousness*, quien fue brutalmente torturado y asesinado por órdenes gobierno, una obra que sin duda alguna le valió el repudio por parte del régimen separatista y que le obligaría a salir del país. (Williamson, 2004: 96,97).

Figura 39. *Torture and Deaths in Detention*, Obra de Paul Stopforth.

Por último, es importante recalcar también el papel de las mujeres en el arte, especialmente durante este período tumultuoso, en el cual sobresale la figura de Jane Alexander, artista sudafricana blanca, quien desde muy joven fue simpatizante de las nuevas ideologías que promulgaban el cambio en su país. Aunque no formó parte activa de los movimientos de resistencia, como artista le interesaban los aspectos sociales y políticos, así como la construcción del futuro de una nueva Sudáfrica, marcada por la igualdad y la libertad. Con una carrera brillante y con un sin número de reconocimientos, tanto nacionales como nacionales, esta mujer logró desafiar las escena artística del momento con una obra cruda y humana a la vez. Aunque Alexande*r* ha experimentado con diferentes técnicas como el dibujo o el fotomontaje, es sin duda alguna la escultura el medio que le es más natural, a partir de piezas de tamaño natural construidas de materiales como fibra de vidrio, látex y ocasionalmente huesos.

Interesada por el realismo en la figura humana, su anatomía y las diferentes formas de expresión, su obra escultórica se identifica por la creación de seres híbridos, mezcla entre el hombre y la bestia, como una metáfora del horror y la violencia cometida por el ser humano contra su misma especie. Una de sus piezas más icónicas es *"The Butcher Boys",* la cual forma parte de la colección permanente de *Iziko South African Natural Gallery,* en la Ciudad del Cabo, en la cual se aprecian tres figuras mutantes sentadas en un banco de tamaño real, con cuerpo humano pero con cabeza de bovino y grandes cuernos. Estos tres cuerpos masculinos a simple vista parecen poderosos, sin embargo en ellos puede verse la carne lacerada y algunos huesos expuestos, Pero sin duda alguna lo que más inquieta en la obra es el rostro de estas tres figuras siniestras, las cuales parecen mirar al espectador a través de unos ojos oscuros y fríos, como grandes agujeros y una boca muda, inexpresiva, como una cicatriz sombría e inquietante a la vez. (Arnold,1996: 115-117). Con su boca deformada y cosida a la nariz, y con unos pequeños orificios a falta de orejas, estos tres seres parecen ser incapaces de comunicarse, de hablar y de oír. Sólo pueden mirar a través de sus ojos inexpresivos, como acto mecánico más que humano. Desde su deformidad,

estos tres seres parecen padecer la soledad y la incapacidad de no poder comunicarse entre si, pero asimismo, estas tres figuras se le presentan al espectador como una contradicción. Ellos mismos desafían nuestra capacidad de reconocer la existencia simultanea del bien y el del mal; tres carniceros, cómo símbolo de violencia y poder, pero a su vez tres victimas, quienes han padecido en carne propia el dolor y la brutalidad. La dualidad del ser humano en un mundo signando por el conflicto y la guerra. (Arnold, 1996: 115).

Figura 40. *The Butcher Boys*. Jane Alexander. *Iziko South African Natural Gallery*. Ciudad de Cabo. Sudáfrica. 2016.

### 3.2.2. El arte mural Ndebele y el *apartheid*

La implementación del *apartheid* en 1948 fue un hecho que llevó a que cientos de Ndebeles, presionados por el gobierno, dejarán sus casas y sus plantaciones en el campo para ir a trabajar a las ciudades. Este fue un régimen de segregación

racial que fue implementado en Sudáfrica por la población blanca o los denominados *afrikáners* y que entró en vigor hasta el año 1992.[46]. De igual manera, promulgó el desalojo de la población negra de sus tierras a otras de menor riqueza, en cuanto a recursos naturales se refiere, creando los denominados estados o repúblicas independientes para los negros, las cuales estaban regidas por un sistema de gobierno manipulado por la población blanca. Bajo este contexto, la población de raza negra es despojada de la nacionalidad sudafricana, perdiendo con ello el derecho al voto y convirtiéndose así en extranjeros dentro de su propia tierra, aquella que les vio nacer. Pero a pesar de las vicisitudes, increíblemente logró desarrollarse un arte mural, elaborado y colorido, fruto del tesón y la obstinación de las mujeres Ndebele, quienes frente al desarraigo y la explotación impuesta, se vieron igualmente obligadas a perpetuar sus raíces ancestrales, como un recordatorio de lo que fueron y de lo que son, a través de un arte cuyo inicio y declive parece coincidir con la implementación y la caída del mismo *apartheid.*

A principios de la década de los 50 y en forma paralela a la implementación del régimen separatista, un nuevo movimiento se gestaba desde el terreno del arte, uno que se caracterizaba por el deseo de romper con el pasado, en la búsqueda de nuevas formas de expresión y experimentación y el cual fue conocido como el *Modernismo Negro Sudafricano.* A mediados del siglo XX el arte se convertía entonces en el medio ideal para explorar la llamada *Modernidad*, muy especialmente para aquellos pertenecían a grupos étnicos y que aun vivían bajo formas tradicionales en las áreas rurales. En cuanto a esto se refiere, tal vez el caso más reconocido sea entonces el del arte mural y la labor artesanal realizada por las mujeres *Ndzundza Ndebele*, cuyo trabajo será conocido años más tarde bajo el rótulo de Arte Ndebele. Como se ha desarrollado anteriormente, los Ndebele son un grupo étnico que pertenecen a los *Nguni*, un mismo tronco

[46] Con el fin de preservar el poder blanco en la región, el *apartheid* fue un sistema que promulgó la separación de los lugares públicos, como las escuelas, complejos de vivienda, sistemas de transporte, restaurantes y playas dentro del territorio sudafricano y Namibia, entonces parte de Sudáfrica, según el grupo racial.

lingüístico el cual comparten con otros grupos, los cuales fueron obligados a migrar y a dejar su territorio original durante el siglo XVII, mezclándose así con otros comunidades como los Pedi, los Tswana y los Sotho. Inicialmente fueron apodados como los *Matebele,* palabra utilizada por los Sotho para designar a los extranjeros que poseían otra lengua y otra cultura. Sin embargo, años más tarde los *Matebele* "ngunizarían" el término, quedando así el vocablo Ndebele.

A finales del siglo XIX los diferentes grupos étnicos fueron sometidos por los *Afrikáners,* al ser obligados a trabajar para ellos en las granjas, situación de la cual el pueblo Ndebele no estaría exento. Fue el momento en el cual las mujeres comenzaron a decorar sus casas, iniciando una tradición de pintura mural que posteriormente sería ampliamente reconocida. Respondiendo a sinnúmero de factores que iban desde lo social hasta lo religioso, el arte mural Ndebele comienza a ser exhibido de forma natural, a largo de la carretera que comunicaba con la ciudades de Pretoria y Johannesburgo, un paso obligado para muchos, en donde era casi inevitable encontrarse con un sinnúmero de viviendas decoradas, cuya originalidad radicaba en sus patrones abstractos y simétricos. Este hecho hizo que la gente pronto se familiarizara con estos murales, despertando así la curiosidad y el interés de un variado público que a veces solo se desplazaba hasta allí para hacer un registro fotográfico, de algo que encontraban bastante original y vistoso. (Peffer, 2009: 53-57).

Durante el *apartheid,* el gobierno se preocupó por separar y clasificar cada grupo, según su etnia, en los denominados *Bantustán* o *homelands.*[47] Es por ello, hombres y mujeres se vieron forzados a desplazarse a Pretoria bien sea para trabajar en la zona industrial de la ciudad o en el caso de las mujeres, para trabajar en los hogares de las familias blancas, cumpliendo con arduas jornadas,

[47] Asentamientos rurales creados par los negros, considerados como ajenos a Sudáfrica. Como pequeños "puntos negros" en un territorio ocupado por los blancos, los asentamientos eran simples y precarios, con muy poca tierra como para practicar las actividades cotidianas que en el pasado les permitieron subsistir, tales como el pastoreo o el cultivo.

las cuales implicaban a su vez largas horas de desplazamiento en un autobús, debido a la amplia distancia entre las "tierras negras" y la "ciudad blanca". (Courtney-Clark, 2002: 18,19). Bajo este contexto, los Ndebele fueron reubicados, obligados a compartir su espacio con otras comunidades vecinas como los Sotho o los Swazi. Deseosos de diferenciarse de los demás y en con el deseo de recobrar el sentido de identidad y orgullo que los identificó como nación a través de la historia, nace el arte mural Ndebele, el cual traería posteriormente grandes beneficios al gobierno mismo, las agencias de turismo, el arte contemporáneo sudafricano y a los mismos Ndebele, quienes se lucrarían de la situación. Dicho arte se convirtió entonces en un sello de identidad para la comunidad.

Con asombro los diferentes estamentos vieron entonces como estos murales fueron ganando fuerza, hecho que claro está, despertó además el interés por parte de los historiadores del arte, quienes tenían sus dudas frente a esta manifestación artística. Por ejemplo, dentro de los argumentos en su contra se acusaba al arte mural Ndebele de ser una arte prefabricado, sin una historia clara y definida y exento de toda identidad. Un arte mestizo y contaminado, debido a la exposición que la comunidad tuvo durante años con otros pueblos, con los misioneros y los granjeros blancos y con el mundo de las fábricas. Idea que algunos historiadores de arte comparten sobre el denominado Arte Ndebele, el cual se desarrollaría más tarde, principalmente con la obra de Esther Mahlangu. Pero pese a lo que se pensaba desde el mundo del arte de dichos murales, por el contrario el gobierno vio en ellos la posibilidad de granjearse la atención del público en general, creando todo un mercado turístico a su alrededor.

Por esta razón durante las décadas de los 50 y una vez instalado el régimen separatista, es el mismo gobierno el que se encargará de apoyar y divulgar este arte mural, a través de la construcción de villas temáticas, destinadas exclusivamente para el uso de los turistas. De esta manera a través de las agencias de viaje se vendía la idea de vivir una experiencia verdaderamente exótica y segura al mismo tiempo, en la cual se podía tener la oportunidad de

conocer a esta particular, vistosa y colorida comunidad y además poder llevarse a casa un bello recuerdo fotográfico. Asimismo fue el mismo gobierno el que decidió proveer de pinturas acrílicas a las mujeres, con el fin de que sus murales fueran aun más coloridos y vistoso, hecho que sería de gran beneficio, permitiendo una mayor resistencia frente a las inclemencias del tiempo y despertando la creatividad de algunas de las mujeres, quienes como Esther Mahlangu, comienzan a incorporar nuevos matices y formas a sus composiciones, creando un estilo propio. Bajo los hechos, no es de extrañar entonces la posición inicial de ciertos historiadores del arte, quienes consideraron al arte mural Ndebele como una atracción creada para los turistas, lo cual no sólo dejaba un lucro económico importante sino que además ayudaba limpiar el nombre una nación que cada vez más se encontraba en el ojo del huracán, frente a la mirada recelosa del mundo entero, debido al sistema de segregación racial impuesto. (Peffer, 2009: 58-60).

Figura 41. Publicidad de la revista *National Geographic*. 1957.

Pese a su desarrollo inicial, durante la década de los años 80 el arte mural experimentaría un gran crecimiento, a través del trabajo de mujeres como Esther Mahlangu y Francina Ndimande, quienes se convirtieron en las embajadoras de dicho arte en Occidente. Sin embargo, paralelamente, algunos cambios contextuales ocurrieron en Sudáfrica, los cuales afectaron a la comunidad y el desarrollo del este arte mural. En cuanto a la comunidad se refiere, después de todos los esfuerzos por parte del gobierno separatista por ubicarlos en los enclaves o *homelands*[48], finalmente y después del cierre de *KwaMsiza,* los Ndebele son nuevamente obligados a desplazarse a otro territorio, esta vez hacia el área norte de Pretoria, al nordeste de Johannesburgo, bautizado como el *Estado Nacional de KwaNdebele*, el cual funcionaria hasta el año 1986, cuando la guerra civil entre los Ndebele llega a su fin, para ser reincorporados nuevamente en lo que hoy en día se conoce como la provincia de Mpumalanga.[49].

Uno de ellos fue la sangrienta confrontación que vivirían los habitantes del antiguo estado nacional *KwaNdebele,* una guerra civil que duraría un año, entre 1985 y 1986 y durante la cual muchos Ndebele fueron asesinados y torturados por los agentes del antiguo estado, quienes a su vez eran colaboradores y simpatizantes del *apartheid.* Esta consecución de hechos, sufridos en menos de 10 años, traería consigo la desestabilización de la población, así como la pérdida de valores culturales y de ritmos, porque pese a que en general un nuevo aire de libertad y optimismo comenzó a respirarse, la situación para el arte mural Ndebele sería otra.

[48] Durante el *apartheid,* el gobierno se preocupó por separar y clasificar cada grupo, según su etnia, en los denominados *Bantustán* o *homelands*, los cuales no eran más que asentamientos rurales creados para los negros. En un territorio ocupado por los blancos, los asentamientos eran simples y precarios, con poca tierra para practicar las actividades cotidianas que en el pasado les permitían subsistir, tales como el pastoreo o el cultivo.

[49] Este evento duró casi 6 años, bajo el marco de la liberación del estado de KwaNdebele como estado libre. El enfrentamiento se produjo entre la población civil y el régimen del Primer Ministro S.S. Skosana, nombrado por el gobierno nacional, para evitar dicha liberación. Abusando del poder y disponiendo de los recursos para fines personales, Skosana, contaba con un ejército privado, conocido como *Mbokodo*, quienes serían responsables de la muerte y desaparición de miles de Ndebele.

En una nueva demanda por incrementar el trabajo en el campo, los antiguos asentamientos rurales fueron reemplazados por viviendas prefabricadas otorgadas por el gobierno para la restauración de la agricultura en la región. Sin duda alguna, este hecho repercutiría en el desarrollo de la tradición de la pintura mural, pero sobre todo, lo que más afectó fue la terrible situación económica en la cual quedaron subsumidos los habitantes de los antiguos estados negros, después de del *apartheid*, lo que obligaría a que tanto hombres como mujeres tuvieran que seguir en la tarea agobiante de desplazarse a capitales como Pretoria o Johannesburgo para ir a trabajar, ya que lo conseguido en el campo no era suficiente para mantener a las familias. Con las largas distancias por recorrer y arduas jornadas por cumplir, las mujeres llegaban demasiado agotadas a sus hogares, un hecho que sin duda alguna influiría para que la decoración de las viviendas dejara de ser algo imperativo en la vida de los Ndebele y para que el arte mural cayera en desuso.

Asimismo, algunos de ellos se habían desplazado a las ciudades, a los denominados *townships*,[50] como el caso de Soweto en Johannesburgo. Como se mencionó anteriormente, después de la violencia sufrida durante la guerra civil, hombres y mujeres debieron involucrarse en el proceso de restauración de la sociedad, lo cual obligó a muchas mujeres a salir a trabajar a las fábricas o como empleadas domésticas. Sin tiempo para decorar sus viviendas, poco a poco la pintura mural comenzó a ser vista como un estilo pasado de moda, especialmente por parte de las nuevas generaciones quienes crecieron en la ciudad, expuestas a un proceso de occidentalización donde el legado cultural tribal sólo se expone en el ámbito de lo doméstico. (Schneider, 1986: 217).

Paradójicamente, a partir de la década de los 80 los patrones y diseños de la pintura mural sufrieron una transformación, en cuanto al soporte se refiere, desplazándose de las paredes y muros de las viviendas a los lienzos a través de

[50] Asentamientos urbanos destinados para la población negra, ubicados cerca al área industrial.

la obra de artistas como Esther Mahlangu y Francina Ndimande, formando parte de un estilo que pasó a ser aceptado y nombrado por Occidente como Arte Ndebele. Con el paso de las viviendas a los museos y galerías, los patrones y diseños de los antiguos *lighupos*[51], adquirieron otro valor y otra función cultural, dejando de lado el ámbito de la tradición, para transformarse en objetos de arte. Es durante esta década que el Arte Ndebele logró una mayor exposición internacional, siendo numerosas las muestras y exhibiciones que se realizaron a lo largo del continente europeo y en Norteamérica, difundiéndose ampliamente alrededor del mundo. Asimismo sus brillantes y coloridos diseños comenzaron a formar parte del diseño y la moda occidental, inspirando la producción de una serie de artículos de consumo como zapatos, lentes de sol, carteras, vestidos y vajillas de porcelana, todos ellos inspirados en el naciente Arte Ndebele.

### 3.3. Esther Mahlangu y la historia de un arte en tiempos de prohibición

Esther Mahlangu pertenece a un grupo de mujeres que fueron criadas con fin de proteger todo un legado cultural y el propósito de preservar uno de los artes más llamativos en el continente africano, el cual se convertiría a su vez en símbolo identitario de toda una comunidad, quien a su vez luchó por ganarse un nombre y diferenciarse de las demás, a través de su trabajo. Pero la labor de Esther y su empeño por perpetuar y difundir una tradición artística no responde a un caso aislado de reconocimiento propio sino mas bien a uno de los aspectos más interesantes como fenómeno cultural e histórico, que tiene que ver precisamente con el papel que tuvieron la mujeres en el proceso de adaptación e inserción a la vida urbana durante el *apartheid*, logrando crear todo un sentido de pertenencia e identidad a partir de la reinterpretación de algunas de sus tradiciones, como fue el caso de la comunidad Ndebele a través de su arte mural, en un medio que les era hostil.

[51] En la lengua *IsiNdebel*e, término con el que se designa a los murales realizados por los Ndebele del Sur.

Debido a las múltiples migraciones sufridas desde el siglo XIX, las comunidades nativas se vieron obligadas a dejar la tierra en la que habían nacido, abandonando sus hogares para ser reubicados en pequeños enclaves urbanos. Dicho fenómeno fue incrementándose con el tiempo, debido a las diferentes situaciones contextuales que hicieron que ciudades como Johannesburgo o Cape Town se transformaran en grandes metrópolis industriales, durante los años 40 y 50. Asimismo este cambio necesitaría de mucho trabajo y esfuerzo físico, por lo cual el gobierno decidió adoptar como medida la contratación de una mano de obra barata, forzando a hombres y mujeres de las diferentes comunidades negras a desplazarse a las ciudades para trabajar en las fábricas y las casas de los blancos, hecho que duplicaría para aquel entonces la población urbana. Pero más allá de la esclavización y la migración impuesta, sin duda alguna uno de los factores más difíciles a afrontar fue la expropiación emocional sufrida, al tener que abandonar el territorio que les había sido otorgado por los dioses y los ancestros y con ello sus costumbres y cotidianidad.

Y es aquí precisamente donde las mujeres tuvieron un papel fundamental en el proceso de readaptación familiar, social y cultural al nuevo contexto, sirviendo como elemento de cohesión entre la comunidad y el nuevo territorio, reinventando hábitos y prácticas para preservar la identidad del grupo. (Lee, 2009: 12). Siendo probablemente una de las mujeres Ndebele más influyentes hoy en día, con sus 81 años, Mahlangu, se ha convertido en el ejemplo a seguir de muchas mujeres y en una leyenda viviente, que sigue luchando por preservar su legado y sus costumbres, en un mundo cada vez más cambiante y tumultuoso a la vez. Llegando a ser una figura reconocida en el medio artístico occidental, el mérito de esta mujer fue el de haber logrado traspasar las barreras geográficas e ideológicas para dar a conocer al mundo el arte que ha acompañado por décadas a las mujeres de una comunidad, hecho que les permitió no sólo subsistir sino también ganarse el respeto y el aprecio por parte de la sociedad en general, especialmente en un momento que históricamente marcaría la vida de la población negra en Sudáfrica, como fue la llegada del *apartheid.* Sin duda alguna, su trabajo es el resultado de años y años de práctica de un conocimiento que le fue transmitido

desde niña, pero asimismo en él puede apreciarse la creatividad y el ingenio como artista, a través de su paleta cromática vibrante o la implementación de nuevos formas y figuras. De hecho en su obra puede evidenciarse la dicotomía entre lo tradicional y lo contemporáneo en una amalgama perfecta y equilibrada, la cual a veces y erróneamente nos puede llevar a compararla con la obra de artistas occidentales como Sol LeWitt o el propio Demian Hirst. Sin embargo el Arte Ndebele es lo que es, el fruto de un acto creativo llevado a cabo por generaciones de mujeres, quienes decidieron a través de él celebrar a la vida misma. (De Jager y Loots, 2003: 12).

Esther Nikwambi Mahlangu nació el 11 de noviembre de 1935, en Middelburg, Sudáfrica,[52]. Proveniente de una familia convencional, Esther creció al lado de su padre, quien se dedicaba a la agricultura y la ganadería y de su madre, quien a su vez se ocupaba de las tareas del hogar. Por aquellos días y pese a las ideologías nacientes que venían gestándose en Sudáfrica, puede decirse que la vida en el campo era bastante tranquila y feliz, es decir privada de privilegios y comodidades pero apacible, un hecho que les permitió a los Ndebele como comunidad, continuar con sus tradiciones y costumbres. Precisamente y de acuerdo a ellas, Mahlangu comenzó a pintar a los 10 años con la ayuda de su abuela y su madre, quienes le enseñaron la técnica de la pintura mural así como la elaboración de artesanías y tejidos. Cumpliendo con las enseñanzas Ndebele, este proceso es llevado a cabo durante su periodo de reclusión, el cual marca el paso de la niñez a la edad adulta, cuando madres y abuelas se encargan de instruir y transmitir a sus hijas los conocimientos adquirido, preparándolas para el matrimonio y el sostenimiento de un hogar.

[52] Pequeña ciudad industrial ubicada en la provincia de Mpumalanga, la cual ha desarrollado a su vez una importante industria turística, inicialmente gracias a su cercanía con la ruta que conduce al *Kruger National Park,* como por haberse ubicado allí posteriormente, la villa turística de *Botshabelo*, dedicada a la cultura Ndebele.

Figura 42. Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Durante la década de los 50 las pinturas acrílicas fueron introducidas en el mercado y donadas a su vez por el gobierno, quien buscaba promocionar dichos murales como atractivo turístico. Este hecho puntual sería entonces de gran importancia para la evolución del arte mural Ndebele y para sus creadoras, quienes no sólo encontrarían en estas pinturas la herramienta perfecta para preservar sus creaciones sino también para ampliar su creatividad, derivando así en nuevas formas y figuras y dando como resultado los coloridos murales, construidos a partir de complejos patrones que llegaron a definir a este arte. Esther Mahlangu, mostró desde que era una adolescente cierto talento en la ejecución de los murales convirtiéndose en toda una experta, un hecho que le valió el reconocimiento por parte de las otras mujeres de la comunidad. Si bien ella había aprendido la técnica tradicional de pintar con pigmentos naturales y con herramientas precarias o simplemente con la ayuda de sus dedos, Mahlangu

comienza a innovar, introduciendo nuevas formas y motivos, pero sobre todo sorprendiendo con una paleta cromática viva y brillante, la cual contrastaba con la utilizada en los viejos murales, hecho que hizo que su trabajo fuera reconocido por el público en general y recibiendo encargos desde diferentes lugares. En cuanto a lo personal, vale la pena mencionar que tuvo que enfrentar la pérdida de su esposo y la de dos de sus hijos, quedando otro por mantener, un hecho que sin duda alguna le daría el coraje para buscar la supervivencia a través de su arte. Aunque Esther Mahlangu no tuvo hijas a quienes transmitir su arte y conocimiento, pudo cumplir con este sueño a través de las nietas de su único hijo Elias, siendo hoy en día Marriete una de las herederas de dicho arte y quien además suele acompañarla a sus compromisos alrededor del mundo.

En una mezcla entre lo tradicional y lo nuevo, ella comenzó a incorporar ciertos elementos que identificarían su trabajo. Uno de ellos tiene que ver que con el uso de nuevas formas, siendo común en su obra la *thsefana* u hoja de afeitar*,* quien a su juicio no sólo es la forma geométrica perfecta sino que además, como objeto es de gran utilidad, para cortar el cabello, para la elaboración de artesanías y trabajos manuales y como herramienta para pulir los bordes en los murales, hecho que la artista considera valioso. Es por esta razón que aunque dicho motivo no es de su autoría, si cumple un papel protagónico en sus composiciones, casi convirtiéndose en un sello de su obra. De igual forma, la artista adora el color y es por ello que si bien no hay un matiz predominante o preferido, es común ver en sus pinturas pigmentos como el amarillo, el verde o el rosado, colores inusuales en los murales y que sorprendieron en su momento. De igual manera, Mahlangu fue la primera artista Ndebele que decidió sacar sus patrones geométricos de las paredes para comenzar a plasmarlos sobre otras superficies como la lona o la arcilla con el fin de atraer un público más amplio y poder así comercializar su trabajo. Algo similar haría años atrás en Occidente Jean Michel Basquiat, sacando el *graffiti* de las calles para llevarlos a las galerías de arte, revolucionando la escena del Arte Pop.

Esther Mahlangu también había aprendido a crear las artesanías y objetos tejidos en cuentas de colores, transformándolos y añadiéndoles nuevos símbolos y

colores, los cuales comenzó a firmar con sus iniciales, EM, con el fin de diferenciarlos de otros productos en el mercado. Es en este proceso entonces cuando se abrió un nuevo camino para ella, prestando sus diseños para la decoración de murales, lienzos, autos y aviones, popularizando su trabajo e iniciando con la ayuda del gobierno y de otras entidades, toda una industria en torno al Arte Ndebele.

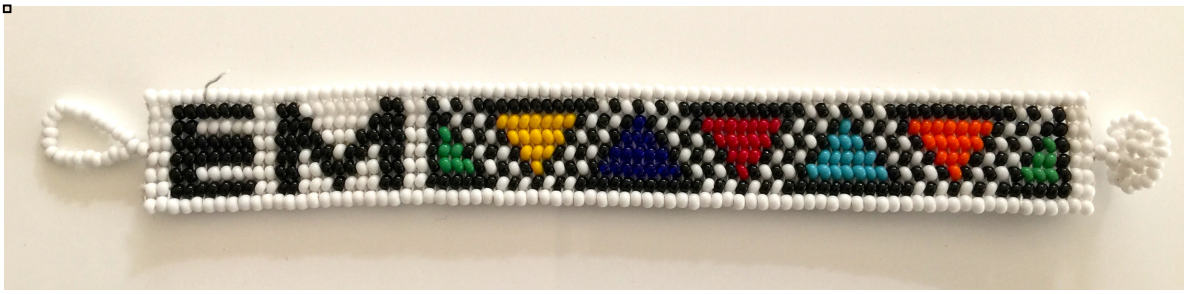

Figura 43. Manilla realizada por Esther Mahlangu, con sus iniciales.

A diferencia de otros artistas, Mahlangu nunca tomó una postura política a través de su arte ni tampoco formó parte de algún movimiento en contra del régimen de segregación impuesto en Sudáfrica, hecho que obedeció básicamente a que pese a las prohibiciones impuestas y a los actos de barbarie cometidos en contra de la raza negra durante aquel periodo, no se puede olvidar que fue gracias a la financiación de este arte y al apoyo recibido por parte del gobierno que la comunidad Ndebele pudo mostrar y vender su arte, dándolo a conocer al mundo entero. De no haber sido así, probablemente este arte mural, nunca se habría desarrollado ni evolucionado de la manera que lo hizo. De esta manera, a diferencia de otros grupos, los Ndebele le deben algo al *apartheid* y esto es la difusión sus manifestaciones artísticas así como la conformación de un concepto de identidad a través del mismo. Sin embargo esto es algo que actualmente ni los Ndebele ni la propia Esther Mahlangu aceptan, como su puede corroborar en el capitulo 5 en la entrevista concedida, cuando niega haber recibido ayuda alguna del gobierno separatista, para la consecución y el financiamiento de sus pinturas.

Varios factores han alterado la obra de Mahlangu a través del tiempo, desde que comenzó siendo una niña, hasta el momento que es su trabajo es descubierto por Occidente, en 1989 cuando es invitada a París para formar parte de la exposición *Les Magiciens de la Terre*, celebrada ese mismo año en el *Centro George Pompidou*. Por un lado, su estadía durante más de una década, en el *Botshabelo Open-Air Museum*, se convirtió en una excelente vitrina para dar a conocer su trabajo.[53] Asimismo durante todo este tiempo, Esther Mahlangu nunca ha sentido temor por experimentar con nuevos materiales y técnicas diferentes, llegando a veces a ser polémicas y criticadas algunas de ellas, como fue el uso de vinilos fluorescentes a finales de la década de los 80. Sin embargo, podríamos decir que su trabajo se constituye mas bien en un ir y venir entre el pasado y el presente, en el cual se mezclan pinceles con plumas y huesos de ave para elaborar los contornos; pinturas acrílicas con pigmentos naturales hechos por ella misma y dibujos a mano alzada, creando así un estilo propio arraigado en la memoria y la tradición pero en el cual la innovación juega un papel fundamental. Un estilo que ha logrado metamorfosearse con el contexto y posteriormente con otras culturas, cuando la artista comienza a viajar por el mundo como embajadora del Arte Ndebele.

Sin duda alguna uno de los hechos más sobresalientes en cuanto a su carrera artística se refiere, significó su participación en 1991 en el evento *Art Car*, organizado por la *BMW*, cuando es invitada a decorar el prototipo de un nuevo modelo de automóvil, tal como en el pasado lo habían hecho figuras reconocidas del arte como Alexander Calder, Andy Warhol o David Hockney, siendo el primero en ser decorado por una mujer perteneciente a una comunidad no occidental. Hoy en día su trabajo se encuentra alrededor del mundo, tanto en galerías privadas, corporativas y públicas. También ha sido invitada a participar en un sin número de

[53] Entre 1980 y 1991 Esther aceptó convertirse en una de las residentes de *Botshabelo Open-Air Museum*, enclave que había sido creado por el gobierno con el fin de vender la cultura Ndebele a visitantes y turistas. Sin embargo a su regreso de Europa, después de participar en *Art Car,* Esther Mahlangu tuvo algunos problemas con el gobierno, el cual consideró no apoyaba su labor como artista internacional, renunciando a su participación en dicho lugar.

exposiciones individuales y colectivas en Sudáfrica, Norteamérica y Europa, a las cuales sigue asistiendo, a pesar de su avanzada edad. Esther Mahlangu ha pasado una vida dedicada al arte y la evolución de la pintura mural, ha promovido la cultura de su pueblo con integridad y sensibilidad y se ha labrado una exitosa carrera como artista. Pero sobre todo ha dedicado su vida a su gran pasión, esto es enseñar y transmitir un preciado y frágil saber ancestral que irremediablemente tiende a desaparecer.

Interesada por su pueblo, estuvo por mucho tiempo involucrada en el desarrollo sostenible de la comunidad, capacitando a las mujeres jóvenes en el arte de sus antepasados, con la idea no sólo de preservarlo sino también de ayudarles a encontrar a través de él una ayuda económica para sus familias. Durante el periodo de enseñanza, Mahlangu no solo formó y capacitó a cientos de mujeres sino también a un sin número de jovencitos, hecho particular que comienza a desarrollarse durante las década de los 80, cuando muchas de las mujeres abandonaron la pintura mural para salir a trabajar, el cual será comentado en el cuarto capítulo. Igualmente, a partir de su labor como tutora, Esther Mahlangu alentaría a otras mujeres en su carrera como artistas, siendo el caso de Francina Ndimande, antigua discípula, quien a su vez sería reconocida en la escena internacional del arte, al igual que su maestra. Este hecho le ha valido varios reconocimientos nacionales e internacionales como el *Premio Cultura y destinatario de las Artes de Mpumalanga*, otorgado por el Ministerio de Cultura francés, el *Premio Radio Ndebele*, recibido en Sudáfrica en 1988 y 2001 y más recientemente, en el año 2012. el *Mbokodo Awards*, otorgado a las mujeres sudafricanas que se dedican a las artes.

### 3.3.1. *Les Magiciens de la Terre* (1989). El arte mural Ndebele llega a Europa

La llegada de la obra de Esther Mahlangu a Europa fue sin duda uno de los momentos más importantes para el desarrollo del arte mural Ndebele, ya que pese a que si bien tanto el trabajo de Esther como el de la comunidad Ndebele en general era apreciado y valorado en Sudáfrica, fue la llegada a este continente y

su posterior acogida, lo que realmente permitió que éste fuera catalogado como arte por el mundo occidental, traspasando así fronteras físicas e ideológicas, para instalarse en galerías y museos. Todo comenzó en el año 1986 cuando los murales de Esther Mahlangu son vistos por unos investigadores franceses, entre ellos el galerista André Magnin, quienes por aquel entonces trabajaban en el *Centro George Pompidou* en París y viajaban documentando las diferentes manifestaciones artísticas de diversas comunidades y grupos alrededor del mundo. Al visitar la zona de Middelburg, quedaron maravillados con aquellos murales brillantes y vibrantes que decoraban las fachadas de una vivienda en particular, tomando muchas fotos y preguntando por su autora. En aquel entonces Esther vivía en la villa turística de *Botshabelo*, donde trabajaba junto a su hermana Bettie, lugar que por aquellos días recibía muy poca atención por parte de los habitantes de la región, siendo frecuentado principalmente por sudafricanos blancos que iban a comprar las artesanías realizadas por las mujeres Ndebele. Sin embargo, es allí donde André Magnin, reconoció el talento de Esther Mahlangu, invitándola a participar en una exhibición internacional de arte. Meses más tarde, recibiría entonces una invitación formal para viajar a París y formar parte de una gran exposición, la cual pretendía reunir las obras de artistas occidentales y no occidentales en una sola muestra.

Conocido como *Les Magiciens de la Terre*, este fue un evento que se realizó en Paris en el año 1989, en el *Centro George Pompidou* y en la *Grand Halle de la Villete*, el cual fue coordinado por el historiador de arte y curador del *Pompidou*, Jean-Hubert Martin figura importante en la escena del arte parisino y por André Magnin, galerista y curador, quien fue uno de los investigadores iniciales y el cual sería nombrado como comisario adjunto de dicha exposición, la cual tenía como objetivo la de reunir el arte contemporáneo de todos los lugares del mundo, incluso de aquellos que por lo general son excluidos de los debates estéticos y teóricos, así como de muchos de los museos, incluyendo Asia, África, Oceanía y América Latina. En pos de la universalidad, 101 artistas y creadores provenientes desde todos los rincones del mundo fueron reunidos en un solo espacio, en una

muestra cuyo objetivo era el de que el arte en general pudiera dialogar entre si, en un sin número de formas, tamaños y colores, como una gran polifonía, hecho con el cual se buscaba demostrarle a un público incrédulo que el arte como acto *poiético* no tiene barreras, sensibilizándole a su vez frente a otras formas estéticas.

Figura 44. Fachada del *Grand Halle de la Villete*, sede principal de *Les Magicens de la Terre,* París, 1989.

Lo cierto del caso es que la exposición no solo se convirtió en una de las más vistas por aquel entonces sino también en una de las más polémicas, acusado por algunos de perpetuar la visión hegemónica del arte occidental, al mezclar obras de arte de artistas occidentales como Richard Long, Sigmar Polke o Rebeca Horn, con objetos procedentes de otros continentes y otras etnias, cuya creación habría obedecido a otros factores y no al de la contemplación, fin tradicional del objeto

artístico. Pese a ello y ajena a dicha polémica, Esther Mahlangu fue una de las 10 mujeres elegidas para participar en tan ambicioso evento, quien a su vez fue invitada a París, para dar a conocer allí su trabajo. Si bien es cierto que su participación se debió en parte a la elección personal de André Magnin, al elegirla a ella sobre las demás mujeres Ndebele, esta decisión se debió en parte al talento de Esther, más que al hecho de ser la representante el arte de una etnia. Este hecho le valdría de igual manera a Magnin un reconocimiento por sacar del anonimato al arte mural Ndebele, transformando artesanías tercermundistas en obras de arte. (Loubser, 1994: 12).

Para una mujer adulta, que nunca había salido del país, que nunca había tomado un avión y que no hablaba francés ni inglés, este viaje significaba una gran aventura, tal vez la más grande de su vida, la cual la llenaba de gozo y de temor a la vez. Es así como en el 1989 y dejando todos sus miedos a un lado, Esther Mahlangu llega a París, donde tendría una gran acogida por parte del mundo del arte, los medios de comunicación y el público en general, quienes estaban ansiosos por conocer a aquella pequeña mujer de vestuario colorido y aros de cobre alrededor de su cuello; autora de tan bellas e intrincadas figuras abstractas. A su llegada a *La Grande Halle de La Villette*, atónita y sorprendida, Esther encontraría una réplica completa y exacta de su propia casa, con sus puertas y ventanas, a la cual sólo le faltaba una cosa, la pintura. Feliz por aquel evento y con todos los materiales a su disposición, Mahlangu comenzó entonces a decorar la fachada de aquellos muros ante la mirada de cientos de espectadores y de las cámaras de televisión, quienes con asombro observaron cuidadosamente cada uno de los pasos realizados. Igualmente allí, Esther tuvo la oportunidad de interactuar con artistas y galeristas internacionales quienes mostraron un interés genuino por su trabajo, abriéndose un panorama completamente nuevo para ella, en el cual el “primer mundo” redefinía su trabajo en términos de dinero y prestigio, introduciéndola a una nueva audiencia. Esta redefinición de tradición cultural a obra de arte, hizo que Mahlangu comenzara a ser vista como una maestra de la pintura, la cual había emergido desde el ámbito mismo de los conocedores del

arte. Tanto es así que a los pocos días de regresar a su hogar y durante ese mismo año, Esther es invitada de nuevo a Francia, esta vez a Angulema, para decorar el interior del museo local con uno de sus murales, comenzando así un sin número de giras a alrededor del mundo.

Figura 45. Exhibición *Les Magiciens de la Terre,* celebrada en 1989*.* Réplica de la casa de Esther Mahlangu. *Grand Halle de la Villette*. París. Francia.

Ahora, si bien desde su punto de vista como autora, su trabajo conservaba los mismos elementos propios del arte mural heredado de sus antepasados, las diferentes audiencias y mercados a los cuales habían llegado, comenzaron a establecer categorías en términos de autenticidad y valor comercial, determinadas por factores como la antigüedad de las piezas o los métodos de producción. De esta manera, Esther Mahlangu comenzó a introducirse en el complicado mundo del arte occidental, un hecho que la obligó a firmar aquellas piezas que serían vendidas como obras de arte y por ende a un mayor valor, para diferenciarlas de

aquellos otros objetos creados para los turistas, los cuales tienden a convertirse en artesanías y *souvenir*. (Loubser, 1994: 13-15).

Figura 46. Tienda de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

### 3.3.2. *Art Car* (1991). Presencia del Arte Ndebele en el proyecto artístico de la *BMW*

A dos años de su presentación ante el mundo del arte y con varias exposiciones realizadas, en 1991 Esther Mahlangu se prepararía de nuevo para otro evento, el cual la consagraría esta vez no sólo como artista de talla internacional sino como una figura relevante en la escena del arte contemporáneo, quedando a la altura de los grandes revolucionarios de las artes y siendo la primera mujer en formar parte de tan selecto grupo. *Art Car* es un evento artístico financiado por la empresa alemana automovilística *BMW*, la cual se viene realizando desde hace 35 años,

contando con la presencia de grandes figuras del arte occidental.[54] A partir de este momento han sido varias los artistas que han participado en la decoración de los automóviles, siendo 17 en total, dentro de los cuales figuran Andy Warhol, Roy Lichtenstein, David Hockney, siendo el más reciente Jeff Koons. Dicha muestra puede apreciarse hoy en día como parte de una exhibición permanente, en el *Museo de la BMW* en Múnich, Alemania desplazándose a lo largo de estos 40 años como exposición itinerante a París, Londres, Nueva York, Berlín y más recientemente a México.

En 1991 Esther Mahlangu fue contactada para que se encargara de la decoración del prototipo número 12, un *BMW 525 i*, siendo en aquel momento la primera mujer invitada a participar y la primer artista negra, perteneciente a un grupo étnico sudafricano. El auto fue decorado a partir de los reconocidos y coloridos patrones geométricos utilizados en los murales, combinando así el estilo tribal con lo contemporáneo. De igual manera, y tal como sucedió en Francia en *Les Magiciens de la Terre*, todo el proceso de creación fue documentado como testimonio visual de un trabajo exquisito y sorprendente, hecho a mano alzada, en el cual se mezclaban pinturas acrílicas con ramas y plumas de pájaros, dando como resultado final uno de los autos más bellos y sobresalientes de la colección. Era un hecho, la pintura mural había dejado de ser una tradición al interior de la comunidad, para convertirse en el Arte Ndebele, abriéndose las puertas a nuevos eventos, certámenes y exposiciones que consagrarían a Esther Mahlangu no sólo como una artista internacional sino también como una figura icónica en su comunidad y un ejemplo a seguir. (De Jager y Loots, 2003: 16,17).

[54] Este proyecto comienza como una iniciativa del corredor de autos Hervé Poulin, quien a su vez era una admirador del arte. Poulin le propone a la empresa de autos organizar una exhibición con los autos deportivos, invitando a famosas figuras del arte a decorarlos, idea que es acogida con agrado por la *BMW,* inaugurando así por primera vez la *Art Car Collection* en el año 1975, con el diseño del artista Alexander Calder, quien era amigo del corredor.

Figura 47. *BMW* decorado por Esther Mahlangu. *Museo de la BMW* en Múnich, Alemania.

En representación de la pintura *AmaNdebele*, Esther Mahlangu ha institucionalizado una identidad étnica a través de su obra. Llevando los emblemáticos *Idzilla* a través de su cuello y demás piezas tradicionales, Esther mantiene vivo su origen. Podría decirse que ella es una artista que nació del denominado "arte para turistas", de un mercado injusto en el cual las transacciones se realizan en términos de desigualdad entre el tiempo empleado para la realización del objeto y el precio que se paga por el, todo amparado en el anonimato de sus creadores. Tal vez por esta razón, Esther aprendió a escribir su nombre y firmar sus creaciones, para identificarse como artista y portadora de un saber ancestral que ha logrado sobrevivir a través de su trabajo, adaptándose a las circunstancias y al contexto. (Loubser, 1994: 18).

### 3.3.3. Exposiciones individuales y colectivas de Esther Mahlangu en Europa y Norteamérica

Desde el momento en que el Arte Ndebele es conocido por Occidente a través de la obra de Esther Mahlangu, han sido numerosas las exposiciones y muestras, tanto individuales como grupales, que se han realizado en su nombre alrededor del mundo, contándose hasta la fecha 12 muestras individuales y 107 colectivas, realizadas desde 1989 hasta el 2015, las cuales se encuentran divididas en dos

tablas, reseñadas en orden ascendente, identificando las exhibiciones colectivas más significativas y las individuales.

## Exposiciones Colectivas

| Fecha | Exposición | Lugar | Ciudad |
|---|---|---|---|
| **1989** | *Les Magiciens de la Terre* | Centro Georges Pompidou - La Grande Halle de La Villette | • París, Francia |
| | *Ndebele* | Fine Arts Museum | • Angulema, Francia |
| **1990** | *Caravan* | Auto Show- Bordeaux Festival | • Lavante, Francia.<br>• Burdeos, Francia |
| **1991** | *BMW Art Car* (Commission) | BMW Museum | • Kassel, Alemania |
| | *Fashion Collection, Painting on Fabrics* | | • Tokio, Japón |
| | *África Hoy* | Centro Atlántico de Arte Moderno | • Las Palmas de Gran Canaria, España |
| | *Africa Now* | Centro Cultural de Arte Moderno | • México D.F, México |
| | *Afrikansk Billedkunst* | Groninger Museum | • Groninger, Países Bajos |
| **1992** | *Ndebele Comme des Garçons* | Civic Theatre | • Johannesburgo, Sudáfrica<br>• Tokio, Japón.<br>• Nueva York, Estados Unidos.<br>• París, Francia. |
| | *Out of Africa* | Gallery Saatchi | • Londres, UK |
| **1993** | *Geneva International Exhibition* | | • Ginebra, Suiza |
| | *South African Meeting* | | • Lisboa, Portugal |
| | *La Grande Vérité, Les Astres Africains* | Nantes, Fine Arts Museum | • Nantes, Francia |
| **1994** | *The BMW Art Car Collection and Paintings* | National Museum of Women in the Arts | • Washington D.C. Estados Unidos |
| **1995** | *The BMW Art Car Collection and Paintings* | | • Sídney, Australia |

| Fecha | Exposición | Lugar | Ciudad |
|---|---|---|---|
| **1995** | *Group Show of Paintings* | Market Theatre | • Johannesburgo, Sudáfrica |
| **1996** | *Ndebele culture* | Parish Gallery | • Washington D.C, Estados Unidos |
| | | Congressional Black Caucus | • Washington D.C, Estados Unidos |
| | | Amour J. Blackburn Center- Howard University | • Washington, Estados Unidos |
| | | World Bank | • Washington D.C, Estados Unidos |
| **1997** | *Mural for National Museum of Women in The Arts* | National Museum | • Washington D.C, Estados Unidos |
| | *Ndebele Images Then and Now* | National Arts Club | • Nueva York, Estados Unidos |
| | *Oog Op Zuidelijk Afrika* | | • Berg en Dal, Holanda |
| | *Portal to America* | Spoleto Festival | • Charleston, Carolina del Sur, Estados Unidos |
| **1998** | *Africa Vibrant New Art from a Dynamic Continent* | Tobu Museum of Art | • Tokio, Japón |
| **2000** | *Quinta Bienal de Arte Contemporáneo* | Halle Tony Garnier | • Lyon, Francia. |
| **2001** | *South Africa Today* | The Helsinki Fair Centre | • Helsinki, Finlandia |
| | *Tribal Soul, Metropolitan Body. Contemporary African Art* | Spazia Art Gallery | • Bolonia, Italia |
| **2002** | *Passport to South Africa* | Centro Culturale Trevi | • Bolzano, Italia |
| | *The Art of Colour* | Knysna Fine Art Gallery | • Knysna, Sudáfrica |
| **2003** | *Dentro e Fuori le Mur* | Fabbrica Eos | • Milán, Italia |
| **2005** | *Arts of Africa* | Grimaldi Forum | • Mónaco, Francia |
| | *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection* | Museum of Fine Art Houston | • Houston, Estados Unidos |

| Fecha | Exposición | Lugar | Ciudad |
|---|---|---|---|
| **2007** | *100% África* | Museo de Guggenheim | • Bilbao, España |
| | *Memory Innovation Traditions: Noria Mabasa and Esther Mahlangu* | 34 LONG | • Ciudad del Cabo, Sudáfrica |
| **2008** | *Regeneration* | Kyle Kauffman Gallery | • Nueva York, Estados Unidos |
| | *Why Africa?* | Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli | • Turín, Italia |
| **2009** | *Africa? Una nuova Storia* | Complesso del Vitoriano | • Roma, Italia |
| | *Sortileges* | Fondation pour l'art Contemporain, Claudine et Jean Marc Salomon | • Alex, Francia |
| **2010** | *África, objetos y sujetos* | Teatro Fernán Gómez. Centro de Arte | • Madrid, España |
| **2014** | *Les Magiciens de la Terre. Retrospective* | Centro Georges Pompidou | • París, Francia |
| | *Traditional African Murals* | Museum of African Art | • Belgrado, Serbia |
| | *Look Mickey!* | 34 FineArt | • Ciudad del Cabo, Sudáfrica |
| **2015** | *40 years of BMW Art Cars* | BMW Museum | • Múnich, Alemania |

**Fuente** Mahlangu 80, Catálogo. 2015. 20,21

**Exposiciones Individuales**

| Fecha | Exposición | Lugar | Ciudad |
|---|---|---|---|
| **1997** | *Ndebele Art* | BA Airways Tail Paintings<br>Exhibit Gallery<br>York College | • Londres, UK<br>• Filadelfia, Estados Unidos<br>• Los Ángeles, California, Estados Unidos |
| **1998** | *Esther Mahlangu* | Museum of Oceania and African Art | • París, Francia |
| **2003** | *Esther Mahlangu* | UCT Irma Stern Museum | • Ciudad del Cabo – Sudáfrica |
| **2005** | *Esther Mahlangu* | 34 LONG | • Ciudad del Cabo, Sudáfrica |
| **2007** | *Esther Mahlangu 2007*<br>*Why Africa* | 34 LONG<br>Fiat 500 | • Cape Town, Sudáfrica<br>• Turín, Italia |
| **2008** | *Esther Mahlangu: Reacquiring* | The Kyle Kauffman Gallery | • Nueva York, Estados Unidos |
| **2010** | *Esther Mahlangu* | Centro Expositivo St. Art | • Calenzano, Italia |
| **2012** | *Overlay* | 34 FineArt | • Ciudad del Cabo, Sudáfrica |
| **2014** | *Esther Mahlangu: An Artistic Residency* | Virginia Museum of Fine Arts | • Virginia, Estados Unidos |
| **2015** | *Esther Mahlangu 80* | UCT. Irma Stern Museum | • Ciudad del Cabo, Sudáfrica |

**Fuente** Mahlangu 80, Catálogo. 2015. 20,21

### *3.3.3.1. Colecciones y Reconocimientos*

La obra de Esther Mahlangu se encuentra diseminada por el mundo entero, tanto en colecciones privadas como públicas. Dentro del territorio sudafricano

sobresalen la del *BOE Bank* en Cape Town, la del *Botshabelo Museum*, la *BHP Billiton Collection* en Johannesburgo y la del *Pretoria Art Museum*. En el resto del mundo sobresalen la *BMW Cars Collection* en Múnich y la del *Museo Bochum*, ambas en Alemania; la del *World Bank Collection* en Washington y la del Virginia *Museum of Fine Arts*, en los Estados Unidos; así como la *Colección Pigozz*i, en Ginebra, Suiza, la cual pertenece al coleccionista de arte francés, Jean Pigozzi. También es sabido que parte de su trabajo se encuentra repartido en diferentes colecciones privadas en Sudáfrica, Estados Unidos, Francia, Italia, España y en Alemania.

#### *3.3.3.2. Algunas influencias directas del Arte Ndebele a través de la obra de Esther Mahlangu en el campo del arte y el diseño*

Es cierto que el Arte Ndebele no sólo logró llegar a la escena del arte occidental sino que además inspiró a algunos artistas así como a diseñadores, quienes se apropiarían de estos patrones geométricos para reinterpretarlos, como ejemplo de una fertilización cruzada entre ambas culturas. Es sin duda alguna desde el campo del diseño en general, donde más se puede evidenciar el interés por parte de los diseñadores por crear diferentes objetos, prendas de vestir y accesorios con los conocidos motivos geométricos que Esther Mahlangu introduciría al mundo occidental. En la década de los años 90 parece entonces que hubo un *boom*, desde el campo de la moda y el diseño bajo el denominado *estilo étnico,* el cual va y viene, inundando las pasarelas de prendas de vestir occidentales, como los zapatos de tacón alto de inspiración Ndebele creados por el diseñador francés, Christian Louboutin; los trajes de alta costura de la casa *Dior,* los cuales participaron en el *Afro Fashion Week* París del 2005; o los lentes de la firma italiana *Super*, lanzados en el año 2012, bajo el rótulo de *Étnicas Ndebele*, edición limitada.

Figura 48. De arriba a abajo, zapatos diseñados por Christian Louboutin, París, 2001 y el diseño de Christian Dior para el *Afro Fashion Week*. París, 2005.

Figura 49. *Étnicas Ndebele*. Gafas diseñados por la firma italiana Lentes Super, 2012.

Otro de los eventos más recordados desde el campo de la publicidad, fue la sesión fotográfica realizada para la revista *Town and Country*, en enero de 1992, con la *top model* Iman, esposa del fallecido cantante David Bowie, en el distrito de Weltevreden, concretamente en la casa de Francina Ndimande. En esta, aparece la modelo llevando prendas occidentales, las cuales combina con los accesorios Ndebele, tales como collares, brazaletes y diademas; así como luciendo un *Body Painting*, creado por la artista, inspirado en los diseños geométricos de los murales.

Figura 50. Francina Ndimande e Imán. Detalle de la casa de Francina Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

El Arte Ndebele también ha inspirado a publicistas, como fue el caso de un anuncio creado para *Smirnoff,* en el cual como telón de fondo aparece la ciudad de Johannesburgo y la botella de vodka en primer plano, decorada con los coloridos motivos geométricos, y acompañada del siguiente *slogan*: "*From the Smirnoff point of view, a city has to have a touch of colour",*[55] un claro ejemplo de

[55] *Slogan* traducido al español: "Desde el punto de vista de *Smirnoff,* una ciudad debe poseer un toque de color"

como el Arte Ndebele no solo le había dado la vuelta al mundo sino que además se había convertido en uno de los símbolos de Sudáfrica. (Powell, 1995: 153.).

Figura 51. Publicidad Vodka *Smirnoff.* Johannesburgo, Sudáfrica,1995.

De aquella época datan también las fotografías de una desprevenida y no tan popular por aquel entonces, Kim Kardashian, paseándose por las calles de California y luciendo un traje diseñado por Mara Hoffman, de su *Colección Étnica 2012,* inspirada en los famosos y coloridos patrones geométricos Ndebele. Así como la sesión fotográfica realizada en el año 2007 con la conductora Norteamericana de *Talks Shows*, Oprha Winfrey, al frente de un mural Ndebele, durante la fundación de la *Leader Academy for Girls,* un centro de ayudas económicas creado por ella misma, al sur de Johannesburgo, para jóvenes que quieran continuar con sus estudios superiores.

Figura 52. De izquierda a derecha, Oprah Winfey, frente a mural Ndebele. Fundación *Leadership Academy for Girls.* Sudáfrica, 2007. Kim Kardashian usando vestido de la colección de Mara Hoffman del 2012.

También desde el campo del arte, algunos artistas han decidido tomar como ejemplo a los Ndebele y sus coloridas figuras geométricas para la elaboración de su propia obra. Un ejemplo es el de Orlan [56], quien en el año 2002 inaugura en la *Ace Gallery* en Los Ángeles, la exposición *African Self Hybridation,* una reflexión acerca de los diferentes modelos de belleza femenina, a partir de una serie de retratos de la artista, vestida a la manera tradicional de diferentes etnias, entre ellas la Ndebele, portando en su cuello los distintivos *idzilla.*

[56] Artista francesa, famosa por sus cirugías plásticas, como *performances,*

Figura 53. *Ndebele Giraffe Woman with Euro Parisian Woman*. De la serie *African Self Hybridation*. Ace Gallery, Los Angeles, 2002.

Otro de los casos más recientes fue el de Bertrand Lavier*,* quien en el año 2012 realiza una exposición en el *Centro George Pompidou*, lugar donde años atrás se había presentado la obra de Mahlangu por primera vez en Occidente, llamada *Bertrand Lavier, depuis 1969,* dentro de la cual se encuentra una obra titulada *Ndebele - Adaptation,* en la que el artista interviene el clásico patrón Ndebele, *thsefana*, introducido por la propia Esther Mahlangu.

Figura 54. *Ndebele Adaptation*. Exposición de Bertrand Lavier en el Centro Pompidou, París, 2012.

Asimismo, Hérine Fourie[57] , decidió hacerle un homenaje a la cultura Ndebele a partir de uno de los íconos más reconocidos y emblemáticos del arte universal, la *Mona Lisa* o *Gioconda*, obra titulada precisamente como *African Mona Lisa,* en la cual es representada como una mujer Ndebele, con el torso desnudo y colgando desde su cabeza las largas tiras tejidas o *linga koba,* usadas por las mujeres cuyos hijos han partido a la escuela de iniciación. Dicho trabajo estuvo expuesto en la *Gallery of Stellenbosch.*

[57] Fotógrafa y artista sudafricana nacida en Pretoria, y radicada desde hace algunos años en Stellenbosch, quien a través de su obra se ha encargado de retratar la cultura y la historia de su ciudad.

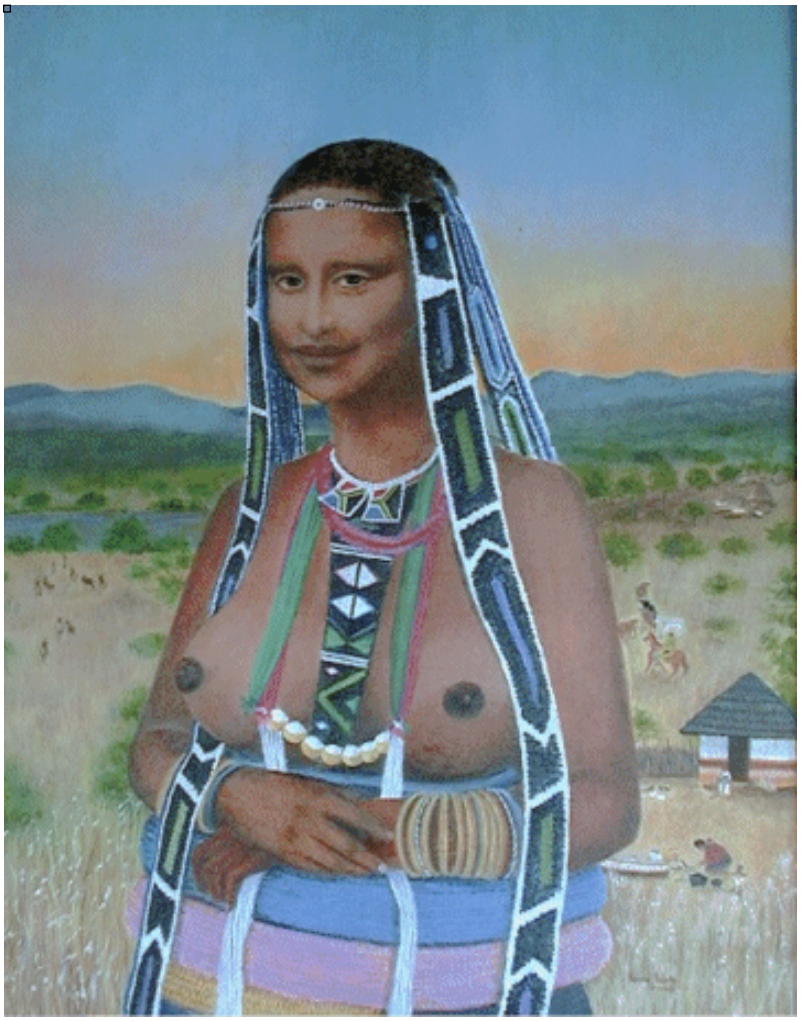

Figura 55. *Africa Mona Lisa.* Pintura al óleo de Hérine Fourie, Galería de Stellenbosh, Sudáfrica.

Desde el campo del diseño, sobresale el trabajo de Camille Walala, artista y diseñadora inglesa, quien se ha dado a la tarea de crear una serie de grandes murales en ciudades como Londres, Sídney, Melbourne o New York, creados a partir de coloridas formas geométricas. Inspirada claramente en el Arte Ndebele así como en el *Optical Art*, Walala alterna su trabajo entre el arte mural y el diseño interior de espacios, de piezas publicitarias y objetos, encontrándose dentro de sus clientes firmas como *Nintendo.* Pero son sin duda alguna son los murales los que más llaman la atención, siendo uno de los más emblemáticos aquel que se

encuentra en Londres y titulado por la artista como *Dreams Come True*, creado a partir de lo que ella misma ha denominado, el *Tribal Pop Style.*

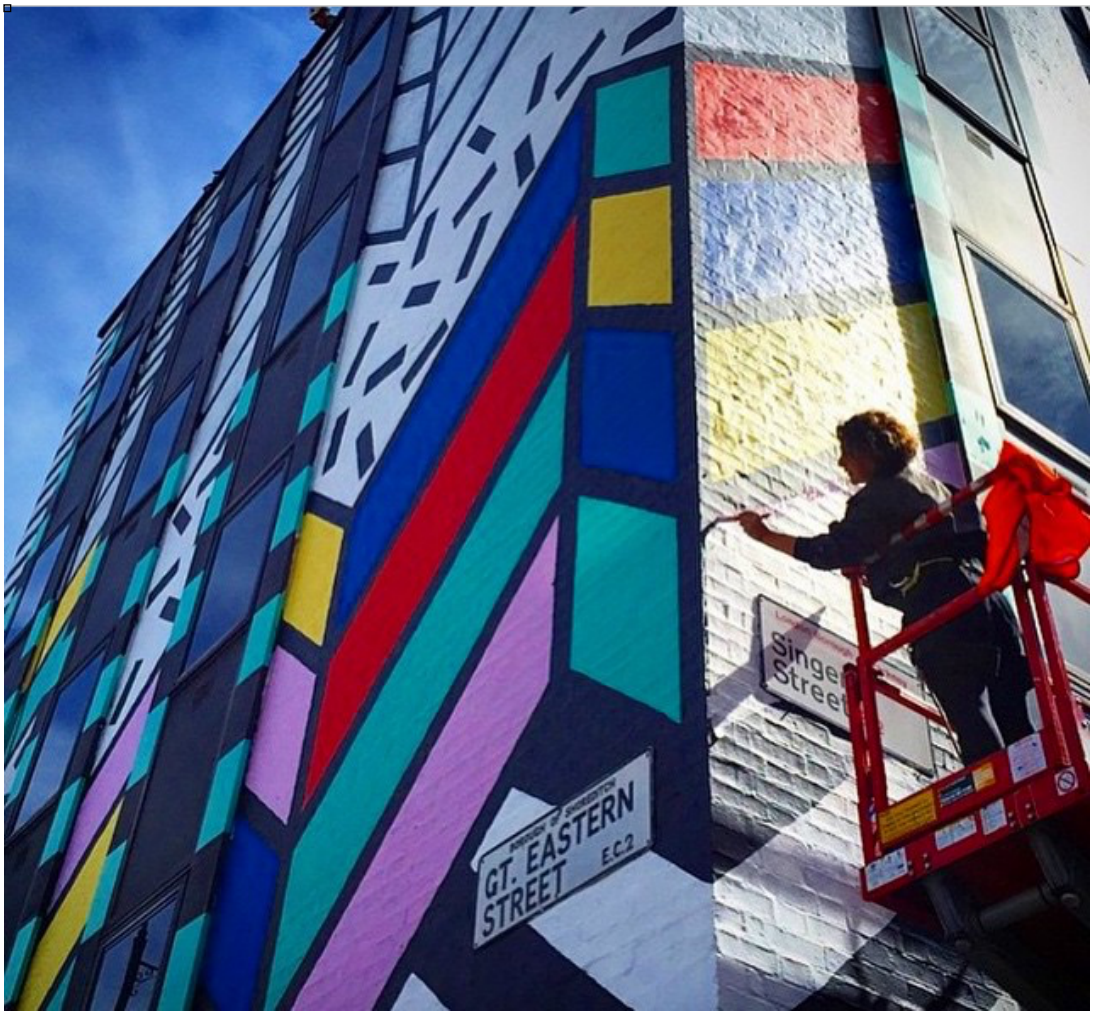


Figura 56. *Dreams Come True.* Mural realizado por Camille Walala. Old Street Station, Esast London, 2014.

Finalmente, la obra de Sindosi Nyoni, artista gráfico africano, nacido en Zimbabue pero radicado en Johannesburgo, representante de la nueva generación de artistas, quien fue invitado la participar con la creación de un poster para el portafolio de la *Dutchman Racing* en el año 2013, como motivo del rediseño del *Porshe 912*, un clásico del 1968, exhibido durante la *Weekend Racer*, en Kalahari, Sudáfrica. En el puede apreciarse una bella mujer quien lleva alrededor de su cuello, los clásicos anillos de cobre, un casco y gafas de piloto, sobre un fondo

decorado con los motivos geométricos del Arte Ndebele, fusionando lo clásico con lo contemporáneo.

Figura 57. Afiche creado para el portafolio de la *Dutchman Racing*, por Sindisio Nyoni. Sudáfrica, 2013.

### 3.4. Expansión del Arte Ndebele en Sudáfrica. El trabajo de Esther Mahlangu y las *Mujeres de Colores*

A través de la obra de Esther Mahlangu el arte mural Ndebele logró traspasar las barreras geográficas para darse a conocer al mundo entero y ser valorado por críticos de arte y galeristas, sin embargo cómo manifestación y tradición cultural este era un legado que le pertenecía a todas las mujeres de la comunidad. Es cierto que el impacto que tuvo el trabajo de Esther por fuera del continente africano fue un factor importante, para que muchas de las mujeres decidieran aventurarse en el campo de las artes. Precisamente este fue el caso de Francina Ndimande, otro de los pilares del Arte Ndebele, quien decidió seguir los pasos de su mentora la propia Esther Mahlangu, convirtiéndose ella misma en una artista reconocida internacionalmente. Este hecho trajo consigo la creación de varias escuelas y centros educativos que tendrían como fin formar y educar a las nuevas generaciones en la técnica, tanto de la pintura, como de la elaboración de collares y adornos de cuentas.

Sin embargo, mucho antes de que estas manifestaciones fueran conocidas por el mundo occidental y fueran nombradas por este como Arte, ya desde principios del siglo XX las mujeres Ndebele estaban comprometidas en la creación y la decoración de sus viviendas, a través de elaboradas figuras y patrones geométricos. Como se mencionó anteriormente, uno de los factores que motivaron este trabajo fue el deseo y el afán de la comunidad por crear una identidad propia que les diferenciara de otros grupos vecinos. Lo sorprendente es que a diferencia de otras sociedades, en este caso quienes tomaron la iniciativa y decidieron hacer algo al respecto, fueron las mujeres, al tomar prestada de sus vecinas las Sotho, una práctica común como lo era el arte mural, para adecuarlo e incorporarlo como tradición. Lo que probablemente no sabían estas mujeres, es que dicha práctica tomaría grandes dimensiones en un futuro, alcanzando el reconocimiento de diferentes sectores sociales, incluyendo la del mismo gobierno separatista que les había despojado de sus tierras.

Aunque es cierto que los coloridos motivos geométricos que identifican al arte mural Ndebele, no aparecen sino hasta la década de los 50, este comenzó a ser adaptado rápidamente por las mujeres quienes buscaban a través de él embellecer la fachada de sus viviendas. Porque que a diferencia de otras comunidades quienes anudan las manifestaciones artísticas a lo religioso, para los Ndebele la creación de dichos murales obedecieron mas bien a un interés puramente estético, el cual solamente buscaba visibilidad, desde el ámbito de los doméstico y desde lo público. Por ejemplo, desde lo doméstico, al ser una comunidad en al que se practicaba la poligamia, cada esposa buscaba diferenciar su hogar, a partir de sus dibujos y composiciones, de esta manera cada mujer podría ser reconocida por sus habilidades y destrezas, ganándose así el respeto de su marido. Por otro lado, desde lo público, dichos murales comenzaron a ser creados por las mujeres no sólo para diferenciarse entre ellas o para agradar a sus esposos, sino también para diferenciarse del trabajo realizado por otros grupos vecinos, creando así un signo identitario que identificaría a toda una comunidad.

Si bien en sus inicios esta práctica estuvo separada de todo significado místico o religioso, rápidamente fue incorporada a las diferentes costumbres y ritos de la comunidad, conformándose ella misma en una tradición a seguir. Los murales comenzaron a obedecer a diferentes prácticas y ceremonias practicadas al interior de la sociedad, siendo la más importante de ellas la *Ukuwela* o *Ingoma*, rito de iniciación masculina, en el cual las madres honraban a sus hijos por su valentía y coraje, pintando las fachadas de sus viviendas para su regreso. De igual forma, las figuras y diseños con los cuales decoraban los muros, comenzaron a ser utilizados en el vestuario, en las diferentes prendas de vestir, bordadas en cuentas de colores. De esta manera al integrar su arte con las prácticas ancestrales de un pueblo, las mujeres Ndebele no sólo se crearon un lugar dentro del grupo social, ganándose el respeto de todos sus integrantes, sino también un símbolo identitario a través de su arte, que les permitió redefinirse a si mismos como comunidad. A este proceso de empoderamiento, le sucederían a su vez varios

factores que contribuirían a la transformación de los murales, creando posteriormente todo un estilo propio.

Figura 58. Casa de Francina Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Ahora, si bien la cercanía con otras comunidades propició el inicio de una práctica como lo fue el arte mural, asimismo la cercanía con los colonos blancos estimuló la metamorfosis de sus diseños, integrando a la pintura mural motivos que veían en las casas de los *Boers*, en las puertas, ventanas o pequeños detalles de sus automóviles, que llamaron su atención. Diseños occidentales presentes en la arquitectura *Victoriana* o en el *Art Deco,* son entonces apropiados y reinterpretados por la mujeres Ndebele, los cuales son incorporados a sus murales. De esta manera tanto la pintura mural como la forma de vestir de las mujeres, comienza a tener visibilidad, por fuera de su entorno, hecho que se debió básicamente a la cercanía de los enclaves Ndebele con la carretera que

comunicaba a las ciudades principales, llamando así la atención de visitantes y turistas. (Sekibakiba, Smuts, Rich y Getz, 2008: 38).

Pero es realmente entre las décadas de los 50 y los 70, cuando puede hablarse de un florecimiento de los murales creados por las mujeres Ndebele, al aparecer en escena la pintura acrílica, la cual fue introducida por el propio gobierno, elemento que le aportaría durabilidad, vivacidad y brillo a las composiciones. Hecho paradójico si se piensa que precisamente el auge y desarrollo de los murales, tuvieron que ver con la implementación del *apartheid*, el cual decidió apoyar dicha práctica como atractivo turístico y vitrina, contrarrestando de esta manera la imagen negativa que tenían frente al resto del mundo. Las *Mujeres de Colores*, conscientes de este hecho, comenzaron a ver a través de la elaboración de los murales y accesorios, no sólo el medio que les permitía identificarse de los demás, ganarse el respeto y honrar a los miembros de sus comunidad, sino también un sustento de vida, a partir de la venta de sus productos.

### 3.4.1. Francina Ndimande

Francina Ndimande nació en Weltevreden, el 13 de diciembre de 1940 y aunque ya hace algunos años que falleció (2013), hoy día es recordada no sólo como una figura artística de talla internacional sino también como una de las pioneras y difusoras del Arte Ndebele alrededor del mundo. En cuanto a sus orígenes, puede decirse que Ndimande fue una mujer privilegiada por formar parte de la realeza Ndebele, al estar emparentada con el Rey David Mabusa Mobhoko, quien murió en el año 1992, creciendo así con muchas comodidades y ventajas. (Käo, Mchunu, 1991. 72). Pero independiente de su casta o posición social, Francina al igual que todas las demás jóvenes, fue instruida en el arte mural desde que era una niña, bajo la supervisión de su madre y abuela como parte de la formación y educación que toda mujer Ndebele debe recibir, antes de llegar a la edad adulta. Enamorada del color, disfrutaba enormemente pintar y por ello pasaba largas horas viendo decorar las paredes y murales que las mujeres mayores realizaban, cuando algún evento importante era celebrado en la comunidad, bien sea una

boda, una ceremonia religiosa o el regreso de los jóvenes transformados en hombres. Soñando con poder dedicarse algún día a esta labor y después de su proceso de iniciación, Francina mostró rápidamente un gran talento en su trabajo el cual sobresalía de las demás, especialmente por el cuidado y el detalle que ponía en la elaboración de los patrones. Es por esta razón que comienza a trabajar con Esther Mahlangu, quien era conocida por su talento y la innovación de sus diseños, convirtiéndose en su alumna. De la mano de su maestra, Francina aprendió mucho sobre la técnica y el diseño, desarrollando rápidamente un estilo propio, más delicado y estilizado que el de su mentora, hecho que la pondría en la escena pública, acompañando y trabajando con Mahlangu en varias de sus exhibiciones internacionales para luego comenzar su propia carrera como artista. Sin embargo, pese a la cercanía y al hecho de que ambas tuvieron su reconocimiento como pioneras y precursoras del Arte Ndebele, con el tiempo se generó cierta rivalidad entre ambas, llevando esta situación a su distanciamiento.

Figura 59. Francina Nidimande y su hIja Hellen. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica,

En cuanto a su producción, podría decirse que su trabajo defiere del su maestra, en varios aspectos, los cuales la posicionaron como una verdadera artista. Por un lado, el uso de bordes más finos y estilizados, siendo a su vez muy exigente en la elaboración de los patrones a los cuales les dedicaba mucho tiempo. Dentro de la elección de los patrones, el trabajo de Francina osciló entre lo clásico lo moderno, fundiendo antiguos patrones como el antiguo *isitseketsana* [58], con modelos de corte figurativo, tales como casas, elementos plasmados con cierta tridimensionalidad.

Asimismo en cuanto a el color, Ndimande utilizó una paleta cromática vibrante la cual resalta por lo general sobre un fondo blanco, siendo sus colores preferidos el verde y el azul, los cuales formaron parte de un estilo que se impuso durante la década de los años 50 en la decoración de murales y elaboración de piezas bordadas en cuentas, conocido como el estilo *Middelburg*[59]; desdeñando el color rosa por no considerarlo parte de la paleta tradicional Ndebele. De igual forma, Francina rechazó la inclusión de algunos patrones modernos dentro de sus trabajos, los cuales llegaron a ser muy populares dentro de los murales Ndebeles durante una época, tales como los aviones -*Ufly machine*-, automóviles o figuras humanas, guardando así un estilo más clásico y discreto. (Käo y Mchunu, 1991: 76).

[58] Patrón rectangular realizado con los dedos, decorado a partir de líneas negras y blancas.

[59] Este estilo toma el nombre de una de las villas de Mpumalanga, situada en la antigua provincia de Transvaal, donde se desarrolló ampliamente la tradición de la pintura mural.

Figura 60. Tejido elaborado a partir del estilo *Middelburg.* Colección *The Wits Art Museum.* Johannesburgo. Sudáfrica, 2016.

En su búsqueda por la armonía y la vivacidad en su composiciones, Francina al igual que su maestra comenzó a trabajar con la pintura acrílica la cual le abrió finalmente todo un abanico de posibilidades, ayudándole a definir un estilo propio. Esta le fue introducida por un sacerdote católico alemán quien le había encargado la decoración de la capilla *Isango LeZulu*, en la cual oficiaba. Inicialmente y como de costumbre, Francina recurrió a los pigmentos naturales para realizar sus intrincadas figuras, sin embargo días más tarde y una vez terminado el trabajo, éste fue destruido por la lluvia. Este hecho afectó y enfureció notablemente al sacerdote, anécdota que recordaría posteriormente la artista en una entrevista concedida para la prensa alemana, quien corrió a abastecerse de pintura acrílica a prueba de agua, para que el trabajo pudiera ser terminado. A partir de este momento Francina Ndimande nunca dejaría de utilizar este tipo de pigmentos, utilizándolos no sólo sobre los muros sino también sobre el lienzo o el papel.

Figura 61. Iglesia *Isango LeZulu.* Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Durante su carrera artística Francina Ndimande tuvo la oportunidad de viajar y de comercializar su arte internacionalmente, especialmente en Alemania país al que fue invitada varias veces y en dónde sus diseños fueron utilizados para la elaboración de una vajilla exclusiva de la firma *Eshenbach Porzellan,* la cual fue vendida como edición limitada.[60]

[60] Esta firma, es conocida por invitar a participar en la decoración de sus productos a reconocidos artistas contemporáneos.

Figura 62. Vajilla Ndebele, de la firma alemana *Eshenbach Porzellan.* Casa de Francina Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Al igual que su mentora, Francina Ndimande estuvo comprometida en la formación y la difusión del arte y las tradiciones Ndebele, dejando su legado en sus hijas *Angelina Ndimande* y *Hellen Ndimande*, quienes al igual que su madre se dedicaron a la producción artística y a la enseñanza en la *Ndebele Foundation and Cultural Centre for Woman and Children*, un centro formativo que funcionó en pos de la conservación de las tradiciones y saberes ancestrales de la comunidad.[61].

Francina trabajó allí por muchos años en compañía de su hijas, sin embargo los quebrantos de salud y el poco interés que comenzaron a presentar las nuevas generaciones frente al aprendizaje de dicho arte desanimaron finalmente a la artista, dejando de lado la enseñanza. Finalmente a los 73 años de edad y debido a varias complicaciones de salud, muere Francina Ndimande en el año 2013, hecho que fue registrado ampliamente por los medios de comunicación locales, como último homenaje a una gran artista y una gran mujer, quien durante toda su vida estuvo comprometida en la enseñanza y la preservación de las costumbres de la comunidad Ndebele así como de su legado cultural. (Magnin y Soulillou, 1996: 56-60).

[61] Organización sin ánimo de lucro fundada en el año 1999 por *Margaret Courtney-Clarke,* renombrada reportera gráfica, quien estuvo a cargo de la fundación durante 10 años, para luego ser entregada a la comunidad. Actualmente ha dejado de funcionar.

Figura 63. *The Ndebele Foundation*. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

### *3.4.1.1. Trayectoria y exhibiciones*

Aunque la producción artística de Francina fue casi tan profusa como la de su maestra Esther Mahlangu, la exhibición pública de su trabajo fue menos amplia, siendo pocas las exhibiciones realizadas en su nombre, situación que se debió a varios factores. Por un lado y aunque nadie pone en duda el gran talento, la maestría, así como la labor educativa que la artista realizó dentro de su comunidad, evidentemente la atención mediática ya había sido captada por su predecesora. Y aunque es cierto que dentro de la comunidad todas las mujeres eran portadoras de este saber ancestral, sobresaliendo unas más que otras, bien sea por la calidad de los diseños o por su innovación, el Arte Ndebele ya había traspasado las fronteras a través de Esther Mahlangu. Aunque 5 años más joven que su maestra, Ndimande sufrió de algunos quebrantos de salud los cuales fueron mermando su capacidad productiva, debido a la diabetes que padecía,

perdiendo progresivamente la vista y frenando su carrera artística, así como su labor como docente. Pese a ello, su obra y su legado fueron y siguen siendo valorados tanto en Sudáfrica, donde se han realizado algunos homenajes en su memoria, como en el resto del mundo, especialmente en Alemania donde tuvo gran presencia como artista y donde se encuentra parte de su obra, repartida en colecciones privadas.

Dentro de las exposiciones realizadas durante su carrera artista, pueden mencionarse las siguientes, las cuales se encuentran organizadas en orden ascendente.

| Fecha | Exposición | Lugar | Ciudad |
|---|---|---|---|
| **1991** | *Signals of Colour from South Africa*<br>*"Mural"* | Haus Der Culturen Der Welt<br>Universidad de Maastricht. Departamento de Ciencias | • Berlín, Alemania<br>• Maastricht, Holanda |
| **1994** | *AmaNdele Color Signals from South Africa* | Stedelijk Museum Voor Hedendaagse Kunst | • Den Bosch, Holanda<br>• Stuttgart, Alemania<br>• Frankfurt, Alemania |
| **1995** | *Africus* | Bienal de Johannesburgo | • Johannesburgo, Sudáfrica |
| **1996** | *XXI Bienal Internacional de Sao Paolo* | Fundación Bienal | • Sao Paolo, Brasil |
| | *Arts from África* | África Museum | • Copenhague, Dinamarca.<br>• Friburgo, Alemania |
| **2002** | *Francina Ndimande* | Knysa Fine Art Gallery | • Knysa, Sudáfrica |

**Fuente** XXI Bienal Internacional de Sao Paolo. 1996, Catálogo electrónico

### 3.4.2. Angelina Ndimande

Angelina Senzani Ndimande, es una de las tres hijas que Francina tuvo durante su matrimonio y la cual no sólo mostró el interés sino también el talento, para

perpetuar el legado de su madre. Nacida en el año 1960, Angelina pertenece a la segunda generación de mujeres Ndebele que crecieron en una Sudáfrica convulsionada y oprimida, debido al régimen de separatista impuesto en el año 1940. Al igual que su madre, Angelina es criada bajo las costumbres tradicionales de su gente, aprendiendo así desde niña el arte ancestral femenino, transmitido de generación en generación. Siendo muy joven, si bien contrae matrimonio y forma un hogar, decide dedicarse de lleno a la producción artística, acompañando a su madre a todos los eventos y exhibiciones a los cuales era invitada alrededor del mundo y perfeccionando a su lado la técnica, con el fin de adquirir un estilo propio. Este estilo sería conocido posteriormente como el *IsiRayton,* nombre que toma en honor a la pequeña ciudad que linda con el antiguo estado de *KwaNdebele,* y el cual nace como respuesta al *itjefhana*, estilo impuesto y popularizado por Esther Mahlangu, identificándose por la inclusión de edificios y luces colgantes en los tradicionales patrones geométricos, así como por el uso de una paleta cromática brillante, en la que predominan el amarillo, el verde, el azul, el rojo, el café y el morado, con los cuales ella logra dotar una gran armonía a sus trabajos.

Al igual que su madre, Angelina prefiere no incluir motivos figurativos dentro de sus pinturas, tales como aviones, flores, bicicletas, figuras humanas o animales, por considerarlos totalmente ajenos al estilo *AmaNdebele.* (Käo, Mchunu, 1991. 83). Involucrada con la comunidad y con su legado cultural, Angelina se dedicó por mucho tiempo a la enseñanza en la *Ndebele Foundation*, en donde en compañía de su madre formaron a cientos de niñas, en la elaboración de pinturas y objetos, incluyendo a su propia hija, Mary Ann y a su nieta Malaika. Angelina sería el apoyo moral y artístico de su madre cuando enferma y pierde la vista, ayudándole muchas veces a terminar sus obras. Habiendo participado en varias exhibiciones y Bienales de arte, Angelina Ndimande fue nominada en el año 2015 al *Mbokodo Awards*[62], en la categoría de *Women in Indigenous Art,* por su trabajo y trayectoria en la preservación del Arte Ndebele. (Forbes, 2014: *When I was Water.* Película).

[62] Certamen que se celebra anualmente, el cual cuenta con 20 categorías, para premiar y brindar homenaje a aquellas mujeres sudafricanas que se dedican a las artes en general.

Figura 64. Angelina Ndimande en compañía de su hija y nieta, durante la filamción del documental *When I was Water.* Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2013.

# 4. EL ARTE NDEBELE HOY: DE LO TRIBAL A LO TRIVIAL

## 4.1. El fin del *apartheid.* De la represión a la libertad

La historia política de Sudáfrica se encuentra marcada por diferentes momentos los cuales van desde la independencia de una monarquía, hasta la institución de un régimen separatista basado en la supremacía de una raza y que sería recordado por el mundo entero como uno de los ejemplos más recientes de intolerancia e injusticia. Conocido como el *apartheid*, dicho sistema estaba sustentado en una política de exclusión y en una forma extrema de segregación legal basada en la raza, ejecutada por el gobierno del *Partido Nacionalista* entre 1948 y 1994, año en el cual el *apartheid* llega a su fin, instaurándose un régimen democrático. Siendo en sus inicios una de las tantas colonias anexada a la *Corona Británica* y después de algunas guerras y sangrientos enfrentamientos, Sudáfrica logró finalmente la libertad parcial del yugo inglés en el año 1910 al ser reconocida como *Unión Sudafricana* [63] tras la firma del *Acta de Sudáfrica*, celebrada un año antes y en la cual se reconoce su independencia siempre y cuando Inglaterra pudiera seguir ejerciendo la jefatura simbólica del Estado, a través de la figura del Gobernador General.

De esta manera algunas de las leyes del Parlamento británico seguían estando en vigencia, limitándose entonces su independencia a la administración de cuestiones internas, una medida que entraría en vigencia hasta el año 1931 cuando se promulgó el *Estatuto de Westminster*, en el cual no sólo eliminaban muchas de las restricciones constitucionales impuestas sobre los dominios británicos sino que además se reducía la presencia de la *Corona Británica* en Sudáfrica. De igual manera y después de la aprobación de dicho Estatuto, en el año 1934 el Parlamento sudafricano promulgó el *Acta de Reconocimiento de la Unión Sudafricana*, documento en el cual se descarta definitivamente la aplicación de

[63] Estado unitario que nace como resultado de la consolidación de las colonias británicas, bajo un solo sistema de gobierno.

leyes inglesas en el territorio, comenzando a regir un gobierno verdaderamente autónomo. Es a partir de este momento en el cual comienzan a gestarse las ideas que sustentarían al futuro régimen de segregación racial, entre ellas la prohibición del derecho al voto a las personas de raza negra o pertenecientes a otras etnias, tras la creación de la *Ley de Autoridad Bantú*[64] creada en 1951, la cual limitaba la participación política de la población negra a sus lugares de origen, denominados *Bantustán o homelands*.

Años más tarde, tras la redacción de una nueva Constitución en el año 1960 y después de la celebración de un referendo constitucional, los votantes blancos sudafricanos decidieron abolir la antigua *Unión Sudafricana* que se había creado en el año 1909 para fundar en su lugar la *República de Sudáfrica*[65]. Igualmente, nuevas reformas legislativas serían agregadas para la reconfiguración del poder estatal, hecho que culminaría en la celebración de una nueva Constitución en el año 1983 y la cual entraría en vigencia hasta 1994, cuando el *apartheid* llega a su fin. Pero pese a los esfuerzos del *Partido Nacionalista* por mantener este régimen que había funcionada por más de cuatro décadas, favoreciendo a la población blanca y ante las presiones tanto nacionales como nacionales, al gobierno no le queda más que ceder, comenzando así una serie de negociaciones que años más tarde darían como resultado el fin del *apartheid* así como la implementación de un gobierno interracial. Sin embargo, esta decisión por parte de las autoridades gubernamentales respondió a una situación más compleja, que estuvo anudada a un conjunto de hechos contextuales, los cuales hicieron posible el cambio. (Welsh, 2009: 838-845).

Por ejemplo durante los años 90 y desde el ámbito internacional, el mundo asistió a la caída de una serie de mitos y *megarelatos* que parecían eternos y que

[64] La *Ley de Autoridad Bantú* formaba parte de un conjunto de leyes que fueron creadas con el fin de que cada uno de los grupos africanos o *bantúes* pudieran constituirse en una nación independiente, en su propio territorio.

[65] Estado autónomo conformado por un presidente, un primer ministro, un consejo ejecutivo, una asamblea legislativa bicameral y un poder judicial independiente, el cual prolongaba el dominio blanco en el ámbito político y social.

desencadenarían a su vez una serie de hechos que le devolverían a la humanidad, aunque fuera brevemente, la esperanza y el optimismo. Eventos como la caída del *Muro de Berlín*, la desintegración de la *URSS*, el desarme global acordado entre Estados Unidos y la Unión Soviética, los diálogos entre israelíes y palestinos, influyeron favorablemente para la toma de conciencia por parte del gobierno en Sudáfrica y de la sociedad en general, cuyas posturas se encontraban por aquel entonces muy divididas, siendo más los detractores del *apartheid* que los simpatizantes.

Debido a las tensiones y los sangrientos enfrentamientos entre las organizaciones políticas revolucionarias y el gobierno, el presidente del *Partido Nacionalista*, Frederik Willem de Klerk[66], se vio obligado a establecer varias reformas a la constitución, iniciándose de esta manera una serie de negociaciones entre ambos bandos. El primer paso consistió entonces en el levantamiento de la prohibición de las organizaciones políticas que se oponían al régimen, tales como la *ANC*, *Congreso Nacional Africano*, así como la liberación de unos de sus líderes más carismáticos, Nelson Mandela quien había estado preso injustamente por 27 años. Dichos diálogos, llevaron posteriormente a la adopción de una constitución provisional en el año 1993, en la que queda estipulado que Nelson Mandela se convertiría en el primer presidente sudafricano no blanco, al año siguiente. Este hecho llega a cristalizarse el 10 de mayo de 1994, después de llevarse a cabo las primeras elecciones multirraciales en Sudáfrica, convirtiéndose Mandela en el primer presidente elegido por voto universal. Finalmente, tras dos años de negociaciones con la Asamblea y gracias al respaldo recibido a través del referendo constitucional por parte de la población en general, en diciembre del año 1996 es creada y aprobada por el Parlamento sudafricano una nueva Constitución la cual cambiaría por completo las instituciones políticas existentes, propiciando una verdadera transformación del paisaje político y dándole fin al largo periodo de opresión ejercida por la minoría blanca en el poder. Además de asegurar el

[66] De Klerk fue el último presidente blanco en Sudáfrica y el último de la llamada *República de Sudáfrica*. Jugó un papel importante en la abolición del *apartheid*. En el año 1993, recibe el *Nobel de la Paz*, conjuntamente con Nelson Mandela.

Estado de Derecho, en el nuevo documento destacarían una serie de derechos y libertades, con los cuales se buscaba de una vez por todas desterrar al anterior régimen y con él todas las prácticas y prohibiciones que perjudicaron a la población negra sudafricana durante años, como la discriminación y la esclavitud, declarándose ilegal la tortura, la violencia y los tratamientos inhumanos o degradantes impartidos anteriormente, bien sea por asuntos raciales, sociales o étnicos, estableciendo a su vez, el derecho de la repartición de las tierras y a la huelga empresarial. De esta manera y después de más de cuatro décadas, el *apartheid* llegaría a su fin. (Welsh, 2009: 872).

Figura 65. Frederick de Klerk y Nelson Mandela estrechan las manos. Reunión Anual de la *Word Economic Forum*, Davos, Suiza, 1992.

### 4.2. Transformación del arte mural Ndebele a partir de los años 90

Hacia la década de los 90, podría decirse que el Arte Ndebele había llegado a la cúspide, gozando de un reconocimiento local e internacional y siendo exhibido en las más importantes galerías y museos alrededor del mundo. Sus máximas exponentes, Esther Mahlangu y Francina Ndimande se habían convertido en figuras mediáticas, concediendo entrevistas y siendo invitadas a participar en toda clase de eventos artísticos; además sus diseños habían inspirado a una serie de diseñadores y publicistas occidentales, quienes inundaron el mercado con toda clase de objetos cotidianos, decorados con los exóticos y coloridos patrones Ndebele. En aquel entonces pareciera que el mundo entero había sucumbido ante un arte creado por un grupo de mujeres de una pequeña comunidad sudafricana, territorio que de pronto se hacían visible en el mapa no sólo por los altercados y la violencia generada por el *apartheid,* despertando así el interés de muchos por ir a visitar aquellas villas Ndebele creadas exclusivamente para los turistas y poder ver de cerca de aquellas mujeres de extraño y colorido vestuario, así como los muros de las edificaciones decorados por ellas mismas, convirtiéndose no sólo en el símbolo de la identidad de una comunidad sino también de la identidad de un país.

Durante esta misma época, la cual es considerada como un periodo de transición y antes de que en mayo de 1994 se efectuaran las primeras elecciones democráticas en Sudáfrica, el Consejo de Negociación multipartidista lanzó una propuesta para crear una nueva bandera que identificara a una nueva Nación libre y aunque fueron muchas las propuestas recibidas, lo más sorprendente de todo es que muchas de ellas parecían estar claramente influenciadas por el arte Ndebele, tanto en su diseño como colorido. Probablemente pudiera pensarse que quienes presentaron sus diseños simplemente estaban tomando ventaja del *boom* y el reconocimiento de dicho arte, o que quizás quisieran rendirle tributo a aquellas mujeres que se habían encargado de diseminar dicho arte alrededor del mundo. Sin embargo, lo contradictorio es que se trataba de un propuesta para crear una bandera que por si misma significara el cambio de régimen y con ello el fin de la

represión y la libertad. Una ironía si se tiene en cuenta que gran parte del desarrollo y la difusión del arte mural Ndebele y de sus coloridos patrones geométricos, se debió al apoyo recibido por parte del gobierno separatista.

Figura 66. Bandera actual de la *República de Sudáfrica*

De hecho y como lo expone el historiador y critico de arte sudafricano, Ivor Powell en su libro *Ndebele: A People and Their Art*, es bien sabido que la comunidad Ndebele y su arte, llegaron a figurar como uno de los temas principales dentro de la agenda del gobierno separatista, en la promoción de la separación de las identidades étnicas. Como lo relata Powell, el mismo Departamento de Turismo fue responsable de la creación de la antigua villa turística en *Kwa Msiza,* la cual sirvió para incentivar el arte mural entre los Ndebele, un interés generado en parte por los folletos turísticos de los años 40, los cuales estaban atrayendo a un grupo importante de visitantes. Este hecho trae consigo el florecimiento de un comercio en torno a las artesanías y productos creados por las mujeres Ndebele así como la redacción de los primeros libros sobre el tema. (Powell, 1995: 142) Pero en toda esta situación lo que debe quedar claro, no es la explotación de una minoría, sino

mas bien el grado de adaptación de una cultura al entorno. Gracias al apoyo brindado por el gobierno, los Ndebele no sólo obtuvieron provecho económico, al comercializar sus productos, sino que además, lograron mantener en gran parte su cultura y tradiciones, acomodándose al contexto. Prueba de ello fue el desarrollo, en términos artísticos, de la pintura mural, la cual gana color y luminosidad gracias a la adopción de la pintura manufacturada a partir de la década de los 50, así como la producción artesanal, la cual se volvió más colorida y vistosa, gracias a la inclusión de las cuentas plásticas en la década de los 60. Sin duda alguna, gracias a la pintura mural, la cual había devenido en tradición, los Ndebele lograron mantenerse unidos como comunidad para darse a conocer al mundo.

Sin embargo, mientras el Arte Ndebele florecía, el arte mural se desvanecía, siendo evidente la disminución de murales a finales de los años 70 y durante la década de los 80. Varios factores, expuestos anteriormente tuvieron que ver con esta situación, pero sin duda alguna la guerra civil entre los Ndebele la cual estalla en el año 1980, fue uno de los más influyentes. Siendo un evento que duró casi seis años y bajo el marco de la liberación del estado de *KwaNdebele* como estado libre, dicho enfrentamiento se produce entre la población civil y el régimen del Primer Ministro S.S. Skosana, quien fue nombrado por el gobierno nacional, para evitar dicha liberación. Abusando del poder y disponiendo de los recursos para fines personales, Skosana, contaba para si con un ejército privado, conocido como *Mbokodo,* los cuales fueron responsables de la muerte y desaparición de miles de Ndebeles, entre ellos jóvenes y niños. Este hecho en concreto, trajo consigo el éxodo de la población a otras regiones y a las ciudades vecinas como Pretoria y Johannesburgo, modificando con ello, definitivamente, su estilo de vida, hábitos, costumbres y tradiciones, siendo la pintura mural la más vulnerable.

### 4.2.1. El ocaso actual del arte mural Ndebele como tradición viva

Todo arte, como producto de la cultura de la cual proviene, va fluctuando, acomodándose a las situaciones y al contexto, bien sea deviniendo en nuevas

prácticas o desvaneciéndose en el tiempo. Durante décadas, la pintura mural Ndebele se convirtió en el reflejo de una cultura, quienes a través de ella sintetizaron, esperanzas, creencias sentido de pertenencia. Ella misma, dio cuenta de un proceso de adaptación, en el cual el pueblo Ndebele pudo ajustarse a las circunstancias y asimilar aquellos estímulos externos, incorporándolos a su creencias y modo de ver el mundo. Precisamente, lo que puede apreciarse a través de los murales realizados a lo largo del siglo XX, es la compleja situación entre el cruce de la cultura africana y la europea, en donde una de ellas intenta subyugar a la otra. En su arte, se reflejó la realidad que les rodeaba, hecho que les permitió apropiarse de ella bajo el contexto de la tradición. Este es un punto crucial, porque al menos hasta tiempos muy recientes, la tradición ha sido capaz de asimilar la influencia, conservando su propia identidad así como sus propias formas de ver y usar el mundo.

Los cambios y transformaciones en la pintura mural Ndebele fueron durante décadas la respuestas expresiva a diversos hechos como lo fueron la imposición de un nuevo territorio, el traslado forzoso, la llegada de los turistas, la creación de mercados locales, la introducción de la electricidad; los cuales influyeron irremediablemente en la ideología y la forma de verse a si mismos, así como en el cambio gradual de escala, pasando de la decoración de las casas a través de la pintura, a pequeños paneles, piezas y objetos, los cuales podían ser vendidos. Las mujeres Ndebele llegaron a entender los cambios sociales sufridos y de cómo estos alteraban la creación artística, la cual ya no respondía exclusivamente a las motivaciones tradicionales que la habían generado, convirtiéndose más en un impulso económico que les generaba bienestar. Lo que hay que entender en este proceso es que la exposición y la exploración de otras culturas, como lo fue el caso del arte mural Ndebele, trae consigo un rico y complejo entramado de miradas y puntos de vista de una realidad siempre cambiante. Bajo el deseo egoísta de la mirada colonialista occidental, aquellas civilizaciones que han sido explotadas desde su exoticidad, deben permanecer inmutables antes los cambios externos del mundo. Como si se tratara del precio implícito a pagar, dichas

comunidades deben manejar un grado de autenticidad, manteniendo inalterables, aquellas tradiciones ancestrales que los hacen diferentes. Sin embargo, una de las cosas más asombrosas del continente africano en general, es precisamente ver como ciertos saberes antiguos logran preservarse, adecuándose y permeándose con el presente. El propio ex presidente Nelson Mandela con razón aseguraba que: "algunas tradiciones culturales se han abandonado, pero que otras todavía forman parte de la vida cotidiana en Sudáfrica y de sus habitantes, para mezclarse entre sí con elementos modernos, presentando una yuxtaposición fascinante de lo viejo y lo nuevo". (Magubane, 2008: 55).

Por cinco décadas, la pintura mural sirvió como elemento de cohesión e identidad de una comunidad, al instituirse como tradición cultural. Bajo el marco de los hechos y acontecimientos, irremediablemente la cultura Ndebele ha mutado y transformado, abandonando algunas tradiciones y adoptando otras que le han permitido ajustarse y acoplarse al contexto actual. Por otro lado, que la pintura mural, como tradición viva haya desaparecido, no significa por ello que los *Ndzundza* hayan perdido su orgullo o su sentido de identidad como comunidad. De hecho, al igual que muchos otros pueblos africanos, los Ndebele del Sur conservan muchas de sus antiguas tradiciones, tales como los ritos de iniciación bien sea, el *Ukuwela* o *Iqhude* o el *Ukuthombisa*. De igual forma, sigue siendo frecuente consultar al *Sangoma*, portar los *idzilla* en ceremonias familiares, tales como matrimonios y eventos públicos, así como el uso de la lengua *IsiNdebel*e, la cual se sigue hablando y enseñando, tanto en el campo como en las ciudades. Entonces, que la tradición de decorar viviendas haya desaparecido, no es algo dramático, sino mas bien la respuesta natural de una cultura que se encuentra en continua transformación. (Loubser, 1994: 18).

## 4.3. La compleja situación del Arte Ndebele: ente lo tribal, lo artístico, el *souvenir* y el objeto de consumo.

En el momento en que el Arte Ndebele aparece como categoría occidental, creada para señalar aquellos objetos que habían comenzado a formar parte de museos y galerías alrededor del mundo y cuyo fin último era la contemplación estética, básicamente a partir del trabajo de Esther Mahlangu y Francina Ndimande, comienza a crearse una confusión en torno a los diferentes objetos que circulan y de su valor, bien sea en términos económicos, artísticos o etnográficos. Esta confusión a la cual se ven abocadas las denominadas artes marginales o no occidentales, cómo se explica más adelante, trae consigo la distinción entre lo que es el objeto tribal, aquel que se encuentra anclado a las tradiciones de la comunidad, cuyo uso opera entre el ritual y lo místico; el objeto artístico, aquel que Occidente había creado, exento de todo uso práctico o religioso, el cual obedece a determinados parámetros de creación; el recuerdo de viaje o *souvenir*, aquel producto manufacturado que se encuentra en almacenes de cadena y finalmente, el objeto de consumo, categoría dentro de la cual cae la artesanía, productos hechos a mano creados a partir de las técnicas tradicionales, los cuales son pensados exclusivamente para el consumidor occidental, despojados de su componente simbólico o tradicional. Ante esta situación, la comunidad misma y las mujeres Ndebele en general, aprendieron rápidamente a identificar y diferenciar cada uno de estos objetos, así cómo a los diferentes tipos de compradores, con el fin de mantener una fuente de ingresos.

### 4.3.1. Las Villas Turísticas y el paso del objeto tribal al objeto artístico

Dentro de lo que fue el paso de lo tribal a lo artístico, tuvo que ver el desarrollo de las que fueron conocidas como las Villas Turísticas, enclaves creados por el gobierno Nacionalista para fomentar el turismo y sacar provecho económico de las mismas. Estos lugares funcionaron bastante bien durante un buen tiempo, trayendo por un lado beneficios al gobierno y al sector turístico y por el otro, al arte mural Ndebele, el cual logró desarrollarse, deviniendo en una serie de estilos y motivos de brillante colorido; hecho que llevará al posterior reconocimiento del

trabajo de algunas mujeres Ndebele como Esther Mahlangu y Francina Ndimande. Con su creación, tanto el arte de decorar las viviendas como el de fabricar prendas de vestir o adornos a partir de cuentas de colores, tomaron otra connotación, disociándose de lo cultural y tradicional, para aventurarse en una dimensión comercial. La primera de estas villas fue conocida como *KwaMsiza,*[67] creada en el año 1953, con el fin de promocionar el trabajo realizado por los Ndebele del Sur, la cual operaria hasta el año 1978. Como el interés inicial provenía de sus murales, las autoridades gubernamentales decidieron apoyar a quienes habitaran allí, dotándolos de pinturas e instrumentos necesarios para la decoración de las viviendas. Asimismo, el Departamento de Turismo se encargaría de traer una cuota de visitantes regularmente, dentro de los cuales figuraban los estudiantes de arquitectura provenientes de la *Universidad de Pretoria*, alentados por el arquitecto Adriaan Louw Meiring.

Por su parte, el pueblo Ndebele debía ofrecer lo mejor de su arte mural y de su vistoso y colorido vestuario, lo cual contribuiría en la venta de la villa como un sitio pintoresco, que reflejaba la vida tradicional de los pueblos indígenas sudafricanos. En la tesis doctoral, *Paint, Pride and Politics*, Elizabeth Anne Schneider, describe este asentamiento durante la década de los 70, como un lugar habitado por cuatro familias, acomodadas en 43 viviendas, el cual se encontraba bastante alejado del perímetro urbano, situación que además fomentaría el trabajo de las mujeres que allí habitaban, quienes vieron en la venta de su trabajo y la exposición de sus murales, casi el único modo de supervivencia. Allí, tanto las fachadas como las puertas y ventanas, estaban decoradas con colores vivos y brillantes, algo que según la propia Schneider no era característico de la pintura mural tradicional desarrollada durante principios del siglo XX, en la cual se utilizaban pigmentos naturales y cuyos diseños eran más simples, a diferencia de los símbolos occidentales y letras del alfabeto que ya eran parte de la decoración de los murales, los cuales eran mucho más figurativos. (Schneider, 1986: 20).

[67] *KwaMsiza* fue el nombre otorgado por los Ndebele del Sur o *Ndzundza.* Los Sotho, quienes eran sus vecinos, la llamaron *ga- Matabele*. Por su parte, para el Departamento de Turismo Sudafricano, era simplemente la Villa Ndebele.

Posteriormente, en 1981, es abierto al público el *Botshabelo Open–Air Museum,* villa turística que nace como medida adoptada por el gobierno Nacionalista de establecer este tipo de villas para que fueran manejada por autoridades locales, un proyecto pensado, en este caso, por el *Consejo Municipal de Middelburg.* Conocida durante la década de los 80 como el *Middelburg Cultural History, Open-Air and Site Museum*, esta funcionaría como un museo viviente, para el cual se reclutaron a un grupo de mujeres provenientes de Weltevreden y asentamientos aledaños, a las cuales se les ofrecía un pago económico para que habitaran allí y se les suministraba el material necesario para que realizaran su trabajo: pinturas, lienzos y cuentas de colores, para la elaboración de objetos que pudieran ser vendidos en el lugar. A cambio, ellas deberían portar su vestimenta tradicional, mantener decorado el lugar y acatar las normas impuestas, tales como la de no recibir propinas por parte de los visitantes. (Loubser, 1994: 11).

De alguna manera y desde su aspecto negativo, este tipo de villas recuerdan un poco a los llamados *Zoológicos Humanos* [68] populares en el siglo XIX , lugares que respondía a una actitud cultural de la supremacía racial occidental y que buscaban acentuar así la exoticidad y lo primitivo de los "otros". Sin embargo y pese a las numerosas críticas de estos lugares, no cabe duda de que gracias a las Villas Turísticas y a la exposición constante de turistas, el trabajo de mujeres como Esther Mahlangu y Francina Ndimande pudo ser apreciado y valorado por otro tipo de público, quienes vieron en el su componente artístico. De hecho, la propia Esther fue una de las mujeres que había sido reclutada para trabajar en el *Botshabelo Open–Air Museum* durante la década de los 80, a pocos años de su inauguración, lugar donde precisamente fue contactada después por el galerista francés André Magnin para participar en la exhibición *Les Magiciens de la Terre*,

[68] En conjunto con las Ferias de Atracciones en las cuales se exhibían individuos con algún tipo de deformidad física o desorden congénito, los *Zoológicos Humanos* exhibían como atracción a los habitantes de grandes urbes, como París y Londres, una muestra de los diferentes pueblos colonizados, los cuales eran puestos en escena, en un ambiente artificial y reconstruido, para que actuaran, enfatizando su desnudez o prácticas salvajes, siendo el gran tabú el canibalismo.

un hecho que traería consigo al reconocimiento de su trabajo como artista y el nacimiento del Arte Ndebele en Occidente.

### 4.3.2. De la obra de arte al *souvenir* y al objeto de consumo

Con la llegada de los tradicionales patrones geométricos a las Galerías, Museos y Colecciones privadas alrededor del mundo, a través de las obra de Esther Mahlangu y Francina Ndimande, la pintura mural adquiere otro valor estético y comercial, despojándose de lo tradicional y lo ritual, para poder así ser regulado bajo los cánones del arte occidental. En este proceso, las mismas mujeres ahora llamadas, artistas, tuvieron que aprender a manejar el intricado mundo del Arte, a través del aprendizaje de una serie de normas y responsabilidades, viéndose en la necesidad de contratar agentes externos, quienes se encargarían de gestionar las diferentes exhibiciones y de vender sus obras; acoplándose a las diferentes agendas, realizando viajes transoceánicos, concediendo entrevistas y sobre todo aprendiendo a firmar su trabajo, con el fin de establecer así la diferencia entre la obra de arte, exclusiva de la artista y el trabajo artesanal anónimo.

Por su parte las demás mujeres Ndebele, continuaron desarrollando la producción de su trabajo artesanal, el cual parecía tener más demanda después de las exposición mediática. SI bien para aquel entonces la producción mural ya había mermado considerablemente, la demanda por lo “Ndebele” había crecido de manera importante, hecho que favoreció la economía de las familias y el mercado turístico. El arte mural Ndebele había conquistado al mundo y se había convertido en el símbolo de identidad, no solamente de una comunidad sino también de un país, que comienza adoptar los reconocidos patrones para venderse hacia fuera. Nuevos productos entran en escena, los cuales nada tenían que ver ni con las artesanías hechas a mano por las mujeres ni con los lienzos de las obras de Esther y Francina. Lo “Ndebele” se había convertido en una marca y bajo esta consigna, productos manufacturados y de baja calidad, inundaron los mercados y aeropuertos sudafricanos, situación que iría en detrimento de la valoración de los productos artesanales y artísticos, especialmente ante la mirada ignorante del

turista desprevenido, quien no sabía diferenciar entre unos y otros, consumiéndolo todo bajo el rótulo de *souvenir* o recuerdo de viaje.

Así, ante la demanda de productos, la comunidad Ndebele comenzó a crear una serie de artesanías, que ante su mirada, se adaptaban a los deseos de los visitantes. Despojados de su carácter tradicional y ritual, brazaletes y collares son vendidos conjuntamente con macetas, espejos y vajillas, en una producción de objetos cuyos diseños cabalgan entre lo ancestral y lo contemporáneo, acogiendo toda clase de símbolos occidentales y adoptando nuevos colores. De igual manera algunos de los objetos tradicionales cómo las muñecas o *abandwana*, las cuales han cumplido un papel importante al interior de la comunidad, cómo elemento lúdico y ritual, adquirieron otros usos y funciones, popularizándose por ejemplo la muñeca *rasta,* la cual originalmente representa a la *sangoma* o curandera, transformándose bien sea en llavero o en un ángel, como adorno del árbol navideño. Asimismo, uno de los cambios más recientes tiene que ver con la modificación de colores en la paleta cromática, utilizada para la elaboración de productos tejidos con cuentas, volviendo de hecho al monocromatismo, y dominando el blanco, el negro, el plateado y el dorado, como pigmentos adoptados recientemente, los cuales responden a los gustos del comprador occidental actual.[69]

[69] *Mopani Craft* es una de las empresas que se encarga de vender y distribuir actualmente la artesanía Ndebele en las principales tiendas y aeropuertos en Sudáfrica, realizada por algunas de las mujeres que habitan en Weltevreden y Pretoria. Dentro sus productos sobresale la colección de piezas tejidas en blanco y negro, la cual es de acuerdo al registro de las tiendas, la más vendida.

Figura 67. Artesanía Ndebele. Aeropuerto de Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

### 4.4. El Arte Ndebele como categoría occidental. Legitimación y pauperización: ¿arte o artesanía?

Uno de los problemas que ha tenido que lidiar el Arte Ndebele tiene que ver precisamente con lo que fue el proceso de aceptación y legitimación por parte del ente regulador del arte occidental, hecho ocurrido hace ya 30 años. A partir de

este momento, el Arte Ndebele que otrora respondía a una tradición al interior de la comunidad, vinculada a ritos y ceremonias en pos de la construcción de una identidad, debe responder a los cánones y expectativas impuestas desde Occidente, manteniendo claro está su autenticidad, esto es siendo fiel a su componente étnico. Sin embargo, en el momento en el que los patrones geométricos que identifican a este arte comenzaron a popularizarse en el mercado occidental a través de productos no artísticos, pareciera que el Arte como estamento hubiera perdido su interés, viniendo con ello un proceso de pauperización en el cual la obra de arte perdió su valor –económico y simbólico-, desdibujándose los limites entre el trabajo artesanal y el artístico. Pero esta situación no es exclusiva del Arte Ndebele como se verá más adelante, de hecho parece ser una característica común, a la cual se ven abocadas las manifestaciones artísticas no europeas que llegan a ser aceptadas como categorías del denominado arte occidental.

Como se menciona en el primer capítulo, fue precisamente el arte africano el primero en llamar la atención del mundo del arte a principios del siglo XX, a través de artistas como Maurice Vlaminck, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Amedeo Modigliani, entre otros, quienes no dudaron en incorporar algunos de los rasgos de aquellos tallas y objetos tribales a su trabajo artístico, despertando un interés por aquellos productos que formarían parte del denominado *Arte Primitivo*, categoría creada para denominar las manifestaciones artísticas creadas por pueblos indígenas, los cuales y de acuerdo a los teóricos de la época, estaban en grados inferiores de civilización. En este orden de ideas, existía la creencia que las sociedades primitivas producían artes simples, atadas a la naturaleza, por su carácter ritual y sagrado, alejadas de lo cultural y lo estético. Esta postura académica incidirá a su vez en el tratamiento que comienzan a tener estas piezas creadas por los pueblos indígenas, siendo catalogados bien sea cómo objetos de colección debido al interés etnográfico que presentaban o cómo productos artísticos inferiores, ya que no habían sido creados para la contemplación sino para cumplir con un uso, en otras palabras, serían vistos como artesanías. (Pérez-Izaguirre y Liñero, 2014: 88).

En palabras del crítico de arte y promotor cultural, Ticio Escobar: “Dentro del proyecto de la modernidad, estas civilizaciones estaban de entrada en desventaja con Occidente y por lo tanto, no les quedaba más remedio que adherirse al pasado, alimentándose de recuerdos, o acceder a la modernidad por la puerta de atrás”. (Escobar, 1987: 45). Carentes de historia, los productos creados por estas civilizaciones, eran vistos como el símbolo de sociedades vacías, los cuales sólo podían sobrevivir bien sea como artesanías o bien como piezas arqueológicas. Así que mientras el producto artístico occidental, fruto de la genialidad individual del artista, responde al grado de evolución de una civilización, siempre mirando hacia el futuro y el cambio; el producto indígena fruto en la mayoría de los casos de la colectividad y el anonimato es visto como el símbolo de sociedades estáticas e inalterables, apuntando a la tradición, para no perder su pureza y autenticidad. (Escobar, 1987: 45-47).

Sin embargo, a lo largo del siglo XX, el interés por estas piezas se irá incrementando, en parte debido a los cambios sufridos desde el campo de las *Bellas Artes* en Occidente y a la concepción del arte desde la perspectiva antropológica, en la cual se reconoce que el arte no es más que el reflejo de la cultura de la cual deviene, provisto de un significado local. En este ambiente y ante el interés del mercado del arte por ciertos productos indígenas y por sus creadores, comienzan entonces a generarse un sin número de debates sobre cómo llamar a estos objetos creados por civilizaciones foráneas. Algunos teóricos como el antropólogo alemán Lothar Haselberg hablan por ejemplo de *Arte Etnológico*, para referirse a todo arte tribal creado por los pueblos africanos, así como de Asía, América, Oceanía y Australia. (Schneider, 1986: 225). Por su parte, el antropólogo norteamericano Nelson Graburn, habla de un *Arte Étnico*, el cual hace referencia al arte concebido en situaciones poli-étnicas, es decir con la clara influencia de la cultura occidental, propia del contexto circundante, el cual es creado con el fin de generar un sentido de etnicidad cultural. Dentro de esta categorización, Graburn aclara que dentro del *Arte Étnico* existen 2 tipos de

productos: Aquellos creados para cumplir una función social, instaurándose como tradición viva dentro de la comunidad, y aquellos productos creados para un publico externo, los cuales son despojados de cualquier connotación social o mística, para ser vendidos bien sea como obra de arte, artesanía o *souvenir*. Ahora, aunque el término étnico[70], hoy en día no puede tomarse en un sentido tan general, especialmente debido a los cambios y transformaciones sufridos por las diferentes comunidades, el aporte de Graburn, es útil, en cuanto a la distinción de productos producidos y su fin. Porque es cierto que de acuerdo a los intercambios culturales, las comunidades indígenas comprendieron rápidamente las diferencias establecidas por Occidente, en cuanto a la producción de objetos, reconociendo y diferenciando el tanto su valor económico como el tipo de comprador.

Ahora, en cuanto al Arte Ndebele se refiere, no cabe duda que este se desarrolla a través de la influencia occidental, especialmente con la introducción de la pintura acrílica, la cual le otorgó un brillo especial a los murales, ofreciendo a su vez nuevos pigmentos a la paleta cromática, como el violeta, el azul, la gama de verdes y el rosa. Los murales seguían cumpliendo con una finalidad dentro de la comunidad, como símbolo de identidad y como tradición atada a los ritos de iniciación; pero a su vez cumplieron con un fin comercial, esto es el de atraer turistas a la zona, situación de la cual se benefició el gobierno, como patrocinador y la comunidad misma, tras la venta de artesanías, llegándose a convertir en un símbolo de Sudáfrica. Porque no se puede olvidar que bajo este apoyo brindado, reposa un discurso en el cual se utiliza el arte tribal como instrumento económico y retórico a la vez, beneficiándose, por un lado por la afluencia de turistas y por el otro, como estrategia mediante la cual el mismo gobierno se vende al mundo como un ente benevolente, que respeta y defiende los valores sociales de las pequeñas comunidades, a las que nunca había apoyado, en especial en un

[70] Término que viene del griego *ethnos,* el cual significa nación o pueblo y que hace alusión al conjunto de personas que comparten las mismas costumbres, tradiciones, cultura, música, alimentación, idioma, habilidades, entre otras características provenientes del mismo territorio.

momento histórico en el cual el régimen del *apartheid* era visto con recelo por el mundo entero (Pérez – Izaguirre y Liñero, 2014: 93).

Figura 68. Pintura Acrílica. Casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Posteriormente, con la participación de Esther Mahlangu en la exhibición *Les Magiciens de la Terre*, aparece el concepto de obra de arte, momento en el cual los diseños creados sobre los murales cambiaron de formato, desplazándose al lienzo, permitiendo así su venta y comercialización. En este proceso, el cual podemos ubicar entre la década de los 80 y 90, el ente regulador del arte occidental acoge la pintura Ndebele como obra contemporánea, debido a sus diseños geométricos y su vistoso colorido, fundando entonces al Arte Ndebele como categoría. Con su reconocimiento, vendría a su vez el de las artistas, las cuales comienzan a vivir cómodamente gracias a la venta de su trabajo, así como todo un mercado alrededor de él, el cual incluyó el desarrollo del *souvenir,*

productos manufacturados como recuerdo de viaje con el sello “Ndebele”; así como la aceptación e inclusión de los patrones geométricos, por parte del diseño y la publicidad occidental. Siguiendo los acontecimientos, y tal como puede apreciarse más adelante, cuando se compara al Arte Ndebele con otras artes tribales, parece ser que la condición para que estas manifestaciones artísticas creadas por pueblos no occidentales, sean aceptadas y entendidas como obras de arte, objetos que puedan ser contemplados desde una mirada estética, deben haber recibido la influencia, el apoyo y patrocinio de la cultura occidental.

Pero pese a todo, aun persiste la idea colonialista de que sin la influencia de los pueblos civilizados y cultos, estas manifestaciones y sus productos no son más que prácticas y objetos secundarios e inocuos, sin ningún interés trascendental. Precisamente, en el texto *Woman and Art in South Africa*, Marion Arnold hace referencia a este punto, cuando explica lo que fue el proceso de aceptación de la escultura como arte desarrollado por las mujeres sudafricanas durante el siglo XX, un trabajo que por tradición había sido realizado por los hombres. En este punto, la autora explica como, pese a que en algunas etnias sudafricanas ha existido una amplia tradición de mujeres escultoras que tallan la madera, de acuerdo al paradigma occidental, estos objetos fueron por mucho tiempo clasificados como artesanías o, en el mejor de los casos, objetos de interés antropológico y no como piezas de arte. Esto se debió, por un lado por tratarse de productos creados por mujeres y por el otro, por el material utilizado para la fabricación de dichas esculturas. En este sentido aquellos trabajos realizados a partir de la madera o la cerámica, fueron catalogados como piezas artesanales, debido a los materiales innobles con los que fueron realizados. (Arnold, 1996:106).

De esta manera, Occidente determina que es lo que quiere ver, dirigiendo a los artistas indígenas e incluso, imponiéndoles ciertos estilos, coartando así su creatividad artística, en pos de la autenticidad de la obra de arte. Ahora, el problema es que dicha autenticidad parece que se sigue planteando en términos

de *aboriginalidad*.[71] (Pérez Izaguirre, Liñero. 2014. 88). De esta manera, y parece contradictorio, cuando estas artes van haciendo sus propias lecturas del entorno, dejan de ser auténticas, ya que pierden ese componente étnico o primitivo que las identifica. Por ejemplo, durante la década de los 70 la comunidad Ndebele, comenzó a introducir el plástico y las listones de tela, para reemplazar el uso de las chaquiras o cuentas de colores, bajo una técnica que fue conocida como el *Plastici*. Sin embargo, las piezas creadas a partir de este procedimiento, fueron rechazados sistemáticamente por el mercado occidental, por considerarlos poco auténticos. Asimismo, cuando las mujeres comenzaron a introducir diseños figurativos a los murales, bien sea animales o figuras humanas, dicha pintura fue cuestionada por los puristas occidentales, quienes vieron una corrupción de la pintura Ndebele a través de la introducción de dichos motivos.

Esther Mahlangu popularizó dentro de su obra la *tshefana* o hoja de afeitar, motivo que a su vez respondía a la lectura que las artistas Ndebele hicieron de un objeto occidental que les fue introducido y el cual cumplía con diferentes usos dentro de la comunidad. Este se consideró entonces como un auténtico diseño, el cual respondía a cultura tradicional Ndebele. Por esta razón, cuando la propia Mahlangu comienza a incorporar dentro de sus obras figuras humanas, como jugadores de fútbol, dichos productos no tendrían la aceptación esperada por parte del mercado del arte, el cual las encontró gravemente occidentalizadas. Esta tensión entre el crecimiento de las comunidades, su adaptación al contexto actual y las expectativas del mercado occidental, trae entonces consigo un proceso de pauperización de estas artes nativas, las cuales comienzan lentamente a ser degradas nuevamente a la categoría de producción artesanal, incidiendo en la demanda y el precio comercial de los productos.

Pese a los debates y discursos académicos en torno al tema, existe todavía la

[71] Este término trabajado desde la antropología, alude a la inclusión por parte del Estado de aquellos sujetos colectivos que se consideran autóctonos de un territorio, reconociendo sus derechos. En el arte, el término hace alusión a aquellos productos artísticos que no están muy influenciados por Occidente, en cuanto a técnicas y temáticas,

idea de que las civilizaciones no occidentales deben mantener un grado de exoticidad para ser auténticas. A estas culturas se les exige pues que permanezcan estáticas e impermeables a los cambios y transformaciones propios del devenir. De hecho, la pintura Ndebele no es la excepción. De alguna manera, su aceptación y legitimación por parte del arte occidental, tuvo que ver con la inclusión del componente exótico o primitivo. Como se mencionó anteriormente, en la exhibición *Les Magiciens de la Terre,* se construyó un modelo a escala natural de la vivienda de Esther Mahlangu para que ella la decorara en vivo, ante la mirada atónita del público occidental. Llevando su traje tradicional, la artista y su arte se convirtieron en una atracción debido al grado de *autenticidad*, otorgado por lo exótico de su vestimenta y lo inusual de su arte. En últimas, pareciera entonces que su puesta en escena, más que de un *performance* contemporáneo, se tratase, hubiera sido un "*show* turístico", como aquellos realizados para los visitantes en el *Botshabelo Open–Air Museum*, pero esta vez ante un público más culto y refinado. Queda entonces la pregunta de sí sin el componente primitivo y tribal, el Arte Ndebele hubiera podido llegar existir como tal, ya que pareciera ser que ante la mirada occidental estas artes no occidentales y sus productos, una vez son despojados de la tradición y de lo ritual, no son más que lánguidas apropiaciones de una cultura ajena, perdiendo su valor artístico.

### 4.5. Semejanzas del Arte Ndebele con otras artes no occidentales

Al igual que el caso de la pintura mural Ndebele, son varios los ejemplos de comunidades nativas alrededor del mundo, que se han enfrentado al proceso de comercialización de saberes y prácticas tradicionales, por parte de Occidente, transformando productos que cumplían con diferentes usos al interior del grupo, que van desde lo religioso hasta lo social, para transformarlos en objetos de contemplación estética. En este proceso dichas manifestaciones creativas y quienes las realizan, sufren inevitablemente una suerte de cambios, para los que en la mayoría de las veces no están preparados, sufriendo por ello posteriormente las consecuencias. Este interés por las manifestaciones creativas de otros

culturas, deviene inicialmente de la antropología y la etnografía, ciencias que se ocuparon tras el periodo de colonización, especialmente durante el siglo XIX, de clasificar y explicar el funcionamiento y las prácticas ejercidas por civilizaciones no europeas, las cuales fueron llamadas peyorativamente como primitivas, para resaltar su inferioridad. Pero después del remezón ocurrido durante el siglo XX, especialmente desde el campo de las artes, los artistas comenzaron a interesarse en estas piezas venidas de otros continentes, descubrimiento que de cierta manera liberó al arte creado en Occidente, ofreciéndole otro tipo de soluciones y propuestas.

Cómo parte de las mal llamadas artes primitivas, el arte mural Ndebele al igual que otras artes creadas, bien sea en el mismo continente africano, Asia, América u Oceanía, poseen características similares, al proceder de comunidades de estructura tribal, algunas de ellas sin escritura y cultos animistas. En un principio estos productos, tales como la pintura, la escultura o el tallado obedecieron al ritmo y funcionamiento de sociedades específicas, cumpliendo bien sea con fines prácticos o ceremoniales. Dichos objetos podían al mismo tiempo, agradar a la vista a través de bellos decorados y cumplir con el fin para el que habían sido creados. Asimismo el concepto de artista, entendido este como el genio creador individual, no existía dentro de estas culturas, de hecho, en muchos de los casos la producción era colectiva, interviniendo parte de la comunidad en su elaboración y perdiéndose así la autoría. También es cierto que en algunos casos, dichos productos estaban destinados a ser realizados por miembros de ciertas castas, tales como chamanes o hechiceros, por su conexión con el mundo de los dioses, sin embargo en este caso, tanto el artista como su obra, no son más que un puente al servicio de la comunidad, entre el mundo de las formas y el mundo sobrenatural. (Breton, 2012: 6-8). Sin embargo tras el proceso de colonización, estas estructuras sociales al interior de las comunidades fueron cambiando, adaptándose a las diferentes situaciones contextuales, viéndose forzados en muchos de los casos a abandonar antiguas tradiciones para adoptar otras.

Asimismo, con la llegada de nuevos soportes y técnicas introducidas por la población occidental, los artesanos, comenzaron a adaptar aquellas formas y diseños que formaban de su entorno, para crear así otros productos, artísticos u artesanales y despojados de cualquier connotación sagrada o simbólica, los cuales comenzaron a ser bien recibidos por los visitantes y turistas, transformándose en un actividad lucrativa, tanto para las comunidades como para los gobiernos locales. Es así como muchas de estas artes nativas terminan transformándose en símbolo identitario de una región o un país y en el *slogan* publicitario de los Departamentos de Turismo. De igual forma, tras esta simbiosis entre culturas, dichas artes nativas comienzan a ser aceptadas como productos estéticos, entrando a galerías y museos, ya no como piezas de interés etnográfico sino como obras de arte, con un alto valor comercial. Sin embargo, el destino parece ser el mismo para estas artes nativas, las cuales una vez se acoplan a la dinámica occidental, asimilando modelos para crear aquello que ellos creen puede agradar al mercado externo, son después de un tiempo degradadas por el mismo mercado del arte que inicialmente las acoge, por considerar que han asimilado demasiado de Occidente, perdiendo la autenticidad y la etnicidad. Para recrear esta situación y aunque son varios los ejemplos que podrían ser citados, se mencionan en el presente trabajo el Arte Aborigen, en Australia y el Arte Huichol, en México, por sus semejanzas con el Arte Ndebele en Sudáfrica.

### 4.5.1. El Arte Aborigen Australiano

Uno de los casos más reconocidos dentro de la historia del arte contemporáneo es sin duda alguna lo que en un momento fue llamado el fenómeno del Arte Nativo Australiano, el cual se desarrolla durante la década de los 70, momento en el cual comienza a ser exhibido en las galerías de todo el mundo, despertando la curiosidad y el interés por las diferentes tribus que habitan el continente australiano así como por sus obras enigmáticas y minimalistas. Pero mucho antes de la colonización europea, hecho que ocurre durante el siglo XVII, inicialmente con la llegada de los holandeses, los diferentes pueblos que allí habitaban, acostumbraban decorar las cortezas de los árboles y las rocas, de hecho, siendo

uno de los más antiguos, el cual data de hace más de 40.000 años. Sin embargo y pese a su antigüedad, el interés por parte de occidente en estas manifestaciones artísticas creadas por los diferentes grupos aborígenes, viene a desarrollarse a fínales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando tantos los objetos ceremoniales como las pinturas rupestres son descubiertas, llamando la atención de antropólogos y etnólogos.

Pero el interés artístico en dichos productos, no comenzaría sino hasta la década de los años 70, cuando Geoffrey Bardon [72], profesor de arte australiano desarrollaría todo un movimiento para impulsar el trabajo de los aborígenes, una labor que traería consigo el nacimiento de llamado Arte Contemporáneo Aborigen Australiano. A diferencia del arte mural Ndebele, cuyos diseños estuvieron desde un principio desvinculados de connotaciones religiosas, la pintura mural de los indígenas australianos había sido creada exclusivamente para cumplir con fines ceremoniales y sagrados dentro de la comunidad. Desde sus orígenes, estas manifestaciones creativas, realizadas a través del tallado de la madera, la piedra o la pintura, cumplieron con un propósito espiritual, como herramientas a través de las cuales el hombre podía acceder al mundo de lo sobrenatural y sus misterios. Estos diseños, cargado de una gran carga simbólica, formaban parte de los *Dreamtimes,* o *Tiempos de Sueño* [73], narraciones míticas las cuales relatan los diferentes momentos de la creación del mundo y el universo. Este término fue introducido desde la antropología durante la década de los años 40, con el cual se alude a un tiempo no terrenal, más allá de lo práctico y lo corpóreo. Un tiempo más allá del tiempo, habitado por figuras ancestrales, al cual sólo se accede a través del sueño. (Breton, 2012: 97,98).

[72] Geoffrey Bardon trabajó de cerca por muchos años, con los aborígenes de *Papunya Tula*, una comunidad que habita en el la región desértica del Australia Central, de quienes admiraba la pintura que estos realizaban, a partir de puntos. Este estilo será conocido dentro del mundo del arte occidental como el *Dot Painting.*

[73] Los aborígenes australianos creen en dos formas del tiempo, el de las actividades diarias y terrenales, y otro que pertenece al mundo espiritual llamado el tiempo de sueño, más real que la realidad misma. Lo que sea que pase en el tiempo de sueño establece los valores, símbolos, las leyes y las tradiciones culturales de la comunidad.

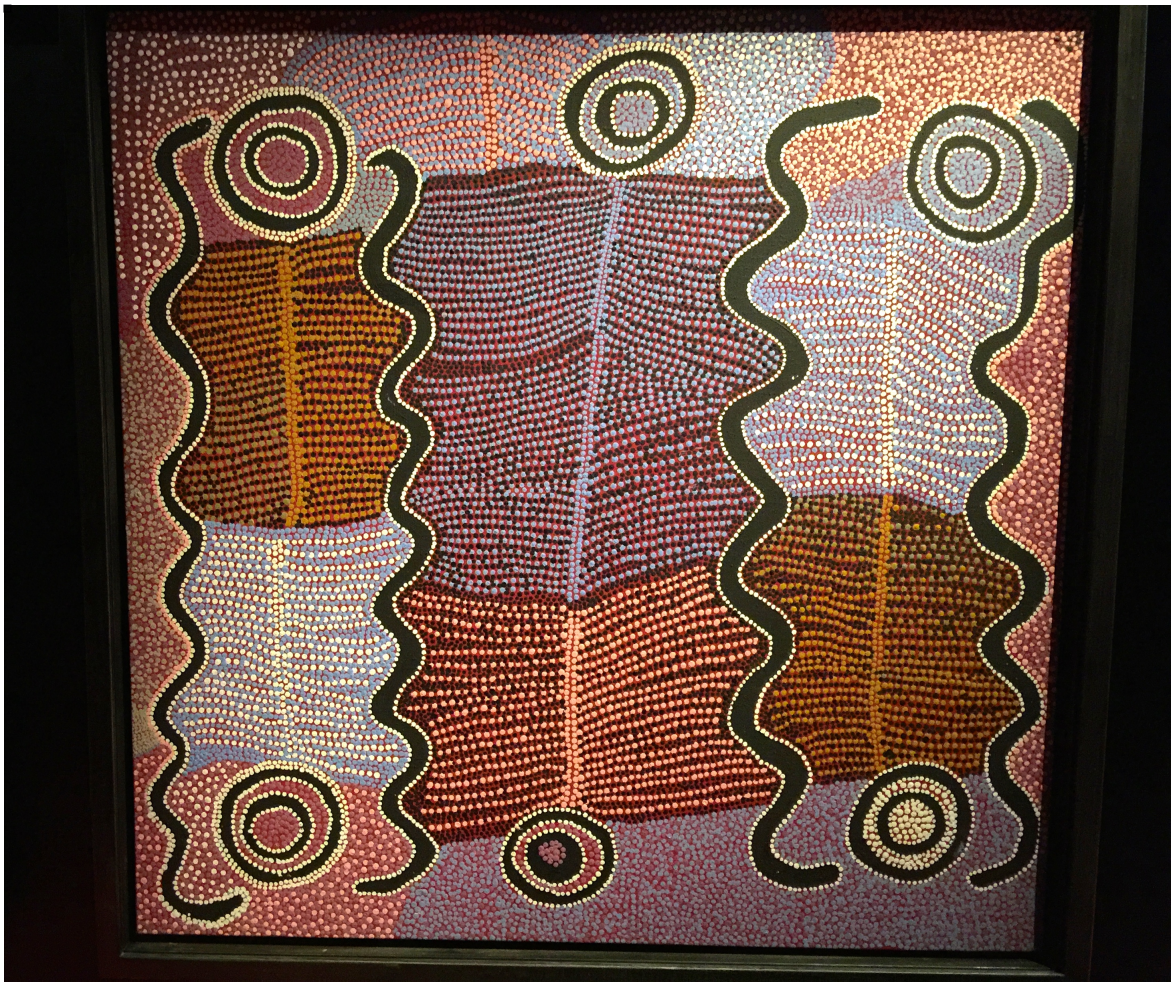

Figura 69. Arte Contemporaneo Aborigen. *El Sueño de la Serpiente de la Vid*, obra de Maggie Napangardi. Musée de Quai Branly, París, 1990.

Ejecutadas inicialmente sobre las rocas, la arena o el cuerpo humano, este tipo de pinturas eran efímeras, limitando su existencia al momento de la ceremonia, para la cual habían sido realizadas. Asimismo, lo pigmentos utilizados para su ejecución, eran colorantes naturales, extraídos de las rocas y semillas, un hecho que las hacía aun más vulnerables para su conservación. Es por esta razón que Geoffrey Bardon, quien en su afán por proteger y promocionar este tipo de pinturas, se encargaría de enseñarles los aborígenes de *Papunya Tula*, nuevos materiales y soportes, tales como la madera y posteriormente el lienzo, los que serían de gran utilidad para la preservación de sus creaciones. De igual manera, Bardon les suministra pinturas acrílicas, las cuales no sólo le otorgarían brillo y luminosidad a las composiciones sino que además ampliaría el espectro

cromático, que por tradición se reducía al uso del amarillo, rojo, marrón y blanco, apareciendo el azul y el rosa, matices muy apreciados por los indígenas. Con la introducción de nuevas técnicas e instrumentos, las creaciones tradicionales y efímeras se transformaron en productos comerciables, hecho que no fue muy difícil debido a la abstracción de las pinturas, creadas principalmente a partir de líneas y puntos, unidades básicas del arte visual, comenzando a ser valoradas como piezas de interés estético en Occidente.

Rápidamente y con la comercialización de los *Dreamtimes* creados por los *Papunya Tula,* comienza a despertarse un *boom* por el llamado *Arte Aborigen Contemporáneo,* el cual incluía trabajos realizados, bien sea pintura o escultura, por otras comunidades a lo largo del continente y transformándose en un símbolo de Australia, atrayendo la atención de turistas y visitantes de todo el mundo. Pero con el creciente interés por el arte nativo, creció a su vez un gremio de comerciantes inescrupulosos quienes se aprovecharon de la ingenuidad y necesidades de las comunidades. En un principio, estos trabajos eran realizados en su mayoría por personas de avanzada de edad, algunas de ellas enfermas, las cuales habitaban en zonas rurales alejadas de la civilización; muchos de ellos ni siquiera hablaban inglés y eran analfabetas, lo que los convirtió en presa fácil de personas que adquirían sus obras a cambio de medicinas para sus enfermedades o de alcohol, para luego venderlas a un alto precio, acorde a la demanda creciente del mercado. De igual forma y ante la popularización de las obras, aparece el fenómeno de la falsificación, una situación que se agudiza durante la primera década del siglo XXI, lo que lleva al gobierno australiano a realizar una investigación con la que se descubre que muchas de las pinturas que circulaban y que eran vendidas como piezas originales creadas por los aborígenes en las principales tiendas para turistas en Sídney, Melbourne y Darwin, habían sido realizadas por mochileros ingleses. . (Pérez – Izaguirre y Liñero, 2014: 89).

Este hecho obligaría a las mismas comunidades indígenas a organizarse a través de Cooperativas, con el fin de comercializar de esta manera sus productos, sin

necesidad de intermediarios. Durante este proceso, fueron varios los artistas nativos que alcanzaron un reconocimiento internacional, participando en exhibiciones alrededor del mundo. Albert Nmajtira, fue sin duda alguna uno de los primeros casos en los cuales el trabajo de un nativo llega a ser valorado desde una dimensión estética occidental, gracias a sus acuarelas de corte figurativo y tonalidades ocres, técnica que había aprendido en la misión luterana en la cual había crecido. Pero sin duda alguna fue David Malangi quien a través de su obra, inaugura el concepto de artista nativo contemporáneo, representando a Australia en la *Bienal de Sao Paolo* del año 1983. Su pintura, en la cual alterna elementos abstractos y figurativos, obedeciendo a un componente simbólico religioso, fue altamente apreciada por los comerciantes de arte y el público en general.[74]

Figura 70. Billete de un dólar con diseño de David Malangi. *Reserve Bank of Australia*. 1983.

Otro de los nombres relevantes dentro de la historia del llamado *Arte Nativo Australiano Contemporáneo,* es Emily Kame Kngwarreye, una mujer quien cuyo trabajo sale a la luz pública a sus 80 años de edad. Originaria de la región del

[74] Su nombre es recordado también desde el mundo del arte australiano, por haber sido utilizada sin su consentimiento una de sus pinturas, para el diseño del billete de un dólar australiano, hecho por el cual el artista tuvo que ser posteriormente recompensado económicamente por el *Banco de la Reserva Australiana,* quien a su vez pidió disculpas al artista rindiéndole un homenaje publico. A partir de esto, se instaura el primer caso de protección a los derechos de autor de los artistas nativos.

Norte de Australia y perteneciente a la comunidad Utopía, Emily fue formada desde muy joven en al técnica de la pintura ceremonial, como parte de la formación tradicional. Pero durante la década de los 80, Emily al igual que otras personas de su comunidad son formadas en el aprendizaje de nuevas técnicas como el *batik*[75] y la pintura en lienzo, como parte de programas existentes que buscaban el desarrollo y la exposición del arte nativo tradicional.[76] (Pérez – Izaguirre y Liñero, 2014: 89-102).

Desde el momento en que las pinturas acrílicas de Emily son expuestas, estas comienzan a ser ampliamente admiradas, recibiendo comentarios muy favorables por parte de los críticos de arte e incrementándose la demanda y el valor de su obra, en un momento en el cual el mundo occidental estaba fascinado con este arte nativo. Aunque el estilo que se había popularizado en Occidente era el *Dot Painting,* la artista proponía una pintura de puntos de colores muy juntos que a veces devenían en líneas, creadas a partir de un cepillo de dientes, estilo propio que ella denominó como el *dump-dump*. Algunas de ellas eran tan audaces, que de hecho fueron comparadas con la obra de Jackson Pollock, acercando su trabajo al *Expresionismo Abstracto*, el cual fue expuesto en los más reconocidas galerías alrededor del mundo, así como en el *Nicolas Hall*, recinto del *Hermitage Museum* en San Petesburgo, en el año 2000 y vendidas en una de las principales casas de subastas, *Sotheby's.*

Sin embargo el reconocimiento que estos artistas tuvieron en Occidente se convirtió en un arma de doble filo, generando por un lado el rechazo de algunos de los miembros de su propia comunidad, quienes los acusaban de vender los secretos y misterios de un arte ceremonial, comunicando a través de sus pinturas, símbolos sagrados que pertenecían en últimas a la misma comunidad. Pero por

[75] Técnica para colorear tejidos, a través del uso de la cera y anilinas, común en países como la India, Irán, Tailandia y algunas zonas de África.
[76] Esta labor de enseñanza de otras técnicas artísticas fue llevada a cabo por *The Central Australian Aboriginal Media Association - CAAMA*-, organización fundada en 1980, para exponer la creación artística y cultural aborigen al resto de Australia, a través de la producción audiovisual, en trabajo mancomunado con la propia comunidad.

otro lado, del mundo occidental del arte, que les había abierto sus puertas y que controlaba su producción y creatividad. Porque si la autenticidad de la obras y por ende de su valor comercial, reposaba en lo tradicional, las innovaciones e ideas propias no tenían cabida. Tal fue el caso de la Emily Kame Kngwarreye, quien a pesar de que durante su corta carrera como artista experimentó con varios materiales y procedimientos, se le imponía que pintara solamente a partir de los puntos sucesivos y líneas, por tener semejanza con el *Dot Painting,* estilo que se había popularizado y vendido bajo el rótulo de arte tradicional aborigen. Asimismo era importante mantener la autenticidad de estos artistas, vendiéndolos como nativos que no habían tenido contacto con a civilización y que no habían sido "contaminados" con la cultura occidental. Este precisamente fue el caso de la artista mencionada, de quien se dijo inicialmente que nunca había salido de su comunidad, hecho que no era cierto.

### 4.5.2. El Arte Huichol en México

Se denomina Arte Huichol[77] a aquel que se deriva los productos artesanales producidos por la comunidad indígena mexicana que lleva el mismo nombre, los cuales se identifican por el uso de símbolos y diseños coloridos, creados a partir de hilos de colores y pequeñas cuentas. Habiendo llegado a grandes museos y galerías alrededor del mundo, dicha manifestación ancestral es acogida por Occidente y el ente regulador de las artes, a través de la obra de algunos de su más reconocidos exponentes como José Benítez Sánchez, fallecido en el año 2009 y Pablo Taizán de la Cruz, primo del anterior; Emeteria Ríos Martínez, fallecida en el año 1994 y recientemente, Gregorio Barrio Montoya. Documentado por primera vez a finales del siglo XIX por el explorador y etnógrafo noruego Carl Lumholtz[78], quien llega a México en el año 1890, el Arte Huichol es el fruto de una

[77] También conocido como *Arte Wixárica*, en lengua indígena, es aquel proveniente del pueblo Huichol, grupo mayoritario en los estados de Nayarit, Jalisco, parte de Durango y Zacatecas,

[78] Impulsado por un espíritu aventurero e investigador, el trabajo de Lumholtz contribuyó a el desarrollo de la etnografía de principios del siglo XX y al conocimiento de culturas indígenas, principalmente en México y Australia. Fue el primer occidental en escribir sobre los Huicholes, su arte, diseños y símbolos.

antigua tradición practicada por los hombres y mujeres de la comunidad, la cual consistía en la producción de piezas tales como cuencos, vasijas, collares y brazaletes, que cumplían con una labor religiosa y simbólica al interior de la sociedad. Así cada pieza era creada por una razón ceremonial y además estaba asociada a la concepción de la comunidad, convirtiéndose en un arte colectivo para honrar y agradar a los dioses. (Landa Chaves, 2003: 79,83).

Aunque practicado por todos los miembros de la comunidad, la expresión máxima del arte tradicional Huichol proviene de las piezas concebidas por los chamanes o curanderos, ya que ellos eran considerados los intermediarios entre el mundo natural y el sobrenatural. Dentro de las piezas tradicionales se encontraban los *nierika*[79], tablas de madera de forma circular o de diamante, con un agujero o espejo en el centro, producidas exclusivamente por los mismos chamanes con el fin de representar en ellas las visiones que experimentaban al consumir peyote [80]. En síntesis, se llama *nierika* a todos los objetos rituales que revelan aspectos del mundo sobrenatural. En el libro *José Benítez y el Arte Huichol*, el propio artista explica que el *nierika* es un termino amplio que comprende el todo. Se refiere al don de ver más allá de lo visible. *Nierika e*s el ojo que ilumina y que permite ver las cosas hasta el inframundo, es el escudo protector en el cual se pueden leer y seguir los pasos de los antepasados y de los dioses. (Pacheco Salvador e Iturrioz Leza, 2003: 42).

A diferencia de los diseños abstractos creados por los Ndebele del Sur, los patrones Huicholes han sido por tradición y siguen siendo, altamente figurativos, donde es común la representación de ciertos animales y plantas por su significado simbólico y religioso, dentro de los que sobresalen el maíz, el venado y el peyote, por sus propiedades alucinógenas. Asimismo, el águila, el coyote, el oso y las

[79] Utilizados como objetos ceremoniales, los *nierika* eran decorados en un principio, a partir de complejos diseños, elaborados con conchas, semillas, arcilla, y piedras y pintados con colorantes vegetales

[80] Por sus características alucinógenas, el peyote es considerado como una planta sagrada por el pueblo Huichol, para quienes además de significar el comienzo de la vida, es el vehículo que permite la comunicación entre el hombre y sus dioses

guacamayas, tanto como la figura humana, son comunes dentro de la decoración de los objetos. Ahora, en cuanto a la técnica, al igual que los Ndebele, esta ha variado a través de los años, buscando adaptarse al contexto. Por ejemplo, en cuanto a la fabricación y decoración de objetos con cuentas de colores, se sabe de acuerdo a los registros de Lumholtz que las piezas anteriores eran decoradas con otros materiales como conchas, huesos, semillas y piedras, como el jade y la turquesa, adoptando posteriormente el uso de materiales comerciales como las *chaquiras*, aportándole un colorido más brillante a las creaciones. Esto mismo aplica para la adopción de la pintura acrílica, cuyo uso se populariza durante la década de los años 70, trayendo consigo una paleta cromática más variada y excesivamente brillante, casi fosforescente, adoptando tonalidades como el rosa saturado y el violeta; matices que se relacionan con la concepción que los Huicholes tienen sobre el color, al que consideran un elemento vital en la vida del hombre, abarcando lo mítico, lo cosmológico y lo social. (Landa Chaves, 2003: 91-98).

Ahora bien, el proceso de comercialización del Arte Huichol comienza durante las década de los años 60, tras la creación de un pequeño museo en la *Basílica del Nuestra Señora de Zapopan,* en Guadalajara, como iniciativa de un sacerdote franciscano llamado Ernesto Loera Ochoa, quien conocía de cerca de la comunidad y quien admiraba su arte. Este hecho traería consigo el cambio de formato en cuanto la elaboración de los productos, ganando así la aceptación del público occidental, para su comercialización y venta. A la época, varios de los Huicholes ya se habían desplazado de las montañas hacia las grandes ciudades, y es en este contexto urbano donde suceden los principales cambios, con la aparición de las *pinturas de estambre*. Derivados de los *nierika*, estos cuadros elaborados a partir de hilos de colores, adheridos a una base de madera cubierta de cera y resina, ganaron la atención de un antropólogo norteamericano, Peter Furst, quien se encargará de vender y promocionarlos, especialmente a través del trabajo de Ramón Medina Silva, un indio Huichol quien vivía a las afueras de Guadalajara. En un momento histórico, en el cual el mundo occidental

experimentaba curiosidad por el mundo los viajes y trances a través de drogas alucinógenas y tras las obra de Carlos Castañeda, *Las Enseñanzas de Don Juan,*[81] la comunidad Huichol y su arte místico, fruto de las visiones causadas por el peyote adquirió cierto protagonismo en el mundo académico y artístico.

De esta manera, la producción de artesanías se convierte en una actividad importante para los Huicholes, quienes encontraron en ella una buena fuente de ingresos, gracias a la atención que había comenzado a recibir por parte de miles de turistas que buscaban estas vistosas piezas, cuyos colores psicodélicos evocaban el trance espiritual vivido a través del peyote. Durante este proceso de comercialización y despojados de toda connotación religiosa, aparecieron diseños que si bien no formaban parte de la simbología tradicional Huichol, alimentaban el imaginario de los turistas, motivos que se popularizaron rápidamente, tales como la cabeza de jaguar, el sol y la luna; así como aviones y edificios; diseños que comienzan a aparecer durante la década de los 90 y que recuerdan un poco al estilo *Ufly machine*, popularizado por los Ndebele. Este tipo de diseños fueron utilizados para decorar toda suerte de productos como cinturones, bolsos, zapatos, máscaras así como adornos navideños, pensados exclusivamente para el visitante occidental y sus necesidades. (Neurath, 2003: 24,25).

[81] Este libro fue la tesis de Maestría del antropólogo Carlos Castañeda, el cual narra las experiencias del autor en la instrucción del peyote y sus usos a través de las enseñanzas de un chamán, obra que es considerada por algunos como fraude. Por otro lado, el antropólogo Peter Furst aseguraba que el chamán del libro de Castañeda era el propio Ramón Medina, afirmación que le concedió aun más notoriedad.

Figura 71. El Sol. Detalle del mural de Santos de la Torre, *Pensamiento y Alma Huichol.* París, Francia, 2016

Cabe anotar que durante este proceso, el Arte Huichol y su autenticidad es puesta en tela de juicio, por la misma cultura occidental, alimentando la confusión entre obra de arte, artesanía y *souvenir,* confusión que en últimas va en detrimento de los artistas y artesanos de la comunidad. Uno de los casos más recientes de comercialización, fue el de las zapatillas *Nike* que acaban de salir al mercado, inspiradas precisamente en los tradicionales y coloridos diseños Huicholes, hecho que ha causado un malestar en ciertas esferas sociales, al considerarse un abuso por parte de estas multinacionales occidentales, que se apropian de los diseños de comunidades indígenas para ser vendidas dentro del también comercial*, estilo étnico*, sin retribuirles ninguna ganancia económica. Lo mismo ocurrió con los patrones del Arte Ndebele, los cuales fueron utilizados para el diseño de unas zapatillas deportivas, lanzadas al mercado en el año 2015, comercializadas por la compañía sueca *Eytys.*

Figura 72. Zapatilla deportivas inspiradas en los diseños del Arte Huichol.

A partir del interés que comienza a recibir el pueblo Huichol y sus artesanías por parte de visitantes extranjeros, el gobierno encuentra la forma de sacar partido de la situación, promoviendo y apoyando dichas actividades artísticas, transformándolas a su vez en uno de los símbolos de México, a través del Departamento y las Agencias de turismo, hecho que traería un gran número de turistas. Ironía, si se tiene en cuenta los problemas que el pueblo Huichol ha tenido a través de la historia con el gobierno estatal, por la expropiación de tierras para la explotación minera. Gracias a dicha visibilidad y a través de la obra de Medina, José Benítez Sánchez, Santos de la Torre y Gregorio Barrio, el Arte Huichol llegó a los museos y galerías de todo el mundo, en Norteamérica, Europa y Japón, gozando de reconocimiento y siendo aceptado como parte del Arte Contemporáneo [82].

[82] Dentro de la sociedad tradicional Huichol, el artista pertenece a una casta superior, ya que el tiene el don de comunicarse con el mundo de los dioses a través de su arte, es por esta razón que muchos de ellos son Chamanes,

Uno de trabajos más conocidos en el exterior es el mural que se encuentra en París, en la estación de *Palais Royal*, cerca al *Museo de Louvre,* el cual fue donado por el *Metro de la Ciudad de México* en agradecimiento por la entrada a la estación tipo *Guimard*,[83], cedida por gobierno francés a la Ciudad de México y la cual se encuentra actualmente en la estación del metro de *Bellas Artes*. Elaborado a partir de paneles cuadrados, para los cuales se utilizaron millones de chaquiras de colores, *Pensamiento y Alma Huichol*, es una obra creada por el artista Huichol Santos de la Torre, inaugurada en el año 1997, sin la presencia del artista indígena, pese a que el gobierno mexicano se lo había prometido; hecho que precisamente es denunciado por el cineasta mexicano Nicolás Echeverría, en el documental *Eco de la Montaña*[84], estrenado en el año 2014.

[83] Hector Guimard fue un arquitecto francés, representante del movimiento *Art Nouveau* en este país y creador de las famosas entradas del Metro de París.

[84] Dentro del documental el propio Santos de la Torre, explica que al ver las fotos del mural instalado en París, descubrió que está mal armado y que no responde al diseño original, concebido por el.

Figura 73. Mural *Pensamiento y Alma Huichol.* Santos de la Torre. París, Francia, 2016.

Asimismo, es también reconocida la obra de Gregorio Barrio, la cual forma parte de la colección de la *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, en París, participando tanto en exhibiciones individuales y colectivas.

Otras de las intervenciones a nivel internacional, que guarda similitud con el Arte Ndebele y sus productos, fue la creación del *Vochol*, un automóvil *Volkswagen* escarabajo que fue decorado a partir de los diseños tradicionales Huicholes, a partir de diminutas cuentas de colores y el cual formó parte de un proyecto patrocinado por entidades mexicanas, públicas y privadas, así como por el *Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Nayarit* y la *Secretaría del Gobierno del estado de Jalisco*, exhibido a nivel local en el *Museo de Arte Popular de la Ciudad de México* y en la octava edición de la *Zona MACO*[85] ; e

[85] Es una de las ferias mas importantes del Arte Contemporáneo en América Latina, la cual se celebra anualmente en la Ciudad de México.

internacionalmente, en el *Smithsonian,* en Washington D.C y en el *Musée du Quai Branly* de París. A diferencia del *BMW* creado por la artista Ndebele Esther Mahlangu, el *Vochol* es el fruto del trabajo de 8 artesanos huicholes, respondiendo de esta manera al ideal tradicional de que el arte como actividad, es un trabajo colectivo con el cual el hombre busca agradar y honrar a los dioses.

Figura 74. *Vochol*. Museo de Arte Popula de México, 2010.

## 4.6. Las nuevas generaciones y el futuro del Arte Ndebele. Escuelas y centros educativos para su enseñanza

Durante algunos años y tras el auge del Arte Ndebele a finales de los años 80 y principios de los 90, tanto el gobierno local cómo la comunidad se preocuparon por la enseñanza del arte mural y del tejido de cuentas a las nuevas generaciones, con el fin de preservar así una tradición que se había convertido en símbolo de Sudáfrica y en sustento económico de cientos de familias. Durante décadas, las mujeres Ndebele se habían encargado de crear un sentido de identidad y de cohesión al interior de la comunidad a través de los coloridos y simétricos patrones que decoraban sus viviendas, práctica anclada a su vez al ritual de iniciación

masculina, que daba cuenta además del rol de la mujer dentro de la sociedad, como madre y como esposa. Pero si bien, tanto el arte mural cómo la fabricación de adornos eran saberes que se habían transmitido por décadas, igual era cierto que ambos se estaban perdiendo a causa de los diferentes hechos contextuales, tales como la guerra civil, las migraciones, la falta de tiempo por parte de la mujeres, quienes ahora debían buscar trabajo en la ciudades, entre otros, lo que se tradujo finalmente, en la ausencia notable de murales a lo largo del territorio.

Es por esta razón que años más tarde, aparece como iniciativa la creación de centros de enseñanza para el Arte Ndebele, con el fin de formalizar así la transferencia de valores tradicionales y las habilidades de enseñanza. Liderados por sus dos grandes embajadoras, Francina Ndimande y Esther Mahlangu, ambos centros educativos buscaron la revitalización de la cultura Ndebele a través de su arte.

Esther Mahlangu, quien para aquel entonces ya se había convertido en toda una artista célebre dentro de la comunidad, crea en el año 2001 *The Ndebele Art School for Childrens*, un pequeño centro educativo fundado por ella misma, al lado de su casa en Weltevreden, sin la ayuda o apoyo de entidades privadas o gubernamentales.

Figura 75. *The Ndebele Art School for Childrens,* Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Como parte de su labor de enseñanza, Mahlangu se dedicó a transmitir su saber en el arte de pintar al estilo Ndebele, utilizando las herramientas tradicionales tales como plumas y huesos de aves y la pintura acrílica. Utilizando pequeños formatos como papel y lienzos, los jóvenes eran adiestrados en la técnica y el uso del color. Uno de los cambios que se advierten en estos centros de enseñanza es lo que tiene que ver con el público que allí asiste. Despojada del medio natural y de la tradición cultural que la sustentaba, la pintura Ndebele, la cual había sido practicada por décadas por las mujeres, comienza a ser enseñada a niños y jóvenes, quienes lo hicieron con la esperanza de encontrar un sustento económico a través de ella. Inicialmente este centro de enseñanza funcionaba todos los días, y allí asistían los niños y niñas, después de sus actividades escolares, así como

algunas mujeres y hombres desempleados. Sin embargo, como se pudo constatar tras la visita realizada a la zona, hoy en día funciona más como taller para la artista, en donde se puede ver a un grupo de hombres jóvenes formados por Esther Mahlangu, los cuales trabajan allí, ayudándole en la elaboración de obras y piezas para la venta.

Por su parte, Francina Ndimande y su familia, estuvieron también involucradas en el proceso de enseñanza a través de la *Ndebele Foundation and Cultural Centre for Woman and Children*, un centro formativo cuyo fin era la conservación de las tradiciones y saberes ancestrales de la comunidad.[86]. Esta organización funcionó bastante bien durante más de una década, convirtiéndose en el lugar de encuentro de mujeres y niños, en donde podían aprender el arte de la pintura y el tejido en cuentas, y vender su trabajo a turistas y visitantes, quienes además tenían la posibilidad de quedarse allí, gracias al servicio de renta de habitaciones que allí funcionaba. Estando en los predios de la artista Francina Ndimande y cerca de la iglesia que ella misma había decorado, era frecuente, por aquel entonces, ver a la artista y a sus tres hijas, asistiendo a los diferentes cursos de enseñanza que allí se dictaban. Hoy en día, y aunque las instalaciones se encuentran en muy buen estado, el Centro ya no cumple más con su función de enseñanza. En la entrevista concedida por Hellen Ndimande, ella sostiene que esto se debió a varios factores, entre los que menciona la ausencia de visitantes a la región, el abandono del gobierno local y la falta de interés de las nuevas generaciones por aprender el arte Ndebele, el cual encuentran pasado de moda.

[86] Organización sin ánimo de lucro fundada en el año 1999 por *Margaret Courtney-Clarke,* renombrada reportera gráfica, quien estuvo a cargo de la fundación por 10 años,

Figura 76. *The Ndebele Foundation.* Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Igualmente, a finales de la década de los 90, fue creado *The Artistic Center*, un enorme complejo que se encuentra en la vía que comunica con el distrito de Weltevreden, donde tímidamente aparecen sobre el ladrillo, unos pequeños murales decorados al estilo Ndebele. Dividido en pequeños locales, este gran recinto fue creado por el gobierno local, en respuesta a la *Ndebele Foundation,* pero más que como centro de enseñanza, funcionó como un lugar de comercio, donde los turistas podían encontrar a las mujeres Ndebele reunidas, vendiendo su mercancía. Hoy en día, ante la ausencia de visitantes, dicho recinto se encuentra casi vacío, y solo puede verse actividad en 2 o 3 locales, donde las mujeres, sin su vestimenta tradicional, exponen una pequeña muestra de su productos. Aunque ningún turista acude allí, hoy en día se encuentran en el lugar talleres de confecciones o de artesanías, como el *Thenjiwe Bead Work and Arts*, cuyos productos son vendidos en los aeropuertos y almacenes en Sudáfrica.

Figura 77. *The Artistic Center*. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Hace unos años, una propuesta educativa fue planteada por una organización sin ánimo de lucro, la cual buscaba enriquecer la enseñanza de las asignaturas clásicas en el aula de clase, a través del desarrollo y estudio de los diseños tradicionales de la pintura mural Ndebele. Dicha propuesta la cual estaba dirigida a los niños de noveno y décimo grado, buscaba por un lado mantener la enseñanza de la pintura mural a los jóvenes y a través de ella, introducir los principios básicos de la geometría y las matemáticas. La propia Esther Mahlangu participó en el proyecto, donado 3 de sus pinturas, las cuales fueron utilizadas como material didáctico. Sin embargo, a pesar de lo innovador de la propuesta y de la respuesta inicial que tuvo por parte de la población estudiantil, la falta de apoyo y los problemas financieros que viene afrontando dicha organización, han frenado el desarrollo de este rograma educativo. (Woodward, 2015: 18-19)

Así, ante la falta de interés por parte de los jóvenes, por un lado y la ausencia de propuestas educativas por parte del gobierno local, para revitalizar la enseñanza y el desarrollo del arte Ndebele, la situación parece entonces devenir en el olvido y la pérdida de un producto estético, que sirvió de puente entre lo tradicional y lo moderno. Lastimosamente, desde el momento en que pareciera que el mundo occidental perdió el interés por el arte Ndebele, banalizándolo y transformándolo en un objeto más de consumo, los gobiernos perdieron a su vez el interés, ante la

falta de ingresos provenientes de cientos de turistas que acostumbraban visitar la zona, hecho que a su vez desmotivó a la comunidad misma, la cual ante la pérdida de la actividad económica procedente de la venta de los productos, decidió continuar con sus vidas, acoplándose cada vez más a un estilo de vida occidental y dejando de lado parte importante de su legado cultural.

### 4.6.1. Educar a través del Juego. Juguetes étnicos para niños

Si bien hoy en día, en Sudáfrica, son más los niños que tienen acceso a las escuelas, tanto en las ciudades como en las zonas rurales, el tipo de educación recibida se reduce a la enseñanza de asignaturas clásicas, como las matemáticas, dejando de lado aspectos que tienen que ver con la diversidad cultural y étnica. Estando cada vez más expuestos al modelo occidental proveniente desde los diferentes medios de comunicación, las nuevas generaciones van dejando de lado su propia historia, para acoger un modelo globalizado. Así, ante el desinterés y la pérdida de conocimientos, urge entonces la búsqueda de nuevas herramientas que desde la educación, logren sensibilizar a los jóvenes en la búsqueda de aquellas tradiciones y conocimientos que alguna vez hicieron parte de las diferentes culturas que ocupan el territorio. De esta manera, las nuevas generaciones no sólo podrán entender su historia sino también comprender y adaptarse al contexto actual. Frente a esta problemática, algunos educadores plantean el juego como herramienta educativa, que puede acercar al niño al conocimiento, desde una forma lúdica, logrando que de esta manera pueda comprender cosas, de una manera más simple. Así y a través del juego, el niño puede acceder a su cultura, orígenes y pasado, hecho que va a suministrarle la riqueza sociocultural necesaria para comprender su presente, fomentando el respeto y valorando las diferencias.

Figura 78. *Princess of South Africa*, *Barbie* Ndebele.

Durante décadas las muñecas o *abandwana*, han acompañado al pueblo Ndebele y a otras comunidades, como elemento ritual, ceremonial y lúdico. A finales del siglo XIX, eran fabricadas a partir de hierba seca y tela, con la cabeza cubierta y el cuerpo, bien sea en forma cónica o rectangular. Sin embargo, a partir de la década de los 50, durante el apogeo de la pintura mural, las muñecas Ndebele cambiaron de apariencia, añadiéndoseles rasgos faciales, cómo los ojos y un vestuario vistoso, a partir de cuentas de colores, lo que las hizo más atractivas,

convirtiéndose a su vez en productos para la venta. Años más tarde, los niños Ndebele comenzaron a estar influenciados por juguetes occidentales, que eran donados por turistas y visitantes de la región. y dentro de estos, aparecen principalmente las muñecas, bien sea bebés, blancos y rubios, o la *Barbie*[87], la cual ha encarnado por décadas el modelo occidental de belleza. Pero lo sorprendente, es que con su llegada, muchas de las mujeres decidieron transformar estos juguetes, en objetos representativos de la cultura Ndebele, alterando su vestuario y marcando así una identidad propia. De esta manera, las muñecas occidentales llevarían los emblemáticos *isigolwani*, anillos de tela de colores en el cuello, brazos y piernas; el *isiphephetu,* delantal o falda rectangular bordada a partir de cuentas utilizados por los niñas antes de llegar a la pubertad, así como el tradicional corte de cabello, al estilo Ndebele. De hecho, algunas de ellas, pueden apreciarse hoy en día en el *Arts Wits Museum* en Johannesburgo.[88] (Nettleton, Charlton y Rankin-Smith, 2002: 72-73).

[87] Durante la década de los 90 y como parte de lo que fue la exposición del Arte Ndebele en Occidente, *Mattel* lanza *The Princess of South Africa*, una Barbie negra, vestida con los tradicionales *idzillas* , al estilo Ndebele. Sin embargo, esta muñeca más que cumplir con fines lúdicos y educativos para la comunidad, se convirtió en pieza de coleccionistas.

[88] Este corte de cabello utilizado anteriormente por las mujeres de la comunidad era realizado durante el *iqhude* o rito de iniciación, con una hoja de afeitar, cortando el pelo a ras, y dejando sólo un poco al frente y en la coronilla.

Figura 79. Muñecas occidentales al estilo Ndebele. *The Wits Art Museum*. Johannesburgo, Sudáfrica, 2016.

Bajo este marco, nace la iniciativa de *Toys with Roots*, una pequeña empresa que busca comercializar y popularizar una serie de juguetes, mediante los cuales los niños sudafricanos, especialmente los de raza negra, puedan no sólo sentirse identificados sino también obtener conocimiento del amplio legado cultural que les rodea. Dentro de la línea de juguetes, sobresale *The Ethnic Dolls Collection*, creada por Molemo Kgomo, una madre de familia quien en el año 2005, emprendió la valiosa labor de crear muñecas con las cuales las niñas sudafricanas nacidas en las ciudad y procedentes de los diversos grupos étnicos, pudieran tener un conocimiento de sus raíces. Esta colección, comercializada hoy en día por *Toys with Roots,* cuenta con 9 muñecas que representan las diferentes culturas étnicas sudafricanas: Sotho, Zulú Venda, Swazi, Pedi, Xhosa, Tsonga, Tswana y Ndebele. De piel oscura, grandes ojos marrón y cabello ensortijado, cada una de estas muñecas está vestida al estilo tradicional de cada comunidad,

llevando a su vez los adornos que las identifican, bien sea collares y brazaletes de cuentas de colores, bandanas o turbantes.

En la entrevista concedida, Mpumi Motshabi, propietaria de *Toys with Roots*, explica que la idea es la de generar, no sólo el amor propio y redefinir el concepto de belleza de la mujer africana, en un país que sigue siendo implícitamente racista, sino también el de celebrar la extensa herencia cultural que posee Sudáfrica, fomentando de esta manera el respeto por la diversidad y preservando el legado cultural. Ante la falta de iniciativas en las escuelas y colegios para educar sobre este asunto, indudablemente las muñecas podrían convertirse en una herramienta pedagógica de gran ayuda, para que las nuevas generaciones sean conscientes de su propia historia, y puedan incorporar este conocimiento al contexto actual. Pero para que esto suceda, es necesario que el gobierno acompañe esta suerte de iniciativas, desarrollando políticas de educación que estén encaminadas a la preservación del legado cultural sudafricano, no en la fallida resurrección de caducas tradiciones, cómo se ha entendido hasta el momento, sino mas bien en su aceptación y comprensión, para la construcción de un futuro.

Figura 80. Muñeca Ndebele. *The Ethnic Dolls Collection.* Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

Propuestas como esta, no sólo serían de gran beneficio en las grandes ciudades cómo Johannesburgo, Pretoria o Ciudad del Cabo, sino también en las diferentes áreas rurales, donde el proceso de acomodación a nuevos ritmos y estilos de vida es mucho más complejo y profundo. Sin embargo, ante la pasividad y la falta de interés por parte de los gobiernos locales, es difícil que estos juguetes puedan llegar a cumplir con una labor educativa. Por ejemplo, uno de los obstáculos iniciales es el costo de cada muñeca, tal cómo lo reconoce la propietaria de *Toys with Roots,* el cual sigue siendo muy alto, especialmente en las comunidades rurales donde muchos no tienen un empleo formal ni el poder adquisitivo para comprarlas, haciéndolas inaccesibles a la gran parte de la población.

Figura 81. *The Ethnic Dolls Collection*. *Moditlo River Lodge*. Hoedspruit. Sudáfrica. 2016.

### 4.7. Proyección del Arte Ndebele: ¿Los vestigios de un arte o su renacer?

Al igual que muchos de las artes desarrolladas por comunidades no occidentales, el Arte Ndebele enfrenta hoy en día una serie de obstáculos que tienen que ver en su mayoría con las exigencias y presiones impuestas por parte del medio, fruto a su vez de las ideas preconcebidas que se tiene sobre los productos artísticos generados por otras culturas y su autenticidad, al querer mantenerlos vinculados a tradiciones tribales que ya no existen. Porque si bien el denominado Arte Ndebele nació de la tradición de decorar los muros de las viviendas, como símbolo de identidad de una comunidad y como práctica que acompañaba el desarrollo de ciertos rituales, en el momento en que la pintura pasó a los lienzos, se convirtió en otra cosa. Despojada de su función social y ritual y a través de otro soporte, el objeto expuesto tomó otras características que encajaban perfectamente con el denominado objeto artístico. Esto ocurre cuando se examina el trabajo realizado por Esther Mahlangu, el cual si bien reposa sobre los motivos tradicionales de la pintura mural, pueden observarse en él ciertas libertades, en cuanto a la paleta cromática se refiere o la fusión de técnicas ancestrales, con materiales actuales.

Sin duda alguna el modo como Mahlangu interactúa con el mercado artístico , así como el tratamiento que le da a su obra, responde claramente a una producción artística contemporánea más que a un trabajo artesanal. En su obra, no existe ningún tipo de narración mística ni simbolismo que de cuenta del pensamiento de una comunidad; por el contrario las formas y colores aparecen liberadas de todo significado y uso inicial, posibilitando toda suerte de lecturas e interpretaciones. De manera consciente o muy bien asesorada, Esther Mahlangu ha logrado crear a lo largo del tiempo toda una empresa alrededor de su arte. Como cualquier artista contemporáneo, ella posee por ejemplo una especie de *Fábrica*[89], la cual cuenta con un grupo de jóvenes a quienes ha entrenado cuidadosamente, para ayudarle en la elaboración de los obras de diferentes formatos, las que posteriormente ella firma.

Asimismo y pese a las críticas que recibió en algún momento por parte de académicos y puristas, Mahlangu no dudó en comercializar su trabajo, realizando alianzas con marcas occidentales como *Eytys,* empresa sueca de calzado la cual lanzó en el 2015 unas zapatillas deportivas con los reconocidos patrones Ndebele. Al igual que el artista *Pop* japonés Takashi Murakami lo hizo en algún momento con la empresa de bolso francesa *Louis Vuitton,* Esther Mahlangu se adhirió entonces a esta dinámica propia del Arte Contemporáneo, con lo que queda claro el hecho de que ella entiende muy bien el funcionamiento del arte occidental y el desarrollo del arte como empresa. (Woodward, 2015: 6).

[89] *The Factory*, en inglés, es un término utilizado para designar la producción de objetos artísticos en forma masiva, donde el artista no crea directamente sino que supervisa. Dicho concepto fue introducido por Andy Warhol y forma parte de la producción artística de artistas contemporáneos como Jeff Koons o Demian Hirst.

Figura 82.  Esther Mahlangu lleva las zapatillas deportivas de *Eytys*, inspiradas en los diseños Ndebele.

Figura 83. Alumno de Esther Mahlangu.  Casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Figura 84. Alumno de Esther Mahlangu. Casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

Pero así como Mahlangu aprendió a moverse de acuerdo a las exigencias del mercado artístico, también entendió que para ser respetada como artista en Occidente, debía apelar a su exoticidad, aquello que la hacía diferente de los demás, como valor adicional a su obra. Lo que se plantea es, que sí bien ciertas tradiciones ya no existen al interior de la comunidad, cómo es el caso de la decoración de viviendas, estas deben permanecer vigentes, al menos en apariencia, para el arte occidental. Por ejemplo, es cierto que Esther Mahlangu produce una serie de lienzos anualmente, para ser bien sea vendidos o exhibidos, sin embargo, cuando es invitada a participar en eventos internacionales, por lo general lo que se espera de la artista es que ejecute la pintura mural, decorando las paredes de algún recinto, pese a su edad y limitaciones, respondiendo a la idea preconcebida que se tiene del Arte Ndebele. Es decir que irremediablemente Occidente realiza una conexión indisoluble entre el arte desarrollado por otras

etnias y sus tradiciones, ya que son ellas las que le aportan “originalidad” y “autenticidad”. En otras palabras, son las tradiciones de una etnia o comunidad las que le otorgan valor a sus productos artísticos. Esther Mahlangu lo sabe, y pese a que hoy en día ninguna mujer Ndebele porta su prendas de vestir tradicionales, salvo en eventos ceremoniales, ella continua fiel a su estilo, por un lado porque se siente orgullosa de su cultura y de sus orígenes, pero también porque de alguna manera como artista, ella sabe que esto es lo que el público occidental espera de ella.

Ahora, frente al interrogante sí el Arte Ndebele ha desaparecido, tal como sucedió con el arte mural, la respuesta actual es que no. Así como hoy en día, el trabajo artesanal aun existe, el trabajo artístico también. Por ejemplo, existen jóvenes dentro de la comunidad, que a diferencia de Esther Mahlangu, tuvieron la posibilidad de asistir a la universidad, para graduarse como artistas plásticos, y decidieron retomar aquellos patrones tradicionales presentes tanto el la antigua pintura mural, cómo en la obra de las artistas Esther Mahlangu o Francina Ndimande. Ellos se han apropiado entonces de ciertos elementos de la pintura tradicional, para incorporarlos a un trabajo más contemporáneo, proponiendo nuevos motivos y técnicas, cómo es el caso de Michael Mahlangu, artista entrevistado para la presente investigación o Zondi Skhosana, quien posee una galería de arte en Mpumalanga. Sin embargo, estos jóvenes no tienen la misma visibilidad hoy en día, porque ante una mirada occidental general, su producción artística carece de aquel componente tradicional, que hacía atractivo al trabajo realizado por esta comunidad, años atrás.

Figura 85. *Sin Título*, Obra al óleo de Zondi Skhosana, Zondi Skhosana Art Gallery, Mpumalanga, Sudáfrica, 2014.

Realizada en este caso por hombres, cuya visión del mundo responde más a un modelo occidental que étnico, el Arte Ndebele, a través de sus nuevos exponentes ha perdido el encanto para algunos estamentos como el mercado del arte y el gobierno mismo; el cual ante la disminución de turistas y visitantes a la zona y al haber dejado de ser una actividad rentable, decidió dejar de subvencionar las actividades de promoción del arte Ndebele y de su trabajo artesanal, aquel arte que alguna vez llegó a convertirse en símbolo de la *República Sudafricana* y de la reconciliación con las comunidades aborígenes.

Figura 86. Acrílico sobre lienzo. Esther Mahlangu, 2015.

## 5. ENTREVISTAS

En éste último capítulo, se encuentran ocho entrevistas realizadas durante el mes de abril del año 2016, dentro de las cuales sobresale cómo evento especial, la realizada a la artista Esther Mahlangu. Asimismo, las entrevistas a otros artistas y personas relacionadas con el tema, en Sudáfrica, y otra realizada en París, el mes de agosto del año 2016 a André Magnin, figura clave en lo que fue el nacimiento de el Arte Ndebele como concepto. Aunque inicialmente no había sido considerada como herramienta de investigación, gracias a los contactos realizados y a la disponibilidad de las personas involucradas, se pensó entonces en la entrevista como recurso, con el fin de obtener las respuestas a los interrogantes planteados sobre el problema propuesto, directamente de sus protagonistas, convirtiéndose en un método eficaz para obtener una información de primera mano, más completa y precisa sobre el tema estudiado.

Todas ellas fueron realizadas a partir de cuestionarios, elaborados previamente, de acuerdo con las necesidades de la investigación y las inquietudes particulares. Sin embargo, si bien cada uno de los cuestionarios fue creado sobre la base del problema y los objetivos, la formulación de las preguntas fueron adaptadas a las diversas situaciones y características particulares de los sujetos entrevistados y de acuerdo al grado de comprensión de las mismas. Así, algunas de ellas se fusionaron en una sola gran pregunta o surgieron espontáneamente durante la conversación. En total se realizaron 8 cuestionarios, con diferente número de preguntas, distribuidos de la siguiente manera. Sudáfrica: Esther Mahlangu, 23 preguntas; Francina Ndimande, 11 preguntas[90]; Michael Mahlangu y Sphiwe Kabini, 13 preguntas, Hellen Ndimande, 11 preguntas; Anitra Nettleton 7 preguntas; Mpumi Motshabi 9 preguntas y Guy Spiller, 4 preguntas. Las entrevistas, las cuales además fueron grabadas, fueron realizadas en su mayoría en inglés, para posteriormente ser traducidas al español; con excepción de las

[90] Este cuestionario fue contestado por una de las hijas de Francina, Hellen Ndimande, quien a su vez fue entrevistada.

entrevistas a Esther Mahlangu y Sphiwe Kabini, las cuales fueron realizadas en la lengua *isiNdebele.* En ambos casos, se contó con la ayuda de alguien quien traducía simultáneamente; en el caso de Esther, fue su nieto, Musa Mahlangu y en el caso de Sphiwe, el artista Michael Mahlangu. Para la transcripción de las preguntas de ambas entrevistas al texto, se recurrió a la ayuda del traductor profesional, William Jiyana, quien trabaja en Johannesburgo, en *Mavuba Media and Communications*. Para una mayor claridad en la lectura, las preguntas están resaltadas en negrita y van antecedidas por las letras EB, las iniciales de la entrevistadora, seguidas de la respuestas, antecedidas a su vez por las iniciales del entrevistado.

En Paris, como entrevista central y una de las más extensas dentro del presente trabajo, está la de André Magnin, galerista, experto en arte africano y uno de los organizadores de la célebre exhibición *Les Magiciens de la Terre,* la cual consagraría a Esther Mahlangu como artista internacional y al arte mural Ndebele como parte del arte occidental. A diferencia de las demás entrevistados, André Magnin no quiso limitarse a el cuestionario suministrado, transformándose el encuentro en una agradable y valiosa charla de hora y media, dividida en dos partes, la cuál despejaría en últimas, las dudas e inquietudes iniciales en cuanto a lo que fue la llegada de Esther y del Arte Ndebele a Europa. Dicho encuentro fue filmado como registro y forma parte de los anexos.

## 5.1. ARTISTAS NDEBELE

Esta sección está dedicada a los principales representantes del Arte Ndebele, tradicional y contemporáneo, hoy en día, teniendo como figura principal a la artista Esther Mahlangu, pionera y embajadora de este arte alrededor del mundo; Hellen Ndimande, hija de la fallecida Francina Ndimande, así como a nuevas figuras de la pintura mural, tales como Michael Mahlangu y Sphiwe Kabini.

### 5.1.1. Esther Mahlangu

Figura 87. Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 14 de 2016.

**E.B. ¿Puede darnos una breve presentación de quién es usted?**

E.M. Yo soy Esther Mahlangu, de eMthabothini, Weltevreden. Saludos.

**E.B. ¿De los diseños geométricos utilizados en la pintura Ndebele, cuál es el que más utiliza y por qué?**

E.M. A mi me gustan todos, pero es cierto que cuando usted mira los colores y las formas usted puede distinguir una figura que se repite, es la *itjefhana* o cuchilla de afeitar. Un objeto que usamos en nuestra vida cotidiana para cortar el cabello por ejemplo. Es por esta razón que este patrón se incorpora a la pintura mural, cómo parte del estilo moderno. Pero no todos los patrones están basados en la cuchilla de afeitar. Por ejemplo tenemos también el *isiteketsana,* el cual se diferencia de la *itjefhana* por que las esquinas no terminan en curva sino en diagonal.

**E.B. ¿Aun utiliza pigmentos orgánicos y técnicas tradicionales en sus diseños o prefiere la pintura manufacturada y técnicas convencionales?**
E.M. Si lo hago. Para pintar yo utilizo siempre pequeños huesos de aves de corral porque ellos hacen que la pintura sea mucho más interesante y delicada, a diferencia de los pinceles normales.

**E.B. ¿Admira la obra de algún movimiento u artista *occidental?***
E.M. Yo amo más que todo el arte i*siNdebele*, porque está en mi corazón y mi sangre y puedo entenderlo mejor que otros trabajos, pero también aprecio lo que otros hacen dentro de su cultura, con su arte.

**E.B. ¿Cree usted que el *Arte Ndebele* tiene semejanzas con algún tipo de arte desarrollado en Occidente?**
E.M. Cuándo viaje por primera vez a Francia, yo vi que no había ningún trabajo similar a la mío. Sin embargo, cuando fui invitada a más eventos, me di cuenta que varios artistas a los que les había gustado mi obra, comenzaron a adaptar algunos elementos de mis pinturas a su trabajo, dándome por ello el crédito.

**E.B. ¿Durante sus viajes a Europa o Estados Unidos, ha visitado museos Etnográficos de *Arte Africano*? ¿Qué opina de la presentación las obras y del discurso que se les da en Occidente?**
E.M. Si, he visitado algunos y en ellos veo más que todo arte occidental y muy poco del mío. Tal vez la razón de esto es por que es su territorio. Por ejemplo, en el pasado, el arte occidental no era muy popular en Sudáfrica. Asimismo, ahora mis pinturas y mi trabajo es bien conocido en mi país.

**E.B. ¿Conoce usted las pinturas murales de las comunidades vecinas como los Sotho, los Tswana o los Venda?. ¿Encuentra usted similitudes entre estas pinturas murales y las realizadas por los Ndebele?**

E.M. No, no hay ninguna similitud. Todos estos grupos son diferentes a nosotros, en cuanto a los patrones y figuras geométricas que utilizan para la elaboración de sus murales.

**E.B. ¿Por qué cree usted que el *Arte Ndebele* tuvo tanto impacto en Occidente?**

E.M. La pintura i*siNdebele* es hermosa y única, ese es el encanto de nuestro arte. Él nos identifica de otras naciones, simplemente porque es único.

**E.B. ¿Aun forma parte activa de Fundaciones o centros de enseñanza del arte Ndebele?**

E.M. Porque amo mi arte y mi trabajo, actualmente tengo todavía un grupo de niños y jóvenes a los cuales entreno, no solamente en la pintura, sino también inculcándoles los valores tradicionales, para que amen y admiren nuestra cultura. Lo que me hace feliz es el hecho de que muchos de ello han sido llamados para participar en eventos artísticos en el extranjero. Esto me hace muy feliz, porque en mi corazón siento que el legado permanecerá, que nuestra pintura no va a desaparecer. Nuestra cultura sigue estando presente.

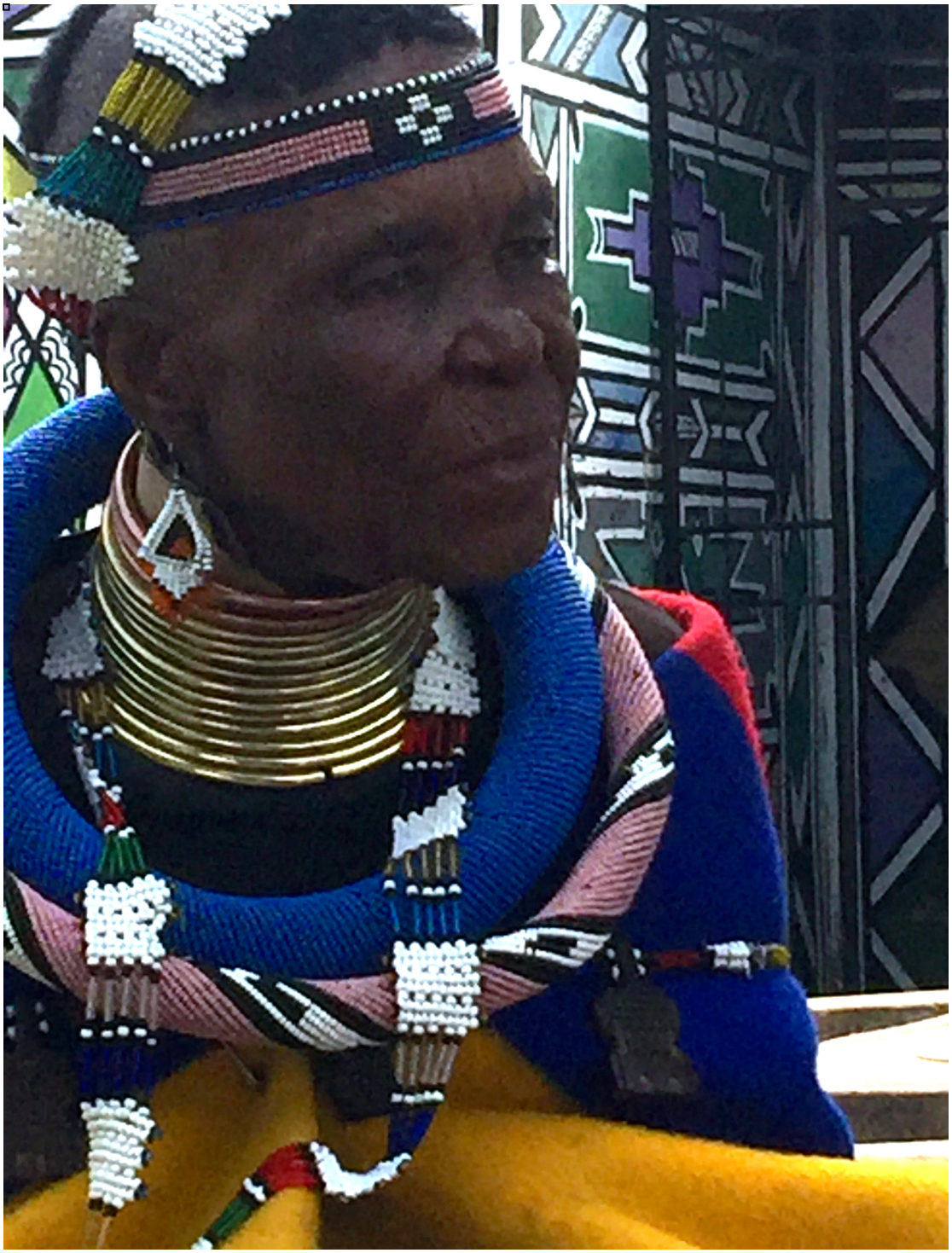

Figura 88. Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga,  Abril 14 de 2016.

**E.B. ¿De acuerdo a su experiencia como difusora de la pintura Ndebele, cree usted que las nuevas generaciones de mujeres están interesadas en continuar con este legado?**

E.M. Las mujeres mayores y madres, a veces se unen al grupo para entrenarse en el arte de pintar, pero esto depende en últimas del interés de cada quien. Sin embargo, uno de los factores que ha influido para que las mujeres no participen más en el proceso de enseñanza, es el hecho de que ahora deben trabajar en las ciudades y no tienen tiempo.

**E.B. ¿En el pasado, todas las mujeres Ndebele debían recibir las enseñanzas sobre la pintura mural? ¿Era algo que las mujeres debían aprender por obligación, como parte de su rol dentro de la comunidad?**

E.M. Es cierto, la pintura era responsabilidad de las mujeres y las jóvenes. En vez de pinturas, ellas usaban la *ubulongwe,* una mezcla de boñiga y arcilla para hacer sus diseños, es por esto que los únicos colores presentes eran el blanco y el negro. Cuando las jóvenes estaban en edad de casarse debían recibir lecciones para aprender a pintar. Si la joven mostraba habilidad para pintar, eso significaba que había sido bien educada en los valores de la comunidad y que estaba preparada para decorar una vivienda, Porque uno de los retos que toda mujer joven tenía antes de casarse era el de decorar el *qathani*[91]. Para ello la familia del novio debía supervisar antes el trabajo de la joven. Si pintaba bien, entonces sería aceptada como la futura esposa de su hijo. Además, a través de las pinturas, los visitantes nos podían identificar fácilmente como Ndebeles, no importa si vivíamos entre Zulúes, Sothos o Swazis, los coloridos diseños de nuestras viviendas no identificaban del resto de comunidades vecinas.

[91] Término con el cual se nombraba a la vivienda individual, que formaba parte del antiguo complejo familiar Ndebele o *umuzi,*

**E.B. ¿Cree usted que el *Arte Ndebele* es un arte propio, o cree usted que desde sus orígenes recibió la influencia de las manifestaciones artísticas de otras comunidades o incluso de la misma población blanca que llegó a Sudáfrica?**

E.M. No, porque cuando yo nací ya habían pinturas en los murales. La población blanca no tuvo ninguna influencia en el arte mural Ndebele.

**E.B. ¿Cuáles son los cambios más sustanciales que ha sufrido el *Arte Ndebele* desde que usted comenzó a pintar?**

Yo comencé a pintar desde que tenía 10 años. Sinceramente no he visto mayores cambios en nuestra pintura, desde que era una práctica indígena. El único cambio menor, fue cuando comenzó a reemplazarse la mezcla de arcilla y boñiga por pinturas modernas.

**E.B. Algunos de los patrones de la pintura mural Ndebele incorporaron logos de marcas de multinacionales occidentales, como *Nike,* a sus diseños. ¿Qué opina usted de esto?**

E.M. Si, es cierto, yo misma lo he hecho. Eso depende de las especificaciones del cliente y de lo que ellos quieren.

**E.B. ¿Cree usted que el *apartheid* como fenómeno socio político, influyó en la transformación de la pintura Ndebele?**

E.M. No, ellos no me dieron ningún problema ni tampoco impidieron que yo trabajara en mis pinturas, pero tampoco me ayudaron. Hasta el día de hoy, yo no he recibido ninguna clase de ayuda privada o gubernamental. Todo lo he hecho por mi misma.

**E.B. ¿Cree usted que el diseño de la bandera sudafricana implementado durante la década de los 90, tras el fin del *apartheid*, está influenciado en los motivos del *Arte Ndebele*?**

E.M. Ellos nunca vinieron a mi. Yo solamente vi como fue declarada como la bandera de los sudafricanos.

**E.B. ¿Dentro de su trayectoria como artista, y de las exhibiciones que usted ha tenido alrededor del mundo, cuál ha sido la que más le ha impactado y por qué?**

E.M. El único momento que yo nunca olvidaré y siempre voy a recordar, es cuando visité Francia, era la primera vez que yo salía de Sudáfrica y nos llevaron a un cuarto cerrado que estaba lleno de monedas, tanto así que pensaba que me iba a hundir en ellas. Yo nunca había visto tantas monedas juntas en mi vida. ¡Realmente me cautivó!

Figura 89. Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 14 de 2016.

**E.B. ¿Cómo ha sido recibido su obra en el ámbito internacional?**

E.M. Ellos han amado y apreciado mi trabajo. Asimismo, también me hacen muchas preguntas sobre él y mis habilidades como artista.

**E.B. ¿Considera usted que la venta de piezas manufacturadas y de baja calidad que se vendieron en los aeropuertos y mercados de Sudáfrica bajo el rótulo de *Arte Ndebele*, afectaron el mercado de sus obras de arte o la de otras artistas?**

E.M. Mi trabajo es único, pertenece a mi y por eso yo firmo parte de mi obra. Lo único que no me gusta es cuando toman mis pinturas y la usan sin permiso, cuando toman mi firma y la usan ilegalmente sin mi consentimiento.

**E.B. ¿Cómo artista y en general. cómo ha sido su experiencia con los comerciantes, galeristas y patrocinadores de arte?**

E,M. Nunca he tenido problemas con ningún promotor.

**E.B. ¿Cómo ve el futuro del *Arte Ndebele*?**

E.M. Me preocupa la nueva generación de jóvenes Ndebele. Ellos ya no usan ni los trajes tradicionales ni siguen las antiguas costumbres. Por ejemplo, ya las mujeres no se cortan el pelo como yo lo hago, ahora se lo quieren dejar crecer.

**E.B. ¿Podríamos decir que es usted la última mujer Ndebele, la única que aun conserva sus costumbres y tradiciones?**

E.M. (Risas). Hey, no es fácil pero yo espero que la generación de jóvenes a los cuales yo enseño, amen y protejan la cultura *IsiNdebele* y su arte, tal y como yo lo hago.

[92] **E.B. ¿Encuentra alguna conexión entre ciertos patrones geométricos utilizados en la pintura Ndebele y los utilizados por los Incas, en Sudamérica, 3000 años A.C.?**

[92] Esta pregunta sale de forma espontanea, debido a la reacción de sorpresa de Esther después de mostrarle la foto de una vasija Inca, tomada en Cuzco, en el *Museo Inca,*

E.M.  Quizás fue Dios quien permitió que esto pasara. (Risas). Que puedo decir. Porque ellos lo hicieron hace mucho tiempo y yo lo hice después.

Figura 90. Quero. Vaso Ritual Inca. 1300-1532 A.C. Museo Inka, Casa del Almirante, Cusco, Perú, 2015

### 5.1.2. Michael Mahlangu

Figura 91. Michael Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 15 de 2016.

**E.B. ¿Puede darnos una breve presentación de quién es usted?**

M.M. OK. Me llamo Michael Mahlangu. Pertenezco a la comunidad Ndebele, soy artista y vivo en Kwandebele.

**E.B. ¿Cuál ha sido su relación con el Arte Ndebele?**

M.M. En realidad, puedo decir que el Arte Ndebele me diseñó a mi. Lo heredé de mi madre y recibí la inspiración de *Ma* [93] Mahlangu. Después estuve viviendo en Johannesburgo en donde comencé mis estudios en *Bellas Artes,* para seguir

[93] Expresión que proviene del *Afrikaan,* para referirse a una mujer mayor, que se respeta.

trabajando con los patrones de pintura que he visto de niño y con el arte que he heredado de mis antepasados, desde niño.

**E.B. ¿Cómo miembro de la etnia Ndebele, conserva usted alguna de sus tradiciones o costumbres?**

M.M. Si, cómo miembro de la comunidad Ndebele, acostumbro llevar nuestro vestuario especial en ciertas celebraciones, cómo bodas y ritos ceremoniales. Asimismo, cómo hombre, tengo la obligación de cumplir con ciertos ritos, cómo el Rito de Iniciación.

**E.B. ¿Qué elementos de la pintura tradicional Ndebele se hacen presentes en su obra?**

M.M. En mi trabajo están presentes todos los motivos tradicionales, nosotros los llamamos *amagama,* en nuestra lengua africana. Y cómo usted sabe, cada uno de ellos simboliza algo, a través de sus colores y diseños.

**E.B. ¿Tiene usted una formación artística académica o empírica?**

M.M. Mi formación en el Arte Ndebele la considero, primero cómo un regalo que yo recibí de mi madre y de Esther. Pero cómo mencioné anteriormente, además tengo 3 diplomas en *Bellas Artes.*

**E.B. ¿Cómo artista, cuáles han sido sus aportes al Arte Ndebele?**

M.M. Mi contribución al Arte Ndebele es la de fomentar el trabajo con artistas de todas las edades, tanto jóvenes cómo los adultos, cómo parte de un aprendizaje y crecimiento grupal y de mi formación personal como artista.

**E.B. ¿En el pasado, el Arte Ndebele era practicado exclusivamente por mujeres, sabe usted cuándo comenzó a ser practicado por los hombres ?**

M.M. En el pasado, las mujeres solían quedarse en la casa, trabajando en la decoración de los murales de las viviendas, mientras los hombres debían trabajaban afuera, en las ciudades o las granjas. Esta es la razón principal por la

que este arte fue practicado inicialmente por las mujeres de la comunidad. Esta situación ha cambiado y ahora que muchas mujeres trabajan, los hombres tenemos la oportunidad de explorar la producción artística.

**E.B. ¿Cree usted que al ser practicado por hombres, se pierde en él algo de autenticidad?**

M.M. Yo no lo veo de esa manera. Por el contrario como artista, yo encuentro a través de la pintura Ndebele, sus patrones y sus colores, el medio para expresarme como individuo y cómo parte de una comunidad. Los hombres también podemos hacerlo.

**E.B. ¿Recurre usted a galerías locales o internacionales para la venta de su obra?**

M.M. En realidad, yo prefiero trabajar para las dos. Es importante exhibir afuera y tener una presencia internacional, pero también me hace muy feliz presentar mi trabajo a nivel local. Para mi es muy importante.

**E.B. ¿Dónde tiene mayor acogida su obra, en el ambiente local o internacional?**

M.M. Generalmente mi obra gusta mucho en el ambiente internacional, especialmente en Europa.

**E.B. ¿Cree usted que el Arte Ndebele sigue gozando del mismo reconocimiento internacional que tuvo hace algunas décadas?**

M.M. Lo que yo veo, es que todavía hay interés por nuestro arte, pero depende de nosotros, especialmente de los jóvenes, de preservar nuestro legado artístico y de seguir explorando nuevos caminos para que esto siga ocurriendo.

**E.B. Esther Mahlangu fue sin duda quien introdujo la pintura Ndebele al mundo del arte occidental, convirtiéndose en su embajadora y en una artista reconocida internacionalmente. ¿Cree usted que después de su muerte, el Arte Ndebele sobreviva?**

M.M. Si, eso es cierto, Esther Mahlangu fue quien logró llevar el Arte Ndebele fuera, para que sus diseños fueran reconocidos internacionalmente. Pero ella no fue egoísta y durante toda su vida se ha encargado de enseñarle a muchos artistas, a expresarse a través de los reconocidos diseños Ndebele. Ahora depende de nosotros y de nuestra pasión, que nuestro arte sobreviva.

**E.B. ¿Cómo parte de la nueva generación de artistas y de acuerdo a la realidad actual sudafricana, cómo ve el presente y el futuro del Arte Ndebele?**

M.M. Yo pienso mucho en el futuro, porque en nuestros corazones, como sudafricanos, todavía persiste el recuerdo del *apartheid.* Admiro a aquellos que como Esther Mahlangu, trataron de romper barreras y expresarse a través de su arte, aunque no fuera fácil. Pero ahora nosotros somos libres para comunicar lo que queramos, ahora todo depende de cómo podemos hacerlo.

### 5.1.3. Sphiwe Kabini

Figura 92. Sphiwe Kabini. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 15 de 2016.

**E.B. ¿Puede darnos una breve presentación de quién es usted?**

S.K. Me llamo Sphiwe, y vivo actualmente con mi abuela en Phola Park[94]. Soy pintora y tejedora. Ambas cosas, la pintura y el tejido, las aprendí de ella.

[94] Distrito de Mpumalanga.

**E.B. ¿Cuál ha sido su relación con el Arte Ndebele?**

S.K. Mi relación con el Arte Ndebele, es, ¿qué puedo decir?, es mi vida. Porque si no fuera por el Arte Ndebele yo no estaría haciendo nada hoy en día. Yo por ejemplo no sabía tejer, pero con educación y entrenamiento pude hacerlo y ahora me veo como una muy buena pintora y tejedora.

**E.B. ¿Cómo miembro de la etnia Ndebele, conserva usted alguna de sus tradiciones o costumbres?**

S.K. Si, yo sigo mis costumbres. Yo fui iniciada como Ndebele a partir del Rito de Iniciación, un rito que todas las niñas deben cumplir. Yo me inicié cómo una mujer *isiNdebele* y por eso practico mi cultura, nunca dejaré de hacerlo.

**E.B. ¿Qué elementos de la pintura tradicional Ndebele se hacen presentes en su obra?**

S.K. Bueno, cuando yo pinto, yo se con anterioridad cómo estructurar mis diseños, usted no puede comenzar a pintar sin pensar antes en qué es lo que se va pintar y cómo se va a distribuir en el espacio. Cuando uno elige un patrón es por una razón y uno debe tener claridad frente a esto.

**E.B. ¿Tiene usted una formación artística académica o empírica?**

S.K. Yo nunca he tenido un entrenamiento formal para aprender el Arte Ndebele y nunca he asistido a ninguna escuela para ello, todo lo que sé lo aprendí de mi abuela. Yo nunca estuve interesada en la educación formal porque siempre he pensado que para pintar de acuerdo a mi cultura, yo no necesito una formación académica. Yo solo me divierto y sigo mis instintos.

**E.B. ¿Cómo artista, cuáles han sido sus aportes al Arte Ndebele?**

S.K. Mi gran deseo y mi propia contribución es la de trabajar en la conservación del Arte Ndebele, para que no desaparezca, Mi labor entonces es la de educar y entrenar a otras personas porque si no lo hago, si abandono mis costumbres,

nuestro arte va a desaparecer. Así que mi labor, es la de seguir formando a niños y jóvenes para que ellos mismos crezcan con este arte.

**E.B. ¿En el pasado, el Arte Ndebele era practicado exclusivamente por mujeres, sabe usted cuándo comenzó a ser practicado por los hombres ?**

S.K. Es cierto, hoy en día muchos hombres lo hacen, pero esto se debe a la escasez de empleos, lo que lleva a que las mujeres hagan cosas que antes eran realizadas por los hombres y ellos realicen labores que en el pasado eran realizadas por nosotras. Pero es un trabajo que ellos lo hacen con tanta pasión como nosotras.

**E.B. ¿Cree usted que al ser practicado por hombres, se pierde en él algo de autenticidad?**

S.K. Ok. Pero yo pienso que es bueno que ellos nos ayuden y pinten con nosotras. Ellos por ejemplo, pueden llegar a superficies más altas, cuando se trata de pintar muros o paredes. Nosotros como mujeres, tenemos nuestros limites. En esta labor hombres y mujeres aprendemos. Es por esta razón, que pienso que los hombres deben estar más involucrados en el desarrollo del Arte Ndebele.

**E.B. ¿Recurre usted a galerías locales o internacionales para la venta de su obra?**

S.K. Yo prefiero las galerías internacionales porque el trabajo se vende mejor, además tu trabajo puedo ser visto por más personas, Aquí por ejemplo, cuando exponemos, sólo lo podemos ver nosotros, por que no hay quien nos visite regularmente. A mi me gustaría que nuestro trabajo fuera expuesto cada vez más en galerías internacionales, donde la gente lo pueda apreciar.

**E.B. ¿Dónde tiene mayor acogida su obra, en el ambiente local o internacional?**

S.K. Yo creo que nuestro trabajo tiene más acogida afuera, porque los visitantes lo ven distinto a cómo lo vemos nosotros. Aquí solo lo vemos cómo algo decorativo, mientras que afuera es visto como arte.

**E.B. ¿Cree usted que el Arte Ndebele sigue gozando del mismo reconocimiento internacional que tuvo hace algunas décadas?**

S.K. Yo pienso que ahora es muy poca la gente en nuestro país que realmente valora el Arte Ndebele, esta es la razón por la que muchos artistas están buscando oportunidades afuera, porque ven que realmente el futuro del Arte Ndebele no está en Sudáfrica si no en otros países.

**E.B. Esther Mahlangu fue sin duda quien introdujo la pintura Ndebele al mundo del arte occidental, convirtiéndose en su embajadora y en una artista reconocida internacionalmente. ¿Cree usted que después de su muerte, el Arte Ndebele sobreviva?**

S.K. Si, yo pienso que en el caso de que *Ma* Mahlangu no pudiera seguir pintando, el Arte Ndebele sobreviviría, porque ella ha entrenado a lo largo de los años a muchas personas, precisamente con la esperanza de preservarlo.

**E.B. ¿Cómo parte de la nueva generación de artistas y de acuerdo a la realidad actual sudafricana, cómo ve el presente y el futuro del Arte Ndebele?**

S.K. Yo veo un gran futuro para el Arte Ndebele, él no puede desaparecer. Existen otras formas de arte, pero el Arte Ndebele es realmente creativo, a través de él podemos comunicar quienes somos y de dónde somos

### 4.1.4. Hellen Ndimande

Figura 93. Hellen Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 16 de 2016.

**E. B. ¿Puede darnos una breve presentación de quién es usted?**

H.N. Me llamo Hellen Ndimande y soy la hija de Francina Ndimande.

**E.B. Quisiera primero, hacerle unas preguntas acerca de Francina y de su trabajo como artista, ¿Cuáles fueron los diseños más recurrentes dentro de la obra de Francina Ndimande, aquellos que identifican su obra?**

H.N. En su trabajo, ella acostumbraba utilizar materiales tradicionales cómo la arcilla y la boñiga.

**E.B. ¿Tenia ella algún patrón favorito o color, que identificara su obra?**

H.N. Si, en realidad Francina hizo famoso el diseño de la pintura mural Ndebele, llamado, "*isitseketsana*", pero ella utilizaba el diseño más antiguo.

**E.B. ¿En que consiste este diseño. Cuál es la diferencia entre el utilizado por Francina y el actual?**

H.N. Consiste en un patrón rectangular, cuyas esquinas terminan en diagonal. El antiguo *isitseketsana* utilizado por Francina, era en blanco y negro, decorado con finas líneas. Hoy en día es decorado con colores y múltiples formas.

**E.B. Cómo reconocida exponente del Arte Ndebele, Francina fue invitada a participar en muchos eventos. ¿Sabe usted de ellos cuál fue el más importante para ella?**

H.N. Si, para Francina uno de los eventos más importantes, uno que ella recordaba constantemente, fue cuando fue invitada a Berlín. Ella decía que a la gente de Berlín le gustaba mucho sus pinturas.

**E.B. Fue en esa época cuando fue contratada para diseñar la edición especial de una vajilla, ¿verdad?**

H.N. Si, una vajilla alemana, la *Eshenbach.*

**E.B. ¿Dónde cree usted que tuvo mayor acogida la obra, de Francina, en el ambiente local o internacional?**

H.N. En el ambiente internacional.

**E.B. Cómo artista representante del Arte Ndebele, ella tuvo la oportunidad de visitar muchas ciudades en el mundo, ¿recuerda usted algunas de ellas?**

H.N. Si, Brasil, Stuttgart, Ámsterdam, Múnich, Escocia y otras que he olvidado.

**E.B. ¿Cree usted que Francina tuvo el reconocimiento que se mereció como una de las embajadoras del Arte Ndebele en el mundo?**

H.N. Si, ella fue reconocida por su trabajo, tanto en Sudáfrica como afuera. Una vez el embajador de Alemania en Pretoria, la llamó para que decorara un *rondawel*,[95] ella se sintió muy halagada.

**E.B. ¿Reciben ustedes o recibieron, algún tipo de ayuda del gobierno o de alguna entidad internacional para la preservación y difusión de la obra de Francina Ndimande?**

H.N. No, nosotros nunca hemos recibido nada del gobierno, En algún momento recibimos algo de una gente en Ámsterdam quienes compraron algunas pinturas de Francina.

**E.B. En vida, Francina Ndimande estuvo involucrada en el proceso de enseñanza del Arte Ndebele a las nuevas generaciones. ¿Cómo familia y guardianes de su obra, siguen ustedes involucrados en este proceso?**

H.N. Si, cómo mi madre, yo estoy comprometida en proceso de enseñanza y tengo una pequeña escuela en la *Fundación Ndebele*.

**E.B. ¿Todavía funciona la Fundación Ndebele?**

H.N. No, lastimosamente. Actualmente estamos enfrentando una serie de problemas económicos para su mantenimiento y para comprar los materiales. Francina siempre uso su propio dinero para comprar las pinturas destinadas a la enseñanza de los niños y los jóvenes. Ella estaba consiente de que muchos de ellos no tenían muchos recursos y por eso les daba lecciones gratis. Ella también

[95] Término que proviene del *Afrikaan,* y que hace alusión a las viviendas circulares o *huts,* constricción típica africana.

llevaba consigo trabajos realizados por los jóvenes, cuando era invitada a eventos internacionales. Allí los vendía y luego les repartía el dinero o les traía cosas que necesitaran, como ropa y zapatos.

**E.B. Ahora me gustaría hacerle una pregunta a usted como artista. ¿Cuál ha sido su relación con el Arte Ndebele?**

H.N. Yo soy Ndebele y fui criada como tal. Eso es lo que soy.

**E.B. ¿Cómo miembro de la etnia Ndebele, conserva usted alguna de sus tradiciones o costumbres?**

H.N. Si, especialmente en las ceremonias de Iniciación, todos debemos usar nuestras prendas de vestir tradicionales, vestidos y mantas, así cómo los adornos hechos con cuentas de colores, como collares y brazaletes.

**E.B. ¿Por qué no lleva usted los "*idzilla*"?**

H.N. Los *idzilla,* sólo pueden ser usados por mujeres casadas, Yo no los llevo porque no lo estoy.

**E.B. ¿Existen similitudes entre su obra y la de Francina Ndimande?**

H.N. Mi trabajo es muy parecido al de Francina, cómo lo puede ver, porque todo lo que se lo aprendí de ella.

Figura 94. Hellen Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 16 de 2016.

**E.B. ¿Tiene usted una formación artística académica o empírica?**

Yo nunca asistí a ninguna escuela para aprender a pintar. Todo lo que se, lo aprendí de Francina, hasta el trabajo del tejido en cuentas de colores, lo aprendí de ella.

**E.B. ¿Cómo artista, cuáles han sido sus aportes al Arte Ndebele?**

H.N. *ikghuphu*"[96], es un diseño tradicional Ndebele, realizado a partir de arcilla y boñiga. Uno de mis aportes fue el de realizar un *ikghuphu* diferente, utilizando el mismo patrón, pero en colores, utilizando pinturas acrílicas y una fina línea como borde.

**E.B. En el pasado, el Arte Ndebele era practicado exclusivamente por mujeres, ¿sabe usted cuándo comenzó a ser practicado por los hombres?**

H.N. Yo diría que los hombres comienzan a aprender y a practicar la pintura en 1990.

**E.B. ¿Cree usted que al ser practicado por hombres, se pierde en él algo de autenticidad?**

H.N. Si, porque ahora no tenemos a nadie que nos visite, como antes ocurría. Antes venían personas de todo el mundo hasta Sudáfrica para ver nuestras pinturas y trajes tradicionales. Pero eso se acabó, ahora nadie nos visita.

**E.B. ¿Recurre usted a galerías locales o internacionales para la venta su obra?**

H.N. Yo prefiero trabajar con galerías internacionales, porque siempre me han pagado lo que les he pedido. Aquí en Sudáfrica, siempre me dicen que no tienen dinero o que me pagan el mes próximo, Es por ello que yo no quiero participar en proyectos locales. Ellos siempre me traen problemas.

**E.B. ¿Cree usted que el Arte Ndebele sigue gozando del mismo reconocimiento internacional que tuvo hace algunas décadas?**

H.N. No.

[96] Tradicionalmente este diseño se realizaba sobre el muro, cuando aun la mezcla de arcilla y boñiga estaba fresca, marcando con los dedos líneas verticales, horizontales y diagonales para luego ser realzadas a través de líneas blancas, lo que le aportaba un efecto de tridimensionalidad a la composición.

**E.B. ¿Cómo parte de la generación tradicional de artistas y de acuerdo con el contexto actual en Sudáfrica, cómo ve usted el presente y futuro del Arte Ndebele?**

H.N. En cuanto al Arte Ndebele hoy en día, yo diría que a algunos les gusta y a otros no. Algunos jóvenes, las nuevas generaciones, dicen por ejemplo que ellos no quieren aprender el Arte Ndebele porque está pasado de moda. Ellos no muestran ningún interés ni por la pintura ni por el tejido en cuentas. Ellos dicen que lo que quieren es *rock* y un nuevo estilo. Pero cuando tienen alguna ceremonia, cómo un matrimonio por ejemplo, siempre vienen hasta aquí para pedirme el favor de que les deje tomarse unas fotos enfrente de la casa.

## 5.2. PERSONAS INVOLUCRADAS EN LA DIFUSIÓN DEL ARTE Y LA CULTURA NDEBELE: MUSEOS, GALERIAS Y COMERCIANTES

Dentro de este numeral, se encuentra como entrevista central la de la profesora, Asesora Académica e investigadora del *Wits Arts Museum,* Anitra Nettleton, gran conocedora de la cultura Ndebele y su arte; así como la Mpumi Motshabi, comerciante y propietaria de *Toys With Roots*, tienda de juguetes étnicos para niños, cuyo objetivo es el de preservar el legado cultural.

### 5.2.1. Anitra Nettleton. Asesora Académica e investigadora en el *Wits Arts Museum*

Figura 95. Anitra Nettleton. *The Wits Arts Museum,* Johannesburgo, Sudáfrica, Abril 20 de 2016.

**E.B. ¿Puede darnos una breve presentación de quién es usted?**

A.N. Soy Anitra Nettleton. Durante 40 años fui profesora de Historia del Arte en la *Universidad de Wits,* hasta principio de este año que me jubilé, después de recibir el título de *Profesora Emérita*. Además he sido parte del *Wits Arts Museum* por más de 30 años, durante los cuales ayudé a fundar la colección de *Arte Africano* que reposa en el museo y realicé mi investigación sobre los Venda, durante las décadas de los 70 y 80. Desde entonces he publicado un gran número de textos sobre arte sudafricano. En el año 2012, estuve involucrada en la creación de un

centro artístico, aquí en el museo, *The Center for the Creation of Arts of Africa,* fundado por *The Andrew Mellon Foundation*.[97] Infortunadamente después de mi retiro, este centro ha dejado de funcionar.

**E.B. ¿Cómo investigadora y experta en dichas manifestaciones artísticas, cómo explica usted el fenómeno del Arte Ndebele?**

A.N. Bueno, esta pregunta da para una tesis. Bueno, algunas de las comunidades africanas en Sudáfrica tuvieron la tradición de decorar viviendas y prácticamente casi todas tuvieron la tradición de la decoración y producción de objetos a través de cuentas o perlas, desde el momento en que tuvieron acceso a ellas, hecho que ocurre probablemente durante el siglo XIX, al interior y mucho más temprano en la zona costera. Ciertamente las formas de arte Ndebele tanto la pintura mural como el tejido de cuentas, forman parte de una antigua tradición indígena, las cuales pensamos datan probablemente del siglo XV. Pero teniendo en cuenta de que la importación masiva de cuentas ocurre durante el siglo XIX, es por ello que decimos que es a partir de este siglo que comienza la tradición del tejido en cuentas. Ahora, el fenómeno de la pintura mural, con la cual estamos más familiarizados, se desarrollaría mucho más tarde, durante el período del colonialismo, los asentamientos de tierra por parte de los blancos y las guerras contra los Ndebele.

Para finales de 1930, dichas guerras habían dispersado a la comunidad, separándola en grupos, para ser obligados a trabajar en la granjas de los colonos blancos en el área de Transvaal, en la parte norte del país. Como unidad, existían los Ndebele del norte y los del sur, pero los Ndebele del Sur, habían sido divididos como grupo y bajo las condiciones necesitaban crear algo que los mantuviera unidos como grupo étnico o lingüístico. Por lo que la elaboración de la pintura mural y el tejido de cuentas comienza entonces a ser vista como una declaración de identidad, tal como lo argumenta en su trabajo de grado Elizabeth Schneider.

[97] Fundación norteamericana, ubicada en Nueva York, que busca promover y preservar el arte y el legado cultural y artístico de la humanidad.

Ambas manifestaciones fueron ligadas entonces a un concepto de identidad de lugar, para una comunidad que había sido separada y dispersada en distintos lugares. En este sentido, la idea de comunidad comienza a ser comunicada a través de estas pinturas. Pero fue solamente, durante el régimen del *apartheid,* en la fundación de los llamados *homelands* que los Ndebele del Sur logran reconectarse como grupo.

Y es interesante, ver cómo a partir de la década de los 70 y los 80, comienza a ver un declive, en cuanto a la producción de murales, una situación que perdura hasta nuestros días, cuando puede decirse que son muy pocas las personas que aun practican la pintura mural; a excepción de aquellos que están comprometidos e la labor por mantener esta práctica. Personas como Esther Mahlangu, quien ha tratado de mantener la tradición viva, para revivirla. Esther solía trabajar en la *Villa Cultural de Botshabelo*, cerca de Witbank, donde ella pintó un gran número de pinturas que abarcaban el estilo tradicional y el estilo moderno. Este trabajo quedó bien documentado, a través de unas serie de libros y fotografías. Hoy en día ella continua pintando, así cómo algunas personas, sin embargo el tipo de pintura que se realiza ahora, es muy diferente de la pintura original que se hacía a mano. Elizabeth Schneider documentó la situación muy claramente es su investigación. Por ejemplo, nosotros podemos ver en algunas fotos que fueron tomadas durante 1920, de los murales realizados por los Ndebele, los cuales eran realizados con arcilla y por lo tanto poco coloridos. Por su parte, el uso de la pintura comercial en los murales, comienza a finales de la década de los 30, principios de los 40, como respuesta a intereses turísticos, para después desarrollarse ampliamente durante los 50 años siguientes, para desaparecer finalmente.

Así que la pintura mural, entendida cómo fenómeno, tuvo una vida más corta que la del tejido a partir de cuentas. Yo creo que una de las cosas en las que realmente no se ha hecho suficiente claridad, es la de mirar la interrelación entre las formas que se encuentran en los tejidos y las formas que se encuentran en la

pintura mural; ¿cuáles son esas relaciones y cómo se llevan a cabo? Debido a la tradición, el tejido también murió y sobrevivió. Así que hoy en día se siguen fabricando toda suerte de objetos como brazaletes y collares, que aunque la gente no las use a diario, existe todo un mercado alrededor de estos objetos, para el uso especial en algunas ceremonias, cómo por ejemplo, el matrimonio. En la mayoría, son las personas que viven en la ciudades las que sostienen este mercado. Por lo que la relación entre lo que se hace en la ciudad y lo que se hace en la tierra natal es también un eje interesante, a lo largo de la cual se podría empezar a comprender el por qué el arte del tejido en cuentas todavía continúa hoy en día. Un trabajo que no sólo resulta muy costoso sino también muy dispendioso, al tratar de unir y coser, una por una, diminutas cuentas, para crear diseños y hacer algo bello con ellas, trabajo que lastimosamente no suele ser recompensado económicamente como debiera.

Así que hoy en día, es común encontrar personas expertas, profesionales en el tejido, que tienen como negocio el recrear los distintos estilos, bien sea Zulú o Ndebele, que son los más populares. Por ejemplo, si usted va al *Mai Market*,[98] va a encontrar a una misma mujer que hace artesanía Tsonga, Zulú y Ndebele al mismo tiempo, para ser vendida. De esta situación surge entonces un determinado tipo de contexto social, en el que la identidad étnica se juega de diferentes formas y por diferentes razones.

**E.B. ¿Cree usted que el *apartheid* como fenómeno social y político, tuvo que ver con el desarrollo y auge del Arte Ndebele?**

A.N. El *apartheid* comienza oficialmente en 1958 o alrededor de esa fecha, pero extraoficialmente comienza con la institución de la *Ley de la Tierra*, firmada en 1913 bajo el poder británico, la cual separa la tierra de los blancos de la tierra de los negros, sacando a la población de color de su territorio para acomodarla en diferentes zonas, destinadas exclusivamente para los habitantes de raza negra. Ese fue el comienzo del *apartheid.* Pero el fenómeno de lo que hoy conocemos

[98] Mercado artesanal, ubicado en Johannesburgo.

como arte Ndebele realmente comienza mucho antes, cuando la misma comunidad fue obligada a trabajar para los blancos, durante un número consecutivo de años. Pero cuando estas obligaciones laborales fueron finalmente removidas, muchos de ellos decidieron quedarse en las granjas de los blancos, arrendando las tierras y trabajando en ellas como agricultores, por muy poco dinero. Es entonces aquí cuando comienza la tradición de decorar las viviendas a través de la pintura por parte de los Ndebele del Sur, para diferenciarse de otras personas que habitaban el área y que hablaban otras lenguas como el *Sesotho* o el *isiSwazi.*

El *apartheid* y su política de separación de tierras, tuvo entonces un efecto inicial en lo que fue la aparición de esta tradición. Posteriormente se fundaría la villa de *KwamSiza*, la cual servirá como plataforma turística, despertando el interés de artistas y arquitectos occidentales por el arte mural Ndebele, durante las décadas *de los 30 y 40*, cómo fue el caso de la fotógrafa Constance Stuart Larrabee o de Alexis Preller,[99] entre otros. Así que el tipo de pintura Ndebele que uno ve en parte de la obra de Esther Mahlangu, el cual ella populariza, viene de la década de 1940, antes de que se instituyera el *Partido Nacional* y antes de que se crearan los *homelands.*

[99] Pintor sudafricano nacido en 1911 y fallecido en 1975, cuyo obra se vio influenciada por el trabajo de artistas occidentales como Van Gogh, Gaugin y por el arte africano y sudafricano. De sus visitas regulares a la villa de *KwamSiza*, nace la obra *Mapogga Wedding*, inspirada en la comunidad Ndebele.

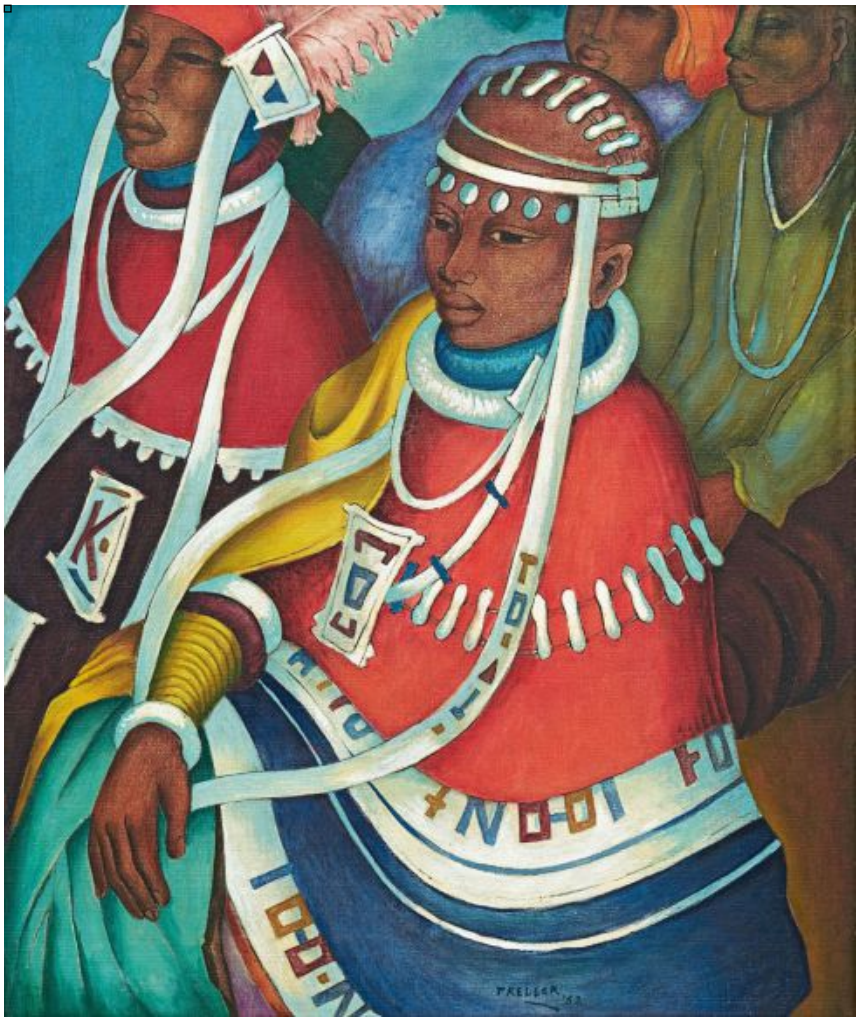

Figura 96. *Mappoga Wedding*. Obra al óleo de Alexis Preller. Cape Town, Sudáfrica, 1952.

**E.B. Después del reconocimiento conseguido durante la década de los 90, comienza a verse una masificación de la producción artística, por lo que algunos autores hablan del Arte Ndebele como "*arte para turistas".* ¿Qué opina usted al respecto?**

A.N. Este es un asunto creado por los europeos. Cualquier cosa que los europeos perciben como moderna, por haber sido influenciada por Occidente, no es auténtica. Por lo tanto se considera que si no es auténtica, no es realmente africana. Es por esta razón que algunos consideran el Arte Ndebele como un arte ilegítimo, creado exclusivamente para atraer a los visitantes occidentales ya que su crecimiento y desarrollo se da precisamente en una villa turística. Pero si usted

lee la tesis de Schneider, descubre que la situación es más compleja. Muchas de las mujeres que practicaban el arte mural en los enclaves turísticos, vivían en realidad en remotas zonas selváticas, a las cuales no llegaba ningún turista, sin embargo, ellas también pintaban sus casas cómo una expresión individual de identidad, adoptando el tipos de pinturas, diseños y estilos que veían en la villa turística. En otras palabras, ellas se reapropiaron de aquel estilo que tanto gustaba a los turistas, para crear un estilo propio. Y no porque con ello quisieran también atraer turistas, sino porque formaba parte de su tradición.

Por ello, esta definición de autenticidad creada en Occidente es enormemente problemática, porque se están desconociendo las verdaderas razones que llevaban a la gente a realizar estas pinturas. Decir que el Arte Ndebele es un arte para turistas y que fue producido en masa, no es correcto. En primer lugar, en cuanto a la pintura se refiere, esta nunca fue producida en masa y en segundo lugar, en cuanto a los adornos tejidos, se debe a su vez hacer una aclaración. Los adornos que yo llevo o los que usted lleva, fueron creados en masa, para la venta. Pero el tipo de adornos que los Ndebele usan en ceremonias especiales, cómo las bodas, esos no se producen en masa. Ellos fueron creados exclusivamente para cumplir con estos fines ceremoniales. Ahora debo decir, que hoy en día, existen también en el mercado unos adornos producidos en China y que se venden en Johannesburgo, los cuales imitan los diferentes estilos étnicos y que la gente compra, porque son a mitad de precio. Pero con todo este asunto de la autenticidad, nos olvidamos de ver a qué circunstancias responden los hechos. Así que la gente que sostiene enfáticamente que el Arte Ndebele es sólo una arte para turistas, realmente desconoce la situación.

**E.B. ¿Ha estado involucrada en programas de educación y sensibilización para la preservación del Arte Ndebele?**

A.N. No existen programas educativos destinados a ello. Lo único que existe son algunas actividades realizadas por la comunidad, como el trabajo de Esther, quien trata de preservar algunos aspectos de la tradición Ndebele. Yo he estado

trabajando con un colectivo en Natal que hace adornos de cuentas, cómo este que tengo en el cuello. Además ellos trabajan actualmente en la elaboración de adornos de alta calidad, para ser vendidos internacionalmente. Pero cuando les pregunto si ellos mismos los usan, me responden que no. Asombrada, les pregunto, ¿nunca? A lo que ellos responden que acostumbran usar unos más simples para ciertas ceremonias, pero no las que realizan en el colectivo, porque estas son vistas como parte de una industria moderna. Este colectivo trabaja con un estándar de calidad muy alto, en cuanto a diseños y acabados se refiere. Esto realmente hace parte de una situación contemporánea.

Pero estas mujeres ya no producen los adornos tradicionales, aunque aun los usan para las ceremonias, muchos de ellos son heredados, así que podríamos decir que no existe la urgencia por mantener esta tradición. Así, que cuando el año pasado hicimos la exhibición de las pizas creadas por el colectivo, aquí en el museo, una de las sugerencias del Departamento Gubernamental de Arte y Cultura, fue que invitáramos a la comunidad a participar, creando una pagina web con todos los diseños expuestos, para la gente que habita en las zonas rurales tuviera acceso a ella y pudiera ver aquellos trabajos realizados por ellos. Pero la idea es de revivir la tradición per se. Este es el asunto. Si la tradición ya no existe dentro de la comunidad, ¿para qué se deben seguir creando estas piezas? Hay una iglesia *amaNazareth*[100] en Natal, llamada *iBandla Nazaretha*, en el que los adornos creados con cuentas de colores, forman parte del uniforme de los fieles que allí asisten. Esta iglesia tiene millones de seguidores y cuando usted asiste los sábados o domingos, cuando hay servicio, usted puede ver a todos los fieles llevando las diferentes piezas, cómo bandas en la cabeza, tobilleras y brazaletes, todas ellas creadas a partir de maravillosos y modernos diseños.

[100] Esta iglesia fue fundada por el dirigente religioso Zulú, Isaiah Shemba, a principios del siglo XX, siendo actualmente el movimiento religioso independiente mas importante, contando con más de un millón de practicantes,

En este caso, estos adornos todavía se crean porque ellos forman parte de una tradición viva, porque si la tradición no existiera, no habría entonces ninguna necesidad sentida para crear esta serie de objetos. Entonces, no se trata de empeñarse en mantener tradiciones sin sentido. Lo que debiéramos hacer a través de esta serie de programas, es encontrar la forma de hacer que la tradición se transforme en formas contemporáneas. Eso sería más útil.

Figura 97. Anitra Nettleton.

**E.B. La colección que tiene el museo sobre Arte Africano y arte tradicional Ndebele, en la cuál usted ha participado activamente, es probablemente una de las más completas. A su juicio, ¿cuáles son las piezas más importantes dentro de la colección?**

A.N. Bueno, es difícil aislar una o dos piezas. Yo creo que las colecciones pueden abordarse de diferentes maneras. Usted puede, abordar un rango amplio de

diferentes objetos, o un pequeño rango de pocos objetos con un gran valor histórico. Existen muchas maneras de acercarse a una colección, pero lo que nosotros pudimos hacer durante mediados de los 70 y principios de los 80, fue desarrollar una colección que fuera representativa en todos los ámbitos. Por lo tanto, en cuanto a la cultura Ndebele se refiere, así como tenemos unas piezas muy antiguas, que probablemente datan del siglo XIX, tenemos otras muy modernas. Así, logramos abarcar un largo rango de tiempo, recogiendo piezas de diferentes épocas y diferentes materiales. Artesanías que van desde mantas y delantales antiguos, hechas de piel de cabra, hasta aquellas hechas en lona. Muchas de estas piezas fueron adquiridas durante las década de los 80, cuando las personas de raza negra que aun vivían las tierras de los blancos, fueron obligadas a salir de allí.

Esta fue un época dura para muchas de estas comunidades, las cuales se vieron obligadas a vender sus pertenencias y objetos ceremoniales para poder subsistir. Algunas personas sin escrúpulos abusaron de la situación, comprando los objetos por un valor inferior. Nosotros lo logramos a través de un organización llamada *The Institute for Race Relations*, quienes fueron a la áreas rurales a comprar las artesanías por su precio real. Durante esta época, también aparecieron algunas piezas especiales, que forman parte de la colección y que corresponden al momento en el que las comunidades comenzaron a reemplazar las cuentas y chaquiras, porque eran más costosas, por otros materiales como el vinilo, cintas de colores y trozos de encaje. Estos objetos son interesantes cómo fenómeno, ya que dan muestra de la creatividad y capacidad de adaptación a las circunstancias.

Así, que escoger una pieza de la colección y decir que es la más importante, es muy difícil, yo no puedo hacerlo, Por ejemplo, así como tenemos hermosos ejemplos de antiguas capas, tenemos también un antiguo delantal el cual, en contraste con los realizados posteriormente, no es más que un simple rectángulo blanco. Tenemos también un manta de la década de los 50, la cual hemos mostrado mucho, decorada con aviones, una especie de expresión y deseo por la

modernidad, en una época en la que no tenían siquiera luz eléctrica en sus casas. Tenemos también una manta maravillosa con las iniciales TP, TJ, que pertenecían a las antiguas placas de los vehículos, de Transvaal-Pretoria y Transvaal–Johannesburgo, una pieza con la que a su vez, podemos tener una idea aproximada de la fecha de creación, la que estimamos sea posterior a 1917.

**E.B. ¿Cómo ve usted el futuro del Arte Ndebele?**

A.N. Para hablar del futuro del Arte Ndebele, tenemos que tener claro el asunto de las identidades para los pueblos africanos. Tenemos que entender lo que significa para ellos decir: Soy Zulú, soy Ndebele, ya que muchas de ellas son construcciones que datan de hace mucho tiempo, desde finales del siglo XIX. Porque, aunque algunos pueblos hablen la misma lengua, existen muchas diferencias. Por ejemplo, dentro de los Ndebele, están los del Norte y lo del Sur, pero aunque ambos grupos compartan la misma lengua, ellos no siguen las mismas tradiciones, en particular la de la pintura mural, la cual fue practicada exclusivamente por los Ndebele del Sur. Entender entonces, lo que es el tema de la diversidad étnica en Sudáfrica, es muy importante. Sin embargo me preocupa el tema de las exclusividades étnicas que comienzan a formarse y los problemas de violencia interétnica que pueden llegar a presentarse. Nosotros ya vivimos esa situación, aquí en Sudáfrica, durante las primeras elecciones democráticas. Yo no se sí realmente queremos un futuro para el Arte Ndebele. ¿Cuál sería su propósito? ¿De qué serviría? A no ser que exista una tradición viva y fuerte, ¿de qué sirve mantener este arte? Para mi es un enigma. Yo no entiendo para qué preservarlo, es cómo si en Europa quisieran preservar la tradición medieval de pintar los altares. ¿Para qué?. ¡Nadie en Europa va a las iglesias!. Entonces, ¿para qué queremos mantener esta tradición? Ya se hizo, ya funcionó y ahora es tiempo de seguir adelante. No entiendo la insistencia de querer preservarla como una tradición viva.

### 5.2.2. André Magnin.  Galerista de Arte Contemporáneo en *MAGNIN-A*

Figura 98.  André Magnin. París, Francia, Agosto 9 de 2016.

**PARTE 1**

A.M.  Esther Mahlangu, ella dice todo el tiempo que toda su vida cambió después de nuestro encuentro.  Porque es cierto que ella es una princesa en su tierra, respetada por las mujeres Ndebele, pero sólo llega a tener reconocimiento internacional después de participar en *Les Magiciens de la Terre,* en dónde se reconstruyó una casa exacta, a la suya. Yo hice los planos.  Entonces ella llega a París y queda estupefacta al ver una replica exacta de su casa, la cual decoraría

tal cómo lo hizo con la original, durante mes y medio, tiempo que duró la exhibición. Fue algo fantástico. A partir de este momento, Esther comenzaría su carrera internacional. A partir de ese momento y al ver por primera vez los cuadros de los demás artistas, ella pensó que sería una buena idea meter su arte en un cuadro. Porque cómo usted sabe este arte es una tradición antigua. Yo creo que ella misma lo enseña, había una escuela cerca de su casa, ¿fue usted? Era una escuela donde las mujeres le enseñaban a las jóvenes la pintura Ndebele.

**E.B. La escuela existe pero da la impresión de que no hay alumnos que asistan.**

A.M. Ella se encargaba de la enseñanza. Y después de *Les Magiciens de la Terre,* en fin, como usted sabe, yo estuve por 20 años al frente de la colección de Jean Pigozzi y por supuesto que compré muchos cuadros de Esther, los cuales ella vio exhibidos. Ella jamás había ido a un museo. Yo creo que fui el primero en comprar sus pinturas y después ella tuvo muchas exposiciones alrededor del mundo, en el *Guggenheim*, y bueno, poco a poco se fue conociendo su obra. También participó con la *BMW*, decorando un automóvil; con una aerolínea, no me acuerdo cual, decorando un avión; se hicieron camisetas con sus pinturas. Pero a ella nunca le pagaron por esto. ¡Yo me vine a enterar tarde de esta situación! Ella dice que todo cambió para ella después de conocerme. Yo me siento orgulloso de Esther y muy contento de que viva mucho mejor, gracias al negocio que ha establecido a través de su arte. A dónde ella va, es considerada toda una celebridad, usted la vio. Y siempre sonriente.

**E.B. Si, tuvimos la oportunidad de cenar con ella, una persona muy sencilla y gentil.**

A.M. Es deslumbrante esa mujer. Curiosamente, no se si usted está al corriente, ella fue elegida por John Legend, sabe quién es?

**E.B. No.**

A.M. Es un músico norteamericano, muy conocido, que tiene una fundación, creo que con Bono, puedo buscarlo en Internet. Y Esther fue elegida por él para diseñar, creo, la etiqueta de un vodka, y lo recaudado iría a la fundación, la cual vela por el bien del continente africano y la educación. El me había pedido que me encargara de ello, pero lastimosamente no tengo tiempo, así que le pregunté a un amigo de muchos años, con el cual hice la primera exposición de la *Colección Pigozzi,* en el año 1991, en España y luego en Holanda y México. Fue la segunda vez que Esther vino a Europa. Es él quien se va a encargar de toda esta historia de John Legend y la fundación. Yo recibí ayer la invitación de John Legend para asistir a un evento. Se va a organizar algo en New York, en Harlem, para Esther Mahlangu, un concierto. Si, algo grande. Yo no veo mucho a Esther, a veces hablamos por teléfono, pero ella no habla muy bien inglés y yo no hablo el Ndebele. Entonces, ayer mismo decidí ir a New York, para sorprenderla. Ella no tiene ni idea.

**E.B. ¿Y cuándo es el evento?**

A.M. El 27 de agosto, ya tengo el billete de avión. Yo me dije, voy a sorprenderla. Ella habla todo el tiempo de mi. En general los artistas, cuando comienzan a ser reconocidos, se olvidan de todo muy rápido. Pero ella nunca lo olvidó.

**E.B. Es cierto, durante la estadía en su casa, ella nos habló de usted y de la experiencia en Francia. Habló de una exhibición que la asombró mucho, porque era un lugar lleno de monedas. ¿Fue en *Les Magiciens de la Terre?***

A.M. Ah. Era la obra de un artista brasileño.

**E.B. Ella dijo que jamás había visto tantas monedas juntas en su vida.**

A.M. SI, eran 5 centímetros de profundidad. El montaje de esa obra fue extraordinario. Porque en *Les Magiciens de la Terre,* teníamos dos lugares para mostrar las obras, *La Grande Halle de La Villette,* qué es un lugar gigantesco y

*Beaubourg.*[101]. Así que las obras más monumentales se expusieron en *La Villette.* Es allí, donde se hace el montaje de la casa de Esther Mahlangu. Allí estaban también los aborígenes australianos, quienes hicieron una pintura inmensa en el suelo; un templo vudú; el montaje de la casa de los hombres de Papúa Nueva Guinea; Claes Oldenburg, quien había hecho una escultura monumental; Richard Long, con un muro gigantesco, al lado de Esther. Era fantástico ver todas las mañanas a los artistas que venían de los 5 continentes. Estaba también Yong Ping. Todos ellos se convirtieron en estrellas y todos se comunicaban entre si, aunque no hablaran la misma lengua. Fue lo extraordinario de *Les Magiciens de la Terre,* la reunión de gente de todo el planeta y de su arte, tan diferente a nuestro Arte Contemporáneo. Es por esta razón que la exhibición fue criticada, por mostrar el Arte Étnico, como la pintura Ndebele o de Madagascar, al mismo nivel del Arte Contemporáneo occidental.

Hoy en día, todos ellos son mundialmente famosos. Y por ello lo hicimos, no tanto para mostrar el tema de la globalización sino para mostrar, por un lado la diversidad de culturas y por el otro, la arrogancia occidental. Para que finalmente, podamos ver al otro desde su gran conocimiento y sabiduría. Esto es algo que, afortunadamente, está cambiando. Bien, la mayoría de artistas que cité lograron un reconocimiento posterior, menos los monjes tibetanos. Fue complicado traerlos, era la primera vez que viajaban, bueno ellos son monjes. Una vez terminada la exposición, sus pinturas de mándalas fueron disueltas en agua. Nada quedó de ellas. Ellos no hicieron carrera en el arte. Por el contrario, Esther Mahlangu, Cyprien Tokoudagba, así como la mayoría de artistas que participaron en *Les Magiciens de la Terre*, fueron mundialmente reconocidos por los museos, por los críticos y por los coleccionistas. Y la obra de Esther es especial.

Yo viaje a Sudáfrica, después de ver el libro de Margaret Courtney-Clarke. Cuando lo vi por primera vez, me dije: debo viajar allí y ver este arte mural. Yo me

[101] *Centro Beaubourg* o mas conocido como *Centro George Pompidou*.

preparaba para hacer un t*our* mundial, en busca de los artistas para la exhibición, pero en aquella época estaba vigente el *apartheid*, así que cuando llegué allí, para conocer a los Ndebele, fui escoltado por dos carros de la policía, uno delante y otro detrás. Yo viajaba con un chofer. Los dos primeros días, fui allí y sentía que la gente no lo podía creer. ¿Qué hacía allí un blanco, escoltado por la policía? Así que tome algunas fotos de las casas y me marché. Me sentía muy mal, así que el tercer día le dije entonces al chofer y a la policía, que no los necesitaba y decidí ir solo, a encontrarme con las mujeres. Seguí entonces las pistas del libro y tomé fotos de todas las casas. Allí estaba la casa de Francina, la cual había reconocido por el libro, pero por azar, llegué a la casa de Esther y digo por azar porque a pesar de que el libro de Margaret es muy completo, la casa de Esther no sale allí. Me pareció la casa más bella y decidí entonces ponerme en contacto con Esther, quien por aquel entonces vivía en *The Botshabelo Open–Air Museum*. Fui entonces a buscarla, conversamos, tomé las dimensiones de su casa y regresé a París, para mostrar todas las fotos que allí había tomado. Fue entonces que se decidió que Esther Mahlangu participaría en la exhibición. Y así, la vida cambio para ella.

**E.B. Es gracioso, porque el primer libro que yo tuve en mis manos y por el cuál supe de los Ndebele y su arte, fue el de Margaret. Estando allí, también visitamos la casa de Francina y entrevistamos a una de sus hijas, Hellen.**

A.M. ¿Francina murió?

**E.B. Si, ella murió hace unos años.**

A.M. Yo conocí a Francina. En todo caso, fue gracias a ese libro que yo llegué hasta los Ndebele, aunque allí no hay nada sobre Esther. Afortunadamente, yo decidí dar la vuelta, aquella vez, para encontrar su casa. Fue un pequeño milagro, para mi y para ella.

**E.B. Cuando estuvimos allí filmando, vimos dos jóvenes que estaban pintando en la casa de Esther y quienes nos dijeron que ellos pintaban**

**algunos de los cuadros, para que luego ella los firme. ¿Qué opinión tiene de esto?**

Bueno, se trata de un negocio. Muchos pintores lo hacen. Por ejemplo, muchos de los pintores aborígenes australianos hicieron lo mismo, pintando pequeños puntos para los turistas. Pero los cuadros de Esther que yo compré hace años para la *Colección Pigozzi*, como 100, todos fueron hechos por ella. Todo depende del mercado.

**E.B. Una de los obstáculos a la hora de entrevistar a los artistas, fue tener que lidiar con intermediarios, que pedían dinero por todo y que además no le daban lo estipulado a los artistas, quedándose con todo.**

A.M. Ah, si. Yo estuve allí hace 30 años, imagínese entonces esa situación pero multiplicada por mil! Ni se lo imagina. Cuando yo descubrí al fotógrafo Keïta[102], todo el mundo pensaba que yo le había robado, porque cuando los periodistas lo entrevistaban el decía que a él no le habían pagado por su trabajo. Esto fue un gran escándalo, porque además se trataba de un artista africano del cual supuestamente nos habíamos aprovechado, Pero la situación era distinta. El escondió su fortuna, porque decía que si en África hubiera dicho que había ganado tanto dinero, hubiera tenido a la villa entera comiendo en su casa y pidiéndole dinero para todo. Fue una situación legal muy delicada, en la cual me vi involucrado y que duró años, pero de la que finalmente, salí ben librado, ganando el proceso. En 1994, yo me encontré con el, antes de morir y me mostró que durante los 7 años que había recibido ganancias por su trabajo, había construido 16 casas. Yo le pregunté, ¿por qué dijiste que yo no te había pagado? Y contestó: *yo no podía decir que era rico, ni siquiera mis hijos saben que yo tengo tantas casas.*

[102] Seydou Keïta, fotógrafo de Mali que fue conocido en Europa por los retratos realizados en África durante mediados del siglo XX. Murió en París en el 2001, con 80 años.

Con el también fotógrafo Malick Sidibé [103], fue distinto. Yo también lo descubrí y durante su carrera artística ganó millones de euros. Cuando en el 2003 ganó el *Premio Internacional de la Fundación Hasselblaad* [104], el dio una conferencia en la cual dijo: *Gracias a mi amigo André, yo pude ayudar a 1800 personas.* El era generoso y durante toda su vida compartió su fortuna. Murió a los pocos años.

Figura 99. De izquierda a derecha, afiche de la exposición de Seydou Keïta en el *Grand Palais,* París, 2016. *Sin Título*, Fotografía de Malick Sidibé, África, 1970.

Es cierto que desde este nivel, es complicado trabajar con los artistas contemporáneos que viven en África, porque muchas veces no comprenden las reglas y no saben muy bien como funciona el mercado del arte, o no están consientes de todos los engaños y copias falsas que se hacen con sus obras. Aquí en Europa pasa lo mismo. La cantidad de piezas falsas vendidas por cifras

[103] Fotógrafo de Mali, quien fue conocido en Europa por los estudios en blanco y negro que hizo durante la década de los 60 sobre la cultura popular de su tierra.
[104] Premio que se otorga desde 1980, a los fotógrafos que han realizado una labor notable.

millonarias son muchas. Falsos Manzoni, falsos Basquiat.[105] Por esta misma razón, fue que hablé ayer con mi amigo español que vive en New York y que gerencia todos los asuntos artísticos en Los Ángeles, para que proteja el trabajo de Esther y supervise que sea pagada justamente. Hace un tiempo, por azar, vi en la televisión a un hombre que llevaba una camiseta con los diseños de Esther. Yo pensé que a ella le habían pagado por ello, pero después fue mi amigo quien me confirmó que ella jamás recibió dinero de *H y M,* por comercializar aquellas camisetas. Para mi, ¡esto es ciertamente un abuso!

**E.B. Es cierto, nosotros tuvimos que pagar dos veces por la entrevista con Esther, ya que el intermediario se había quedado con todo, sin su conocimiento. De igual manera compramos todo directamente en su tienda, ¿usted la conoció?**

A.M. No, en aquella época no estaba.

**E.B. Ella tiene una pequeña tienda, al lado de su casa, donde vende artesanías Ndebele y cuadros de diferentes tamaños, con precios que oscilan entre los 1000, 5000 y 10.000 ZAR[106].**

(Pausa)

[105] Piero Manzoni y Jean Michel Basquiat.

[106] Zar o Rand, es la moneda sudafricana. En equivalencia, 1 euro equivale a 15 Rand.

**PARTE 2**

**E.B. ¿Cómo galerista y especialista en el arte, qué es lo que le atrae a usted del arte africano?**

A.M. Es algo que próximamente voy a relatar en un libro. Fue algo que sucedió después de encontrarme con Jean Pigozzi, cuando el decidió hacer una primera colección de arte africano. Como en África no hay museos, yo me encargué entonces de hacer mis propias investigaciones. Era para mi la oportunidad de mostrar la riqueza de los otros, la riqueza de la humanidad, que la arrogancia occidental ignora. Porque allí hay grandes saberes, no sólo el de los Ndebele, también el de otras culturas como los Papúa, con los cuales he compartido un tiempo, o los Aloal de Madagascar. Algunos dicen que a mi lo que me interesan son los artesanos, porque la mayoría de ellos no han asistido a escuelas de Arte. Pero ellos no son artesanos.

En África no es común este tipo de escuelas, pero eso no significa que estos artistas no hayan recibido una formación. Algunos de ellos son entrenados durante más de10 años, no en escuelas sino a través de la transmisión oral de saberes, de padres a hijos, que pasan de generación en generación. ¡Eso es como la escuela! Es una tontería decir que son artesanos porque no reciben una educación en una escuela de arte, ¡realmente es una arrogancia terrible! Para mi, es importante mostrarle a Occidente a valorar otros saberes y finalmente liberarse. Yo le debo mucho a los africanos. Yo mismo me sentí libre, cuando puede apreciar y reconocer a los otros, desde su conocimiento y sabiduría.

Figura 100.  André Magnin. París, Francia,  Agosto 9 de 2016

**E.B. Volvamos al encuentro con Esther. ¿Cuándo usted la conoció y vio su casa por primera vez, que fue lo que le llevó a escogerla, por encima de las demás mujeres Ndebele?**

A.M. Inmediatamente vi la casa, supe que era a ella a quien quería. Yo me encontré con muchas de las mujeres y vi sus pinturas, pero a veces sólo era un muro o un diseño, cómo el de la *hoja de afeitar*, lo que llamaba mi atención. Pero fue Esther y su trabajo lo que realmente me sedujo. Cuando la vi por primera vez, ella llevaba su traje tradicional, los anillos, la manta, ¡era una princesa! Yo no había visto una mujer Ndebele con tanto carisma, que brillara tanto como ella. También supe que en aquella época, Esther estaba realmente involucrada en la enseñanza de la pintura Ndebele, en *The Botshabelo Open–Air Museum*, donde tenía una pequeña escuela, la cual ya no existe. Ella sobresalía de las demás.

**E.B. Esther continua vistiendo su traje tradicional y sus anillos. ¿En ese entonces sólo ella vestía de esta forma o las demás mujeres también lo hacían?**

A.M. Depende, creo que las demás también lo hacían pero durante las ceremonias.

**E.B. Si, en la ceremonias. Porque hoy en día dentro de la cotidianidad, sólo ella viste el traje tradicional Ndebele, las demás mujeres, bien sea las artistas entrevistadas o en la villa, lo hacen normalmente.**

A.M. Bueno ella ha sido una mujer muy respetada dentro de la comunidad, tal vez por ello conserve sus tradiciones, al igual que lo era Francina Ndimande.

**E.B. ¿En aquel entonces, todas las casas estaban decoradas?**

A.M. No, no todas. Pero yo vi por ejemplo, en áreas rurales, donde habían casas con un muro decorado. Las casas se pintaban por una razón y era para celebrar el Rito de Iniciación masculina, el cual incluye la circuncisión. Durante su ausencia, las mujeres decoraban las viviendas para honrar a los jóvenes a su regreso. La casa de Esther estaba toda decorada, tanto al interior como al

exterior. Pero como le dije, en el campo vi pequeñas casas, alejadas de todo, donde sólo un muro estaba decorado. Algo espléndido, con lo que comprendí que las razones por las que estas mujeres pintaban, iban más allá del componente turístico.

**E.B. Porque hoy en día sólo son muy pocas, tal vez la casa de Esther y la de Francina.**

A.M. Después del *apartheid*, la gente gozó de más libertades, probablemente muchas de las personas que vivían en el campo se fueron a ciudades como Johannesburgo a trabajar. No se. Pero no todas las casas estaban pintadas, sólo algunas y fue tras ellas que yo seguí la pista. Ahora, una cultura no puede permanecer igual eternamente. Toda cultura evoluciona y ¿cómo lo hacen?, entrando en contacto con otras culturas. Por ejemplo, cuando Esther vino a París ella estuvo en contacto con cientos de artistas, de los 5 continentes. Ella vio esculturas, pinturas, instalaciones; fue al cine, vio videos, performances, algo que nunca en su vida había hecho. Todo esto influyó en que ella pensara transferir sus diseños murales a los lienzos. No fui yo quien se lo propuso, fue ella misma quien lo pensó. Ella me dijo: *André, los cuadros son la solución, de esta manera puedo exportar y dar a conocer el Arte Ndebele*. Las culturas evolucionan y no por ello su arte deja de ser auténtico.

**E.B. Esther Mahlangu tiene ya 81 años, ¿qué cree usted que va a pasar con la pintura Ndebele dentro de unos años, cuándo ya no esté Esther?**

A.M. Bueno, es cómo si me preguntaran, y voy a hacer una comparación bien exagerada, ¿qué va pasar con la pintura después de la muerte de Picasso? Bueno, ¡él es insuperable! Picasso pasó a la eternidad como uno de los grandes genios el siglo XX, uno de los dos grandes genios del siglo XX, el otro fue Duchamp. Después hubo grandes artistas, y el arte sigue. Bueno, de igual forma, Esther pasará a la eternidad como la artista más deslumbrante de la pintura Ndebele.

**E.B. Comprendo, pero ¿sabe usted si hoy en día, existen dentro del Arte Ndebele figuras igualmente carismáticas, cómo Esther?**

A.M. Bueno yo no puedo responderle porque no volví a visitar la región. No sabría decirle. El gran peligro al mismo tiempo, es que con la venta de brazaletes y collares, se caiga en la *artesanificación*[107] del Arte Ndebele. Esther es un artista. Lo demás obedece a una actividad mercantil, lo cual no es malo, si esto contribuye al bienestar económico de la comunidad.

**E.B. Cuando hablamos con Hellen, ella nos dijo que hace unos años había mucho turismo en la región, pero que ahora nadie los visita. Por ejemplo, en la *Fundación Ndebele* no hay ninguna actividad comercial. Hay una especie de centro comercial a la entrada de Mpumalanga, que lo llaman el *Centro Artístico.* Cuando fuimos, de los 20 locales existentes, sólo uno estaba abierto. Allí había una mujer Ndebele que vendía algunas muñecas. Nadie pasa por allí.**

A.M. Si, es cierto que ir allí no es fácil, por la distancia. Seguro esta es una de las razones por las que ustedes no vieron más casas decoradas, porque probablemente mucha gente se ha ido de allí. Yo me acuerdo que en aquella época, habían grandes extensiones de tierra que pertenecían a la población blanca, mientras que la población Ndebele vivía en el campo, en pequeñas casas y en condiciones precarias. Entonces, de la misma manera que se habla de animales en vía de extinción… No estoy diciendo que los Ndebele vayan a desaparecer, probablemente existan por mucho tiempo, pero existe la posibilidad de que su arte puede desaparecer…O tal vez no.

**E.B. Porque frente a esto, Hellen nos decía que las nuevas generaciones encuentran este arte y algunas costumbres, pasadas de moda, como el corte de cabello o el uso de collares, y prefieren escuchar *rock.***

[107] Este término no existe, pero con el se quiere hacer alusión al proceso de pauperización que sufre actualmente el Arte Ndebele, al ser visto como artesanía.

A.M. Bueno, me parece bien que la juventud Ndebele escuche la música occidental, el *rock.* Es algo normal. No van a pasar el resto de su existencia viviendo en el campo, sin agua ni electricidad. Afortunadamente la gente hoy en día tiene acceso al internet y a la telefonía móvil. Es la misma situación que se vive en la pequeña villa de Madagascar, donde yo nací. Hace 25, sólo había un teléfono en la zona. Hoy en día, no tienen agua, no tienen electricidad, pero tienen teléfonos celulares. Es alucinante, ¿verdad? Muchos de ellos, aun viven en el campo, en compañía de sus dos cebúes y sus cultivos y no se atreven a dejar su tierra, porque es la misma de sus ancestros. Sin embargo, todos ellos tienen un teléfono celular, y esto les permite acceder a la información mundial y a la música occidental.

**E.B. Hablemos un poco del valor comercial de las obras. ¿Durante el *boom* del Arte Ndebele, sabe usted cuanto costaba una obra de Esther o de Francina?**

A.M. Por aquella época, yo compré para la *Colección Pigozzi* alrededor de 100, 150 cuadros. En aquella época fue ella misma quien estableció el precio, no hubo discusión alguna frente a esto. Además las obras no iban a formar parte del mercado capitalista sino de la colección privada de Jean Pigozzi, la cual el no venderá jamás. De hecho, esa es una de las colecciones más grandes del mundo, El fue el primero en hacer una colección como esta, la cual permitió a su vez, el desarrollo del Arte Africano y de los artistas negros en África. Pigozzi es un hombre admirable. Yo lo conozco bien. Pero para volver al tema de la valorización de las obras, yo no se hoy en día cuánto pueda estar costando una pintura verdadera, hecha por Esther. Por el contrario, si hablamos del valor de las pinturas que ella hizo después del año 1989, aquellas que se compraron para la colección, yo no me acuerdo muy bien, pero digamos que por cada cuadro se pagaron como 4.000 o 5.000 euros.

Ahora, probablemente si estos cuadro entraran hoy en día al mercado del arte y se pusieran a la venta, probablemente estarían valiendo entre 20.000, 50.000 y

100.000 euros. Pero es cierto, que en cuanto al Arte Ndebele se refiere, a diferencia del trabajo de Esther Mahlangu, Francina Ndimande y algún otro, no se, el mercado que se mueve hoy en día, es el del producto artesanal, destinado para el turismo, como *souvenir.* Sin embargo, yo pienso que no hay por qué inquietarse. Incluso, si la pintura Ndebele desaparece, porque su cultura se ha transformado, este arte permanecerá en la obra de Esther. No importa si ella utilizó las pinturas que no eran auténticas, me refiero a los pigmentos naturales, ¡lo que ella hizo fue brillante! Por el contrario, yo pienso que fue precisamente la elección de la pintura acrílica, lo que le permitió reinventar su arte ancestral y tradicional, añadiendo así nuevos colores y brillo.

**E.B. ¿Cree usted entonces, que para que el arte de las culturas no occidentales sobreviva, debe permanecer atado a la tradición?**

A.M. Mire, por ejemplo, cuando usted ve la obra de Anselm Kiefer[108], podría pensar que probablemente era francés. Pero lo que hizo Kiefer, es lo que es porque era alemán. Sin embargo, cuando usted ve sus pinturas usted no dice, esto es arte alemán. Usted dice, éste es un gran artista. Lo mismo pasa con los Ndebele. Esther es una gran artista, pero probablemente si no fuera Ndebele, no sería reconocida como tal. Ella viene de África y no podemos sacar de su obra, su historia y su cultura. Es cierto que su arte es africano, pero al mismo tiempo es mundial. Cómo Warhol. Él era de New York, pero al mismo tiempo era mundial. Por eso es una tontería cuando la gente dice que el Arte Ndebele no es realmente africano. Esther Mahlangu es Ndebele 100% al igual que su arte. Y aunque haya nacido atado a una tradición, devino mundial. [109]

[108] Pintor y escultor alemán, quien formó parte del *Neoexpresionismo,* una corriente del llamado *Arte Postmoderno*, creada durante la década de los 80.

[109] Algunos fragmentos de la entrevista no fueron incluidos dentro del presente texto, por no ser de pertinencia dentro de la investigación. Sin embargo, en el video adjunto como anexo, *Les Magiciens de la Terre y Esther Mahlangu,* se puede escuchar la entrevista completa.

Figura 101. Esther Mahlangu, André Magnin y John Legend. Nueva York, Estados Unidos, Agosto 27 de 2016,

### 5.2.3. Mpumi Motshabi. Propietaria de *Toys with Roots*

Figura 102. Mpumi Motshabi. Johannesburgo, Sudáfrica, Abril 22 de 2016.

**E.B. ¿Puede darnos una breve presentación de quién es usted?**

M.M. Yo soy Mpumi Motshabi. Soy madre de tres hijos. He trabajado en el área del *marketing* por más de 10 años, y actualmente soy la propietaria de *Toys with Roots.*

**E.B: ¿De dónde sale la idea de *Toys with Root*s?**

M.M. Esta idea salió cuando conocí a una mujer que estaba vendiendo unas muñecas que representaban diferentes etnias sudafricanas como los Zulúes o los Sotho, que ella misma había creado. Me gustaron tanto que decidí comprar unas para mis hijas, pero también pensé que esta sería una excelente oportunidad para comercializar este tipo de juguetes. Así que decidí promocionar estas muñecas en mi perfil de *Facebook,* para ver como reaccionaba el público. Y yo misma me sorprendí. La respuesta fue una locura. Yo le había pedio a la creadora de las muñecas, 200, para comenzar. Pero la acogida fue tal, que quedamos cortas con esa cifra. Luego me di cuenta de que no eran mis muñecas, pero que sí podía entonces, crear una tienda que fuera especialista en juguetes africanos, algo que no existía en el mercado.

**E.B. ¿Cuál es el objetivo de *Toys with Roots?***

M.M. Fue la de crear un sitio dónde se puedan encontrar juguetes con los cuales los niños sudafricanos de raza negra se sientan identificados. Cómo madre, he visto que en el mercado, sólo se ofrecen muñecas blancas. Si, son lindas, pero en un país donde hay más de 52 o 54 millones de personas y la mayoría negra, es justo que la población entera se sienta identificada. *Toys with Roots* fue entonces la respuesta a esto. Evidentemente, estamos buscando crecer. Por el momento, el proceso es lento; más lento de lo que hubiera querido, pero estamos buscando crecer y en última instancia, probablemente fabricar algunas cosas a nivel local, ya que la mayoría de los insumos vienen de afuera. Es decir, es muy difícil de producir localmente. Su costo es tan alto, que los productos no podrían venderse a precio asequible. Por ejemplo, actualmente nuestros productos son vendidos exclusivamente en las ciudades, pero a nosotros nos gustaría llegar a las áreas

rurales, creo que allí serían de gran utilidad. Es por ello que, cómo un proyecto a largo plazo, estamos buscando la opción de crear una muñeca de bajo costo, que sea asequible a la población de las áreas rurales. Porque somos consientes de que infortunadamente, quienes compran nuestros productos hoy en día, son personas con dinero y educación, debido a su precio.

Además, nuestra idea es crear una tienda en la que usted pueda encontrar una combinación de juguetes africanos, tradicionales y modernos. Por ejemplo, actualmente estamos trabajando en una colección de vestuario para las muñecas, más *fashion,* y más acorde con lo que las niñas buscan, para lograr una combinación entre piezas modernas como un *jean* y una manta tradicional, lo cual sería muy interesante.

**E.B. ¿Qué estrategias de mercadeo utiliza *Toys with Roots* para dar a conocer sus producto?**

M.M. Nos encanta hacer presencia en las redes sociales, porque esa es la forma más barata de hacerlo, pero también la más eficaz hoy en día, en términos de poder llegar a mucha más gente que cualquier otro medio. Hemos participado también en ferias y mercados públicos, actividad que hacemos de vez en cuando. Pero básicamente nos movemos a través de *Facebook*, *Instagram* y *Twitter.* Esta mañana me llamó por teléfono un amigo mío, diciéndome que hablaban de *Toys with Roots* en la radio, en una de las principales emisoras del país. Esto no sólo fue muy emocionante para mi, sino que además me confirmó que las estrategias de promoción utilizadas hasta el momento. están funcionando.

**E.B. ¿Podría hablarnos un poco de la *Colección de Muñecas Étnicas,* que actualmente usted comercializa y que sin duda alguna es uno de los productos más atractivos de *Toys with Roots?***

M.M. Yo conocí a Molemo Kgomo, su creadora, a través de la mujer que le mencioné anteriormente. Molemo me mostró su colección de muñecas y me dijo que las había estado haciendo desde el 2005 pero que, aunque lo había intentado,

le había sido muy difícil comercializarlas. Así que tomé un par de ellas para ensayar. Yo creo que ella es la verdadera pionera en Sudáfrica, encargada de producir esta clase de juguetes, a través de las cuales se representan las diferentes etnias y comunidades sudafricanas. Esto es realmente algo único, muy diferente a lo que se había visto. Yo estoy muy contenta de que su marca esté ahora con nosotros y de que la gente pueda tener acceso a esta colección, la cual cuenta actualmente con 9 muñecas, siendo la Tswana, la última en incorporarse y de la que se espera sea muy bien recibida, porque hay muchas personas de esta comunidad en Sudáfrica.

Figura 103. Molemo Kgomo, cradora de la Colección de Muñecas Étnicas,

**E.B. ¿Sabe usted si su creadora cuenta con algún asesor artístico para la realización del vestuario de cada etnia, o es ella misma quien hace el trabajo?**

M.M. Yo creo que ella tiene un libro, el cuál utiliza como referencia. Yo no recuerdo el nombre del libro, pero tengo entendido que ha sido muy útil para ella y

le ha dado muchas ideas para el vestuario de las muñecas; aunque también acostumbra consultar directamente a personas de la comunidad. Algunas veces tiene que hacer cambios. Por ejemplo, el traje tradicional de los Tswana tiene prendas en cuero, lo cual resultaría muy costoso, para su comercialización. [110]

**E.B. ¿De la colección, cuáles muñecas son más populares? ¿Sabe usted por qué?**

M.M. La más popular es la Zulú. Yo creo que la razón es porque demográficamente hablando, en Sudáfrica hay muchas más personas de esta comunidad que de cualquier otra. Creo que ésta es la verdadera razón. Ahora, si hablamos de las 5 más vendidas, estas serían: Zulú, Xhosa, Sotho, Tsonga y Venda.

**E.B. ¿Y cuál es la situación de la muñeca que representa a los Ndebele?**

M.M. Lo siento, me equivoqué. Creo que en vez de la Venda, la quinta muñeca más vendida es la Ndebele, porque a la gente le gusta mucho su vestuario, el cual está tejido en cuentas de colores. Para mi, es la más bella de todas, por sus colores y la manta que lleva. ¡La más bella, sin duda alguna!.

**E.B. ¿Cree usted que los productos que usted comercializa, pueden llegar a servir cómo herramienta educativa, para incentivar el interés de las nuevas generaciones en su legado cultural?**

M.M. Definitivamente. En África del Sur, vivimos en un entorno tan diverso donde los niños están en un aula con niños de cualquier tribu, usted sabe: Zulúes, Sotho o Xhosa; todos ellos en un mismo salón de clases. Y también hay niños blancos. Yo misma, tengo una formación académica en educación y encontré que los niños aprenden mejor a través del juego. Así, que si se les puede enseñar acerca de las culturas de otras personas, en la forma en que aprenden mejor, ¿por qué no hacerlo?. Ya sabes, no se trata de darles una conferencia, poner los juguetes

[110] Esto mismo pasó con la muñeca que representa a los Ndebele, a la cual le fueron removidos los i*zdilla* o anillos de cobre, ya que resultaba muy costosa su producción, siendo reemplazados por anillos de tela.

delante de ellos y decirles: este un negro, este es un blanco, vamos a jugar con ellos. En realidad pueden aprender unos de otros, cómo por ejemplo que los Xhosa tiene puntos pintados en la cara o que los Ndebele llevan collares en el cuello. Ya sabes, todos esos asuntos culturales, en la forma de un juguete. En realidad, pienso que esto, puede ayudarnos también a amarnos unos a otros y apreciar las diferencias del otro.

Y en África, esto es realmente necesario porque hemos tenido tantos problemas con la raza. Es una locura. A veces cuestiones tribales, e incluso problemas de discriminación entre la misma raza. De hecho, en los últimos meses ha salido una campaña gubernamental que promueve que el racismo debe caer, debido a algunos casos asilados de intolerancia entre negros y blancos. Así que el gobierno también está tratando de animar, para que la gente tenga un mayor respeto hacia los demás. Pero para que estas campañas funcionen, deben ir acompañadas de otros programas que fortalezcan los lazos y la aceptación hacia los demás. Por lo tanto, creo que los juguetes, de hecho, pueden desempeñar un papel muy importante en la sociedad, fomentando el respeto en las próximas generaciones, para que crezcan con mayor tolerancia hacia los otros.

## 5.3. PROFESIONALES EN EL ÁREA AUDIOVISUAL QUE HAN TRABAJADO CON LA COMUNIDAD NDEBELE

Por último , se recogen aquí 4 preguntas realizada a Guy Spiller, director de cine sobre Arte y Patrimonio Cultural, quien ha estado involucrado en la producción de varios documentales, con fines educativos, cómo el realizado en el año 2012 por la ONG, *Africa mets Africa, My Room at the Centre of the Universe,* por el cual fue premiado en el *Jozi Film Festival* del 2013. Asimismo, el documental *Ndebele. Designing Identity*, creado para la misma ONG, en el año 2001. Fue también el director de la serie para televisión, *A Country Imagined,* la cual aborda el arte sudafricano, realizada en el año 2004 y presentada por el cantante sudafricano Johnny Clegg,. De igual forma, fue el director del video, *Murales Ndebele: los*

*vestigios de un arte o su renacer*, realizado en la región de Mpumalanga y en Johannesburgo en el año 2016 y anexado como material adjunto de la presente investigación,

### 5.3.1. Guy Spiller. Director de cine independiente y experto en arte y cultura Sudafricana

Figura 104. Guy Spiller. Johannesburgo, Sudáfrica. Abril 24 de 2016.

**E.B. ¿Puede darnos una breve presentación de quién es usted?**

G.S. Soy Guy Spiller, director de cine, involucrado principalmente en el tema del Arte y Patrimonio Sudafricano.

**E.B. Usted filmó a Esther Mahlangu hace 15 años en la región de Weltevreden y la filmó de nuevo la semana pasada. A su juicio, ¿cuánto ha cambiado la comunidad, después de 15 años?**

G.S. Esther se ve bien. Obviamente un poco mayor, pero luce vivaz y productiva. Yo pienso que durante estos 15 años, ella ha desarrollado habilidades empresariales. Realmente ella ha creado una cadena, en torno a la producción de su obra. Se ve que ella ha viajado bastante y que tiene un equipo estructurado. Así que yo pienso, que ella ha tomado el Arte Ndebele como empresa, formando parte del mundo occidental. Una cosa triste, es que hace 15 años existía la *Fundación Ndebele,* la cual funcionaba bastante bien. Allí habían habitaciones para los visitantes, y las mujeres asistían a la Fundación a realizar su trabajo manual, para luego vender sus objetos en la tienda. Ahora, aunque la Fundación existe, no funciona más. La tienda ha desaparecido. Parece que ninguna mujer asiste a ella, y el negocio de acomodación ha dejado de funcionar.

**E.B.. ¿Qué clase de reconocimiento tiene el Arte Ndebele hoy en Sudáfrica?**

G.S. El trabajo de cuentas realizado por los Zulúes y las escultura de madera de los Venda, es bien conocido. Y yo diría que el Arte Ndebele también lo es. Ciertas instituciones en Sudáfrica poseen importantes colecciones de este arte tradicional y regularmente se realizan exhibiciones a partir de ellas, en varios lugares de Sudáfrica. Pero, ya no forma parte de la vida de las personas, cómo solía ser.

**E.B. ¿Cómo director de cine, piensa usted que en 15 años se podrá hacer un documental sobre el Arte Ndebele?**

G.S. Si, yo pienso que estaremos hablando del Arte Ndebele en 15 años, porque es diferente y bello. ¿Qué sería del arte sino creyera al futuro? Yo diría que, de hecho y cada vez más, la gente hace referencia al pasado. En la música, sucede todo el tiempo. Realmente no hay nada nuevo, lo único que existe son las versiones que se hacen del pasado.

## CONSIDERACIONES FINALES

El objetivo de esta investigación fue el de abordar el Arte Ndebele, esto es sus orígenes como manifestación tribal, su desarrollo, y su posterior aceptación como categoría del arte occidental, a partir de su gran exponente Esther Mahlangu. Indiscutiblemente, muchas de las dudas e inquietudes iniciales fueron despejadas tras el viaje a Sudáfrica y las entrevistas realizadas a los artistas y personas involucradas en el tema, lo cual me permitió hacer un análisis más detallado sobre las proyecciones de este arte y aventurarme a dar respuesta a una pregunta que surgió durante el proceso: ¿está el Arte Ndebele próximo a desaparecer?. Para poder dar contestar este interrogante, hay que establecer primero que todo, la diferencia entre lo que se entendió como arte mural Ndebele y Arte Ndebele. Como se explicó a lo largo del texto, el arte mural, aquel que se aprecia en los textos de Margaret Courtney- Clarke y Peter Magubane, fue una actividad practicada por las mujeres de la comunidad a los largo del siglo XX, la cual consistió en la decoración de sus viviendas, instaurándose como tradición y símbolo de identidad. Tradición que efectivamente, ha desaparecido y que cómo hecho se debió a varios factores, explicados a lo largo de esta tesis, que en últimas obedecieron básicamente, a los cambios contextuales sufridos durante las décadas de los años 80 y 90.

Esta manifestación tribal desencadenaría el llamado Arte Ndebele, categoría añadida en Occidente para designar aquellos trabajos realizados a partir de los mismos diseños utilizados en la pintura mural, pero sobre el lienzo, del cual Esther Mahlangu sigue siendo la figura principal. El paso y reconocimiento de esta actividad indígena por parte del mundo occidental, supuso un cambio en cuanto al objeto creado, otorgándole un valor estético y abstrayéndolo de su componente social, tal y como sucedió con otras artes nativas, cómo el Arte Aborigen Australiano y el Arte indígena Huichol, para que sus productos pudieran ingresar a los grandes museos y galerías del mundo, como obras de arte y no como objetos artesanales. Este fenómeno puede observarse durante el transcurso del siglo XX,

en lo que parece ser parte de la antigua labor colonialista, en un intento más de la civilización occidental por salvar a estas culturas marginadas, apropiándose del trabajo creativo de estos pueblos indígenas y sacando provecho, especialmente en términos económicos, al homologarlas a la categoría de la producción artística occidental, para hacerlas subir, en términos del crítico de arte y promotor cultural paraguayo, Ticio Escobar, "camufladas al pedestal del gran arte", hecho que finalmente va en detrimento de las mismas artes tribales y sus artistas, trayendo la explotación y posterior pauperización de dichas manifestaciones. Por mucho tiempo, se implementó entonces un modelo que no respondía ni a la historia ni al tipo de sociedades de estos pueblos y éste fue precisamente el error. Probablemente lo más acertado, hubiera sido reconocerles un lugar diferente de creación, ya no desde el arte como paradigma, sino desde perspectivas sociales o culturales. (Escobar, 1987: 50). Sin embargo, lo más fácil para Occidente fue el apropiarse de estas manifestaciones a través de su mercantilización, donde la única condición exigida a las comunidades era que mantuvieran intactas sus tradiciones tribales a través de sus obras, o por lo menos supieran recrearlas bien, creando la ilusión de "autenticidad".

En otras palabras, los que se les pide a los artistas, es que se mantengan al margen de los acontecimientos y de las transformaciones, congelados, ajenos a todo estimulo externo, para quedarse suspendidos en la atmosfera de lo mítico y peregrino. Sin embargo, todos sabemos que esto no es más que una utopía, que responde aun al deseo egoísta de Occidente por dominar e imponer su visión eurocentrista, a comunidades que se consideran en desventaja, ya que en las sociedades actuales es imposible encontrar grupos totalmente aislados, capaces de mantener intacto un repertorio autónomo de prácticas y creencias. En el cruce de prácticas y miradas, las distintas comunidades tribales realizaron a lo largo de los siglos XIX y XX su propio proceso de apropiación de la civilización occidental, adaptándose a las circunstancias, acontecimientos y reordenando su sistema de tradiciones y ritos. Así, en el proceso, algunas tradiciones desaparecieron definitivamente, cómo fue el caso de la decoración de viviendas a través de la

pintura mural, para la comunidad Ndebele, mientras que otras se mantienen con fuerza y fidelidad. (García Canclini, 1997: 28.).

Este proceso fue llevado a cabo por cada una de estas comunidades, a través de actividades *poiéticas*, como la pintura, la escultura o la danza, representando a través de ellas su propia lectura del entorno habitado, reinterpretando símbolos y estilos de vida. El problema radica, en que pese a que desde el campo académico cada vez se está más consciente de esta situación, el destino de estas manifestaciones que fueron transformadas en Arte por Occidente, parecen aun estar ancladas indefectiblemente a su componente étnico, prohibiéndoseles cualquier tipo de reflexión propia. Así, ante la pérdida de la pintura mural cómo tradición, la reducción de turistas en la región de Mpumalanga, el desinterés del gobierno y la edad avanzada de Esther Mahlangu, surge entonces la preocupación sobre el futuro del Arte Ndebele.

Probablemente es cierto, que las nuevas generaciones no estén interesadas en aprender un arte ancestral, que no cumple ninguna función desde lo social, pero también es cierto que muchos de estos jóvenes, a diferencia de sus padres, tienen hoy en día acceso a la educación superior. De hecho, algunos de ellos eligen como opción profesional la carrera de Artes Plásticas, para realizar productos que puedan competir en el mercado del arte occidental. Esther Mahlangu pasará a la historia como la última mujer Ndebele, por haber conservado su vestido tradicional y sus anillos de cobre alrededor del cuello; y también cómo la primera artista Ndebele, quien dio a conocer el arte mural de su comunidad al mundo entero, transformándolo a su vez en una actividad rentable y lucrativa y abriéndoles la puerta a jóvenes artistas, cuyo reto no es el de perpetuar un arte tradicional sino el de proponer nuevas reapropiaciones, que den cuenta de lo que significa ser un Ndebele hoy en día y de su cultura actual.

En el mes de julio de 2016 se realizó en Nantes, Francia, *Grafikama,* un encuentro que buscaba exponer el trabajo de 13 artistas africanos, a través de la pintura

mural, en la cual puede apreciarse la convergencia de signos occidentales y africanos, que en últimas, dan cuenta de un proceso de apropiación interesante, por parte de estas nuevas generaciones de artistas. Y aunque en el evento no había ningún exponente de la comunidad Ndebele o ningún patrón geométrico que recordara dicho arte, sinceramente anhelo encontrarme en un futuro no muy lejano, con diferentes reinterpretaciones de los coloridos patrones geométricos, realizadas, ya no por artistas occidentales sino por una nueva generación de artistas Ndebele, conscientes de su pasado y su futuro.

Figura 105. Cartel de promoción de *Grafikama*, Exposición Colectiva de arte mural contemporáneo africano, Nantes, Francia, 2016.

A mi modo de ver, es momento de que el arte occidental, en su relación con las artes que considera periféricas, deje la búsqueda obsesiva de artes impolutas e incorruptas, provenientes de lugares lejanos e inaccesibles, así como la recreación de mundos herméticos y fijos; para poder apreciar las diferentes lecturas que estos artistas provenientes de otras latitudes, hacen tanto de su legado cultural ancestral como de su contemporaneidad. Porque es a través de las diferentes miradas que ampliamos el conocimiento del mundo y de nosotros mismos. O,

porque como diría Paul Valery[111], “lo más profundo está en la piel”. (Deleuze, 1989: 41).

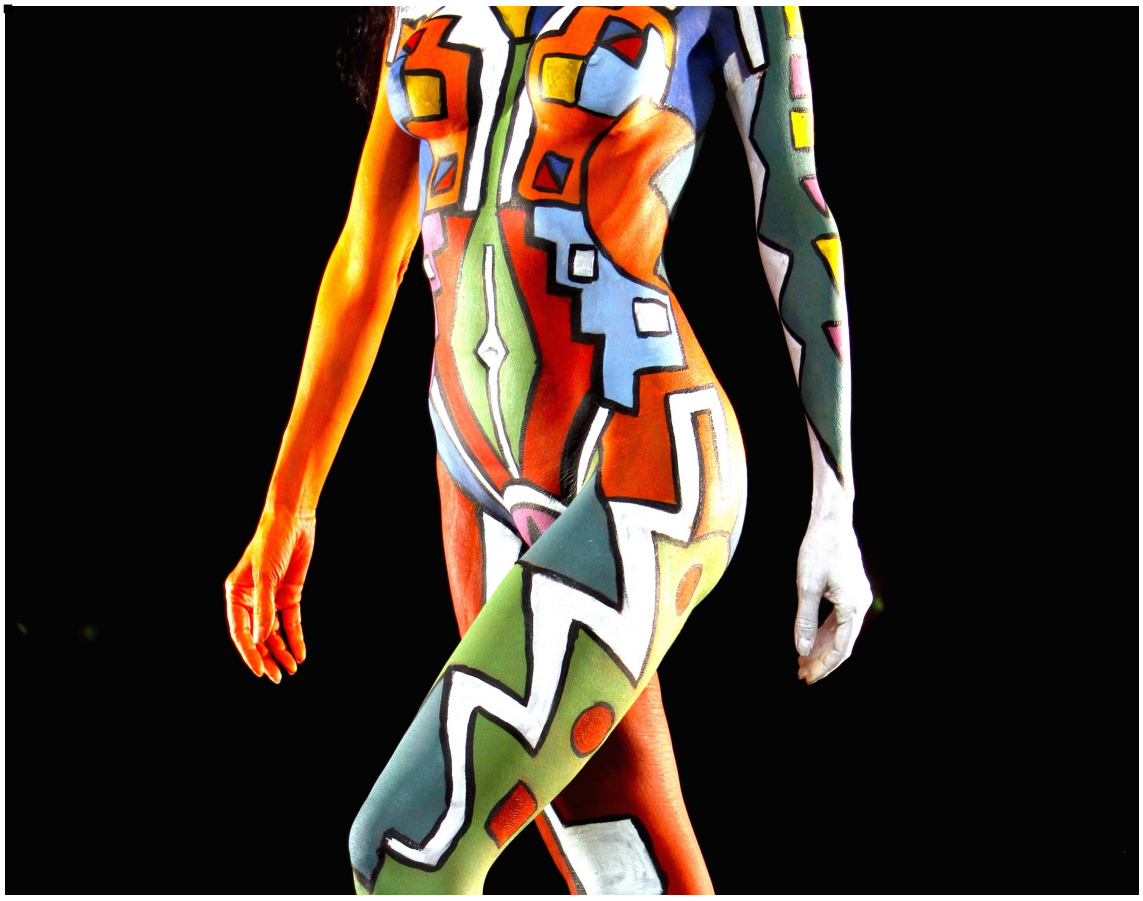

Figura 106. De la serie: *Mujeres de Colores. Body Painting*. Óscar Molano. Medellín, Colombia, 2014.

[111] Escritor, poeta y filosofo francés de principios del siglo XX. Con esta frase Valery le recuerda al ser humano que no somos más que un pliegue de la exterioridad, de la materia –imagen, del tiempo-duración. Interfaces del pasado, presente o futuro por venir.

**BIBLIOGRAFÍA**


AGUILAR, Nelson. Francina Ndimande. (Exhibición en Sao Paolo. XXIII Bienal Internacional de1996). Sao Paolo. Fundación Bienal. 1996. http://www.23bienal.org.br/universa/puaofn.htm

ARNOLD, Marion. Women and Art in South Africa. New York: St. Martin's Press. 1996. ISBN 0-312-16586-2

ASANTE, Seth Asieudu. Apartheid in South Africa. Origins and Impact. Kindle Edition: Publisher BookBaby. 1987. ISBN. 9781483503585.

BALANDIER, George, HOWLETT Jacques. L'art nègre. Paris: Présence africaine Editions. 2010. ISBN 978-2-7087-0810-5

BOTERO MEDINA, Eliana Sofía. Pintura mural o el arte de decorar viviendas. Función simbólica de la pintura Ndebele (Sudáfrica). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 2016, Nº 47. ISSN 0210-962X - eISSN 2445-4567

BRETON, Jean-Jacques, Les Arts Premiers; Que sais-je? Editions. 2012. ISBN 978-2-13059252-5

COQUEREL, Paul. L'Afrique du Sud, une histoire séparée une nation a réinventer. París; Découvertes Gallimard. 1992. ISBN 978-2-07-043834-1

COURTNEY-CLARKE, Margaret. Ndebele: The art of an African tribe. New York: Thames and Hudson, Inc. 2002. ISBN 0- 500- 28387- 7

COURTNEY-CLARKE, Margaret. African Canvas. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1990. ISBN 0- 8478- 1166- 2

CHURCHILL, Wiston. The Boer War. New York: Electronic edition published by Rosetta Books. 2013. ISBN 9780795329678

De JAGER FR, LOOTS AG.. Catálogo Esther Mahlangu. Cape Town: UCT Irma Stern Museum. Vgallery cc. Printed by Scan Shop. 2003. ISBN 0-620-30600-9

DELEUZE, Gilles. La Lógica del Sentido. Barcelona; Paidos.2005. ISBN 978-84-493-1803-0

GARCÍA CANCLINI, Nestor. Ni Folklórico ni Masivo. ¿Qué es lo Popular?. *Diálogos de la Comunicación.* 1987, Nº 17, 23-30. ISSN 1813-9248.

ESCOBAR, Ticio. Postmodernismo / Precapitalismo. Trujillo. *Simposio de Críticos de la III Bienal de Trujillo.* Octubre. 1987.

GOMPERTZ, Will. ¿Qué estás mirando? 150 años de Arte Moderno en un abrir y cerrar de ojos. Madrid: Santillana Ediciones. 2013. ISBN 978-84-306-0125-7

HALDER, Sritama. The Art of resistance: The Works of Jane Alexander. West Bengal: India Art etc: News and Views. 2005.

JUDD, Denis, SURRIDGE, Keith. The Boer War: A History. London: IB Tauris & Co Ltda. 2012. ISBN 978-178076-5914.

KÄO Tonis, MCHUNU, Vusi D. AmaNdebele. Signals of Color from South Africa. Berlín: Haus der Kulturen der Welt. 1991. ISBN 3-8030-3047-1

KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Art and Craft. Cape Town: Struik Publishers. 2001. ISBN 1-86872-583-9

KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Ceremonies. Cape Town: Struik Publishers. 2001. SBN 1-86872-583-9

KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Dress and Adornment. Cape Town: Struik Publishers. 2001. ISBN 1-86872-514-6

KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Homesteads. Cape Town: Struik Publishers. 2001. ISBN 1-86872-517-0

KÖNIG, Kasper. Remembering Forward: Australian Aboriginal Paintings since 1960. (Exposición celebrada en Colonia, Museo Ludwig. 2010). Colonia, Museo Ludwig, 2010.

LANDA CHÁVEZ, A. L. Huicholes. Puebla; Tesis Licenciatura. Diseño Gráfico. Departamento de Diseño de Gráfico, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2003.

LEE, Rebekah. African Woman and Apartheid. Migration and Settlement in Urban South Africa. London: Published by Tauris Academic Studies. 2009. ISBN 978-1-84511-819-8

LEITH-ROSS, Sylvia. African Women: A Study of the Igbo of Nigeria. New York: Frederick A. Praeger. 1965. ASIN B000JECCCQ.

LOUBSER, Annette. Recent Changes in Wall Painting amongst the Ndzundza as an Indication of Social Changes amongst AmaNdebele Women. Johannesburg: Unpublished Honors Dissertation. University of Witwatersrand. 1994.

MAGNIN André, SOULILLOU Jaques. Contemporary Art of Africa. New York: Harry N. Abrams. 1996. ISBN 978-0810940321

MAGUBANE, Peter. Vanishing Cultures of South Africa. Cape Town: Struik Publishers. 1998. ISBN 1-86825-967-6

MAGUBANE, Peter. Man of the People: A Photographic tribute to Nelson Mandela. London; Pan Macmillan Publishers. 2008. ISBN 978-1-77010-065-7

MAKWASHA. Catálogo de la exposición celebrada en París entre el 8 y el 28 de abril de 2014. París: Maison des Métallos. Editions ADD. ISBN 978-2-9542647-0-7

NETTLETON, Anitra, CHARLTON, Julia, RANKIN-SMITH Fiona. Engaging Modernities. Transformations of the commonplace. Johannesburg: Published by the University of the Witwatersrand Art Galleries. 2002. ISBN 1-86838-303-2

NETTLETON, Anitra. Beadwork, Art and the Body. *Dilo Tse Dintshi*/Abundance. Johannesburg: Published by the Wits Art Museum and Wits University Press. 2015. ISBN 978-1-86814-873-8

NEURATH, Johannes. Huicholes. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo. México D.F: Publicado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. 2003. ISBN 970-753-006-5.

NDEBELE. Artist Nation. Cape Town; Struik Publishers. 1995. ISBN 1- 86825-848- 3

OTTENBERG, Simon. The Nsukka Artist and Nigerian Contemporany Art. Washington: University of Washington Press. 2002. ISBN 0295982055

PACHECO SALVADOR, Gabriel, ITURRIOZ LEZA, José Luis. José Benítez y el Arte Huichol. La Semilla del Mundo. México D.F: Publicado por la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. 2003. ISBN 970-35-0478-7

PEFFER, John. Art and the End of Apartheid. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009. ISBN 978-0-8166-5001-9

PÉREZ IZAGUIRRE, Elisabeth, LIÑERO, Ana. Arte Aborigen Australiano. *Ankulegi.* Noviembre 2014, Nº 18, 83-96. ISSN 1138-347-X

PIBOT, Jacques. Les Peintures Murales des femmes Kasséna du Burkina Fasso. Paris; L'Harmattan. 2001. ISBN 2-7475-0865-X

POWELL, Ivor. Ndebele: A people and their art. New York: Abbeville Publishing Group. 1995. ISBN 0- 7892- 0073- 2

SCHNEIDER, Elizabeth Ann. Ndebele. The Heritage Library of African People. New York: The Rosen Publishing Group. 1997. ISBN 0-8239-2009-7

SCHNEIDER, Elizabeth Ann. Paint, Pride and Politics. Aesthetic and Meaning in Transvaal Ndebele Wall Art. Johannesburg: A Dissertation Submitted for Degree of Doctor of Philosophy to the Faculty of Arts University of the Witwatersrand. 1986.

SEIDMAN, Judy. Red on Black: The Story of the South African Poster Movement. University of Michigan; STE Publishers. 2008. ISBN 978-1919855905

SEKIBAKIBA Peter, SMUTS Helene, RICH Peter, GETZ Chonat. Africa meets Africa. Ndebele Women designing Identity. Johannesburg: Publishing by Africa meets Africa. 2008. ISBN 978-0-620-42326- 7

TYRREL, Barbara. Tribal Peoples of Southern Africa. Cape Town: T.V. Bulpin. 1968. ISBN 0 -949-95610-4

WELSH, David. The Rise and Fall of Apartheid. Cape Town: Jonathan Ball Publishers. 2009. ISBN 978-1-86842-352-1

WILLIAMSON, Sue. Resistance Art in South Africa. Cape Town: Double Storey Publishers. 2004. ISBN 978-1919930695

WOODWARD, Richard B. Esther Mahlangu 80. (Exposición celebrada en Cape Town: UCT Irma Stern Museum. 2015). Cape Town, UCT Irma Stern Museum, 2015.

## ILUSTRACIONES

Las fotografías reseñadas en el presente trabajo de grado fueron, en gran parte tomadas por la autora, en Sudáfrica y Francia, durante el período de investigación, a excepción de algunas figuras, tomadas de otras fuentes, pero que son incluidas en el texto, para una mayor comprensión. Asimismo, dentro de los anexos, se encuentra el disco numero 1, con más de 300 fotos y un índice explicativo, las cuales ilustran cada uno de los aspectos mencionados en el libro.

## 1. SUDAFRICA. LOS NDEBELE Y LOS PROCESOS HACIA UN ARTE PROPIO

---

**Figura 1** Paul Kruger. SEKIBAKIBA Peter, SMUTS Helene, RICH Peter, GETZ Chonat. Africa meets Africa. Ndebele Women designing Identity. Johannesburg: Publishing by Africa meets Africa. 2008.
Rey Nyabela en la prisión de Pretoria. SEKIBAKIBA Peter, SMUTS Helene, RICH Peter, GETZ Chonat. Africa meets Africa. Ndebele Women designing Identity. Johannesburg: Publishing by Africa meets Africa. 2008.

**Figura 2** Esther Mahlangu *Number One*. Inscripción a la entrada de la casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 3** Detalle casa de Esther Mahlangu, Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 4** *Itjefhana* e *istseketsana*. Detalle, casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 5** *Ndebele Childrens*. Constance Stuart Larrabee, Pretoria, Sudáfrica, 1936. PEFFER, John. *Art and the End of Apartheid*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009.

**Figura 6** Autorretrato. Detalle, casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 7** Pigmentos naturales. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 8** Iglesia *Isango LeZulu*. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 9** Casa abandonada. Alrededores de Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 10** Mural en blanco y negro de los Sotho del Sur. Murales. KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Homesteads. Cape Town: Struik Publishers. 2001.

**Figura 11** Fachada de vivienda decorada por los Sotho del Sur. Murales KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Homesteads. Cape Town: Struik Publishers. 2001.

**Figura 12** Motivos clásicos de la pintura mural de los Tsonga. Murales. KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Homesteads. Cape Town: Struik Publishers. 2001.

**Figura 13** La artista Noria Mabasa en su casa. Murales, KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Homesteads. Cape Town: Struik Publishers. 2001.

**Figura 14** Ejemplo de murales ralizados por las mujeres Lamba. MAKWASHA. Catálogo de la exposición celebrada en París entre el 8 y el 28 de abril de 2014. París: Maison des Métallos. Editions ADD.

**Figura 15** Complejo de viviendas Kassena. Tiébélé. Burkina Faso. 2014. http://culturacolectiva.com/el-pueblo-africano-donde-cada-casa-es-una-obra-de-arte/.

**Figura 16** Ejemplo del motivo zig-zag aplicado a mural. COURTNEY-CLARK, Margaret. African Canvas. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1990.

**Figura 17** Aplicación del Uli Art Style sobre mural. COURTNEY-CLARK, Margaret. African Canvas. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1990.

## 2. EL ARTE MURAL NDEBELE Y LA VIVIENDA. HABITAR EL ESPACIO A PARTIR DE UNA TRADICIÓN CULTURAL

---

**Figura 18** Plano de un *Umuz*i tradicional. POWELL, Ivor. Ndebele: *A people and their Art.* New York: Abbeville Publishing Group.

**Figura 19** *Izimpujwana* decorado. Detalle casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 20** Interior de la vivienda de Francina Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 21** *Isigolwani* e i*dzilla*. Detalle del vestuario tradicional Ndebele. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 22** *Nguba* y *tshogholo*,. Colección Privada. *The Wits Arts Museum.* Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 23** Delantal Ndebele del siglo XIX, creado a partir de cuentas de vidrio. Colección *The Wits Arts Museum*. Johannesburgo. Sudáfrica, 2016.

**Figura 24** *Plastici.* Colección *The Wits Arts Museum*. Johannesburgo. Sudáfrica, 2016.

**Figura 25** Artesanías creadas a partir de cuentas. Aeropuerto de Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 26** Jóvenes Ndebele regresando a la comunidad después de cumplir con el *Ukuwela* o Rito de Iniciación masculina. KLOPPER, Sandra, MAGUBANE, Peter. Ceremonies. Cape Town: Struik Publishers. 2001.

**Figura 27** Fiesta de celebración en la villa de Weltevrede durante el *Iqhude* o Rito de Iniciación femenina. POWELL, Ivor. Ndebele: A people and their art. New York: Abbeville Publishing Group. 1995.

**Figura 28** Muñecas Ndebele. De izquierda a derecha: Vestida de novia, de iniciación y sangoma. Aeropuerto de Johannesburgo y *Moditlo River Lodge*. Hoedspruit. Sudáfrica. 2016.

**Figura 29** *Ngurara* o velo matrimonial tradicional. COURTNEY-CLARKE, Margaret. Ndebele: The art of an African tribe. New York: Thames and Hudson Inc. 2002.

---

## 3. EL APARTHEID Y ESTHER MAHLANGU: DEL OBJETO TRIBAL A LA OBRA DE ARTE

---

**Figura 30** Ideología del *apartheid*. Museo del *Apartheid*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 31** Monumento en bronce en conmemoración de la Batalla de Blood RIver. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bloedrivier_laer.jpg.

**Figura 32** Milicianos Boers en Spion Kops. Segunda Guerra de los Boers. 1900. https://fr.wikipedia.org/wiki/Seconde_Guerre_des_Boers#/media/File:Boers_at_Spion_Kop,_1900_-_Project_Gutenberg_eText_16462.jpg..

**Figura 33** Miembros del *Partido Nacionalista*. Museo del *Apartheid*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 34** Documento de identidad exigido a las personas de raza negra durante la implementación del *apartheid*. Museo de *Apartheid.* Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 35** Separación del espacio de acuerdo a la raza. Museo del *Apartheid.* Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 36** Masacre de Soweto. De izquierda a derecha. Muerte del estudiante Hector Pieterson (12 años). Antoinette, hermana de Hector Pieterson, 30 años después. Soweto. Johannesburgo. 2016.

**Figura 37** *Mandebele Boys Milking Goats.* Gerard Sekoto. 1938. *The Wits Arts Museum*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 38** *Black Movement Consciousness*. Afiche de Thami Mnyele. PEFFER, John. Art and the End of Apartheid. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009.

**Figura 39** *Toture and Deaths in Detention.* Obra de Paul Stopforth. WILLIAMSON, Sue. Resistance Art in South Africa. Cape Town: Double Storey Publishers. 2004.

**Figura 40** *The Butcher Boys*. Jane Alexander. *Iziko South African Natural Gallery*. Ciudad de Cabo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 41** Publicidad de la revista *National Geographic.* 1957. PEFFER, John. Art and the End of Apartheid. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009.

**Figura 42** Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 43** Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 44** Fachada del *Grand Halle de la Villete*, sede principal de *Les Magiciens de la Terre*, París, 1989.. MAGNIN André, SOULILLOU Jaques. Contemporary Art of Africa. New York: Harry N. Abrams. 1996.

**Figura 45** Exhibición *Les Magiciens de la Terre,* celebrada en 1989. Réplica de la casa de Esther Mahlangu. *Grand Halle de la Villete*. París. Francia. MAGNIN André, SOULILLOU Jaques. *Contemporary Art of Africa.* New York: Harry N. Abrams. 1996.

**Figura 46** Tienda de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 47** *BMW* decorado por Esther Mahlangu. Museo de la *BMW* en Múnich, Alemania. SEKIBAKIBA Peter, SMUTS Helene, RICH Peter, GETZ Chonat. Africa meets Africa.

**Figura 48** Zapatos diseñados por Christian Louboutin, París, 2001. https://laurenceourac.wordpress.com/tag/louboutin/. Diseño de Christian Dior inspirado en los Ndebele. "Afro Fashion Week." París. 2005. http://www.afrofashionweek.com/html/page.php?xx_txt_rubrique=FOCUS&xx_txt_id_1=49.

**Figura 49** Étnicas Ndebele. Lentes Super. Firma italiana de gafas. 2012. http://lifestyle.trendencias.com/shopping/super-lanza-unas-gafas-de-sol-etnicas-ndebele

**Figura 50** Francina Ndimande e Imán. Detalle de la casa de Francina Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 51** Publicidad Vodka *Smirnoff*, Johannesburgo. Ivor. Ndebele: A people and their art. New York: Abbeville Publishing Group. 1995.

**Figura 52** Oprah Winfey frente a mural Ndebele. Fundación *Leadership Academy for Girls.* Sudáfrica. 2007. http://opportunitydesk.org/2015/01/10/oprah-winfrey-leadership-academy-for-girls-2016-south-africa/. Kim Kardashian usando vestido de la Colección étnica Mara Hoffman. 2012. http://www.fashionmate.in/2012/07/kim-kardashians-aztec-love-celebrities-in-aztec-prints-latest-fashion-trends-2012/

**Figura 53** *Ndebele Giraffe Woman with Euro Parisian Woman*. *African Self Hybridation*. *Ace Gallery.* Los Ángeles. 2002. http://acegallery.net/artist/orlan/.

**Figura 54** *Ndebele-Adaptation*. Exposición Bertrand Lavier. Centro Pompidou. 2012 http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Lavier/.

**Figura 55** *Africa Mona Lisa*. Hérine Fourie. Pintura al óleo. Galería de Stellenbosch. Sudáfrica. http://www.stellenboschwriters.com/hren.html

**Figura 56** *Dreams Come True.* Camille Walala. Mural. *Old Steet Station*. East London. 2014. http://www.coolhunting.com/culture/camille-walala-dream-come-true-building

**Figura 57** Afiche creado para el portafolio de la *Dutchman Racing* por Sindisio Nyoni. Sudáfrica. 2013. http://www.dutchmann.co.za/racing_poster.php.

**Figura 58** Casa de Francina Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 59** Francina Ndimande y su hija Hellen. Fotografía de Emilie Chaix. Mabhoko. 2006. http://www.diomedia.com/search/ndebeles.html

**Figura 60** Tejido elaborado a partir del estilo *Middelburg*. Colección *The Wits Arts Museum*. Johannesburgo. Sudáfrica, 2016.

**Figura 61** Iglesia *Isango LeZulu*. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 62** Vajilla Ndebele, de la firma alemana *Eshenbach Porzellan*. Casa de Francina Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016

**Figura 63** *The Ndebele Foundation*. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 64** Angelina Ndimande en compañía de su hija y nieta durante el documental *When I was Water.* Mpumalanga, Sudáfrica. 2013. http://www.wiww.co.za/Home.html.

## 4. EL ARTE NDEBELE HOY: DE LO TRIBAL A LO TRIVIAL

---

**Figura 65** Frederick de Klerk y Nelson Mandela estrechan las manos". Reunión Anual de la *World Economic Forum*. Davos, Suiza, 1992. https://en.wikipedia.org/wiki/F._W._de_Klerk#/media/File:Frederik_de_Klerk_with_Nelson_Mandela__World_Economic_Forum_Annual_Meeting_Davos_1992.jpg.

**Figura 66** Bandera actual de la República de Sudáfrica. https://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_Sudáfrica#/media/File:Flag_of_South_Africa.svg.

**Figura 67** Artesanía Ndebele. Aeropuerto de Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 68** Pintura Acrílica. Casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 69** Arte Contemporneo Aborigen. *El sueño de la Serpiente de la Vid*. Maggie Napangardi. Muséé de Quai Branly, París, 1990.

**Figura 70** Billete de un dólar australiano con el diseño David Malangi. *Reserve Bank of Australia*. 1983. https://fr.pinterest.com/pin/503066220848554863/

**Figura 71** El Sol. Detalle del mural de Santos de la Torre, *Pensamiento y Alma Huichol.* París. Francia. 2016.

**Figura 72** Zapatillas deportivas con los diseños del Arte Huichol. http://www.anonymousmx.com/2016/05/nike-piratea-disenos-de-arte-huichol-y-mixteco.htm

**Figura 73** Mural *Pensamiento y Alma Huichol*. Santos de la Torre. París. Francia. 2016.

**Figura 74** *Vochol.* Automóvil decorado al estilo Huichol. Museo de Arte Popular de México.http://www.sandiegouniontribune.com/news/2012/jan/11/vochol-huichol-art-wheels-parks-sdma/

**Figura 75** The Ndebele *Art School for Childrens*, Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 76** *The Ndebele Foundation*. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 77** *The Artistic Center*. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 78** *Princess of South Africa. Barbie* Ndebele. http://www.qvc.com/The-Princess-Collection%3A-Princess-of-South-Africa-Barbie.product.T110548.html.

**Figura 79** Muñecas occidentales al estilo Ndebele. *The Wits Art Museum*. Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 80** Muñeca Ndebele. *Ethnic Dolls Collection.* Johannesburgo. Sudáfrica. 2016.

**Figura 81** *Ethnic Dolls Collection*. *Moditlo River Lodge*. Hoedspruit. Sudáfrica. 2016.

**Figura 82** Esther Mahlangu lleva las zapatillas deportivas de *Eytys*, inspiradas en los diseños Ndebele. http://trueafrica.co/article/true-loves-sweden-streetstyle-meets-south-african-art-in-eytys-trainer-collab/.

**Figura 83** Alumno de Esther Mahlangu. Casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 84** Alumno de Esther Mahlangu. Casa de Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Sudáfrica, 2016.

**Figura 85** *Sin Título.* Zondi Skhosana. Pintura al óleo. Zondi Skhosana Art Gallery. Mpumalanga, Sudáfrica. 2014. http://zsartgallery.webs.com/apps/photos/photo?photoid=192529320.

**Figura 86** Acrílico sobre lienzo. Esther Mahlangu. 2015.

---

## 5. ENTREVISTAS

---

**Figura 87** Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 14 de 2016.

**Figura 88** Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 14 de 2016.

**Figura 89** Esther Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga. Abril 14 de 2016.

**Figura 90** *Quero*. Vaso Ritual Inca. 1300-1532 A.C. Museo Inka, *Casa del Almirante,* Cusco, Perú, 2015.

**Figura 91** Michael Mahlangu. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 15 de 2016.

**Figura 92** Sphiwe Kabini. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 15 de 2016.

**Figura 93** Hellen Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 16 de 2016.

**Figura 94** Hellen Ndimande. Weltevreden, Mpumalanga, Abril 16 de 2016.

**Figura 95** Anitra Nettleton. *The Wits Arts Museum*. Johannesburgo, Sudáfrica, Abril 20 de 2016.

**Figura 96** Mapogga Wedding. Alexis Preller. Pintura al óleo. Cape Town, Sudáfrica, 1952. http://www.artnet.com/artists/alexis-preller/mapogga-wedding-uvYpJ8zrA4J49WxPGxAwEA2.

**Figura 97** Anitra Nettleton.. http://citizen.co.za/citizen_gallery/hair-hair-art-africa/

**Figura 98** André Magnin. París, Francia, Agosto 9 de 2016.

**Figura 99** Afiche de la exposición de Seydou Keïta. en el Grand Palais, París, Francia, 2016. http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/seydou-keita. *Sin Título.* Malick Sidibé. Fotografía. Malí, África. 1970. http://fr.actuphoto.com/35274-deces-de-malick-sidibe-le-photographe-de-la-jeunesse-malienne.html

**Figura 100** André Magnin. París, Francia, Agosto 9 de 2016.

**Figura 101** Esther Mahlangu, André Magnin y John Legend. Nueva York, Estados Unidos. Agosto 27 de 2016. http://www.gettyimages.pt/evento/belvedere-presents-one-night-for-life-with-john-legend-at-the-apollo-theater-662517703?#jim-clerkin-and-hugues-pietrini-attend-as-belvedere-presents-one-for-picture-id597182270.

**Figura 102** Mpumi Motshabi. Johannesburgo, Sudáfrica. Abril 22 de 2016.

**Figura 103** Molemo Kgomo. Creadora de la Colección de Muñecas Étnicas. http://www.huffingtonpost.co.uk/michael-mumisa/have-african-children-fin_b_7055056.html

**Figura 104** Guy Spiller. Johannesburgo, Sudáfrica. Abril 24 de 2016.

**Figura 105** *Grafikama.* Exposición Colectiva de arte mural contemporáneo africano. Nantes,Francia,2016. https://familytripandplay.files.wordpress.com/2016/07/nantes-voyage-2016-grafikama-1.jpg?w=640&h=427

**Figura 106** De la serie: Mujeres de Colores. *Body Painting.* Óscar Molano. Medellín. Colombia. 2014.