



# LA CULTURA COMO ARMA DE LUCHA

EL MEDU ART ENSEMBLE Y  
LA LIBERACIÓN DEL SUR  
DE ÁFRICA



Dossier n° 71  
Instituto Tricontinental de Investigación Social  
Diciembre 2023

Las imágenes de este dossier proceden de la colección [Medu Art Ensemble](#) de Freedom Park, que contiene 150 materiales digitalizados, actualmente alojados en el sitio web de la Biblioteca de la Universidad de California en Los Ángeles.

#### **TAPA**

---

Medu Art Ensemble, Simposio y Festival de las Artes “Cultura y Resistencia”, 1982.

La lideresa del partido Congreso Nacional Africano, Lindiwe Mabuzza, habla en el Simposio y Festival de las Artes “Cultura y Resistencia” en la Universidad de Botsuana en Gaborone, Botsuana, 1982.

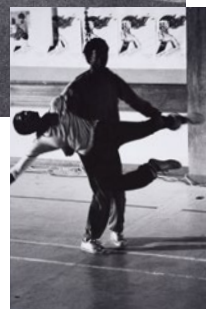
Medu Art Ensemble, *Jonas Gwangwa & Shakawe con Dennis Mpale*, c.1983.

Créditos: Medu Art Ensemble y Anna Erlandsson vía Freedom Park

**LA CULTURA COMO ARMA DE LUCHA**  
**EL MEDU ART ENSEMBLE Y LA LIBERACIÓN**  
**DEL SUR DE ÁFRICA**



Dossier n° 71 | Instituto Tricontinental de Investigación Social  
Diciembre 2023



Actuación de bailarines durante el Simposio y Festival de las Artes “Cultura y Resistencia” en la Universidad de Botsuana en Gaborone, Botsuana, 1982.  
Créditos: Anna Erlandsson vía Freedom Park

MEDU ART ENSEMBLE PRESENTS A TWO MAN PLAY

MEDU



# *Shades of Change*

**NATIONAL MUSEUM**  
**4 FEBRUARY 1982, 8 PM**

MEDU ART ENSEMBLE

Medu Art Ensemble, *Shades of Change* [*Matices del cambio*], 1982. Obra para dos personas, ambientada en la celda de una prisión, escrita por Mongane Wally Serote.

Créditos: Medu Art Ensemble vía Freedom Park

## Desde todas las tierras

*Un baile protesta.* “¡Hai!, ¡Hai!” canta la multitud, con las rodillas en alto, pisando fuerte, y apuntando con el dedo a un enemigo invisible, pero conocido. Con raíces en los ejercicios militares del movimiento de liberación argelino, el *toyi-toyi*, una forma de cultura de resistencia que mezcla cánticos de llamada y respuesta con pasos enérgicos, recorrió los campos de entrenamiento de Tanzania, Zambia y Zimbabue en la década de 1960. Esta danza de protesta llegó a los puestos de avanzada en el exilio de la uMkhonto we Sizwe (‘Lanza de la nación’, conocido como MK), el brazo armado del Congreso Nacional Africano (ANC, por su sigla en inglés), antes de ser finalmente contrabandeada de vuelta para ser popularizada en los barrios marginales y fábricas de Sudáfrica (Shirli, 2007: 434). Casi 30 años después de la caída del régimen sudafricano del apartheid, el *toyi-toyi* ha evolucionado según las condiciones, la cultura y los objetivos políticos de quienes lo adoptan. Se ve en casi todas las protestas del país, desde las del movimiento de habitantes de barracas Abahlali baseMjondolo hasta las del Sindicato Nacional de Trabajadores Metalúrgicos de Sudáfrica (NUMSA por su sigla en inglés), y desde las luchas los mineros de Marikana<sup>1</sup> hasta las del movimiento universitario *Fees Must Fall* [Las pensiones deben bajar].

*Una canción.* La multitud ruge cuando el legendario músico sudafricano Jonas Gwangwa presenta su siguiente canción, *Batsumi*, a

---

1 En 2012, en Marikana, 34 trabajadores que estaban en huelga fueron asesinados por la policía sudafricana (N. d. T.).



miles de seguidores que asisten al mayor festival anual de jazz de Johannesburgo. Corría el año 2006. La canción, sin embargo, había sido escrita 30 años atrás, en plena época del apartheid. Tras años de carrera musical en Sudáfrica, Gwangwa convirtió a Botsuana en su hogar en los años 70, se empapó de las tradiciones locales setswana y más tarde, en 1979, se convirtió en uno de los fundadores del Medu Art Ensemble, un colectivo cultural de artistas, en su mayoría exiliados sudafricanos, creado y establecido en Botsuana. Cuando Gwangwa usa la palabra Batsumi, que significa “los cazadores”, rinde homenaje la tradición de caza de los pueblos originarios de Botsuana y universaliza su lucha histórica contra la opresión como una lucha de pueblos “de todas las tierras” (*ba lefatshe lotlhe*) (Ansell, 2019).

*Un cartel.* El último número de la revista cubana *Tricontinental* acaba de llegar a un remoto campo de entrenamiento en Angola. Un cartel metido entre sus páginas está desplegado, las cuatro letras C-L-I-K escritas con letras amarillas sobre un fondo azul noche. Mandla Langa, escritor sudafricano en el exilio, miembro de Medu y soldado del MK desplegado allí, recuerda ese momento: “Recuerdo que había un póster que no puedo olvidar, de cuando los cubanos sufrían cortes de electricidad y querían enviar mensajes a través de pósters a los poblados de todo el país sobre cómo conservar energía: Clik. Solo eso, apagar” (Langa, 2020).<sup>2</sup> Este cartel, diseñado por el célebre artista cubano Félix Beltrán en 1968, atravesó océanos y continentes

---

<sup>2</sup> Para más información sobre la historia de los carteles cubanos, ver el dossier nº 15 del Instituto Tricontinental de Investigación Social, *El arte de la revolución será internacionalista*, 2019.

hasta llegar a este remoto campamento angoleño unos años más tarde. Carteles y revistas como estos eran esenciales para transmitir noticias sobre las luchas que se libraban en otros lugares. La gente corría grandes riesgos no solo con revistas, sino también con carteles, canciones, bailes y poemas, para que las armas culturales llegaran a quienes estaban dirigidas.

En conjunto, estas viñetas son una gota en un océano de ricas experiencias culturales de la lucha sudafricana contra el régimen del apartheid y forman parte de la tradición de luchas de liberación de todo el mundo colonizado. ¿Cuáles fueron las condiciones que necesitaron y permitieron que la cultura se convirtiera en una fuerza movilizadora, tanto nacional como internacionalmente? ¿Qué era el Medu Art Ensemble y qué papel desempeñaron grupos culturales como este para hacer avanzar ese momento de la historia? En los últimos años, el Instituto Tricontinental de Investigación Social conversó con varios integrantes de Medu y ha estudiado algunos de los materiales, en gran parte inéditos, que el grupo produjo en sus breves pero profundamente impactantes años de existencia.

La historia de Medu no es solo una historia sudafricana o del sur de África, sino una historia internacional. Ninguna lucha de liberación puede existir sin la circulación y el intercambio de ideas, estrategias, recursos materiales, solidaridad política y cultura por todo el planeta. Reflexionando sobre el papel de la cultura nacional en la lucha contra el colonialismo, el revolucionario de Martinica, Frantz Fanon,<sup>3</sup> escribió: “Es en el corazón de la conciencia nacional donde se eleva

---

3 Para más información sobre este autor ver, *Frantz Fanon: el brillo del metal*, dossier nº 26 del Instituto Tricontinental.



y se aviva la conciencia internacional. Y ese doble nacimiento no es, en definitiva, sino el núcleo de toda cultura” (1963: 199). En otras palabras, no hay cultura de liberación nacional que no esté a la vez ligada al internacionalismo. Durante sus seis años de existencia, de 1979 a 1985, el Medu Art Ensemble construyó e innovó a partir de las prácticas culturales y las teorías artísticas de las luchas asiáticas, africanas y latinoamericanas por la liberación nacional. Thami Mnyele, uno de los fundadores del colectivo, que nació en el empobrecido barrio de Alexandra en Johannesburgo y fue asesinado por el Estado sudafricano por su trabajo político y artístico, describió esta experiencia:

Fue en Medu Art Ensemble donde se concretó el papel de los artistas: el papel de un artista es aprender; el papel de un artista es enseñar a los demás; el papel de un artista es buscar incesantemente los medios y las vías para alcanzar la libertad. El arte no puede derrocar un gobierno, pero puede inspirar cambios (...) todo este pequeño ensamble es un taller, un aula, una jungla a través de la cual el pueblo debe labrarse un hogar (...) La lucha del artista debe estar arraigada en la mayoría de nuestro pueblo. Cualquier compromiso real con la realización del cambio tiene que necesariamente buscar inspiración y alianzas con el movimiento popular (Mnyele, 2009: 27).





Músicos tocan los tambores en la inauguración del Simposio y Festival de las Artes "Cultura y Resistencia" en la Universidad de Botsuana en Gaborone, Botsuana, 1982.

Créditos: Anna Erlandsson vía Freedom Park

ISANDLWANA



Medu Art Ensemble, *The Spear Fights on Isandlwana* [*Luchas de lanzas en Isandlwana*], 1979.

Créditos: Medu Art Ensemble vía Freedom Park

## La cultura como arma de lucha

La lucha es alimento  
la antigua regla de los sabuesos  
da origen a la revuelta  
los afilados dientes de la lucha de clases  
mastican épocas enteras  
hemos recorrido un largo camino  
en Soweto  
éramos matadores  
tanques de guerra con nariz de toro  
y aprendimos  
cuánto un ladrillo  
puede desangrar una bala hasta la muerte

- Bheki Langa, “Isandlwana Incarnate”, escrito en 1979 en el centenario de la Batalla de Isandlwana (1984: 28).

El Medu Art Ensemble surgió como una necesidad de un momento histórico y de una tradición secular de resistencia cultural en el continente. Según Judy Seidman, integrante de las unidades gráfica y de investigación de Medu, las tradiciones que inspiraron la resistencia cultural sudafricana se pueden clasificar en cuatro olas: el primer momento época anticolonial, el movimiento panafricanista, y luego la primera y la segunda ola de sudafricanos en el exilio (2019). Seidman, que es estadounidense y pasó su juventud en Ghana durante la presidencia de Kwame Nkrumah, dedicó su vida adulta al

movimiento de liberación sudafricano y ha contribuido a preservar gran parte de la historia de Medu.

La primera tradición que inspiró la resistencia cultural sudafricana consistió en diferentes prácticas culturales que respondieron a las invasiones coloniales desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX. Un hito importante en este periodo de resistencia fue la batalla de Isandlwana (1879), cuando guerreros del reino Zulú derrotaron a las tropas coloniales británicas que tenían la mira puesta en expandirse hacia el interior, rico en oro y diamantes. Esta fase de resistencia cultural se desarrolló junto con el surgimiento de las clases trabajadoras sudafricanas como fuerza social, desde los mineros, ferroviarios y estibadores del siglo XIX, hasta las y los obreros, trabajadores domésticos y agrícolas del siglo XX, que juntaron elementos culturales precoloniales e ideas de los florecientes movimientos socialistas y comunistas internacionales.

La segunda tradición tiene sus raíces en el movimiento panafricanista, que comenzó ya en las primeras dos décadas del siglo XX. Este periodo estuvo marcado por líderes como el abogado trinitense Henry Sylvester Williams, académicas como la estadounidense Anna Julia Haywood Cooper y escritores sudafricanos como Sol Plaatje. En Europa y en Estados Unidos, Plaatje se relacionó con escritores como W. E. B. Du Bois, Langston Hughes y otros pensadores clave. Para las décadas de 1940 y 1950, el movimiento panafricanista había incorporado fuertes tendencias marxistas bajo la influencia de figuras importantes como Kwame Nkrumah (Ghana), Sekou Touré (Guinea) y Amílcar Cabral (Guinea Bissau y Cabo Verde), quienes entendían la cultura como un pilar fundamental de la lucha contra el

colonialismo y por la unidad panafricana. Un año después de asumir la presidencia de una Guinea independiente, Touré hizo un importante llamamiento a los escritores, subrayando la relación simbiótica entre la producción cultural y los procesos revolucionarios en curso: “Para participar en la revolución africana no basta con escribir una canción revolucionaria; hay que hacer la revolución con el pueblo. Con el pueblo, y las canciones vendrán solas y por sí mismas” (cit. en Fanon, 1963: 164).

La tercera tradición surgió en la década de 1950 entre sudafricanos que fueron exiliados a partir de la consolidación del sistema político racialmente segregado que fue formalmente inaugurado con la elección en 1948 del Partido Nacional Afrikaner. A pesar de la aplicación de leyes y restricciones cada vez más represivas, como la Ley de 1950 sobre Áreas de Grupos, que segregaron racialmente aún más áreas residenciales y comerciales, la prohibición del Partido Comunista de Sudáfrica bajo la Ley de Supresión del Comunismo del mismo año, la lucha por la liberación solo se volvió más militante.<sup>4</sup> Ya no demandaba la inclusión en la racionalizada sociedad existente, sino que pretendía reestructurar todos los aspectos de la sociedad sudafricana. En la cúspide de este momento el Congreso del Pueblo en 1955, en Kliptown, en las afueras de Johannesburgo, adoptó la histórica “Carta de la Libertad” (*Freedom Charter*). La Carta, que comenzaba con la proclama “el pueblo gobernará”, abordaba las necesidades materiales de tierra, vivienda y trabajo, así como la liberación cultural, declarando que “se abrirán las puertas

---

4 Para más información sobre la primera fase del Partido Comunista de Sudáfrica y el movimiento de resistencia tras su prohibición, ver el texto del Instituto Tricontinental, *Josie Mpama*, Estudios sobre Feminismos nº 5, 2023.

del aprendizaje y de la cultura” (Gobierno de Sudáfrica: 12-13). Esta militancia política enfrentó una mayor represión estatal, marcada por la masacre de Sharpeville del 21 de marzo de 1960, en la que la policía mató a sesenta y nueve personas e hirió centenas.<sup>5</sup> Casi inmediatamente después de la masacre, el ANC y el Congreso Panafricanista (PAC), un grupo cuyos miembros se habían escindido principalmente con la Liga de la Juventud del ANC, fueron prohibidos y obligados a pasar a la clandestinidad. Esta generación de exiliados, entre quienes se encontraban los renombrados músicos Miriam Makeba, Hugh Masekela y Jonas Gwangwa, interactuó con circuitos internacionales de artistas e intelectuales politizados, desde las Conferencias de Escritores Afroasiáticos (surgidas de la Conferencia de 1955 en Bandung, Indonesia), hasta los festivales culturales panafricanos, conectando a las y los artistas negros de la diáspora con los del continente.

La cuarta tradición de resistencia cultural vino con las y los estudiantes y activistas sudafricanos exiliados que estaban involucrados en el Movimiento de la Conciencia Negra, liderado por Steve Biko. Este movimiento surgió en medio del vacío político de finales de la década de 1960, y alcanzó su punto álgido en el levantamiento de Soweto en 1976, cuando miles de estudiantes se rebelaron contra la imposición del afrikaans, la lengua de dominación del apartheid, como el medio de instrucción en las escuelas para personas negras. Como respuesta, cientos de personas fueron asesinadas, sus organizaciones fueron prohibidas, y muchos líderes claves fueron exiliados o

---

5 Para más información sobre la historia de la política de mediados de siglo y el Movimiento de la Conciencia Negra, ver Instituto Tricontinental, *Programas de la Comunidad Negra: La manifestación práctica de la filosofía de la conciencia negra*. Dossier nº 44, 2021.



encarcelados, incluido Biko, que murió un año después bajo custodia policial. Tenía 30 años. Muchos de los estudiantes y activistas politizados en este momento acabaron abandonando Sudáfrica, incluidos algunos de los que más tarde formarían Medu. Al mismo tiempo, la creciente militancia del movimiento sindical —como pusieron de relieve los estibadores que lideraron las huelgas de Durban de 1973 y el progresivo protagonismo de los sindicalistas (entre ellos líderes como Emma Mashinini)— fortaleció la conciencia de clase en la comunidad artística e introdujo el concepto de “trabajador/a cultural”, subrayando la noción de que las y los artistas e intelectuales son parte de la clase trabajadora (Instituto Tricontinental, septiembre de 2019; enero de 2023). A finales de los años 70, estas corrientes políticas y culturales habían llegado a Botsuana, cuya capital, Gaborone, situada a escasos 15 km de la frontera sudafricana, se convirtió en un vibrante caldo de cultivo para un nuevo proyecto cultural.

“Medu empezó como una fusión de las energías de distintas personas, de tendencias a veces casi antagónicas”, recuerda Langa sobre su llegada a Botsuana. Yo venía del Movimiento de Conciencia Negra y aún estaba intentando entender el terreno y lo que estaba ocurriendo. Había gente como Wally [Serote] que ya trabajaba para el ANC, y había otros jóvenes que aún intentaban abrirse camino en Botsuana” (Langa, 2020). Mongane Wally Serote —nacido en el pobre pero culturalmente vibrante barrio de Sophiatown y hoy Poeta Nacional Laureado de Sudáfrica— pasó nueve meses en confinamiento solitario 1969 en virtud de la ley de terrorismo, que fue utilizada para reprimir a muchos de los exiliados de la primera ola. A los pocos meses de la llegada de Serote, Langa y otros a Botsuana, a finales de la década de 1970, la idea de construir un colectivo cultural como

Medu comenzó a echar raíces. De hecho la palabra *medu* significa ‘raíces’ en sesotho, un idioma del sur de África.

Además de reunir diversas tendencias y tradiciones, las y los militantes y artistas exiliados en Botsuana estaban expuestos a un mundo mucho más amplio de luchas de liberación de todo el continente y del mundo. “Toda África meridional estaba inmersa en la lucha por la liberación: Angola, Zimbabue, Mozambique, Namibia y así”, explica Wally Serote, miembro fundador de Medu. “Así que ampliamos nuestro radio de acción a otros países que también estaban en la lucha y, después de debatirlo tal vez por un año, sentimos que debíamos formalizar el asunto [de crear Medu] y anclarlo” (Serote, 2023). En este contexto nació Medu Art Ensemble, dividido en seis unidades creativas: teatro, artes gráficas y diseño, investigación y publicaciones, cine, música y fotografía. Dirigido por un órgano ejecutivo elegido anualmente, los objetivos declarados de Medu, en sus propias palabras, incluían:

- a. capacitar a botsuanos y exiliados en las competencias mencionadas
- b. fomentar un ambiente propicio para el trabajo cultural
- c. crear relaciones más cercanas entre los trabajadores culturales y la comunidad
- d. establecer relaciones más estrechas y cooperación práctica entre los trabajadores culturales de África del sur (Kellner y González, 2009: 77-78).

Medu estableció una serie de programas, especialmente talleres prácticos en varias áreas artísticas para estudiantes y artistas locales y sudafricanos. En Botsuana, también era importante crear un frente legítimo para que los exiliados pudieran trabajar, acceder a recursos y construir puentes con las comunidades locales sin ahondar las tensiones con el gobierno anfitrión. Para Serote, contar con diferentes unidades creativas era importante para que Medu pudiera crear una relación recíproca que pusiera a la organización “a disposición de nuestro pueblo, de modo que nos retroalimentara y que nosotros también retroalimentáramos a las comunidades” (Serote, 2023).

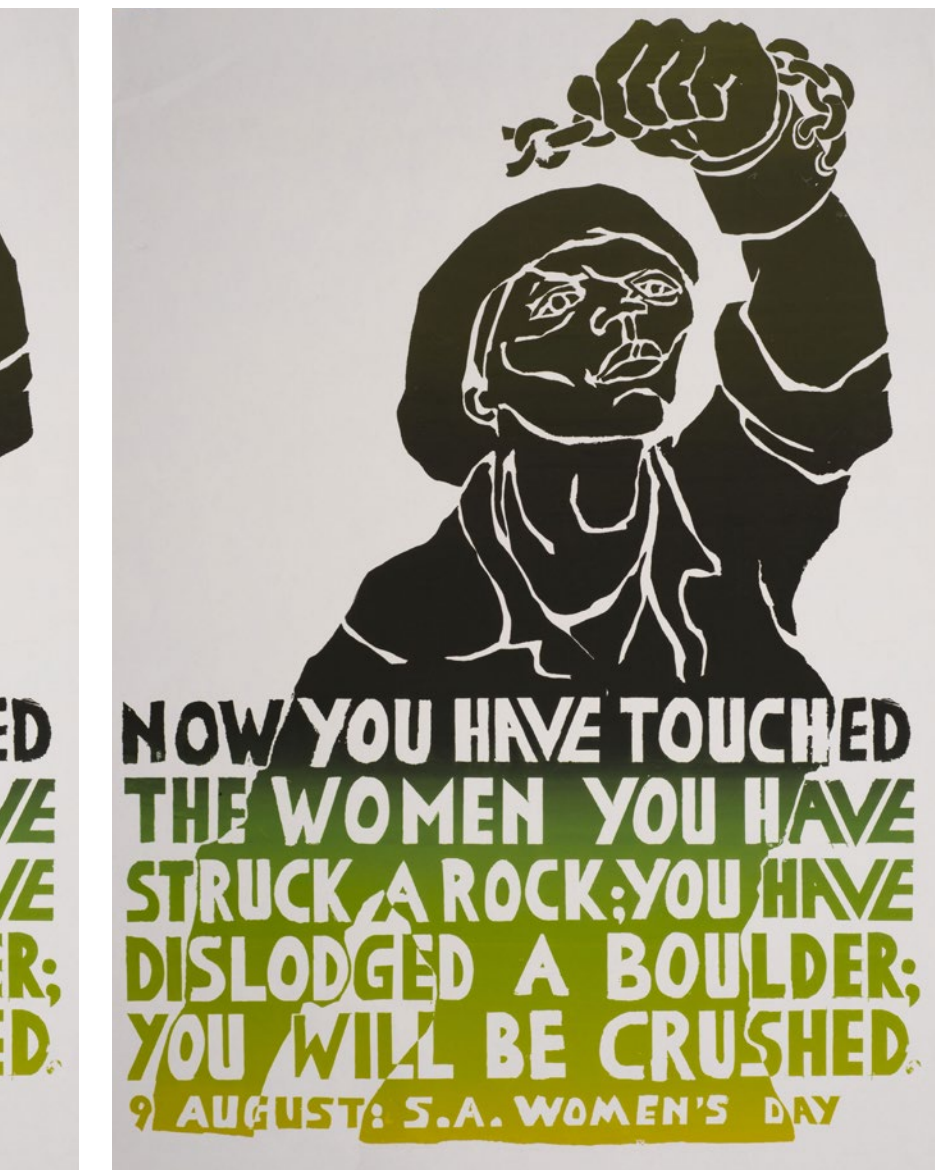
Al romper el aislamiento impuesto por el régimen del apartheid, las y los exiliados sudafricanos ampliaron sus horizontes tanto artística como ideológicamente.

Había muchas enseñanzas ideológicas detrás de esto (...) Estábamos apenas aprendiendo sobre *Return to the Source* de Amílcar Cabral y la primacía de la cultura en la lucha. Estábamos conociendo escritores como Pepetela y entendiendo cómo los angolanos bajo el liderazgo del [presidente] Agostinho Neto estaban llevando ímpetu cultural a su propia lucha. Había también escritores como Mario de Andrade de Brasil y Abdias do Nascimento, que era un panafricanista (Langa, 2020).

Además de construir buenas relaciones, asegurando recursos y expandiendo su exposición creativa e ideológica, Medu necesitaba anclarse, como decía Serote, en un proyecto político concreto.



Los miembros de Medu Lulu Emmig y Thami Mnye (sentados en la mesa, de izquierda a derecha), y otros asistentes a un acto del Día de la Mujer en la Embajada de Suecia en Gaborone, Botsuana, 1981.  
Créditos: Sergio-Albio Gonzalez vía Freedom Park



Medu Art Ensemble, *Now You Have Touched the Women You Have Struck a Rock* [*Now You Have Touched the Women You Have Struck a Rock*], 1981.  
Créditos: Medu Art Ensemble via Freedom Park

## Para anclarse

Sobashiy'abazali'ekhaya  
Sophuma sangena kwamany'amazwe  
Lapho kungazi khon'ubaba no mama  
silandel'inkululeko

Dejamos a nuestros padres en casa  
Entramos y salimos de otros países  
A lugares que nuestros padres y madres no conocen  
Persiguiendo la libertad

- *Sobashiy'abazali* [Dejaremos a nuestros padres], una canción protesta popular en los campos de entrenamiento (Gilbert, 2007: 433).

Aunque muchos de los principales dirigentes de Medu ya eran miembros del ANC y estaban afiliados a su trabajo clandestino, la organización en sí no se concibió como un frente cultural oficial del ANC. Para los miembros fundadores de Medu, como Serote, estar anclado en un proyecto político no significaba estar atado a las fronteras coloniales de nación, raza o lengua, sino estar al servicio de las diversas luchas de liberación nacional que se estaban librando. “Una vez que conceptualizas una estructura como hicimos en el contexto del sur de África, significa que vas a anclarte en el FRELIMO [Frente de Liberación de Mozambique], que te vas a formar en la SWAPO [sigla en inglés de la Organización Popular

de África Sudoccidental, de Namibia], vas a actuar y a considerarte como parte del movimiento de liberación angoleño”. Para poder trabajar más allá de las divisiones políticas y atraer un amplio abanico de artistas y activistas, Medu se estableció como una organización “no alineada”, como la describe Serote, abierta a gente de distintos orígenes y trayectorias políticas. Para él, un factor guía era que “su trabajo estaba anclado en las luchas de liberación” (Serote, 2023).

Producir obras culturales estando anclado en la lucha de liberación no es una tarea fácil. Compusieron canciones, pintaron cuadros y escribieron poemas en condiciones extremadamente difíciles. Barry Gilder, integrante de la unidad musical de Medu y actual embajador de Sudáfrica en Siria y Líbano, que trabajó muy cercanamente con Serote, recuerda su día a día como trabajadores culturales y militantes políticos: “entre las reuniones clandestinas del RPMC [Consejo Político Militar Regional del MK en Botsuana], las reuniones altamente secretas con contactos en casa, la lectura exhaustiva de informes de esos contactos, la redacción de voluminosos informes para Lusaka, escabullirse de la Botswana Special Branch [División Especial de Botsuana] y la amenaza constante de redadas a muerte del apartheid, Serote continuó con su carrera de escritor (Gilder, 2021: 174)”.

Dado que muchos de los más de sesenta miembros conocidos de Medu trabajaban a menudo en la clandestinidad, es imposible captar la amplitud y profundidad de la producción cultural de la organización durante sus seis años de existencia (Bird y Mings, 2020: 136). Como ocurre con cualquier lucha de liberación nacional, no existe ningún archivo histórico que ponga a disposición del público



los artefactos y la producción cultural del colectivo. En 2019, el Art Institute of Chicago organizó una de las mayores retrospectivas, *The Peoples Shall Govern! Medu Art Ensemble and the Anti-Apartheid Poster* [¡Los pueblos gobernarán! Medu Art Ensemble y los carteles anti-apartheid], que exhibió 130 obras y artefactos de Medu, incluyendo 60 de sus 90 carteles conocidos. Aún así, esta historia sigue estando en gran medida fuera del alcance de las y los sudafricanos comprometidos con los movimientos sociales y políticos actuales y de las generaciones más jóvenes de trabajadores culturales de todo el mundo.

No obstante, lo que se ha documentado demuestra un impresionante rango de experimentación creativa y un conjunto de obras de gran calidad. La unidad de investigación y publicaciones de Medu trabajó conjuntamente con las demás unidades para producir un boletín repleto de poesía, cuentos, reseñas de exposiciones, crítica literaria, entrevistas y análisis políticos de los integrantes y artistas de la organización, junto con pensadores de otros países. Poemas revolucionarios de Tõ Hũu in Vietnam y ensayos del autor keniano, Ngũgĩ wa Thiong’o, por ejemplo, se intercalaban con los escritos de Medu, cuyos autores se encontraban en pleno proceso de articulación de sus propias prácticas y teorías sobre el arte de liberación nacional.

Uno de los logros más impresionantes de Medu fue el Simposio y Festival de las Artes “Cultura y Resistencia”, que tuvo lugar del 5 al 8 de julio de 1982. Según diferentes recuentos, entre cientos y miles de personas asistieron al festival, algunos trabajadores culturales llegaron a la pequeña ciudad de Gaborone en autos y autobuses,

mientras que otros hicieron autostop o volaron. Durante esos cinco días, tanto las y los sudafricanos que vivían en el exilio como los “inxiliados” —aquellos que vivían su propia existencia “exiliada” dentro de Sudáfrica— junto con personas de Europa, Estados Unidos y de todo el sur de África, se reunieron en la Universidad de Botsuana para discutir sobre el papel esencial de la cultura en la aceleración de la lucha por la liberación de Sudáfrica, cada día más inminente. Wally Serote, Thami Mnyele y Sergio-Albio González (un miembro de Medu originario de Cuba), lideraron los preparativos iniciales de la conferencia e invitaron a diversas organizaciones de Botsuana y Sudáfrica a unirse al proceso de planificación durante los dos años siguientes (Kellner y González, 2009: 158).

El Festival de las Artes Cultura y Resistencia, continuando un largo linaje de conferencias y festivales organizados en África, Asia, Latinoamérica y Europa, representó “la primera oportunidad significativa en décadas para que artistas sudafricanos residentes en Sudáfrica y exiliados se relacionaran entre sí —directa e intensamente— mediante ponencias, discusiones, performances e interacción social”, recuerda Barry Gilder, que asistió a varias conferencias en el exilio durante las décadas de 1970 y 1980 (2021: 162). Aunque no se hicieron declaraciones formales, la conferencia reunió a personas de todos los ámbitos políticos, raciales, sociales y geográficos para construir una Sudáfrica liberada. Durante el festival no solo hablaron, sino que crearon cultura juntos, lo que dio origen a nuevas formaciones de resistencia. Una de las más significativas fue el United Democratic Front [Frente Democrático Unido], formado un año después del festival por muchos de sus participantes clave y

que movilizaría a las masas para asestar un golpe letal al sistema del apartheid.

Ochenta y siete trabajadores culturales de diversas procedencias contribuyeron con más de 300 pinturas, esculturas y fotografías para la exposición *Art Toward Social Development* [Arte para el desarrollo social] que acompañó al festival. Estas obras encarnaban miedo y desesperación, pero también optimismo y esperanza (Kellner y González, 2009: 186). “Es este elemento de optimismo y esperanza el que nos ha reunido a todos esta noche; es este espíritu de lucha indestructible y duradero lo que alimenta nuestra búsqueda por el desarrollo social y la justicia”, dijo Thami Mnyeje en su discurso en la noche de apertura (1982).

El festival incluyó actuaciones de todos los géneros artísticos, como la producción de *Marabi* de la Junction Avenue Theatre Company, una pieza de teatro musical que recuperaba la vibrante vida cultural de la clase trabajadora africana y presentaba música jazz, bailes y elaboración de cerveza en las *shebeens* (tabernas que existían antes de que comenzaran las remociones forzadas en los años 30 que fueron parte de las políticas de segregación racial de las ciudades). También hubo varias actuaciones musicales con Hugh Masekela en la trompeta, Barry Gilder en la guitarra y Abdullah Ibrahim (conocido entonces como Dollar Brand) en el piano, que cerró su actuación con una melodía melancólica de *Tula Dubula*, cantada con un atisbo de esperanza:

Se avecina un nuevo mundo,  
la falsedad desaparecerá.

Vendrán a marchar  
a la ciudad al amanecer  
cantando canciones de libertad  
y riendo bajo la lluvia.  
Desaparecerá este viejo mundo,  
las cosas no serán iguales (Ibrahim, 2023).

Aunque es difícil captar el espíritu de la época, los debates y experimentos culturales destacados en el Simposio y Festival y a lo largo de la existencia de Medu, siguen siendo relevantes para las y los trabajadores culturales comprometidos en luchas políticas hoy. Lo que sigue es un intento de destilar algunas de las teorías que surgieron de las prácticas de Medu sobre la ideología, la estrategia, la forma y el contenido de la cultura revolucionaria, así como la antigua tensión entre el arte y la política. En conjunto, apuntan hacia una teoría del arte para la liberación nacional.

La necesidad de arte. “La necesidad de arte para la liberación nacional” fue el título del discurso inaugural pronunciado por Dikobe wa Mogale Ben Martins, integrante de Medu, en el Simposio Cultura y Resistencia. El título hace referencia al libro clásico del historiador del arte austríaco Ernst Fischer, *The Necessity of Art: A Marxist Approach* [La necesidad del arte: Un enfoque marxista] (1959). Para Fischer, la tarea principal del arte —específicamente del arte socialista— es doble: “Conducir al público hacia un disfrute adecuado del arte, es decir, despertar y estimular su comprensión, y enfatizar la responsabilidad social del artista” (1959: 210). En otras palabras, el o la artista debe contribuir a concientizar al pueblo y tiene el deber

social de hacerlo. Del mismo modo, para Dikobe wa Mogale, en una sociedad de opresión racial y de clase, los artistas no pueden esconderse tras la “neutralidad artística”. Si la cultura es realmente un arma de lucha, entonces “el arte debe enseñar a la gente, de las forma más vívida e imaginativa posible a tomar el control de sus propias experiencias y observaciones [y] cómo vincularlas con la lucha por la liberación y por una sociedad justa libre de raza, clase y explotación” (Martins, 1982).

Esta responsabilidad artística también se puso de relieve en los escritos de Thami Mnyele, un integrante clave de Medu que ayudó a teorizar el trabajo de la organización. Mnyele, que creció en la favela de Alexandra, al noreste de Johannesburgo, estaba indignado por la opresión y el subdesarrollo que sufrían las comunidades negras y por la selectividad higienizadora del “arte de favela” que las galerías consideraban digerible para el público y los compradores blancos. En un intercambio por escrito con Dikobe wa Mogale sobre la “neutralidad artística”, Mnyele preguntó “Ante tanto dolor, supresión y represión (personas sin techo, sentencias de muerte, guerra en Angola, inanición), ¿cómo explicamos nuestro trabajo o actividades o inactividades cotidianas? ¿Qué credibilidad merecemos del pueblo?”(1981). Para Mnyele, la credibilidad se gana creando arte que sirva al pueblo y que “popularice y dignifique claramente los pensamientos justos y los actos del pueblo. Con nuestros pinceles y pinturas, tendremos que visualizar la belleza del país en el que queremos que viva nuestra gente” (2009: 27). El arte es necesario para construir una sociedad futura socialista, a la vez que proporciona refugio espiritual a un pueblo que todavía está en proceso de liberación.

No hay solista revolucionario. Incluso una vez establecida la responsabilidad social del artista revolucionario, la relación entre el artista individual y el colectivo suele ser tenue en la práctica. Las tradiciones artísticas socialistas rechazan las ideas del “arte por el arte” y la “libertad artística” heredadas del romanticismo y el liberalismo del siglo XIX, que centran la creatividad, las aspiraciones e incluso la protesta del individuo por encima del colectivo. Pero en tiempos revolucionarios, como los que se estaban gestando en todo el sur de África, el conflicto entre lo individual y lo colectivo se agudiza. Keorapetse William Kgositsile (o “Bra Willie”), uno de los líderes de Medu que más tarde se convertiría en el primer Poeta Nacional Laureado de Sudáfrica, reflexionó sobre esta tensión en su discurso de apertura del Simposio sobre Cultura y Resistencia. Comenzó con una anécdota sobre un colega escritor sudafricano que le preguntó “cómo es que aún conseguía escribir poemas y novelas”, sugiriendo que su activo compromiso político estaba reñido con su producción creativa. Kgositsile respondió: “con un poco de ácido en la lengua, siempre me había preguntado cómo un escritor sudafricano puede estar fuera del movimiento y esperar escribir algo valioso o significativo” (1984). Reafirmando el hecho de que la producción artística surge de relaciones sociales concretas, Kgositsile continuó: “No existe una criatura tal como un solista revolucionario. Todos estamos implicados. El artista es a la vez un participante y un explorador imaginativo en la vida. Fuera de la vida social no hay cultura, no hay arte; esa es una de las principales diferencias entre el hombre y las bestias” (1984: 29-30). Como un antídoto contra la plaga del individualismo, Mnyele enfatizó la importancia de la organización y de la capacidad de organización como una de “las armas más eficaces

contra nuestros problemas” (2009: 26). Un artista que es socialmente responsable es entonces un artista que está organizado junto con el pueblo, que es parte de, y no está aparte de los movimientos populares.

Ser comprendido. Para que el arte cumpla su función social, debe ser comprendido por el pueblo. Uno de los diagnósticos de Mnyele sobre las y los artistas sudafricanos contemporáneos era que su obra era “excesivamente abstracta”, “perdida en lo místico” y “plagada de distorsiones”. En otras palabras, sus obras confunden y distraen en lugar de aclarar y permitir a quienes las miran entender mejor el mundo que les rodea. Como resultado, explica Mnyele, “la obra ha perdido esa cualidad esencial de comunidad, la inmediatez de la comunicación con las masas [a las que] el artista pretende dirigirse” (2009: 25).

A comienzos de la década de 1980, las tendencias que dominaban el mundo artístico occidental —a las que los movimientos de liberación no eran inmunes— estaban llenas de abstracción, desde las esculturas minimalistas de acero inoxidable de Jeff Koons hasta el arte pop de Andy Warhol. No fue casualidad. La abstracción como estilo estético fue incluso desplegada por la CIA para contrarrestar la tradición soviética de realismo socialista durante la Guerra Fría, una forma de guerra cultural que continúa hoy en día. En los años 50, artistas como Jackson Pollock, a través de sus abstractas “pinturas de goteo” fueron promovidos activamente a nivel internacional para representar el individualismo duro y el anticomunismo de la cultura estadounidense.



“Occidente estaba ferozmente en contra del socialismo realista soviético, por lo que la forma de hacer arte en el contexto de un movimiento de liberación era realmente un problema”, recuerda Judy Seidman, hablando de las “interminables discusiones” sobre el socialismo realista que marcaron este período (Seidman, 2020). Era habitual que los artistas de la época criticaran “carteles de personas con los puños cerrados [por ser] socialistas realistas en el peor sentido posible de la palabra”. Ella recuerda lo que Mnyele solía decir a los detractores del estilo artístico de “los puños y las lanzas”: “Cuando voy a reuniones y dibujo personas con los puños en alto es porque eso es lo que estoy viendo y eso es lo que estoy dibujando”. Para Seidman y Mnyele, no era posible ni responsable excluir de su arte la representación de las realidades de las personas. En lugar de adherirse a un estilo rígido, quienes integraron Medu buscaban hacer un arte que reflejara las realidades concretas del pueblo, con todo su horror, dolor e injusticia, y que al mismo tiempo infundiera la confianza de que esas realidades pueden cambiar. Para lograr ambas tareas, una obra de arte debe poder ser comprendida por las personas para las que se hace.

Hacia un arte socialista. En tanto organización no alineada, no racial<sup>6</sup> e ideológicamente diversa, Medu no tenía una práctica o teo-

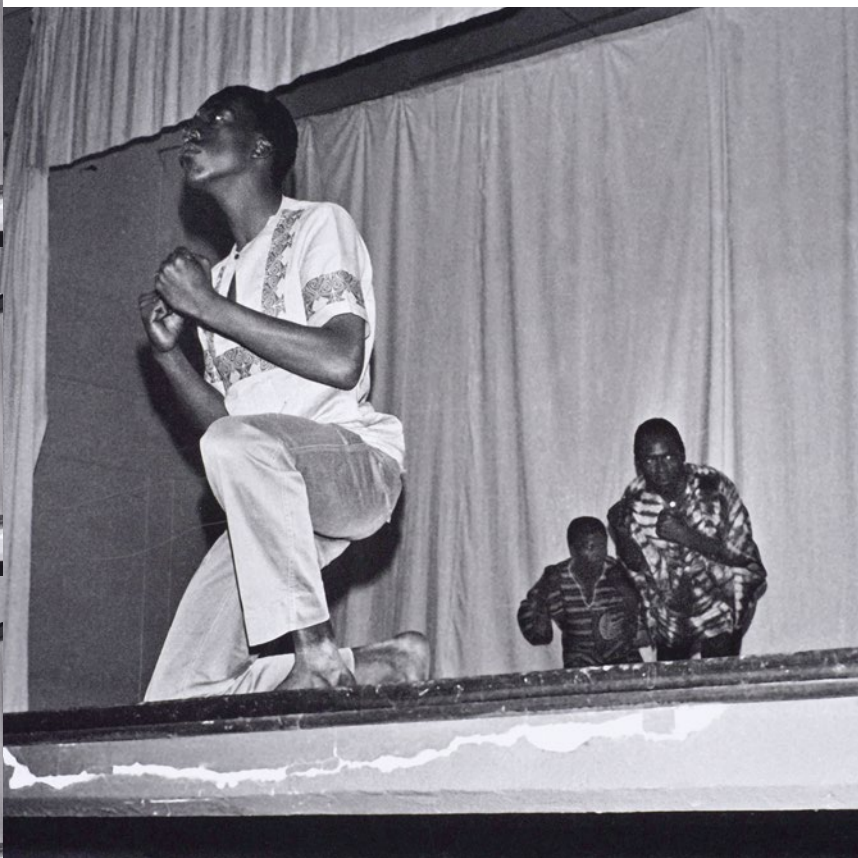
---

6 El no racialismo es una ideología y tradición política destacada de Sudáfrica, que nació de la oposición al sistema racializado del apartheid. El término está consagrado como valor fundacional en el capítulo uno de la Constitución de Sudáfrica, aunque su significado exacto es discutido por diferentes fuerzas políticas. El Partido Comunista de Sudáfrica fue una de las principales organizaciones de política no racial, mientras que, por ejemplo, el ANC reservó su afiliación exclusivamente a los africanos hasta 1969. Ver Buccus, Imraan. “The Dangerous Collapse of Non-Racialism”. *New Frame*, 30 de julio de 2021.

ría única sobre el arte. Sin embargo, analizando algunos de sus escritos y debates podría decirse que el grupo avanzaba hacia una teoría y práctica de arte socialista y hacia el restablecimiento de la función social del arte, que el capitalismo y el colonialismo habían destruido. Las y los integrantes de Medu se inspiraron en distintas tradiciones estéticas y de liberación para romper con las garras de las galerías de arte de la clase dominante que, según Mnyele, no solo eran “los puestos de avanzada y los santuarios del monopolio del arte africano, sino que incluso determinaban la forma y el contenido que debería adoptar el arte” (2009: 25). En su lugar, dirigieron su mirada hacia muralistas socialistas como David Alfaro Siqueiros y Frida Kahlo en México, y a teóricos marxistas de la cultura como Bertolt Brecht y Ernst Fischer. Por ejemplo, la formulación de Fischer del arte socialista como aquello que “anticipa el futuro” con el pasado “urdido en su tejido” (Fischer, 1959: 111) tiene eco en la comprensión histórica y materialista del desarrollo del arte y de la estética de Mnyele.

El colectivo Medu se inspiró en artistas comunistas de todo el mundo, desde las canciones del músico chileno Víctor Jara hasta la poesía del escritor vietnamita Tõ Hũu. Aprendieron del pensamiento cultural de luchas de liberación nacional de la tradición marxista, como Amílcar Cabral, Frantz Fanon y Mao Zedong, cuyas teorías y prácticas adaptaron a sus propias realidades. Serote recuerda, por ejemplo, que “hubo mucha influencia, especialmente de Mao. Leímos mucho sobre ello y también lo discutíamos y siempre nos preguntamos, ¿cómo nos aseguramos de que ambas interactúen y se influyan mutuamente, y qué tomamos de China y qué queremos hacer en el sur de África y en Sudáfrica” (Serote, 2023).

El camino hacia el arte socialista puede entenderse como una perspectiva, un método y una actitud, más que como un estilo monolítico. En muchos sentidos, esta es la orientación que Medu defendió e intentó articular a medida que se desarrollaban los procesos revolucionarios. Dado el trágico y prematuro final de Medu, es imposible, por supuesto, predecir hacia dónde podrían haberles llevado esas innovaciones teóricas y prácticas.



Actores ensayan *Marumo*, del dramaturgo Mandla Langa, en el Ayuntamiento de Gaborone, Botsuana, 1979.  
Créditos: Sergio-Albio González vía Freedom Park



Medu Art Ensemble, *December 16 - Heroes Day* [16 de diciembre - Día de los Héroes], 1983.

Créditos: Medu Art Ensemble vía Freedom Park

## Mi sangre alimentará el árbol que dará los frutos de la libertad

¿No lo has oído hoy  
Incluso ahora mismo  
Canta su poema de amor  
Escribe un epitafio de amor  
Con VIDA  
'Mi sangre nutrirá al árbol  
Que dará los frutos de la libertad'...

Sí, para él también con VIDA  
Debemos alcanzar las ricas tierras de la libertad...  
Marchando  
Al ritmo ininterrumpido  
de las lanzas danzantes

- Lindiwe Mabuza, *Epitafio de amor* (en memoria de Solomon Mahlangu, ejecutado en 1979) (1984: 27).

La noche del 13 de junio de 1985, un camión que transportaba a 63 hombres de las Fuerzas de Defensa de Sudáfrica y un arsenal de rifles, pistolas de 9mm, granadas aturdidoras, máscaras antigas, etc. cruzó la frontera con Botsuana. Otros 60 tanques y vehículos armados estaban a la espera.

Era la 1:15 de la madrugada cuando un grupo de ocho hombres llegó a la casa de Thami Mnye. Él todavía estaba despierto. En cuestión de minutos, toda su casa, sus obras de arte y el mismo Mnye habían sido regados de balas. Murió intentando subir la valla junto a un espino, mientras sus bolígrafos yacían sin tapa, con la tinta recién derramada. Quizá su último acto en vida fue pintar esos mismos espinos, lo que hacía a menudo para mostrar no solo la belleza, sino también el dolor y violencia de este mundo (Wylie, 2008: 201-202).

Michael Frank Hamlyn. Cecil George Phahle. Lindiwe Phahle. Joseph Malaza. Themba Duke Machobane. Dick Mtsweni. Basil Zondi. Ahmed Geer. Gladys Kesupile. Eugenia Kolobewere. Peter Masoke, de seis años (Kellner y González, 2009: 192). Estas son las 12 personas —dos de ellas integrantes de Medu— identificadas como víctimas de las redadas llevadas a cabo esa noche por las Fuerzas Especiales de Defensa de Sudáfrica en territorio soberano de Botsuana, mientras que otras escaparon por poco tras haber recibido el aviso de un posible ataque. Algunos miembros y activistas sobrevivientes de Medu permanecieron en Botsuana después de los asesinatos, mientras que otros fueron enviados a diferentes lugares para continuar con su militancia política y artística. Sin embargo, esta operación marcó el fin del Medu Art Ensemble. En 2002, 17 años después del ataque, la Comisión de Verdad y Reconciliación argumentó que la acción transfronteriza no era de su competencia, y los únicos hombres que fueron juzgados fueron los que recopilaban información sobre los objetivos. Fueron amnistiados. Hoy, aún más lejos de los tiempos y las condiciones que produjeron Medu, ¿qué puede y debe recuperarse de esta historia para quienes se dedican a la lucha y el trabajo cultural?



Mandla Langa reflexiona sobre la claridad ideológica de Medu durante la lucha de liberación sudafricana y sobre cómo el concepto de nación y el análisis marxista de clase ayudaron a dar forma a su comprensión de quiénes eran los oprimidos en Sudáfrica. “Desgraciadamente, hoy todo se ha confundido”. Compara a la joven democracia de Sudáfrica con un “adolescente mayor” con “impurezas hormonales” que necesita “desaprender bastante” para ir por buen camino (Langa, 2020). En la misma línea, Barry Gilder señala la importancia de preservar la historia en el proceso de transición al poder estatal: “Teníamos miedo, una sensibilidad sobre nuestra historia, nuestra historia cultural, nuestras canciones, etc. Miedo de ofender a aquellos con quienes nos habíamos reconciliado” (Gilder, 2023). Para él, el proceso de reconciliación fue también un proceso de olvido de lecciones críticas y duramente aprendidas de la lucha revolucionaria, incluso en el ámbito de la cultura. Del mismo modo, Serote lamenta la pérdida de intercambios culturales internacionales desde el periodo de liberación: “No recuerdo cuándo fue la última vez que leí una novela de China (...) Tenemos mucha literatura de este tipo en nuestras librerías, de Estados Unidos, Europa, etc., pero no de Vietnam, China o Cuba. Hay algo que no funciona” (Langa, 2020).

No hay duda de que la transición sudafricana a la democracia no implicó la liberación para la mayoría de su pueblo, por la que tantos lucharon y murieron. El proceso de liberación nacional está incompleto. La Carta de la Libertad está lejos de ser una realidad y Sudáfrica sigue siendo una sociedad extremadamente dividida y desigual en la cual la elite, el 10% de la población, mayormente blanca, posee el 85% de la riqueza total del país (World Inequality



Database, 2020). El proceso de liberación nacional no termina con el traspaso formal de poder de manos coloniales, ni con el fin del régimen del apartheid. La sociedad de clases no desaparece de la noche a la mañana en un proyecto socialista, y el imperialismo no se queda de brazos cruzados mientras las naciones y los pueblos intentan trazar un camino soberano. Por el contrario, la liberación continúa siendo un proceso y una lucha que debe forjarse continuamente por y con el pueblo.



Los miembros de Medu Tim Williams, Wally Serote y Sergio-Albio González imprimen el cartel *Unity Is Power [La unidad es poder]* en Gaborone, Botsuana, 1979.  
Créditos: Teresa Devant vía Freedom Park



Medu Art Ensemble, *Unity Is Power [La unidad es poder]*, 1979.

Créditos: Medu Art vía Freedom Park

## Abrir el futuro

*Un cartel.* Decenas de personas se reúnen en una sala de conferencias del Consejo de Iglesias Diakonia en Durban, Sudáfrica. Es octubre de 2020, en plena pandemia global, y Abahlali baseMjondolo (AbM) organiza este y otros actos para conmemorar su 15º aniversario. Desde su fundación en 2005, AbM ha construido un movimiento democrático autoorganizado de las y los pobres y desposeídos en Sudáfrica, ocupando tierras, asegurando viviendas, produciendo alimentos y formando políticamente a sus 100.000 integrantes. Una gran pancarta colocada en el centro dice: “15 años de nuestra lucha revolucionaria por tierra, vivienda y dignidad”. Debajo hay carteles de artistas y activistas de todo el mundo, desde Cuba a la India, de Venezuela al Líbano, de Brasil a Indonesia. Estas obras de arte forman parte de la serie de cuatro *Exposiciones de afiches antiimperialistas*, organizada conjuntamente por el Instituto Tricontinental de Investigación Social y la Jornada Internacional de Lucha Antiimperialista en 2020. Para la celebración, integrantes de AbM seleccionaron de entre los más de 200 afiches que dan testimonio de las luchas de los pueblos a escala internacional y que resuenan con su realidad en el territorio. Entre ellos hay un retrato dibujado a mano en honor a Thuli Ndlovu, presidenta de AbM en KwaNdengezi y una de los 25 dirigentes asesinados desde la fundación del movimiento. Encima hay un póster que la propia Judy Seidman produjo para la *Exposición de afiches antiimperialistas*, que viajó por todo el mundo y la Internet antes de aterrizar en esas paredes de Durban. El cartel reza: “¡El capitalismo mata, pero nos levantaremos!”

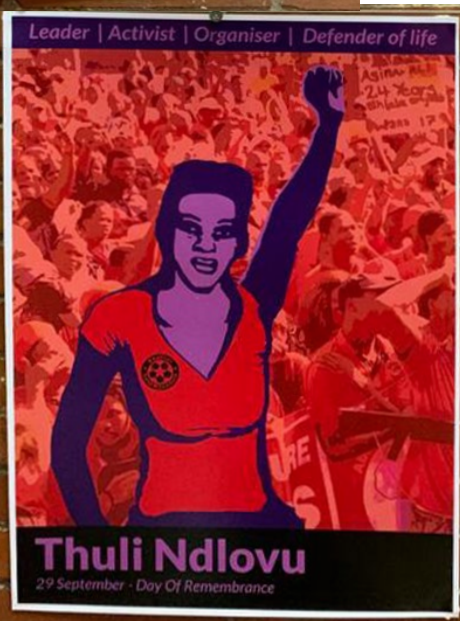
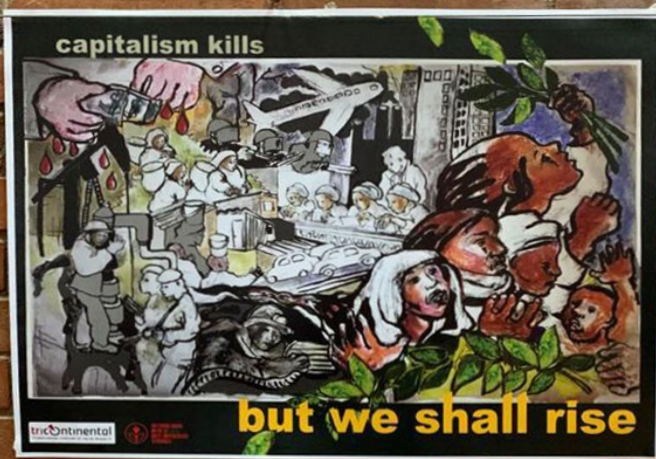
En el discurso que Kgositsile pronunció en el Simposio sobre Cultura y Resistencia de 1982, dijo: “Nuestros artistas han luchado a lo largo de los años junto con el pueblo, sensibilizándose y expresando los sentimientos, sufrimientos, esperanzas, fracasos y logros de nuestra lucha por la liberación nacional” (1984: 19). Escribir hoy sobre la historia de Medu y las luchas de liberación del sur de África no es un empeño nostálgico. Este intento aspira, como escribió Fanon, a “utilizar el pasado con la intención de abrir el futuro, de invitar a la acción, de fundar la esperanza” (1963: 187). El arte, por tanto, tiene la capacidad de capturar tanto nuestras victorias como nuestras derrotas colectivas, incluida la historia del Medu Art Ensemble, y convertirlas en una fuerza movilizadora para las luchas de hoy y las que están por venir. De hecho, quienes hacen arte tienen la responsabilidad de hacerlo.







Los organizadores se preparan para la primera sesión del Simposio y Festival de las Artes "Cultura y Resistencia", Gaborone, Botsuana, 1982.  
Créditos: Anna Erlandsson vía Freedom Park



Carteles expuestos en las paredes de la celebración del 15o aniversario de Abahlali baseMjondolo en el Centro de Conferencias Diakonia de Durban, Sudáfrica, 2020.  
Arriba: Judy Seidman, *El capitalismo mata, pero nos levantaremos*, 2020.  
Abajo: Pan-Africanism Today, Thuli Ndlovu, 29 de septiembre - Día del Recuerdo, 2020.  
Créditos: Abahlali baseMjondolo

## Referencias bibliográficas

African Information Service. Partido Africano por la Independencia de Guinea y Cabo Verde (eds.). *Return to the Source: Selected Texts of Amilcar Cabral*. New York and London: Monthly Review Press, 1974.

Byrd, Antawan I. y Felicia Mings (eds.). *The People Shall Govern! Medu Art Ensemble and the Anti-Apartheid Poster 1979-1985*. New Haven and London: Yale University Press, 2020.

Buccus, Imraan. “The Dangerous Collapse of Non-Racialism”. *New Frame*, 30 de julio de 2021.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Fischer, Ernst. *The Necessity of Art: A Marxist Approach*. New York: Penguin Books, 1959.

Gobierno de Sudáfrica, Departamento de Educación. “Freedom Charter”. 2005, [https://www.dffe.gov.za/sites/default/files/docs/publications/history\\_freedomcharter.pdf](https://www.dffe.gov.za/sites/default/files/docs/publications/history_freedomcharter.pdf).

Gilbert, Shirli. “Singing against Apartheid: ANC Cultural Groups and the International Anti-Apartheid Struggle”. *Journal of Southern African Studies* 33, n° 2, junio de 2007.

Gilder, Barry. “Of Activist Writers and Cultural Conferences in Exile: Political, Literary, and Personal Implications”. En: Innocentia J. Mhlambi y Sandile Ngidi (eds.). *Mintirho ya Vulavula: Arts, National Identities, and Democracy*. Johannesburgo: Mapungubwe Institute, 2021.



Ibrahim, Abdullah. “Tula Dubula”. *Antiwar Songs*. <https://www.antiwarsons.org/canzone.php?lang=en&id=42294>.

Instituto Tricontinental de Investigación Social. *El arte de la revolución será internacionalista*. Dossier nº 15, 8 de abril de 2019. <https://thetricontinental.org/the-art-of-the-revolution-will-be-internationalist/>.

“Las huelgas me han seguido toda mi vida”. *Boletín* nº 37, 12 de septiembre de 2019. <https://thetricontinental.org/es/newsletterissue/tri-boletin-37-las-huelgan-me-han-seguido-toda-mi-vida/>.

*Frantz Fanon: el brillo del metal*. Dossier nº 26, 2 de marzo de 2020. <https://thetricontinental.org/es/dossier-26-fanon/>

*Programas de la Comunidad Negra: La manifestación práctica de la filosofía de la conciencia negra*. Dossier nº 44, 10 de septiembre de 2021. <https://thetricontinental.org/es/dossier-programas-de-la-comunidad-negra/>

*The 1973 Durban Strikes: Building Popular Democratic Power in South Africa*. Dossier nº 60, 24 de enero de 2023. <https://thetricontinental.org/es/dossier-1973-huelgas-de-durban/>

*Josie Mpama*. Estudios sobre feminismos nº 5, 21 de marzo de 2023. <https://thetricontinental.org/es/estudios-feminismos-5-josie-mpama/>

Instituto Tricontinental de Investigación Social y Jornada Internacional de Lucha Antiimperialista. *Anti-Imperialist Poster Exhibitions*. Julio - diciembre de 2020. Disponible en: <https://antiimperialistweek.org/es/afiches/>

Kgositsile, Keorapetse William. "Culture and Resistance in South Africa". *Medu Art Ensemble Newsletter* 5, nº 1, 1984. Colección privada de Judy Seidman.

Kellner, Clive y Sergio-Albio González (eds.). "A Brief Description of Medu Art Ensemble". En: *Thami Mnyele + Medu Art Ensemble Retrospective*. Johannesburg: Jacana, 2009.

Langa, Bheki. "Isandlwana Incarnate". *Medu Art Ensemble Newsletter* 5, nº 1 (1984). Colección privada de Judy Seidman

Mabuza, Lindiwe. "Epitaph of Love". *Medu Art Ensemble Newsletter* 5, nº 1, 1984. Colección privada de Judy Seidman.

Martins, Dikobe wa Mogale Ben. "The Necessity of a National Art for Liberation". Discurso en el Culture and Resistance Symposium, 5 de julio de 1982. Sin publicar. Colección privada de Judy Seidman.

Mnyele, Thami. "Art Can Never Be Neutral". Artículo sin publicar, escrito el 23 de septiembre de 1981. Colección privada de Judy Seidman.

"Observations on the State of the Contemporary Visual Arts in South Africa". En: Clive Kellner y Sergio-Albio González (eds.). *Thami Mnyele + Medu Art Ensemble Retrospective*. Johannesburg: Jacana, 2009.

"Opening Remarks 1982 South African Exhibition". Artículo sin publicar, escrito en julio de 1982. Colección privada de Judy Seidman.

Seidman, Judy. "Mayibuye iAfrika: Thoughts on Subterranean Archives; The Untold Story of South Africa's Art in Africa". Discurso pronunciado en la CFP: Conference on Recovering Subterranean

Archives. Stellenbosch University, 17–18 de enero de 2019. Sin publicar. Colección privada de Judy Seidman.

Touré, Sekou. “The Political Leader Considered as the Representative of a Culture”. Presentación en el Second Congress of Black Writers and Artists. Roma, 1959.

Wealth Distribution in South Africa. *World Inequality Database*. 16 de abril de 2020, <https://wid.world/es/news-article/how-unequal-is-the-wealth-distribution-in-south-africa-4/#:~:text=Key%20results,bottom%2090%20%25%20as%20a%20whole>.

Wylie, Diana. *Art and Revolution: The Life and Death of Thami Mnyele, South African Artist*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2008.

### Entrevistas por Tings Chak:

Ansell, Gwen (escritora e investigadora independiente sobre arte). 11 de octubre de 2019.

Langa, Mandla (Director del Contemporary African Music and Arts Organisation). 15 de julio de 2020.

Seidman, Judy (trabajadora cultural y artista visual). 8 de junio de 2020.

Serote, Mongane Wally (Poeta Nacional Laureado y director ejecutivo del Freedom Park Trust). 14 de septiembre de 2023.



Atribución-NoComercial 4.0  
Internacional (CC BY-NC 4.0)

Esta publicación se realiza con la licencia Creative Commons Atribución-No Comercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). Un resumen legible de la licencia está disponible en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.



Instituto Tricontinental de Investigación Social  
*es una institución promovida por los movimientos,  
dedicada a estimular el debate intelectual al servicio  
de las aspiraciones del pueblo.*

[www.eltricontinental.org](http://www.eltricontinental.org)

Instituto Tricontinental de Pesquisa Social  
*é uma instituição internacional, organizada  
por movimentos, com foco em estimular o debate  
intelectual para o serviço das aspirações do povo.*

[www.otricontinental.org](http://www.otricontinental.org)

Tricontinental: Institute for Social Research  
*is an international, movement-driven institution  
focused on stimulating intellectual debate that serves  
people's aspirations.*

[www.thetricontinental.org](http://www.thetricontinental.org)