



DOI: 10.26807/cav.v9i16.543

TEMAS DEL ARTE

# EL APARTHEID, LA FOTOGRAFÍA SOCIAL DOCUMENTAL EN SUDÁFRICA Y CÓMO EL FOTÓGRAFO DAVID GOLDBLATT ABORDA EL TEMA DEL APARTHEID EN SUS ESCENAS DE LA VIDA DIARIA

**Apartheid, Social Documentary Photography in South Africa and how the photographer David Goldblatt approaches the Apartheid in his daily life scenes**

**Erika Daniela Ortiz Martínez**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 2023-08-29

Fecha de aceptación: 2023-09-06

Ortiz Martínez, E. D. El Apartheid, la fotografía social documental en Sudáfrica y cómo el fotógrafo David Goldblatt aborda el tema del Apartheid en sus escenas de la vida diaria. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (16). Recuperado a partir de <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/54>

**Resumen:**

El fotógrafo sudafricano David Goldblatt, en sus años de práctica fotográfica, desarrolló una manera particular de abordar la vida diaria bajo el sistema del Apartheid que rigió en Sudáfrica entre 1948 y 1991. En el presente ensayo se observan dos ejemplos de fotografías de la vida diaria en las que Goldblatt se distancia de la estética utilizada por la “Struggle Photography” y con una interacción entre visibilidad/invisibilidad muestra

**Palabras clave:**

fotografía, David Goldblatt, fotografía social documental, fotografía Sudáfrica, struggle photography

**Abstract:**

South African photographer David Goldblatt developed a particular way to approach everyday life under the system of Apartheid, which ruled South Africa between 1948 and 1991. Two of Goldblatt’s daily life photographs are observed in this essay in which he distances himself from the “Struggle Photography” aesthetic. Thus, with an interaction between visibility/invisibility he shows the impact of this system interwoven in South African citizens daily life.

**Key Words:**

David Goldblatt, Sud African photography, struggle photography, photography, social documentary photography

**Biografía de la autora:**

Erika Daniela Ortiz Martínez (Quito Ecuador, 1989). Licenciada en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Máster en Historia del arte de la Universidad de Tübingen, Alemania. Actualmente doctorante en historia del arte en la misma universidad.

Ha participado en exposiciones artísticas colectivas como AME- Arte Mujeres Ecuador (Quito-2012), IKAS Art (Bilbao, España 2011), Fotografía Extralimitada (Quito, Ecuador 2011). Participó con la publicación La Sala de la Memoria: deconstruir la imagen fotográfica hasta develar ausencias en el libro “Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos” (Quito, 2012-2013).

Tiene más de 4 años de experiencia en la docencia del arte para niños y jóvenes. Fue ayudante de cátedra en 2019/2020 en la Universidad de Tübingen codirigiendo un seminario con enfoque en espacios de negociación transcultural en la historia del arte. Desde el año 2022 participa en el grupo de investigación “Postwar futures”.

## Introducción

La fotografía social documental en Sudáfrica en épocas del Apartheid jugó un papel esencial en la visibilización de los abusos y atropellos de este sistema. El fotógrafo sudafricano David Goldblatt (1930-2018) es una figura fundamental en la fotografía en Sudáfrica, durante más de 60 años capturó la vida en su país. El presente ensayo propone examinar la manera en que David Goldblatt aborda el tema del Apartheid en sus imágenes de la vida diaria, observando específicamente dos de sus fotografías.

Para dar orientación y delimitar el siguiente análisis me serviré de las siguientes preguntas: ¿en qué se diferencian las fotografías de Goldblatt de las imágenes producidas por la fotografía social documental en Sudáfrica? ¿De qué manera se percibe una interacción de tres vías (Cámara/mirada- repertorio de imágenes- observadores) en las fotografías de la vida diaria de Goldblatt?

Para este ensayo utilizaré como instrumento metodológico la interacción de tres vías en las imágenes de Goldblatt. En primera instancia, se considerará la vía de la cámara/mirada de Goldblatt; en segunda, el repertorio de imágenes producido durante el Apartheid (sobre todo por la fotografía social documental) al que nombraré imagen/pantalla y, por último, la vía de la interacción dada por los observadores.

Para esto, me apoyaré en los conceptos de *camera/gaze* (cámara/mirada) – *image/screen* (imagen/pantalla) abordados por Kaja Silverman en *The threshold of the visible world* (2006). Silverman se basa en los conceptos propuestos por Lacan<sup>1</sup> y

sostiene que a la imagen/pantalla o *screen* puede entenderse como un repertorio de representaciones, como una especie de filtro que determina cómo observamos y cómo somos percibidos por otros (Silverman, 1996, p.135). La cámara/mirada o *camera/gaze* consiste pues, en la observación de otros a través de dicha pantalla, es decir, a través de este repertorio de imágenes que actúa como una especie de filtro. Silverman propone, además que la cámara fotográfica es capaz de tomar el puesto de la mirada/*gaze*, por eso en este texto me referiré a la mirada de Goldblatt como cámara/mirada (Silverman, 1996, p.135).

Para concluir, se añadirán brevemente a la discusión los 5 aspectos que Wolfgang Kemp menciona en su texto *The Work of Art and its Beholder* (1998) acerca de las formas de direccionamiento en la recepción de las artes visuales (*forms of address*). Estas herramientas metodológicas serán la base para un análisis comprensivo de las siguientes fotografías de David Goldblatt, seleccionadas para ser observadas en este ensayo: “Ozzie Docrat with his daughter Nassima in his shop before its destruction under the Group Areas Act, Fietas, Johannesburg, 1977”; y “Wedding on a farm in the Barkly East district, Cape Province (Eastern Cape), Dec. 1966”. La selección de ambas fotografías parte de mostrar dos ejemplos de imágenes de la vida diaria en las que Goldblatt utiliza diferentes estrategias de visibilizar la vida bajo el Apartheid.

---

1 “[...] the “screen,” derives from Seminar XI, and is always conceptualized in relation to a second term, the “gaze.” In this text, Lacan suggests, once again, that the subject relies for his or her visual identity or an external representation. However, he refers to this representation as a “screen” rather than a mirror reflection. Moreover, rather than simply misrecognizing him- or herself within the screen, the subject is now assumed to rely for his or her structuring access to it on an “unapprehensible” and unlocalizable gaze, which for over 150 years now has

---

found its most influential metaphor in the camera. In order to emerge within the field of vision, the subject must not only align him- or herself identificatorily with the screen, but must also be apprehended in that guise by the gaze.” (Silverman, 1996, p. 18)

## Desarrollo

El Apartheid fue un sistema que instauró la segregación racial y discriminación entre los años 1948 y 1991 en Sudáfrica (South African History Online [SAHO], 2016). Tenía como objetivo la separación y hegemonía legal de los europeos blancos en el país (Enwezor, 2013, p.22). Algunos aspectos de esta división ya eran visibles antes de 1940, pero se convirtió en una política después de que el Partido Nacional (National Party)<sup>2</sup> ganara las elecciones parlamentarias en 1948 (UNESCO, 1967, p.7; SAHO, 2016). Este sistema se basaba en leyes que obligaban a los distintos grupos raciales a vivir y desarrollarse por separado y de forma desigual, lo cual generó un grave perjuicio y desventaja para la mayoría de la población (SAHO, 2016).

El Apartheid clasificaba a cada ciudadano sudafricano en uno de los cuatro grupos raciales en función del color de piel, el estatus socioeconómico y el estilo de vida; las residencias también se clasificaban por razas. La segregación residencial pretendía evitar el contacto entre diferentes razas y desalentar la movilidad entre zonas. Entre 1960 y 1983, alrededor de 3,5 millones de ciudadanos africanos fueron expropiados y obligados a trasladarse a barrios segregados. Más del 80% del territorio fue destinado para la minoría blanca, mientras que a las personas negras se les exigió que llevaran un documento llamado “pase” para autorizar su presencia en las zonas de población Blanca (Encyclopaedia Britannica, Apartheid, 1998). El Apartheid impidió el desarrollo justo y equitativo de cada grupo social en Sudáfrica. La segregación era violenta y se hacía por la fuerza; pues, a pesar de que la población negra era el

grupo más numeroso de Sudáfrica, sus derechos y participación eran ignorados.

A pesar del poder del gobierno, siempre hubo cierta oposición y resistencia al Apartheid dentro de Sudáfrica, la cual se fortaleció y se tornó cada vez más militante en torno a los años setenta y ochenta. La oposición buscó medidas para luchar contra esta política y abolirla. Estos esfuerzos se lograron a principios de la década de 1990 (UNESCO, C.d.,1992, pp.40-41; SAHO, 2016).

Diversos acontecimientos significativos del periodo del Apartheid marcaron un antes y un después, tanto en las leyes como en la resistencia. Estos acontecimientos también conllevaron momentos clave para la cultura fotográfica del país. Entre los hechos antes referidos se encuentran la Masacre de Sharpeville en marzo de 1960, cuando la policía abrió fuego y mató a 69 personas que protestaban contra las leyes de pases; o el Levantamiento de Soweto en junio de 1976, donde una concentración masiva de estudiantes se enfrentó a la policía, matando a 100 estudiantes al final del día. Este levantamiento se extendió después a otros distritos y dejó más de 1000 muertos, la mayoría de ellos por disparos de la policía (Enwezor y Bester, 2013, p.251).

Es importante tener en cuenta que a lo largo de estos años, el Apartheid no sólo logró la separación de razas mediante la introducción de leyes estrictas, sino que trató de inmiscuirse en la vida cotidiana de los sudafricanos. Como aclara Enwezor, esto se logró a través de “un proceso continuo de socialización e institucionalización hasta que adquirió una sensibilidad de normalidad, como parte de la realidad de la vida cotidiana” (Enwezor, 2013, p.25).<sup>3</sup> Este sistema de segregación estaba profundamente inmerso en la realidad social y la vida cotidiana de la gente. Estas consideraciones son importantes a la hora de reflexionar lo que

---

2 “National Party (NP), in full National Party of South Africa, [...] South African political party, founded in 1914, which ruled the country from 1948 to 1994. (“Partido Nacional (NP), en su versión completa Partido Nacional de Sudáfrica, [...] Partido político sudafricano, fundado en 1914, que gobernó el país de 1948 a 1994). (Encyclopaedia Britannica: National Party, South Africa, 14.10.2011, URL: <https://www.britannica.com/topic/National-Party-political-party-South-Africa>) (Accessed 05.07.2023).

---

3 Cita original, traducción propia: “a continuous process of socialization and institutionalization until it acquired a sensibility of normalcy, as part of the reality of everyday life” (Enwezor, 2013, p.25).

ocurrió tras la abolición del Apartheid y resultan esenciales para contemplar cómo estas políticas fueron visibles fotográficamente (Enwezor, 2013, p.25).

### La fotografía social documental en Sudáfrica

La fotografía documental social o la llamada “Struggle Photography”<sup>4</sup> desempeñó un papel esencial en la visibilidad de la violencia de este sistema. La fotografía social documental no se limitó a captar las imágenes de los acontecimientos, sino que se empleó como herramienta para transmitir esta problemática al resto del mundo participando, asimismo, activamente en la resistencia contra el Apartheid.

En la conferencia “Cultura y Resistencia” realizada en Botswana en 1982, David Goldblatt mostró públicamente su desacuerdo con la idea de utilizar la fotografía y “la cultura como un arma en la lucha por la liberación” (Newbury, 2009, p. 237)<sup>5</sup>, algo que el colectivo *Afrapix* había declarado momentos antes en la misma conferencia. A pesar de que Goldblatt tomó un camino diferente al de la “Struggle Photography”, ambos enfoques se entrelazaron en muchas ocasiones y conformaron la visualización del Apartheid.

A lo largo de estos años predominó un gran repertorio visual conformado también por prácticas fotográficas que documentaron el sistema del Apartheid, aunque con enfoques diferentes. Estas fotografías constituyen principalmente las imágenes que visibilizaron el Apartheid para el mundo internacional, fotografías que, además, fueron aclamadas y ampliamente consumidas por la prensa.

El Apartheid y la problemática sociopolítica de Sudáfrica configuró en cierto modo las prácticas fotográficas de la época (Newbury, 2009, p.3). Las

mismas están, por tanto, fuertemente relacionadas con la respuesta social al sistema. Como afirma Darren Newbury en su libro *Defiant Images. Photography and Apartheid South Africa* (2009):

El sistema del apartheid era indudablemente opresivo y a menudo brutal; establecía el contexto en el que trabajaban los fotógrafos, conformaba gran parte de los temas que fotografiaban y a menudo restringía las imágenes que podían mostrarse. Pero su control estaba lejos de ser total. A pesar de la injusticia económica y la opresión política del periodo del apartheid, la Sudáfrica Negra permaneció abierta las influencias culturales mundiales (...).<sup>6</sup> (Newbury, 2009, p. 6)

Por las razones antes mencionadas, es importante considerar brevemente el desarrollo de la fotografía sudafricana en relación con el Apartheid y el papel que tuvo la fotografía para captar la manera en que el sistema convulsionó al país (Newbury, 2009, pp. 3-6).

La revista *Drum*, creada inicialmente con el nombre *The African Drum* en 1951 (Enwezor, 1996, p. 182) desempeñó un papel importante en el desarrollo de la cultura visual en Sudáfrica durante el periodo del Apartheid, así como en el repertorio visual que caracterizó la visibilización del sistema a lo largo de estos años (Enwezor, 1996, p. 182).

Años después de un lanzamiento inicial sin éxito, la revista fue reestructurada

---

4 Fotografía de lucha.

5 Cita original, traducción propia: “culture as a weapon in the liberation struggle” (Newbury, 2009, p. 237).

---

6 Cita original, traducción propia: “The apartheid system was undoubtedly oppressive and often brutal; it set the context in which photographers worked, shaped much of the subject matter which they photographed, and often restricted the images that could be shown. But its control was far from total. Despite the economic injustice and political oppression of the apartheid period, black South Africa remained open to global cultural influences (...).” (Newbury, 2009, p. 6)

y se propusieron nuevos lineamientos en los que imágenes y artículos informarían sobre las condiciones de los sudafricanos Negros que vivían bajo el Apartheid (Newbury, 2009, p. 100). *Drum* dedicó más atención a registrar protestas políticas y movilizaciones de masas. Sin embargo, procuró mantenerse políticamente reservada. “La crítica de Drum al apartheid no era directa ni representaba una estrategia política, pero sí presentaba un poderoso argumento visual de que el apartheid no podía triunfar” (Newbury, 2009, p. 159).<sup>7</sup> Con el tiempo, los fotógrafos obtuvieron más autonomía en su trabajo y ocupaban la posición de observadores, convirtiéndose sus fotografías en un eje esencial de las publicaciones (Newbury, 2009, p. 144).

Dado el enorme impacto causado por la masacre de Sharpeville –mencionada anteriormente–, consideraré ahora el aspecto fotográfico/visual de este suceso. El 21 de marzo de 1960, los fotógrafos de *Drum* Peter Magubane e Ian Berry estuvieron presentes en Sharpeville y captaron imágenes de la masacre. El acontecimiento alcanzó gran resonancia, tanto en Sudáfrica como internacionalmente; como consecuencia, la situación social y política del país se agravó. Teniendo en cuenta el riesgo que implicaba la publicación de las imágenes de Sharpeville, *Drum* decidió enviar las fotografías a *Camera Press* en Londres, desde donde se distribuyeron a la prensa mundial (Newbury, 2009, p. 161).

A pesar de que los fotógrafos lidiaban ya con la censura todo este tiempo, después de Sharpeville esta aumentó y la distribución

de imágenes tuvo que buscar audiencia y distribución en el exterior (Newbury, 2009, pp. 150-162). Las restricciones y prohibición por parte del gobierno fueron cada vez más fuertes. Lo que trajo como consecuencia el fin de la era de la fotografía de *Drum* en 1965 (Newbury, 2009, p. 165).

Entre finales de los 60 y principios de los 70, muchos fotógrafos tuvieron que abandonar el país o su trabajo fue censurado por el gobierno. Después de Sharpeville, los levantamientos de Soweto en junio de 1976 significaron otro punto de inflexión para el repertorio visual del Apartheid y a su vez, para la lucha contra él (Hayes, 2007, p. 143).

La fundación de la revista cultural *Staffrider* en marzo de 1978 fue trascendental para la época. En primer lugar, por la falta de oportunidades y las dificultades a las que se enfrentaban los fotógrafos para publicar sus imágenes tras los incidentes de Soweto; y, en segundo lugar, porque la revista apoyó y organizó exposiciones de fotografía durante la década de 1980. (Newbury, 2009, pp. 235-236; Hayes, 2017, p. 304).

Muchos fotógrafos publicaron primero sus obras en *Staffrider*; de hecho, fue a través de esta revista que los fundadores de *Afrapix* establecieron su primer contacto (Hayes, 2013, p. 342). Los miembros fundadores del colectivo y la agencia fotográfica *Afrapix* fueron, entre otros, Omar Badsha, Paul Weinberg y Lesley Lawson.

En julio de 1982 se llevó a cabo en Botswana la ya mencionada conferencia Cultura y Resistencia. Este evento fue decisivo para *Afrapix* porque fue cuando se compartió y legitimó su idea de utilizar “la cultura como

---

<sup>7</sup> Cita original, traducción propia: “Drum’s critique of apartheid was not direct, nor did it represent a political strategy, but it did present a powerful visual argument that apartheid could not succeed”. (Newbury, 2009, p. 159)

arma en la lucha por la liberación”<sup>8</sup> (Newbury, 2009, p. 237).<sup>9</sup>

En 1982, *Afrapix* ya estaba bien consolidado. Los principales objetivos del colectivo eran formar y apoyar a jóvenes fotógrafos (Newbury, 2009, pp. 240, 241) y producir un *corpus* de imágenes que expusiera la situación en Sudáfrica bajo el régimen del Apartheid (S.A.H.O, 2011). El vasto *corpus* de imágenes reunido por *Afrapix* se distribuyó en plataformas y publicaciones que pretendían exponer las condiciones de vida bajo el Apartheid. Poco después, estas imágenes se distribuyeron también en la prensa internacional (Newbury, 2009, p. 241; Hayes, 2007, p. 146).

Con la creciente atención internacional a la situación en Sudáfrica, aumentó la demanda de fotografías. Se demandaba, sin embargo, un tipo específico de imágenes; esto ocasionó la repetición y la saturación visual de determinado tipo de fotografías (Hayes, 2007, p.153). Las imágenes más populares y solicitadas fueron principalmente aquellas en las que la lucha y la violencia eran evidentes; imágenes que hacían visible la brutal violencia del Apartheid, sobre todo la física (Hayes, 2007, p. 153; Hayes, 2013, pp. 345-346).

El *corpus* de imágenes documentadas, recopiladas y distribuidas en la década de 1980 desempeñó un papel esencial en la definición del repertorio visual del Apartheid. Sin embargo, la “Struggle Photography” no fue el

único tipo de imágenes que surgió en esa época.

Dos conjuntos de obras desarrolladas también en este periodo son importantes ya que muestran el amplio espectro de la fotografía documental en estos años: *South Africa: The Cordoned Heart* (1986) y *Beyond the Barricades: Popular Resistance in South Africa* (1989) (Newbury, 2009, pp. 243-244; Cf. Hayes, 2017, p. 309). Ambas publicaciones alcanzaron un importante reconocimiento internacional y, citando a Newbury (2009), “podrían representar el trabajo más significativo de este periodo” (pp. 243-244).

*South Africa: The Cordoned Heart* fue una exposición publicada posteriormente como libro en 1986 (Badsha y Wilson, 1986). La publicación presenta 28 foto-ensayos de 20 fotógrafos entre miembros de *Afrapix* y otros fotógrafos como David Goldblatt. El libro fue editado por Omar Badsha, miembro fundador de *Afrapix*, junto con el Centro de Fotografía Documental de la Universidad de Duke, en Estados Unidos (Newbury, 2009, p. 245). Newbury (2009) afirma que, a pesar de que la colección de imágenes estaba asociada a la lucha contra el Apartheid, la selección de fotografías para *The Cordoned Heart* parecía tomar cierta distancia de las imágenes mediáticas distribuidas por todo el mundo (p. 248). Los foto-ensayos de esta publicación indagan, entre otros temas, en la situación laboral, como los largos y agotadores viajes que afrontaron las personas después de que no se les permitiera vivir cerca de sus lugares de trabajo; los traslados forzosos; y otras imágenes que captan la vida cotidiana y las formas de vida de la población negra marcadas por el sistema del Apartheid (Newbury, 2009, pp. 246-255).

---

8 Cita original, traducción propia: “culture as a weapon in the liberation struggle” (Newbury, 2009, p. 237).

9 Como ya se ha señalado, otro momento clave de la conferencia fue el desacuerdo de Goldblatt con la idea de que la fotografía debía utilizarse como arma de lucha. (Hayes, 2007, p. 146; Hayes, 2013, p. 342; Newbury, 2009, p. 237).

La segunda publicación *Beyond the Barricades: Popular Resistance in South Africa*, publicada en 1989, se concibió poco después del catálogo de *The Hidden Camera*, una exposición que tuvo lugar en Amsterdam en 1987. Utilizando las fotografías expuestas en *The Hidden Camera*, Gideon Mendel y Alex Harris de la Universidad de Duke trabajaron juntos para editar *Beyond the Barricades*. Este libro contiene varios foto ensayos de miembros de *Afrapix* (Hayes, 2017, p. 309; Newbury, 2009, p. 258). A diferencia de *South Africa: The Cordoned Heart*, en *Beyond the Barricades*, los títulos de las fotos son más largos y descriptivos. Además, las imágenes presentadas muestran la lucha de una forma más confrontativa: captan la violencia, el luto, la sangre (Newbury, 2009, p. 258). Las imágenes de *Beyond the Barricades* se centran claramente en la lucha por la liberación, la opresión y la resistencia. Representan las huelgas, los funerales, es decir, imágenes vívidas desde el enfrentamiento y la opresión (Lederer, 1990).

La consideración de estas publicaciones nos ayuda a comprender cómo esta cultura visual se componía de diferentes capas de exploraciones. El objetivo de esta sección fue poner en discusión la cultura visual del Apartheid centrándose en la fotografía y con ello, tomar en cuenta las imágenes que han construido la pantalla/*screen* de este periodo.

Ahora bien, dado que la pantalla/*screen* comprende el repertorio visual y actúa como filtro de la mirada/*gaze*, resulta esencial indagar la pantalla/*screen* específica del Apartheid, con el fin de comprender el enfoque de Goldblatt y su contribución a la visibilidad del Apartheid.

Así pues, mientras se producía este abanico de imágenes que presentaban los conflictos y el sufrimiento bajo el sistema del Apartheid, otros fotógrafos se concentraron en un acercamiento distinto a los hechos. Goldblatt fue, en efecto, uno de los fotógrafos que con el tiempo desarrolló un enfoque distinto al momento de visibilizar la vida bajo el sistema del Apartheid.

La fotografía “Ozzie Docrat with his daughter Nassima in his shop before its destruction under the Group Areas Act, Fietas, Johannesburg, 1977” pertenece a la serie de imágenes que Goldblatt realizó principalmente en 1976-77 en el suburbio llamado Fietas en Johannesburgo. En Fietas Goldblatt fotografió a los últimos residentes de origen Indio del barrio antes de que fueran desalojados a la fuerza tras la “Group Areas Act”, ley que declaró a Fietas una zona para blancos (“White Group Area”) en 1956 (Goodman Gallery, David Goldblatt, Fietas, 2009).

Fietas era un lugar pequeño de calles estrechas y casas compactas, muy sobrepoblado, pero con un fuerte sentido de comunidad. Ricos y pobres, negros y blancos habían venido desde muchos kilómetros para comprar allí. Tres generaciones habían crecido y vivido allí. Utilizando todos los vacíos legales, los habitantes de Fietas lucharon contra la expulsión. Pero finalmente, en 1977, la policía entró con perros y, salvo unos pocos, los últimos Indios de Fietas fueron expulsados. Se destruyeron tiendas y casas y se construyeron otras nuevas para Blancos de escasos recursos”.<sup>10</sup>

---

10 Cita original, traducción propia: “Fietas was a small place with narrow streets and compact houses, heavily overcrowded, but with a strong sense of community. Rich and poor, Black and White had come from many miles to shop there. Three generations had grown and lived there. Using every loophole in the law the people of Fietas fought



(Goodman Gallery, David Goldblatt, Fietas, 2009).

En la fotografía en blanco y negro de formato cuadrado se presentan las figuras de un hombre de mediana edad y una niña en un local cerrado. El hombre tiene el pelo oscuro y barba; lleva gafas y aparentemente ropa de trabajo. El hombre está a la izquierda del fondo y tiene las manos apoyadas sobre el mostrador. El mostrador divide la fotografía entre el fondo y el primer plano. En el primer plano, la figura de una niña se sitúa en el centro de la imagen. Se la retrata sentada sobre una estantería, con uno de sus pies colocado también sobre ella. La niña tiene el pelo largo y oscuro; mira a la cámara mientras sonrío.

Alrededor de los fotografiados se ven objetos de distinto tamaño, dispuestos tanto en las estanterías del fondo, como en el mostrador de cristal. Las condiciones de iluminación de la fotografía muestran un contraste entre valores oscuros y claros. Sin embargo, los contornos de los retratados están cuidadosamente delimitados para que sus imágenes no se pierdan entre el ruido visual de los pequeños objetos que llenan por completo el lugar y el encuadre.

Lo más probable es que la cámara/mirada de Goldblatt esté situada cerca de los fotografiados; la forma en que está compuesta la fotografía permite contemplar al espectador los gestos de ambos, sobre todo la niña que está sentada cerca de la cámara. La composición invita también a una contemplación detallada del entorno. El título de la foto aclara que los

retratados son padre e hija en su tienda. Lo que también se explica en el título es que el lugar fue destruido poco después por la “Group Areas Act” (esto no es visible en la imagen).

En esta fotografía está claro que los títulos son clave para revelar una invisibilidad aparentemente oculta en la imagen. Sin los títulos, las conjeturas evocadas por la fotografía podrían ser diferentes, en este caso, la destrucción de este lugar. La contextualización de este retrato realizada a través del texto del título ayuda a los observadores a captar lo que estaba ocurriendo en Sudáfrica con la población de origen Indio en ese momento. Esto hace que esta fotografía no sea sólo un retrato de un padre y una hija en su negocio, sino que se convierte en una memoria que retrata el momento previo a su destrucción. El retrato se convierte en un recuerdo de las personas expulsadas a la fuerza por Group Areas Act del Apartheid.

En otras palabras, la dialéctica entre mostrar y observar y el juego entre visibilidad e invisibilidad del Apartheid se presenta aquí con una fotografía que se convierte en testimonio o huella de lo que fue y ya no es. Se trata de una forma ambigua de hacer visible el Apartheid; el observador no capta la violencia implícita, Goldblatt no muestra la destrucción real del lugar, pero el título de la fotografía revela la violencia. Como menciona Wolfgang Kemp por ejemplo:

La teoría literaria se refiere al blanco a la estética de la indeterminación, ambas conceptualizaciones significan que las obras de arte están inacabadas en sí para ser acabadas por el espectador. Este estado de inacabado o indeterminación es algo construido e intencional. Pero significa que, como

---

against removal. But eventually in 1977 police with dogs moved in and except for a very few, the last of the Indians of Fietas were forced out. Shops and houses were destroyed and new houses were built for low-income Whites.” (Goodman Gallery, David Goldblatt, Fietas, 2009)

espectadores, debemos completar el lado reverso invisible de cada figura representada, o que continuemos mentalmente un camino cortado por el encuadre.”<sup>11</sup> (Kemp, 1998, p. 188)

Para concluir el análisis de esta imagen es preciso mencionar que las fotografías de Goldblatt tomadas en Fietas muestran principalmente el impacto del Apartheid en la población India que, igual que la población negra en Sudáfrica, vieron sus derechos vulnerados por el sistema.

“Wedding on a farm in the Barkly East district, Cape Province (Eastern Cape), Dec 1966” es una fotografía en blanco y negro de formato horizontal. Forma parte de la serie *Some Afrikaners Photographed* (1975), en la que Goldblatt abordó la vida cotidiana de los Afrikaners. En la imagen aparecen siete personas retratadas en un lugar al aire libre. La composición presenta a un hombre retratado de espaldas, con su cuerpo ocupando gran parte del primer plano y a otras seis figuras situadas en el fondo de la imagen. La mayoría de los retratados están de pie en el lado derecho del encuadre.

El foco de la cámara se sitúa en el fondo, ya que el hombre en el primer plano se capta con contornos borrosos. Dos de las personas del fondo están o recortadas por el encuadre o bloqueadas por otro sujeto. Entre las figuras de la derecha de la imagen, se ve a una pareja de recién casados. La novia con

un gran vestido blanco está de pie junto a su marido, que aparece dándole un beso en la mejilla. Las tres mujeres que están junto a la pareja llevan elegantes vestidos con sombreros blancos.

En la pared blanca del fondo hay una pequeña puerta que parece ser algo improvisada. Desde la perspectiva del espectador a la izquierda, otra mujer sale de la puerta caminando hacia el lado opuesto del grupo de personas. Esta mujer negra, a diferencia de la novia y los invitados, lleva ropa modesta, un delantal y un pañuelo en la cabeza. Aunque la mujer camina desde el umbral de la puerta hacia su derecha, inclina la cabeza hacia la izquierda, mirando fijamente al recién casado o probablemente a alguien que al parecer se encuentra fuera del encuadre. La mujer situada a la derecha del novio, con sombrero blanco y abrigo negro, sonríe y sostiene un ramo de flores mientras mira probablemente al hombre de espaldas a la cámara. Este hombre está vestido con un traje oscuro y aparece en la imagen en ligero movimiento.

Luego de examinar la fotografía, se determina que se trata de una escena “no visible” de la boda que es captada por la cámara. Explícitamente, la mujer negra vestida con prendas modestas parece no ser una de las invitadas a la boda. Esto es un indicio para considerar la interacción entre mostrar y no mostrar como elemento central de esta imagen.

La composición presenta a la pareja de recién casados casi fuera del encuadre; el vestido de la novia, por ejemplo, no se incluye por completo en la imagen. Además, una de las invitadas situadas a la izquierda de la novia queda prácticamente fuera del encuadre. Otra característica importante de la composición es

---

<sup>11</sup> Cita original, traducción propia: “Literary theory refers to the blank or the aesthetics of indeterminacy, both conceptualizations meaning that works of art are unfinished in themselves in order to be finished by the beholder. This state of unfinishedness or indeterminacy is constructed and intentional. But it does mean that as spectators we must complete the invisible reverse side of each represented figure, or that we mentally continue a path that is cut off by the frame.” (Kemp, 1998, p. 188)

el ya mencionado hombre de espaldas; se lo capta en movimiento y su posición diagonal en el encuadre nos dirige hacia otro personaje clave: la mujer negra de la izquierda quien, con la dirección de su mirada, pone la atención del espectador, una vez más, hacia el lado derecho de la fotografía. Por lo tanto, cabe preguntarse ¿dónde está colocada la cámara?, además ¿qué muestra? ¿intenta la cámara/mirada, en este caso Goldblatt, ver lo que mira el hombre que está de espaldas?, ¿o está intentando hacer visible un momento “intermedio” de la boda, es decir, hacer visible lo que se esperaría que permanezca detrás del telón?

Las características formales de la fotografía realzan la idea del mostrar/no mostrar a favor de contemplar lo que es visible y lo que queda invisible en la imagen. Se trata de algo que no se espera ver en una fotografía que presenta el Apartheid; tampoco es la fotografía ideal de una boda. Aunque la imagen aparentemente no condena ni reprocha nada, lo que hace es abrir el telón de fondo para dejar entrever una “invisibilidad”. En otras palabras, invita al espectador a contemplar consecuencias del Apartheid en la vida cotidiana.

Antes de cerrar el análisis, consideraré de forma breve aportes de Wolfgang Kemp acerca de la recepción de las artes visuales. En *The Work of Art and its Beholder* (1998), Kemp menciona cinco aspectos clave sobre las “forms of address” (aquí lo traduciré como “formas de dirigirse al espectador”) en la recepción del arte visual. Estos aspectos se tratarán brevemente con el objetivo de profundizar en la interacción que establecen las fotografías (examinadas en este texto) y el espectador.

En primer lugar, Kemp considera importante examinar el modo en que las figuras o las cosas de la imagen se comunican o establecen relaciones entre sí; lo que Kemp llama “intrapainting communication” (aquí lo traduciré como “comunicación intrapictórica”). Él sostiene que es esencial advertir si los sujetos incluyen o excluyen al espectador de esa interacción (Kemp, 1998, p. 187). En la fotografía “Ozzie Docrat with his daughter Massimo in his shop before its destruction under the Group Areas Act, Fietas, Johannesburg, 1977”, por ejemplo, el espectador está incluido en la interacción a través de la mirada directa a la cámara de los sujetos retratados.

Segundo, Kemp señala que puede haber figuras presentes en una obra, que en cierto modo están alejadas o fuera del contexto o de la interacción que tiene lugar en la imagen. Sostiene que estas figuras “son los focalizadores que pueden dirigirse directamente al espectador”<sup>12</sup> (Kemp, 1998, p. 187). Estas figuras no sólo proceden de un modo literal como observando o señalando al espectador, sino que también pueden guiar al espectador a través de la composición. Igualmente, pueden funcionar como figuras que invitan a la reflexión o contemplación (Kemp, 1998, p. 187). En “*Wedding on a farm in the Barkly East district, Cape Province (Eastern Cape), Dec 1966*”, por ejemplo, la mujer negra en la esquina izquierda del encuadre actúa desde el exterior de la interacción. Esta figura *guía* a través de la composición e incita una contemplación más profunda de la fotografía.

---

12 Cita original traducción propia: “are the focalizers who can address the beholder directly” (Kemp, 1998, p. 187).

Ahora bien, el tercer aspecto por considerar es el posicionamiento del espectador respecto a la composición de la obra. Es decir, cómo se coloca al espectador en interacción con la imagen (Kemp, 1998, p. 187). Como se distingue en las dos fotografías de Goldblatt, la composición sitúa a los observadores en relación con la escena y los sujetos fotografiados. La composición incluso otorga al espectador el acceso a un espacio más íntimo, como lo es una boda.

Cuarto, según Kemp el recorte, los detalles y los fragmentos de las imágenes influyen en el comportamiento del espectador. Sostiene que toda obra se define a sí misma también por aquello que se ha excluido de ella (Kemp, 1998, p. 188). Desde este punto de vista, el autor considera que hay que pensar en los elementos visibles de una obra “según categorías como exposición frente a obstrucción, accesibilidad frente a inaccesibilidad”<sup>13</sup> y estudiar si estos elementos se presentan de forma evidente al espectador o se le ocultan (Kemp, 1998, pp.187-188). Así, “si se dejan observar o eluden deliberadamente la visibilidad, como todo lo que existe fuera de los límites del cuadro” (Kemp, 1998, pp. 187-188).<sup>14</sup> Por ejemplo, en la fotografía que muestra la escena de la boda en el recorte del encuadre, dejando fuera a unas personas e incluyendo a otras, se establece otra interacción entre lo que podría o no quedarse oculto en el encuadre que, sin embargo, Goldblatt decide

mostrar.

El quinto aspecto mencionado por Kemp es la intención de que las obras de arte queden inacabadas. Este estado de inacabado o de indeterminación invita al espectador a completar lo que ha permanecido “oculto” en la obra de arte (Kemp, 1998, p. 188). Por ejemplo, en la fotografía “Ozzie Docrat with his daughter Nassima in his shop before its destruction under the Group Areas Act, Fietas, Johannesburg, 1977”, el título relata la destrucción del lugar que aparece en la imagen; destrucción que permanece invisible para nosotros, los espectadores (Kemp, 1998, p.188).

## Conclusión

Los objetivos principales de esta observación fueron: considerar de qué forma las imágenes de la vida diaria de Goldblatt (específicamente los dos ejemplos observados) se diferencian de una buena parte de las fotografías de la “Struggle Photography” y contemplar cómo en las fotografías de Goldblatt se puede distinguir una interacción entre la cámara/mirada – el repertorio de imágenes/pantalla – y los observadores.

Las dos fotografías examinadas se diferencian de las imágenes del Apartheid que presentaban la violencia de manera más directa o literal. En las dos imágenes de Goldblatt se encuentra una intención por parte del fotógrafo de que los observadores interactúen con las fotos. Considero, pues que Goldblatt convoca a los observadores a contemplar las fotos, haciendo de su activa observación, aquello que completa esta interacción.

13 Cita original, traducción propia: “according to categories such as exposition versus obstruction, accessibility versus inaccessibility” (Kemp, 1998, pp.187-188).

14 Cita original, traducción propia: “Whether they let themselves be observed or deliberately elude visibility, just like everything that exists outside the boundaries of the painting” (Kemp, 1998, pp.187-188).

Como se ha visto, la composición, el estratégico posicionamiento de los sujetos retratados en relación con la cámara, como a su vez los títulos de las imágenes, juegan un rol esencial en esta interacción y son incluidos como parte central de la interpretación. A diferencia de otro tipo de imágenes que hacían visible la vida en el Apartheid, las fotografías de Goldblatt muestran aquellas consecuencias de esta política ya entretejidas en la vida diaria de la gente. El enfrentamiento no es visible de forma literal.

### Bibliografía:

- Badsha, O. y Wilson, F. [eds.] (1986). *South Africa. The Cordoned Heart*, The Gallery Press, W.W. Norton & Company: Cape Town [a.o.].
- Encyclopaedia Britannica, Editors: Apartheid, Encyclopaedia Britannica, inc., October 04, 2018. Recuperado el 05 julio de 2023 de: <https://www.britannica.com/topic/apartheid>.
- Enwezor, O. y Bester, R. [eds.] (2013). *Rise and Fall of Apartheid. Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*. International Center of Photography: New York 2013.
- Goldblatt, D. *Some Afrikaners Photographed. South Africa: Murray Crawford Johannesburg, 1975*. Introducción recuperada el 10 de julio de 2023 de: [http://www.sahistory.org.za/sites/default/files/some\\_afrikaaners\\_photographed.pdf](http://www.sahistory.org.za/sites/default/files/some_afrikaaners_photographed.pdf).
- Goldblatt, D. (1998). *South Africa. The Structure of Things Then*, Oxford University Press: Cape Town.
- Goldblatt, D. (2001). *55. With an essay by Lesley Lawson*, Phaidon: London.
- Goldblatt, D. [ed.] (2001). *Fifty-One Years*. Actar and Macba: Barcelona.
- Goldblatt, D. (2005). *Intersections*. Prestel: Munich.
- Goldblatt, D. (2005): *South African Intersections*. Interview by Mark Haworth-Booth and essays by Christoph Danelzik-Brüggemann and Michael Stevenson. Prestel: Munich, Berlin [a.o.].
- Guggenheim Museum, S. [a.o.] (1996). *In/ sight. African Photographers, 1940 to the Present* [cat.exh.]. Guggenheim Museum Publications: New York.
- Goodman Gallery, David Goldblatt/Fietas, 22 November - 12 December 2009, Recuperado el 18 de julio de 2023 de: <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/138>.
- Hayes, P. (2007). Power, Secrecy, Proximity. A Short History of South African Photography, en *Kronos. Journal of Cape History*, Vol.33:1, November 2007, pp. 139-162.
- Hayes, P. (2013). Unity and Struggle, en Enwezor, O./ Bester, R. [eds.], *Rise and Fall of Apartheid*. International Center of Photography: New York pp. 342-347.
- Hayes, P. (2017). Photographic Publics and Photographic Desires in 1980s South Africa, en *photographies*, Vol. 10:3, 2017, pp. 303-327, DOI: [10.1080/17540763.2017.1340736](https://doi.org/10.1080/17540763.2017.1340736). Recuperado el 12 de julio de 2023.
- Kemp, W. (1998). The Work of Art and its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception, en: Cheetham, M. [ed.] *The subjects of art history. historical objects in contemporary perspectives*. Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 180-196, DOI: [10.11588/artdok.00001916](https://doi.org/10.11588/artdok.00001916).
- Lederer, M. S. (1990). Review of *Beyond the Barricades: Popular Resistance in South Africa in the 1980's*, en, *Ufahamu: A Journal of African Studies*. Recuperado el 2 de julio de 2023 de: <https://escholarship.org/uc/item/349331n6>.
- Mbembe, A. (2013). Zero World, en Enwezor, O./ Bester, R. [eds.] *Rise and Fall of Apartheid. Photography and the Bureaucracy of Everyday*

- Life*. International Center of Photography: New York pp. 66-71.
- Newbury, D. (2009). *Defiant Images. Photography and Apartheid South Africa*. Unissa Press: Pretoria.
- Parr, M. Goldblatt, D. [eds.] (2007). *David Goldblatt. Südafrikanische Fotografien 1952 – 2006*. Christoph Merian Verlag: Basel.
- Powell, I. (2018). A Question Mark in the Landscape, en Ziebinska-Lewandowska, K. y Goldblatt, D. *David Goldblatt. Structures of Dominion and Democracy* [Cat.Exh.], Centre Pompidou, Steidl: Paris, pp. 12-19.
- Richards, C. (2013): Retouching Apartheid. Intimacy, Interiority, en: Enwezor, O y Bester, R. [eds.] *Rise and Fall of Apartheid*. International Center of Photography: New York, pp. 234- 247.
- Silverman, K. (1996). *The threshold of the visible world*: Routledge: New York, London.
- South African History Online: A History of Apartheid in South Africa, 2016. Recuperado el 10 de julio de 2023 de: <http://www.sahistory.org.za/article/history-apartheid-south-africa> .
- South African History Online: Drum Magazine, November 10, 2016. Recuperado el 10 de julio de 2023 de: <https://www.sahistory.org.za/topic/drum-magazine> .
- South African History Online: Afrapix, March 21, 2011. Recuperado el 10 de julio de 2023 de: <http://www.sahistory.org.za/article/afrapix> .
- UNESCO: Los Excluidos, en: El Correo de la Unesco, March 1967, pp. 7-13. Recuperado el 10 de julio de 2023 de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000784/078449so.pdf> .
- UNESCO: Cronología Sudafricana. Represión y Resistencia, en: El Correo de la Unesco, February 1992, pp.47-50. Recuperado el 10 de julio de 2023 de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000906/090699so.pdf> .
- UNESCO: Las Naciones Unidas contra el Apartheid, en: El Correo de la Unesco, February 1992, pp. 40-43. Recuperado el 10 de julio de 2023 de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000906/090699so.pdf> .