

WILLIAM KENTRIDGE

del 29 de gener a l'11 d'abril de 1999

INTRODUCCIÓ

L'exposició de William Kentridge, que es presenta al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) del 28 de gener a l'11 d'abril de 1999, constitueix un recorregut molt complet del treball que aquest artista sud-africà ha desenvolupat en els darrers deu anys. Kentridge alterna el dibuix i el gravat, que practica des de principis dels anys setanta, amb incursions en el món del teatre; però un dels aspectes essencials de la seva producció artística és la realització de pel·lícules d'animació, que forma el nucli central d'aquesta exposició.

Descendent de jueus alemanys i lituans, William Kentridge va néixer a Johannesburg l'any 1955. Va estudiar política i cultura africana durant els anys setanta i va participar molt aviat en tallers de teatre i classes d'art, activitats que ja havia iniciat d'adolescent a la Johannesburg Art Foundation (JAF), inaugurada el 1972, durant l'*apartheid*. En primer lloc, va fer una sèrie de pintures, però de seguida va centrar la seva atenció en l'obra gràfica i el dibuix i aviat es va interessar pel cinema i el teatre.

L'art de William Kentridge és un intent personal i expressiu d'abordar la naturalesa de la memòria i les emocions humanes, la relació entre desig, ètica i responsabilitat. Els seus treballs tracten del maltractament i el patiment, la culpa i la confessió, la dominació i l'emancipació en el context del món poscolonial de finals del segle XX. Evocant qüestions que caracteritzen la condició humana en general, el seu art està particularment arrelat al seu lloc d'origen, una nació marcada per la divisió racial i les lleis de l'*apartheid*. Amb tot, les obres no "il·lustren" l'*apartheid*, sinó que comuniquen el seu missatge a través de la metàfora.

L'estil de dibuix adoptat per l'artista és també una referència a l'art contestatari de les avantguardes de principis de segle, especialment del dadaisme berlinès i de l'expressionisme alemany, incloent-hi a Max Beckmann. Aquests dibuixos es combinen, d'una banda, amb tècniques contemporànies de projecció de vídeo i instal·lació i, de l'altra, amb música i subtítols que recorden l'època remota del cinema mut. A més, molts d'ells al·ludeixen a obres concretes de Goya, Hogarth i altres artistes del passat. Per a Kentridge, aquests records i vestigis de les fonts històriques ofereixen un altre nivell on explorar els mecanismes del record i de l'oblit.

El procediment tècnic desenvolupat per William Kentridge en les seves pel·lícules consisteix a crear una sèrie de dibuixos al carbó i al pastel sobre paper, cada un dels quals és posteriorment alterat en ser esborrat, redibuixat i filmat en els diferents estadis de la seva evolució. Així, en lloc de construir-se a partir de milers de dibuixos, segons la pràctica tradicional de l'animació, les pel·lícules de Kentridge es componen de centenars de moments del procés evolutiu d'un nombre reduït de dibuixos, cada un dels quals correspon a una escena. El procés d'elaboració es manté visible i introdueix un efecte espasmòdic (suavitzat per la música), que fa que l'espectador percebi les disjuncions espacials i temporals del dibuix, en comptes de crear una il·lusió de moviment fluid.

La primera exposició de William Kentridge data de 1979 i des d'aleshores ha realitzat nombroses mostres individuals i col·lectives a Gran Bretanya, Noruega, França, Alemanya, Itàlia, Portugal i Austràlia i ha estat present a les Biennals de Sidney, Istanbul, L'Havana i Johannesburg, a les mostres "Inklusion/Exclusion" (Graz, 1996), "Campo 6, the Spiral Village" (1996) i "Città Natura" (1997), així com a la Documenta X de Kassel (1997) i a la Biennial de Sao Paulo, Brasil (1998).

INFORMACIÓ GENERAL

Exposició coproduïda pel Palais des Beaux-Arts de Brussel·les
i el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Concepte de l'exposició: Piet Coessens i William Kentridge.

Comissari de l'exposició al MACBA: Manuel J. Borja-Villel.

Itinerància: Palais des Beaux-Arts, Brussel·les
Kunstverein München
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Serpentine Gallery, London
Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum

Obertura al públic: Del 25 de gener a l'11 d'abril de 1999.

Acte d'inauguració oficial: Dia 28 de gener de 1999, a les 19:30 h.

Amb motiu de l'acte d'inauguració, el dia 28 de gener, a partir de les 19:30 hores, es projectaran sobre la façana del museu unes imatges que William Kentridge ha concebut especialment per al MACBA. Durant la resta del període en que l'exposició romandrà oberta al públic, aquesta mateixa projecció es podrà contemplar a l'entrada principal del museu, des de l'exterior, en horari nocturn.

NOUS HORARIS del museu:

Feiners, d'11 a 19:30 h.
Dissabtes, de 10 a 20 h.
Diumenges i festius, de 10 a 15 h.
Dimarts, tancat

WILLIAM KENTRIDGE

del 29 de gener a l'11 d'abril de 1999

L'artista sud-africà William Kentridge (Johannesburg, 1955) presenta en aquesta exposició obres realitzades durant els últims deu anys. Kentridge, que va estudiar política i cultura africana, ha alternat en la seva vida professional la pràctica del dibuix i del gravat amb incursions en el món del teatre, on ha treballat com a actor, guionista i director. La seva obra és un intent personal i expressiu d'abordar la naturalesa de les emocions humanes i la memòria, la relació entre desig, ètica i responsabilitat. Els seus treballs versen sobre els maltractaments i el sofriment, la culpa i la confessió, la dominació i l'emancipació de l'era postcolonial de finals del segle XX. Si bé evoca qüestions que caracteritzen la condició humana en general, la seva obra està particularment arrelada al seu lloc d'origen, un país marcat pels anys de divisió racial i les lleis de l'*apartheid*. Amb tot, les obres de Kentridge no intenten "il·lustrar" l'*apartheid*, encara que no poden defugir la referència a la realitat sudafricana.

L'exposició inclou una sèrie de pel·lícules d'animació, que constitueixen un dels aspectes centrals de la seva producció artística. Kentridge, que reconeix la influència de Goya, Hogarth i Beckmann en el seu dibuix, utilitza una tècnica d'animació particular: crea dibuixos al carbó i pastel per modificar-los posteriorment, esborrant, afegint i retreballant els diferents elements. Filma cada estadi del procés durant uns segons amb una càmera de 16 mm –en les primeres pel·lícules– o de 35 mm –en les més recents. Així, utilitza només una dotzena escassa de dibuixos en comptes dels milers que sol exigir una pel·lícula d'animació.

Mitjançant aquesta tècnica, Kentridge evoca, d'alguna manera, el pas del temps i l'estratificació de la memòria, ja que el procés de producció es manté visible en els dibuixos.

Pel·lícules en exposició

Ubu Tells the Truth [Ubú diu la veritat] 1997 (8 min.)

Aquesta projecció de vídeo combina el dibuix d'animació i seqüències d'arxiu realitzats per Kentridge a partir dels sagnants esdeveniments dels últims trenta anys de la història de Sud-àfrica. Originàriament, aquesta obra formava part de la producció teatral *Ubu and the Truth Commission*, que Kentridge va fer en col·laboració amb la companyia de titelles Handspring Puppet Company l'any 1997. L'obra pren com a punt de partida el personatge d'Ubú d'Alfred Jarry i el combina amb evidències documentals dibuixades a partir de les audiències de la Comissió de la Veritat i la Reconciliació, creada el 1996 per investigar els abusos i les violacions dels drets humans durant el règim de l'*apartheid*.

Pel·lícules de Soho Eckstein: la ciutat

Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris [Johannesburg, la segona gran ciutat després de París], 1989 (8 min., 2 sec.)

Monument [Monument], 1990 (3 min., 11 sec.)

Mine [Mina], 1991 (5 min., 50 sec.)

Aquestes són les primeres d'una sèrie de pel·lícules d'animació que Kentridge va començar l'any 1989, el personatge central de les quals és Soho Eckstein. La sèrie mostra la vida del ric promotor immobiliari de Johannesburg, Soho Eckstein, i del seu alter-ego Felix Teitlebaum i, a més de les vides concretes d'aquests dos personatges antagònics, reflecteix la situació del moment de transició a Sud-àfrica.

Pel·lícules de Soho Eckstein: l'envelliment

Sobriety, Obesity and Growing Old [Sobrietat, obesitat i envelliment], 1991 (8 min., 22 sec.)

WEIGHING... and WANTING [PESAR... i DESITJAR], 1998 (6 min., 20 sec.)

Es tracta de dues noves pel·lícules de la sèrie sobre Soho Eckstein. La primera es va realitzar poc després de la despenalització de les organitzacions polítiques a Sud-àfrica i mostra les multituds que en aquell moment es manifestaven pels carrers de Johannesburg. La màscara de gas que porta Soho Eckstein quan està dins el llit recorda a les que es veien a la televisió durant la guerra del Golf. *WEIGHING... and WANTING*, feta sis anys després, insisteix en l'esforç de Soho Eckstein per trobar l'harmonia domèstica i personal enmig de les seves ambicions públiques.

Pel·lícules de Soho Eckstein: l'exili

Felix in Exile [Felix a l'exili], 1994 (8 min., 43 sec.)

History of the Main Complaint [Història de la gran demanda], 1996 (5 min., 50 sec.)

Felix in Exile es va realitzar just abans de les primeres eleccions generals de Sud-àfrica, l'any 1994. En aquest cas, Kentridge reflexiona sobre la pèrdua i la desaparició de la memòria històrica, associant-les a la manera com el paisatge elimina les marques dels esdeveniments dels quals ha estat escenari. Això el porta a preguntar-se de quina manera es podria retenir el sentit del passat històric. *History of the Main Complaint* es va realitzar a l'inici de les sessions públiques de la Comissió de la Veritat i la Reconciliació i planteja qüestions com la responsabilitat o la culpabilitat personal i històrica.

Ulisse: ECHO scan slide bottle [Ulisses: RESSONÀNCIA escàner diapositiva ampolla], 1998

El material d'aquesta projecció en tríptic prové de l'òpera *Il Ritorno d'Ulisse* –inspirada al seu torn en l'obra de Monteverdi *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640)– que Kentridge va fer en col·laboració amb la Handspring Puppet Company l'any 1998. Mitjançant l'ús de tecnologia mèdica, Kentridge insinua que les imatges amagades a l'interior dels nostres cossos poden al·ludir a la fragilitat de l'esperit i qüestionar la nostra confiança en la superfície, en les aparences.

L'exposició es completa amb una selecció de dibuixos que formen part de les pel·lícules o bé s'han fet a partir d'aquestes, com també vídeos documentals o promocionals de les obres de teatre *Woyzeck on the Highveld* (1992), *Faustus in Africa!* (1995), *Ubu and the Truth Commission* (1997) i de l'òpera *Il Ritorno d'Ulisse* (1998).

Horaris del Museu

Feiners, d'11 a 19:30 h.
Dimarts tancat
Dissabtes, de 10 a 20 h.
Diumenges i festius, de 10 a 15 h.

Visites guiades

Dissabtes, a les 18 h.
Diumenges i festius, a les 11 h.

Visites concertades per a grups

Cal concertar hora al telèfon
934 121 413,
feiners (excepte dimarts),
de 10 a 14 h.



MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
Tel. 934 120 810
Fax 934 124 602
<http://www.macba.es>

Amb la col·laboració de:



Carolyn Christov-Bakargiev

I. INTRODUCCIÓ

William Kentridge va néixer el 1955 a Johannesburg, Sud-àfrica, on viu i treballa actualment. El seu art és un intent expressiu i personal d'abordar la naturalesa de les emocions humanes i la memòria, la relació entre desig, ètica i responsabilitat. Kentridge investiga la formació de la identitat subjectiva a través de les nocions canviants de la història i la geografia, i analitza com construïm històries i què en fem. Es tracta d'un art elegíac que explora les possibilitats de la poesia en la societat contemporània i que ofereix també una crítica despietada i satírica d'aquesta societat. Defensa una manera de veure la vida més com un procés que no pas com un fet, i qüestiona constantment el significat de la pràctica artística en el món actual.

Kentridge ha estat sempre un artista compromès des d'un punt de vista social i polític. Tanmateix, tot i reconèixer que l'art s'elabora històricament i ideològicament, no utilitza les eines de la crítica deconstructiva (una aproximació a l'art basada en el paradigma lingüístic, on l'artista separa i revela els mecanismes de les estructures subjacents de poder per mitjà de l'anàlisi racional). A primera vista, les seves pel·lícules d'animació semblen suggerir simples narratives i adopten un estil aparentment figuratiu i tradicional que recorda el món dels dibuixos animats i dels llibres il·lustrats. L'obra de Kentridge és "política" sense ser prescriptiva ni polèmica. Sondeja el malaltís cos polític sense suggerir solucions. Com a màxim, podríem dir que es tracta d'un art terapèutic, no ideològic.

Escriure sobre Kentridge des d'una perspectiva cultural distant és problemàtic. Els temes que planteja en les seves obres s'alimenten d'històries del context africà d'on sorgeix el seu art, però per a un lector sud-africà, la contextualització del seu treball en el paisatge de la producció cultural d'aquell país o en relació amb l'apartheid seria una simplificació reduccionista i alhora una afirmació massa òbvia. I analitzar la seva obra des d'un punt de vista europeu és particularment complex, per la responsabilitat històrica d'Europa en l'existència de l'apartheid i en l'explotació del continent africà. Cal afegir, a més, que Kentridge recull la tradició europea d'art d'oposició, des de Goya i Hogarth a Beckmann, però alhora –malgrat l'expansió de sofisticats sistemes de comunicació i la creixent globalització del món de l'art– la seva obra està estranyament desconnectada de les tendències europees actuals. Si bé utilitza la tecnologia predominant de la projecció de vídeo, per exemple, els dibuixos que formen la base de les seves pel·lícules animades mantenen una aparença més antiquada. " Crec que la qüestió de la ingenuïtat té un origen colonial/polític:

- a) Per la naturalesa essencialment domèstica de les escenes d'art perifèric: l'art fet per a ús domèstic.
- b) Per una voluntat de no copiar els estils o els interessos de la metròpolis, tot i reconèixer l'atracció de les revistes de paper setinat i les lluent galeries.
- c) Per una necessitat de comptar amb una base sòlida de treball encara que això signifiqui reinventar la roda.
- d) Per una necessitat percebuda que l'obra s'autojustifiqui instrumentalment –per

exemple, ha de ser llegible, comprensible.”

Tanmateix, per algú com jo, que viu a Roma, lluny de Nova York, Londres i París, en un antic centre de la cultura occidental que ha dormisquejat en la perifèria cultural al llarg d'aquest segle, lingüísticament aïllat de la llengua global de l'art (anglès), el món empresarial i Internet, la naturalesa de la conducta ètica i artística de Kentridge té una importància especial. Explora una zona limítrofa on la identitat és híbrida, múltiple i canviant, entre la memòria i l'oblit, entre el fet de pertànyer a una tradició de belles arts i ser relegat a la marginalitat.

En el període posterior a la guerra freda, des de la fi de la confrontació i l'estancament ideològic entre l'Est i l'Oest, la identitat europea s'ha fragmentat en múltiples identitats locals i provisionals, i les noves onades d'immigració afegixen una dimensió encara més diaspòrica a aquesta situació canviant. A Europa, la crisi econòmica i la competició pels recursos, com també el debilitament dels ideals universalistes de la modernitat i del moviment obrer, han obert les portes a una renovada xenofòbia, el temor als immigrants. Els dibuixos constantment canviant de Kentridge, que creen persones fusionades, sobreposades o dividides, ofereixen un comentari a qüestions d'identitats anàlogues però diferents, ja que sorgeixen en un altre continent. Mentre que a Europa apareixen noves divisions, la ironia actual de Sud-àfrica és que allí s'esforcen per forjar una nova nació “multicolor” postapartheid, en una era de postnacionalismes en què la globalització de les economies mundials té efectes devastadors en les comunitats i en les seves identitats canviant.

Per als que viuen lluny de Sud-àfrica, l'obra de Kentridge ofereix una via d'entrada, una manera empàtica d'entendre la realitat i la complexitat de la vida en aquell país, en contrast amb la visió retòrica, estereotipada i simplificada que transmeten els mitjans de comunicació sobre els grans esdeveniments que hi tenen lloc. Kentridge presenta narratives íntimes i personals de l'existència diària que suggereixen la complexitat de la identitat. Combinant el dibuix, el moviment i la música, les seves històries es presenten amb fluïdesa, la qual cosa ens permet reflexionar amb més deteniment sobre la condició humana, en un món que es mou de pressa i tendeix a considerar desfasat el seu plantejament.

Els dibuixos, les pel·lícules d'animació, els vídeos, les produccions de teatre i òpera de Kentridge aborden el maltractament i el sofriment, la culpabilitat i la confessió, la dominació i l'emancipació d'aquesta era postcolonial de finals del segle xx. Tot i evocar temes que caracteritzen la condició humana en general, el seu art està especialment arrelat al seu lloc d'origen, una nació marcada per la divisió racial i les lleis de l'apartheid, vigents fins que el CNA (Partit del Congrés Nacional Africà) va arribar al poder després de les eleccions generals del 1994. Tanmateix, aquestes obres catàrtiques no “il·lustren” l'apartheid, sinó que comuniquen el seu missatge a través de la metàfora. L'analogia de la patologia mèdica se sol fer servir per indicar una malaltia que afecta tant l'individu com la societat. La voluntat de curació s'expressa amb el desig d'inundar l'erma i calcinada extensió desèrtica que envolta Johannesburg amb aigua blava, peixos esmunyedissos i amor. La “medicina” que proposa Kentridge com a curació per a aquesta patologia consisteix a entendre les complexes formes amb què ens construïm.

Tot i que l'obra de Kentridge pot semblar arcaica, de fet és extremament contemporània. El sentiment de pertinença a una certa “perifèria” cultural d'Europa i, per tant, de distància *geogràfica*

del "centre", es tradueix en una imatgeria visual d'objectes que representen una distància *històrica* respecte als atuell actuals. La roba, els telèfons, les màquines d'escriure i altres peces que apareixen en els seus dibuixos animats evoquen el món colonial de principis del segle xx tal com el percebria un nen dels anys cinquanta i seixanta en contemplar un llibre il·lustrat dels anys quaranta. Però la presència simultània d'escàners de CAT i altres exemples de màquines modernes indica com se superposa l'experiència: l'ordinador coexisteix amb un telèfon completament antiquat.

De la mateixa manera, la descripció que fa Kentridge de les manifestacions contra l'apartheid dels anys vuitanta i principis dels noranta recorda les fotografies de les vagues de miners que van tenir lloc a Johannesburg durant la primera meitat de segle, com la famosa vaga de març del 1922. L'estil de dibuix adoptat per l'artista és també una referència a l'art d'oposició de les avantguardes de principis del segle xx, com el dadà berlinès i l'expressionisme alemany. Aquests dibuixos es combinen, d'una banda, amb tècniques contemporànies de projecció de vídeo i instal·lació i, de l'altra, amb música i subtítols que recorden l'època llunyana del cinema mut. A més, molts d'ells fan referència a obres concretes de Goya, Hogarth i altres artistes del passat. Aquest procediment no és deutor en absolut de la crítica de l'autenticitat que, en les dues últimes dècades, ha evolucionat cap a l'apropiació i la simulació de l'art postmodern. Per a Kentridge, els records i els vestigis de les fonts històriques ofereixen un altre nivell on es poden explorar els mecanismes de l'oblit i el record.

Els dibuixos simples i immediats de Kentridge són una rebel·lió contra l'anonimat i l'homogeneïtat dels llenguatges "contemporanis" de representació, i també contra l'art visual no figuratiu que s'ha desenvolupat durant l'era moderna. L'ús que fa de les tècniques tradicionals d'impressió i d'animació per ordinador van més enllà de la tàctica reduccionista moderna. I amb tot, el seu rebuig a deixar-se portar per la il·lusió, la seva necessitat de conèixer el mitjà, el mètode i el procés a través dels quals s'assoleix la representació són en part deutors de la noció d'autenticitat moderna.

El procediment tècnic dels dibuixos animats consisteix a crear una sèrie de dibuixos al carbó i pastel sobre paper, cada un dels quals és alterat posteriorment esborrant-lo, tornant-lo a dibuixar i fotografiant-lo en els diferents estadis de la seva evolució. Així, en comptes de construir-se a partir de milers de dibuixos, segons la pràctica tradicional de l'animació, les pel·lícules de Kentridge es componen de centenars de moments del procés evolutiu d'un petit nombre de dibuixos, cada un dels quals correspon a una escena. El procés d'elaboració es manté visible, i introdueix un efecte espasmòdic (temperat per la música) que fa que l'espectador percebi les disjuncions espacials i temporals del dibuix, en comptes de crear una il·lusió de moviment fluid. I com que l'esborrament és necessàriament imperfecte, en cada estadi del dibuix es poden percebre encara els rastres dels estadis anteriors. Com els ecos de l'art del passat que envaeixen els dibuixos, aquests esborralls i aquestes ombres reflecteixen la manera en què els esdeveniments se superposen en la vida, com el passat persisteix en la ment i com afecta el present a través de la memòria.

De la mateixa manera que Kentridge ha qüestionat els estereotips racistes de l'art "blanc" produït durant l'apartheid, sobretot la pintura de paisatges idíl·lics, també ha evitat prudentment parlar en nom dels "nadius". Tot i que no ha dut mai a terme un retrat paternalista de la comunitat colonitzada africana, ha introduït diversos africans negres en les seves obres. A *Monument* (Monument; 1990), *Woyzeck on the Highveld* (Woyzeck a l'alta estepa; 1992) i molts altres dibui-

xos anteriors, per exemple, sovint hi apareix una figura, que en els seus escrits i conferències l'artista anomena "Harry", que representa un líder dels desposseïts i està basada en una persona sense sostre que vivia al carrer a prop de casa seva. A *Felix in Exile* (Felix a l'exili; 1994), la dona negra anomenada "Nandi" actua com a topògrafa, exploradora de les estrelles i testimoni dels esdeveniments. Altres artistes sud-africans blancs han intentat denunciar conceptualment i críticament la representació estereotípica o racista de la comunitat negra africana per mitjà de la representació irònica, la paròdia o la inversió. Tal vegada conscient de les contradiccions que pot suscitar aquesta pràctica, Kentridge no ha adoptat mai aquesta actitud. En canvi, expressa amb agudesesa un dilema cultural, l'única alternativa del qual seria el silenci artístic.

"No estic d'acord amb l'opinió que tots els retrats –el mateix fet del retrat– donin lloc al paternalisme. Això implicaria que totes les representacions són iguals, que no cal mirar-les. Crec que Nandi és interessant en aquest sentit. Durant molt de temps, em vaig esforçar en trobar no pas una forma sinó una personalitat per a ella. Era una víctima, sí, però també havia de ser alguna cosa més. Quan va obtenir el seu teodolit i va començar a dibuixar el paisatge per ella mateixa, va trobar el seu lloc a la pel·lícula. Potser podria ser un autoretrat desplaçat –¿és això l'imperialisme elevat a l'enèsima potència? És possible, però el problema va deixar d'interessar-me. Aleshores, em va intrigar el meu desplaçament personal cap a ella: els ulls mirant-se mútuament de fit a fit."

Everlyn Nicodemus i Kristian Romare han resumit recentment la postura actual del món artístic sud-africà: "La situació de l'art després de l'apartheid està marcada per la dràstica desigualtat de l'escena artística blanca i negra, ja que aquesta última, quan existeix, està tan allunyada de les tendències dominants que no es pot conjurar per mitjà de discursos liberals o simplement excloent l'etiqueta del color (...) El que Steve Biko va escriure fa 27 anys sobre els jocs dels liberals blancs es podria aplicar avui a la divisió en l'àmbit artístic."¹ El dilema de Kentridge és que no pot fer pintures modernes –és a dir, no pot continuar la ficció de fer que Sud-àfrica sembli "blanca"–, però tampoc pot parlar pels "negres", ni oferir una plataforma o una veu per a l'"altre". Només pot explorar una zona d'incertesa i significants canviants per mitjà de la descripció de la seva pròpia situació personal, un "doble vincle" en què la culpabilitat i l'expiació expressen la condició dels privilegiats.

L'emancipació és, doncs, un dels temes de l'obra de Kentridge i alhora el principi subjacent en la forma, els mitjans, la tècnica, l'escala i l'experiència de les seves produccions.

II. L'ART DE WILLIAM KENTRIDGE

Des de finals dels anys setanta, Kentridge ha treballat amb un ampli ventall de mitjans i tècniques, des de dibuixos al carbó sobre paper fins al gravat a l'aiguafort, des del cinema fins a l'animació, des de la interpretació i l'escenografia fins a la direcció de nombroses produccions teatrals. Ha creat instal·lacions de vídeo i ha projectat imatges sobre edificis. Ha fet dibuixos a gran escala sobre el paisatge i un treball a l'aire lliure utilitzant foc. Sovint, Kentridge participa en projectes en col·laboració amb altres artistes. Actualment, presenta la seva primera producció d'òpera amb la Handspring Puppet Company, *Il Ritorno d'Ulisse* (El retorn d'Ulisses; 1998), basada en *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) de Claudio Monteverdi. Però, malgrat la diversitat de llenguatges que uti-

litza, tots mostren la simplicitat i la immediatesa del dibuix, amb un equilibri del disseny i el control amb la improvisació i l'atzar.

Kentridge és descendent de lituans i alemanys jueus. El seu besavi matern va emigrar a Sud-àfrica just abans de la guerra dels bòers a finals del segle XIX, fugint dels pogroms de l'Europa de l'Est, i es va fer professor d'hebreu a Ciutat del Cap. El seu besavi patern, Woolf Kantorowitz, que era *chazan* (cantant de sinagoga) i *shochot* (matador ritual) també va viatjar a Sud-àfrica a finals del segle passat i es va canviar el cognom pel de Kentridge. La seva àvia materna, Irene Newmark, que es va convertir en Irene Geffen després de casar-se, va ser la primera advocada de Sud-àfrica. El seu pare, Sydney Kentridge, és un dels advocats més prestigiosos del país, especialment compromès en la defensa de les víctimes de maltractaments durant l'apartheid i involucrat en casos polítics crucials en els anys seixanta, setanta i vuitanta, com la investigació sobre la mort de Steve Biko el 1977 i els judicis contra Treason i Mandela. La seva mare, també advocada, ha tingut una gran influència en la creació del Legal Resources Center. Aquesta organització, que sobreviu gràcies a les subvencions i donacions, ofereix assistència legal a la gent sense diners.

“ El meu avi, Morris Kentridge, va ser advocat i parlamentari del Partit Laborista. Va ser empresonat per les seves idees socialistes durant els anys vint. Va continuar sent parlamentari per Troyville, un suburbi de Johannesburg, fins que va morir als anys cinquanta. La seva dona, May Shaffner, mare del meu pare, era filla d'un serraller. Morris és interessant perquè en alguns aspectes s'ha convertit en un model per a Soho Eckstein. Als anys setanta, vaig fer un linòleum basat en una fotografia familiar a la platja. Morris Kentridge està assegut en una hamaca amb un vestit fosc de ratlles. I això, naturalment, converteix Soho en un autoretrat desplaçat: hi ha una forta semblança entre els homes de diverses generacions de la família. Fins i tot hi ha un moment a *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* (Johannesburg, la segona gran ciutat després de París), en què s'assembla al meu avi matern.

El meu pare va participar en diversos casos polítics crucials dels anys seixanta, setanta i vuitanta. Vaig tenir una infantesa diferent que la majoria de nens sud-africans blancs. Quan anava a l'escola, ja sabia que en aquella societat anormal passaven coses vergonyoses. Per a molts dels meus companys d'escola, aquell món era aparentment natural. Jo era més conscient, i fins a cert punt estava més ben informat. Així, per moltes raons, el dret era per a mi el camí més obvi, i segurament el que hauria fet millor. Tenia una habilitat natural per parlar en públic, per pensar amb rapidesa. Ser artista no era natural, i per a mi, va ser molt més difícil. ”

Als anys setanta, quan Kentridge era estudiant de política i cultura africana, va començar a participar en tallers de teatre i classes d'art, activitats que ja havia iniciat d'adolescent a la Johannesburg Art Foundation (JAF), dirigida per Bill Ainslie. Creada el 1972, durant l'apartheid, la JAF es basava en principis no racistes i oferia formació artística i oportunitats a diferents grups, amb borses d'ajuts per a estudiants sense recursos.

“ No he estat mai capaç de fugir de Johannesburg. Les quatre cases on he viscut, la meua escola, l'estudi, tot es troba en una distància màxima de tres quilòmetres. I al final, tota

la meua obra gira al voltant d'aquesta ciutat provinciana i més aviat desesperada. No he intentat mai fer il·lustracions de l'*apartheid*, però, sens dubte, els meus dibuixos i pel·lícules han estat generats i alimentats per l'embrutida societat que va deixar al seu pas. M'interessa l'art polític, és a dir, un art d'ambigüitat, contradicció, gestos incomplets i finals incerts. Un art (i una política) on l'optimisme està sota control i el nihilisme es manté a ratlla... ”²

Durant anys, Kentridge va ser professor de gravat a la JAF, i tot i que primer va fer algunes pintures, aviat va centrar la seva atenció en el mitjà més “pobre” del dibuix i l'obra gràfica. La seva primera exposició, el 1979, incloïa una sèrie de diverses peces d'obra gràfica i alguns dibuixos. Aquestes obres claustrofòbiques, de color gris fosc, mostren figures situades en sots i observades des de dalt per individus sense rostre, una visió de la gent que viu en una societat tancada de la qual no hi ha escapadòria. Per associació, és fàcil pensar en els jardins emmurallats i les cases envoltades de tanques de filferro espinós de les àrees residencials de Johannesburg. Aquestes obres prefiguren imatges posteriors de recintes tancats, com les cortines que envolten el llit de l'hospital a *History of the Main Complaint* (Història de la gran demanda, 1996) o el recent decorat anatòmic d'*Il Ritorno d'Ulisse* (1998).

“ Quan vaig començar a l'escola d'art, solia fer olis i encara faig ‘pintures de diumenge’. Però, en un sentit, la pintura a l'oli sempre intenta aconseguir un efecte, alguna cosa que sembli un quadre bonic. Dibuixar és un procés molt diferent. El ritme a l'hora de fer les marques, el fet que els dibuixos siguin secs però tanmateix mutables, i que puguis alterar-los així que ho penses (no has d'esperar que la pintura s'assequi i després rascar-la), confereix a l'obra una mena d'immediatesa. D'altra banda, em sento insegur amb el color, no em refio del meu gust. El carbó té una gamma de tons de gris, i hi ha moments en què apareix el color, però l'obra no es construeix al voltant del color, sinó de la línia i el to. Els dibuixos no comencen amb una ‘marca bonica’. Ha de ser una marca d'alguna cosa exterior, alguna cosa del món. No ha de ser necessàriament un dibuix detallat, però s'ha d'identificar amb una observació, no amb alguna cosa abstracta com una emoció. Jo no diria mai: ‘he de fer un dibuix trist’. ”

Però Kentridge va començar a sentir una certa inseguretats com a artista visual i va deixar de fer obres estàtiques per desenvolupar un interès en el cinema i el teatre, activitats en què ja havia participat activament des de mitjans dels anys setanta com a membre de la Junction Avenue Theatre Company de Johannesburg. El 1981-1982, va viatjar a París amb la seva dona, Anne Stanwix, metge australiana, i allí va estudiar mim i teatre a l'École Jacques Lecoq.

“ Quan vaig tornar de l'escola de teatre de París, després de decidir que no seria actor, que tampoc treballaria com a pintor i que m'havia de limitar a un sol mitjà, vaig pensar que em dedicaria al cinema. Així que em vaig passar uns quants anys fent de director d'art de les pel·lícules d'altres per aprendre'n l'ofici. Una de les coses que vaig aprendre va ser que l'espai en què es movien els personatges –l'espai cinematogràfic– era arbitrari i mutable. Per exemple, el sentit de la perspectiva que tenim normalment, la perspectiva

renaixentista –la manera com estan fetes les habitacions– era molt fàcil d'alterar quan treballaves amb bastiments en comptes de parets, que podies desplaçar o canviar. Així, els dibuixos que sorgien de la meua feina cinematogràfica tenien relació amb la llibertat de jugar amb l'espai. ” 3

Kentridge no va tornar al dibuix fins al 1984, després d'aprendre que l'artificialitat de l'espai i la llum característiques del cinema es podien aplicar al dibuix. Va iniciar una sèrie d'obres de grans dimensions sobre paper, de vegades agrupades narrativament en tríptics, que més endavant evolucionarien en les conegudes pel·lícules animades que ell anomena *Drawings for projection* (Dibuixos per a la projecció). Aquests dibuixos esquemàtics presenten escenaris carregats, angoixants, i rarament els paisatges oberts i erms de les seves obres posteriors. Omplint completament l'espai del paper amb diferents escenes, Kentridge presenta múltiples punts de vista, propers a l'estructura expressionista i postcubista de les sàtires de Max Beckmann. Dinàmics i organitzats en múltiples capes, combinen espais profunds i abismals amb perspectives comprimides. Els habiten dones amb perles i homes vestits d'etiqueta, que evocuen l'estil decadent de la burgesia de Weimar i la societat despreocupada i ociosa que freqüentava els llocs de moda dels anys trenta. Les imatges surrealistes i al·legòriques d'animals i objectes es combinen amb els detritus d'un territori desèrtic urbanitzat de manera precipitada. En les diferents capes d'aquests dibuixos dramàtics, hi ha un deix d'ironia. Obres com el tríptic serigrafiat *Art in a State of Grace, Art in a State of Hope, Art in a State of Siege* (Art en estat de gràcia, Art en estat d'esperança, Art en estat de setge; 1988) al·ludeixen sovint a les primeres avantguardes utòpiques, com el futurisme i el constructivisme russos. Amb la referència a aquests moviments artístics compromesos socialment en obres que evocuen un passat distant i llunyà, Kentridge presenta una perspectiva paradoxal de la modernitat, que implica una nostàlgia d'aquelles utopies i alhora suggereix que han fracassat i han marxat per sempre.

W.K.: A Weimar, els artistes treballaven en un estat de setge. En altres paraules, el tema girava al voltant de la possibilitat de fracàs en l'intent de transformar el món, i el projecte és similar al meu. Des del punt de vista iconogràfic, en la meua obra apareixen molts homes vestits d'etiqueta. En la major part dels casos, o bé estan copiats de fotografies o es deriven de la gent que vaig veure un vespre a la State Opera House de Pretòria. Però, òbviament, també hi ha el perill de perdre's en una meravellosa nostàlgia d'aquella època. ¿Què es pot dir d'això? Va ser el darrer gran ressorgiment de l'art polític (amb l'excepció dels pintors muralistes mexicans).

¿Què pensa de la ideologia? ¿Com interacciona amb la cultura i la política? Vostè parla molt de cultura i també parla de política...

W.K.: Però no d'ideologia. Segurament perquè el terme “ideologia” se sol utilitzar per resumir d'una manera àmplia les activitats culturals i les produccions d'un període determinat. A mi no m'interessava aquesta simplificació, sinó ampliar-ne i dilucidar-ne les contradiccions i complexitats...

¿Quin sentiment li provoca formar part de la societat sud-africana?

W.K.: És una barreja: de vegades m'hi sento absolutament implicat i compromès, i al

cap d'un moment, penso que tot això és massa complicat i que me n'hauria d'anar. Penso: és "casa meva", i immediatament estic pensant a viure en una vil·la italiana. M'agradaria que aquests ràpids canvis interns fossin coherents en la meua obra. Crec que són estructures fonamentals de la manera com tothom actua i treballa. En altres paraules, no és una qüestió d'associació lliure o de flux de consciència, sinó que, com a imatge de la incoherència, representa una activitat vital coherent.⁴

El tríptic *Dreams of Europe* (Somnis d'Europa; 1984-1985) està estretament vinculat al recent *Il Ritorno d'Ulisse* (1998) i es deriva de l'obra *The Rewards of Cruelty* de Hogarth. Representa un cos nu estirat sobre una taula rodona, martiritzat per homes vestits d'etiqueta que fumen cigars. Indiferents a la humanitat de la seva víctima, es concentren en la seva indagació del coneixement modern per mitjà de l'estudi anatòmic del cos, que es converteix en un espectacle pornogràfic.

"No fa gaire vaig saber que originàriament els tríptics eren un format religiós, i que s'utilitzaven en els retaules. Beckmann, i sobretot Bacon, van ser els primers artistes a que vaig veure que feien servir aquest format. Els meus tríptics al·ludeixen a la fotografia panoràmica, de *patchwork*, de dues maneres diferents. Primer, tens una sèrie d'imatges del mateix lloc, però cada una és diferent perquè l'espai està ocupat per una peça central diferent cada vegada. Entre cada imatge, el temps ha transcorregut, els objectes s'han reordenat i, fins i tot, el punt de vista ha canviat lleugerament. En segon lloc, i molt més important, hi ha la dislocació de l'espai. Un altre cop, l'impuls es deriva de les imatges successives del mateix lloc en el mateix rodet de pel·lícula. El punt de vista ha canviat lleugerament i la perspectiva està una mica alterada. Les superposicions i les dislocacions són els moments més emocionants de fer un *patchwork* de diferents fotografies. Estableixes una continuïtat entre imatges i després la transgredeixes.

Treballar amb sèries de dibuixos també s'assembla a explicar històries, a cuinar i menjar. Els panells són els diferents plats. Si tots els elements estiguessin junts, la riquesa de sabors seria excessiva i el resultat no necessàriament deliciós: espàrrecs i *mousse* de xocolata junts en un estofat, en comptes de dos moments molt diferents en un mateix àpat. (...) No hi ha una necessària continuïtat entre imatges. No hi ha un significat al·legòric individualitzat en els símbols que permeti llegir-los com un llibre. Però no és ni arbitrari ni tampoc s'hi val tot. És l'espectador qui, en darrera instància, ha d'explicar la història dels panells. Però no tots són iguals: hi ha bons i mals narradors i, com en les transformacions topològiques, de vegades no hi ha solució. Es tracta de la impossibilitat de la factualitat. Els fets no són suficients. Els ballarins de *Conservationist's Ball* (Ball del conservador) no estan sols: sempre que ballen, hi ha les hienes de la policia vigilant a fora sobre els seus patins de rodes i la flagel·lació en les habitacions interiors. Els fets no són simples. Aporten un seguici ple de fang i llot o, com en els cometes, una corrua de gel va al seu davant. Els fets no són fixos. El punt de vista únic de la imatge frontal està en un terreny epistemològic inestable —la falsedat de la càmera panoràmica és una nova àrea per investigar. Les contradiccions i les dislocacions són interessants, i no les coherències. No és la força de la passió sinó la seva brevetat el que m'interessa." ⁵

En un intent de crear dibuixos capaços de “respirar”, i després d’una sèrie d’experiències anteriors en el cinema i l’animació, el 1989 Kentridge va començar a crear les seves sèries de curtmetratges animats, *Drawings for Projection: Johannesburg 2nd Greatest City after Paris* (1989), *Monument* (1990), *Mine* (Mina; 1991), *Sobriety, Obesity & Growing Old* (Sobrietat, obesitat i envellir; 1991), *Felix in Exile* (1994), *History of the Main Complaint* (1996) i *WEIGHING... and WANTING* (PESAR... i DESITJAR; 1998). A través de la crònica de l’ascens i la caiguda de Soho Eckstein i el seu *alter ego* Felix Teitlebaum, aquestes pel·lícules presenten els mals de la cobdícia i el poder i la lluita per l’emancipació. La narrativa sorgeix per mitjà d’una seqüència d’escenes relacionades i personatges recurrents que reflecteixen diferents perspectives del món i diversos aspectes de l’artista. El magnat Soho Eckstein, amb el seu vestit fosc de ratlles, compra terres, construeix mines i crea el seu “imperi”, que finalment acabarà esfondrant-se. El sensual somiador Felix Teitlebaum, sempre despullat, s’enamora de la dona d’Eckstein i inicia un combat entre el bé i el mal amb Eckstein amb el dolor i el sofriment dels miners explotats i la terra com a rerefons. Les pel·lícules més recents, *History of the Main Complaint* (1996) i *WEIGHING... and WANTING* (1998), descriuen escenaris més íntims, psicològics i personals sobre la consciència i la manera d’assumir la memòria i la culpabilitat en l’època posterior a l’apartheid.

Els esbossos de Kentridge en moltes de les seves pel·lícules, els traços de guix sobre negre a *Ubu Tells the Truth* (Ubú explica la veritat; 1997), juntament amb la seva tècnica d’animació del *poor man*, a partir de la qual la pel·lícula progressa espasmòdicament per mitjà de tècniques de tall, recorden els dibuixos animats dels anys seixanta. Aquests experiments anti-Disney suposen un retorn a les tècniques rudimentàries, utilitzades en una època en què l’animació havia deixat de ser un format cinematogràfic popular entre els adults, com ho havia estat des dels anys vint fins als cinquanta. A mans dels artistes d’avantguarda, orientats a un públic adult i resistint-se a la mercantilització de l’animació, constituïa una postura radical. Però quan la publicitat i els videoclips musicals es van apropiari aquestes tècniques en les dècades següents, aquest potencial es va perdre. Tanmateix, lluny del “centre” i sense el destorb d’aquestes formes comercialitzades, Kentridge va ser capaç de reinvestir aquestes tècniques amb noves possibilitats. Si bé, en general, l’animació s’articula com una successió d’imatges estàtiques, dibuixades sobre cel·luloide transparent i situades sobre un fons fix, els personatges i els fons de Kentridge s’integren en el mateix full de paper. Els seus cossos no se superposen sobre un decorat, sinó que formen part del mateix paisatge.

En contemplar l’obra, el món fantàstic del cinema animat permet una mena de suspensió de la incredulitat. És una forma que es pot escurçar o ampliar fàcilment en el temps per mitjà de l’acceleració o l’alentiment de l’acció, i Kentridge utilitza aquest procediment de diferents maneres. Així, per exemple, una desfilada de treballadors omple el paisatge en un temps increïblement breu, mentre que el tancar i obrir d’ulls d’un personatge es pot allargar durant uns instants. L’animació permet a Kentridge explorar la transformació de les coses: un telèfon que es converteix en gat, l’aigua que inunda una habitació, edificis que s’esfondren. D’altra banda, com que és més difícil moure’s al voltant d’un objecte que en una pel·lícula d’imatges reals, Kentridge sol presentar les escenes frontalment. Sovint, la càmera es fixa en un punt determinat, i només ocasionalment s’acosta al dibuix per obtenir un primer pla o per seguir els moviments en detall, com

el pou d'extracció de *Mine*. Paradoxalment, quan l'artista emula les convencions cinematogràfiques, ho fa en els dibuixos i no pas per la manera de filmar-los (prefereix dibuixar un "primer pla" o un "pla llarg" d'una escena que moure la càmera). A *Sobriety, Obesity & Growing Old*, dibuixa una vista de l'edifici com si estigués emmarcat i filmat des de sota, mirant cap amunt, una tècnica característica del cinema expressionista.

Els dibuixos també estan influïts per les tècniques del muntatge cinematogràfic. Les seqüències se seleccionen i es combinen, es tallen i s'editen de manera que és l'espectador qui estableix les relacions, i la narrativa se suggereix juxtaposant una ràpida successió de seqüències. Sobretot en les pel·lícules més recents, el discurs no flueix necessàriament segons el temps cronològic. De vegades, el muntatge és fluid, d'altres es produeixen talls i interrupcions. Sovint, com quan l'artista alterna entre Felix i Soho en les primeres pel·lícules, o entre la percepció i la memòria, la realitat i el somni en les més recents, la pel·lícula es desplaça repetidament entre escenes paral·leles.

Els dibuixos animats també s'utilitzen com a teló de fons de les produccions teatrals que Kentridge ha realitzat en col·laboració amb la Handspring Puppet Company. La primera d'aquestes obres, *Woyzeck on the Highveld* (1992) és una versió multimèdia de l'obra original de Georg Büchner *Woyzeck* del segle XIX. Kentridge trasllada al context sud-africà la història d'un soldat que mata la dona que estima en un atac de gelosia i explora les pressions econòmiques, socials i personals que porten els homes a fer actes extrems de violència. La Handspring Puppet Company, dirigida per Basil Jones i Adrian Kohler, creadors dels titelles tallats en fusta, es va fundar inicialment el 1981 com un teatre de titelles per a nens. El 1989, van experimentar amb titelles de mida real i van produir, en col·laboració amb la Junction Avenue Theatre Company, una visió apocalíptica de Sud-àfrica titulada *Tooth and Nail*, dirigida per Malcolm Purkey.

Juntament amb Kentridge com a director i creador de les animacions, la companyia Handspring va realitzar una sèrie de representacions úniques, com ara *Faustus in Africa!* (Faust a l'Àfrica!; 1995) i *Ubu and the Truth Commission* (Ubú i la Comissió de la Veritat; 1997). Aquestes obres combinaven sobre l'escenari actors titellaires, titelles de fusta sense polir, tallats rudimentàriament, o ombres xineses de titelles fets amb tinta sobre acetat amb la projecció d'animacions, que actuaven com a escenografia i alhora com a visualització dels pensaments d'alguns personatges. Les produccions es caracteritzen per una interrelació i superposició complexa dels diferents tipus de representació i narració: imatges projectades, actors i titelles estan alhora sobre l'escenari i el públic va canviant constantment l'atenció entre ells. En aquesta sofisticada experiència de diferents personatges, el subjecte no és ni unívoc ni clar, sinó múltiple i canviant. Els titelles actuen com unes màscares que porten els actors, i nosaltres ens hi projectem i els percebem com a reals fins que, de sobte, bruscament conscients de l'actor que els mou, recuperem la percepció de la ficció. Podríem buscar els orígens d'aquestes produccions híbrides en la història del teatre de titelles anglès, en el Bunraku japonès, en la tradició precolonial del teatre de titelles africà, que uneix la narració oral amb la música, la dansa i l'escultura, i fins i tot en l'educació (els vendes utilitzen els titelles com a eines didàctiques).

Fins i tot després d'haver estès la seva pràctica artística al camp del cinema, les instal·lacions i el teatre, Kentridge continua concebant les seves obres com una prolongació dels dibuixos –una forma pragmàtica i pràctica d'anotar amb naturalitat les idees i experiències pròpies. Els dibuixos

poden

mudar

i fluctuar, poden canviar per mitjà de l'afegit i l'esborrat. Són el mitjà ideal per actuar i reaccionar; van dels traços espontanis sobre el paper al pensament i viceversa. Són fàcils de transportar, de factura relativament senzilla, i, com l'obra gràfica, es poden difondre amb facilitat i comuniquen millor que no pas els olis, l'escultura o la instal·lació. Per tant, el dibuix és un mitjà ideal per a un artista que treballa en la perifèria del món de l'art.

Tal com observa Okwui Enwezor: "la lluita entre el que és popular i fàcilment accessible i el que és únic i limitat en la distribució ha suscitat diverses respostes entre els artistes al llarg dels segles. El gravat sobre planxes de fusta i la impressió seguits de l'aiguafort, la litografia, la fotografia, el cinema i les imatges digitals són tècniques de reproducció i difusió massives que els artistes –sobretot els artistes africans–, tot i estar compromesos amb la tradició de l'obra d'art única i original, han descobert com un instrument important per arribar a un públic més ampli."⁶ Les tècniques gràfiques, que van començar a destacar a Sud-àfrica durant els anys setanta,⁷ han experimentat una evolució constant des dels anys cinquanta, quan l'artista Katrine Harries les va introduir en les seves classes a Ciutat del Cap, promovent el gravat a l'aiguafort en blanc i negre i la litografia en llibres i carpetes. Artistes com John Muafangejo van fer gravats al linòleum traslladant així la crítica sociopolítica i la narració religiosa en gravats narratius i en sèrie.

Kentridge ha estudiat sistemàticament els dibuixos i l'obra gràfica d'artistes del passat, com *Els desastres de la guerra* de Goya i les sàtires de Hogarth, a les quals va dedicar una carpeta amb vuit aiguaforts, titulada *Industry and Idleness* (Indústria i inactivitat), exposada el 1987 com a part del projecte *Three Hogarth Satires* (Tres sàtires de Hogarth), que va realitzar en col·laboració amb els artistes Deborah Bell i Robert Hodgins. Des d'aleshores, Kentridge ha treballat amb Bell i Hodgins en diverses ocasions: en el projecte d'aiguaforts *Little Morals* (Petites morals; 1991); en el projecte gràfic i d'animació per ordinador *Easing the Passing (of Hours)* [Mitigant el pas (de les hores); 1992-1993], inspirat en una frase de Jorge Luis Borges; en la pel·lícula d'actors i dibuixos *Memo* (Memoràndum; 1993-1994), i, sota l'impuls inicial de Hodgins, en una sèrie d'aiguaforts inspirats en l'obra *Ubu Roi* (1888) d'Alfred Jarry, titulada *Ubu Tells the Truth* (1996).

La sàtira de Jarry sobre un dèspota boig, que abusa grotescament del seu poder arbitrari, ha ofert una metàfora per a molts artistes sud-africans que treballen després de l'apartheid. Els aiguaforts de Kentridge, que uneixen els dibuixos de l'Ubú de Jarry i els seus propis estudis contrastats d'un home nu, suggereixen que poden coexistir diverses identitats disjuntives en una mateixa persona i alhora que hi ha un Ubú dins de tots nosaltres. L'objectiu de la Comissió de la Veritat i la Reconciliació (CVR), creada el 1996, era assistir a una sèrie de judicis en què les víctimes o els testimonis amb voluntat de reparació donaven testimoni públic de les atrocitats comeses durant l'apartheid, i en què els executors d'aquests abusos confessaven els seus actes a canvi de l'amnistia. Els judicis, emesos públicament per la televisió sud-africana, pretenien contribuir al procés de sanejament i crear un context adequat per a la reconciliació nacional. Combinant el tema d'Ubú amb el significat i les implicacions d'aquesta comissió, Kentridge desenvoluparia, el 1997, algunes de les seves obres més punyents sobre aquesta qüestió: el collage de cinema i vídeo anomenat també *Ubu Tells the Truth*, i l'obra de teatre *Ubu and the Truth Commission*, realitzada en col·laboració amb la Handspring Puppet Company de Johannesburg

i l'escriptora sud-africana Jane Taylor.

Kentridge no cultiva el fetitxisme de l'autoria, ni glorifica les nocions de qualitat formal i estètica en l'art. La col·laboració amb altres artistes li resulta gratificant precisament perquè valora el contingut i el diàleg per sobre de la forma predefinida, l'ètica per sobre del "toc de l'artista". La seva manera de treballar amb altres artistes recorda una *jam session* musical, o un art polític i d'oposició orientat a una comunitat, o els tallers de teatre que sorgeixen en contextos de conflicte social a través de grups com la Junction Avenue Theatre Company. La col·laboració li ofereix una manera d'anar més enllà de l'"aurèola" de l'obra d'art única sense necessitat de recórrer a la censura de la pràctica de l'art manual –l'intent d'eliminar qualsevol forma de presència subjectiva que duen a terme molts artistes recents en resposta a la naturalesa autoritària i reaccionària de l'art neoexpressionista. Una altra manera d'assolir aquest objectiu és concebre el dibuix com un esbós d'alguna altra cosa, per exemple, una pel·lícula d'animació (un dibuix "aplicat", tal com el mateix Kentridge ha anomenat les seves obres, al·ludint a l'oposició entre ciència "aplicada" i ciència "pura"). El centre d'atenció es desplaça del dibuix cap al desenvolupament de la pel·lícula, i el preciosisme de l'autoria queda limitat per aquest ús.

Kentridge va realitzar *Memory and Geography* (Memòria i geografia; 1995) en col·laboració amb l'artista danesa Doris Bloom. Concebuda com una sèrie de diferents obres, incloïa un dibuix enorme de línies diagramàtiques en guix blanc d'un cor sobre un paisatge erm, com si es veiés des de dalt. La peça recordava els antics dibuixos sud-africans sobre roca, les produccions artístiques més antigues que es coneixen en aquest país, imatges gravades i pintades sobre superfícies de pedra que daten aproximadament de fa 30.000 anys. Kentridge i Bloom no modificaven el paisatge com molts artistes del *land art* dels anys seixanta, sinó que l'utilitzaven com un full de paper on el dibuix blanc d'un cor actuava com un emblema gegantí, una constel·lació projectada del cel a la terra. Sobreposant aquest dibuix anatòmic al paisatge, s'estableix una metàfora entre la terra i el cos, un tema recurrent en les animacions de Kentridge. Com a part del mateix projecte, els artistes van dibuixar, davant de la central elèctrica de Newtown a Johannesburg, una gegantina tanca utòpica a terra, que més tard es va incendiar.

La mirada naturalment escèptica de Kentridge qüestiona l'optimisme implícit en l'ideal d'una "nació multicolor", capaç d'aplegar harmònicament les múltiples diversitats d'un nou país post-nacionalista. La seva pel·lícula més recent, *WEIGHING... and WANTING* (1998), lluny de presentar una imatge esperançadora de la situació actual, exposa la inseguretats, la precària i fràgil naturalesa de totes les formes d'harmonia física, domèstica o social, i també la naturalesa endèmica del conflicte. En paraules d'Okwui Enwezor: "La subjectivitat africana i els interessos dels blancs semblen coincidir en la lluita pel significat de la identitat de la Sud-àfrica del postapartheid. Aparentment, la lluita per definir aquest significat depèn de qui controla la intencionalitat representativa del corpus polític, sobretot el seu arxiu d'imatges: simbòliques i literals."⁸ En aquest context, Kentridge sembla adoptar l'única postura viable: un distanciament del debat sobre quines imatges han de representar la nova Sud-àfrica descolonitzada i un acostament, per contra, als mecanismes íntims de l'anamnesi individual, recordant les pròpies afliccions del passat, la pròpia responsabilitat individual per les brutals condicions de l'apartheid, en un procés de sanejament personal que ha de precedir i pot conduir, per extensió, a canvis més amplis en la societat.

III. KENTRIDGE I L'ART SUD-AFRICÀ

La "història blanca", oficial i colonial de l'art modern sud-africà s'inicia el 1871 amb les exposicions de Ciutat del Cap organitzades per la South African Fine Arts Association. Aquest grup d'artistes formava una espècie de reedició academicista i conservadora de les minvants tradicions europees, aliena a les noves tendències que s'estenien per Europa, com l'impressionisme. Irònicament, mentre que els artistes europeus consideraven l'art africà com una font material per desenvolupar un art d'essències i trencar amb la tradició del realisme europeu, els artistes blancs sud-africans menyspreaven les tradicions culturals africanes com a curiositats "primitives". Els primers pintors colonials eren il·lustradors, que oferien al públic europeu imatges pintoresques d'un lloc exòtic i llunyà. Aquestes imatges, juntament amb les obres gràfiques del període colonial que solien veure's a Europa durant el segle XIX, formen les bases de la sèrie *Colonial Landscapes* (Paisatges colonials; 1995-1996) de Kentridge. En aquests dibuixos al carbó sobre paper, amb un paisatge africà imaginari, ric i exuberant, les marques topogràfiques de color vermell pastel indiquen que es tractava més aviat de projeccions que no pas de descripcions rigoroses d'aquelles terres.

" Aquests dibuixos provenen del treball que vaig fer a *Faustus in Africa!* La font era un volum dels diaris d'exploradors africans' del segle XIX, il·lustrats amb gravats de l'alteritat exòtica que visitaven els viatgers. Una part del plaer que em van procurar aquests dibuixos procedia del fet de treballar amb el 'codi' de les marques gravades i de jugar amb les intervencions des de l'estepa africana en estat pur fins al quadern de dibuixos del viatger. Després tornava al taller professional de gravat de Londres on readaptava i gravava l'escena, fins a 100 anys després en contemplar els fulls esgrogueïts. Les noves marques vermelles eren senyals erigits en el paisatge i alhora les marques del teodolit del topògraf en la imatge d'un visor. " 9

" Té sentit dibuixar un paisatge social o històric. El procés d'execució real del dibuix descobreix aquesta història perquè el mateix paisatge l'oculta. "

Durant el segle XIX i principis del XX, artistes com Jan Ernst Abraham Volschenk (1853-1936) retrataven un país verd de pastures, valls i fondalades. Pintaven espais oberts segons la tradició del romanticisme i de la pintura paisatgista europea, amb un interès escàs o nul per descriure les condicions humanes o la història de la colonització inscrita en el paisatge. Això reflecteix la visió colonialista dels sud-africans blancs abans de la urbanització, "acostumats a l'amplitud d'espais... tradicionalment entusiastes de la llibertat dels vastos i lluminosos espais oberts".¹⁰ Els paisatges que apareixen en les obres de Kentridge qüestionen aquestes antigues descripcions i exposen la fal·làcia de l'ideal romàntic d'una "naturalesa" pura i sense adulterar en una zona de l'Àfrica on el territori ha estat alterat ecològicament i malmès pel creixement de les explotacions mineres. L'artista contraposa aquestes visions de l'Arcàdia amb la realitat d'un paisatge erm dominat pels detritus miners i per l'enginyeria civil, elements que representen la realitat del pas de l'home i són vestigis històrics de la història de Sud-àfrica. El paisatge apareix com una escena "dibuixada" o un "text" mal esborrat que cal recuperar i tornar a "llegir". A més, Kentridge contradiu l'ideal del paisatge buit, poblant els seus paratges

erms i estèrils amb màquines abandonades i rètols amb seguicis de treballadors que converteixen en “visible” la població esborrada i segregada.

La terra també serveix com a metàfora del cos i viceversa. A *WEIGHING... and WANTING*, per exemple, el maltractament físic s'associa amb l'alteració del paisatge quan les marques del carbonet que indiquen laceracions a l'esquena d'una dona nua es transformen en parts d'una estructura d'enginyeria civil situada en una zona minera. “A Sud-àfrica els cossos estan marcats espacialment: el somni del mapa de l'apartheid era fixar les identitats racials dins d'espais geogràfics assignats: ‘Desenvolupament separat’ [...] En definitiva, gran part de la tasca ideològica de l'apartheid va ser falsejar el moviment de persones en totes direccions, i crear la fantasia que els ‘pobles’ havien estat fixats en llocs determinats, que d'alguna manera pertanyien a aquell lloc per raons de filiació ètnica.”¹¹

Durant el segle xx, els artistes africans han treballat en diferents direccions, partint de fonts tan diverses com l'expressionisme abstracte, l'abstracció lírica, la pintura paisatgista academicista, el surrealisme, la pintura popular cartellista, el neoprimitivisme i el realisme social. Tanmateix, l'expressionisme de Kentridge sembla constituir un fenomen peculiar de Sud-àfrica. Els artistes contemporanis sud-africans que fan una referència directa a aquest estil desenvolupen una tradició iniciada amb l'obra de Maggie Laubser i Irma Stern durant els anys trenta i quaranta. Stern va estudiar a Alemanya abans de la guerra i va tornar al seu país amb el llegat de l'expressionisme en un art d'imatges visuals distorsionades pels sentiments subjectius, que combinava amb un coneixement de Munch i de l'escultura tribal africana. Igualment, Wolf Kibel (1903-1938), un pintor de l'Europa de l'Est que va emigrar a Sud-àfrica, va aportar informació sobre Soutine i Chagall, i va crear un estil cru de contorns esquemàtics i insegurs. Kentridge desenvoluparia aquestes mateixes fonts expressionistes però sense fer cap concessió a la delectació sensual del color dels anteriors pintors blancs sud-africans, utilitzant preferentment els tons foscos del carbó.

L'arrel narrativa de l'obra de Kentridge, que va començar sobretot amb la seva primera pel·lícula animada sobre Soho Eckstein/Felix Teitlebaum el 1989, també s'alimenta de l'art africà negre, i en particular de l'art sud-africà. També hi podria haver una relació indirecta entre aquesta perspectiva i la tradició de narració oral africana, o la narració poètica de llegendes i històries per part dels griots. Les escenes a l'oli i guaix de Gerald Sekoto (1913-1993) mostren carrers polsosos, patis interiors, cases atrotinades i gent ocupada en diverses activitats de la vida quotidiana de Sophiatown (un assentament de l'extraradi de Johannesburg, demolit el 1955 d'acord amb les directrius de l'apartheid; els seus habitants van ser disseminats per diverses comunitats ètniques del conglomerat de Soweto). Aquestes imatges sense pretensions, amb les seves representacions simples, gairebé caricaturesques dels habitants dels suburbis miserables, l'exaltació de la vida de les classes baixes, troba un ressò en els dibuixos de Kentridge. Sekoto va emigrar a París el 1947 i va passar la resta de la seva vida a l'exili. La seva obra es va començar a revaloritzar a Sud-àfrica a finals dels anys vuitanta.

Durant la dècada dels seixanta, va aparèixer un art negre urbà centrat en escenes de la vida de la ciutat. Inicialment va sorgir al Polly Street Art Centre, sota l'impuls de Cecil Skotnes, i es va començar a conèixer com a art dels suburbis. En part, aquesta producció artística estava con-

nectada amb el ressorgiment dels moviments d'independència i amb la desfeta mundial del poder colonial. Tanmateix, el més important era que reflectia les demandes del mercat artístic sud-africà, que no acceptava dels artistes negres res més que aquestes escenes suburbials (en general, aquarel·les, dibuixos i obra gràfica). Amb tot, l'obra artística de Dumile (Mslaba Zwelidumile Fene, 1942-1991) va ser un cas a part. En una època en què els artistes americans i europeus estaven involucrats en el *pop art*, el minimalisme, el *land art*, el postminimalisme i l'art conceptual, ell es dedicava a estendre l'expressionisme i la tradició realista. Creava obres a tinta, llapis i carbó sobre paper en el marc del moviment de Consciència Negra, mentre establia estretes relacions amb escriptors i activistes polítics com Steve Biko i altres artistes dels Estats Units i de Sud-àfrica. Finalment, va emigrar als Estats Units el 1968.

“ D'adolescent, anava a l'estudi de Bill Ainslie per rebre classes d'art dues tardes a la setmana. Com a professor, era una figura molt important dins del món artístic de Johannesburg dels anys seixanta i setanta. Va oferir un suport considerable a artistes negres que més endavant serien significatius, sobretot Dumile. Dumile feia uns dibuixos extremament forts, demoníacs, tant en bolígraf a petita escala o bé al carbó quan eren de grans dimensions. Llavors vaig entendre per primera vegada la força dels dibuixos figuratius al carbó de grans dimensions, vaig descobrir que provocaven un gran impacte. El vaig veure treballar a l'estudi de Bill Ainslie, i vaig pensar que tenia l'habilitat d'expressar coses a una escala que jo no havia imaginat mai que fos possible en el dibuix. Ell és l'artista local que més m'ha influït. ”

També en aquest període, les Nacions Unides van censurar el govern sud-africà i el 1974 van votar l'expulsió de Sud-àfrica de l'organització. La matança de Sharpville de 1960 va anar seguida de manifestacions contra les lleis de segregació, que van provocar 69 morts i 180 ferits. Això va fer esclatar la repugnància cap al règim de l'apartheid a tot el món. Les fotografies dels cossos massacrats, que jeien a terra dessagnant-se, formen part del material que va servir d'inspiració a *Felix in Exile*, en combinació amb una referència a la història de l'art amb *El 3 de maig de 1808* (1814) de Goya.

“ Un amic que estava fent un documental sobre la història de Soweto em va comentar que havia trobat unes fotografies policials extraordinàries de la gent que havia estat assassinada o morta a trets, ajaguda a l'estepa. Sense haver vist aquestes fotografies, la idea d'aquelles imatges de persones mortes ajagudes a l'estepa, va obrir pas en mi alguna cosa que es podia dibuixar. Quan vaig veure les fotos realment, eren molt diferents de la manera com les havia imaginat. Hi havia gent als passadissos, cossos estirats en un espai reduït. De fet, no hi havia ningú a l'exterior, estirat a l'estepa. Si hagués vist les fotografies primer, probablement no hauria establert aquesta associació amb els cossos ajaguts sobre el paisatge. Quan vaig començar *Felix in Exile*, el primer que vaig fer van ser aquells cossos estirats a l'estepa. Les fotos eren extraordinàries, dibuixar-les va ser un procés important. Les imatges que em van ensenyar eren terrorífiques i impossibles de contemplar, però en el moment en què em vaig posar a dibuixar-les, es va produir un procés diferent en funció del que significava mirar-les. El més interessant era que la manera de fer dibuixos d'aquelles imatges, l'activitat de dibuixar-les, fins a cert punt les domesticava, les feia manejables, convertia els esdeveniments que descrivien en alguna cosa més accessible. Dibuixar una cosa és una manera de controlar-la, no en la vida real, sinó en la vida mental de cadascú. Hi havia una foto de la massacre de Sharpville. En aquella època, jo tenia sis anys i el meu pare era un dels

advocats defensors dels familiars dels assassinats. Recordo que vaig entrar al seu estudi i, sobre el seu escriptori, vaig veure una gran capsa plana de Kodak; en aixecar la tapa, semblava una capsa de bombons. A dins hi havia imatges d'una dona amb l'esquena destrossada, algú amb només la meitat del cap visible. L'impacte que em van produir aquestes fotografies –als sis anys–, el xoc, va ser extraordinari. Vaig comprendre que el món no era en absolut com me l'havia imaginat, que hi passaven coses incomprensibles. Jo diria, doncs, que encara que en dibuixar els cossos de *Felix in Exile* no tenia al cap la massacre de Sharpville –vaig establir la connexió mesos o anys després–, estic segur que, en un sentit, intentava controlar, domesticar l'horror d'haver vist aquelles imatges. Igualment, quan tenia quatre o cinc anys, anava en cotxe amb el meu avi i, per la finestra, vaig veure dos homes que colpejaven un tercer estirat a la cuneta. Per mi, aquella també va ser una altra imatge xocant de violència. L'esmento aquí perquè aquesta imatge la vaig incloure a *History of the Main Complaint*. Tornant als dibuixos dels cossos: sens dubte hi ha una referència a Sharpville, però les imatges que jo vaig escollir dibuixar –només vaig fer vuit dibuixos a partir de centenars de fotos– estaven molt a prop de les imatges que havia vist en les pintures clàssiques i del Renaixement. N'hi ha una que em recorda la figura d'una persona estirada a terra que apareix al quadre *El 3 de maig de 1808* de Goya. Una altra, d'una persona morta a trets el 1992, l'he reconegut avui a Brera, en el quadre de Mantegna del *Crist Mort* en escorç. M'he adonat que aquest és el quadre que em va fer escollir aquella imatge. ”¹²

El 1974, el líder de la BPC (Black People's Convention), el moviment polític en què Biko era una figura clau, va ser jutjat sota la llei antiterrorista per haver fomentat l'agitació estudiantil. El juny de 1976, van esclatar els aldarulls a Soweto i als suburbis urbans, animats per la protesta contra l'ús obligatori de l'afrikaans en comptes de l'anglès a les escoles. Més de 700 persones van morir abans del final de les protestes. Biko va ser arrestat i al cap d'un any va morir a la presó mentre era custodiat per la policia de seguretat.

El progressiu aïllament internacional dels artistes sud-africans durant els anys setanta, a causa del boicot polític que patia el país, els va impedir participar en exposicions internacionals, com la *Biennale di Venezia*. Alguns van respondre amb una actitud col·lectiva de resolució i compromís. El retrat que fa Dumile de la pobresa, la brutalitat i la por presents als suburbis s'havia avançat uns deu o quinze anys a l'estil expressionista que caracteritzaria una branca de l'art de resistència sud-africà. Aquest terme va ser encunyat després de les revoltes de Soweto per referir-se a l'art políticament compromès en la lluita contra l'apartheid. Alguns artistes, blancs i negres, entre els quals hi havia Kentridge i Cyprian ShilaKoé, van adoptar aquest estil en la seva vívida denúncia de la societat de l'apartheid.

Els anys vuitanta es van caracteritzar per la violència i per un estat prebèl·lic amb escamots de vigilància i *Casspirs* (vehicles de control d'aldarulls a què Kentridge ha dedicat una sèrie d'obres iròniques anomenades *Casspirs Full of Love* [*Casspirs plens d'amor*]). La policia va disparar bales de goma, canons d'aigua i munició pesant contra els manifestants. El primer estat d'excepció es va declarar el 1985. Els joves dels suburbis van crear “llocs de reunió a l'aire lliure” o “parcs de la pau”, amb els noms d'alguns líders com Nelson Mandela, que posteriorment van ser destruïts per les forces de la policia.

Una sèrie d'artistes sud-africans es van exiliar voluntàriament. Alguns dels que es van quedar

van desenvolupar formes d'art de protesta, i hi va haver una tendència cap a l'expressió comunitària i cooperativa i cap als projectes de col·laboració entre diferents formes artístiques. Un espai clau per a aquest tipus d'actes va ser el complex The Market Theatre de Johannesburg, amb l'annex The Market Gallery, que s'havia inaugurat el 1976, i on Kentridge va participar amb representacions i exposicions. Les exposicions d'art com *The Neglected Tradition* (1988), muntada pel comissari Steven Sack, suggerien una nova història de l'art sud-africà revisant la contribució dels artistes negres des de 1930. *Tributaries* (1985) qüestionava els límits i el significat de l'art modern i incloïa obres d'artistes negres de procedència rural com Nelson Mukhuba, que combinava l'escultura i el modelat de fang tradicional amb productes materials de la cultura urbana contemporània. A Sud-àfrica, la necessitat de plantejar temes relacionats amb la diversitat cultural, tant en el muntatge d'exposicions com en la teoria postmoderna, es va posar de manifest, com en el panorama artístic internacional, cap a finals dels anys vuitanta. També en aquesta època, la noció occidental de "belles arts", que havia estat central des del Renaixement, es va ampliar per tornar a examinar la distinció entre belles arts i altres produccions culturals que fins aleshores s'havien considerat "artesanía" o "arts menors".

Després d'aquest desenvolupament, l'exposició de la *Cape Town Triennial* del 1991 va introduir noves categories, al marge de la pintura, el dibuix i l'escultura, en un intent d'incloure formes d'artesanía com ara la creació de collarets o ornaments. Arran d'això, Kentridge va presentar la seva pel·lícula d'animació *Sobriety, Obesity & Growing Old*, que va obtenir un premi.

" Vaig presentar la meua pel·lícula per posar a prova els seus límits. Si s'acceptaven els collarets, ¿per què no una obra cinematogràfica? Alguns dels artistes que es van presentar a l'exposició es van sentir tan ofesos per la inclusió dels collarets com per la de la pel·lícula. "

El 1994, quan el Partit del Congrés Nacional Africà va guanyar les eleccions que el van portar al poder i per fi es va acabar l'apartheid, es va fer necessari construir una nova identitat nacional posterior a l'apartheid en un període postnacionalista, a través de processos de memòria individual i col·lectiva que permetessin passar d'una noció objectiva i lineal de la "història" a les possibilitats plurals de diverses "històries". Es va considerar que l'art podia tenir un paper important en aquest procés de curació. La primera *Johannesburg Biennale*, muntada el 1995 per la comissària Lorna Ferguson, va intentar implicar els electors locals en el procés de creació d'identitat i alhora reinscriure l'art sud-africà en els cercles artístics internacionals. L'obra de Kentridge es podia interpretar com la construcció d'una al·legoria de nació, amb l'escenificació del procés de record i reconeixement a través del tema de la curació, que es produeix en l'artista mitjançant l'experiència del mateix dibuix i, en l'espectador, mitjançant la contemplació de la pel·lícula. Si bé l'art de resistència dels anys vuitanta s'havia caracteritzat principalment per imatges de la lluita i els combats populars contra les forces de l'apartheid, el mètode de Kentridge d'unir històries íntimes de nostàlgia i desesperació personal amb conflictes socials més amplis ha estat una constant al llarg de tota la seva trajectòria, fins i tot en els seus primers dibuixos. Aquest enfocament apunta una manera més complexa i personal de representar i construir la subjectivitat dins de la nova narrativa nacional: "Les imatges de

pèrdua individual, les textures de l'aflicció privada, o la memòria, petits espais de nostàlgia íntima.”¹³ Tot i que l'obra teatral de Kentridge amb la Handspring Puppet Company ja havia estat reconeguda internacionalment des de la producció *Woyzeck on the Highveld*, presentada al *Theater der Welt Festival* de Munic el 1992 i a Anvers, el 1993, va ser a la *Johannesburg Biennale* on es va crear el primer context perquè la comunitat internacional d'art visual pogués apreciar el seu treball, i les seves exposicions es van succeir per tot Europa, a la *International Istanbul Biennial* (1995), amb la mostra *Jurassic Technologies Revenant, 10th Biennale of Sydney* (1996), amb *Campo 6, The Spiral Village* (1996), amb *Città/Natura* (1997), a la *Bienal de la Habana* (1997) i a la *Documenta X* (1997).

IV. RACISME I MODERNITAT

La tècnica d'esborrament de Kentridge es fa ressò d'una de les estratègies del racisme de l'Edat Moderna. La modernitat és una moneda de dues cares: d'una banda, valora el progrés, la raó i els valors universals de la Il·lustració, com la democràcia. De l'altra, valora la subjectivitat individual (la persona) i col·lectiva (la nació). Quan l'estat i la nació coincideixen, es desenvolupa el racisme, ja sigui inferioritzant el grup que es discrimina, fent-lo “invisible” (esborrament) i assignant-li les tasques inferiors de la societat (opressió), o segregant i diferenciant un grup perquè les seves característiques culturals es perceben com un perill per a la puresa i la integritat de la cultura del grup dominant (separació).

Si ens remuntem molt lluny en la història, observarem que les comunitats humanes sempre han estat agredides per altres grups, s'han mantingut a distància o s'han considerat inferiors. Tanmateix, determinades característiques específiques del racisme modern han sorgit del corpus ideològic de les estructures econòmiques i socials de la modernitat. La ideologia racista es veu dominada per la pretensió científica de veritat objectiva, basada en la recerca i els escrits d'exploradors, filòsofs, anatomistes, fisiòlegs, metges, frenòlegs i antropòlegs, sobretot des del segle XVIII. Però la discriminació i la violència també són modernes en el sentit que són fruit dels grans canvis que van tenir lloc durant el Renaixement, amb els “descobriments”, les migracions, l'obertura de les economies de mercat, la urbanització i la industrialització de la civilització occidental. Per mitjà del colonialisme, la modernitat ha tendit a integrar els pobles en el seu projecte, i per tant els ha intentat esborrar dissolent-los en la cultura occidentalitzada.

A Sud-àfrica, l'apartheid combinava la discriminació opressiva per mitjà de l'explotació amb la diferenciació i la separació.¹⁴ En el període posterior a la Segona Guerra Mundial, l'apartheid sud-africà es va convertir en l'emblema de la continuació del racisme després de l'Holocaust, i en la seva estreta relació amb les estructures del poder capitalista.

“ Envejo els que poden treballar sense haver de portar la història del món amb ells. En un nivell remot, és una condició prèvia que pertorba la meva obra. ”¹⁵

“En un moment en què s'exterminaven 9.000 jueus al dia”, va escriure George Steiner el 1965, “ni la RAF ni les forces aèries americanes van bombardejar els forns crematoris ni van intentar

abatre els camps. (...) Em pregunto què hauria passat si Hitler hagués decidit acceptar el joc després de Munic, si hagués dit simplement: 'No faré cap moviment des del Reich si tinc les mans lliures dins de les meves fronteres.' Dachau, Buchenwald i Theresienstadt haurien continuat funcionant en plena civilització europea del segle xx fins que l'últim jueu hagués estat convertit en sabó. (...) Potser, circumstancialment, la societat hauria boicotejat els vins alemanys. Però cap poder estranger hi hauria intervingut. Els turistes haurien omplert les Autobahn i els balnearis del Reich, passant a prop, però no gaire, dels camps de la mort, de la mateixa manera que ara passem a prop de les presons portugueses o les illes-presons gregues (...) Els homes són còmplices d'allò que els deixa indiferents."¹⁶

L'art de Kentridge subratlla la importància del record i adopta una actitud contra el risc de caure en l'amnèsia i en el rebuig de la memòria històrica, com també contra el risc de l'eliminació física, característica de la societat després d'uns esdeveniments traumàtics. La culpabilitat, la complicitat i la responsabilitat indirecta són temes clau de la seva obra. En relació amb això, retrata la posició intolerable de ser supervivent i testimoni. A *Sobriety, Obesity & Growing Old*, Felix és testimoni de les manifestacions de protesta; a *Felix in Exile*, observa els maltractaments i el tiroteig de Nandi des de l'habitació de l'hotel. I a *History of the Main Complaint* (1996), Soho/Felix observa la violenta brutalitat des de la finestra del seu cotxe.

En molts aspectes, els temes de Kentridge recorden les preocupacions dels supervivents de l'Holocaust, de la mateixa manera que moltes vegades els seus dibuixos es fan ressò dels presoners dels camps de treball. La duresa del treball físic i les notòries "caixes" –lliteres apilades unes sobre les altres– representades a *Mine* evoquen els dibuixos dels artistes presoners en els camps de treball com Henri Pieck, Auguste Favier o Boris Taslitzky. Les associacions posteriors sorgeixen a través de la imatgeria de la gasificació i la cremació: la xemeneia del crematori, el fum, l'atmosfera ombrívola del carbó. I el seu seguici de desposseïts no suggereix individus sinó les masses deshumanitzades empresonades als camps. Amb tot, Kentridge no adopta mai l'extremat expressionisme dels cossos esquelètics de Zoran Music, suspesos fora de context. L'Holocaust transcendeix el seu significat original i esdevé un símbol de la tragèdia de la modernitat com a conjunt.

Durant els anys vint, Praga, Berlín, Viena i París rebien la influència de la cultura jueva europea. Atrapada entre el nazisme i l'estalinisme, aquesta cultura va ser exterminada. Els jueus compromesos en la utopia social del comunisme i la revolució russa van ser marginats a mesura que el comunisme es va girar cap al nacionalisme i la tecnocràcia. L'ús que fa Kentridge de l'esborrament és una referència a aquesta implacable llei històrica: quan els cossos abatuts o cosits a trets es dessagnen a terra fins a morir a *Felix in Exile*, el paisatge els reabsorbeix, i en queden pocs o cap vestigi. Quan a *WEIGHING... and WANTING*, el cos i el cap de Soho Eckstein, que es recolza a la falda de la seva estimada, es preocupen pels negocis, la imatge d'ella s'esborra i es converteix en un telèfon. Tanmateix, l'esborrament no és mai perfecte: deixa vestigis.

El 1949, Theodor Adorno va declarar que després d'Auschwitz ja no hi podia haver més poesia lírica. Per moltes raons, Kentridge no hi està d'acord. A Europa i als Estats Units, després de la Segona Guerra Mundial semblava impossible restituir per mediació del llenguatge l'horror de l'experiència, i era èticament injust crear una experiència estètica a partir d'esdeveniments tan

brutals de la vida real. Davant del malson de l'Holocaust, presenciats directament o indirectament per mitjà de testimonis personals, reportatges documentals i fotografies, el silenci i l'estupor mut semblaven les úniques respostes viables i apropiades. Juntament amb la filosofia de l'existencialisme, això va propiciar l'aparició d'una generació d'artistes abstractes associats amb l'*art autre* o l'*informalisme* europeu o l'expressionisme abstracte i la pintura d'acció nord-americans. El gest de l'artista es va convertir en sinònim de l'adquisició d'un sentit de presència absoluta, d'identificació entre identitat i món com a única forma d'existència possible. Els *drippings* de Pollock, l'*art brut* de Dubuffet, les marques experimentals i íntimes i els *graffiti* de Wols, o l'arpillera espellifada i cosida de Burri eren exemples d'aquesta resposta a la naturalesa aclaparadora dels recents esdeveniments històrics.

“ Per desgràcia, *hi ha* poesia lírica. Per desgràcia, a causa de l'embotiment de la consciència que necessitem per fer possible l'escriptura o la lectura. Però, evidentment, també és una sort que encara es pugui llegir aquesta poesia. L'embotiment de la memòria és alhora un fracàs i una benedicció. ”

En l'art occidental, aquesta actitud va marcar la fi de la figuració i l'expressionisme, com també de l'art satíric i d'oposició dels anys anteriors a la guerra. Els artistes avançats tenien la sensació que una representació directa de les escenes dels camps de concentració –tanques de filferro espinós, uniformes de ratlles, guardians brutals, torres de vigilància, etc.– corria el risc de banalitzar l'horror convertint-lo en imatges estereotipades i espectacle, en representacions previsibles i excessivament explícites. Fent una abstracció de la representació, semblava que l'art esdevenia més universal, i per tant, més autèntic. A més, l'art figuratiu s'identificava amb l'"art del poder" d'abans de la guerra, com el *novecento* italià o el realisme social de la postguerra. Aquest rebuig de l'art figuratiu es basava en una noció d'autenticitat i identificació entre significat i significat.

Una determinada noció d'autenticitat, ja present en l'abstracció informalista de la postguerra, va continuar sent clau en l'art durant la dècada dels seixanta a Europa i Amèrica del Nord, fins i tot en l'*arte povera* i el *land art*, que van sorgir en contrast i com a rebuig a l'aparent indiferència social de l'abstracció de la postguerra i l'expressionisme abstracte. Ni tan sols el *pop art*, que qüestionava la noció d'"originalitat" de l'avantguarda, podia adoptar una representació tradicional i mimètica. La figuració només es podia utilitzar en tant que la imatge fos un "signe" en ella mateixa i d'ella mateixa, anterior a l'apropiació de l'artista, com en els rètols publicitaris, els pòsters i els anuncis de revistes. En el minimalisme, el *land art* i l'*arte povera*, la representació també es rebutjava com a poc autèntica: en molts casos, el mateix lloc, *hic et nunc*, determinava l'obra d'art. En d'altres, en comptes de la representació, els artistes feien servir materials purs i trobats, orgànics i inorgànics, com a "actituds convertides en forma" (tal com suggeria el títol d'una coneguda exposició que va tenir lloc a Berna el 1969), o alguns artistes, com Christo, "empaquetaven" la realitat.

L'art conceptual va sorgir de la insatisfacció per la incapacitat del *pop* i el minimalisme radical d'alterar la societat, postulant el mateix pensament crític com a obra d'art. Basat en la crítica cultural polititzada, associada amb la Nova Esquerra i l'Escola de Frankfurt, rebutjava l'objecte d'art

aïllat i hieràtic, i tractava el llenguatge crític en funció de la seva fisicalitat, de les seves formes de producció i comunicació, i del seu compromís amb el medi urbà. Tanmateix, tot i que gran part de la pràctica conceptual es basava en un compromís polític actiu, es va mantenir com un producte reservat als cercles artístics i intel·lectuals, i fins i tot va ser adoptat per la publicitat i els mitjans de comunicació. D'alguna manera, no va arribar a assolir els seus objectius. Tal com ha assenyalat Jeff Wall: "La dèbil resposta de l'art conceptual al desacord entre les seves fantasies polítiques i les condicions econòmiques reals del món artístic assenyalen els seus límits històrics com a crítica. La seva fantasia política queda frenada en el límit de l'economia de mercat."¹⁷

Això va crear un context perquè els artistes que treballaven en la perifèria del món artístic internacional, en llocs on els efectes del capitalisme i el racisme en la vida diària eren massa reals, es qüestionessin la naturalesa radical de l'art conceptual. A Sud-àfrica, Kentridge percebia l'art conceptual com un art massa críptic, excessivament intel·lectualitzat i allunyat de la realitat del sofriment humà. A Europa, a finals dels anys setanta, l'art conceptual havia adoptat una forma d'aïllament solipsista respecte al públic, i la sensació d'esfondrament del seu avantguardisme utòpic va marcar l'inici d'un retorn reaccionari a la tradició i a les formes romàntiques de la regressiva pintura d'*atelier* amb el *new painting* i el neoexpressionisme de principis dels anys vuitanta. Els artistes avançats i políticament compromesos no podien adoptar aquesta pràctica, que consideraven una reinstauració de les nocions romàntiques d'autoria i heroisme, més enllà de qualsevol sentit del paper de l'art en la societat. A més, durant els anys vuitanta, el *new painting* també es va associar a la comercialització i la institucionalització de l'art contemporani.

Potser precisament perquè la seva obra es va desenvolupar lluny d'Europa i dels debats que van tenir lloc a finals dels setanta i els vuitanta –a molta distància de Kiefer i Baselitz–, Kentridge va ser capaç de respondre amb una nova mirada a la tradició progressista i socialment crítica de l'expressionisme i la figuració d'abans de la guerra. Així, va poder qüestionar simultàniament la naturalesa antiicònica de l'art modern abstracte i avantguardista, i el llegat conceptual de l'Escola de Frankfurt. Tanmateix, la seva obra no significa un retorn nostàlgic i reaccionari a la figuració perquè l'element romàntic (i fàl·lic) n'és absent: l'humor, un sentit del procés, els materials pobres com el carbó i el paper, la naturalesa provisional de cada imatge mantenen a ratlla aquests elements neoexpressionistes.

Kentridge aborda la incertesa i el procés perquè permeten que el jo s'apropi al món amb humilitat i obert al canvi, més que no pas amb concepcions prèvies i autoritat. És capaç d'evitar la mirada moderna, central i autoritària –panòptica– escindint el jo en múltiples veus i identitats: Soho, Felix, Nandi, Harry, etc. Com el seu estil de dibuix indefinit, aquests diferents jos no són mai fixos, sinó que canvien, es divideixen, es condensen i es tornen a escindir constantment. El seu qüestionament de l'autoritat és paral·lel als seus dubtes sobre la modernitat com a conjunt. La modernitat és la cultura del progrés i de la Il·lustració, però també del colonialisme i la industrialització, de l'idealisme i l'historicisme, com també del pensament científic. La seva crítica obliqua a la pintura paisatgista de l'artista pretorià Jacob Hendrik Pierneef (1886-1975) va més enllà d'una pura qüestió de temàtica. La seva actitud cap a l'acte de representació artístic està en desacord amb la visió de Pierneef que la bellesa i l'harmonia responen a lleis matemàtiques. Les pintures de Pierneef es basaven en amidaments potents i autoritaris de l'espai i les seves composicions s'integraven en un sistema de formes associades i regulars, que recorden

en part Mondrian, en part l'estilització geomètrica de formes orgàniques *art-decò*. Pintures com *Bushveld Game Reserve* (1951) descriuen un paisatge gèlid, net, inhumà, on el temps queda suspès. Els primers dibuixos de Kentridge, impregnats d'*horror vacui*, són confusos, dinàmics i plens del drama de la humanitat.

Kentridge també recodifica el somni modern, representat per mitjà de l'arquitectura racionalista: la casa de Soho a *WEIGHING... and WANTING* (1998) i el palau d'Ulisses a *Il Ritorno d'Ulisse* (1998) s'inspiren en una casa de la pel·lícula *El vell i el nou* (1928) de Sergei Eisenstein. Aquestes imatges evoquen la utopia de Le Corbusier, però també el somni perdut de la modernitat en l'arquitectura suburbana contemporània.

V. VISTA OBLIQUA: CARÀCTER INDIRECTE, PERSPECTIVES MÚLTIPLES

Tant en les seves produccions teatrals més recents, com en els seus primers dibuixos, Kentridge rarament ofereix a l'espectador la fantasia d'una mirada directa al món, i el mateix mecanisme de la visió és un tema recurrent en la seva obra. En les pel·lícules, l'ull de la càmera i el trípod constitueixen una imatge ambigua: són alhora l'emblema de la vigilància, un ull central, jeràrquic i controlador, i la mirada de l'artista, que li permet fer els seus dibuixos i pel·lícules.

Kentridge posa en escena mirades indirectes i obliqües que subratllen la manera en què el coneixement negocia entre l'experiència i la memòria, i és mediatitzat pels sistemes de comunicació i els estereotips culturals. Sovint suggereix que la nostra vida està subjecta al poder dels mitjans de comunicació, i que acceptem voluntàriament els filtres que ens distancien d'una realitat que no volem veure, mecanismes que suavitzen físicament la cruesa d'aquesta realitat. Els dibuixos i les pel·lícules projectades estan plens d'imatges de rètols publicitaris extrets del paisatge urbà –imatges dins de la mateixa imatge. Les produccions de teatre juxtaposen i superposen titelles, actors i projeccions de fons, i el públic es veu obligat a desplaçar la seva atenció contínuament entre els diferents registres de mirada i a interpretar la relació entre significat i significat. A *Felix in Exile* no veiem directament Nandi, sinó a través del record de Felix, i fins i tot els dibuixos d'ella es veuen a través dels seus ulls quan contempla la pila que hi ha a la maleta. De la mateixa manera, el paisatge africà i els cossos caiguts dels manifestants només es perceben a través del teodolit de Nandi, emmarcats per les línies de nivell i les marques vermelles sobre la terra/paper. A *History of the Main Complaint* (1996), quan Soho està malalt a l'hospital, se'ns ofereix una vista de l'interior del seu cos només a través de les tècniques d'imatge com escàners de CAT i raigs X. A mesura que penetrem en la seva anatomia a través d'aquesta mediació –com a participants de l'examen mèdic–, veiem senyals interioritzats del seu passat que emergeixen en forma de telèfons i altres estris d'oficina. Paral·lelament, Soho recorda escenes de cops a la cuneta, que l'artista ens presenta obliquament, per mitjà de fragments de les seves experiències parcialment esborrades. Però les experiències originals ja estan filtrades i són indirectes, presenciades a través del parabrisa del cotxe: així, l'espectador les percep doblement mediatitzades. La nostra mirada obscena s'inverteix i ens retorna a través dels ulls de Felix/Soho que es reflecteixen de manera inquietant pel mirall retrovisor, implicant-nos amb aquest reflex en una consciència de la nostra possible responsabilitat indirecta.

Aquesta mirada obliqua i múltiple recorda el cinema interrogatiu, obert i no prescriptiu a què es refereix Trinh T. Min-Ha el 1992: "Cada cop més, hi ha la necessitat de fer pel·lícules políticament (a diferència de fer pel·lícules polítiques) (...) el mateix rodatge és polític. (...) Per a mi, una obra responsable és sobretot la que mostra, d'una banda, un compromís polític i una lucidesa ideològica i, d'altra banda, és interrogativa per naturalesa, en comptes de ser merament prescriptiva. En altres paraules, una obra que inclou la Història en la seva història; una obra que reconeix la diferència entre l'experiència viscuda i la representació. (...) Actuar contra l'anivellament de les diferències també és resistir-se a la mateixa noció de diferència, que definida en termes del Mestre sempre remet a la simplicitat de les essències."¹⁸ Tot i que Kentridge no pretén fer pel·lícules "políticament", reconeix que fer-les de manera que reflecteixin com construïm el nostre propi significat pot provocar una polèmica implícita i política.

Les obres de Kentridge són narratives perquè suggereixen una història, encara que es comprimeixin en un sol dibuix o escena. Però les pel·lícules avancen per mitjà de juxtaposicions i talls entre escenes independents, adoptant una qualitat visionària i somiadora, de manera que no en sorgeix mai cap història definitiva, i evocant l'espai indistint entre l'experiència de la realitat i l'experiència de la ment. S'hi introdueixen mecanismes de condensació i distorsió. En les pel·lícules, no hi ha una progressió lineal o temporal, i el temps està especialment fracturat en les obres més recents, on es reproduïx la percepció desigual i subjectiva de la durada –de vegades, el moviment va més de pressa que el temps real, i altres cops s'amplia l'experiència d'un instant. El passat i el present, la realitat i la ficció es desplacen i es barregen constantment. Com els processos de la memòria personal, les pel·lícules estan desordenades: els elements se seleccionen, combinen, repliquen i esborren. Evoquen el fet que és impossible recordar-ho tot, però que també és igualment impossible oblidar del tot. I per recordar, cal ser capaç d'oblidar. Permetent que els vestigis de l'esborrament imperfecte es mantinguin visibles en les imatges, el temps s'amplifica: l'"abans" i l'"ara" se superposen i la subjectivitat s'experimenta com un trànsit, suspès en una zona entre l'oblit i el record.

Escenificant investigacions personals, les pel·lícules exploren una zona fronterera on la dualitat jo/l'altre no es distingeix ni es defineix com dues entitats oposades. Recorden la noció de la psicoanalista, artista i teòrica del feminisme Bracha Lichtenberg d'una "mirada matricial" que es deriva de la noció de relació femenina prenatal amb el món, basada no en l'oposició sinó en la possibilitat de superar les fronteres i les definicions en un procés de contínua metamorfosi i transformació.¹⁹

Tant en termes d'estil com de contingut, l'art de Kentridge rebutja la coherència, la claredat, la definició estàtica i la separació entre passat i present, jo i l'altre, estabilitat i universalisme, i crea així un art de "resistència" a la modernitat i a la postmodernitat. De la mateixa manera, la seva obra perd qualsevol forma de distinció racial (o de gènere sexual): no és ni "negra" ni "blanca", sinó simplement "africana". És un art d'una zona fronterera on l'"uropeïtat" i la "negritud" es consideren utopies nostàlgiques. No explora la dimensió "privada" de la memòria ni la dimensió "col·lectiva" de la mitologia o la història. En certs aspectes, és un art "domèstic", nascut en la perifèria i arrelat a la ciutat de Johannesburg, que refuta l'emulació del producte d'un "centre" remot. Es tracta d'un art "sorprès" pel fet que, malgrat aquestes característiques, ha aconseguit arribar a parts del centre que havia assumit que no aconseguiria mai penetrar.