

WILLIAM KENTRIDGE

del 29 de enero al 11 de abril de 1999

INTRODUCCIÓN

La exposición de William Kentridge, que se presenta en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) del 28 de enero al 11 de abril de 1999, constituye un recorrido muy completo por el trabajo que este artista sudafricano ha desarrollado en los últimos diez años. Kentridge alterna el dibujo y el grabado, que practica desde principios de los años 70, con incursiones en el mundo del teatro; pero uno de los aspectos esenciales de su producción artística es la realización de películas de animación, que forma el núcleo central de esta exposición.

Descendiente de judíos alemanes y lituanos, William Kentridge nació en Johannesburgo en 1955. Estudiante de política y cultura africana en los años 70, tomó parte muy pronto en talleres de teatro y clases de arte, actividades que había iniciado ya de adolescente en la Johannesburg Art Foundation (JAF). Inaugurada en 1972, durante el *apartheid*, la JAF se basaba en principios no racistas, ofreciendo formación artística y oportunidades a distintos grupos, con bolsas de ayuda para estudiantes sin recursos. Durante varios años, este artista enseñó grabado en la JAF y, aunque primero hizo una serie de pinturas, en seguida centraría su atención en la obra gráfica y el dibujo y pronto desarrolló su interés en el cine y el teatro.

El arte de William Kentridge es un intento personal y expresivo de abordar la naturaleza de la memoria y las emociones humanas, la relación entre deseo, ética y responsabilidad. Sus trabajos tratan acerca del maltrato y del sufrimiento, la culpa y la confesión, la dominación y la emancipación en el contexto del mundo post-colonial de finales del siglo XX. Aún evocando cuestiones que caracterizan a la condición humana en general, su arte está particularmente arraigado en su lugar de origen, una nación marcada por la

división racial y las leyes del *apartheid*. Con todo, sus obras no “ilustran” el *apartheid*, sino que comunican su mensaje a través de la metáfora.

El estilo de dibujo adoptado por el artista muestra reminiscencias del arte contestatario de las vanguardias de principios de siglo, especialmente del dadaísmo berlinés y del expresionismo alemán, incluyendo, por supuesto, a Max Beckmann. Esos dibujos se combinan, por una parte, con técnicas contemporáneas de proyección de vídeo e instalación y, por otra, con música y subtítulos que recuerdan la remota era del cine mudo. Además, muchos de ellos aluden a obras concretas de Goya, Hogarth y otros artistas del pasado. Para Kentridge, esos recuerdos y vestigios de fuentes históricas ofrecen un nivel distinto donde explorar los mecanismos del recuerdo y el olvido.

El procedimiento técnico desarrollado por William Kentridge en sus películas consiste en crear una serie de dibujos al carbón y al pastel sobre papel; cada uno de ellos es luego alterado al ser borrado, re-dibujado y filmado en los distintos estadios de su evolución. Así, en lugar de construirse a partir de miles de dibujos, según la práctica tradicional de la animación, las películas de Kentridge se componen de cientos de momentos del proceso de un número reducido de dibujos, de los que cada uno corresponde a una escena. El proceso de elaboración permanece visible e introduce un efecto espasmódico (suavizado por la música), gracias al cual, en lugar de crear una ilusión de movimiento fluido, el espectador percibe las disyunciones espaciales y temporales del dibujo y la acumulación de acontecimientos en la memoria.

La primera exposición de William Kentridge data de 1979 y desde entonces ha realizado numerosas muestras individuales y colectivas en Gran Bretaña, Noruega, Francia, Alemania, Italia, Portugal y Australia y ha estado presente en las Bienales de Sidney, Estambul, La Habana y Johannesburgo; en las muestras “Inklusion/Exclusion” (Graz, 1996), “Campo 6, The Spiral Village” (1996) y “Città Natura” (1997), así como en la Documenta X de Kassel (1997) y en la Bienal de Sao Paulo, Brasil (1998).

INFORMACIÓN GENERAL

Exposición co-producida por el Palais des Beaux-Arts de Bruselas
y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Concepto de la exposición: Piet Coessens y William Kentridge.

Comisario de la exposición en el MACBA: Manuel J. Borja-Villel.

Itinerancia: Palais des Beaux-Arts, Bruselas
Kunstverein München
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Serpentine Gallery, London
Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum.

Apertura al público: Del 25 de enero al 11 de abril de 1999.

Acto de inauguración: Día 28 de enero, a las 19:30 h.

Con motivo del acto de inauguración, el día 28 de enero, a partir de las 19:30 horas, se proyectarán sobre la fachada del museo unas imágenes que William Kentridge ha concebido especialmente para el MACBA. Durante el resto del período en que la exposición permanecerá abierta al público, esta misma proyección se podrá contemplar en la entrada principal del museo, desde el exterior, en horario nocturno.

NUEVOS HORARIOS del museo:

Laborables, de 11 a 19:30 h.
Sábados, de 10 a 20 h.
Domingos y festivos, de 10 a 15 h.
Martes, cerrado.

WILLIAM KENTRIDGE

del 29 de enero al 11 de abril de 1999

El artista sudafricano William Kentridge (Johanesburgo, 1955) presenta en esta exposición obras realizadas durante los últimos diez años. Kentridge, que estudió política y cultura africana, ha alternado en su vida profesional la práctica del dibujo y del grabado con incursiones en el mundo del teatro, donde ha trabajado como actor, guionista y director. Su obra es un intento personal y expresivo de abordar la naturaleza de las emociones humanas y la memoria, la relación entre deseo, ética y responsabilidad. Sus trabajos versan sobre los malos tratos y el sufrimiento, la culpa y la confesión, la dominación y la emancipación de la era poscolonial de finales del siglo XX. Si bien evoca cuestiones que caracterizan a la condición humana en general, su obra arraiga particularmente en su lugar de origen, un país marcado por los años de división racial y las leyes del *apartheid*. Con todo, las obras de Kentridge no intentan "ilustrar" el *apartheid*, aunque no rehuye la insistente referencia a la realidad sudafricana.

La exposición incluye una serie de películas de animación, que constituyen uno de los aspectos centrales de su producción artística. Kentridge, que reconoce la influencia de Goya, Hogarth y Beckmann en su dibujo, utiliza una técnica de animación particular: crea dibujos al carbón y al pastel, para luego modificarlos borrando, añadiendo y retrabajando los distintos elementos. Filma cada estadio del proceso durante unos segundos con una cámara de 16 mm –en sus primeras películas– o de 35 mm –en sus películas más recientes. De este modo, utiliza tan sólo una docena de dibujos frente a los miles que habitualmente exige una película de animación.

Mediante esta técnica, Kentridge evoca en cierto modo el paso del tiempo y la estratificación de la memoria, ya que el proceso de producción se mantiene visible en los dibujos.

Películas en exposición

Ubu tells the truth [Ubú dice la verdad] 1997 (8 min.)

Esta proyección de vídeo combina el dibujo de animación con secuencias de archivo realizados por Kentridge a partir de los sangrientos acontecimientos ocurridos durante los últimos treinta años de la historia de Suráfrica. Originariamente, esta obra formaba parte de la producción teatral *Ubu and the Truth Commission*, que Kentridge hizo en colaboración con la compañía de marionetas Handspring Puppet Company en 1997. La obra toma como punto de partida el Ubú de Alfred Jarry y lo combina con evidencias documentales dibujadas a partir de las audiencias de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación, creada en 1996 para investigar los abusos e infracciones de los derechos humanos durante el régimen del *apartheid*.

Películas de Soho Eckstein: la ciudad

Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris [Johanesburgo, la segunda gran ciudad después de París], 1989 (8 min. 2 seg.)

Monument [Monumento], 1990 (3 min. 11 seg.)

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

Estas son las primeras de una serie de películas de animación que Kentridge inició en 1989 y que toman como personaje central a Soho Eckstein. La serie muestra la vida del rico promotor inmobiliario de Johannesburgo, Soho Eckstein, y de su *alter-ego* Felix Teitlebaum, y además de las vidas concretas de estos dos personajes antagónicos, refleja la situación de la transición en Sudáfrica.

Películas de Soho Eckstein: el envejecimiento

Sobriety, Obesity and Growing Old [Sobriedad, obesidad y envejecimiento], 1991 (8 min. 22 seg.)

WEIGHING... and WANTING [PESAR... y DESEAR], 1998 (6 min. 20 seg.)

Se trata de otras dos películas de la serie de Soho Eckstein. La primera fue realizada poco después de la despenalización de las organizaciones políticas en Sudáfrica y muestra las multitudes que en aquel momento se manifestaban por las calles de Johannesburgo. La máscara de gas que lleva Soho Eckstein en la cama recuerda a las que se veían en la televisión durante la Guerra del Golfo de *WEIGHING... and WANTING*, realizada seis años más tarde, insiste en el esfuerzo de Soho Eckstein para lograr la armonía doméstica y personal en medio de sus ambiciones públicas.

Películas de Soho Eckstein: el exilio

Felix in Exile [Felix en el exilio], 1994 (8 min 43 seg.)

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

Felix in Exile se realizó justo antes de las primeras elecciones generales de Sudáfrica en 1994. En este caso, Kentridge reflexiona sobre la pérdida y la desaparición de la memoria histórica, asociándola al modo en que el paisaje elimina las marcas de los acontecimientos de los que ha sido escenario. Esto le lleva a preguntarse de qué modo podría retenerse el sentido del pasado histórico. *History of the Main Complaint* se realizó al inicio de las sesiones públicas de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación y plantea cuestiones como la responsabilidad o la culpabilidad personal e histórica.

Ulisse: ECHO scan slide bottle [Ulises: RESONANCIA escáner diapositiva botella], 1998

El material de esta proyección en tríptico procede de la ópera *Il Ritorno d'Ulisse* –inspirada a su vez en la obra de Monteverdi *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640)– que Kentridge hizo en colaboración con la Handspring Puppet Company en 1998. Mediante el uso de tecnología médica, Kentridge insinúa que las imágenes ocultas en el interior de nuestro cuerpo pueden aludir a la fragilidad del espíritu, y cuestiona nuestra confianza en la superficie, en las apariencias.

La exposición se completa con una selección de dibujos que forman parte de las películas o bien se han hecho a partir de éstas, así como vídeos documentales o promocionales de las obras de teatro *Woyzeck on the Highveld* (1992), *Faustus in Africa!* (1995), *Ubu and the Truth Commission* (1997) y de la ópera *Il Ritorno d'Ulisse* (1998).

Horarios de Museo

Laborables, de 11 a 19:30 h.

Martes cerrado

Sábados, de 10 a 20 h.

Domingos y festivos, de 10 a 15 h.

Visitas guiadas

Sábados, a las 18 h.

Domingos y festivos, a las 11 h.

Visitas concertadas para grupos

Llamar al teléfono 934 121 413, laborables (excepto martes), 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>

Con la colaboración de:



WILLIAM KENTRIDGE

Carolyn Christov-Bakargiev

I. INTRODUCCIÓN

William Kentridge nació en 1955 en Johannesburgo (Sudáfrica) donde vive y trabaja en la actualidad. Su arte es un intento personal y expresivo de abordar la naturaleza de las emociones humanas y la memoria, la relación entre deseo, ética y responsabilidad. Kentridge investiga la formación de la identidad subjetiva a través de las nociones cambiantes de la historia y la geografía, observando cómo construimos historias y qué hacemos con ellas. El suyo es un arte elegíaco que explora las posibilidades de la poesía en la sociedad contemporánea, y que ofrece además un comentario perverso y satírico sobre esa sociedad. Defiende una forma de ver la vida más como un proceso que como un hecho, y cuestiona constantemente el significado de la práctica artística en el mundo de hoy.

Kentridge siempre ha sido un artista comprometido social y políticamente. Sin embargo, aun reconociendo que el arte se construye histórica e ideológicamente, él no utiliza las herramientas de la crítica deconstructiva (una aproximación al arte basada en el paradigma lingüístico, donde el artista separa y revela los mecanismos de las estructuras de poder subyacentes mediante el análisis racional). A primera vista, sus películas de animación parecen sugerir narrativas simples y adoptan un estilo aparentemente tradicional y figurativo que recuerda el mundo de los dibujos animados y los libros ilustrados. La obra de Kentridge es "política" sin ser prescriptiva ni polémica. Sondea el enfermizo cuerpo político sin sugerir soluciones. Como máximo, podría decirse que es un arte terapéutico, no ideológico.

Escribir sobre Kentridge desde una perspectiva cultural distante es problemático. Los temas que plantea en sus obras se alimentan de historias del contexto africano de donde surge su arte, pero para el lector sudafricano, la contextualización de su trabajo en el paisaje de la producción cultural de ese país o con relación al *apartheid* sería una simplificación reduccionista y al mismo tiempo una afirmación demasiado obvia. Y analizar su obra desde un punto de vista europeo es particularmente complejo, por la responsabilidad histórica de Europa en la existencia del *apartheid* y la explotación del continente africano. Además, Kentridge recoge la tradición europea de arte de oposición desde Goya y Hogarth a Beckmann, pero al mismo tiempo –pese a la expansión de sofisticados sistemas de comunicación y la creciente globalización del mundo del arte–, su obra está extrañamente desconectada de las tendencias europeas actuales. Si bien utiliza la tecnología preponderante de la proyección de vídeo, por ejemplo, los dibujos que forman las bases de sus películas de animación ofrecen una apariencia más anticuada.

" Creo que la cuestión de la ingenuidad tiene un origen colonial/político:

- a) Por la naturaleza esencialmente doméstica de las escenas de arte periférico; arte hecho para uso doméstico.
- b) Por una voluntad de no copiar ni los estilos ni los intereses de la metrópoli; aun reconociendo la atracción de las revistas de papel satinado y las rutilantes galerías.
- c) Por una necesidad de contar con una base sólida de trabajo, aunque eso implique reinventar la rueda.
- d) Por una necesidad percibida de que la obra se autojustifique instrumentalmente; así, por ejemplo, debe ser legible, comprensible. "

Sin embargo, para alguien como yo, que vive en Roma, lejos de Nueva York, Londres y París, en un antiguo centro de la cultura occidental que ha dormitado en la periferia cultural durante este siglo, lingüísticamente aislado de la lengua universal del arte (el inglés), del mundo empresarial y de Internet, la naturaleza de la conducta ética y artística de Kentridge tiene una relevancia particular. Explora una zona limítrofe donde la identidad es híbrida, múltiple y cambiante, entre la memoria y el olvido, entre la pertenencia a una tradición de las bellas artes y el ser relegado a la marginalidad.

En las postrimerías de la guerra fría, desde el fin del enfrentamiento y el estancamiento ideológico entre el Este y el Oeste, la identidad europea se ha fragmentado en una miríada de identidades locales y provisionales, y las nuevas oleadas de

inmigración siguen añadiendo una dimensión más diseminadora a esta situación cambiante. En Europa, tanto la crisis económica y la lucha por los recursos, como el debilitamiento de los ideales universalistas de la modernidad y del movimiento obrero, han abierto las puertas a una renovada xenofobia, el temor a los inmigrantes. Los dibujos en constante cambio de Kentridge, que crean personajes combinados, superpuestos o divididos, aparecen como un comentario a cuestiones de identidad análogas aunque distintas, ya que surgen en otro continente. Mientras que en Europa surgen nuevas divisiones, la ironía actual de Sudáfrica es que allí se esfuerzan por forjar una nueva "nación multicolor" post-apartheid en una era de posnacionalismos en que la internacionalización de las economías del mundo tiene efectos devastadores en las comunidades y en sus cambiantes identidades.

Para aquellos que viven lejos de Sudáfrica, la obra de Kentridge ofrece un punto de entrada, una forma empática de entender la realidad y la complejidad de la vida en aquel país, en contraste con la visión retórica, estereotipada y simplista que transmiten los medios de comunicación a partir de los grandes acontecimientos que allí se producen. El artista presenta narrativas íntimas y personales de la existencia diaria que sugieren la complejidad de la identidad. A partir de la combinación de dibujo, movimiento y música, sus historias se insinúan con fluidez. Kentridge propone un tiempo más largo para la reflexión sobre la condición humana en un mundo que se mueve muy deprisa y que tiende a considerar caduco este planteamiento.

Sus dibujos, películas de animación y vídeos, producciones de teatro y ópera tratan acerca del maltrato y del sufrimiento, la culpa y la confesión, la dominación y la emancipación de esta era poscolonial de finales del siglo xx. Aun evocando cuestiones que caracterizan a la condición humana en general, su arte está particularmente arraigado a su lugar de origen, una nación marcada por la división racial y las leyes del apartheid, vigentes hasta que las elecciones generales de 1994 llevaron al CNA (Partido del Congreso Nacional Africano) al poder. Con todo, estas obras catárticas no "ilustran" el apartheid, sino que comunican su mensaje a través de la metáfora. La analogía de la patología médica suele utilizarse para indicar una enfermedad que afecta simultáneamente al individuo y a la sociedad. La voluntad de curación se expresa como anhelo de inundar la calcinada y yerma extensión desértica que rodea Johannesburgo con aguas azules, peces escurridizos y amor. La "medicina" que propone Kentridge como cura para esta patología consiste en comprender las complejas formas con que nos construimos.

Aunque la obra de Kentridge puede parecer arcaica, de hecho es extremadamente contemporánea. El sentimiento de pertenencia a cierta "periferia" cultural de Europa, y por tanto, de distancia geográfica respecto al "centro", se traduce en una imaginería visual de los objetos que representan una distancia histórica respecto a la parafernalia de hoy. La ropa, teléfonos, máquinas de escribir y otras piezas que aparecen en sus dibujos animados evocan el mundo colonial de principios de siglo tal como lo percibiría un niño en los años cincuenta y sesenta al contemplar un libro ilustrado de los años cuarenta. Pero la presencia simultánea en su obra de escáneres de CAT y otros ejemplos de máquinas modernas indica cómo se superpone la experiencia: el ordenador coexiste con un teléfono completamente anticuado.

De un modo similar, el retrato que hace Kentridge de las manifestaciones anti-apartheid de los años ochenta y principios de los noventa recuerda las fotografías de las huelgas mineras en Johannesburgo de la primera mitad del siglo, como la famosa huelga de marzo de 1922. El estilo del dibujo adoptado por el artista también muestra reminiscencias del arte contestatario de las vanguardias de principios de siglo, como el dadaísmo berlinés y el expresionismo alemán. Esos dibujos se combinan, por una parte, con técnicas contemporáneas de proyección de vídeo e instalación, y por otra, con música y subtítulos que recuerdan la remota era del cine mudo. Además, muchos de ellos aluden a obras concretas de Goya, Hogarth y otros artistas del pasado. Este procedimiento no es en absoluto deudor de la crítica de la autenticidad que se ha desarrollado durante las dos últimas décadas mediante la apropiación y simulación del arte posmoderno. Para Kentridge, esos recuerdos y vestigios de fuentes históricas ofrecen un nivel distinto donde explorar los mecanismos del recuerdo y el olvido.

Los dibujos simples e inmediatos de Kentridge constituyen una rebelión contra el anonimato y la homogeneidad de los

lenguajes figurativos “contemporáneos”, así como contra el arte visual no figurativo desarrollado durante la época moderna. Su utilización de las técnicas tradicionales de impresión y de animación por ordenador van más allá de la táctica reduccionista moderna. Y con todo, su rechazo a dejarse llevar por la ilusión, su necesidad de reconocer el medio, el método y el proceso mediante los cuales se logra la representación, es en cierto modo deudor de la noción de la autenticidad moderna.

El procedimiento técnico de los dibujos animados consiste en crear una serie de dibujos al carbón y al pastel sobre papel; cada uno de ellos es luego alterado al ser borrado, redibujado y fotografiado en los distintos estadios de su evolución. Así, en lugar de construirse a partir de miles de dibujos, según la práctica tradicional de la animación, las películas de Kentridge se componen de cientos de momentos del proceso de un número reducido de dibujos, de los que cada uno corresponde a una escena. El proceso de elaboración permanece visible e introduce un efecto espasmódico (suavizado por la música) gracias al cual, el espectador percibe las disyunciones espaciales y temporales del dibujo, en lugar de crear una ilusión de movimiento fluido. Y dado que el borrado es necesariamente imperfecto, todavía pueden verse rastros de los estadios precedentes de cada dibujo. Como los ecos del arte del pasado que invaden los dibujos, esos borrados y sombras reflejan la forma en que los acontecimientos se superponen en la vida, cómo el pasado se prolonga en la mente y afecta al presente a través de la memoria.

Del mismo modo que Kentridge ha cuestionado los estereotipos racistas del arte “blanco” producido durante el *apartheid*, y en particular la pintura de paisajes idílicos, también ha evitado cuidadosamente hablar en nombre de los “nativos”. Aunque nunca ha hecho un retrato paternalista de la comunidad africana colonizada, ha introducido a diversos africanos negros como personajes de sus obras. En *Monument* (Monumento; 1990), en *Woyzeck on the Highveld* (Woyzeck en la alta estepa; 1992) y en muchos dibujos anteriores, por ejemplo, aparece una figura aludida a veces como “Harry” en los escritos y conferencias de Kentridge, que representa a un líder de los desposeídos y que está basada en un indigente sin techo que vivía en la calle cerca de la casa del artista. En *Felix in Exile* (Felix en el exilio; 1994), la mujer negra llamada “Nandi” actúa como topógrafa, exploradora de las estrellas y testigo de los acontecimientos. Otros artistas sudafricanos han intentado a veces denunciar conceptual y críticamente la representación estereotípica o racista de la comunidad negra africana mediante su representación irónica, paródica o invertida. Tal vez consciente de las contradicciones que tal práctica puede implicar, Kentridge nunca ha adoptado esa actitud. En cambio, expresa con agudeza un dilema cultural cuya única alternativa sería el silencio artístico.

“ Discrepo de que todos los retratos –el propio hecho del retrato– den lugar al paternalismo. Eso implicaría que todas las representaciones son iguales, que no hace falta mirarlas. Creo que Nandi es interesante en ese sentido. Durante mucho tiempo luché por encontrar no una forma, sino una personalidad para ella. Era una víctima, sí, pero también tenía que ser algo más. Cuando obtuvo su teodolito y empezó a dibujar el paisaje por sí misma, encontró su lugar en la película. Tal vez podría ser un autorretrato desplazado; ¿es esto imperialismo elevado a la enésima potencia? Quizá, pero el problema dejó de interesarme. Entonces empezó a intrigarme mi desplazamiento personal hacia ella; los ojos mirándose mutuamente de hito en hito. ”

Everlyn Nicodemus y Kristian Romare han resumido recientemente el estado actual del mundo del arte sudafricano: “La situación del arte después del *apartheid* se ve marcada por la drástica desigualdad entre la escena artística blanca y la negra, ya que la última, donde existe, es tan discordante y alejada que no puede exorcizarse mediante discursos liberales o simplemente excluyendo la etiqueta del color (...) Lo que Steve Biko escribió hace 27 años sobre el juego de los liberales blancos podría aplicarse hoy a la división en el ámbito del arte actual.”¹ El dilema de Kentridge es que no puede hacer pinturas modernas –es decir, que no puede continuar la ficción de hacer que Sudáfrica parezca “blanca”–, pero tampoco puede hablar por los “negros”, ni ofrecer una plataforma o una voz para el “otro”. Sólo puede explorar una zona de incertidumbre y significados cambiantes, a través del retrato de su propia situación personal, un “doble vínculo” en el que la culpa y la expiación expresan la condición de los privilegiados.

Así pues, la emancipación es a la vez un tema de la obra de Kentridge y un principio subyacente a su forma, sus medios, técnicas, escala y experiencia.

II. EL ARTE DE WILLIAM KENTRIDGE

Desde finales de los setenta, Kentridge ha trabajado con un amplio abanico de medios y técnicas, desde dibujos al carbón sobre papel hasta el grabado al aguafuerte, desde el cine a la animación, desde la interpretación y la escenografía a la dirección de numerosas producciones teatrales. Ha creado videoinstalaciones y ha proyectado imágenes sobre edificios. Ha hecho dibujos a gran escala sobre el paisaje, y un trabajo al aire libre utilizando fuego. A menudo, Kentridge emprende proyectos en colaboración con otros artistas. En la actualidad, presenta su primera producción operística con la Handspring Puppet Company, *Il Ritorno d'Ulisse* (El retorno de Ulises; 1998), basado en *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) de Claudio Monteverdi. Sin embargo, pese a la diferencia y la variedad de los lenguajes que utiliza, todos muestran la simplicidad e inmediatez del dibujo y el equilibrio entre el diseño y el control con la improvisación y el azar.

Kentridge descende de judíos alemanes y lituanos. Su bisabuelo materno emigró a Sudáfrica justo antes de la guerra de los boers a finales del siglo XIX, huyendo de los pogromos de Europa del Este, y se hizo profesor de hebreo en Ciudad del Cabo. Su bisabuelo paterno, Woolf Kantorowitz, que era *jazán* (cantor de sinagoga) y *shojet* (matador ritual), también viajó a Sudáfrica con el cambio de siglo, y cambió su apellido por el de Kentridge. Su abuela materna, Irene Newmark, que se convirtió en Irene Geffen al casarse, fue la primera mujer abogada de Sudáfrica. Su padre, Sydney Kentridge, es uno de los abogados más prestigiosos del país, comprometido especialmente en la defensa de víctimas de malos tratos durante el *apartheid* e involucrado en casos políticos cruciales en los años sesenta, setenta y ochenta, como la investigación sobre la muerte de Steve Biko en 1977 y los juicios contra Treason y Mandela. Su madre, también abogada, ha ejercido una gran influencia en la fundación del Legal Resources Centre. Esta organización, que sobrevive gracias a las becas y donaciones, ofrece asistencia legal a la gente sin recursos.

“ Mi abuelo, Morris Kentridge, se hizo abogado y parlamentario del Partido Laborista. Fue encarcelado por su militancia socialista en los años veinte. Continuó siendo diputado por Troyville, un suburbio de Johannesburgo, hasta su muerte, en los años cincuenta. Su mujer, May Shaffner, madre de mi padre, era hija de un cerrajero. Morris es interesante porque en algunos aspectos se ha convertido en un modelo para Soho Eckstein. En los años setenta hice un grabado al linóleo basado en una fotografía familiar en la playa. Morris Kentridge está sentado en una hamaca con su traje oscuro a rayas. Y eso, naturalmente, convierte a Soho en un autorretrato desplazado: hay un fuerte parecido entre los hombres de varias generaciones de la familia. Hay un momento en *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* (Johannesburgo, la segunda gran ciudad después de París) en que incluso se parece a mi abuelo materno.

Mi padre estuvo involucrado en una serie de casos políticos cruciales de los años sesenta, setenta y ochenta. Yo tuve una infancia distinta a la de la mayoría de los sudafricanos blancos. Cuando iba al colegio, ya sabía que en aquella sociedad anormal ocurrían cosas vergonzosas. Para muchos de mis compañeros de colegio, aquel mundo era aparentemente natural. Yo era más consciente, y en ciertos aspectos, estaba mejor informado. Así, por muchas razones, parecía que el derecho era el campo hacia el que tendía obviamente, y seguramente se me habría dado bien. Tenía una habilidad natural para hablar en público y pensar rápidamente. Ser artista no era algo natural y fue mucho más difícil para mí. ”

Estudiante de política y cultura africana en los años setenta, Kentridge tomó parte muy pronto en talleres de teatro y clases de arte, actividades que había iniciado ya de adolescente en la Johannesburg Art Foundation (JAF) dirigida por Billie Ainslie. Inaugurada en 1972, durante el *apartheid*, la JAF se basaba en principios no racistas, ofreciendo formación artística y oportunidades a distintos grupos, con bolsas de ayuda para estudiantes sin recursos.

“ Nunca he sido capaz de huir de Johannesburgo. Las cuatro casas en las que he vivido, mi colegio, el estudio, todo está a

una distancia máxima de tres kilómetros. Y al final, toda mi obra tiene sus raíces en esa ciudad provinciana y bastante desesperada. Nunca he intentado hacer ilustraciones del *apartheid*, pero los dibujos y las películas han sido ciertamente fecundados y alimentados por la brutalizada sociedad que quedó a su paso. Me interesa el arte político, es decir, un arte de ambigüedad, contradicción, gestos incompletos y finales inciertos. Un arte (y una política) donde el optimismo está bajo control y el nihilismo se mantiene a raya.”²

Durante varios años, Kentridge enseñó grabado en la JAF, y aunque primero hizo una serie de pinturas, en seguida centraría su atención en el medio “más pobre” del dibujo y la obra gráfica. Su primera exposición data de 1979, e incluía diversas piezas de obra gráfica y algunos dibujos. Esas obras claustrofóbicas color gris oscuro muestran figuras hundidas en hoyos y observadas desde arriba por individuos sin rostro, una visión de la gente que vive en una sociedad cerrada de la que no hay escapatoria. Por asociación, es fácil pensar en los jardines amurallados y las casas rodeadas de alambre de púas de las áreas residenciales de Johannesburgo. Esas obras prefiguran imágenes posteriores de recintos cerrados, como las cortinas que rodean el lecho de hospital en *History of the Main Complaint* (Historia de la gran demanda; 1996) o la escenografía anatómica de su reciente *Il Ritorno d’Ulisse* (1998).

“ Cuando empecé en la escuela de arte, solía hacer óleos, y todavía hago ‘pinturas de domingo’. Pero en cierto sentido, pintar al óleo es un intento de conseguir un efecto, algo que parezca un cuadro bonito. Dibujar es un proceso muy distinto. El ritmo tan rápido con que haces las marcas, el hecho de que los dibujos estén secos pero sean modificables, y que puedas alterarlos a la velocidad del pensamiento (sin tener que esperar a que la pintura se seque para después rascarla) le da a la obra una especie de inmediatez. Por otra parte, yo me siento inseguro con el color: no me fío de mi gusto. El carbón tiene una gama de tonos de gris, y hay momentos en que aparece el color, pero la obra no se construye en torno al color, sino a la línea y el tono. Los dibujos no empiezan con una ‘bonita marca’. Tiene que ser una marca de algo exterior, algo del mundo. No tiene por qué ser un dibujo minucioso, pero tiene que identificarse con una observación, no como algo abstracto, como una emoción. Yo nunca diría ‘Tengo que hacer un dibujo triste.’ ”

Pero Kentridge empezó a sentir cierta inseguridad sobre su condición de artista visual, y dejó de hacer obras estáticas para desarrollar su interés en el cine y el teatro, actividades en las que ya se había implicado activamente desde mediados de los setenta, como miembro de la Junction Avenue Theatre Company de Johannesburgo. En 1981-1982, fue a París con su mujer, Anne Stanwix, médica australiana, y allí estudió pantomima y teatro en la École Jacques Lecoq.

“ Al volver de la escuela de teatro de París, cuando ya había decidido que no sería actor, que tampoco trabajaría como pintor y que tenía que limitarme a un solo medio, pensé que me dedicaría al cine. Así que me pasé varios años como director de arte de las películas de otros para aprender el oficio. Una de las cosas que aprendí fue que el espacio en que se movía la gente –el espacio cinematográfico– era completamente arbitrario y mutable. Por ejemplo, el sentido de la perspectiva que tenemos normalmente, la perspectiva renacentista –cómo están hechas las habitaciones– era muy fácil de alterar una vez que empezabas a trabajar con bastidores en vez de paredes, que podías desplazar o cambiar. Así, los dibujos que surgían del trabajo cinematográfico tenían relación con la libertad de jugar con el espacio.”³

Kentridge no volvió al dibujo hasta 1984, al aprender que la artificialidad del espacio y la iluminación características del cine podían aplicarse al dibujo. Inició una serie de obras de gran formato sobre papel, a veces agrupadas narrativamente en trípticos que más tarde evolucionarían hacia las películas de animación que él llama *Drawings for Projection* (Dibujos para la proyección). Esos dibujos, casi esbozos, presentan escenarios cargados, inquietantes, rara vez los paisajes abiertos y yermos de sus obras posteriores. Pero al llenar enteramente el espacio con distintas escenas, Kentridge presenta múltiples puntos de vista, cercanos a la estructura expresionista y poscubista de las sátiras de Max Beckmann. Dinámicos y organizados en múltiples capas, combinan espacios profundos y abismales con perspectivas comprimidas. Los habitan mujeres con perlas y hombres vestidos de etiqueta, como una reminiscencia del estilo decadente de la burguesía de Weimar y la sociedad despreocupada y ociosa que frecuentaba los lugares de moda en los años treinta. Imágenes surrealistas y alegóricas de animales y objetos se combinan con los detritos de un territorio desértico precipitadamente

urbanizado. Hay una cierta ironía subyacente en las distintas capas de esos dibujos dramáticos. Obras como el tríptico serigráfico *Art in a State of Grace, Art in a State of Hope, Art in a State of Siege* (Arte en estado de gracia, Arte en estado de esperanza, Arte en estado de sitio; 1988) a menudo aluden a las primeras vanguardias utópicas, como el futurismo y el constructivismo rusos. Con la referencia a esos movimientos artísticos comprometidos socialmente, en obras que evocan un pasado remoto y distante, Kentridge presenta una perspectiva paradójica de la modernidad, que implica una nostalgia de aquellas utopías y sugiere que han fracasado y se han ido para siempre.

W.K.: En Weimar, los artistas trabajaban en estado de sitio. En otras palabras, el tema giraba en torno a la posibilidad del fracaso en el intento de transformar el mundo, y el proyecto es similar al mío. Desde el punto de vista iconográfico, en mi obra aparecen muchos hombres vestidos de etiqueta. En la mayoría de los casos, o bien están copiados de fotografías o bien derivan de gente que vi una noche en la State Opera House de Pretoria. Pero obviamente, también existe un peligro de perderse en una maravillosa nostalgia de aquella época. ¿Qué puede decirse de eso? Fue la última época de gran florecimiento del arte político (con la excepción de los pintores muralistas mexicanos).

¿Qué piensa de la ideología? ¿Cómo interactúa con la cultura y la política? Usted habla mucho de cultura y también habla de política...

W.K.: (...) Pero no de ideología. Porque "ideología" es un término muy amplio, que se utiliza para resumir las actividades culturales y las producciones de un periodo determinado. A mí no me interesaba su simplificación, sino su expansión, dilucidar sus contradicciones y complejidades...

¿Qué sentimiento le produce formar parte de la sociedad sudafricana?

W.K.: Es una mezcla: a veces me siento directa y absolutamente implicado y comprometido, y al cabo de un momento siento que todo esto es demasiado duro y que debería irme. Pienso: ésta es "mi casa", e inmediatamente después estoy pensando en vivir en una villa italiana. Me gustaría hacer que esos rápidos cambios internos fueran coherentes en mi obra. Creo que son estructuras fundamentales de la forma en que todo el mundo actúa y trabaja. En otras palabras, no es cuestión de asociación libre o de flujo de conciencia, sino que, como imagen de incoherencia, representa una actividad vital coherente.⁴

El tríptico *Dreams of Europe* (Sueños de Europa; 1984-1985) está estrechamente vinculado al reciente *Il Ritorno d'Ulisse* (1998) y deriva de la obra de Hogarth *The Rewards of Cruelty*. Representa un cuerpo desnudo que yace sobre una mesa redonda, martirizado por hombres vestidos con traje de etiqueta y fumando puros. Indiferentes a la humanidad de su víctima, se concentran en su indagación del conocimiento moderno mediante el estudio anatómico del cuerpo, que se convierte en un espectáculo pornográfico.

"Hace poco me enteré de que los trípticos eran originariamente un formato religioso, y se utilizaban en los retablos. Beckmann y sobre todo Bacon fueron los primeros artistas a los que vi utilizar este formato. Mis trípticos aluden a la fotografía panorámica, de *patchwork*, de dos maneras distintas. Primero, tienes una serie de imágenes del mismo sitio, pero cada una es distinta porque el espacio está ocupado por una pieza central cada vez. El tiempo ha transcurrido entre cada imagen, los objetos se han reordenado e incluso el punto de vista ha cambiado ligeramente. En segundo lugar, y esto es mucho más importante, está la dislocación del espacio. De nuevo, el impulso deriva de imágenes sucesivas del mismo sitio en el mismo rollo de película. El punto de vista ha cambiado ligeramente y la perspectiva se ha alterado un poco. Al hacer un *patchwork* a partir de varias fotografías, las superposiciones y dislocaciones constituyen los momentos más emocionantes. Estableces una continuidad entre las imágenes para luego transgredirla.

Trabajar con series de dibujos también se parece a contar historias, a cocinar y a comer. Los paneles son como cada plato. Si todos los elementos estuvieran juntos, la riqueza de sabores sería excesiva y el resultado no necesariamente delicioso: espárragos y *mousse* de chocolate juntos en un estofado, en lugar de dos momentos muy distintos de una misma comida (...) No hay necesariamente continuidad entre las imágenes. No hay un significado alegórico individualizado en los símbolos que permita leerlos como un libro. Sin embargo, no es arbitrario ni tampoco todo vale. Es el espectador quien, en última instancia, tiene que contar la historia de los paneles. Pero no todos son iguales: hay

buenos y malos narradores, y como en las transformaciones topológicas, no hay necesariamente solución. Se trata de la imposibilidad de la factualidad. Los hechos no bastan. Los bailarines del *Conservationist's Ball* (Baile del conservador) no están solos: siempre que bailan, están las hienas de la policía acechando afuera sobre sus patines de ruedas, y la flagelación en las habitaciones interiores. Los hechos no son simples. Aportan todo un séquito de barro y lodo consigo, como la estela de un cometa, y una hilera de hielo va delante de ellos. Los hechos no son hijos. El punto de vista único de la imagen frontal está en un terreno epistemológico inestable; el falseamiento de la cámara panorámica es toda una nueva área por investigar. Las contradicciones y dislocaciones son interesantes, más que las coherencias. No es la fuerza de la pasión, sino su brevedad lo que me interesa. "5

En un intento de crear dibujos capaces de "respirar", y tras una serie de experiencias anteriores en cine y animación, Kentridge empezó, en 1989, a crear sus series de cortometrajes animados *Drawings for Projection: Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* (1989), *Monument* (1990), *Mine* (Mina; 1991), *Sobriety, Obesity & Growing Old* (Sobriedad, Obesidad y Envejecimiento; 1991), *Felix in Exile* (1994), *History of the Main Complaint* (1996) y *WEIGHING... and WANTING* (PESAR... y DESEAR; 1998). A través de la crónica del ascenso y la caída de Soho Eckstein y su álter ego Felix Teitlebaum, esas películas presentan los males de la codicia y el poder, así como la lucha por la emancipación. La narrativa surge a través de una secuencia de escenas relacionadas y personajes recurrentes que reflejan distintas perspectivas del mundo y varios aspectos del propio artista. El magnate Soho Eckstein con su traje oscuro a rayas compra tierras, construye minas y desarrolla su "imperio", que acabará desmoronándose. El sensual soñador Felix Teitlebaum, siempre desnudo, se enamora de la mujer de Eckstein y emprende una batalla entre el bien y el mal con Eckstein, con el dolor y el sufrimiento de los mineros y la tierra como telón de fondo. Las películas más recientes, *History of the Main Complaint* (1996) y *WEIGHING and WANTING* (1998), describen escenarios más íntimos, psicológicos y personales sobre la conciencia y la forma de asumir la memoria y la culpa en una era posterior al *apartheid*.

Los esbozos de Kentridge en muchas de sus películas, sus trazos de tiza sobre negro en *Ubu Tells the Truth* (Ubú cuenta la verdad, 1997), junto con su técnica de animación del "poor man", donde la película progresa espasmódicamente mediante técnicas de corte, recuerdan a los dibujos animados utópicos de los años sesenta. Estos experimentos anti-Disney suponen un retorno a las técnicas rudimentarias, utilizadas en una época en que la animación había dejado de ser una forma cinematográfica popular entre los adultos, como había sido en los años veinte y hasta la década de los cincuenta. En manos de estos artistas de vanguardia, que se orientaban a un público adulto y que se resistían a la mercantilización de la animación, constituían una postura radical. Pero cuando la publicidad y los vídeos musicales se apropiaron de esas técnicas en las décadas siguientes, ese potencial se perdió. Sin embargo, lejos del "centro" y sin el estorbo de esas formas comercializadas, Kentridge podía reinvestir esas técnicas con nuevas posibilidades. Si generalmente la animación se articula como una sucesión de imágenes estáticas, dibujadas sobre celuloide transparente y situadas sobre un fondo fijo, los personajes y fondos de Kentridge se integran en la misma hoja de papel. Sus cuerpos no se superponen sobre un decorado, sino que forman parte del propio paisaje.

Al contemplar su obra, el mundo fantástico de los dibujos animados permite una especie de suspensión de la incredulidad. Es una forma que puede recortarse o ampliarse fácilmente en el tiempo, mediante la aceleración o ralentización de la acción, y Kentridge utiliza este procedimiento de distintas maneras. Así, por ejemplo, un desfile de trabajadores llena el paisaje en un margen de tiempo imposible por su brevedad, mientras el pestañeo de un personaje puede prolongarse durante varios instantes. La animación permite a Kentridge explorar la transformación de las cosas: un teléfono que se convierte en gato, el agua que inunda una habitación, los edificios que se desmoronan. Por otra parte, como es más difícil moverse en torno a un objeto que en una película de imágenes reales, Kentridge suele presentar las escenas frontalmente. A menudo, la cámara está fija en un punto determinado, y sólo ocasionalmente se acerca al dibujo para obtener un primer plano o para seguir los movimientos en detalle como en el pozo de extracción de *Mine*. Paradójicamente, cuando el artista emula las convenciones cinematográficas, lo hace en los dibujos y en no en el modo de filmarlos (dibuja un "primer plano" o un "plano largo" de una escena en lugar de mover la cámara). En *Sobriety, Obesity &*

Growing Old, dibuja una vista del edificio como si estuviera encuadrado y filmado desde abajo, mirando hacia arriba, una técnica típica del cine expresionista.

Los dibujos también están influenciados por las técnicas del montaje cinematográfico. Las secuencias están seleccionadas y combinadas, cortadas y editadas de forma que es el espectador quien establece las relaciones, y la narrativa se sugiere mediante la yuxtaposición de una rápida sucesión de secuencias. Sobre todo en las películas más recientes, el discurso no fluye necesariamente según el tiempo cronológico. A veces, el montaje es fluido, y en otras ocasiones se producen cortes y saltos. A menudo, como cuando el artista alterna entre Felix y Soho en sus primeras películas, o entre la percepción y la memoria, la realidad y el sueño, en las últimas, la película se va desplazando entre escenas paralelas.

Los dibujos animados se utilizan también como telón de fondo en las producciones teatrales que Kentridge ha realizado en colaboración con la Handspring Puppet Company. La primera de ellas, *Woyzeck on the Highveld* (1992), es una versión multimedia de la obra original de Georg Büchner, *Woyzeck*, del siglo XIX. Kentridge traslada al contexto sudafricano esta historia de un soldado que mata a la mujer que ama en un ataque de celos, y explora las presiones económicas, sociales y personales que impulsan a la gente a cometer actos de violencia extrema. La Handspring Puppet Company, dirigida por Basil Jones y Adrian Kohler, creador de las marionetas talladas en madera, se fundó inicialmente en 1981 como teatro de marionetas para niños. En 1989 experimentaron con marionetas a tamaño real y crearon, en colaboración con la Junction Avenue Theatre Company, una visión apocalíptica de Sudáfrica titulada *Tooth and Nail*, y dirigida por Malcolm Purkey.

Junto con Kentridge como director y creador de animación, la compañía Handspring realizó una serie de actuaciones únicas que incluían *Faustus in Africa!* (¡Fausto en África!; 1995) y *Ubu and the Truth Commission* (Ubú y la Comisión de la Verdad; 1997). Estas representaciones combinaban en el escenario actores titiriteros, marionetas de madera sin pulir, talladas rudimentariamente, o sombras chinescas de marionetas hechas con tinta sobre acetato, con proyecciones de animación filmica que desempeñaban el papel de escenografía y a la vez de visualización de los pensamientos de los diversos personajes. Las producciones se caracterizan por la interrelación y la superposición compleja de distintos tipos de representación y narración: imágenes proyectadas, actores y marionetas están, todos juntos, en el escenario y el público va cambiando constantemente su punto de atención entre ellos. En esta compleja experiencia de distintos personajes, el sujeto no es unívoco ni tiene un carácter claro, sino múltiple y cambiante. Las marionetas actúan como máscaras llevadas por los actores, y nosotros nos proyectamos en ellas, percibiéndolas como reales, hasta que de pronto, dándonos cuenta de forma repentina del actor que las mueve, cobramos conciencia de la ficción. Podríamos buscar las fuentes de estas representaciones híbridas en la historia del teatro de marionetas inglés; en el Bunraku japonés; en la tradición precolonial del teatro de marionetas africano, que une la narración oral de historias a la música, la danza y la escultura; e incluso en la educación (los vendedores utilizan las marionetas como herramientas didácticas).

Incluso después de haber perfeccionado sus habilidades en el cine, las instalaciones y el teatro, Kentridge continúa concibiendo sus obras como prolongación de los dibujos; una forma pragmática y práctica de anotar con naturalidad las ideas y experiencias propias. Los dibujos pueden cambiar y fluctuar; pueden cambiar debido a la goma y los añadidos. Son el medio ideal para actuar y reaccionar, pues van de los trazos espontáneos sobre el papel al pensamiento y viceversa. Son fáciles de transportar, de factura relativamente sencilla, y como la obra gráfica, pueden difundirse con mayor facilidad y comunican mejor que los óleos, la escultura o la instalación. Por tanto, el dibujo es un medio ideal para un artista que trabaja en la periferia del mundo del arte.

Como dice Okwui Enwezor: "La lucha entre lo popular y ampliamente accesible y lo único y limitado en la distribución ha provocado distintas respuestas entre los artistas a lo largo de los siglos. El grabado en madera y las prensas de imprenta, seguidas del aguafuerte, la litografía, la fotografía, el cine y las imágenes digitales son todas técnicas de reproducción y difusión masiva que los artistas –y los artistas africanos en particular–, aun comprometidos con la tradición de la obra de arte única y original, han descubierto como un instrumento importante para llegar a un público más amplio."⁶ Las técnicas gráficas, que empezaron a destacar en Sudáfrica en los años setenta,⁷ han experimentado una evolución

constante desde los cincuenta, cuando la artista Katrine Harries las introdujo en sus clases de Ciudad del Cabo, promoviendo el grabado al aguafuerte en blanco y negro y la litografía en la elaboración de libros y carpetas. Artistas como John Muafangejo hacían grabados al linóleo que combinaban la crítica sociopolítica y la narración de historias religiosas en obras seriadas y narrativas.

Kentridge ha estudiado sistemáticamente el dibujo y la obra gráfica de los artistas del pasado, como *Los desastres de la guerra* de Goya y las sátiras de Hogarth, a las que dedicó la carpeta de ocho aguafuertes *Industry and Idleness* (Industria y actividad), exhibida en 1987 como parte de un proyecto de colaboración, *Three Hogarth Satires* (Tres sátiras de Hogarth), que realizó con artistas como Deborah Bell y Robert Hodgins. Desde entonces, Kentridge ha trabajado con Bell y Hodgins en diversas ocasiones: en el proyecto de aguafuertes *Little Morals* (Pequeñas Morales; 1991); en el proyecto gráfico y de animación por ordenador *Easing the Passing (of the Hours)* [Mitigando el paso (de las horas); 1992-1993], inspirado en una frase de Jorge Luis Borges; en la película de actores y dibujos *Memo* (Memorándum, 1993-1994); y bajo el impulso inicial de Hodgins, en una serie de aguafuertes inspirados en la obra teatral de Alfred Jarry *Ubu Roi* (1888) titulada *Ubu Tells the Truth* (1996).

La sátira de Jarry sobre un loco déspota, que abusa de su poder arbitrario hasta lo grotesco, ofrece una metáfora para diversos artistas sudafricanos que trabajan en la era posterior al *apartheid*. Los aguafuertes de Kentridge, que unen los dibujos de Ubú de Jarry a sus propios estudios de un hombre desnudo, sugieren que una serie de identidades disyuntivas pueden coexistir en una misma persona e implican que hay un Ubú dentro de todos nosotros. El objetivo de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) formada en 1996, consistía en asistir a una serie de juicios donde las víctimas o testigos con voluntad de reparación ofrecían testimonio público de las atrocidades cometidas durante el *apartheid*, y los perpetradores de esos abusos confesaban sus delitos a cambio de la amnistía. Emitidos públicamente por la televisión sudafricana, los juicios pretendían contribuir a un proceso de saneamiento y crear un contexto adecuado para la reconciliación nacional. Combinando el tema de Ubú con el significado y las implicaciones de esta Comisión, Kentridge desarrolló en 1997 algunas de sus obras más intensas sobre la cuestión: la película y *collage* videográfico titulado igualmente *Ubu Tells the Truth*, y la obra de teatro *Ubu and the Truth Commission*, en colaboración con la Handspring Puppet Company y la escritora sudafricana Jane Taylor.

Kentridge no cultiva el fetichismo de la autoría, ni glorifica las nociones de calidad estilística y formal en el arte. La colaboración con otros artistas le resulta gratificante precisamente porque valora el contenido y el diálogo sobre la forma predefinida, la ética por encima del "toque del artista". Su forma de trabajar con otros recuerda una *jam session* musical, o un arte político contestatario orientado a una comunidad, o a los talleres teatrales que surgen en contextos de conflicto social a través de grupos como la Junction Avenue Theatre Company. La colaboración le ofrece un modo de ir más allá del "aura" de la obra de arte única sin recurrir a la censura de la práctica del arte manual, el intento de eliminar toda forma de presencia subjetiva llevado a cabo por muchos artistas recientes frente a la naturaleza autoritaria y reaccionaria del arte neoexpresionista. Otra forma de lograr este objetivo es concebir el dibujo como un esbozo para algo más, como por ejemplo, una película de animación (un dibujo "aplicado", como el propio Kentridge ha denominado sus obras, remitiéndose a la distinción entre ciencia "pura" y ciencia "aplicada"). El centro de atención se desvía del propio dibujo hacia el desarrollo de la película, y el preciosismo de la autoría se ve limitado por este uso.

Memory and Geography (Memoria y geografía; 1995) fue el fruto de una colaboración con la artista danesa Doris Bloom. Concebida como una serie de obras distintas, incluía un dibujo enorme de líneas esquemáticas en tiza blanca de un corazón sobre un paisaje yermo, como si se viera desde arriba. La pieza recordaba los antiguos dibujos sudafricanos sobre roca, las muestras de arte más antiguas que se conocen en ese país, imágenes grabadas y pintadas sobre superficies pétreas que datan aproximadamente de hace 30.000 años. Kentridge y Bloom no modificaban el paisaje como lo hacían muchos artistas del *land art* de los años sesenta, lo utilizaban como una hoja de papel donde el dibujo blanco del corazón funciona como un emblema gigantesco, una constelación proyectada desde el cielo a la tierra. Al superponer este dibujo anatómico sobre el paisaje, se establece una metáfora entre la tierra y el cuerpo, un tema recurrente en los dibujos

animados de Kentridge. Como parte del mismo proyecto, y frente a la planta eléctrica de Newton en Johannesburgo, los artistas dibujaron una gigantesca puerta utópica en el suelo a la que, más tarde, se le prendió fuego.

El punto de vista naturalmente escéptico de Kentridge cuestiona el optimismo implícito en el ideal de una “nación multicolor” capaz de aunar armónicamente las múltiples diversidades en un nuevo país posnacionalista. Su película más reciente, *WEIGHING... and WANTING* (1998), lejos de presentar una escena esperanzadora de la situación actual, describe la inseguridad, la precaria y frágil naturaleza de todas las formas de armonía psíquica, doméstica o social, así como la naturaleza endémica del conflicto. En palabras de Okwui Enwezor: “La subjetividad africana y los intereses blancos parecen coincidir en la lucha por el significado de la identidad de la Sudáfrica del post-*apartheid*. Parece que la lucha por definir ese significado depende de quién controla la intencionalidad representativa del corpus político, especialmente su archivo de imágenes: simbólicas y literales.”⁸ En este contexto, Kentridge parece adoptar la única postura viable: un distanciamiento respecto al debate sobre qué imágenes deben representar a la nueva Sudáfrica descolonizada, centrándose en los mecanismos íntimos de la anamnesis individual, recordando las propias aflicciones del pasado, la propia responsabilidad indirecta por las brutales condiciones del *apartheid*, en un proceso de curación personal que debe preceder y puede conducir, por extensión, hacia cambios más amplios en la sociedad.

III. KENTRIDGE Y EL ARTE SUDAFRICANO

La “historia blanca” oficial y colonial del arte moderno en Sudáfrica empieza en 1871 con las exposiciones de Ciudad del Cabo organizadas por la South African Fine Arts Association. Este grupo de artistas era una especie de reedición conservadora y académica de tradiciones europeas en declive, ajena a las nuevas tendencias como el impresionismo, que ya se extendía en Europa. Irónicamente, mientras los artistas europeos consideraban el arte africano como una fuente material para desarrollar un arte de esencias y romper con la tradición del realismo europeo, los artistas sudafricanos blancos desdeñaban las tradiciones culturales africanas como curiosidades “primitivas”. Los primeros pintores coloniales eran ilustradores, que proporcionaban al público europeo escenas pictóricas de un lugar exótico y remoto. Esas imágenes, junto con las obras gráficas del periodo colonial que solían verse en Europa durante el siglo XIX, forman las bases de la serie *Colonial Landscapes* de Kentridge (Paisajes coloniales; 1995-1996). En esos dibujos al carbón sobre papel, con un paisaje africano imaginario rico y exuberante, las marcas topográficas color rojo pastel indican que se trataba más de proyecciones que de descripciones rigurosas de aquellas tierras.

“ Esos dibujos proceden del trabajo que hice en *Faustus in Africa!* La fuente era un volumen del siglo XIX de los diarios de “exploradores africanos”, ilustrados con grabados de la exótica alteridad visitada por los viajeros. Parte del placer que me procuraron estos dibujos consistía en trabajar con el ‘código’ de las marcas grabadas, y en jugar con las distintas intervenciones, desde la dura estepa africana a los esbozos del viajero y de nuevo en Londres, al taller profesional de grabado donde la escena se redramatizaba y grababa, hasta 100 años después, cuando yo contemplaba esas páginas amarillentas. Las nuevas marcas rojas eran a la vez señales erigidas en un paisaje y las marcas del teodolito del topógrafo en la imagen de un visor. ”⁹

“ Tiene cierto sentido dibujar un paisaje social o histórico. El proceso de ejecución real del dibujo descubre esa historia porque el propio paisaje la oculta. ”

En el siglo XIX y principios del XX, artistas como Jan Ernst Abraham Volschenk (1853-1936) glorificaban un país verde de pastos, valles y hondonadas. Pintaban amplios espacios abiertos según la tradición paisajística europea y el romanticismo, mostrando poco o ningún interés en describir las condiciones humanas o la historia de la colonización inscrita en el paisaje. Esto refleja la visión colonialista de los sudafricanos blancos antes de la urbanización, “acostumbrados a la amplitud de espacios (...) tradicionalmente entusiastas respecto a la libertad de los vastos y luminosos espacios abiertos”.¹⁰ Los paisajes que aparecen en las obras de Kentridge cuestionan esas antiguas representaciones, exponiendo

la falacia de un ideal romántico de una “naturaleza” pura y sin adulterar en una zona de África donde el terreno ha sido alterado ecológicamente y deteriorado con el desarrollo de las explotaciones mineras. El artista contrarresta esas visiones de la Arcadia con la realidad de un paisaje yermo dominado por los detritos mineros y de la ingeniería civil, elementos que representan la realidad del paso del hombre y constituyen vestigios históricos de la historia de Sudáfrica. El paisaje aparece como una escena “dibujada” o un “texto” imperfectamente borrado para recuperarse y poderse “leer”. Además, Kentridge contradice el ideal del paisaje vacío, poblando esas desérticas extensiones estériles con maquinaria abandonada y carteles con procesiones de trabajadores, volviendo así “visible” a la población borrada y segregada.

La tierra también sirve como metáfora del cuerpo y viceversa. En *WEIGHING... and WANTING*, por ejemplo, el maltrato físico se asocia con la alteración del paisaje cuando las marcas de carboncillo que indican laceraciones en la espalda de una mujer desnuda se convierten en partes de una estructura de ingeniería civil localizada en una zona minera. “En Sudáfrica, los cuerpos están marcados espacialmente: el sueño del mapa del *apartheid* era fijar las identidades raciales dentro de espacios geográficos asignados: ‘Desarrollo por separado’ (...) En definitiva, gran parte de la tarea ideológica del *apartheid* consistió en no representar el movimiento de personas en todas direcciones, y en crear la fantasía de que las ‘gentes’ habían sido fijadas en lugares determinados, de que de alguna manera pertenecían allí por razones de filiación étnica.”¹¹

Durante el siglo XX, los artistas africanos han trabajado en distintas direcciones, partiendo de fuentes tan diversas como el expresionismo abstracto, la abstracción lírica, la pintura paisajística académica, el surrealismo, o bien el trabajo con la pintura popular de carteles, el neoprimitivismo o el realismo social. Sin embargo, el expresionismo de Kentridge parece constituir un fenómeno peculiar en Sudáfrica. Los artistas contemporáneos del país que aluden directamente a él siguen una tradición que se inició con la obra de Maggie Laubser e Irma Stern en los años treinta y cuarenta. Stern estudió en Alemania en la época prebélica, y volvió a su país con el legado del expresionismo en un arte de imágenes visuales distorsionadas por los sentimientos subjetivos, que ella combinaba con un conocimiento de Munch y de la escultura tribal africana. Similarmente, Wolf Kibel (1903-1938), un pintor de Europa Oriental que emigró a Sudáfrica, aportó información de Soutine y Chagall, y desarrolló un estilo crudo de contornos esquemáticos e inseguros. Kentridge desarrolló esas mismas fuentes expresionistas, pero sin concesión alguna al deleite sensual del color de los anteriores pintores blancos sudafricanos, prefiriendo los tonos oscuros del carbón.

La raíz narrativa de la obra de Kentridge, que empezó esencialmente con su primera película de animación sobre Soho Eckstein/Felix Teitlebaum en 1989, también se alimenta del arte africano negro y, en particular, del arte sudafricano. Tal vez haya una relación indirecta entre este enfoque y la tradición de la narración oral africana, o la narración poética de leyendas e historias de los griot. Las escenas al óleo y aguada de Gerald Sekoto (1913-1993) muestran calles polvorientas, patios traseros, casas desvencijadas y gente ocupada en actividades diversas de la vida cotidiana de Sophiatown (un asentamiento del extrarradio de Johannesburgo derruido en 1955 de acuerdo con las directrices del *apartheid*; sus habitantes fueron dispersados por distintas comunidades étnicas del núcleo de Soweto). Esas imágenes sin pretensiones, con sus representaciones simples, casi caricaturescas de los habitantes de barriadas miserables, su celebración de la vida de las clases bajas, encuentran resonancias en los dibujos de Kentridge. Sekoto se fue a París en 1947 y pasó el resto de su vida en el exilio. Su obra empezó a ser revalorada en Sudáfrica a fines de la década de los ochenta.

Durante los años sesenta, surgió un arte negro urbano y centrado en escenas de la vida de la ciudad. Inicialmente se desarrolló en el Polly Street Art Centre, gracias al impulso de Cecil Skotnes, y empezó a conocerse como “arte de los suburbios”. En parte, esta producción artística estaba vinculada al surgimiento del movimiento independentista y a la crisis mundial del poder colonial. Sin embargo, lo más importante era que reflejaba las demandas del mercado del arte sudafricano, que ya sólo aceptaba aquellas escenas de los suburbios (mayoritariamente acuarelas, dibujos y obra gráfica) de los artistas negros. Con todo, el arte de Dumile (Mslaba Zwelidumile Fene, 1942-1991) se mantuvo como un caso aparte. En una época en que los artistas europeos y americanos estaban inmersos en el arte pop, el minimalismo, el *land art*, el posminimalismo y el arte conceptual, él se dedicaba a difundir el expresionismo y la tradición realista. Creaba obras a tinta, lápiz y carbón sobre papel enmarcadas en el movimiento de la Conciencia Negra mientras establecía vínculos

estrechos con escritores, activistas políticos como Steve Biko y otros artistas de Estados Unidos y Sudáfrica. Finalmente, emigró a Estados Unidos en 1968.

“ De adolescente, iba al estudio de Bill Ainslie para recibir clases de arte dos tardes a la semana. Como profesor, él era una figura muy importante en el mundo del arte de Johannesburgo de los años sesenta y setenta. Ofreció un apoyo considerable a artistas negros que más adelante adquirieron relevancia, como Dumile, particularmente. Dumile hacía unos dibujos extremadamente fuertes, demoniacos, realizados en bolígrafo a pequeña escala o bien al carbón y de mayor tamaño. Entonces comprendí por primera vez la fuerza de los dibujos figurativos, al carbón y de gran formato, descubrí que podían producir un gran impacto. Yo le vi trabajar en el estudio de Bill Ainslie, y vi que tenía la capacidad de expresar las cosas a una escala que yo consideraba imposible en dibujo. Él fue el artista local que más me influyó. ”

También en este periodo, las Naciones Unidas censuraron al Gobierno sudafricano, cuya expulsión fue votada en 1974. La masacre de Sharpville en 1960 siguió a las manifestaciones contra las leyes de segregación, con una estela de 69 muertos y 180 heridos. Aquello provocó el rechazo hacia el régimen del *apartheid* en todo el mundo. Las fotografías de los cuerpos masacrados, que yacían sangrantes en el suelo –combinados con una referencia a la historia del arte, *El 3 de mayo de 1808* de Goya (1814)–, forman parte del material que sirvió de inspiración a *Felix in Exile* (1994).

“ Un amigo que estaba haciendo un documental sobre la historia de Soweto me dijo que había encontrado unas fotografías policiales extraordinarias de gente que había sido asesinada o muerta a tiros y que yacía en la estepa. Sin haber visto esas fotografías, la idea de esas imágenes de gente muerta y yacente en la estepa abrió paso en mí a algo que podía dibujarse. Cuando vi las fotos realmente, eran muy distintas a como las había imaginado. Eran unos corredores donde se alineaban los cuerpos en un espacio reducido. De hecho, no había ninguno en el exterior, abandonado en la estepa. Si hubiera visto las fotografías antes, probablemente no habría realizado la asociación con los cuerpos yacentes en el paisaje. Cuando empecé *Felix in Exile*, lo primero que hice fueron aquellos cuerpos tendidos sobre el paisaje. Las fotos eran extraordinarias, y dibujarlas fue un proceso importante. Las imágenes que me mostraron eran aterradoras e imposibles de contemplar, pero en el momento en que empecé a dibujarlas, se produjo un proceso distinto, en función de lo que significaba mirarlas. Lo más interesante era que hacer dibujos de aquellas imágenes, la actividad de dibujarlas, domesticaba en cierto modo las imágenes, las hacía manejables, convertía los acontecimientos que describían en algo más accesible. Dibujar algo es una forma de controlarlo, no en la vida real, sino en la vida mental. Había una foto de la masacre de Sharpville. En aquella época, yo tenía seis años y mi padre era uno de los abogados defensores de los familiares de la gente asesinada. Recuerdo que una vez fui a su despacho y vi en su mesa una gran caja plana de Kodak, y al levantarla, parecía una caja de bombones. En su interior había imágenes de una mujer con la espalda destrozada, alguien con sólo media cabeza visible. El impacto que me produjo ver aquellas imágenes por primera vez –a los seis años–, la impresión, fue extraordinaria. Comprendí que el mundo no era en absoluto como yo lo había imaginado y que en él ocurrían cosas inconcebibles. Por eso yo diría que, aunque cuando dibujé los cuerpos de *Felix in Exile* no tenía en mente la masacre de Sharpville –pero sólo hice esta asociación meses o años después–, estoy convencido de que, en cierto sentido, intentaba controlar, domesticar el horror de haber visto aquellas imágenes primeras. Del mismo modo, cuando tenía cuatro o cinco años, iba en coche con mi abuelo, y por la ventanilla vi a dos hombres que pateaban a un tercero que yacía en la cuneta, y para mí, aquella fue otra imagen de violencia chocante. La menciono aquí porque la incluí en *History of the Main Complaint*. Volviendo a los dibujos de los cuerpos: hay una referencia obvia a Sharpville, pero las imágenes actuales que yo elegí dibujar –ya que sólo dibujé ocho entre cientos de fotografías–, estaban muy cerca de las imágenes que había visto en cuadros clásicos y renacentistas. Una me recuerda a una figura yacente que aparece en *El 3 de mayo de 1808* de Goya. Otra, la de una persona muerta a tiros en 1992, la he reconocido hoy en Brera, en el cuadro de Mantegna del *Cristo muerto* en escorzo. Me he dado cuenta de que fue ese cuadro el que me hizo elegir esa imagen. ”¹²

En 1974, el líder de la BPC (Black People's Convention), el movimiento político en el que Biko era una figura clave, fue

juzgado en razón de la ley antiterrorista por fomentar la agitación estudiantil. En junio de 1976, estallaron disturbios en Soweto y en los suburbios urbanos, animados por la protesta contra el uso obligatorio del afrikaans en lugar del inglés en las escuelas. Más de 700 personas resultaron muertas antes del final de las protestas. Biko fue detenido y al año siguiente murió en la cárcel, bajo la custodia de la policía de seguridad.

El progresivo aislamiento internacional de los artistas sudafricanos en los años setenta, debido al boicot político que sufría el país, les impidió exponer en muestras internacionales como la *Biennale di Venezia*. Algunos respondieron con una actitud de propuesta colectiva y compromiso. El retrato que hace Dumile de la pobreza, la brutalidad y el miedo en los suburbios había precedido en 10 o 15 años a un estilo expresionista que caracterizó una rama del arte de resistencia sudafricano. Este término fue acuñado tras las revueltas de Soweto para aludir al arte políticamente comprometido en la lucha contra el *apartheid*. Artistas blancos y negros, incluyendo a Kentridge y a Cyprian ShilaKoé, adoptaron este estilo en sus vívidas denuncias de la sociedad del *apartheid*.

La década de los ochenta se caracterizó por la violencia y un estado prebélico, con escuadrones de vigilancia y *Casspirs* (vehículos de control de disturbios a los que Kentridge ha dedicado una irónica serie de obras titulada *Casspirs Full of Love* [*Casspirs* llenos de amor]). La policía disparó balas de goma, chorros de agua y munición pesada contra los manifestantes. En 1985 se declaró el primer estado de excepción. Los jóvenes de los suburbios crearon lugares de reunión al aire libre o “parques de la paz”, que bautizaron con nombres de líderes como Nelson Mandela, y que posteriormente fueron destruidos por las fuerzas policiales.

Una serie de artistas sudafricanos emprendió voluntariamente el camino del exilio. Algunos de los que se quedaron desarrollaban formas de arte de protesta, y hubo una tendencia hacia la expresión colectiva de la comunidad y hacia los proyectos de colaboración mediante distintas formas de arte. Un lugar clave para dichos acontecimientos era el complejo The Market Theatre de Johannesburgo, con su anexo The Market Gallery, que había sido inaugurado en 1976, y donde Kentridge participó tanto en representaciones como en exposiciones. Muestras como *The Neglected Tradition* (1988), dirigida por el comisario Steven Sack, sugerían una nueva historia del arte sudafricano y revisaban la aportación de los artistas negros desde 1930. *Tributaries* (1985) cuestionaba los límites y el significado del arte moderno, e incluía obras de artistas negros de extracción rural, como Nelson Mukhuba, que combinaba la talla tradicional y el modelado de barro con productos materiales de la cultura urbana contemporánea. La necesidad de abordar temas de diversidad cultural, en las exposiciones y en la teoría posmoderna, pasó a un primer plano en Sudáfrica, como en el panorama del arte internacional, hacia fines de la década de los ochenta. También en esa época, la definición occidental de “Bellas Artes”, que había sido central desde el Renacimiento, se amplió revisando la distinción entre bellas artes y otras producciones culturales que hasta entonces se habían considerado “artesanía” o “artes menores”.

A partir de ese desarrollo, en 1991, la exposición de la *Cape Town Triennial* introdujo nuevas categorías, al margen de la pintura, el dibujo y la escultura, en un intento de incluir formas de artesanía como la creación de abalorios u ornamentos. A raíz de esto, Kentridge presentó su película de animación *Sobriety, Obesity & Growing Old*, que obtuvo un premio.

“ Presenté mi película para poner a prueba sus límites. Si aceptaban los abalorios, ¿por qué no una obra cinematográfica? Algunos de los artistas que se presentaban se ofendieron tanto por la inclusión de los abalorios como por la de la película. ”

En 1994, cuando el Partido del Congreso Nacional Africano ganó las elecciones que le llevaron al poder y acabó por fin el *apartheid*, se hizo necesario construir una nueva identidad nacional posterior al *apartheid* en un periodo posnacionalista, a través de procesos de memoria individual y colectiva, pasando de una noción de “historia” objetiva y lineal a las posibilidades pluralistas de diversas “historias”. Se consideró que el arte podía desempeñar un papel importante en dicho proceso curativo. La primera *Johannesburg Biennale*, dirigida en 1995 por la comisaria Lorna Ferguson, intentó involucrar a los elementos locales en el proceso de construcción de la identidad y buscó

reinscribir el arte sudafricano en el mundo del arte internacional. La obra de Kentridge podía interpretarse como la construcción de una alegoría de nación, una escenificación del proceso de recordar y reconocer a través del tema de la curación, que se produce en el artista mediante la propia experiencia de dibujar, y en el espectador, mediante la contemplación de la película. Si el arte de la resistencia de los ochenta se había caracterizado principalmente por imágenes de luchas y batallas populares contra las fuerzas del *apartheid*, el método de Kentridge de unir historias íntimas de anhelo personal y desesperación con amplios conflictos sociales ha sido una constante a lo largo de su trayectoria, incluso en sus primeros dibujos. Esta perspectiva apunta a un modo más complejo y personal de representar y construir la subjetividad dentro de una nueva narrativa nacional: "Las imágenes de extravío individual, las texturas del pesar privado, o la memoria, pequeños espacios de añoranza íntima."¹³ Si bien la obra teatral de Kentridge con la Handspring Puppet Company fue reconocida internacionalmente desde 1992, con la obra *Woyzeck on the Highveld*, presentada en el *Theater der Welt Festival* de Múnich y en Amberes en 1993, fue en la *Johannesburg Biennale* donde se creó por primera vez un contexto para que la comunidad del arte visual pudiera apreciar su trabajo, y sus exposiciones se sucedieron en Europa, incluyendo la *International Istanbul Biennial* (1955), la muestra *Jurassic Technologies Revenant, 10th Biennale of Sydney* (1996), *Campo 6, The Spiral Village* (1996), *Città/Natura* (1997), la *Bienal de La Habana* (1997) y la *Documenta X* (1997).

IV. RACISMO Y MODERNIDAD

La técnica de borrado de Kentridge se hace eco de una de las estrategias del racismo en la era moderna. La modernidad es una moneda de dos caras: por una parte, valora el progreso, la razón y los valores universales de la Ilustración, como la democracia. Por otra, valora al individuo (la persona) y la subjetividad colectiva (la nación). Cuando Estado y Nación coinciden, se desarrolla el racismo, ya sea sobre las bases de hacer inferior e "invisible" (borrado) al grupo al que discrimina, asignándole las tareas más humildes de la sociedad (opresión), o sobre las bases de la segregación y diferenciación de un grupo porque sus características culturales son percibidas como un peligro para la pureza e integridad de la cultura del grupo dominante (separación).

Si nos remontamos en la historia, observaremos que las comunidades humanas siempre han sido agredidas por otras, que siempre han sido mantenidas a distancia o consideradas inferiores. Sin embargo, ciertas características específicas del racismo moderno han derivado del corpus ideológico de las estructuras económicas y sociales de la modernidad. La ideología racista está dominada por la pretensión científica de verdad objetiva, basada en la investigación y escritos de exploradores, filósofos, anatomistas, fisiólogos, médicos, frenólogos y antropólogos, especialmente desde el siglo XVIII. Pero la discriminación y la violencia son también modernas en el sentido de que son fruto de los grandes cambios acontecidos durante el Renacimiento, con los "descubrimientos", las migraciones, la apertura de las economías de mercado, la urbanización y la industrialización de la civilización occidental. A través del colonialismo, la modernidad siempre ha tendido a integrar otros pueblos en su proyecto, intentando borrarlos mediante su disolución en la cultura occidentalizada.

En Sudáfrica, el *apartheid* combinaba la discriminación opresiva a través de la explotación con la diferenciación y la separación.¹⁴ Después de la segunda guerra mundial, el *apartheid* sudafricano se convirtió en el emblema de la continuidad del racismo después del holocausto, y su estrecha relación con las estructuras del poder capitalista.

" Envidia a la gente que puede trabajar sin tener que llevar consigo la historia del mundo. En cierto nivel remoto, es una condición previa que acosa mi trabajo. "¹⁵

"En la época en que exterminaban 9.000 judíos al día –escribió George Steiner en 1965– ni la RAF ni las fuerzas aéreas estadounidenses bombardearon los hornos crematorios ni intentaron hacer estallar los campos (...) Me pregunto qué habría pasado si Hitler hubiera decidido aceptar el juego de Múnich, si hubiera dicho simplemente: 'No saldré del Reich

siempre que me dejen las manos libres en el interior de mis fronteras.' Dachau, Buchenwald y Theresienstadt habrían continuado funcionando en plena civilización europea del siglo xx hasta que el último judío se hubiera convertido en jabón (...) Tal vez la sociedad hubiera boicoteado, circunstancialmente, los vinos alemanes. Pero ninguna potencia extranjera habría intervenido. Los turistas habrían llenado los Autobahn y los balnearios del Reich, pasando cerca, aunque no demasiado, de los campos de la muerte, como ahora pasamos junto a las cárceles portuguesas o a las islas-prisión griegas (...) Los hombres son cómplices de aquello que les deja indiferentes."¹⁶

El arte de Kentridge subraya la importancia de la memoria y adopta esa postura ante el riesgo de caer en la amnesia y la desautorización de la memoria histórica, así como en la eliminación física, característica de la sociedad tras los acontecimientos traumáticos. La culpa, la complicidad y la responsabilidad indirecta son temas clave en su arte. En relación con esto retrata la intolerable postura de ser superviviente y testigo. En *Sobriety, Obesity & Growing Old*, Felix es testigo de las marchas de protesta; en *Felix in Exile* contempla los abusos y el tiroteo de Nandi desde la habitación del hotel. Y en *History of the Main Complaint* (1996), Soho/Felix observa escenas de violenta brutalidad a través de la ventanilla de su coche.

En muchos aspectos, los temas de Kentridge recuerdan las preocupaciones de los supervivientes del holocausto, del mismo modo que sus dibujos muestran a veces resonancias de los de los prisioneros de los campos de trabajo. La dureza del trabajo físico y las tristemente célebres "cajas" –literas apiladas una sobre otra– representadas en *Mine* sugieren los dibujos de artistas internados en campos de concentración, como Henri Pieck, Auguste Favier o Boris Taslitzky. Más asociaciones surgen a través de la imaginería del gaseado y la cremación: la chimenea del crematorio, el humo, la atmósfera sombría del carbón. Y su procesión de desposeídos no sugiere individuos, sino las masas deshumanizadas prisioneras en los campos. Sin embargo, Kentridge nunca adopta el expresionismo extremo de los cuerpos esqueléticos de Zoran Music, suspendidos fuera de contexto. El holocausto trasciende su significado original para convertirse en un símbolo de la tragedia de la modernidad como conjunto.

En los años veinte, Praga, Berlín, Viena y París recibían la influencia de la cultura judía europea. Atrapada entre el nazismo y el estalinismo, esta cultura fue eliminada. Los judíos comprometidos con la utopía social del comunismo y de la revolución rusa fueron marginados a medida que el comunismo se volvió hacia el nacionalismo y la tecnocracia. El uso que hace Kentridge del borrado se hace eco de esta implacable ley histórica: cuando los cuerpos apaleados o acribillados se desangran en el suelo hasta morir en *Felix in Exile*, el paisaje los reabsorbe, y quedan pocos o ningún vestigio. En *WEIGHING... and WANTING*, cuando el corazón y la mente de Soho Eckstein, echado en el regazo de su amada, se preocupan por los negocios, la imagen de ella se borra y se convierte en un teléfono. Pero el borrado nunca es perfecto: deja vestigios.

En 1949, Theodor W. Adorno declaró que después de Auschwitz no podría haber más poesía lírica. Por muchas razones, Kentridge no está de acuerdo. En Europa y Estados Unidos, después de la segunda guerra mundial, parecía imposible restituir por medio del lenguaje el horror de la experiencia, y era éticamente injusto crear una experiencia estética a partir de acontecimientos tan brutales de la vida real. Frente a la pesadilla del holocausto, presenciado directa o indirectamente a través de testimonios personales, reportajes documentales y fotografías, el silencio y el estupor mudo parecían las únicas respuestas viables y apropiadas. Esto propició, junto con la filosofía del existencialismo, la aparición de una generación de artistas abstractos asociados con el arte *otro* o el informalismo europeos o con el expresionismo abstracto y la pintura de acción estadounidenses. El gesto del artista se convirtió en sinónimo de la adquisición de un sentido de presencia absoluta, de identificación entre el yo y el mundo como único modo de existencia posible. El *dripping* de Pollock, el *art brut* de Dubuffet, las marcas tentativas e íntimas y los *graffiti* de Wols, o la arpillera desgarrada y cosida de Burri eran ejemplos de esta respuesta a la naturaleza sobrecogedora de los acontecimientos históricos recientes.

" Por desgracia, hay poesía lírica. Por desgracia, debido al embotamiento de la conciencia necesario para hacer posible la escritura o la lectura. Pero naturalmente, también es una suerte que todavía pueda leerse tal clase de poesía. El embotamiento de la memoria es a la vez un fracaso y una bendición. "

En el arte occidental, esta actitud marcó el declive de la figuración y el expresionismo, así como del arte satírico y contestatario de los años de la preguerra. Los artistas avanzados sentían que una representación directa de las escenas de los campos de concentración –alambre de púas, uniformes de rayas, guardias brutales, torres de vigilancia, etc.– corría el riesgo de banalizar el horror convirtiéndolo en imágenes estereotípicas y en espectáculo, en representaciones previsibles y excesivamente explícitas. Parecía que abstrayendo la representación, el arte se hacía más universal, y por tanto, más auténtico. Además, el arte figurativo se identificaba con las “artes del poder” de antes de la guerra, como el *novecento* italiano o el realismo social de la posguerra. Este rechazo del arte figurativo se basaba en un concepto de autenticidad e identificación entre significante y significado.

Una determinada noción de autenticidad, ya presente en la abstracción informalista de la posguerra, continuó siendo clave en el arte a lo largo de los años sesenta en Europa y Norteamérica, incluso en el arte *povera* y el *land art*, que surgieron como rechazo de la aparente indiferencia social de la abstracción de la posguerra y el expresionismo abstracto y que contrastaban con ella. Y ni siquiera el arte pop, que cuestionaba la noción de “originalidad” vanguardista, podía adoptar una representación tradicional y mimética. La figuración sólo podía utilizarse en la medida en que la imagen fuera un “signo” en sí mismo y de sí mismo, anterior a la apropiación del artista, como ocurría con los carteles, afiches y anuncios de revistas. En el minimalismo, el *land art* y el arte *povera*, la representación también se rechazaba como poco auténtica: en muchos casos, el propio sitio, *hic et nunc*, determinaba la obra de arte. En otros casos, los artistas utilizaban materiales encontrados en estado bruto, orgánicos e inorgánicos, a modo de representación, porque las “actitudes devienen forma”, como sugería el título de una célebre exposición en Berna (1969), mientras que artistas como Christo “empaquetaban” lo real.

El arte conceptual surgió de la insatisfacción por la incapacidad del pop y el minimalismo radical de alterar la sociedad, y oponía el propio pensamiento crítico como obra de arte. Basado en la politizada crítica cultural asociada a la Nueva Izquierda y a la escuela de Francfort, rechazaba el objeto artístico aislado y aurático y trataba el lenguaje crítico en función de su fisicalidad, sus modos de producción y comunicación y su compromiso con el medio urbano. Sin embargo, aunque gran parte de la práctica conceptual se basaba en un compromiso político activo, se mantuvo como un producto reservado a los círculos artísticos e intelectuales, e incluso acabaron apropiándose de él la publicidad y los medios de comunicación. En cierto modo, fracasó en la consecución de sus objetivos. Como observaba Jeff Wall: “La débil respuesta del arte conceptual al desacuerdo entre sus fantasías políticas y las condiciones económicas reales del mundo del arte marca sus límites históricos como crítica. Su fantasía política queda frenada en el límite de la economía de mercado.”¹⁷

Esto creó un contexto que llevó a que los artistas que trabajaban en la periferia del mundo del arte internacional, en lugares donde los efectos del capitalismo y del racismo en la vida cotidiana eran demasiado reales, se cuestionaran la naturaleza radical del arte conceptual. En Sudáfrica, Kentridge percibía el arte conceptual como algo demasiado críptico, excesivamente intelectualizado y apartado de la realidad del sufrimiento humano. En Europa, a fines de la década de los setenta, el conceptualismo había alcanzado una forma de aislamiento solipsista respecto al público, y la conciencia del colapso de su vanguardismo utópico llevó a un retorno reaccionario a formas tradicionales y románticas de pintura regresiva de *atelier* con la nueva figuración y el neoexpresionismo de principios de los ochenta. Los artistas avanzados y políticamente comprometidos no podían involucrarse en estas prácticas, que consideraban una reinstauración de las nociones románticas de autoría y heroísmo, más allá de cualquier sentido de la función del arte en la sociedad. Además, durante los ochenta, la nueva figuración se asoció a la comercialización e institucionalización del arte contemporáneo.

Tal vez precisamente porque su arte se desarrolló lejos de Europa y de esos debates mantenidos desde finales de los setenta hasta los ochenta –lejos de Kiefer y Baselitz–, Kentridge fue capaz de observar con una mirada nueva la tradición progresista y socialmente crítica del expresionismo y de la figuración de antes de la guerra. Podía cuestionar simultáneamente la naturaleza antiicónica del arte moderno, abstracto y vanguardista, así como el legado conceptual de la escuela de Francfort. Sin embargo, su obra no supone un retorno reaccionario a la figuración porque el elemento

romántico (y "fálico") está ausente: el humor, un sentido del proceso, materiales pobres como el carbón y el papel, la naturaleza provisional de cada imagen mantienen a raya esos elementos neoexpresionistas.

Kentridge aborda la incertidumbre y el proceso porque permiten al yo acercarse al mundo con humildad y apertura hacia el cambio, más que con concepciones previas y con autoridad. Es capaz de evitar la mirada centralizada y autoritaria moderna –panóptica– dividiendo el yo en muchas voces e identidades diferentes: Soho, Felix, Nandi, Harry, etc. Como su estilo de dibujo indefinido, esos yoes nunca son fijos, sino que cambian, se dividen, condensan y vuelven a escindirse constantemente. Su cuestionamiento de la autoridad corre paralelo a sus dudas sobre la modernidad como un todo. La modernidad es la cultura del progreso y la Ilustración, pero también del colonialismo y la industrialización, del idealismo y el historicismo, así como del pensamiento científico. Su crítica oblicua a la pintura paisajística sudafricana del artista de Pretoria Jacob Hendrik Pierneef (1886-1957) va más allá de una pura cuestión de temática. Su actitud hacia el arte de representación artística en sí mismo está reñida con la visión de Pierneef de que la belleza y la armonía responden a leyes matemáticas. Las pinturas de Pierneef se basaban en firmes y autoritarias mediciones del espacio, y sus composiciones se integraban en un sistema de formas asociadas y regulares, recordando en parte a Mondrian, en parte la estilización geométrica de las formas orgánicas característica del *art-déco*. Pinturas como *Bushveld Game Reserve* (1951) representan un paisaje helado, limpio, inhumano, donde el tiempo parece suspendido. Los primeros dibujos de Kentridge, impregnados de *horror vacui*, son desordenados, dinámicos y llenos del drama de la humanidad.

Kentridge también recodifica el sueño moderno, tal como se representa en la arquitectura racionalista: la casa de Soho en *WEIGHING... and WANTING* (1998) y el palacio de Ulises en *Il Ritorno d'Ulisse* (1998) se inspiran en una casa de la película de Serguei Eisenstein, *Lo viejo y lo nuevo* (1928). Esas imágenes evocan la utopía de Le Corbusier, pero también el sueño perdido de la modernidad en la arquitectura suburbana contemporánea.

V. VISIÓN OBLICUA:

CARÁCTER INDIRECTO, PERSPECTIVAS MÚLTIPLES

Ya sea en sus producciones teatrales recientes o en sus primeros dibujos, Kentridge rara vez ofrece al espectador la fantasía de una mirada directa al mundo, y el propio mecanismo de la visión es un tema recurrente en su obra. En las películas, el ojo de la cámara y el trípode constituyen una imagen ambigua: son a la vez el emblema de vigilancia, un ojo central, jerárquico y controlador, y la mirada del artista, que le permite hacer sus dibujos y películas.

Kentridge escenifica miradas indirectas y oblicuas que subrayan el modo en que el conocimiento se negocia entre la experiencia y la memoria, y cómo se ve mediatizado por los sistemas de comunicación y los estereotipos culturales. A menudo sugiere que nuestra vida está sujeta al poder de los medios de comunicación, y que aceptamos voluntariamente los filtros que nos distancian de la realidad que no deseamos ver, mecanismos que suavizan físicamente la crudeza de dicha realidad. Los dibujos y las películas proyectadas están llenos de imágenes de carteles publicitarios extraídos del paisaje urbano, imágenes dentro de la misma imagen. Las producciones teatrales yuxtaponen y superponen marionetas, actores y proyección de fondo, de modo que el público debe desplazar su atención continuamente entre distintos registros de mirada e interpretar la relación entre significante y significado. En *Felix in Exile* no vemos directamente a Nandi, sino que lo hacemos a través del recuerdo de Felix, e incluso los dibujos de ella se ven a través de sus ojos cuando él mira la pila de dibujos que hay en una maleta. Similarmente, el paisaje africano y los cuerpos caídos de los manifestantes se perciben a través del teodolito de Nandi, enmarcados por sus contornos y marcas rojas sobre la tierra/papel. En *History of the Main Complaint* (1996), cuando Soho está enfermo en el hospital, se nos ofrece una visión de su cuerpo sólo a través de técnicas de imagen como escáneres de CAT y rayos X. A medida que penetramos en su anatomía mediante ellas –como participantes en el examen médico– vemos signos interiorizados de su pasado que emergen en forma de teléfonos y otros instrumentos de oficina. Paralelamente, Soho recuerda escenas de palizas en la cuneta que el artista nos presenta oblicuamente, mediante fragmentos de sus experiencias parcialmente borradas. Pero las experiencias originales ya están

filtradas y son indirectas, presenciadas a través del parabrisas del coche: el espectador las percibe doblemente mediatizadas. Nuestra mirada obscena se invierte y nos vuelve por los ojos de Felix/Soho, reflejados inquietantemente en el espejo retrovisor, implicándonos con ese reflejo en una conciencia de nuestra posible responsabilidad indirecta.

Esta mirada oblicua y múltiple recuerda a la filmografía interrogativa y abierta que describía Trinh T. Min-Ha en 1992: "Cada vez más, existe una necesidad de hacer películas políticamente –algo distinto que hacer películas políticas– (...) el propio rodaje es político (...) Para mí, una obra responsable es sobre todo la que enseña, por una parte, un compromiso político y una lucidez ideológica, y que, por otra, es interrogativa por naturaleza, en lugar de ser meramente prescriptiva. En otras palabras, una obra que implica su historia en la Historia; una obra que reconoce la diferencia entre la experiencia vivida y la representación (...) Actuar contra esta nivelación de diferencias es también resistirse a la propia noción de diferencia que, definida en los términos del Maestro, siempre remite a la simplicidad de las esencias."¹⁸ Aunque Kentridge no pretende hacer películas "políticamente", reconoce que hacerlas de modo que reflejen cómo construimos nuestro propio significado puede provocar una polémica política implícita.

Las obras de Kentridge son narrativas porque sugieren una historia, aunque sea comprimida en un solo dibujo o escena. Pero las películas progresan mediante yuxtaposiciones y cortes entre escenas independientes, adoptando una cualidad visionaria y soñadora de modo que nunca surge una historia definitiva y se evoca el espacio indistinto entre la experiencia de la realidad y la experiencia de la mente. Se introducen mecanismos de condensación y distorsión. No hay una progresión lineal o temporal en las películas y el tiempo se ve especialmente fracturado en las obras más recientes, donde se reproduce la percepción desigual y subjetiva de la duración; en algunos momentos el movimiento va más deprisa que el tiempo real, y en otros se expande la experiencia de un instante. El pasado y el presente, la realidad y la ficción se desplazan y mezclan continuamente. Como los procesos de la memoria personal, las películas están desordenadas: los elementos se seleccionan, combinan, repiten, borran. Evocan el hecho de que es imposible recordarlo todo, pero es igualmente imposible olvidar por completo. Y para recordar, uno debe ser capaz de olvidar. Permitiendo que los vestigios del borrado imperfecto sean visibles en las imágenes, el tiempo se amplifica; el "antes" y el "ahora" se superponen y la subjetividad se experimenta como un paso, alejando en una zona entre la memoria y el olvido.

Al escenificar una investigación muy personal, las películas exploran una zona fronteriza donde la dualidad yo/otro no se distingue ni se define como dos entidades opuestas. Recuerdan la noción de la psicoanalista, artista y teórica del feminismo Bracha Lichtenberg de una "mirada matricial" derivada de una noción de relación femenina prenatal con el mundo, que no se basa en la oposición sino en la posibilidad de cruzar fronteras y definiciones en un proceso de continua metamorfosis y transformación.¹⁹

En lo que respecta al estilo y al contenido, el arte de Kentridge rechaza la coherencia, la claridad, la definición estática y la separación entre pasado y presente, yo y otro, estabilidad y universalismo, creando así un arte de "resistencia" a la modernidad y a la posmodernidad. Del mismo modo, su obra pierde toda forma de distinción racial (o de género sexual): no es "blanca" ni "negra", sino simplemente "africana". Es un arte de una zona fronteriza donde la "europeidad" y la "negritud" se ven como utopías nostálgicas. No explora la dimensión "privada" de la memoria ni la "colectiva" de la mitología o la historia. En ciertos aspectos es un arte "doméstico", nacido en la periferia, y arraigado en la localidad de Johannesburgo, que rechaza la emulación del producto de un lejano "centro". Es un arte "sorprendido" por el hecho de que, pese a esas características, ha logrado alcanzar partes del centro que nunca hubiera esperado penetrar.

Notas

1. Evelyn NICODEMUS y Kristian ROMARE: "Africa, Art Criticism and the Big Commentary", *Third Text*, Londres, invierno de 1997-1998, núm. 31, págs. 63-65.

2. Cita de *William Kentridge: Drawings for Projection. Four Animated Films*, Johannesburgo, Goodman Gallery, 1992, y en francés en *Revue Noire*, núm. 11, París, diciembre de 1993-enero de 1994, pág. 23.
3. De la entrevista publicada en G. DAVIS y A. FUCHS: *Theatre and Change in South Africa*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996.
4. Entrevista con Amanda JEPHSON y Nicholas VERGUNST: *ADA*, Ciudad del Cabo, núm. 4, diciembre de 1987-enero de 1988, págs. 6-7.
5. "Triptychs", nota inédita, 1985.
6. Okwui ENWEZOR: "Neglected Artform or Poor Relation? The Importance of Print-making in Africa", en Kendell GEERS (ed.): *Contemporary South African Art. The Gencor Collection*, Johannesburgo, Jonathan Ball Publishers, 1997, págs. 70-71.
7. Para una visión general de las obras gráficas en Sudáfrica, véase Philippa HOBBS y Elizabeth RANKIN: *Printmaking in a Transforming South Africa*, Ciudad del Cabo y Johannesburgo, David Philip, 1997.
8. Okwui ENWEZOR: "Reframing the Black Subject", *Third Text*, Londres, núm. 40, otoño de 1997, pág. 25.
9. Cita de *Colonial Landscapes*, 1996, publicado en los folletos de la Annandale Gallery, Sydney, 1996, y la Goodman Gallery, Johannesburgo, 1997.
10. Esmé BERMAN: *Painting in South Africa*, Sudáfrica, Southern Book Publishers, 1993, pág. XIX.
11. Jane TAYLOR: catálogo de la exposición *Colours. Kunst Aus Sudafrica*, Berlín, Haus der Kulturen der Welt, 1996, s. pág. Traducción al inglés a partir del manuscrito del autor.
12. Conferencia *Triennale*, Milán, 19 de noviembre de 1997, publicada en R. PINTO (ed.): *Facts and Fiction*, Milán, Comune di Milano, 1998.
13. Jane TAYLOR: catálogo de la exposición *Colours. Kunst Aus Sudafrica*, Berlín, Haus der Kulturen der Welt, 1996, s. pág. Traducción al inglés a partir del manuscrito del autor.
14. Los afrikáners eran colonos holandeses, alemanes y franceses que llegaron a Sudáfrica en el siglo XVII. Hasta 1759, antes de la soberanía británica, el territorio del Cabo había sido gobernado por la Compañía de las Indias Orientales de Holanda bajo cuya iniciativa se habían establecido los primeros pobladores europeos. Cuando se inició la dominación británica, los afrikáners se desplazaron al interior del país, donde se establecieron diversas repúblicas boer, como la Zuid Afrikaansche Republiek en el Transvaal. Los afrikáners, que eran granjeros, querían preservar la autonomía de su comunidad frente al imperio británico. Los diamantes se descubrieron en 1867, y el oro a finales del siglo XIX. Los salarios de los africanos que trabajaban como mineros en estas explotaciones se mantuvieron al mínimo, ya que se utilizó mano de obra inmigrante. El nacionalismo afrikáner se había desarrollado durante el siglo XIX en las repúblicas boer y posteriormente creció como consecuencia de la guerra anglo-boer (1899-1902) y del trato brutal a los afrikáners por parte de los británicos. El Partido Nacional llegó al poder con las elecciones de 1948. La segregación, la creación de suburbios y los programas de educación por separado se establecieron oficialmente con el pretexto de impulsar un Estado multinacional en que los distintos grupos étnicos pudieran mantener y expresar su cultura de forma autónoma. Las relaciones sexuales entre miembros de grupos étnicos distintos se prohibieron y los blancos desarrollaron una forma de racismo paternalista, que se proponía como positivo. La migración africana hacia las áreas industriales se limitó con salvoconductos y transportes separados. Se aprobaron leyes para clasificar a la población en blancos, pobladores de color e indígenas.

15. De una conferencia, 1990.

16. George STEINER: "A Kind of Survivor – For Elie Wiesel", en *Language and Silence*, Londres, Faber & Faber, 1979, reproducido en M. BOHM-DUCHEN (ed.): *After Auschwitz*, Londres y Sunderland Northern Center for Contemporary Art y Lund Humphries Publishers Limited, 1955, pág. 13.

17. Jeff WALL: "Dan Graham's Kammerspiel", *Art Metropole*, 1991, pág. 16.

18. Trinh T. MIN-HA: *When The Moon Waxes Red*, Nueva York y Londres, Routledge, 1992, págs. 147-152.

19. "Matriz es un espacio limítrofe de coemergencia simultánea y oscurecimiento mutuo del Yo y del no-Yo no cognitivo, ni fusionado ni rechazado, que comparte y transmite objetos comunes, híbridos y difractivos a través de vínculos fronterizos conductibles. Matriz es un modelo de relación femenina/prenatal concebido como un espacio psíquico limítrofe y compartido, donde la *diferenciación en la coemergencia* y la *distancia en la proximidad* se readaptan constantemente por la metamorfosis creada por las *relaciones sin referencias* –y junto con los efectos matriciales, posteriormente creadora de ellas– en las fronteras entre presencia y ausencia, sujeto y objeto, yo y los otros (...) En una conciencia transindividual marginal, conjunta y múltiple, las fronteras percibidas se disuelven en nuevas fronteras futuras; las formas se transgreden, las líneas fronterizas se suprimen y se transforman en umbrales adecuados (...) los vínculos fronterizos contingentes y transgresores y un espacio limítrofe de desviaciones y encuentros surgen como diferencia entre sexos e instancia creativa que graba los vestigios susceptibles de revelarse/inventarse en el *testimonio* de la diferencia. En la matriz, la relación sin referencias transforma al otro desconocido y me transforma a mí, y nos convierte a ambos en objetos parciales –aún desconocidos uno con otro– en la subjetividad como encuentro. La metamorfosis es una actividad poética en una red interfísica que recuerda, reconduce, transfiere e inscribe el placer femenino, la desviación y la relación. A través del arte, los efectos de la actividad de los vínculos fronterizos se transmiten en el umbral de la cultura." (Bracha LICHTENBERG ETTINGER: "Trans-subjective Transferential Borderspace", en Marketta SEPPÄLA: *Doctor Patient –Memory and Amnesia*, Pori, Pori ArtMuseum, 1996, págs. 69-70.)