



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Desenho: interações e extensões no processo, projecto e obra artística

Estudo de caso: William Kentridge

Dibujo: interacciones y extensiones en el proceso,
projecto y obra artística

Estudo de caso: William Kentridge

Noémia Herdade Gomes

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

DESENHO: INTERACÇÕES E EXTENSÕES
NO PROCESSO, PROJECTO E OBRA ARTÍSTICA

Estudo de caso: William Kentridge

DIBUJO: INTERACCIONES Y EXTENSIONES EN EL
PROCESO, PROYECTO Y OBRA ARTÍSTICA

Estudo de caso: William Kentridge

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS
ABSTRACT
RESUMEN

CAPÍTULO 1	PRESENTACIÓN	001
1.1.	INTRODUCCIÓN	002
1.2.	ESTADO DEL ARTE	003
1.3.	TEMA	010
1.4.	OBJETIVOS	011
1.5.	METODOLOGÍA	012
1.6.	ESTRUCTURA	015
CAPÍTULO 2	BREVE CONTEXTO CRONOLÓGICO	018
2.1.	INFANCIA	018
2.2.	ADOLESCENCIA Y JUVENTUD	019
2.3.	ACTIVISMO	020
2.4.	GRUPOS DE TEATRO	021
2.5.	VOLUNTAD DE SER ARTISTA	022
2.6.	FORMACIÓN EN PARÍS	026
2.7.	REGRESO A SUDÁFRICA	028
2.8.	ASUMIR SER ARTISTA	030
2.9.	MADUREZ Y CRECIMIENTO	034
2.10.	CONSAGRACIÓN	035
CAPÍTULO 3	FUENTES REFERENCIALES: EXTENSIONES, CONTAMINACIONES Y ARTICULACIONES	
	INTRODUCCIÓN	038
3.1.	MOTIVACIONES CONTEXTUALES	038
3.1.1.	PERSONAJES	038
3.1.1.1.	Personajes de Johannesburgo	038
3.1.1.2.	Autorretratos y alter egos	040
3.1.1.3.	Personajes femeninos, familiares y amigos	046
3.1.1.4.	Personajes literarios	052
3.1.1.5.	Personajes antropomórficos	054
3.1.1.6.	Esteriotipos	060
3.1.2.	PROCESIONES	060
3.1.3.	MULTITUDES	062
3.1.4.	VÍCTIMAS Y CABEZAS DECAPITADAS	064
3.1.5.	OBJETOS	068
3.1.6.	FLORES	070
3.1.7.	LOS BESTIARIOS	070
3.1.8.	PAISAJES DE JOHANNESBURGO	072
3.1.9.	AGUA	076
3.1.10.	LO EDIFICADO, LA CIUDAD	082
3.1.11.	ARTE Y POLÍTICA	086
3.1.12.	TEXTO	091
3.1.13.	LOS SUEÑOS	094

3.2.	REFERENCIAS Y FUENTES	096
3.2.1.	BIOGRÁFICAS	096
3.2.2.	LITERARIAS	098
3.2.3.	HISTORIA DEL ARTE	100
3.2.4.	HISTORIA UNIVERSAL	102
3.2.5.	RELIGIÓN	103
	CONCLUSIÓN	104
CAPÍTULO 4	DIBUJO - IMAGEN EN MOVIMIENTO: INTERACCIONES Y NUEVAS CONFIGURACIONES GRÁFICAS	
	INTRODUCCIÓN	106
4.1	PERCIBIR EL MOVIMIENTO Y PRODUCIR IMÁGENES DINÁMICAS MARCO HISTÓRICO	106
4.2.	EL CONCEPTO DE DINAMISMO EN LA OBRA DE WK	109
4.2.1.	TRÍPTICOS.SERIES.LIBROS.TONDOS.PANORAMAS.ARCOS	112
4.2.2.	CÁMARAS PRECINEMATOGRAFICAS	128
4.2.2.1.	Animación tradicional	130
4.2.2.2.	Sombras chinas	132
4.2.2.3.	<i>Claude glass o black mirror</i>	138
4.2.2.4.	Fenaciscopio	140
4.2.2.5.	Anamorfosis	142
4.2.2.6.	Cámara oscura	146
4.2.2.7.	Estereoscopio	150
4.2.2.8.	<i>Peep shows</i> , teatros perspectivas	152
4.2.2.9.	Linterna mágica	154
4.2.2.10.	Ilusionismo, magia en el desvelo de la imagen, o cómo surgen las imágenes	156
4.3.	PERCIBIR Y PRODUCIR IMÁGENES GRÁFICAS - MARCO HISTÓRICO CONCLUSIÓN	158 164
CAPITULO 5	DIBUJO - PROCESO, PROYECTO Y OBRA: INTERACCIONES INSTRUMENTALES, PROCESALES Y ACCIONES PERCEPTIVAS	
	INTRODUCCIÓN	166
5.1.	DÉCADA 1970	167
5.1.1.	CUADERNOS DE DIBUJOS	167
5.2	DÉCADA 1980	188
5.2.1.	LOS DIBUJOS DE REGISTO POLÍTICO-SOCIAL - TEXTO FICTICIO	188
5.2.2.	LOS DIBUJOS DE REGISTO POLÍTICO-SOCIAL - OBRA EMBLEMÁTICA DEL ARTE EUROPEO	189
5.2.3.	DIBUJOS TRADUCCIÓN	200
5.2.3.1.	Paisaje natural	206
5.2.3.2.	Paisaje artificial	206
5.3.	DÉCADA 1990	212
5.3.1.	LA NUEVA ANIMACIÓN	212
5.3.1.1.	Dibujos dinámicos aplicados en películas	219
5.3.1.2.	Dibujos dinámicos aplicados en producciones de teatro	244

5.3.1.3.	Dibujos dinámicos aplicados en instalaciones	250
5.3.2	EL PROCESO <i>CUT/OUT</i>	256
5.3.2.1.	El dibujo fragmento	256
5.3.2.2.	El dibujo silueta	262
5.3.2.3.	La silueta por fragmento	266
5.3.3.	LA APROPIACIÓN	268
5.3.3.1.	El libro como objeto	270
5.3.3.2.	En la hoja suelta	272
5.3.4.	REVISITACIONES	274
5.3.5.	LAS COLABORACIONES	274
5.3.5.1.	<i>Junction Avenue Theater Company</i>	275
5.3.5.2.	Deborah Bell, Robert Hodgins, William Kentridge	276
5.3.5.3.	Doris Bloom	290
5.3.5.4.	<i>Handspring Puppet Company</i>	290
5.3.5.5.	Catherine Meyburg y Philip Miller	292
5.3.5.6.	Talleres de impresión	294
5.3.5.7.	Anne McIlhleron	295
5.4.	DÉCADA 2000	295
5.4.1.	EL PROCESO <i>CUT/OUT</i>	296
5.4.1.1.	Dibujo fragmento	296
5.4.1.2.	Dibujo fragmento tridimensional	298
5.4.1.3.	Fragmento suelto	306
5.4.2.	APROPIACIONES	306
5.4.2.1.	Dibujos transportados	308
5.4.2.2.	Dibujos montados	310
5.4.2.3.	Dibujos interventivos	312
5.4.3.	NUEVA ANIMACIÓN	314
5.4.3.1.	Movimiento inmóvil	314
5.4.3.2.	Dibujos dinámicos	318
5.4.4.	PERFORMANCE	342
5.4.5.	REVISITACIONES	346
5.4.6.	LAS COLABORACIONES	350
	CONCLUSIÓN	353

CAPITULO 6 CASO DE ESTUDIO CARNETS D'EGYPTE 2010

	INTRODUCCIÓN	356
6.1.	CARNETS D'ÉGYPTE	356
6.1.1.	DIBUJOS ESTÁTICOS	358
6.1.1.1.	Dibujos escénicos	360
6.1.2.	DIBUJO TRIDIMENSIONAL	366
6.1.3.	DIBUJOS DINÁMICOS	370
6.2.	INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS. ARTICULACIÓN DEL DISCURSO DEL ANÁLISIS DEL CASO DE ESTUDIO	382
6.2.1.	LA ICONOGRAFÍA	384
6.2.2.	FORMAS DE EXPOSICIÓN	384
6.2.3.	EL TALLER	385

6.2.4.	EL AUTORRETRATO Y LA AUTORREPRESENTACIÓN	385
6.2.5.	CUADERNOS DE DIBUJOS – <i>NOTEBOOKS</i>	386
6.2.6.	LA MÁQUINA (DE FILMAR) COMO CONSTRUCCIÓN	387
6.2.7.	PENSAMIENTO ABDUCTIVO	388
6.2.9.	LAS CONFERENCIAS	388
	CONCLUSIÓN	389
CAPÍTULO 7	REPENSAR EL DIBUJO	
	INTRODUCCIÓN	392
7.1.	TECNOLOGÍAS CREATIVAS: MEDIOS	393
7.1.1.	MÁQUINA DE TRÍPODE- CÁMARA	393
7.1.2.	MÁQUINA DE ILUMINAR - PROYECTOR	394
7.1.3.	MÁQUINA DE MOMORIZAR - LIBRO	396
7.2.	TECNOLOGÍAS CREATIVAS: PROCEDIMIENTOS	397
7.2.1.	REMOCIÓN	397
7.2.2.	AGREGAR	398
7.2.3.	ROMPER	401
7.2.4.	MOVIMIENTO	402
7.2.5.	DURACIÓN DEL DIBUJO	406
7.2.6.	TECNOLOGÍA	407
7.2.7.	PROCESO	408
7.3.	TECNOLOGÍAS CREATIVAS: RESULTADOS	409
7.3.1.	SABER PARAR	409
7.3.2.	APREHENDER	409
7.3.3.	RECOLECCIÓN	412
7.3.4.	APROPIACIÓN	412
7.3.5.	NARRATIVA	413
7.3.6.	ESPECTADOR	414
7.3.7.	INDIVIDUO <i>SELF</i>	415
7.3.8.	DESCONSTRUCCIÓN	416
7.3.9.	EVOCAR EL INCONSCIENTE	418
7.3.10	DUDA - ERROR	421
	CONCLUSIÓN	422
CAPITULO 8.	CONCLUSIÓN	424
	BIBLIOGRAFÍA	432
	ÍNDICE DE LAS IMÁGENES	447

Dedico esta Tese à Noémia, ao Afonso ao Carlos e a Josefina

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível por um conjunto de bons e felizes encontros. Tendo tido o seu início na cidade de Barcelona, esta investigação desenvolveu-se em Joanesburgo e concluí-se no Porto.

Ao artista William Kentridge quero agradecer por ter me deixado aceder ao seu contexto e a sua obra de forma única.

À minha orientadora Lidia Gorris Nicolas, quero manifestar o profundo agradecimento pelo apoio constante e motivador, pelos comentários cuidados e estimulantes, sem os quais esta tese nunca teria chegado a materializar-se.

Ao Francisco Prividência estou muito grata pela paciência, estímulo, dedicação, amizade e envolvimento com que abraçou este meu projecto, muito obrigada.

À Cristina Pimentel pelas correções, apoio e encorajamento.

À Isabel Marques pela atenção e disponibilidade que teve na tradução da tese.

A Tertius du Plessis que pacientemente contrui-o a última versão da plataforma da base de dados.

Ao Zé Luis Ferreira e ao Alexandre Costa que incansavelmente estiveram sempre presentes nas minhas questões da multimédia.

Ao prof. Lino Cabezas por ter acompanhado entusiasmadamente o início deste projecto, incentivando-me.

Ao estúdio de William Kentridge, no qual fiz grandes amizades que apesar da distância trago sempre comigo, obrigada Linda, Lisa, Cristoff, Natalie e Anne.

Ao grupo de pessoas que conheci em Joanesburgo, que de forma directa ou indirecta me deram a conhecer a obra de William Kentridge, Linda Givon, Warren Siebriets, Catherine Meyburgh, Jane Taylor, Jillian Ross, Lara Koseff, Rina King, Anne Stanwix e em especial à minha amiga Kim Sacks.

Aos bons amigos e aos novos amigos Tondela, Geni, Luisa, Pedro, Gisela, João, Gonçalo, Rita, António, Carolina, Marible e Zé.

Um especial agradecimento à minha amiga Alice que me acompanhou no momento mais difícil desta tese, sempre com optimismo e dedicação, obrigado Alice.

Aos meus pais Noémia e Afonso um obrigado por um pouco de tudo.

À minha irmã Carla, ao Paulo e a Maria o estarem sempre presentes com Josefina.

O meu marido merece sem dúvida uma menção muito especial pelo seu amor, e pela muita paciência e apoio constante que teve comigo, obrigada Carlitos.

Tributo ao professor Gomez Molina e a Zé Luís Ferreira

Agradeço à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto pelo apoio.

ABSTRACT The work of William Kentridge, the internationally renowned south-African artist, constitutes the basis of this thesis dedicated to the study of the interactions and extensions in the process, project and works of art that can be achieved through the Drawing.

The research, classification and organization of more than 5.577 documents, collected at the artist's studio, under his supervision, organized into a database developed by this thesis' author, allow for a more global perspective on the creative methodologies of William Kentridge.

The observation of the above mentioned documents, together with a comprehension of their role on the development of Kentridge's art work, allowed to distinguish a series of creative technologies that constitute, per se, an unusual set of mediums and procedures converging into unique creative results. These processes adopt the contribution of the technologies of photography and film which are used together with other processes of drawing representation.

This thesis aims at understanding drawing as high potential creative process by offering an analytical view on the creativity processes on the work of William Kentridge and how his work, departs from theatre and Opera to encompass other domains of artistic creation such as architecture and design.

RESUMEN La obra de William Kentridge, artista sudafricano de renombre internacional, constituye la base de esta tesis dedicada al estudio de las interacciones y extensiones en el proceso, proyecto y obra artística a partir del Dibujo.

El análisis, clasificación y puesta a disposición de aproximadamente 5.577 documentos recogidos en el taller de William Kentridge, bajo su supervisión, organizados en una base de datos desarrollada por la autora, permiten una percepción global de las metodologías creativas de este artista.

La observación de esos documentos y la comprensión del papel que desempeñan en el desarrollo de las obras artísticas de Kentridge permitieron aislar un conjunto de tecnologías creativas que constituyen, por sí solas, un inusual patrimonio de medios y procedimientos que convergen en un conjunto de resultados creativos singulares. Estos procesos adoptan la aportación de tecnologías fotográficas y cinematográficas que conviven técnicamente con otros procesos de representación del dibujo.

Esta tesis pretende comprender el dibujo como proceso creativo de elevado potencial, ofreciendo una visión analítica sobre la creatividad en la obra de William Kentridge, y como ésta, partiendo del teatro y de la ópera, se puede expandir hacia otros dominios de la creación artística como la arquitectura o el diseño.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN En el día 27 de enero de 2007, en Johannesburgo, Sudáfrica, William Kentridge (WK) me daba “5 minutos” de su tiempo para conversar conmigo. La conversación se extendió durante 15 minutos, tiempo suficiente para que me presentara y le explicara mis intenciones de desarrollar un posible trabajo sobre su obra. WK se puso a disposición inmediatamente para cederme algunos libros y DVDs. Muy animada para iniciar un viaje con destino indefinido vi y revisé el material cedido volviendo con regularidad al taller con el propósito de renovar la información. Esta breve conversación, en enero de 2007, dio inicio a una relación personal e intensa con el artista, con su entorno y su contexto, que duró aproximadamente 4 años, terminando el 27 de agosto de 2010, con mi regreso a Portugal. De esta relación resultó la elaboración de una base de datos inédita sobre la obra del artista y como consecuencia una reorganización de todo el material encontrado en el taller. De ahí también resultaron participaciones puntuales para catálogos de exposiciones, colaboraciones con el taller en las más variadas fases de la producción de WK e incluso una cooperación en el archivo de la galería Goodman de Johannesburgo. Toda esta experiencia acumulada se concreta de forma expositiva y reflexiva en la investigación de este trabajo teórico-práctico al cual se ha denominado *Desenho: interacções e extensões no processo, projecto e obra artística. Estudo de caso: William Kentridge.*

Este título está constituido por dos partes que se integran en una sola. La primera - Dibujo: interacciones y extensiones en el proceso, proyecto y obra artística – y la segunda - la obra del artista WK como estudio de caso. Invirtiendo este orden, WK tiene como punto de salida en su proceso creativo el uso del dibujo, que trabaja de forma abierta e incierta. El dibujo es usado para pensar, para representar y para leer las imágenes en un orden que el propio proceso establece. Es en esta red de asociaciones anacrónicas que se establecen las interacciones produciendo extensiones del proceso creativo. De este modo, las interacciones suponen reacciones o estímulos que se desarrollan en transposiciones técnicas para otros contextos y sistemas tecnológicos.

Estas extensiones superan el objetivo limitado al dominio de la escala en la bidimensionalidad para atribuirle nuevos campos mentales y operativos. Con la introducción de una tercera dimensión, el espacio - dibujo tridimensional y de una cuarta dimensión, el tiempo - dibujo dinámico, es posible colmar la dimensión holística de la obra de arte total.

El caso de WK, aquí estudiado, representa la conveniencia singular de una metodología articulada, recurriendo a un conjunto de tecnologías creativas que se identifican a lo largo del proceso artístico: en la fase del proceso, en la fase del proyecto y, conclusivamente, en la fase de la comunicación de la obra artística.

Se entiende por fase del proceso la adquisición del conjunto de

documentos (fotografías, memorias, citas, textos), dispositivos (tecnologías) y proposiciones (convicciones y temas que dieron origen a títulos y planteamientos de la obra).

En la fase del proyecto se asiste al encadenado, raramente lineal, de explotaciones gráficas de preposiciones a través de la intervención tecnológica sobre documentos. Es en esta fase que se desarrolla todo el proceso de investigación que conduce a la creación de una cosmología de pequeñas obras declinadas de sus grandes temas (Egipto, Johannesburgo e Historia del Arte).

Por fin, la comunicación de la obra artística como gran instalación puede ocurrir en el escenario de la ópera, en el contexto de un museo, en las salas de cualquier galería o sencillamente en el espacio urbano, como montaje cuadrimensional a que se asociará también el sonido de la palabra declamada o la composición instrumental y electrónica frecuentemente producida en colaboración con el compositor Philip Miler y con la edición de video de Catherine Meyburg.

La opción de investigar la obra de un artista vivo, que pertenece a nuestro tiempo y que sigue produciendo, nos ha permitido una proximidad con el proceso de producción que existe más allá de la obra final y cuya influencia del contexto ambiental, personal y social, muchas veces puesta en menor evidencia, confiere una mayor veracidad al proceso en sí.

El cuerpo de dibujo, cuya antigüedad se confunde con la del propio hombre, gana especialización a partir de la enseñanza de las Bellas Artes, estructurado a través de cánones clásicos aprehendidos por mimetismo iniciático a través de la copia, progresando del dibujo de estampa de la estatua hasta llegar al modelo. Históricamente, en la práctica artística occidental, el dibujo fue siempre considerado formando parte del período de aprendizaje de cualquier pintor o escultor. Contenido en un lugar de acción, de experiencia, con una importancia siempre subsidiaria, un medio para un fin (AUGAITIS, 2003), asociado con la preparación y con lo inacabado, el estatuto del dibujo fue desde el Renacimiento conquistando este espacio para su estudio sistematizado, en el establecimiento de innumerables producciones en formato de manuales de anatomía, proporción, perspectiva y geometría, en la búsqueda de estos cánones de belleza universales.

Sólo a mediados del siglo XVIII, con el Romanticismo que pretende designar toda una visión del mundo centrada en el individuo, subjetiva e idealista, el dibujo se libera del rígido repertorio de reglas de un Iluminismo, adquiriendo sus cualidades de inmediatez e intimidad en la expresión de ideas como libertad, deseo, miedo y desorden (DEXTER, 2005).

Del dibujo mimético de aprehensión del modelo se pasó al dibujo instrumental, de apropiación del mundo real propio de la modernidad. Este nuevo dibujo pretendía revelar la verdad, en contradicción con los modelos

1.1. ESTADO DEL ARTE

armoniosos en una continuidad con la herencia de la tradición clásica. Este corte con la tradición en la crítica al modelo, se reviste de un carácter estructural. El dibujo pasa a la dimensión meramente representacional del encuentro de la norma para ser instrumento de pesquisa, operativo, medio de investigación científica. Este cuerpo adopta en la modernidad una forma que pasa a atribuir valor a la verdad del proceso. Evocando la estructura de forma, resultado procesal de la estructura del comportamiento, el dibujo es así entendido como un registro biográfico del cuerpo. Esa correlación entre el dibujo y el cuerpo es una consecuencia del movimiento Romántico y de la valoración de la experiencia solitaria del individuo como cosmología.

Pero, en la Modernidad, el Dibujo gana autonomía disciplinar y metodológica de instrumento de análisis, recogida de datos, comprensión estructural, organización diagramática o sólo caligrafía, concurriendo para la revelación poética del autor o para la comprensión de su hábitat, en la posmodernidad se expansionará en una multiplicidad de lenguajes expresivos, más interesados en la conformación representacional que en la canalización de la experiencia sensible o emotiva.

El dibujo se presenta como cuerpo que se extiende más allá del cuerpo, al adoptar una extensa variedad de medios técnicos auxiliares como la cámara de registro fotográfico, instrumentos de medición, soportes transparentes, adquiriendo por ese medio, nuevos contornos expresivos y sobre todo ofreciendo nuevas posibilidades de relación entre la imagen dibujada y la imagen fotografiada. Como Berger argumenta en su libro “Modos de ver” (BERGER, 2000) el invento de la cámara – en especial la cámara de filmar – modificó la forma de ver¹. Lo visible vino a significar algo de diferente y eso se reflejó en las representaciones que dejaron de ser singulares, cambiando su significado que se multiplicará y fragmentará en varios sentidos.

En el seguimiento de este plateamiento está la lectura que Leymarie hace en su libro *El Dibujo* (LEYMARIE, 1979) sobre la obra de Cézanne en la primera mitad del siglo XX cuando afirma que la concepción no puede proceder a la ejecución, visto que las expresiones no pueden nunca ser traducciones de una idea clara y que es únicamente en la obra definitiva donde surge claramente la idea, entonces la concepción y la ejecución deben ser una sola, lo que marca la ruptura del dibujo con relación a los otros medios, inicialmente a través de la aproximación a la pintura y posteriormente a su independencia. No obstante, sólo en la segunda mitad del siglo XX el dibujo llegará a distinguirse en la identificación de sus propios métodos y referentes, en las nociones clásicas como dibujo – disciplina, pasando a poder describirse una historia del dibujo con una identidad propia.

¹“(…) Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro-vos o mundo de um modo como só eu posso vê-lo. Liberto-me hoje e para sempre da mobilidade humana. Estou em constante movimento. Aproximo-me e afasto-me dos objetos. Rastejo debaixo deles. Movo-me colada à boca de um cavalo a correr. Caio e levanto-me juntamente com corpos que caem e se levantam. Isto sou eu, a máquina, manobrando entre movimentos caóticos registando um movimento após outro, nas combinações mais complexas. Liberto dos limites de tempo e de espaço, coordeno cada um e todos os pontos do universo, onde quer que eu queira que eles se encontrem. O meu caminho conduz à criação duma nova percepção do mundo. Assim explico, de uma nova forma, o mundo por vós ignorado (...)” VERTOV Dziga in BERGER John et al. - *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000

En los años 60 el nuevo dibujo aparece según Leymarie como resultado de la crisis estructurada en el arte, considerando el *collage*, como proyección del dibujo cubista que marca la conclusión de la ruptura iniciada por Cézanne con la perspectiva lineal del Renacimiento y el ilusionismo naturalista (LEYMARIE, 1979). El *collage* - la “revolución del papel pegado” de Greenberg – y los desarrollos de la abstracción van de este modo a establecer nuevos cánones y nuevas convenciones, a los que el dibujo se reportará desde ese momento. El autor en este sentido coloca en el mismo plano de acción a tres artistas – Matisse, Kandinsky y Picasso - que a lo largo de este período establecerán los cimientos para la construcción de las “nuevas imágenes”.

Sin haber inventado una técnica, estas nuevas imágenes son creadas a partir de la recuperación de otras antiguas, como una nueva poesía, siendo forzadas a ir más allá de toda convención.

En la introducción del libro *New Perspectives in Drawing* (DEXTER, 2005) de 2002, Emma Dexter entiende que el dibujo se asume en dos vertientes que fue conquistando y que contraponen su esencia: la vertiente conceptualista y la vertiente perceptual. La vertiente conceptual se constituye como “(..) *drawing is nothing more than that, and in its eternal incompleteness always re-enacts imperfection and incompleteness* (...)”, basado en comprensiones teóricas o filosóficas, sobre lo que el dibujo es *per se*, y la vertiente perceptual como elaborada en aspectos culturales del dibujo, en áreas donde la experiencia humana se asocia a la “(..) *intimacy, informality authenticity (or at least with authentic inauthenticity, immediacy, subjectivity, history, memory, narrative* (...)”. En contrapunto a esta posición, Tracey, en el libro *Drawing Now* (2007) nos presenta una posición de planteamiento sobre lo que se considera válido en el dibujo enunciando un conjunto de procedimientos que considera una aportación al concepto “performativo” del dibujo “(..) *its simplicity and obsessive nature in terms of the application of traditional materials; its capacity to reflect postmodern preoccupations of appropriation, fragmentation and indeterminacy; its capacity to express in contrast ways through gesture and allegory, and its potential to challenge what might be considered aesthetic* (...)”.

Funcionando en una intrincada red de intercepciones e interacciones de material que es “absorbido” en un significativo y diversificado cuerpo de trabajo, la producción de WK, tiene siempre en el Dibujo su punto de salida, que fue generado a partir de la forma como el dibujo es entendido por Juan Gomez Molina (2001) en un “(..) *problema de estrategias, de énfasis, de operaciones de conocimiento, más amplias que las reflexiones que sobre su objeto proponen* (...)”. La producción creativa de WK tiene, así, en la búsqueda de estas estrategias su motor para la producción de “nuevas” imágenes, registradas por WK como visiones foto-gráficas, en una reivindicación del dibujo analógico producido insistentemente con recurso a los instrumentos tradicionales del dibujo occidental.

Las estrategias en la producción de estas nuevas imágenes encuentran puntos comunes a las posiciones enunciadas por Rosalind Krauss en la observación de sus artistas elegidos para la caracterización del arte contemporáneo.

Según Rosalind Krauss (2010), WK junto con Harun Farocki, Ed Ruscha, Christian Marclay, James Coleman, Sophie Calle y Marcel Broodthaers, pertenece al grupo artístico internacional de los “artistas rebeldes” de la contemporaneidad, que se distingue por la realización de obras estéticas de oposición a la dictadura del cubo blanco común en las galerías, bienales y museos de arte. Krauss percibiendo el elevado impacto que tiene la interpretación subjetiva de las tecnologías apropiadas por cada uno de estos artistas contemporáneos defenderá el abandono de los llamados medios tradicionales en beneficio de nuevos y extraños aparatos, a que la autora denomina *technical supports*, fundamentales para la caracterización singular de cada artista. Este grupo reunido por Krauss, junta a artistas, la mayoría de los cuales todavía vivos, oriundos de contextos nacionales y culturales distintos reflejando, sin embargo, supuestos comunes en el proceso de sus creaciones. La adopción de nuevos medios expresivos y su apropiación autobiográfica constituyeron la aproximación mimética de este grupo, tanto cuanto su divergente singularización como autores autónomos. La obra de WK en particular, ilustra el pensamiento de Krauss, sea por la temática de sus obras siempre recuperada de su experiencia existencial, sea por el recurso a nuevas tecnologías de producción artística adecuadas a la creación de nuevos resultado imaginarios.

A su vez el teórico francés Nicolas Bourriaud defiende que las obras visuales tienden a amplificar y a extender el concepto de *ready made* elaborado por Marcel Duchamp. Para este autor los artistas realizan sus obras siempre a partir de materiales preexistentes, en la apropiación de los mismos (BOURRIAUD, 2002). Este autor señala también la importancia del trabajo colaborativo, creando “intercisos sociales”. Como otra forma de estrategia, este tipo de trabajo entre artista - autor, co-autor – espectador, colaborador – corporación, institución, se genera por asociaciones construidas por el intercambio y la forma de compartir² en el concepto - nociones clásicas de la Historia del Arte. Aunque no se verifique en la obra de WK, sistemáticamente, la adopción de objetos industriales absolutos como cosas listas a usar, los libros y piezas de mobiliario doméstico, instalados como soporte de proyección de imagen, constituyen un ejemplo de esta condición, por otro lado, los dibujos escénicos de WK integran un amplio conjunto de objetos técnicos y domésticos que, a veces, se funden con los personajes revelando objetos que son casi individuos. La apropiación en WK supera la dimensión tridimensional y se extiende al mundo tipográfico de la comunicación y de la Historia del Arte. En la tradición de la obra abierta y, quizás, en el alineado de las consideraciones de Bourriaud bajo una concepción posmoderna que divide

² Estética relacional, teoría estética defendida por el filósofo francés Nicolas Bourriaud, en que traza parámetros para la producción artística contemporánea.

esa responsabilidad con otros agentes colaboradores, también en WK se reconoce la participación activa de compañías de teatro, otros artistas, clientes y comunidad social.

En el panorama de la crítica de arte contemporáneo, tal vez una de las aportaciones más pertinentes para la comprensión de la obra de WK sea el pensamiento de Alain Badiou (2010) sintéticamente representado en el manifiesto estructurado en 15 tesis sobre Arte contemporáneo. Alain Badiou considera la inevitable urgencia del Romanticismo en la producción artística contemporánea, fundada en la obstinación por lo nuevo.

a) Inversión de la contradicción entre la infinitud del deseo por el finitud del cuerpo sexual.

Para resolver la paradoja entre la subjetividad infinita versus la objetividad finita, Badiou propone una nueva luz a la producción artística contemporánea que se identifica en la obra de WK: responder a la infinitud del deseo con la estabilización de la forma, orientada hacia una nueva forma de vida; cambiar en la finitud del cuerpo sexual la obsesión del límite por una nueva idea de felicidad, cimentada en la convicción de que el arte ya no es un medio de superación de la muerte como olvido, sino un medio para vivir mejor.

b) Superación de la globalización económica por la universalidad del arte fundada en la verdad.

Se plantea la relación de la producción artística en el contexto de la abstratización universal fundada en el dinero o en el poder de la globalización por la Resistencia de la función de la creación artística: ¿debe el arte recuperar la particularidad del individuo o de la comunidad o centrarse en la universalización de su objeto, fundado en la verdad como recuperación humana de su propia humanidad? La obra poética de WK responde a la cuestión en la doble vertiente de quien piensa a partir de un lugar geográficamente determinado pero proponiéndose en la universalidad del arte como revelación de la verdad.

c) ¿De qué naturaleza es la verdad *aesthetica*³ del arte?

La condición estética del arte centrada en la relación sensible con el mundo, opera por su propia naturaleza como una alternativa a la abstracción dominante de la globalización que, lejos de una función decorativa o mimética, deberá constituirse como política universal de una nueva relación de felicidad con el mundo. Así, parece menos pendiente de la representación que de la experimentación, como revela la obra de WK, al integrar lúdicamente al espectador en la instalación de su obra, recurriendo a las tecnologías cinéticas de transformación de la representación.

d) Rechazo crítico a la tentación de la obra de arte total.

La obra de arte total, como aquella que se verifica en las óperas de Wagner

³ Relativo aos sentidos.

o en las iglesias Barrocas, fruto de la convergencia holística de diferentes tecnologías en la construcción de un arte multimedia (unimedial) resulta, en la convicción de Badiou, de la contaminación de la globalización. En la intención de una obra que involucra a los individuos a través de la totalidad de sus sentidos hay una intencionalidad enajenante de dominio que se asimila a la abstractización del dinero o del poder en el mercado global. Reconociendo en la obra de WK el interés por la comunicación unimedial de instalaciones constituidas por objetos gráficos, cinéticos, sonoros y/o dramáticos, cada una de las tecnologías es convocada en un grado de rudeza técnica que mantienen crítica la convergencia holística totalizante.

e) ¿Qué significa crear nuevas formas?

Al convocar alguna precisión en el planteamiento del tema, pronto nos damos cuenta que no sólo no hay formas totalmente nuevas, como la pureza de su afirmación raramente resiste. Después de la creación divina del mundo, subsisten pequeñas aportaciones de progreso que incrementan tanto su purificación, como su complejidad. Badiou convoca el ejemplo de Malevich para ilustrar la purificación del problema forma, versus color – el “cuadro blanco sobre blanco” remite al problema forma /color para el pasado, dando lugar a convocar nuevos problemas en el arte, que así deberá ser producida como una genealogía de avances más empeñada en la secuencia de purificaciones que en la ruptura de paradigmas. La representación en WK nace de la experiencia contrariando el proceso común a la publicidad en que la imagen condicionará a la experiencia. En este sentido podremos decir que las nuevas formas de WK se afirman en la convicción de que la experiencia de la representación puede revelar el ser. Un ser que se construye por representaciones, escenificaciones dramáticas y domésticas, por imágenes en construcción y destrucción.

f) Persiste la cuestión de entender cuál es el objeto del arte.

El arte no puede ser expresión de los individuos o comunidad para poder universalizarse, en la oposición a la abstractización de la globalización. La subjetividad existencial del arte está constituida por sus obras, no por sus artistas. El artista, siendo aquello que desaparece en el arte, es su agente sacrificial. Aceptar esto es el devenir ético del arte. Percibiendo su condenación a la desaparición en el tiempo, WK se vuelve presente en la obra no como autor sino como actor.

g) La imposibilidad de la posibilidad caracteriza el fenómeno artístico contemporáneo, polarizado entre Romanticismo y Formalismo.

La situación actual de la globalización contempla un sistema imperial dominado por los EE.UU. como en otras épocas por las Invasiones francesas o más remotamente por el Imperio romano. Digamos que hay un Arte Imperial aunque sea exclusivamente observado por su lado visible a través de la visión histórico política. Si en el Imperio todo es posible porque el poder dominante congrega en sí todo el mundo, diluyendo los límites de la posibilidad, también se verifica que en el Imperio nada más es posible

más allá de sí mismo. Consecuentemente el Imperio es el dominio de lo ilimitado del formalismo como del nihilismo romántico contrapuesto con la imposibilidad de existencia más allá de sí mismo. Por ello Badiou nos contrapone con la paradójica imposibilidad, de la posibilidad reclamando la posibilidad en la imposibilidad. De hecho, en el mundo confinado al fin de las utopías y del comunismo por la globalización, se agotaron los recursos creativos para una nueva posibilidad, quedando condenados a una multiplicidad sofocante de muchas posibilidades creadas en otras actividades como por la comunicación o por el mercado. Distinguiéndose así la imposibilidad de realización de nuevas posibilidades ante la creación de tantas posibilidades nuevas. Partiendo de la experiencia autobiográfica, la tendencia para la nada también puede ser visto en la obra de WK a través de la resta, el borrado, la ocultación, la simplificación y en la rudimentarización técnica, como expresión de ausencia de convicción tecnológica en el momento del proceso creativo, en una proliferación de formas técnicas conjugadas en imágenes dinámicas.

h) Tesis poética, o demostración de la creación artística.

El extrañamiento del arte reside en la incongruencia entre su eternidad, impureza e inmutabilidad de sus formas, que evidencia una estabilidad por la solidez y coherencia que adopta en la resistencia al mundo. Por otro lado, el arte sorprende con las nuevas posibilidades, el nuevo comienzo en la ruptura con el pasado sorprende la noche del conocimiento humano. La nueva posibilidad que el arte afirma constituye una nueva sensibilidad en la relación con el mundo que enunciará una nueva estrella en el firmamento de las posibilidades. Así, la actividad artística asume la adecuación de la forma apropiada para desvelar nuevas visiones del mundo que, superando la ideología y la política, se propone como forma. Badiou congrega así las tres determinaciones demostrativas del arte, la emboscada, la noche y la estrella. La forma poética de WK partiendo de una representación *beaux-arts* en el dibujo a carbón sobre papel de escenario, constituye un modelo singular de representación a través de la posibilidad de la metamorfosis de la imagen - la imaginación que se sobrepone al mundo.

i) Último punto, en el corolario de las quince tesis anteriores, queda la conclusión sobre la relación entre la humanidad y el arte que se podrá traducir en la relación entre la creación artística y la libertad. El problema de hoy, según Badiou, no se inscribe ya en la relación del arte con el autoritarismo, la represión o la libertad democrática, sino en la libertad como expresión de un cuerpo que, más allá de la danza y del cine, aspira a la condición idealista de cuerpo sin cuerpo o de cuerpo más allá del cuerpo: un cuerpo de proyecciones.

El interés de este estudio se centra en la obra de WK como artista polivalente, residente y natural de Sudáfrica que adquiere notoriedad en Europa y EE.UU. a partir de finales de la década de 1990, integrado en el movimiento de exaltación política y estética de Sudáfrica presidida por Nelson Mandela.

1.2.

TEMA El desarrollo artístico de WK creció de una forma sostenida en experiencias artísticas que tuvieron su inicio en el teatro y posteriormente en el descubrimiento gradual de la Historia del Arte como otro medio directo, sencillo y eficaz para su producción. No perteneciendo a ningún grupo o movimiento artístico, WK se afirma lentamente y de forma conturbada como artista, recorriendo un camino muy propio en que el contexto que lo rodea es reflejado y reflexivo en la acción creativa de su producción. Inicialmente a través de películas de animación WK exhibe sus producciones en ciclos de festivales de cine experimental, pasando sólo en 1992 a desarrollar trabajo sistematizado en articulación con la galería Goodman de Johannesburgo, fundada por Linda Givon, en 1966. Este espacio desempeñará un papel de relieve no únicamente para WK sino también para otros muchos creadores surafricanos, pues será la única galería comercial que apoyará a los artistas a exponer a pesar de las restricciones internacionales impuestas al régimen del apartheid vigente en Sudáfrica hasta 1994.

Es en un contexto muy específico, de un país envuelto en un régimen autoritario, que las primeras manifestaciones artísticas de WK emergen, tal como la mayoría del arte producido en Sudáfrica (MALTZ-LECA, 2008). A finales de la década de 1980 este país estaba dominado por una visión marxista del arte, que utiliza los medios artísticos como un arma de lucha contra el régimen del apartheid o como el arte de resistencia fomentada después de los disturbios de 1976. Desde las elecciones de 1994, la sociedad pasa de un proceso de enfrentamiento y oposición a un proceso de reconciliación y de reconstrucción. En este período de transición, la búsqueda de nuevos temas que reflejaran la nueva sociedad era una demanda, en un discurso opuesto a los grandes temas de la agenda internacional que en los inicios de los años de 1990 ponían el arte político como una temática emergente. Tal como menciona Marilyn Martin en su libro *Art in the Now South*, mientras en la década de 1980 lo que estaba de moda en la producción artística surafricana era la apropiación de referencias de la Historia del Arte, en la década de 1990 lo que predominaba era la presión internacional para responder a la temática cada vez más global del arte político, lo que va a generar una crisis en el contexto artístico surafricano, pues la fuente de inspiración para la creación de un arte políticamente comprometido, o sea, la resistencia al régimen del apartheid, había dejado de existir. Es en este contexto que los temas de la Historia, Memoria, Mitos, Paisaje, Sociedad y Trauma se vuelven comunes a una generación de artista pos-apartheid en la cual se incluyen Herman Van Nazareth, Robert Hodgins, Dumile Feni, Michael Godberg, Stanley Pinker, Sue Williamson, David Golbatt y WK entre otros.

La distancia física respecto a Europa y a América alejó a los artistas surafricanos de los grandes debates y orientaciones artísticas de la época, permitiendo a WK probar y atreverse en el desarrollo de su conocimiento procesal en que la imagen está construida en una actitud experimental usando medios y reinventando técnicas. En las corrientes vigentes fuera

de Sudáfrica se asiste, durante este período de treinta años (1970–1990), al declive del arte conceptual y a la vuelta de la tradición y de las formas románticas con la *New Painting*, la *Transvanguardia* y el Neoexpresionismo. La pretensión de adoptar influencias exteriores al contexto surafricano, en particular las influencias del arte conceptual, serán siempre muy criticadas por la comunidad artística surafricana, por el exceso de contenido intelectual y por la distancia respecto a la realidad concreta (CHRISTOV-BAKARGIEV et al, 2004).

La producción de WK a lo largo de estas décadas explota una zona de inseguridad entre dos mundos. Como no se identifica con los lugares existentes, WK crea su propio espacio, que se constituye por la herencia de ideologías político religiosas de sus ascendentes de origen judío. Inmerso en una realidad violenta, WK desarrolla su producción en el ambiente restringido de su taller, de forma intimista, con una representación figurativa, pero universal, pues reconocemos en sus dibujos nuestras debilidades, nuestros sueños, deseos y miedos (CHRISTOV-BAKARGIEV et al, 2004).

La obra de WK a pesar de integrarse en una vertiente perceptual, articula características muy particulares donde la idea de soporte técnico expansivo, de narrativa no lineal, y de pensamiento soliloquio, constituyen el estímulo de un proceso creativo que conjuga el hacer, el ver y su evaluación, desmultiplicando la obra en varios dominios y dimensiones.

El presente trabajo no deberá ser evaluado en el contexto de los ensayos (históricos, críticos y estéticos) hasta ahora realizados sobre la obra de este artista, sino como reflexión de quien dibuja y enseña el dibujo en el contexto de la formación artística y creativa. Naturalmente, la convergencia del estudio sobre los procesos gráficos de WK asegurará a esta obra una competencia y relevancia metodológica que contribuirá también para el estudio general de la obra de uno de los mayores artistas de inicios del siglo XXI.

El objetivo principal de este estudio es producir y proporcionar conocimientos nuevos sobre el dibujo como proceso creativo teniendo como base el estudio de caso de la obra artística de WK, a través de la:

- Observación de la incidencia del dibujo en los procesos creativos;
- Comprensión de las interpelaciones procesales y proyectuales que se generan en las distintas fases de creación;
- Accesibilidad documental del material recogido y clasificado a través de la base de datos digital;
- Comprensión de la multiplicidad tecnológica en el desarrollo del proceso creativo;
- Análisis de la multidimensionalidad del dibujo, adoptado metodológicamente, de la bi para la cuádr dimensionalidad;
- Organización de la producción a través de un nuevo sistema de referencias.

1.3. OBJETIVOS

En resumen, se reclama como objetivo de este esfuerzo técnico la consideración del soporte tecnológico como medio procesal de innovación fundado en una decena de modelos técnicos que se constituyen como agentes de cambio operando una transformación material, pero sobre todo simbólica, en el proyecto artístico a que genéricamente designaremos por tecnologías creativas.

1.4. METODOLOGÍA

La característica que mejor identifica este estudio metodológico es el hecho de tratarse de un plano de investigación que conlleva al estudio intensivo y detallado, en su contexto natural y de forma presencial de una entidad bien definida en el formato de caso de estudio.

La finalidad de este tipo de análisis es siempre holística- sistemática, amplia e integrada. Visa incluir el caso en su todo, en su unicidad (STAKE, 1995). Se fundamenta en un razonamiento inductivo, que depende fuertemente del trabajo de campo, que se basa en múltiples y variadas fuentes, en un estudio profundo para clarificar determinado tipo de detalles que pasarían desapercibidos en un estudio del tipo experimentalista. Con un fuerte cariz descriptivo en los primeros capítulos, se pretende, sin embargo, en el último capítulo titulado Repensar el dibujo, analizar, interrogando, confrontando y comparando el estudio con las teorías existentes, ayudando a generar nuevas propuestas y planteamientos para futuras investigaciones.

- Un Caso de estudio es un sistema limitado, por lo que tiene fronteras claras y precisas en términos de tiempo, eventos o procesos que en este estudio corresponden a la obra artística del artista sudafricano WK, de 1972 hasta 2010.
- Un Caso de estudio es una investigación sobre algo que se tiene que identificar para conferir un enfoque y una dirección a la investigación. En esta investigación el enfoque está limitado al papel del dibujo en la producción creativa de WK a lo largo de su obra.
- El Caso de estudio preserva en este trabajo un carácter único, excepcional, con un potencial revelador que justifica *per se* una investigación, como revela la obra de WK.
- El Caso de estudio tiene la particularidad de poder trascurrir en el ambiente natural, que en esta investigación comprendió 4 años en el taller del artista, en Johannesburgo, entre 2007 y 2010, dando validez exterior y fiabilidad al proceso de recogida y análisis.
- El Caso de estudio recurre a múltiples fuentes de datos y el método de elección es muy diversificado – observación directa e indirecta, entrevistas, cuestionarios, narrativas, registro audio, vídeos diarios, cartas, documentos, imágenes, dibujos, que en este estudio se convirtieron en la construcción de una base de datos compuesta por una multiplicidad de archivos como también de una gran variedad de conversaciones, grabaciones, participaciones con el artista y con su equipo de trabajo, generando una combinación y un cruce de información fundamental para una mayor credibilidad del proceso.

La elección del tema de estudio de esta investigación nació de la exhibición de la película *Ubu tells the truth* (WK), en el ámbito de la formación curricular del doctorado en Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Mientras asistía a su exhibición la voluntad de estudiar la obra de WK se manifestó, razón por la cual he elegido a la Dra. Lúcia Górriz para la orientación científica de esta tesis doctoral.

Esta decisión fue siendo construida en forma de encuentros, de libros o exposiciones. El proceso de acercamiento a la obra de WK sufrió un rápido y obstinado progreso cuando agotados los medios bibliográficos disponibles, he decidido trasladarme a la ciudad de Johannesburgo, ciudad del autor. Después de formalizados los contactos y compartidas las intenciones con el artista, en enero de 2007, desarrollamos los primeros estudios de clasificación genérica de su obra a través de bibliografía recomendada por él mismo y que dio origen a una primera cronología general de su producción artística. Verificadas diversas incoherencias cronológicas e inconsistencias históricas entre los trabajos editados en la época, nos propusimos elaborar una base de datos digital, compilando y correlacionando todos los documentos registrados en los archivos del taller del artista, con la cooperación de sus asistentes y bajo su tutela y acompañamiento. El inicio de la elaboración de la base de datos tuvo su origen en el principio del año de 2007, correspondiendo a la redacción del trabajo de investigación del doctorado, Dibujo: Funciones y teoría: “Creación de instrumento de investigación, teniendo como caso de estudio la obra del artista surafricano WK”.

La base de datos fue construida sobre aplicación File-Maker pró, evolucionando de un modelo Plano (que consiste en una secuencia de matrices simples restringidas por una pesquisa básica), para un modelo en red, que transcurre en una plataforma programada, ofreciendo la posibilidad de pesquisa simultánea en diversas tablas, a través del recurso a apuntadores e intercambio de la información (que podrá ser en tiempo real), mecanismos de búsqueda inteligentes y permiso jerarquizado de acceso. Cabe destacar que la presentación de los datos, la navegabilidad, el diseño y la arquitectura del dispositivo fueron concebidos y construidos por la propia con la ayuda especializada de técnicos contratados por el taller, contribuyendo así para una mayor facilidad en la gestión de datos, imprescindibles a la investigación, sin dejar de mencionar el elevado potencial de instrumento de trabajo para el taller del artista. El hecho de estar desarrollando un medio de pesquisa que pudiera tener una posterior utilidad práctica fue siempre entendido como un resultado esperado de esta investigación, cuya consecuencia más visible fue, por encima de todo, la conquista gradual de la confianza de WK, con la libertad de acceder a todo tipo de documentos, que de otra forma estarían totalmente inaccesibles. Este trabajo comportó desde siempre un carácter de descubrimiento, en que cada trozo de papel o momento de creación eran registrados, desvelando nuevos materiales nunca antes analizados y de

importancia denunciadora para una mejor comprensión de la obra del artista.

El levantamiento llevado a cabo en el taller del artista WK, documenta las diversas tipologías de que dispone su obra, siendo digitalizados taxonómicamente todos los documentos disponibles, tratados e incluidos sus respectivos contenidos. La clasificación de la obra fue gradualmente desarrollada y distribuida por tres soportes distintos de base de datos, en adecuación con la naturaleza de los “especímenes” facultados: la obra, los textos y las exposiciones.

Actualmente, la base de datos consta de 5.577 fichas que abarcan una extensa tipología de objetos que van desde medios tan diferentes como el dibujo, el grabado, la pintura, los tapices, el cine y la fotografía que constan de su obra; textos inéditos escritos por el artista (cartas, notas, seminarios, ensayos), textos escritos por otros (de su biblioteca privada, artículos, críticas, libros); las exposiciones, los documentales, el material de pesquisa; imágenes del artista elaborando en el taller. Todo ello fue recogido, organizado, catalogado, digitalizado e introducido en la base de datos, según la especificidad de los diversos tipos de soporte del material recogido, desde diapositivas, CDs, DVDs, fotografías, grabados en papel, dibujos y textos en papel. El dispositivo de la base de datos originalmente construido para la adecuación de la naturaleza documental encontrada culmina con la actual versión en el estado de evolución a la fecha del término del levantamiento de campo de este estudio que se considera julio de 2010. La base de datos fue ofrecida a WK, que sigue desarrollándola dentro del taller. Su posible divulgación de forma parcelar al exterior sólo será posible después de la presentación de esta tesis de doctorado, pues la base de datos es un elemento que fue creado y desarrollado de forma inédita para esta investigación.

El desarrollo de este dispositivo de conservación y aclaración de la información sobre su obra, trascurrió durante tres años, involucrando no únicamente al propio WK, sino a todo su equipo técnico del taller y a los colaboradores exteriores que fueron testigos del proceso de afirmación de su obra. No será demasiado señalar que el trabajo desarrollado directamente en el taller de WK en Johannesburgo se reveló esencial para la recogida directa de información con la responsabilidad que el grado confiere, proporcionando condiciones impares a la cualidad de la investigación.

Las fases de evolución de este estudio constaron de dos grandes momentos. El período de estancia en Johannesburgo, Sudáfrica (4 años) y el período de estancia en Porto, Portugal (1 año). Durante este tiempo la construcción de la investigación se fue haciendo interrelacionando los elementos para la construcción de la base de datos, las lecturas de libros y documentos, la observación directa de procesos en el taller y la reflexión de todo ello unida al proceso de escritura.

A lo largo de este trabajo hemos decidido no traducir las citas textuales y/o notas por no generar interpretaciones distintas a las fuentes directas, no desvirtuando su sentido originario.

1.5. ESTRUCTURA

Esta tesis abarca un período de 40 años de producción artística de WK, iniciándose en la década de 1970 hasta el año de 2010, fecha en que el contacto directo con el artista en su ambiente de trabajo finalizó. Las motivaciones para nuestros actos trascurren de nuestra existencia, las cuales identificamos como la motivación moral, la del entorno y la instrumental. Estas tres motivaciones justifican la división de la tesis.

El segundo capítulo denominado BREVE CONTEXTO CRONOLÓGICO, expone el contexto cronológico del artista, desde los años de su infancia hasta su consagración. Este segundo capítulo es una entidad moral que se despierta en los sentimientos de transformación de la realidad heredada. Esta motivación primaria, justificada por su afán político y social y por el obstinado deseo de ser artista es lo que lo lleva a asumir una posición de inquietud y de desasosiego. Las motivaciones de naturaleza moral confinan en una matricidad autoral de la obra.

El tercer capítulo denominado FUENTES REFERENCIALES: EXTENSIONES, CONTAMINACIONES Y ARTICULACIONES, consta de un ensayo sobre los referentes, las referencias y las fuentes predominantes en la producción artística de WK, a lo largo del tiempo. Este segundo capítulo es una entidad exterior heredada, de la cual estamos sujetos. Consta de un contexto circunstancial que corresponde a la condición histórica del ser en el mundo, en una consciencia del entorno, donde el paisaje natural, el contexto social, urbano, cultural, geográfico y político ponen en evidencia la conexión y articulación real con el mundo. En este sentido este motor ambiental es todo lo que rodea al artista, siendo éste consecuencia de ese entorno, el cual no queda inactivo.

El cuarto capítulo DIBUJO - IMAGEN EN MOVIMIENTO: INTERACCIONES Y NUEVAS CONFIGURACIONES GRÁFICAS, trata de la imagen en movimiento, a través de una relación entre la historia de la imagen a lo largo de los tiempos y la producción gráfica del autor. Esta motivación procura encontrar en la anatomía de la percepción los medios de la eficiencia para la comunicación visual que justifican todo el esfuerzo experimental. Este sistema de apropiación del conocimiento visual abriga temas tan diversos como el recurso a las máquinas, procesos, medios y modos, en que la obra es motivada por la técnica, tecnológicamente crítica. En la adopción de máquinas y paradigmas los procesos técnicos son evolutivos de forma híbrida.

El quinto capítulo DIBUJO - PROCESO, PROYECTO Y OBRA: INTERACCIONES INSTRUMENTALES, PROCESALES Y ACCIONES PERCEPTIVAS, hace un levantamiento cronológico desde los años de 1970 hasta 2010

de forma detallada, describiendo todas las estrategias (procesales) desarrolladas (los procesos creados) por WK durante su proceso creativo. La identificación de estos procesos se hizo en un principio por lecturas de dibujos hechas en comparación de procedimientos, medios y técnicas. De esta forma, nos dimos cuenta de la evolución que cada proceso fue teniendo a lo largo de estas 4 décadas. Verificamos que a lo largo de las décadas, los procesos desarrollados inicialmente de forma limitada y aislada, evolucionan naturalmente hacia un conjunto de fusiones híbridas, donde el espacio escénico tridimensional es el punto de encuentro por excelencia.

El sexto capítulo CASO DE ESTUDIO CARNETS D'EGYPTE 2010, analiza en detalle el último proyecto acompañado en el taller del artista, identificando específicamente su constitución con posterior análisis interpretativo. La última parte de este capítulo deja de tener un enfoque descriptivo, identificativo, comparativo para reunir un cuerpo de trabajo significativo y de cierto modo original, con la intención de potenciar nuevas lecturas. Da el nombre al desarrollo del último capítulo titulado – Repensar el dibujo.

El séptimo capítulo REPENSAR EL DIBUJO, pretende compilar críticamente las tecnologías creativas que abarcan conceptos, procesos y estrategias adoptadas en la obra de WK, a lo largo de su producción, trayendo nuevas lecturas y distintas aportaciones al dibujo como instrumento de creación. Estas “nuevas tecnologías” se asientan en la observación como intervención instrumental, artística, que se opera sobre el ambiente cultural, social e histórico, quedando clara la intencionalidad de descubrir y promover los nuevos accesos al conocimiento alternativo al lenguaje de la conciencia. Una insistente metodología de rehacer exponiéndose al acaso, reclama la autoridad del sub o incluso del inconsciente, que es recuperado a partir de procesos de enajenación, rechazando el razonamiento deductivo, catalizado por el inconsciente. El proceso creativo de WK parte del dibujo, siendo éste transportado, analizado, evaluado y transformado en el encuentro de la “consistencia de la idea”, que se va obteniendo a la medida que WK la va probando sobre diferentes soportes, técnicas e instrumentos, en una urgencia de expresión. La construcción de sentido se hace en el reto constante de encontrar estrategias para dar sentido. Las oportunidades de revelación del dibujo surgen en el proceso, que no busca el hilo de la madeja, sino que lo interrumpe a propósito, buscando en los momentos de fractura su adecuación. La representación vive del argumento fotográfico, la luz desvela la verdad. En una oposición del proceso clásico de esfuerzo deductivo lineal de un resultado previsto, en un movimiento convergente, el proceso de WK se presenta de una forma inversa: el resultado es encontrar el autor en un movimiento fragmentado, temporal y ocasional.

CAPÍTULO 2 WILLIAM KENTRIDGE BREVE CONTEXTO CRONOLÓGICO

2.1. INFANCIA

William Joseph Kentrige nació el 28 de abril de 1955 en la ciudad Johannesburgo, Sudáfrica, en el seno de una familia pudiente y con fuertes conexiones profesionales en el universo de la abogacía y de la justicia, hecho que habrá contribuido decisivamente para que a lo largo de su vida la percepción de la sociedad que lo rodeaba y en la cual estaba inmerso, fuese muy distinto de la de sus *coetáneos* que, en cierta forma, vivían ajenos de la realidad sócio/política que se vivía en Sudáfrica bajo el régimen del Apartheid¹.

Descendiente de judíos lituanos, su bisabuelo materno, emigró a Sudáfrica, huyendo de Europa de Este, poco antes de la guerra de los Boers a finales de 1800 para convertirse en profesor en Ciudad de Cabo. Su abuela materna, Irene Newmark, que tras contraer matrimonio pasó a denominarse Irene Geffen, fue la primera mujer que ejerció la abogacía en Sudáfrica. La madre de William Kentrige, Felícia, también abogada, fue responsable de la fundación “*Resources*” una organización “*(...) which survives on grants and donations, provides legal assistance for people with no money to pay for it (...)*” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2003:p.13).

Su bisabuelo paterno, Woof Kantorowitz, que era un ‘chazan’ – el predicador principal, “*(...) a chanter – and a shochot – a ritual slaughterer (...)*” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2003:13) también emigró hacia Sudáfrica en el mismo período de paso de siglo, cambiando su nombre a Kentrige. Su hijo, Morris Kentrige, abuelo de WK, también se formó en abogacía y ejerció actividad política en el parlamento en representación del partido laborista, en Troyville (subúrbio de Johannesburgo) hasta 1950, año de su muerte. En su curriculum se puede destacar que ha participado como consejero en el proceso del Juicio de Rivonia que condenó, entre otros, a Nelson Mandela a prisión perpetua. Su hijo Sydney, padre de WK, se convirtió en uno de los abogados defensores de los derechos humanos más reconocido en Sudáfrica y Gran Bretaña por haber estado involucrado en el “*Treason Trial*”, donde 120 líderes políticos, incluyendo Nelson Mandela, fueron encarcelados por sabotaje y subversión, en 1964, y en el juicio de

¹ Este régimen, de segregación racial, vigente entre los años de 1948 a 1994, fue introducido como política oficial, implementado por ley. La base ideológica del apartheid, encontrada principalmente entre los miembros del Partido Reunido Nacional, nació a partir del concepto romántico de nación, reelaborado a partir del pensamiento fascista. En las obras de los principales teóricos del apartheid, la nación tiene su fundamento en la raza, en la cultura y en la etnia. La “lengua étnica” (el afriander) aparece como trazo básico de la identidad nacional. Otra base fue el pasado bóer y, sobre todo, la interpretación mitológica de ese pasado. La idea de una cultura singular legitimo el concepto restrictivo de nación, que excluía a los demás pueblos de Sudáfrica. La memoria de los hechos de la Gran Marcha y de la Guerra de los Bóeres dio un amplia simbología destinada a estimular el patriotismo africaner. Los africanerdes llegaron al poder en 1910 en la elección del primer ministro Louis Botha, cuyo gobierno adoptó las primeras leyes de segregación racial. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Apartheid> - cite_note-Mag-5

Steve Biko, en 1978. Felicia y Sydney eran los dos miembros distintos de la comunidad judía de Johannesburgo (SASSEN, 2000).

El hecho de tener un origen europeo y haber nacido en el seno de una familia hebraica, con sus rituales colectivos y una vida de comunidad protegida en guetos, en conjugación con las ancestrales conexiones al ejercicio de la abogacía, estarán en el origen de un carácter moldeado por la dimensión moral, de concienciazación social, que lo obligará en el futuro a intervenir política y estéticamente, “(...) *he had a typical white South African childhood, “in the sense of a comfortable suburban life”, describing his family as “part of a privileged white elite that has seen and been aware of what was happening but never borne the brunt of the might of the state But he notes that his childhoods would have been (...) the issue of apartheid was very evident at home “because the personalities involved came to consult with my father” (...)”* (TAYLOR, 2003:p.49).

Algunas de las características de la personalidad de WK residen en la multidisciplinariedad de intereses, en la perseverancia y en la crítica, que se muestran de forma muy acentuada ya durante el periodo de su adolescencia. Estos años, que corresponden a la búsqueda de un recorrido son su motivación primaria, justificada por su empeño político y social y por el obstinado deseo de hacer, de ser artista. Esta voluntad, sin embargo, la logra con inquietud y desasosiego, por no “ajustarse” al modelo vigente de lo que era entendido ser el papel del artista.

La multidisciplinariedad será uno de los factores que le provocará situaciones de gran ansiedad y angustia en estas primeras décadas de afirmación, por el hecho de que WK no lograba enfocarse únicamente en una actividad, estando siempre en una posición de indecisión e insatisfacción permanente. La mezcla de diferentes actuaciones no le era permitida. La necesidad, o más bien, la obligatoriedad de tener que definir lo que pretendía hacer en una única posibilidad lo ha forzado a hacer una elección por eliminación o abandono de las diferentes áreas de su interés. Sin embargo, este compromiso se desveló redundante, como lo justifican sus propias palabras “(...) *for some years I resolved to stick to only one or other of these activities. But in the end I always lapsed. I think that at a different level it has to do with an interest in the making of things (...)”* (DAVIS et al., 1996:pp.140-154).

La crítica, hecha muy a menudo por sus amigos, incidía también en el hecho de que las áreas a las que WK se dedicaba eran muy distintas, originando una especie de *alejamiento* que fue disminuyendo a medida que WK comprendió su proceso de trabajo, en la transferencia de estrategias de unas áreas hacia otras, “(...) *for a while there was quite a gap between the sort of theatre work I was doing, but now there is less and less a gap (...) at times I thought about it simply as a director another time I thought it’s just*

2.2. ADOLESCENCIA Y JUVENTUD

a drawing that has gone into other directions as well. Over the years there have been specific ways of working which have to do with painting or film-making or with theatre and there is a greater transference of strategies of working from one form into another (...)" (DAVIS et al., 1996:pp.140-154).

A pesar de los varios intentos en asumir una expresión artística que fuera percibida como tal, a la luz de los cánones de la época, el dibujo lo acompaña, permaneciendo constantemente latente, sin asumirse como expresión independiente, pero sin dejar de estar presente en todas las actividades que WK desarrollaba, designadamente en las carpetas de dibujo, en el grabado, en el diseño gráfico, en la escenografía, etc.

Hacer más de una cosa a la vez, crea una conjugación de intereses que se revigora por la transferencia de procedimientos. Todos los intereses son tratados como si de un dibujo se tratara. Las imágenes y los procesos realizados surgen, de ese modo, como consecuencia de lo que se articulaba, siendo más interesantes y resultando en lecturas más innovadoras, *"(...) I have this longing to make films, which means I must stop doing theatre and I must stop drawing. But I have a temperamental inability to stick to one activity. That took a long time to actually understand, even though a lot of my friends used to say, do you want to be a dilettante? You'll never master any of these activities because each one needs a lifetime of commitment. At a certain point I said. I know that's the truth, but I can't stop doing more than one thing at a time. It took me a long time to have the confidence to say the drawing is much improved by making the animated films. More interesting drawings come out of it, even though it's both drawings and film. It's the same with the theatre: working with film and drawing makes the theatre more interesting. So it's a temperamental inability, but it's also understanding how the shift from one form invigorates the other. The drawings are definitely more interesting images because they arise in the service of something else. And my way of working in theatre is made possible by thinking of the way I make drawings, where I start somewhere in the middle, rather than following the text from the first page through to the last (...)*" (ENRIGHT, 2001:pp.21-33).

2.3.

ACTIVISMO

Concluida la formación secundaria en la escuela King Edward VII, en Johannesburgo, frecuentó la Universidad Witwaterstrand de la misma ciudad, entre los años de 1973-76, terminando la diplomatura en *Arts Majoring in Politics and African Studies*, (TAYLOR, 1997). Los años pasados en la universidad correspondieron a tiempos muy tensos políticamente. La implementación del decreto de ley de Midia Afrikaans de 1974, que imponía la obligatoriedad del aprendizaje en las escuelas en idioma afrikáner produjo un conjunto de revueltas entre los estudiantes negros, que culminaron en el episodio de "Soweto Spring 1976". Esta manifestación tenía como objetivo ser una marcha de protesta pacífica, pero un disparo de un elemento de la policía causó el pánico y el caos, transformándola en

una masacre. Murieron más de 700 personas y Steve Biko, líder de la BPC (Black People's Convention) fue encarcelado, muriendo en la prisión al año siguiente. Con este incidente se producirá un ambiente de revuelta entre muchos blancos surafricanos y estudiantes blancos de la Universidad de Witwatersrand, entre los cuales encontramos a WK, que van a organizar marchas en las calles de Johannesburgo en protesta contra el asesinato de niños, mostrándose y exponiéndose de una forma muy abierta.

Pasa a haber una toma de conciencia en grupos específicos de la sociedad, en los cuales los artistas, en una búsqueda de la responsabilidad en lo que se podría haber hecho para el encuentro de la libertad, optan por una posición de resistencia a través de la cultura popular “(...) *the grow of the idea that artist not necessarily an elitist activity, and that popular cultural resistance has a vital role to play in the life of the community and the struggle for freedom (...)*” (WILLIAMS, 1989).

La relación que WK estableció con la política fue efectiva, aunque no se haya desarrollado en el mundo de la política, sino en el mundo más reservado de las artes, habiendo empezado así, a mediados de 1975, a imprimir carteles para los sindicatos negros, para las protestas de los universitarios y para obras de teatro de carácter interventivo y experimental, a participar en producciones teatrales y a hacer algunas experiencias cinematográficas caseras, aunque nunca en una posición de activista participativo, sino como activista pasivo, “(...) *Then, in the late 1970s, I had to make a choice between becoming a full-time activist, working with something like the UDF, or becoming a full-time artist. I decided that I worked much better in my studio, and although I wouldn't say that I was particularly effective there, I was spectacularly ineffective as a politician. It wasn't even a choice. It became very clear that the studio was the right place to be working, for even if you were simply doing your drawings as a diary in a most personal way, you couldn't avoid the way in which the political world intruded upon your daily life (...)*” (POWELL, 1990:n.p).

En esta época de la historia de Sudáfrica era imposible a cualquier persona, por mucho que quisiera, mantenerse alejada del contexto sociopolítico y cultural que la rodeaba. Inevitablemente, todo lo que WK va a producir en esta fase tendrá una relación implícita con el contexto sociopolítico, “(...) *I'm essentially interested in an art that is political but which allows an ambiguous politics, an arts that encompasses as many ambiguities and contradictions as there are (...)*” (POWELL, 1990:np).

En las décadas de 1970/80 WK se juntó a varios grupos de teatro como argumentista, actor, diseñador y director, siendo miembro fundador del *Junction Avenue Theatre Company* de Joannesburg/Soweto, desde 1975 hasta 1991. Muchas de las obras explotadas en las producciones tenían un carácter de intervención política. El universo de las artes fue utilizado,

2.4. GRUPOS DE TEATRO

por muchos grupos y artistas, como local de intervención política directa. Durante este período, hasta mediados de la década de 1980, WK producirá carteles, panfletos e invitaciones para las obras de teatro realizados en la técnica del linóleo siendo impresos, o en su casa o en la Fundación de Arte de Johannesburgo, “(...) *During the 1970s and 1980s I made some posters and drawings as well as theatre pieces, all of which I saw as acts of political opposition. More importantly, there were times when my own real anger formed the impetus behind particular works - and so became part of the process, without any expectation that the work itself would be an act of resistance. Since then the work has become more a reflection on the political world, in terms of the way it affects us personally, than an attempt to become part of it (...)*” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005:p.148).

El trabajo del grupo *Junction Avenue Theatre* consistía en un trabajo de oposición al régimen. Los argumentos de grandes autores eran moldeados a la realidad sudafricana de entonces, como describe Malcom Purcey, “(...) *Most of the work the company has created has been conceived as militantly oppositional and locates itself firmly in the anti-apartheid tradition. We have taken on the task of revealing ‘hidden history’ and telling stories from the point of view of the oppressed. In taking on the question of history and telling those stories the state wants hidden, the company has largely relied on a model for theatre-making that is based on a strong concept of character development and narrative structure and is indebted in part to a kind of social realism and in part to the theories of Brecht (...)*” (WILLIAMSON, 1989:p.152).

2.5. VOLUNTAD DE SER ARTISTA

En virtud de su contexto familiar y del contexto político en el cual había nacido y crecido, sería natural para WK que existiera una atracción por el universo de las ciencias políticas. A este hecho se añadía una fuerte presencia y personalidad, y una facilidad casi innata de comunicación y de producción de discursos fáciles, hábiles y elocuentes, “(...) *Public speaking, thinking on my feet, are not stressful activities were natural and easy skills (...)*” (ENRIGHT, 2001:pp.24-25).

Al contrario, sin embargo, la elección recayó de forma creciente a lo largo de los años hacia el contexto de las artes y por la asunción de su papel como artista, asunción ésta que fue lenta y dolorosa, “(...) *Whereas making drawings was enormously stressful for the first 20 years (...)* *Being an artist was very unnatural and hard thing for me to do (...)*” (ENRIGHT, 2001:pp.24-25). El hecho de haber sido algo “doloroso” estaba relacionado con la pretensión que WK tenía de hacer algo completamente discordante de los cánones vigentes que clasificaban el dibujo como un arte secundario y auxiliar sin ninguna autonomía. Si el dibujo no era una expresión artística autónoma, entonces él no podía ser un artista, era sólo alguien que, por casualidad, dibujaba.

Las artes siempre estuvieron presentes en la vida de WK como consecuencia del estatuto social de su familia y del contexto familiar en donde nació y creció. Eran frecuentes las idas al teatro, a exposiciones y a la ópera. La lectura y la discusión eran una constante, así como los contactos sociales que eran muy diversificados y amplios, incluyendo muchos elementos del universo intelectual de Johannesburgo e incluso del extranjero. Los viajes a Europa, las visitas a museos también eran realidades frecuentes en su familia.

El contacto directo con la producción artística se inició en las clases de arte, administradas por la profesora Nina Campbell-Quine, en su casa, cuando WK tenía entre 8 y 9 años de edad. Más tarde, durante la adolescencia, acompañaría a su madre a clases nocturnas, dos veces a la semana, con modelos, en la Fundación de Arte Johannesburgo (JAF)² bajo la orientación del artista profesor y su fundador, Bill Ainslie. La Fundación de Arte de Johannesburgo era una organización sin ánimo de lucro, que creaba la oportunidad³ a los artistas negros de formarse junto con los artistas blancos, creando un ambiente de fusión racial y cultural. En palabras de WK, Bill Ainslie “(...) *was running an art school open to all people at a time when all formal art institutions were rationally restricted; supporting, both spiritually and financially many artists who would otherwise have had to abandon their activity; opening his school to student who, through inferior school education, would have been denied access to formal art training (...)*” (WILLIAMSON, 1989:p.14).

WK describe la relación muchas veces tensa, de enorme frustración y angustia que encontraba en la realización de algunos de los ejercicios con la técnica de pintura al óleo sobre tela, que era norma durante este período, “(...) *when I started art school, painting on canvas was the norm and was what I spent my days doing and I was miserable at it. Both miserable psychologically – trying to do it – and very bad at it (...)* but oil painting is always, in some sense, trying to get an effect, something that looks like a nice picture (...)” (KENTRIDGE, 2009:p.64). WK expresa la imposibilidad y el dilema que tenía en seguir, o el modelo “Modernista” de una realidad impuesta y falsa, o bien de ponerse en el otro lado de la barrera e “imaginar” algo que no conocía. Reforzando siempre una postura de honestidad consigo mismo, a través de un retrato vivencial de su propia situación, o sea “(...) *explore a zone of uncertainty and shifting meaning, through the portrayal of his own personal situation, ‘double-bind’ where guilt and expiation express the condition of the privileged (...)*” (WILLIAMSON, 1989:p.14).

La pintura, sin embargo, presenta la explotación de la escala, una particularidad de este medio de la cual el autor se apropia para realizar

² JAF se ha fundado basándose en principios no racionales, ofreciendo enseñanza del arte y oportunidades a diferentes grupos, con becas, financiando a los estudiantes que no podían suportar sus estudios in William Sue, (1989) *Resistance Art South Africa*, David Phillips, Cape Town & Johannesburg p.14,1989.

³ Durante los “Dark 60’s “ era prohibido, sin embargo, el artista Bill Ainslie lo ha hecho del mismo modo.

un dibujo en gran formato en el año de 1977. Como afirma el artista “(...) *finished the big painting I think that next year I will mainly do drawing on the scale of that painting (...)*” (KENTRIDGE, 1978:np).

La Fundación servía en cierta forma como local de confluencias y donde varias influencias lo marcaron de forma determinante. En el caso de WK, el artista Dumile Feni⁴ fue el artista que más lo ha influenciado mostrándole el potencial que el dibujo a gran escala podía abarcar, como también el uso y el resultado obtenido por algunos materiales, “(...) *Bill Ainslie gave considerable support to black artists who later became significant, particularly Dumile. Dumile made remarkable strong, demonic drawings, either in ballpoint pen on small scale, or in charcoal on a large scale. That was the first time that I understood the power of figurative, large-scale charcoal drawings – which they could be so striking. I saw him working at Bill Ainslie’s studio, and he had the capacity to express things on a scale that I thought drawings could not achieve. He is the key local artist who influenced (...)*” (WILLIAMSON, 1989:p.27). El trabajo del artista Dumile Feni se caracterizaba por realizarse a través de una emoción intuitiva produciendo imágenes de su subconsciente. Éstas, eran ejecutadas a través de una técnica deliberadamente *aestheticised*, o sea, imperfecta.

Para WK los dibujos que producía estaban contenidos en procesos de trabajo muy distintos de los procesos de la pintura al óleo. El dibujo era inmediatez y no morosidad. Los dibujos no eran construcciones diagramáticas procurando representaciones perfectas, sino huellas que no eran bellas, y que procuraban suposiciones. Los dibujos procuraban la línea y las intensidades de valores, mientras las pinturas se basaban en los colores. Las referencias eran siempre imágenes que nacían de la observación de lo real y nunca una abstracción de una sensación⁵. Los dibujos eran imágenes para encontrar conocimiento o encontrar opiniones sobre cuestiones y no meras transcripciones o invenciones hipotéticas de la realidad (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998).

Warrien Siebriets cuenta en una entrevista efectuada en 2010 que tenía en su posesión una carta dactilografiada y manuscrita por el propio artista, en papel amarillento, con una impresión en el centro y un pequeño grabado, enviada a su amigo Tim James, el 15 de diciembre de 1978, contando la satisfacción y alivio en el encuentro con la tecnología del grabado a través de la técnica de punta seca, a través de la cual podía con rapidez, “(...) *I think that I am now ready for some good etching work – one of the things I am good at is quick first time right or throw it away work and etching rather than painting will be a way of working from this strenght*

⁴ Su nombre completo era Mhlaba Zwelidumile Mgxani Feni

⁵ “(...) *Drawing is a very different process. The speed of putting the marks down, the fact that they are dry yet changeable, and that you can alter them as quickly as you can think - you don't have to wait for the paint to dry then scrape it off – gives the work a kind of immediacy. Also, I'm insecure about colour: I don't trust my taste. Charcoal has a range of grey scales, and there are moments of colour that can come through, but the work is not constructed around colour, it is constructed around line and tone. The drawings don't start with a beautiful mark'. it has to be a mark of something out there in the world. It doesn't have to be an accurate drawing, but it has to stand for an observation, not something that is abstract like an emotion. I never say, I have to make a sad drawing (...)*” in William Sue, *Resistance Art South Africa*, David Phillips, Cape Town & Johannesburg p.152, 1989

(...)” (KENTRIDGE, 1978:np). Só “(...) *it was an enormous relief, and pleasure to suddently discover the médium of etching (...)*” (KENTRIDGE, 1978:np). Esta técnica trabajaba con los tonos monocromáticos y con el tipo de línea característica del lápiz de grafito de minas finas, usada en los muchos dibujos realizados en los cuadernos que acompañaban a WK durante este período.

La tecnología del grabado va a servir de medio y de fin acreditado como soporte artístico, en los procesos de producción de la obra de WK. Sus primeras exposiciones individuales son exposiciones de trabajos realizados en esta técnica, viabilizando, así, la presentación de “dibujos” y ofreciendo un nuevo dominio de realización. La primera fue realizada en 1979 exhibiendo el proyecto *The Pit* compuesto por 30 *monoprints*⁶ y la segunda *Domestic Scenes* de 1980, donde expuso la serie de 40 grabados titulados con el mismo nombre de la exposición⁷.

Durante el final de la década de 1970, WK dará los primeros pasos también en la producción de pequeñas películas que sirvieron de motor de arranque para futuras conclusiones. En las palabras del artista “(...) *I have also two short (one two minutes, the other 3 ½ minutes) films The first an animated cartoon in 900 drawings the second an animated film using actors marks and graffiti on a Wall. Both successful enough to encourage me to try to do more work in this medium next year, in 1979 (...)*” (KENTRIDGE, 1978:np).

“(...) *I do not have the right to be an artist (...)*” (BREIDBACH, 2006:p.11) en las palabras de WK, él no sabía lo que era exactamente ser artista, considerando dos hipótesis: el contenido origina la forma, la forma origina el contenido, “(...) *Drawing was fine but wasn't what real artist did. It took a long time to get over that and feel at ease, knowing I was probably going to be an artist who would never do much. Occasionally, I did little oils on canvas - vegetables, pieces of fish - like a Sunday painter I haven't for a couple of years but it feels like being an amateur painter. It feels like a completely and utterly different activity from the other drawings I do (...) I'd had a couple of exhibitions and then I got stuck I didn't know what else to do with the field and I had to deal with space. I'd done one with deep three-dimensional space, I'd done one with very flat space and I didn't know how to begin to proceed (...)*” (ENRIGHT, 2001:pp.34-35).

Esta fusión de actividades creaba en WK un hibridismo mal visto en el contexto de sus más cercanos, obligándole a asumir una especialización para sobrevivir al prejuicio. En virtud de este dilema, decide enfocarse exclusivamente en una única vertiente, vendiendo la imprenta que tenía en

⁶ Primeira exposicion en The Market Galery, Johannesburg, William Kentridge, 4 November, 1 December de 1979 : 30 monoprints da serie The Pit e alguns desenhos: Pas de Deux; Déjeuner sur l'Herbe, Pyramus and Thisbe; The Deportees; Civil Defense, The Birth of Venus

⁷ “(...) *Singles (not shown), Etchings with soft ground and aquatint each from 1 copper plate, on Vélín d'Arches Crème paper, images varying 11,5 x 13,5 or 16 cm , Paper varying 28,5 x 38 cm, Edition 3, incomplete, printed by the artist, published by the artist - 6 images on 1 sheet, outside of the edition. Series of 40 - Four Domestic Scenes, 4 images on 1 sheet in edition of 5 (...)*”

casa y alejándose del dibujo por completo, “(...) *if I was going be an actor I would do it, whole-heartedly, so I decided I wouldn’t draw anymore. I sold my etching press (...)*” (ENRIGHT, 2001:pp.34-35). Esta postura va a ser recurrente durante esta fase, o sea, el desvincularse a propósito para aclarar un pensamiento y tomar una decisión.

2.6. FORMACIÓN EN PARIS EN LA ESCUELA JACQUES LECOP

La búsqueda de una especialización, lleva a WK hacia Paris a los 26 años (1981-82) a la escuela Jacques Lecop. La elección de la escuela en Paris la hizo, como él mismo describe, porque quería una escuela anglosajona y estaba interesado en un trabajo que tuviera en cuenta la improvisación: “(...) *I had a friend who had gone to that school years before, after high school. After I left high school and went to university, I was doing both drawings and etching and working in a student theatre group where I was involved in writing, design and acting. I need further training. It was a decision to go to fine arts school like The Slade or St. Martin’s one of the English art school. or do I go to architecture school or film school or theatre school? Part of my decision was to be in a non –Anglo Saxon, non-English speaking place. I had been involved in a lot of improvisation at a workshop theatre. I knew Lecop was very strong on improvisation and the fact it was not in London or New York was a big thing (...)*” (KAPLAN, 2005:p.33).

“*Ne faites pas comme moi. Faites comme vous*” Jacques Lecop

Jacques Lecop nació en 1921 y su trayectoria artística se dividió en tres actos: el primero correspondió al paso de la educación física para el teatro”; el segundo por el paso por Italia con la filosofía de la *comédia della arte*, período en el cual abrió su escuela para mimo y teatro; el tercero, la puesta en marcha del LEM⁸, Laboratorio de Investigación sobre el Movimiento.

El método de Jacques Lecop interroga y desarrolla las bases de un teatro físico. Su pedagogía privilegia la toma de conciencia de las tendencias personales del actor, de forma que proporcione el descubrimiento de un lenguaje artístico propio. La Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq⁹ enseña el dominio del gesto y del movimiento a través del melodrama, la comedia, la tragedia humana, los payasos y las payasadas. *L’École Jacques Lecoq* era para los actores, escritores, directores, escenógrafos, e incluso los arquitectos, los educadores y los escritores. El tipo de escuela que Lecop preparó era un tipo de teatro que todavía no existía. El entrenamiento de Lecop era la provocación de crear, se suele decir que era una escuela para personas que “hicieran” y no únicamente *performers*.

⁸ Departamento autónomo de la escuela, el LEM es específicamente dedicado a la investigación de la dinámica espacio-ritmo, a través de la representación plástica. Es sobre el descubrimiento del movimiento de colores, formas, estructuras y poner ese conocimiento al servicio de la escenografía, es a través de sesiones de movimiento que los alumnos comprenderán el espacio. Los objetos se construyen a partir de temas referentes inicialmente para el cuerpo humano - objetos cuerpo / humano. La pasión y las situaciones dramáticas se plasman en la forma, la máscara y la estructura.

⁹ École internationale de théâtre jacques lecoq no endereço electrónico <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

La pedagogía de Jacques Lecop consistía en los siguientes puntos:

El actor de performance es un artista pero en un primer plano es un poeta. Su lenguaje es su cuerpo. La base de la poética del cuerpo está en el mimo que significa imitación del mundo real. El talento real del performer no está en el acto sino en la forma como “re-act”, como reacciona en la habilidad de responder.

“*Je Jeu*”¹⁰ es un elemento fundamental en la filosofía del autor. *Je Jeu* significa la relación entre todos los elementos en el escenario, todos los elementos juegan entre sí, no hay dominantes ni dominadores; la otra área es el placer del artista”. La conexión entre los dos, o sea, entre la relación y el placer es extremadamente importante pues confiere la visión del escenario, el espacio micro-cosmos, donde la vida se puede representar con base en el placer y en el juego.

El uso de varios tipos de disfraces para enfatizar la idea de ‘Le Jeu’. Todo era disfraz, en un evento teatral. La máscara es algo que desvela el cuerpo que es otro cuerpo. “*A mask is something that reveals a body that is other than the body of the Performer*”, es una forma con un “campo de energía” (FUSETTI et al., 2000).

El espacio tenía un territorio dramático. Lo que define el espacio es la relación con tres dimensiones a través de las líneas de trayectoria del espacio, horizontal, vertical y diagonal.

Leyes de movimiento. Lecop creía que una buena obra de teatro tiene que trabajar de forma dinámica y que eso a veces no corresponde al gusto personal. “*Dynamic rhythm, relationship with the space, emptiness and fullness, variation scale and equilibrium between everything and its opposite*”.

El mundo de Lecop está en cierta forma fuera del tiempo.

La discusión del trabajo de Lecop sólo se puede hacer a través de la experiencia ya que es un trabajo exclusivamente práctico. La importancia del texto es relativa. Un buen texto está lleno de movimiento y transporta una serie de eventos que tienen que ver con las ideas. Ideas “*were paramount and the stories were not actually alive in the moment of representation. “Representation” means exactly this, to make present again – and often when you tell a story that somebody else wrote there’s a danger of serving the author and the literary, value of the text, or the purposes of the director and not serving the dynamic structure of the story*”.

La decisión de no ser actor fue rápida. Al cabo de poco tiempo WK comprendió que en los varios ejercicios que le eran propuestos él podía alcanzar los niveles satisfactorios, presentando siempre, sin embargo, las

¹⁰ Contiene dos áreas de significado; la habilidad de reaccionar – el actor es un elemento en el escenario y existe en relación con los demás elementos: el espacio, los otros performers, los objetos, el tiempo, los optics, la música y el diseño.

mismas soluciones a nivel performativo. Muchos de los ejercicios incluían el uso de máscaras donde la expresión facial era anulada haciendo que la performance se enfocara en el cuerpo, “devastador” para un personaje como WK. En palabras del artista “(...) *When I was at theatre school in Paris twenty years ago, we did a number of exercises using what were termed neutral masks - a leather mask with a bland or non-expression. The effect of this mask was to remove facial expression as part of the performance. This was rather devastating for people like me, whose poor performances had started from an emotion on the face. Happy, sad, smiling mouth, rolling eyes, furrowed brows - these stocks in trade all became useless. What was left was the expression of the body. It had the effect of removing psychology from the performance. It made very clear the difference between what one thought one was expressing and what the body showed. I did acting and my dramatics every week. In fact, I did all we had to do. I knew very early on I would never be a performer (...)*” (KAPLAN, 2005:p.33). No obstante, WK saca de esta experiencia el interés de ser “director”, “(...) *I discovered very quickly that I should not become an actor, but I found that directing related closely to my drawings (...)*” (KAPLAN, 2005:p.33), además de absorber la filosofía de la escuela para su propia producción artística.

2.7
REGRESO A
SUDÁFRICA
ESTUDIOS DE CINE
COMERCIAL Y
AMATEUR

Como resultado de esta experiencia “frustrada” de actor en París, en la escuela Jacques Lecop, vuelve a Johannesburgo, en 1982/3, invirtiendo en una carrera cinematográfica que había descubierto. Durante tres años fue director artístico en series de televisión y largometrajes y, paralelamente, comienza también en la redacción de guiones de cine.

Las prácticas extraídas de este periodo revelaron situaciones que fueron cruciales para un cambio definitivo en la asunción de su papel como artista: la “calidad” de los argumentos leídos y revisados de forma sistemática por un productor que pocas veces acepta un texto “hilvanado” y con pocas certezas, como era frecuente en WK; el largo período de tiempo necesario para organizar el equipo, generalmente inadecuado hasta la realización de la película, resultó en el regreso al taller, como lugar solitario, introspectivo, donde todo puede suceder en el momento y lugar que él quería.

En la imposibilidad de dominar elocuentemente los argumentos por la manifiesta falta de certezas, y consecuente imponderabilidad temporal de la dirección artística, WK entiende que su trabajo requiere la transferencia rápida de lo escrito hacia el campo gráfico de las representaciones, en donde podía dominar en tiempo útil a todos los agentes “(...) *As a result I decided that the only way, if it I wanted to make some kind of film was to make it myself. So the first film that were made were on the basis of understanding that there couldn't be a producer, because I couldn't wait for a producer to be interested and also that I couldn't wait until I'd written a good script, because there would never be a good script. So the principles of the films that were made were the following: they had to be made by myself,*

so that I wouldn't have to wait for other people to be involved in making them. But if you have a whole studio n of people waiting to work with you, you have to know what you want to do. If you don't know what you want to do, it's much easier to be on your own (...)" (KENTRIDGE, 2009:p.198)¹¹.

La experiencia en esta actividad originó en WK un replanteamiento de los interrogantes que él tenía del conocimiento de la representación del espacio y de la luz, consciente que no eran fijos y que podían ser susceptibles. Este aprendizaje intuitivo tendrá su impacto en la transferencia de este conocimiento en el área del dibujo. Los dibujos realizados por el artista después de esta experiencia van a liberar la representación del espacio, dejando de representar a través de las construcciones rígidas y únicas, para pasar a producir imágenes en las que la superposición de los métodos contradictorios se unen, creando una ambigüedad permanente sobre si estamos viendo imágenes de dos o tres dimensiones, *"(...) One of the things that I learnt was the way the space in which people moved – a film space- was so completely arbitrary and changeable. One's normal, Renaissance sense of perspective – how rooms are created – was completely interchangeable once you started working with flats for walls, which you could shift or change. So the drawings that emerge from the film work had to do with the freedom that came from being able to play with space (...)"* (WILLIAMSON, 1989:p.15), *"(...) was the way in which the space in which people moved, in this case we were talking about film-space, was so completely arbitrary and changeable. The fact that one's normal, renaissance sense of perspectives, how rooms are created, was completely interchangeable once you used movable flats for walls that you could shift and change. My general upbringing of a central light-source, also from renaissance perspective, traditional art-making, becomes changed when you are lighting a completely artificial space with whichever light sources you want. And that sense of being able to play with light and space which was really part of the craft of inept film making at the time, translated itself very directly into a way of being able to deal with space, particular interior space, when I went back to making drawings. So the drawings that emerge from the film work very much had to do with the freedom that came from being able to play with space. Before that I had always been terrified of the space that my figures had to inhabit. They either lived in a very rigidly renaissance perspective grid or simply in a field in which space had been omitted by simply having a straight horizon line and the figures juxtaposed on that. That was one direct way in which film-making influenced the drawings (...)"* (DAVIS, 1996:pp.140-141).

En conjunto con este "trabajo" de director artístico WK también desarrolló un conjunto de películas¹² y documentales, en su mayoría realizado en

¹¹ KENTRIDGE, William - Lecture by William Kentridge – Part I, September 16, (Doshisha University, Kyoto) Tokyo, 2008. *William Kentridge (What we see & what we know thinking about history walking, and thus the drawings began to move)*, Tokyo 2009

¹² Conjunto de películas realizadas durante este periodo: *Howl at the moon* (1981); *Universal Hawker* (1983); *Deadly Passions* (1984); *Salestalk* (1984); *David Goldblatt* - Documentary of "South African photographer David Golblatt" (1985); *Vetkoek – Fête Galante* (1985); *Exhibition* (1987); *Freedom Square & Back of the Moon* (1988); *Vetkoek* (1985); *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* (1989)

colaboración con su amigo Angus Gibson, con quién va a fundar, más tarde, la *free film-makers co-operative*, en Johannesburgo, en (1985/88), con el objetivo de crear, eventualmente, un cine relevante en Sudáfrica.

Las producciones que realizaron son algunas veces domésticas y otras veces pedidos en los que usan siempre “materia prima familiar”, siendo a partir de esta miscelánea de ensayos, basados en las experiencias alternativas, que WK realiza, en 1989, la película *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, que inicia una nueva, importante y reveladora fase de producción de su obra.

No obstante, muchas de estas producciones caseras, producidas por WK y otros artistas, tuvieron sus primeras experiencias a principios de la década de 1980. Eran producciones hechas con poco dinero, financiadas muchas veces por los propios productores, por las organizaciones progresistas o por estaciones de televisión extranjeras. La mayor parte era exhibida en las competiciones de los festivales locales como, *The Weekly Mail Film Festival*, Durban film festival y en el Cape Town International Film Festivals. De manera más informal las películas también se podían ver en las universidades, en las salas de las iglesias parroquiales, en las oficinas de los sindicatos y en viviendas particulares. En esta ocasión, muchas de las películas realizadas durante los estados de emergencia de los años 80 fueron censuradas políticamente. Las temáticas de estas películas se han centrado en la revolución sociopolítica de la sociedad, “(...) *Since the late 1980s the annual Weekly Mail film festival has become an important forum for the screening of short films. A short film competition also encouraged new and young filmmakers to present their work at this festival. In recent years short films about socio-political changes in South Africa and how people relate to them have become thematically dominant at this festival. In the 1980s the contours of South Africa’s political landscape were transformed by massive black popular protest and government promises of a ‘new’ South Africa (...)*” (BOTHÁ, 2009)¹³.

2.8.

ASUMIR SER ARTISTA

Direccionado por la educación familiar para el desarrollo de la cultura y el derecho, encontró en el arte una alternativa moral a la política, edificando un dominio de afirmación alternativo al que su padre había consolidado en la sociedad surafricana, “(...) *It was. I think one of the mysteries I uncovered as a boy was that my father’s was an impossible act to follow. I wasn’t going to do it better (...)*” (ENRIGHT, 2001:pp.24-25).

Al cambiar la labor de director de artistas por su representación gráfica, WK encuentra en el dibujo un apoyo de un alto potencial que explotara, gradualmente, aumentando la escala, cambiando los instrumentos y técnicas de presentación. La circunstancia de su amistad personal

¹³ BOTHÁ, Martin P. – South African short-film making from 1980 to 1995: a thematic exploration, http://www.unisa.ac.za/default.asp?Cmd=ViewContent&ContentID=7133_25_02/2011

con la familia Cassirer, propietarios de la galería Cassirer en Rosebank, Johannesburgo, alentó a, la primera exhibición pública de sus dibujos, “(...) *It was not until 1985 that I started working full time again in the studio and that was only through the combined efforts of Reinhold Cassirer and Ricky Burnett, who hadn't noticed that I'd stopped making art. They treated me as if I had been working all the time and so they got me back into the studio (...)*” (KORBER, 1995:p.78). El dibujo dejó de ser únicamente un medio instrumental para asumir un fin en sí mismo. En 1985 expone los dibujos a carbón y pastel seco sobre papel virgen, en formato de series y de trípticos, junto con algunas pinturas y esculturas. Este conjunto de materiales tiene como base de trabajo la evocación de las fuentes de la Historia del Arte Europea, como consecuencia del paso por París: “(...) *this exhibition reflects his experience during a year spent in Europe, and that his imagery is draw from very diverse pictorial sources. For everyone living in a post-colonial contexto, European culture looms large, either as a sources of inspiration or as a problematic aspect of one's identity (...)*” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1989: p.156).

“(...) *The state of grace is inadmissible to me*” says Kentridge. ; *‘I know this is contradictory. The world has not changed that much between then and now in terms of human misery. In bad years peasants starved in the countryside around Tiepolo's ceilings. But in paintings of the time the effect is not of history distorted but of a benevolent world. However, it is one thing to be grateful for those lies and quite another to perpetuate them(...)*” (WILLIAMSON, 1994:p31).

La percepción de este regreso al taller, donde en la década anterior había descubierto las virtudes del grabado, le ayudaron a concienciar su papel como artista, plataforma de fusión de antiguos saberes, especializados ahora, reclamados como conjunto cuya coherencia se desprende de una intención oculta (inconsciente), que se desvela a través de la forma de hacer. La satisfacción gradual con los resultados sostiene el distanciamiento gradual del juicio exterior, cercano, del que él que nunca abdicó. Los demás siempre serán un medio de confirmación de las convicciones/descubrimientos y puertas de entrada a otros puntos de vista alternativos.

WK descubre un nuevo campo creativo, trascurriendo de su fracaso técnico como director de actores y de la creación de instrumentos y herramientas auxiliares para el dominio de esa actividad, y que nace de la producción de representaciones gráficas que él descubre vislumbrando un interés peculiar y estético, así, entendiendo que el objetivo artístico de su actividad podrá prescindir de una implicación directa de complejas estructuras humanas, pudiendo obtener mejores resultados estéticos en una representación más concentrada por su control directo.

Esta toma de posición responsabiliza a WK en la decisión final de ser un artista, buscando construir y defender una posición muy propia de lo que él

entendía por ser el papel de un artista.

En 1985 gana la distinción *Merit Award* en *Cape Town Triennial*, distinguiéndolo como artista con el tríptico *The Conservationists' Ball* “(...) *it' is not a strictly a painting, though elements of gouache are incorporated. But neither is it decisively a drawing; and the ambiguity of technical procedure betokens a distinctive feature of Kentridge's artistic personality – maybe the vital link between his cinematic and his pictorial personae (...)*” (BERMAN, 1993:p.170).

Simultáneamente a su recorrido individual nacional, expone colectivamente en varios *Arts shows* en la *The Market Gallery* en Johannesburgo, defendiendo una cultura diversificada. Es en estas ocasiones que WK muestra sus películas de animación en el medio artístico.

En 1987 expone por primera vez fuera de Sudáfrica en una exposición individual en la galería *Vanessa Devereux Gallery*, en asociación con *Cassier London*, titulada *In the Heart of the Beast*, insertada en el *Festival de Portobello Contemporary Arts* entre el 22 de Abril hasta el 19 de Mayo de 1987 en Londres, “(...) *Of all the gallery owners, Vanessa Devereux conforms most to the conventions of fine art dealing with an emphasis on one-man shows and careful promotion of well-chosen artists. “In the Heart of the beast”, the first British show for William Kentridge, is indicative of her excellent eye for quality and probably the most rewarding discovery in the festival. The strength of Kent ridge's drawings is that they express passionate convictions and protest about the human condition while avoiding the irritating moral tone that often accompanies such images. Particularly striking are the drawings of South African workers - toiling figures with tools raised as if in battle against their surroundings. There is some direct political satire, as in “Hands across the Sea”, a terrible kiss of conspiracy between Chile and South Africa; but the intensity of the messages never eclipses Kentridge's artistic vision and considerable talent (...)*” (CREWE, 1987:p.20).

En el mismo año ganó el premio del *Standard Bank Young Artist Award*¹⁴. Este premio establecido en 1981 tenía como objetivo reconocer a los jóvenes artistas sudafricanos que demostraran cualidades excepcionales en sus áreas y proporcionar la exposición y aclamación nacional. En consecuencia de este premio, realiza una exposición con el nombre *The Embarkation* que integra una película, una conferencia y un taller y realizará una gira por todo el país. Este premio representa la afirmación de un nuevo concepto de artista conquistada por WK, donde las dudas sobre

¹⁴ “(...) *The Young Artist Awards were started in 1981 by the National Arts Festival to acknowledge emerging, relatively young South African artists who have displayed an outstanding talent in their artistic endeavours. These prestigious awards are presented annually to deserving artists in different disciplines, affording them national exposure and acclaim. Standard Bank took over the sponsorship of the awards in 1984 and presented Young Artist Awards in all the major arts disciplines over their 27-year sponsorship, as well as posthumous and special recognition awards. The winners feature on the main programme of the National Arts Festival, Grahamstown and receive financial support for their Festival participation, as well as a cash prize (...)*”

la consistencia de un campo de producción de una forma de pensar lo diverso, lo propio y lo ajeno, en una contradicción constante y en un cruce de disciplinas, se confirman ahora como un factor de identidad.

“(...) As with some of the major innovators of this century, the barriers between the performing and visual arts sometimes becomes indivisible. Kentridge is one of the few artists in this country who has produced work in theatre, stage design, and film with equal ease and virtuosity. His past tertiary education records shows how reluctant he was to commit himself to one creative discipline too early in his career. Political science, philosophy, fine arts and later theatre study in Paris, reveal the young artist’s demand for a broader lateral base to the acquisition of knowledge. His refusal to specialise immediately has proved to be essential in laying the foundations for this present exhibition. The confidence and intelligence that this work reveals is testament to that Foundation of cross-disciplinary ground work. Literary, theatrical, historical and contemporary political ideas (...)” (CRUMP, 1987:p.6).

En esta década comienzan las colaboraciones con los artistas Robert Hodgins y Deborah Bell, con la *Handspring Puppet Company* y con los varios estudios de grabado.

Las reformas gubernamentales en el régimen durante la década de 1980 fueron ineficaces en contener una oposición cada vez más fuerte, caracterizando esta época por un constante estado de violencia, de tensión, disturbios populares, protestas y el aumento de la represión. Con el boicot cultural instaurado, en Sudáfrica no había una verdadera expectativa sobre el estado del arte. Muchos artistas tuvieron que optar por un exilio voluntario, y los que se quedaron desarrollaron formas de protesta, surgiendo una tendencia para la co-operative - las comunidades expresivas y proyectos de colaboración que se cruzan a través de diversos tipos de arte (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998:p.29). Según lo descrito por Leora en su tesis doctoral *“(...) By the late 1980s in South Africa was dominated by Marxist vision of art serving as a ‘weapon in the struggle’ against apartheid ‘Protest’ or ‘Resistance’ art, had arisen in the aftermath of the Soweto Riots of 1976, encouraged by ANC (...)”* (MALTZ-LECA, 2008:p.3) sólo en 1990 el presidente Frederik Willem de Klerk inicia las negociaciones para poner fin al régimen del apartheid. Cuando el cambio se estableció en 1994, había una especie de “sed” por parte de los “curators” sobre todo lo que se estaba produciendo a nivel artístico en Sudáfrica.

El descubrimiento de WK por parte de estos “curators” y galeristas extranjeros se hace teniendo como enlace las películas llamadas “de entretenimiento.” La producción artística de WK como la de los artistas, sus contemporáneos, se fue creando durante un momento de gran aislamiento al que WK llamó de *“hothouse of artistic endeavour”* (SCHOFIELD, 2007:pp.83-85), bajo el boicot cultural, en el que cada cual fue despreocupadamente produciendo su propio camino.

2.9.

MADUREZ Y CRECIMIENTO

El proceso de reconocimiento internacional por la originalidad de su trabajo heterotópico que se había desarrollado a partir de la película *Johannesburgo, 2nd Greatest City after Paris* exhibida durante la *Weekly Mail Film Festival*, en Johannesburgo, en octubre de 1989, se extenderá por todo el mundo como se puede verificar en el repetido número de exposiciones pedidas por parte de los museos y galerías de arte en Europa, EE.UU. y Asia.

La divulgación de WK en revistas especializadas como “*October*”, primera a partir del hegemónico interés internacional por dar voz a una nueva Sudáfrica, socialmente reconstruida por la elección de Nelson Mandela como Presidente, aclamado por las elecciones libres de 1994, ha dado lugar a un rápido proceso de difusión a escala mundial de su obra.

A diferencia de las expectativas prejuiciosas de algunos críticos que veían el trabajo de WK circunscrito a la función de carácter ilustrativo de las circunstancias políticas establecidas cronológicamente, WK desarrolló un sistema de producción siempre abierto a soluciones nuevas y sorprendentes para superar los africanistas regionales y nacionales, en suma, para consolidar la globalización del arte.

En 1995 en el ámbito de la *Africus 1st Johannesburg Biennial* participó en un proyecto de colaboración con la artista sudafricana Doris Bloom, radicada en Dinamarca, con el proyecto *Memory and Geography*. Después de años de aislamiento, por el embargo comercial contra Sudáfrica, en consecuencia de las políticas del régimen de apartheid, esta exposición simboliza la restauración del diálogo con el arte internacional después de las primeras elecciones libres en 1994, cuando Nelson Mandela fue elegido presidente de Sudáfrica.

En 1997 estuvo presente en la colectiva para Documenta X, de Kassel, exhibiendo dos películas con proyecciones de vídeo de la serie *Drawing for projection* y en la Sexta Bienal de La Habana exponiendo *Ubu Tells the Truth* (1997), película de animación, con dibujos en las paredes y en papel de grandes dimensiones: Individuo y su Memoria.

En 1998 participó en la Exposición individual en el Palais des Beaux-Arts, de Bruselas, exponiendo 8 películas de la serie *Animated drawings*. Carolyn Christov-Bakargiev realiza y coordina esta exposición presentando conjuntamente el catálogo con el mismo nombre en formato de monografía. Esta exposición surge después de la participación de WK en la bienal Documenta de Kassel, de 1997, la cual tiene como intención en ese año respectivamente ampliar sus fronteras del circuito occidental, concentrándose más en una perspectiva global, basada en discursos postcoloniales, con impacto político, creando un público descentralizado a través de un conjunto de plataformas que se van reuniendo físicamente en el espacio de la Documenta.

Este catálogo abarca de forma rigurosa la producción de grabados, dibujos, animaciones, producciones teatrales y fotografías de la época y de otros autores, entre 1989 y 1997 que Christov-Bakargiev expone, basándose

en documentación encontrada en el taller del artista y en testimonios personales del autor. Christov-Bakargiev nos presenta la producción de Kentridge en un análisis desde el inicio de su obra, en 1970, en el contexto histórico y sociopolítico de Sudáfrica en aquél entonces, destacando el conjunto de películas del proyecto *Drawings for Projection*, que hasta la fecha estaba compuesto por 7 películas, y de la primera ópera *Il Ritorno de Ulisses*, basada en *Il Ritorno de Ulisses in pátria*, de Monteverdi, que sería presentada en el mismo momento de la exhibición de la exposición en el *Palais des Beau-Arts*. La importancia de este documento se desvela en la estructura de tramas entre la palabra (escrita, hablada y cantada) y las imágenes (fijas y en movimiento) que constituyen la complejidad de la obra del artista. Hay que destacar que este catálogo recoge la primera cronología y biografía realizadas sobre WK.

Estas exposiciones representan un marco en la proyección internacional de WK, pasando a exponer en museos y galerías a través de Australia, Canadá, Estados Unidos, Italia y Sudáfrica, específicamente durante las décadas de 1990 y 2000.

En un largo recorrido de exposiciones, de artículos, de catálogos, de vídeos-documentales y entrevistas realizadas de forma individualizada, donde un tema, un determinado proceso, o una exposición específica, se trataban de forma muy particular en la vertiente histórica, sociopolítica, crítica y/o estética. De los varios críticos, *curators* y escritores destacamos a Okwui Enwezor, Dan Cameron, Arthur Danto, Michael Godby, Jane Taylor, Leah Ollman, Laura Hoptman, Berman Esmé, Warren Siebrits, Cheryl Kaplan, Rose Korber, Maria-Christina Villaseñor, Rosenberg, Ivor Powell, Kurt David, Carolyn Christov-Bakargiev, Angela Breidbach, Anne McIlleron, Leora Maltz-Leca, Kate Mccrickard, Rosalind Krauss.

El año 2010 marca la culminación de la etapa con la exposición retrospectiva *The 5 Themes*, una amplia exposición que reúne tres décadas de la producción del artista, inaugurada en el MOMA de San Francisco en la gira de los Estados Unidos y Europa en la actualidad.

La presentación de la ópera *The Nose* de Dimitri Shostakovich en el *Metropolitan Opera* de Nueva York, en conjunto con la retrospectiva organizada por el *Museum of Modern Art* en San Francisco, presentada ahora en el *Museum of Modern Art* de Nueva York (Marzo de 2010), en conjunto con la exposición en el Museo del Louvre (Junio de 2010), y la exposición de su producción en series de documentales PBS sobre arte visual contemporáneo, en Estados Unidos, denominada *Art 21*, marcan una nueva era en su carrera.

A partir de la década del año 2000 y después de haber sido galardonado, el 10 de noviembre de 2010 con el 26th Premio Anual de Kyoto, *for lifetime achievement in Arts and Philosophy* by the Foundation Inamori, WK se

2.10 CONSAGRACIÓN

convierte en el primer sudafricano en recibir este premio, seleccionado por su originalidad en el conjunto variado de actividades que abarca su arte, donde el dibujo desempeña un papel destacado, altamente marcante y potenciador. Su obra lo convirtió en uno de los más dinámicos, apasionantes e interesantes artistas contemporáneos en la forma de producir.

En la actualidad, WK trabaja en un proyecto para ser presentado en la Documenta de Kassel de 2013 sobre “la negación del tiempo”, en colaboración con Peter Galison y exponiéndolo progresivamente a medida que lo va desarrollando en múltiples exposiciones en diferentes partes del mundo.

CAPÍTULO 3 FUENTES

REFERENCIALES: EXTENSIONES, CONTAMINACIONES Y ARTICULACIONES

INTRODUCCIÓN

Este capítulo pretende hacer un planteamiento de las fuentes referenciales, referentes iconográficos y/o temáticos en sus distintos niveles de interrelación, extensión y articulación de la obra de WK a lo largo de toda su producción artística. En una primera parte se identificarán los diversos motivos que constituyen los grupos de convergencia temática y en la segunda parte, abordaremos las referencias utilizadas por el autor, sus fuentes y direcciones e inclinaciones que ha elegido.

3.1.

MOTIVACIONES CONTEXTUALES

Al analizar la obra de WK percibimos que los motivos utilizados por el artista son referentes del contexto natural y urbano. Estos motivos, en la medida que van integrándose en su obra, se van personificando según el contexto vivencial de WK. Todos estos motivos están íntimamente ligados con las “historias” del autor. Deste modo, los personajes creados por WK a lo largo de su proceso creativo pueden ser organizados en cinco núcleos distintos: 1) personajes de Johannesburgo; 2) autorretratos y álter egos; 3) personajes femeninos, familiares o amigos; 4) personajes literarios y 5) personajes antropomórficos.

3.1.1.

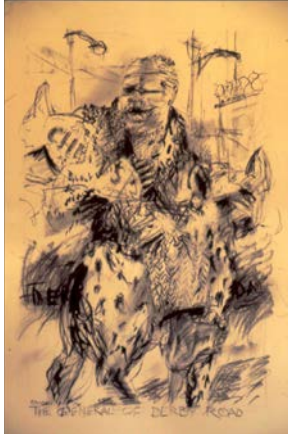
PERSONAJES

3.1.1.1.

Personajes de johannesburgo

Uno de los primeros personajes que surge en la obra de WK, en la década de 1980, es *Harry*. Se trata de un sin techo llamado Derek Buys que vivía cerca de la casa del artista y que solía pedirle dinero y comida (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998:p.10). Para WK *Harry*, más conocido por *General of Derby Road*, representa el submundo socioeconómico de los negros de las zonas industriales del sur de Johannesburgo (TRUSWELL, 1987: p.56).

Otro personaje de este tipo es *Firewalker*. Inicialmente, este personaje no tenía autonomía propia fundiéndose con *Harry*. Años más tarde, en el 2009, WK individualiza este personaje, que representa una figura femenina típica de la ciudad de Johannesburgo, en varias construcciones y en una escultura pública de 11 metros de alto, colocada en uno de los lados del puente *Queen Elizabeth* en la ciudad de Johannesburgo, “(...) *The woman carrying the brazier of fire is an iconic figure in downtown Johannesburg, part of the endless and flow of commuters, vendors and pedestrians. She walks from place to place, following the movement to traffic in the city in order to sell the food that she cooks on the brazier (...)*” (BARSTOW et al., 2010).



1



2



3

Personajes de
Johannesburgo



4



5



6



7



8



9



10

3.1.1.2.

Autorretrato
y alter egos

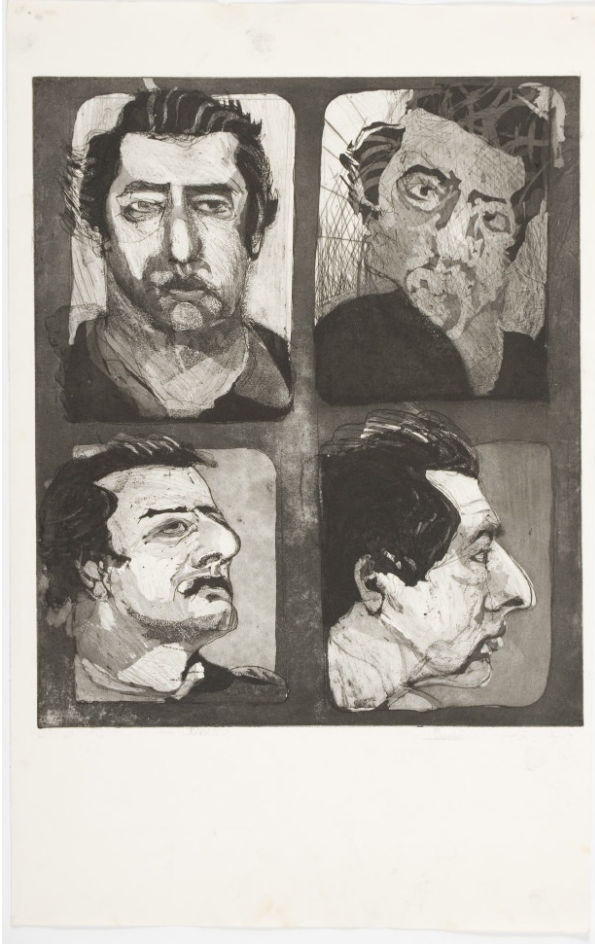
La presencia de la figura del artista en la obra es evidente desde muy pronto (DEXTER, 2005:p.160). Durante los años de la década de 1970-80 la representación era hecha de forma explícita, pero disimulada, ganando un formato asumido a partir del periodo de la década de los 90. Con la toma de consciencia de la representación de él mismo, se establece un punto a partir del cual se genera una nueva postura, en la forma como la representación del autorretrato va a desarrollarse en la obra de WK.

En los primeros ejemplos de autorepresentación de las décadas de 1970 y de 1980 la vista frontal de la imagen es la vista privilegiada. No obstante, la lectura del autorretrato no siempre es evidente. La representación está disimulada a veces por la superposición de elementos. El autorretrato, durante esta fase de la obra del artista, aunque sea frecuente, tiene una presencia relativamente diminuta, así como el espacio que ocupa en las composiciones, siendo ejecutado a través del auxilio de espejos, sombras, repeticiones y vistas parciales. Es un elemento que se asemeja a un personaje infiltrado, de tal forma camuflado que no se ve, aunque esté siempre presente. Entre estos primeros proyectos encontramos la imagen de WK en *The Pit* (1979), *Domestic Scenes* (1980), *The Conservation Ball* (1985), en las series *Lunche on the boating* y *Flood at Opera house* (1985/86), en el dibujo y grabado *I am still learning* (1982); y en los diapositivos utilizados para las primeras conferencias (1982), en los cuadernos de dibujo y en los dibujos sueltos de estos mismo periodos.

En 2007 WK afirma “(...) *When I understood that the films, in a strange way, were distorted self-portraits, it became much more difficult to keep making them. They used to say that patriotism is the last resort of the scoundrel. It’s almost like self-portraiture is the last resort of the artist, and the end of your imagination (...)*” (SCHOFIEL, 2007:p.84). La toma de consciencia de que los personajes que dibujaba eran equivalentes a su misma imagen fue un impacto desagradable. Esta fase de sorpresa ocurre durante la década de 1990, cuando el artista se asume como personaje activo - personaje de escena - en las películas *Nine Drawings for projection*. Durante la realización de este proyecto, como Kentridge describe, la “necesidad” de no tener que depender de los demás fue el motor de arranque para, inconscientemente, empezar a usar su misma imagen a través del espejo o de la fotografía escenificada. El uso de la imagen fotográfica es aquí utilizada como soporte de apoyo, como referencia de observación para la construcción del dibujo.

Como WK no dibuja a partir de la memoria, necesita siempre un referente figurativo. Ese referente es a veces escenificado, como se prueba en las fotografías sacadas de él mismo o a otros, con la intención de encontrar las posiciones adecuadas a una determinada situación. Hay una preocupación en establecer relaciones afectivas en esos referentes escenificados, razón por la cual él intenta encontrar en el contexto que lo rodea aquello que necesita.

Autorretrato y alter egos



11



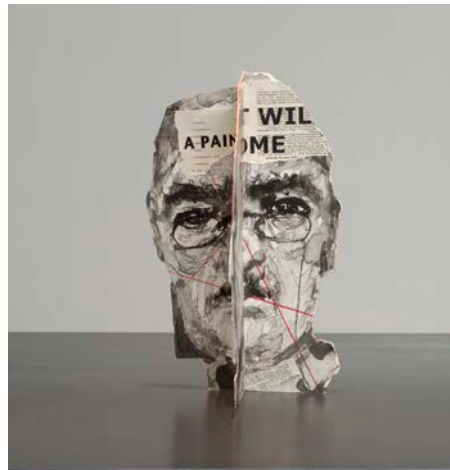
12



13



14

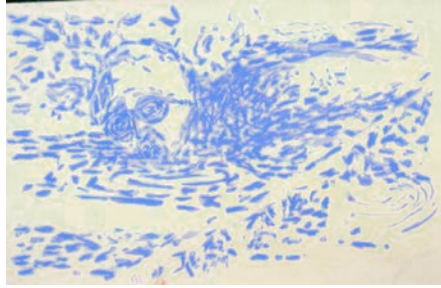


15



16

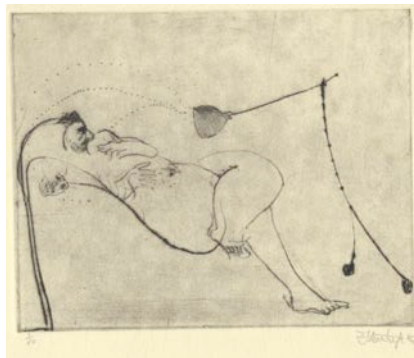
Autorretrato y alter egos



17



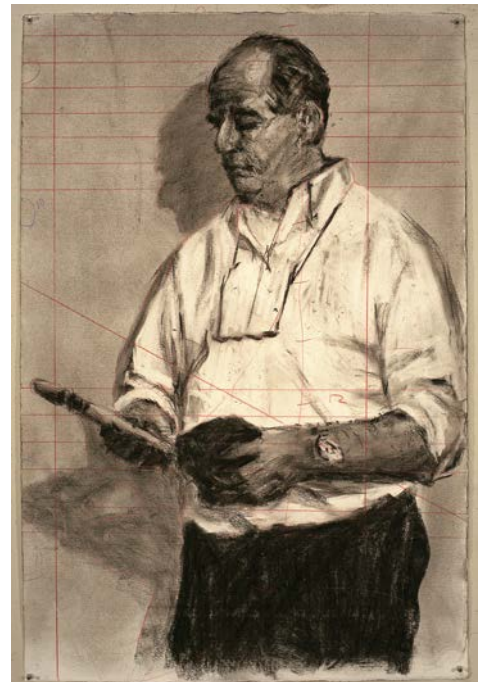
18



20



19



21



22



23

Autorretrato y alter egos



24



25



26



27



28



29

Durante la primera década del nuevo milenio, en los proyectos: *Medicine Chest* (2001), *7 Fragments for George Melies* (2003), *What Will come Come* (2007), *I am not me the horse is not mine* (2008), de una forma gradual, el recurso al autorretrato es cada vez más asumido en el reconocimiento de la figura de WK. Otras veces, por ejemplo en el caso del proyecto, *7 Fragments for George Melies* (2003), la imagen bidimensional (dibujada) se funde con la imagen tridimensional (filmada) en un juego en que la entremezcla de las líneas del dibujo gana forma, pasando a formar parte integrante de la imagen filmada y generando alguna ambigüedad entre lo que es *realidad* y lo que es representado, creando representaciones meramente sugestivas.

La imagen de autorretrato filmada surge en las primeras películas de la década de los 70 y sólo vuelve a resurgir en la primera década del actual milenio. WK gradualmente hace un trabajo de experimentación con su misma imagen filmada a lo largo de los siguientes proyectos: *7 fragments for George Melies* (2003), *I am not me the horse is not mine* (2008) y con uno de los primeros ensayos del proyecto *Lessons Drawings* integrado en el proyecto *Carnets d'egypte* (2010). La cámara de filmar pasa a grabar al artista y su representación deja de ser una representación gráfica para convertirse en una imagen filmada.

Los alter egos, *Soho* y *Félix*, usados en el proyecto de las películas *Nine Drawing for Projection* (1989-2011) tienen sus reminiscencias en el proyecto de grabado *Industrial and idleness* de William Hogarth en dos personajes: Francis Goodchild y Tom Idle, "(...) while Goodchild, passes through his apprenticeship and in rapid succession, marries his master's daughter becomes sheriff, judge, and finally, Lord Mayor Idle, takes the opposite course, falling into crime and eventually hanging in disgrace (...)" (BENEZRA et al. 2001:p.15).

Francis Goodchild es *Soho Eckstein*, un hombre de negocios que representa el poder de los blancos en Sudáfrica durante el régimen del Apartheid. "(...) *Soho the industrialist the mine-owner, the avaricious person. That's had been one element of Jewish capitalist life in South Africa: huge empires built, enormous mines opened (...)*" (ENWEZOR, 1998:p.170).

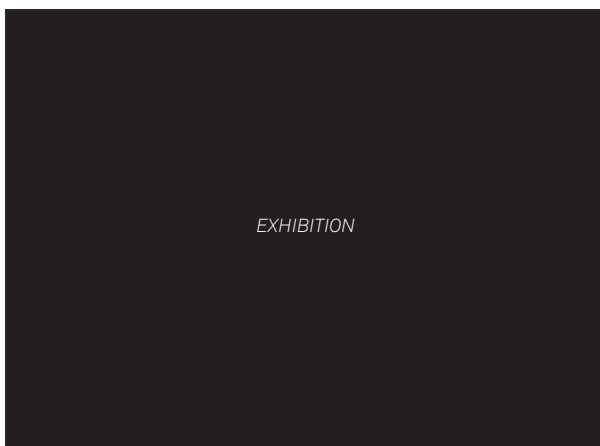
La misma apropiación de personajes, que ya preanunciaba la construcción de *Soho Eckstein*, ocurre años antes, en la producción de teatro *Faustus in Africa* (1995) donde el personaje de *Faustus* de Goethe es adaptado a la realidad del siglo XIX africano surgiendo como un médico, "(...) *a gin-soaked colonialist who sold his soul to the devil for a shot at empire building (...)*" (HAWTHORNE, 1995:p.62), como también en el uso de una fotografía antigua del abuelo de WK. Este industrial surge en la década de 1980 en varios carteles, siendo una figura trabajada a lo largo del tiempo en la obra de WK, estando asociada al antiindustrialismo y anticapitalismo. Su aspecto físico, a pesar de inicialmente tener como inspiración referencias de los expresionistas alemanes de la década de 1920, se va moldeando a la imagen del artista,



30. *FEATS AND PRESTIDIGITATION.7 FRAGMENTS FOR GEORGE MÉLIES* (video)



31. *I AM NOT ME THE HORSE IS NOT MINE.lecture* (video)



32. *EXHIBITION* (video)

definiéndose en concreto cuando se convierte en uno de los personajes principales en la primera película de la serie *Nine Drawings for projection*, denominada *Joanhesburg second city after Paris* (PASSERA, 1999:p.21).

Tom Idle es *Félix Teitlebaum*, que es *Harry*. La primera referencia a este personaje surge en el proyecto *The Pit y Domestic Scenes*, pero tal como ocurre con Soho, el momento asumido como el de su “nacimiento” es precisamente cuando pasa a formar parte de los personajes principales del proyecto *Nine Drawings for projection*. En esa película, *Felix* es “(...) *the sensitive person, who feels solidarity with the crowds marching through the streets (...)*” (ENWEZOR, 1998:p.170) presentándose siempre desnudo y visto por detrás, basándose literalmente en la figura física y psicológica del artista (PASSERA, 1999:p.21). Estas dos figuras que WK nos presenta representan las dos realidades de Sudáfrica. Por un lado, los que poseen las tierras, y del otro, los que la trabajan. Podemos, sin embargo, afirmar que ambas figuras se constituyen como referencias de varias realidades opuestas: el artista versus el capitalista, el sentimiento versus el pragmatismo, etc.

3.1.1.3.

Personajes femeninos,
familiares y amigos

La figura femenina en la obra de WK se puede analizar según la presencia y representación de 4 entidades/personas distintas: 1) Anne, que tiene una presencia constante a lo largo de toda la obra del artista; 2) las empleadas domésticas; 3) Nandi y 4) Sarah Eckstein.

ANNE

Se evoca como la musa del artista.

LAS EMPLEADAS DEL HOGAR

WK, como otros artistas de este periodo, entre ellos Penny Siopsis, explotan la complejidad de las relaciones entre los empleados y las singularidades y opresiones del régimen (COOMBES, 2003). La figura femenina de la empleada doméstica surge en la obra de WK en diferentes momentos: primero, a través de la obra de teatro *Dikhitsheneng (The kitchen, 1980)* y de la película *Salestalk (1984)*, que narran la amistad entre una mujer blanca y una sirvienta negra que crecen juntas, reflejando la diferencia de estatutos y su relación afectiva. Segundo, en la serie *Domestic Scenes (1980)* el tema de la servidumbre se trata teniendo como base el entorno doméstico de la casa de los padres de WK. Tercero, en la película *Tide Table*, de la serie *Nine Drawings for projection*, la figura doméstica femenina de Nani, une dos sociedades que viven paralelamente en mundos distintos, reviviendo un pasado nostálgico.

NANDI

Nandi es identificada por WK como testigo de quien ha sobrevivido al régimen político del Apartheid y en cierta forma se hizo responsable de su mismo futuro. Se trata de un persona negra que “(...) *acts as a surveyor of*



33

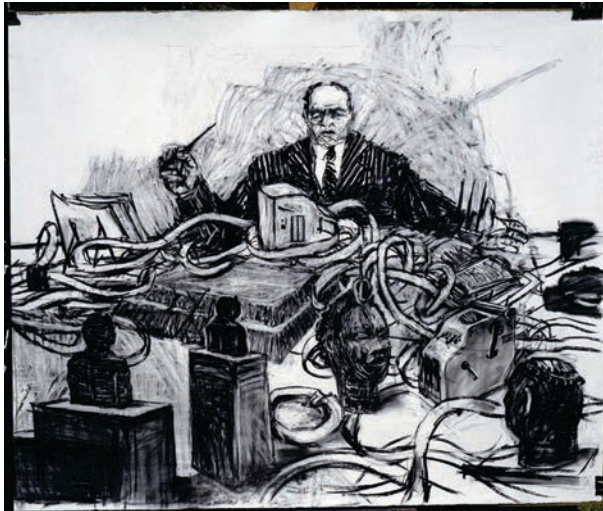


34

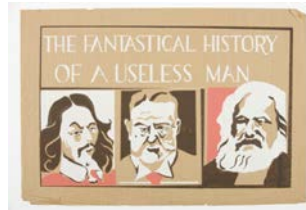


35

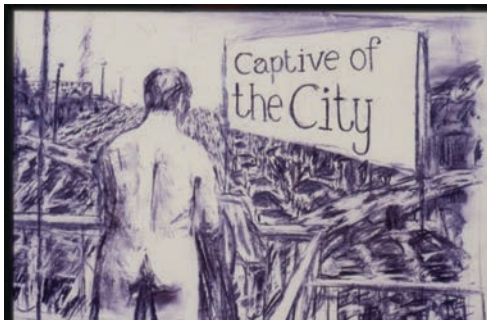
Autorretrato y alter egos
Soho Eckstein



36



37



38

Autorretrato y alter egos
Felix in Teitlebaum



39

Personajes femeninos,
familiares o amigos
Anne



40



41



42



43



44



45



46

Personajes femeninos,
familiares o amigos
Anne



47



48



49



50



51



52

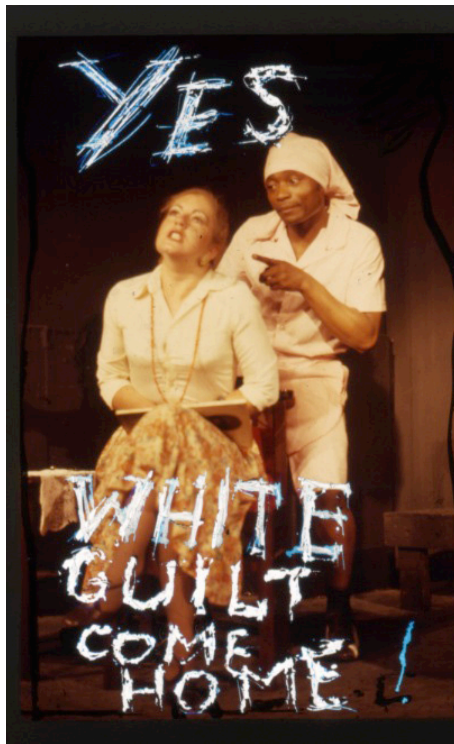


53

Personajes femeninos,
familiares o amigos
Las empleadas del hogar



54



55



56. SALESTALK (video)



57



58



59



60

Personajes femeninos,
familiares o amigos
Nandi

the land explorer of the stars and witness of events (...) (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998:p.10); “(...) *More recently, there is Nandi, an African woman who returns to take possession of her land and takes charge of her own future. Here, Kentridge conjures up the issue of individual and collective responsibility for past actions, in the face of the tyranny of our History, and the tyranny of apartheid: ‘I try to capture a moral ground in which there are not really any heroes, but there are victims. A world in which mere compassion is no longer enough (...)*” (PASSERA, 1999:p.21).

SARAH ECKSTEIN

Sarah Eckstein es la figura femenina que surge en las películas *Nine Drawings for projection* y que sirve como elemento de conexión de los dos personajes principales, “(...) *Then there are the female characters, Soho’s wife who leaves her husband and the world of architecture and rationality for Felix’s world, which is that of the open landscape, made up of megaphones and loudspeakers (...)*” (PASSERA, 1999:p.21).

AMIGOS

Los amigos constituyen uno de los elementos creativos en el trabajo de WK, tanto en el soporte técnico como en la observación crítica (KENTRIDGE, 2009:p.198).

3.1.1.4.

Personajes literarios

Uno de los primeros personajes literarios que surgió en la producción de WK fue *Ubu*, figura proveniente de la obra de teatro *Ubu Roi* (1986), de Alfred Jarry, escritor y dramaturgo francés. La figura de *Ubu* es considerada una de las más monstruosas y brillantes de la literatura francesa. Creada cuando Jarry tenía 15 años de edad, en 1888, y teniendo como punto de partida una pequeña historia- farsa, escrita por su amigo Henri Morin, en el que ridiculizaba a su profesor de ciencias, Jarry inicia su corto camino como percusor del teatro del absurdo. El interés por esta figura, describe WK, se basó en la atracción por la falta de naturalismo (ENRIGHT, 2001:pp.24-25).

La primera vez que WK interpreta *Ubu*, fue como actor, en 1975, en la obra *Ubu Rex* en colaboración con *Junction Theatre Company*, en el teatro *Nunnery*, en Joanesburgo. No obstante, la presencia de esta figura será recurrente después de esta experiencia, produciendo un conjunto variado de trabajos en torno a ella. Iniciados en la serie de grabados *Ubu tells the truth* (1996), este protagonista encuentra en la producción de teatro con marionetas (realizada en conjunto con la compañía *Handspring Puppet Company* y con la escritora Jane Taylor) su nuevo papel dentro de la sociedad Sudáfricana.

El enredo de esta producción se construye a partir de testimonios y narrativas individuales solicitados por la comisión creada por el gobierno, en 1996, denominada *Truth and Reconciliation Commission* (TRC). Esta



61



62

Personajes femeninos,
familiares o amigos
Sarah Eckstein



63



64



65



66



67

Personajes femeninos,
familiares o amigos
Amigos



68



69



70



71



72

Personajes literarios
Ubu

comisión estaba compuesta por agentes, víctimas y supervivientes de violaciones de los derechos humanos perpetrados en la era del apartheid ante un foro nacional (TAYLOR, 1998:p.ii). La utilización del personaje *Ubu* de Alfred Jarry, como argumenta Jane Taylor, se concentró en una particularidad del personaje, el hecho de que aunque *Ubu* “(...) *may be relentless in his political aspirations, and brutal in his personal relations, he apparently has no measurable effect upon those who inhabit the farcical world which he creates around himself (...)*” (TAYLOR, 1998:p.iii). El uso de estilo burlesco para caracterizar el personaje *Ubu*, deriva del dramaturgo. La caracterización de *Ubu* que hace la autora lo sitúa con un lenguaje arcaico, como anacrónico “(...) *figure who lives within a world of remote forms and meanings(...)*” (TAYLOR, 1998:p.iv) *Ubu* no representa a una figura en particular de la historia da Sudáfrica como Talyor describe “*stands for an aspect, a tendency, an excuse*”.

Ubu como el perpetrador es el protagonista “(...) *he provoked us. He is familiar but wholly foreign he is both human and inhuman. He is the limit term which was used to keep an entire system of meaning in place, from its most extreme to its most banal (...)*” (TAYLOR, 1998:p.vi). En la perspectiva surafricana, la historia de *Ubu*, como escribe Jane Taylor, corresponde a un relato ejemplar de relaciones entre la ideología capitalista, el imperialismo, la raza, la clase, el género, la religión y la modernización.

El último personaje literario que surge en la obra de WK es la figura de *Nose*, proveniente del drama de lo absurdo de Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852), titulado *The Nose*, que narra la historia de la nariz de un oficial de S. Petersburg que abandona su rostro para iniciar su propia vida. El interés inicial en la producción de esta ópera, como argumenta WK, se centró en trabajar sobre la época de la Modernidad Rusa, específicamente sobre el imaginario político de ese momento. Sin embargo, para WK el motivo central de sus atenciones en esta producción es el motivo de la dualidad del individuo -“*self*”. El personaje creado por WK, *Nose*, nos demuestra que nosotros somos tan duales como la “*Nariz*” que no reconoce a su dueño, manteniendo un conflicto con él (SOLLIS, 2010:p28).

3.1.1.5.

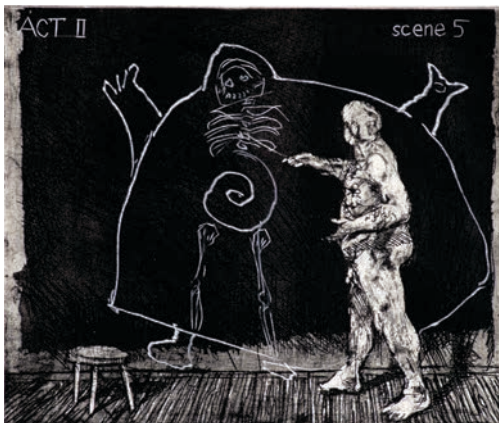
Personajes antropomórficos

antropomórficos – con la forma del cuerpo humano
 tecnomórficas - con forma da técnica
 simbiótico- establece un cambio de interés entre seres vivos vivo e inanimado

El cartel de la primera exposición de WK, titulada *The Pit* (1979), nos muestra una figura en el centro de la imagen constituida por dos partes distintas. En la parte superior está representada una figura humana - el artista en la parte inferior está representado el caballete del artista. Esta imagen es una de las primeras representaciones antropomórfica que encontramos en la obra.



73



75



74



76

Personajes literarios
Ubu



77



78



79



80

Personajes literarios
Nose



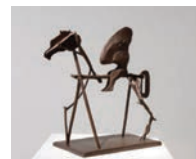
81



82



83



84



85



86



87



88

El empleo de este tipo de figuras se volverá recurrente en la obra de WK. De forma sistematizada, estas figuras surgen inicialmente en las complejas composiciones de dibujos realizados en la década de 1980, donde la superposición con y sin transparencia, los cortes, los reflejos, los fragmentos completamente dispares, crean situaciones de fusión, generando y sugiriendo “nuevas imágenes.” El caso de los dibujos que van a resultar en tres carteles, para formar parte de las celebraciones del centenario de la ciudad de Johannesburgo (1886–1996) *Art in the stage of grace*, *Art in stage of siege*, *Art in the stage of hope* (WILLIAMSON, 1994:p.33) es uno de los primeros ejemplos de este tipo de imágenes antropomórficas. Este género de imágenes va ganando forma a la medida que van siendo transferidas entre varios soportes. O sea, los dibujos parten del tríptico *The Conservation Ball* en las dos figuras que se encuentran en el panel del centro situadas en los planos intermedios. Encontramos después estas dos figuras en más de dos dibujos, ahora inseridas en paisajes y pertenecientes a planos principales. Estas imágenes constuidas por fusiones de elementos completamente dispares, como es la sustitución del rostro por un objeto o por un animal, son, como WK argumenta, “provocadas” por la siguiente cuestión como es posible construir una vida más o menos coherente en una sociedad llena de contradicciones y rupturas como se caracterizaba Sudáfrica en las décadas de 1970 y 1980?

Este planteamiento es el del hombre moderno confrontado con el proceso de deshumanización técnica. La deshumanización técnica de que la situación social de Sudáfrica era consecuencia, provenía de la explotación de recursos territoriales exclusivamente determinada por una intención económica. La deshumanización tecnocientífica y la capacidad del hombre de explotar los recursos naturales, económicamente estratégicos, sin plantearse moralmente sus efectos nefastos en el ecosistema y, como consecuencia de eso, los conflictos entre dominados y dominadores, está presente en la historia social y política de todos los territorios colonizados.

Esa aproximación entre los seres humanos y los dispositivos técnicos que trascurren de la afirmación moderna de una tecnicidad industrial está presente en los dibujos de WK donde se funden representaciones de retratos con electrodomésticos o torres de distribución eléctrica de alta tensión. Esta deshumanización de la técnica introduce el principio de la incoherencia esquizofrénica presente en la cultura occidental desde el fin del Renacimiento, con el cambio de una cultura holística y religiosa para otra analítica y agnóstica.

En 1991 WK participa en una cena de solidaridad organizada por una galería de arte de Johannesburgo, donde participaban muchos otros artistas. El artista ejecuta un conjunto de ocho “sombros de fiesta” realizados a cartón y tinta siendo su representación una extensión en variantes de las imágenes explotadas en el proyecto anteriormente descrito. En 1989-90 trabaja en un proyecto denominado *Little Morals*



89



90



91



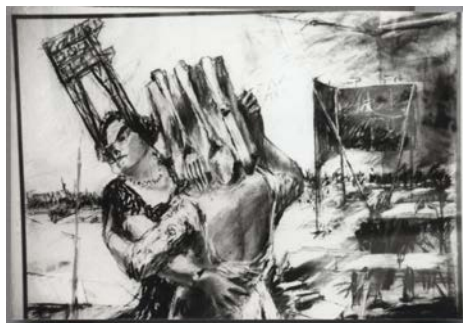
92



93



94



95



96

Personajes antropomórficos



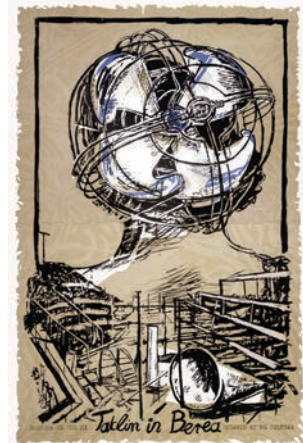
97



98



99



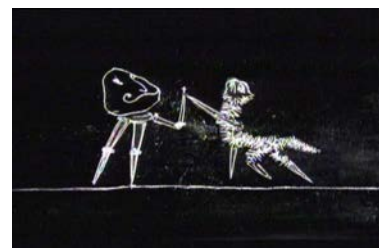
100



101

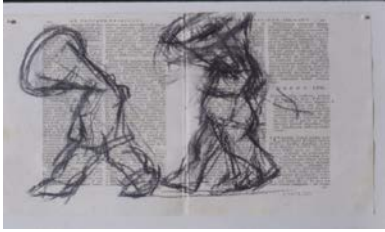


102



103

Personajes antropomórficos



104



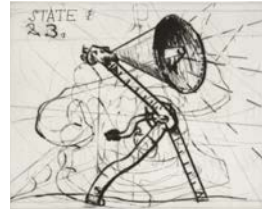
105



106



107



108



109



110



111



112



113

donde estos personajes se representan de cuerpo entero y están en un paisaje donde se van articulando.

Este mismo tipo de planteamiento surge más tarde en la producción de la película *Shadow Procession* (1999), donde es posible encontrar un conjunto de figuras, también antropomórficas pero que surgen a partir de “montajes” de elementos tridimensionales, como objetos o partes de objetos, trozos de elementos naturales, etc. Estos nuevos personajes se van a mantener en la explotación del tema de las *Procesiones*. El tema de las *Procesiones* es un tema al cual WK regresará de forma constante, ampliando o aumentando en la medida que incorpora/adiciona nuevas imágenes de los trabajos que va realizando. Estas figuras tendrán presentaciones muy distintas en dimensiones y soportes a lo largo del tiempo.

3.1.1.4.

Estereotipos

El uso de estereotipos de la época empieza con el proyecto *The Nose*. Este proyecto consiste en una producción de ópera y fue presentada por primera vez en el *Metropolitan Opera House* de Nueva York en marzo de 2010. Es una producción que reside en un conjunto muy variado de componentes como la escenografía, los figurantes, la luz, la sonoplastia, entre otros, y donde WK crea una composición compleja que envuelve también un cuerpo de trabajo relacionado con el tema de la ópera y que formaron parte del proceso de trabajo.

La interpretación de WK de la ópera satírica *The Nose* de Dimitri Shostakovich nos expone un ambiente con características del período de 1920 y 1930, donde el lenguaje de la fotografía y del diseño gráfico del constructivismo soviético de Alexander Rodchenko es ampliamente explotado. El elenco formado en el estudio del artista en la búsqueda del lenguaje, está compuesto por pequeñas figuras a escala reducida que representarán a varios estereotipos de la época, que reconocemos inmediatamente como pertenecientes a fotografías de autores como August Sander, Henri Cartier-Bresson, Andre Kertez, entre otros. De este modo, el trabajo desarrollado en el área de los figurines, en colaboración con la figurinista de vestuario Greta Goiris se convertirá en otra forma de ampliar el dibujo. A pesar de haber sido concebidos para una finalidad específica, este conjunto de imágenes acabó por existir de forma independiente del proyecto para el que fue creado. Dentro de este mismo motivo, WK desarrollará el tema de retratos de Vladimir Mayakosky (BENEZRA et al, 2001:p19).

3.1.2.

PROCESIONES

La palabra “procesión” deriva del Latín, “processio”, “de proceder”, ir hacia adelante, avanzar. Corresponde a un grupo organizado de personales en fila. Andar a pie se define como una marcha de ‘péndulo invertido’, es un proceso de locomoción de la figura humana en movimiento. Deambular es una variante del caminar.

Estereotipos



114



115



116

Procesiones

Las procesiones que WK representa no tienen ni un comienzo ni un final. Recorren en formato de “*lopping*” el mismo proyecto, o proyectos diferentes, en distintos momentos en el tiempo, verificándose su transversalidad a lo largo de la obra.

No obstante, estas figuras, además de trasladarse hacia algún lugar (que no sabemos cual es) también transportan, empujan y cargan una infinidad de “cosas”, “(...) *It’s a mixture of different people on the move for different reasons (...)*” afirma WK. “(...) *Since I started doing them I started looking at what people carry in the street what they push around with them. The most bizarre things get pushed on trolleys through the streets of Johannesburg. Shopping trolleys from Pick ‘n Pay and Checkers are a standard means of transportation. It’s astonishing the things that people push around or carry on their back. Human bodies as beasts of burden are still very much with us (...)*” (DODD, 2001:p10). Ellas tienen su origen en los personajes de Joanesburgo como también en los personajes antropomórficos que pueblan los primeros dibujos, como son los proyectos *Yes and No*; *Arc Procession* y *Shadow procession* (MALBERT, 2006:p22).

El tema de la procesión, de la forma como WK nos lo presenta, es un tema que transporta al observador en sus mismos viajes interiores, en las diversas asociaciones de la revolución democrática, de las procesiones de las diásporas, de los refugiados, de las migraciones voluntarias, de las procesiones en huida. La primera vez que WK trató el tema de las “procesiones” fue en un conjunto de trabajos presentados para la exposición de 1990 producida por *Cassirer Fine Art en la Gallery on the Market*. Las procesiones, como describe Ivor Powell, “(...) *ironize the traditional, triumphant deployment of the format friezes and frescos. Far from being heroic, Kentridge’s figures are “desperados”, no-hopes, “drunks and pimps.” In rags and frayed theatrical costumes, borne up on crutches and carrying hyenas like babies on their backs, they bitterly mock Hailie Selassie’s dictum on third world development, which stretches across the picture surfaces (...)*” (POWELL,1990:np).

3.1.3. MULTITUDES

La palabra multitud se traduce por una concentración de personas en una mancha compacta. Se distingue del tema de las procesiones por el hecho de no ser posible individualizar a los participantes ni definir un recorrido.

Las primeras imágenes incluidas en el tema de las multitudes surgen en la película *Johannesburg second city after Paris* de 1989, año del inicio del deshielo político en Suráfrica, cuando por primera vez, en la memoria política de WK, enormes procesiones (manifestaciones) recorrían las calles. Los datos históricos sobre el resurgimiento de las procesiones en este momento corroboran la memoria tanto del artista como de su asociación a la lucha por la libertad de expresión. El espectáculo de la súbita emergencia de las multitudes proclamando en las calles no podría dejar

Procesiones



117



118



119



120



121



122



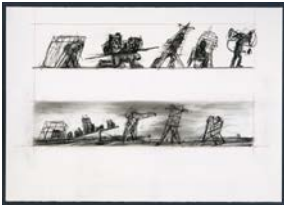
123



124



125



126



127



128



129



130



131



132



133

de ser subrayado, en un país donde las concentraciones de más de once personas eran ilegales desde 1960 (MALTZ-LECA, 2008:p20).

Uno de los primeros dibujos de WK, con este tema es el dibujo titulado *Stephens Ink* de 1994 (120 x 150 cm) hecho a carbón y pastel sobre papel. “(...) *the image is of a downtown Johannesburg cityscape streaming with protesters. It relates to the period around 1990-91 when mass processions were legalised. The work was purchased in March 1994 in the week of the fatal Inkatha Freedom Party march on Shell House, the ANC headquarters in Plein Street in Johannesburg. Although for the artist the image was an optimistic one, relating back to his childhood in the 1950s before the mass democratic organisations were banned, for some people at Gencor it captured a kind of event that evoked the insecure and pessimistic emotions that many white South Africans felt just prior to the miraculously peaceful elections (...)*” (GEERS, et al., 1997).

Este tema será retomado varias veces durante la década de 1990. Estas escenas de multitudes, como refiere WK, surgen en su trabajo inspiradas por diferentes fuentes dispersas en el tiempo, que pasan por las películas de Sergei Eisenstein, Malevich's Black Square, la Revolución Rusa, las pinturas negras de Goya, la película “Novecento” de Bernardo Bertolucci, Men Shoveling Chairs 1444-50, fotomontajes de los constructivistas rusos y las pinturas de Max Beckmann.

El registro gráfico de las multitudes es descrito por WK como algo que se dibuja a sí mismo, “(...) *as more marks are added, so the crowd emerges. The crowd draw themselves (...)*” (MALTZ-LECA, 2008:p.15).

3.1.4.

VÍCTIMAS O CABEZAS DECAPITADAS O GENOCIDIOS

El tema de las “cabezas decapitadas” puede personificarse en la obra de WK a través de las “víctimas.” Las primeras imágenes de “cabezas decapitadas” las encontramos en pequeños grabados denominados *Russian Writers* de 1989. Se trata de una serie de “(...) *disembodied floating heads, mainly derived from cultural figures in post-revolutionary Russia, the work nevertheless has a commonality in that it all deals, Kentridge says, with victims. These often cynical ironies are further developed in the strange quiescent heads of three cultural heroes of revolutionary Russia - playwright Mayakosky, photographer Rodchenko and poet Emilia Ginsberg - which float in a kind of dream space amid technological relics from their time. - it is about people who were a tone stage buoyed up by idealism around the turn of the century - before that idealism crashed (...)*” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998:p.163).

En los grabados *Casspirs full of love* (1988); en la película para la producción teatral *Faustus in Africa* (1995); en la película *Felix in exile* (1995) del proyecto *Nine Drawings for Projectio*; la película *Ubu tells the thruth* (1997) realizada para la producción teatral *Ubu and the Truth commission*; en el dibujo anamórfico *Medusa* (2000) y en la película anamórfica *What Will come*(2009), además del proyecto instalación *Black*



134



135



136



137



138



139



140



141



142

Multitudes

Víctimas, cabezas
decapitadas o genocidios

Box-Chambre Noire (2005) y en la producción de opera *Magic Flute* (2005), volvemos a encontrar referencias a este tema, como pasamos a describir:

Casspirs full of love es un grabado de grandes dimensiones, rectangular, entendido por algunos autores como representando un ataúd funerario dentro del cual se encuentran varias cabezas decapitadas. El título para la realización del grabado *Casspirs Full of Love* tiene como motivo tres referencias distintas: la copia y la interpretación de las pinturas del artista Giotto que se encuentran en la iglesia de Santa Maria Novella en Florencia, la visita a una exposición de la obra *Beet Head* del artista Tonny Cragg, y la denominación *Casspirs* que para los Surafricanos representa un vehículo militar usado por el régimen en el control de las áreas residenciales negras, denominadas *township*, durante la década de “emergencia” en los años 80 del siglo XX (HECKER, 2010:p.65).

En los proyectos *Faustus in Africa* (1995), *Ubu Tells the truth* (1997), *Black Box-Chambre Noire* (2005), *Magic Flute* (2005) y *What Will Come* (2007), el tema imaginario que los unifica, es la época de 1930 del siglo XX. Esta década fue marcada por la gran depresión en Estados Unidos, por el despuntar de los varios regimenes fascistas, con sus ideales autoritaristas, imperialistas, centrados en la totalización del estado, y en las nociones de nación, raza y sociedad basadas en el social darwinismo. Los cuatro proyectos seleccionados, a pesar de tener distintas proveniencias, comportan la cuestión de la identidad tan entusiasta a los sistemas políticos fascistas en la hegemonía de la raza pura.

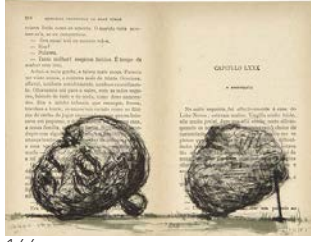
La producción teatral *Faustus in África* no se sitúa en un “país” específico, sin embargo, la historia se desarrolla en un tiempo específico que corresponde a una África colonial de inicios del siglo XX. En este proyecto el tema es aquí referenciado en la representación de esculturas de cabezas africanas.

El proyecto de la película, *Ubu Tells the truth*, a su vez, está enfocado en la violación de los derechos humanos durante los 33 años del régimen del apartheid (KENTRIDGE, 1997:np) donde el descuartizamiento de cuerpos y las calaveras hacen las asociaciones.

El proyecto *Black Box-Chambre Noire*, que se centra en el primer genocidio del siglo XX, de los pueblos Hereros y Namaques que ocurrió en el Sudoeste Africano Alemán, en la actual Namibia, entre 1904 y 1907, (HEARTNEY, 2005.p.31) tuvo en las imágenes de archivo de estos genocidios, muerte por inanición y envenenamiento de pozos, sus principales características, la revisitación de la misma cuestión. En este ejemplo, el tema de las cabezas decapitadas se asocia a un interés por la craneometría manifestado en la época, “(...) *The Magic Flute is this imagined world of Egypt, in no specific time or place, a kind of proto-African setting. This is not a didactic piece in the sense that if you want to understand the specifics of the Herero*



143



144

Víctimas, cabezas
decapitadas o genocidios



145



146



147



148



149



150

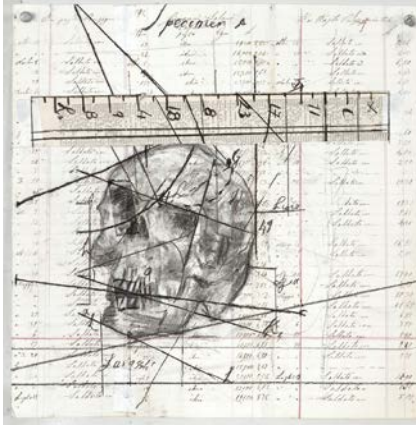
genocide, then you need to read a history book. But it does use a lot of the raw materials and images at the time. For example, in 1904 there was growing interest in measuring skulls – African skull and European skulls. A lot of the heads of the Herero people that were killed were either pickled or cleaned and sent back to Berlin’s Kaiser Wilhelm institute of Physical Anthropology for measuring and calibration. And there are photographs of Herero prisoners scrubbing the skulls. In Black Box, there are not images of skulls being scrubbed, but there is certainly a section that has to do with the measuring of skulls (...)” (FRIIS-HANSEN, 2000:p.9).

Por último, en el proyecto de la película anamórfica, *What Will come*, el motivo es la invasión de Italia a Abissinia (actual Etiopia) durante los años de 1935-1936. Con esta invasión, Italia va a reunir bajo un único gobernador tres diferentes estados, Abssinia, Eritrea y Somalia, en una nueva posesión imperial, denominada África Oriental Italiana. Esta alusión se plasma a través de la representación de la máscara de gas, en una forma de toma de consciencia y responsabilidad por parte del pueblo Italiano, por haber usado gas tóxico durante este conflicto. La ofensiva etiope fue rápidamente parada por la superioridad de armas modernas de las fuerzas italianas.

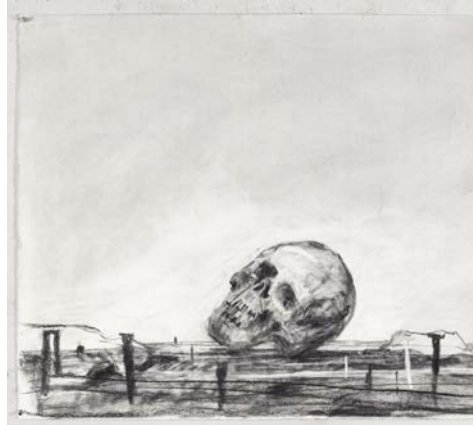
3.1.5. OBJETOS

La representación de los objetos es un tema recurrente en la obra de WK. A lo largo de su producción se pueden hallar varios objetos de su interés: objetos de comunicación, objetos de la sociedad capitalista y colonialista, objetos nostálgicos, objetos mecánicos y objetos que producen sonido como: el teléfono, la máquina de escribir, grabadoras de cinta magnética, sombreros, espejos, sillas, bicicletas, libros, un exprimidor de naranjas, taza y plato, trípodes de cámaras, cafetera, duchas, ventiladores, tijeras, los “*Action-Man*” de su hijo Sam, cámaras de gas, tenedores, cucharas, herramientas: alicates, cascanueces, brújula, telégrafo, torre eléctrica, postes de electricidad, rejillas, banderas, megáfonos, paneles de publicidad, luces de techo, contadores de tiempo, radios, libros, periódicos, *billboard*.

La simpatía motivada por este tema se inicia en el contexto privado de la casa de sus padres, con la decoración típica de la década de 1950, propensa a valorar y animar “cosas” inanimadas. Con el tiempo, de forma natural, para responder a las necesidades concretas derivadas de varios proyectos, el interés por determinados objetos empieza a apoderarse de sí mismo, pasando éstos a formarse y organizarse casi como una colección privada. Cada objeto tiene su propia historia, desde su origen hasta su aplicación en la obra, repitiéndose y transformándose a lo largo de ella. Muchos de esos objetos no están guardados en el *store-room* sino que se pueden observar por todo el taller del artista, dejándose ver y haciéndole compañía.



151



152

Víctimas, cabezas
decapitadas o genocidios



153



154



155



156

Objetos



157



158



159



160



161

Algunos objetos provienen de la observación de fotografías, otros son instrumentos utilizados en la labor del artista y otros son encuentros y empatías: “(...) *A lot of them were things that were around the house. So, a coffeepot, a megaphone, there’s one object which I found when I did a trip to Namibia to look into archives and look at photographs and to go to the site of the Waterberg, the battle of Waterberg, and there were things that I found there that I used. Images, photographs, but also physical objects which got copied or used in the work. The Herero woman, which is just a mechanical spring, I’d bought from a second hand kitchen shop in Paris many years ago. I put it on the model to stand in for the figure, which I didn’t know what the figure would be and then I actually liked the spring. So a lot of things were more or less by chance (...)*” (JAN COUMANS, 2010:p.viii). Su representación estará contenida en composiciones donde los objetos se encuentran aislados y/o integrados en un conjunto de un espacio escénico, articulados con la figura humana, antropomorfizados de forma estática o mecánica, en situaciones de bidimensionalidad y/o tridimensionalidad.

3.1.6. FLORES

“(...) *Ela: Eu sou o narciso de saron,
O lirio dos vales*

Ele: sim, como o lirio entre espinos é, entre as jovens, a minha amada(...)”.

“(...) *Apelo da amada*

Ela: o meu amado é todo meu, e eu sou dele. Ele é um pastor entre lírios, antes que espire o dia e cresçam as sombras, volta meu amado – emitando a gazela ou sua cria – para os montes escarpados!(...)” (SALOMÃO, 400a.c.).

Son variadas las referencias a la flor del lirio en el texto “Cántico de los Cánticos” de Salomón, hijo del rey David, obra que sin duda WK habrá tenido acceso en su educación judía.

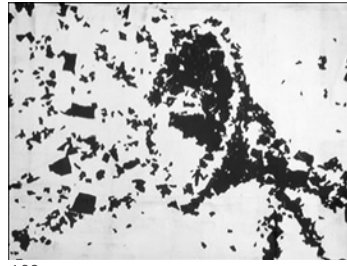
3.1.7. LOS BESTIARIOS

La presencia de animales en la obra de WK, se asemeja a una huella personal, una especie de firma, siendo su registro recurrente de una forma casi obsesiva, podemos incluso hablar de una especie autorretratante. Entre los animales domésticos, familiares y animales salvajes encontramos, rinocerontes, gatos (O'TOOLE, 2009:p.14), peces, caballos, aves, leones, loros, jabalíes, entre otros que trabajará individualmente o en complemento con otros elementos que forman parte de la misma composición como los objetos, el paisaje y la figura humana.

El tema de los animales es también como uno de los elencos que forman el imaginario de las historias de Kentridge. Algunos de estos personajes aglutinan significados propios como es el caso de la hiena: animal africano profundamente asociado con la ambigüedad y corrupción, (MALTZ-LECA, 2008:p.42) o el caso del rinoceronte que establece la conexión entre África y Europa (JAN COUMANS, 2010:p.xx). La representación clásica del “ganda” (rinoceronte) surge por el trazo del artista Albercht Durer, grabado en madera, en 1515, con base en una misiva acompañada de un dibujo de un



162



163



164

Objetos



165



166

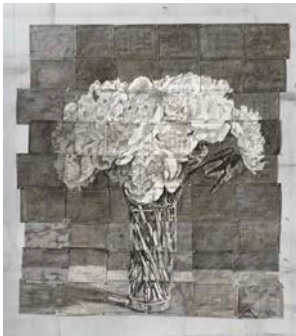


167



168

Flores



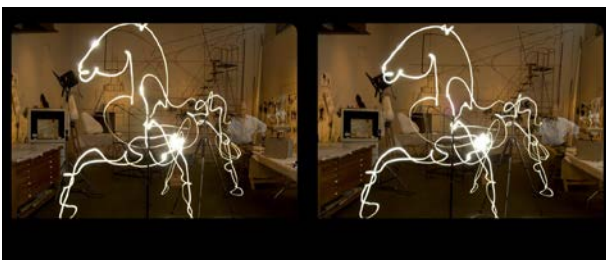
169



170



171



172



173

Los bestiaros

autor anónimo português enviada por Valentim Fernandes, a un mercader de Nuremberg, amigo de Albercht Durer. La misiva relatava el recorrido del paquidermo que había llegado a la ciudad de Lisboa en 1515 de la mano del rey D.Manuel I que envió al animal en una lujosa embajada al papa León X en 1516, como nos describe Francisco Providencia “(...) *Para além dos 5000.000 (para as obras da basílica de S.Pedro) seguiam na comitiva ao lado das excentricidades indianas, os mais exóticos animais selvagens (cavalo persa, duas onças de caça, um elefante..) avistando-se também um insolito rinoceronte (oferta do rei de Cambaia) que acabará a viagem empalhado (por se ter afogado numa tempestade ao largo de Marselha) (...)*” (PROVIDENCIA, 2006: p.4). Dentro de este tema, WK explota formas de representar el tema “animal” a lo largo de la historia de la tradición gráfica, que están a menudo lejos de su propia comprensión, en la búsqueda de una domesticación.

En junio de 2010, WK recibió el Premio Kyoto en Artes y filosofía. El premio de origen japonés y de valor comparable al premio Nobel se concede anualmente por la Fundación Inamori a tres personalidades que hayan destacado en las categorías de arte, filosofía y tecnología avanzada / Ciencias básicas. En octubre de ese mismo año, Kentdrige presentó una Conferencia conmemorativa con un texto titulado *Meeting The World Halfway: A Johannesburg Biography*. WK se basa en este texto y es a través de su visión que se centró en la historia del paisaje de Johannesburgo que invocamos sus ideas sobre este tema.

3.1.8. PAISAJES DE JOHANNESBURGO

La ciudad de Johannesburgo es una ciudad muy joven, habiendo sido fundada hace tan sólo 130 años, en una región de la meseta del interior de Sudáfrica, llamada *Highveld*, que se encuentra a unos 2000 metros por encima de la línea del mar.

El origen de esta meseta remonta a 2,4 millones de años atrás, cuando un meteorito gigante golpeó la tierra a 100 kilómetros del lugar donde hoy se encuentra Johannesburgo, en un área conocida ahora por presa *Vredefort* “(...) *a world heritage site, and the largest known meteor impact site in the world. You can tell that this is the site of a meteor impact because of a circle of hills with a diameter of about 100 kilometres, which rise up in what is otherwise a flat landscape. The effect of that meteor impact three billion years ago was to tilt a plane of the earth’s crust, pushing it down where the meteor stuck. There is a layer of the earth which includes a paper-thin layer of gold – which instead of lying on the surface of the earth as it had before the impact, lies now at a 45 degree angle through the earth. At the point where this angled seam of gold touched the surface, the city of Johannesburg was established; and its logic ever since has been to track and follow that seam deep underground (...)*”.

Los bestiarios



174



175



176



177



178



179



180



181



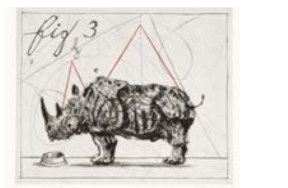
182



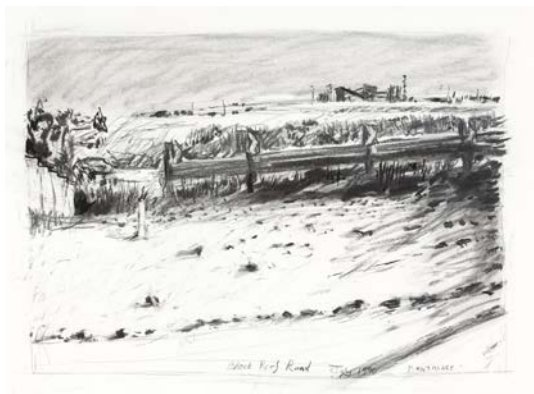
183



184



185



186



187

Paisajes de Johannesburgo

Este hecho dictó la historia de la región de *Highveld*, haciendo que la ciudad de Johannesburgo creciera en torno al descubrimiento del oro hace 130 años. En 1886 se descubre el oro y a partir de ese momento mineros de diferentes partes del mundo llegan a explotar y a poblar la ciudad, que se desarrolla a través de las contradicciones y de los diferentes impulsos propios de las diversas etnias que allí van llegando y que poco a poco le irán moldeando su personalidad¹. En términos puramente geográficos, no hay nada que justifique su existencia, no hay ningún puerto, río o estuario. El paisaje es llano, muy seco y inexpresivamente incoloro. La lógica de su existencia es invisible. Sólo por lecturas indirectas, de huellas y rastros de una actividad humana, se puede explicar su historia. La ciudad de Johannesburgo fue de esta forma moldeada por la actividad minera que creó dos tipos de paisajes opuestos: un paisaje natural de estepa y un paisaje artificial de ciudad. El paisaje artificial termina donde el riego y los privilegios terminan². Los indicios y los vestigios siguen siendo una parte integral del paisaje. La ciudad de Johannesburgo es conocida por ser la ciudad del mundo con el mayor número de árboles plantados por el hombre. Esto se debe a la industria minera que necesitaba madera para construir los cimientos de las estructuras de los túneles de la mina. El relieve geográfico de la ciudad es también un resultado causado por la explotación del subsuelo. Las únicas montañas existentes sólo son montículos artificiales creados por tierra retirada del interior de la mina. El valor que tiene el agua en el suelo también está relacionado con esta actividad. De nuevo se crean dos polos opuestos que implican la inestabilidad del suelo a la superficie creada por la excavación y de grandes cantidades de agua del subsuelo para evitar la inundación de las galerías de las minas³.

¹ "(...) to go back again to the history of Johannesburg. Gold is discovered in 1886, and miners from all over the world rushed to the mines. First there are English miners from Cornwall. There were Chinese laborers. There were black South African workers. Indian traders come in. It becomes a very cosmopolitan city. There are the English and the Afrikaners fighting a war over the gold fields. Back in Europe you have the anti-Jewish pogroms, and a huge immigration of Jews from Russia, from Latvia, from Lithuania to different parts of the world. My family, like most South African Jews, is émigrés from Lithuania. From the beginning, Johannesburg has been a city of settlers. The Africans who lived here ten thousand years ago and even 500 years ago have long been displaced. Even the Africans who were here in the 19th century were no longer living on this land when gold was discovered. The Africans which now make up the majority of the population of the city are recent arrivals from other parts of the country and all over Southern Africa. There is no long tradition in the city, longer than 130 years. The city is embodied and made up of contradictions, of these different impulses that come into the city. (...)", in KENTRIDGE William - *Commemorative lecture, Meeting the World Halfway : A Johannesburg Biography*, Kyoto Prize, 2010

² "(...) there we have a split, this contradiction between one image of landscape, and another reality of the veld around Johannesburg. But the split is deeper than that, and closer. There is enormous contrast in Johannesburg, between the lush, leafy gardens of the suburbs, and the dry veld outside the city, where irrigation and privilege ends. The contrast refers to a real split – in landscape, politics, class, wealth and access to resources (...)" in KENTRIDGE William - *Commemorative lecture, Meeting the World Halfway : A Johannesburg Biography*, Kyoto Prize, 2010

³ "(...) But water itself is also interesting in Johannesburg. As I said, the nature of the gardens is dependent on irrigation. Again, that which is under the ground: not from rivers, not from dams, but primarily from that this comes up through the ground, from wells in different people's gardens, or pumped from rivers distant from the city. But the mines themselves, which go down many hundreds of metres in some cases, suffer from the opposite problem. They are flooded with water. On the one hand, there is the natural dryness on the surface, and on the other, a plethora of water underneath – the mining companies have to pump this water out of the mine chambers to go on mining. One of the results of this was that the ground became unstable. When I was a child, and the mining was much closer to the centre of the city, every few weeks there would be small earthquakes in the city. These were very reassuring; they were not like an earthquake in Japan. You knew they would rattle the cups, there might be a small crack in the wall, but essentially they were minor settlements of the earth. But in some places just outside of the city, such as Carletonville, this excavation of the water from the mining areas produced huge sinus-like cavities under the ground, and there were cases of enormous sinkholes where an entire house, or a tennis court with the players and the umpire, would get swallowed by the earth into a black hole. There was a terror of what was under the earth, its hollowness, and what was churning underground; this became a metaphor for the political churning in the country in the 1960s and '70s, when these occurred (...)" in KENTRIDGE, William - *Commemorative lecture, Meeting the World Halfway : A Johannesburg Biography*, Kyoto Prize, 2010

Paisajes de Johannesburgo



188



189



190



191



192



193



194



195

3.1.9.
AGUA

El tema del agua es otro de los temas recurrentes en la obra de WK. El primer contacto con este elemento se da a través de sus cualidades sensoriales, por el color, surgiendo de forma gráfica y fotografiada en imágenes estáticas y dinámicas, así como a través del sonido. La representación del agua aparece por primera vez dentro de los espacios interiores en charcos o estanques y a menudo haciendo alusiones a las inundaciones (KENTRIDGE, 2010)⁴. La historia de los diluvios nos remite a la epopeya de Gilgamesh y de Atrahasis, de los mitos mesopotámicos. El diluvio se elige como herramienta de limpieza y destrucción en una especie de reverso de la creación.

La observación de la ciudad de Johannesburgo, en los últimos 30 años, le sirvió a WK como una especie de estudio de caso. La producción de dibujos que rodean este tema, proviene tanto de las imágenes de observación directa de los espacios, de lo que es visible e invisible, como de la utilización de dibujos con visiones proyectistas de los planos de la ciudad: “los dibujos de mapas”. Estos dibujos los define WK como “los *sitios de la imaginación*”. Las proyecciones ordenadas, pautadas a las que se le impone una realidad (GEERS, et al., 1997). La “movilidad” (KENTRIDGE, 2004:pp.117-120) del paisaje refleja lo que somos y cómo llegamos a nuestros días. Para WK la tierra se puede evaluar desde el punto de vista del tiempo y de su espacio social. El paisaje no es un proceso fijo, está en constante proceso de desmembramiento (GEERS, et al., 1997:pp.147-157).

Los “relieves” naturales y artificiales de Johannesburgo causados como consecuencia de la explotación de oro se hicieron a un ritmo muy acelerado. Durante este período de intensa explotación de mineral, la ciudad fue asumiendo formas y características más cosmopolitas perdiendo, sin embargo, muchas de sus características originales y únicas (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998:p.170). Estos cambios se describen por WK como “(...) *Suddenly what one thought of as one’s landscape, as the solid bedrock of how one could organize who one was, or imagine who one was in space, started to disappear – literally: they would be erased. With excavators, and with jets of water, these mountains would be removed. In a way the city itself was showing me a kind of animation, a kind of erasure (...)*” (KENTRIDGE, 2010:p.10). La visión del paisaje de WK equivale a un “(...) *theatre for human activity (...)*” (BENEZRA, et al., 2001:p.158) como un paisaje de los testimonios como víctima, (BONAMI, 1998:p.27) “*place of social contestation*” (BENEZRA, et al., 2001:p.25).

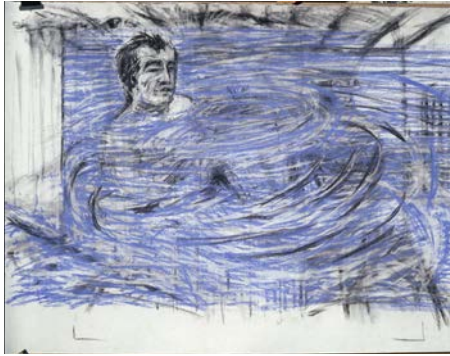
En 1994, WK es invitado a hacer un video animado para acompañar la música creada por la banda *Mango Groove* titulado *Another Country*, para

⁴ “(...) *one is the particular character of this colour blue, which I found in an art supply shop in London – and bought for its colour, the attraction of its colour – and presumably associations that the colour had with it – and then brought back to the studio, and needed to find a use for this colour; which became water. The water in the films and in the drawings functions as a utopian blessing: you can draw a very dry landscape; then with a single line of blue, you transform it, you bless it with water. But water has always also been a drowning substance, a dangerous substance – the water in the mines, the threat of the sea that was very far away, children that were drowned in swimming pools in Johannesburg (...)*”, in KENTRIDGE, William - *Commemorative lecture, Meeting the World Halfway : A Johannesburg Biography, Kyoto Prize, 2010*

Agua



196



197



198



199



200



201



202

Água



203



204



205



206



207

Agua



208



209



210



211



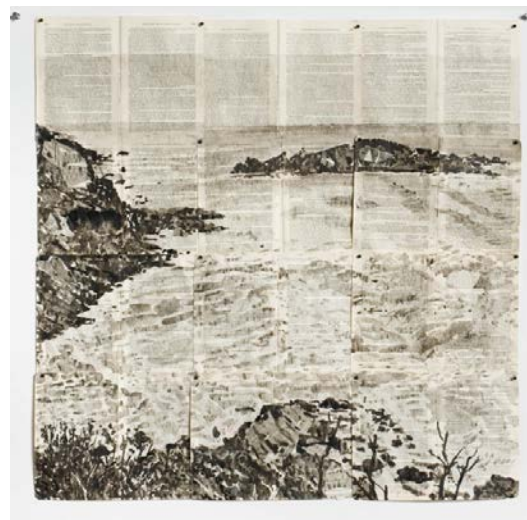
212



213



214



215

conmemorar el nacimiento de la nueva sociedad democrática de Sudáfrica. Esta película tendrá gran influencia en la producción de la película del proyecto *Nine Drawings for Projection* titulada *Felix in Exile*. Kentridge sostiene el afecto que tiene con el tema del paisaje de la siguiente manera: “(...) *I’m interested in landscape as something to draw and understand and I’m also interested on it on a different level in which history disappears, the way in which disremembering happens... particularly the South Africa landscape around Johannesburg which is non-descript, which owes all its features to events and to people on them, rather than a landscape which is given shape by mountains, rivers and gorges. An entirely social landscape (...)*” (SIEBRITS, 2004:np).

El tema del paisaje de Johannesburgo no surge de una manera puramente intencional reconocida *a priori*. La elección, el proceso, el resultado y la distancia al dibujo traen a la superficie la evocación de las cuestiones que van a constituir su obra.

La forma como WK piensa y representa el paisaje, resalta de esa presentación que señala los aspectos ocultos que en él están inscritos, produciendo imágenes que nos llaman la atención y nos hacen recordar las contradicciones de la realidad de Sudáfrica, más allá de las representaciones pintorescas, (SIEBRITS, 2004:np) o nostálgicas (BERLIN, 2000:p.24). Estas representaciones utópicas del paisaje, son el legado del prototipo de la belleza del modelo de los primeros colonos blancos, que estaba preestablecido y que nunca nadie ha cuestionado. El tema del paisaje estaba asociado a imágenes escenificadas, fingidas, “mentiras” pretendidas, que deberían ser modelos a seguir.

“(...) *in the end all the work I do is about Johannesburg (...)*,” (TRUSWELL, 1987:p.57) este breve fragmento resume la importancia de la ciudad urbana y periférica como una materia prima para la producción artística de WK. Kentridge fue uno de los pocos artistas que no se fueron al exilio durante los años de mayor tensión de la historia política sudafricana, habiendo sido pocos los períodos en los que no mantuvo contacto directo con la ciudad y de la cual nunca tuvo éxito en tratar de *escapar*. A lo largo de su producción ha verificado siempre, tarde o temprano, que todo lo que producía tenía sus raíces en su ciudad.

Sus trabajos se encuentran (WATTERSON, 2009:p.42) en cada década en las características de la ciudad, en sus costumbres, en sus gentes, en sus problemas y en las tensiones sociopolíticas presentes en las distintas décadas de los últimos 40 años, siendo siempre un observador, no participante pero activo.

La ciudad urbanizada, lo edificado en la obra de WK va unido a la memoria y a lo simbólico. El espacio arquitectónico estuvo desde muy temprano en



216

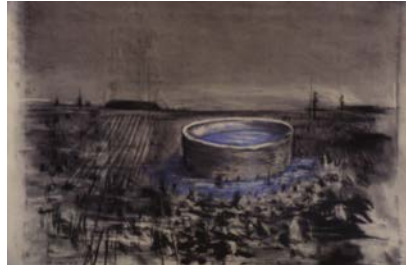


217

Agua
Mango Groove
Another Country



218



219



220



221



222



223



224

3.1.10.
LO EDIFICADO,
LA CIUDAD

los dibujos de Kentridge, siendo la representación de la visión de dentro hacia fuera más explotada que la visión de fuera hacia dentro. Durante las primeras décadas, el espacio interior está representado por marcos con puntos perspectivas a través de la observación directa. Es el contexto cercano al artista el que predomina. Esta representación es naturalista cerrando el entorno hasta los límites, sin embargo habrá situaciones en que la dimensión y la identificación de los espacios serán simplemente mencionados por mínimas referencias, teniendo en los objetos los elementos identificadores.

En paralelo a este tipo de representación WK crea otro grupo de trabajo donde se mezcla el espacio interior con los espacios o referencias del espacio exterior, explotándolo todo de una manera casi *surrealista*. Los espacios son imaginados representados en diferentes sistemas de representación y en estado fragmentado, como si de una ruina se tratara.

El espacio exterior sólo se muestra desde mediados de la década de 1980, donde el espacio arquitectónico visto de una forma fragmentaria a menudo estará representado en los escenarios de los paisajes, especialmente en los edificios emblemáticos *abandonados*, representados de manera siempre sugerente, como es el ejemplo del estadio de Elis Park, de las antiguas fábricas en las cercanías de Johannesburgo, de las estaciones de ferrocarril, de las centrales eléctricas, el depósito de agua en la parte superior de la Rigde Yeoville, el memorial de guerra de los Bóer Edwin Ludyens con el Ángel situado en el jardín zoológico de Johannesburgo y en las fachadas de Art Decó en el Clarendon Circle situado al final de Hillbrow y de los cafés y hoteles en las zonas de veraneo de Durban y Muizenberg, en Cape Town.

En la década de 1990 la *calle* de la ciudad de Johannesburgo, con el conjunto de edificios que la definen, pasa a ser presentada muchas veces en entornos extraídos de las imágenes fotográficas, sacadas por el artista a través del coche lo que implica la recurrencia a entornos en que la perspectiva tiene un único punto de vista.

De esta misma época, encontramos también imágenes arquitectónicas que tienen como referencia imágenes de archivo, pasando a copias / interpretación de imágenes, fotocopias de material de investigación donde podemos encontrar las ruinas de templos neorrománticos, templos faraónicos y antiguas casas coloniales. Este material surge de las investigaciones realizadas para proyectos específicos que a veces vuelven a surgir a lo largo de otros proyectos de la obra.

El espacio real como un lugar de exposición constituye por sí solo, en muchos proyectos del autor, uno de los participantes activos en el acto de la creación, como en el ejemplo *Black box-Chambre Noire, Sleeping on*



225



226

Lo edificado, la ciudad
espacio interior



227



228



229



230



231



232



233



234

Lo edificado, la ciudad
espacio exterior



235



236



237



238



239



240



241



242



243



244



245



246



247

Lo edificado, la ciudad
espacio exterior



248



249



250

Glass y Ubu Tells the Truth.

El espacio como un lugar de trabajo, el taller del artista, es en sí mismo un elemento necesario para desarrollar el trabajo creativo, en la medida en que WK lo compara a la extensión del pensamiento, (lugar donde el pensamiento es probado en los objetos y en las imágenes realizadas) (KENTRIDGE, 2009:p.198). La organización del espacio, meticulosamente mantenido por el equipo técnico responsable por el taller, es regularmente modificada por la forma de trabajo, prolífera e intensa, característica de WK. El espacio del taller no termina en las cuatro paredes del salón, extendiéndose hacia el jardín, la cocina y el resto de la casa.

3.1.11. ARTE Y POLÍTICA

En la conferencia titulada *Art in a Stage of Siege Caution: for external use only*, de 1986, en el punto *The pictures I love are not for me*, WK, a través de algunos ejemplos de obras y artistas en la historia del arte occidental europea, establece un análisis entre sus experiencias personales como artista y los ejemplos seleccionados, “(...) *the great impressionists and post impressionists paintings like the Big Seurat in the National Gallery in London and those Tiepolo skies are the paintings that give me the greatest pleasure. Immediate pleasure in the sense of a feeling of wellbeing in the world. They are visions of a state of grace of an achieve Paradise (...)*”. En este texto WK “critica” la visión de un Estado de gracia o un paraíso, inaceptables para WK en el contexto sociopolítico en que vive. El trabajo inocente y ciego delante de la realidad es algo incomprensible para Kentridge que tiene necesidad de trabajar de acuerdo con una clara consciencia del universo sociopolítico circundante (KENTRIDGE, 1986:np).

A lo largo de la década de 1970 y 1980, el entorno cultural en el que trabajaba Kentridge estaba profundamente politizado sin ninguna oposición. Durante años, WK resistió tranquilamente a toda y cualquier forma de arte meramente político (ROBECCHI, 2008:p.115). Los carteles y dibujos, así como las obras de teatro (CHRISTOV- BAKARGIEV, 2005:p.411), realizadas por el artista durante este período fueron los únicos actos de oposición política que veía (MALTZ-LECA, 2008:pp.39-43).

Como describe Leora en su tesis doctoral, a finales de 1980, Sudáfrica fue dominada por una visión marxista del arte, usándose ella como un “arma de lucha” o como un arma de resistencia y de protesta contra el régimen del apartheid. Según este autor, este tipo de reclamación viene a raíz de los disturbios de Soweto de 1976.

“(...) *Art was a weapon for political struggle and the country has a proud and significant history of political art, and of intellectuals resisting oppression and registering dissent. Political art, in the form of direct and unambiguous comment on militarism, the security forces and the repressive Pretoria regime, emerged in the 1970s with artists such as Herman van Nazareth and*



251



252

Lo edificado, la ciudad
taller del artista



253



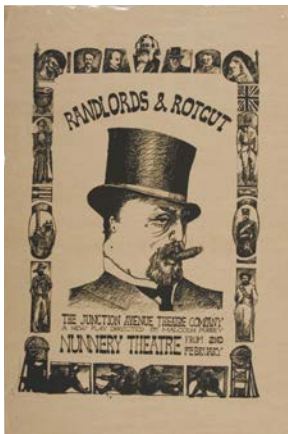
254



255



256



257



258



259

Arte y politica

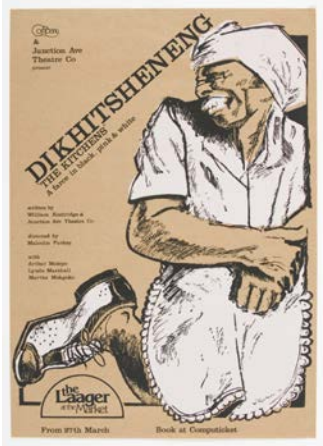
Robert Hodgins. Dumile Feni, who died in exile, chronicles the disillusion and despair of black South Africans in intensely expressionistic drawings. In the 1980s, Michael Goldberg, Stanley Pinker, William Kentridge, Sue Williamson, have all worked towards finding the most appropriate technical, formal and expressive solutions for summing up, responding to and giving substance to the demands of their society and of humankind. They have shifted and pushed the boundaries of their methods and techniques, and along with it they have altered the scope and nature of our vision and perception (...)" (GEERS, 1997:p.147).

A WK, desde muy temprano, le asolaba internamente la duda de no saber cuál era su papel en el ambiente artístico, reflejándose este hecho en su recorrido artístico que terminó por ser interrumpido temporalmente. WK ve la política como una materia prima que está incrustada en su producción y no utiliza el arte como un acto deliberado de activismo político. Para WK no se puede confundir la política como una actividad práctica y la política como motivo/tema artístico. Como sostiene Kentridge, la política como una actividad práctica es un instrumento activo directo en el mundo y la política como motivo/tema es mediación y reflexión sobre él mismo. Para WK la política es la materia prima (PIETRANTONIO, 2000:pp.61-64)⁵, *"(...) I have never tried to make illustrations of apartheid, but the drawings and films are certainly spawned by and feed off the brutalized society left in its wake. I am interested in a political art, that is to say an art of ambiguity contradiction uncompleted gestures, and certain endings; an art (and a politics) in which optimism is kept in check and nihilism at Bay (...)"* (YOUNG, 1998:p.53).

El material "político" es el contexto experimentado por WK en un intento de entender (SCHOFIELD, 2007:p.68)⁶ lo que estaba sucediendo en el ámbito exterior a su esfera íntima y personal. Kentridge nunca logró hacer un arte

⁵ *"(...) ler os artistas William Kentridge - I think there is a problem talking simply about art and politics - a confusion between politics as a practical activity and politics as a subject for art. One is a directed instrumental activity in the world; the other a reflection and mediation on it. The point of contact would be Cesare's 'arts' job is to assure the existence of hope. This it does irrespective of its subjects. Politics as subject does not seem to me a particularly privileged one in performing this job. This Utopian element - assuring the existence of hope - is a necessary moment in the field of practical politics - but soon dispensed with, amongst the instrumental worlds of strategies, analyses, manipulation and dissimulation - that are appropriate to politics. By politics one means the art of the possible. Art is about the celebration of the impossible, whether this is cesare's Dada walk through the cupboards and balconies of the Serpentine Gallery, or Mark's anarchistic explosion of conventional taxonomies. I think that Cesare Mark and I do share an interest in the political as raw material from which we make our work. I am not sure how much further it goes than that (...)"*, in PIETRANTONIO, Giacinto Di - Because art is never innocent, Magazzino D'ARTE MODERNA, Roma, Italy, pp.61-64, 2000

⁶ *"(...) As a South African, Kentridge has lived through one of the most momentous periods of social change in recent world history, witnessing first-hand the violent struggle that brought it about. And while many artists of his generation were left in a creative limbo after the end of apartheid, with nothing more to rail against, he has continued to decipher the hidden stories in his country's landscape and extrapolate them out in his own way to speak to all nations. 'I don't think there was a single political analyst or pundit who wrote a version of the future that is anything close to what has happened in the past 10 years,' he says. 'Now, looking back one can see all the different signs of transformation that were latently there, but until after the event they were invisible.' Those events have marked Kentridge and he, in turn, has transferred those marks onto paper; not in a didactic way but in a deeply personal one. And that, perhaps, is the key to his success. In his intimate animations the whole history of human endeavour seems encapsulated. It is the surreal amalgamation of the public and the private that becomes surprisingly universal. As Kentridge himself says: 'Sometimes I couldn't tell if the domestic sections of the films were a kind of metaphor for what was happening out in the world or if what was happening out in the world was being used as a way of understanding what was happening inside the room.' Maybe it's all part of the same thing. Like the frenzied blue line that zooms out of the telephone in his film Stereoscope 1999 and ricochets off walls into the streets below connecting everyone and everything in an increasingly complex web of communication, maybe we are, in fact, all linked. There are no answers to such musings from William Kentridge, for, as in life, his work remains mysteriously open-ended (...)"* in SCHOFIELD Nell, William Kentridge - the strategic stalker in Autore Magazine - issue 3, pp.83.85, 2007



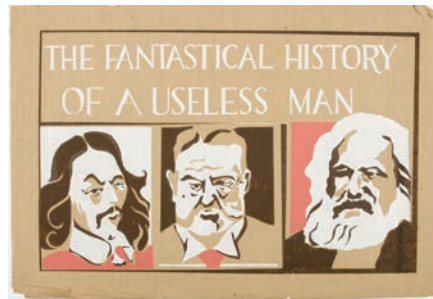
260



261



262



263



264



265



266



267



268

utópico, independiente, aislado y lleno de certezas y de optimismo⁷ La intención nunca ha sido la de ilustrar específicamente algo, sirviéndose de un sólo momento como una fuente de inspiración (POUSETTE, 2009:p.68)⁸. El estímulo es algo que está incrustado en la vida cotidiana de la ciudad de Johannesburgo, que a su vez alimenta los dibujos de WK (GOLDBY, 1994:p.23)⁹. Desde este punto de vista, todos los indicadores de transformación política serán interiorizados por el artista y formarán siempre parte de su obra. Como el artista a menudo afirma - si el material “político” es el ejercicio del poder, entonces su arte es el reflejo de ese mismo ejercicio del poder.

“(...) The political interest in what happens in South Africa is very much part of the work. When I started working as an artist, one of the questions that seemed inescapable to me was how one finds an adequate way – whether it’s adequate or not is open to debate – of not initially illustrating a society that one lives in, but allows what happens there to be of the work, the vocabulary and the raw material that is deal with. Can one find art which relates to politics, in which the same ambiguities and uncertainties that one finds when describing the rest of the world also exist in the political and social questions that one is depicting? That’s not the norm in political art. Great soviet political art at its key moment was complete optimism and certainty. The slogan – as something that in a few words could encompass a huge program, a huge human desire, a huge human sense of agency – becomes impossible. So, in light of the impossibility of that kind of certainty and optimism, what is the work that can be done that doesn’t simply pretend that part of the world doesn’t exist – that doesn’t follow clement Greenberg and say that the world is the canvas and that nothing exists beyond the canvas? It’s not that I have found an answer, but it’s a question that still intrigues me. I suppose the first promptings or prodding’s to work

⁷ *“(...) the political interest in what happens in South Africa is very much part of the work. When I started working as an artist, one of the questions that seemed inescapable to me was how one finds an adequate way – whether it’s adequate or not is open to debate – of not initially illustrating a society that one lives in, but allows what happens there to be of the work, the vocabulary and the raw material that is deal with. Can one find art which relates to politics, in which the same ambiguities and uncertainties that one finds when describing the rest of the world also exist in the political and social questions that one is depicting? That’s not the norm in political art. Great soviet political art at its key moment was complete optimism and certainty. The slogan – as something that in a few words could encompass a huge program, a huge human desire, a huge human sense of agency – becomes impossible. So, in light of the impossibility of that kind of certainty and optimism, what is the work that can be done that doesn’t simply pretend that part of the world doesn’t exist – that doesn’t follow clement Greenberg and say that the world is the canvas and that nothing exists beyond the canvas? It’s not that I have found an answer, but it’s a question that still intrigues me. I suppose the first promptings or prodding’s to work as an artist is still there and the questions haven’t changed. One does the work and then tries to formulate a series of questions which one could possibly ask a reason for the work. So it’s always reverse engineering in terms of the ideas (...)”, in SOLLINS Susan, Art 21 - Art in the twenty first century 5, p.16, 2010*

⁸ *“(...) JP You are dealing with serious subjects such as colonialism, fascism and tyranny. Do you think that art today has a power and potential to make a difference regarding politics or social engagement? WK- I think it has potency as it always has had. If not to change people’s perception, but to confirm people’s perceptions of things they are uncertain of. How we construct ourselves out of things we read, things we have seen, generally confirms impulses that we already have, and strengthen them. In that sense I have a complete belief in the power and the essentialism of art. And certainly in the way people construct themselves is how they act in the world. But that’s not something that is in my head when I’m doing the work. My art is not political in the sense that it has an instrumental end that it’s trying to achieve. If politics is about the exercise of power it is about the reflection of the exercise of power (...)”, in POUSETTE, Johan - William Kentridge in dialogue with Johan Pousette, What a wonderful world, p.68, 2009*

⁹ *“(...) I have been unable to escape Johannesburg. The four houses I have lived in, my school, studio, have all been within three kilometres of each other. And in the end all my work is rooted in this rather desperate provincial city. I have never tried to make illustrations of apartheid, but the drawings and films are certainly spawned by and feed off the brutalised society left in its wake. I am interested in a political art, that is to say an art of ambiguity, contradiction, uncompleted gestures and uncertain endings. An art – and a politics in which optimism is kept in check and nihilism at bay- William Kentridge (...)”, in GOLDBY, Michael - William Kentridge - Painter, Revue Noire number 11, p.23, 1994*

as an artist is still there and the questions haven't changed. One does the work and then tries to formulate a series of questions which one could possibly ask a reason for the work. So it's always reverse engineering in terms of the ideas (...)" (SOLLINS, 2010:p.22).

Desde las elecciones libres de 1994, la sociedad sudafricana "(...) *has moved from confrontation and opposition to reconciliation; from resistance to reconstruction (...)*", (GEERS et al, 1997:144) creando una crisis en el centro de la comunidad artística en el sentido de encontrar nuevos temas como la nueva sociedad democrática emergente. Esta "crisis" consiste en un "vacío" para muchos artistas para quienes la resistencia al régimen fue la primera y única fuente de estímulo e inspiración.

En el caso de WK el universo político entró en su obra, natural y metafóricamente, siendo castigado por una multitud de diferentes lecturas que limitaban su producción únicamente al campo político-social de la época.

3.1.12.
TEXTO

En la obra de WK podemos encontrar el tema del texto tanto en la obra gráfica como en la obra escrita.

En la obra gráfica, las primeras imágenes que contienen la palabra, surgen en las diapositivas ejecutadas para acompañar las conferencias pronunciadas por el artista. Las palabras o frases eran sobrepuestas sobre las imágenes, registrándose en un *estilo interventivo*, tanto con relación al contenido como a su registro gráfico, hecho a través de láminas que rasuran la película fotográfica.

Más tarde, surgen como subtítulos, en las primeras experiencias filmicas, correspondiendo a espacio neutros, que se articulan entre las imágenes como los subtítulos del cine mudo, del principio del siglo XX. El texto en estos casos, se pretendía descriptivo. Sin embargo, los textos posteriores, integrados en las películas, van a servir como ideas sueltas donde las palabras o frases que parecen descontextualizadas, surgen de la temática de cada proyecto, o simplemente de la recogida de noticias del momento o incluso por juegos de palabras tan característicos en WK. Podemos encontrar estos ejemplos en los proyectos *Medicine Chest, Overloed, The Nose*.

Cuando es registrado para que se constituya solamente como dibujo, el texto se presenta mezclado en las composiciones y registrado en sentido inverso. El texto, la palabra, no es búsqueda sólo por su connotación sino también por el valor formal. Las palabras se convierten en señales de la escritura y del dibujo, como se verifica en los escenarios de la producción de la ópera *The Nose*.

Con la introducción de los libros utilizados como soporte, el texto va lentamente y de forma sutil a entrar en la obra de WK, para ganar un papel destacado cada vez más relevante. El texto impreso o manuscrito

Texto



269



270



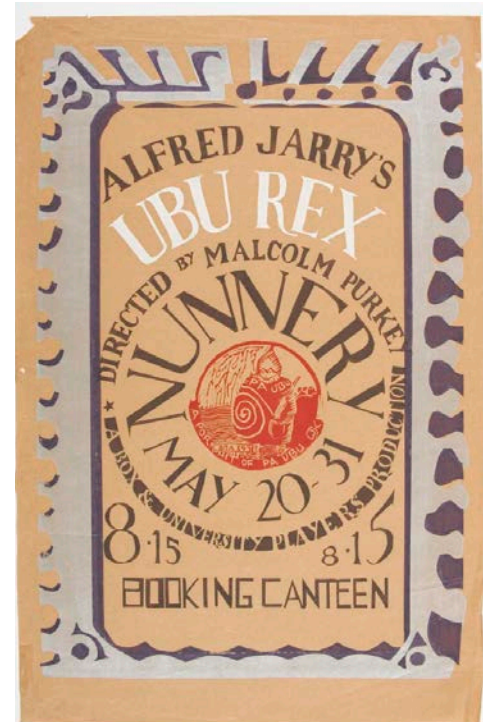
271



272



273

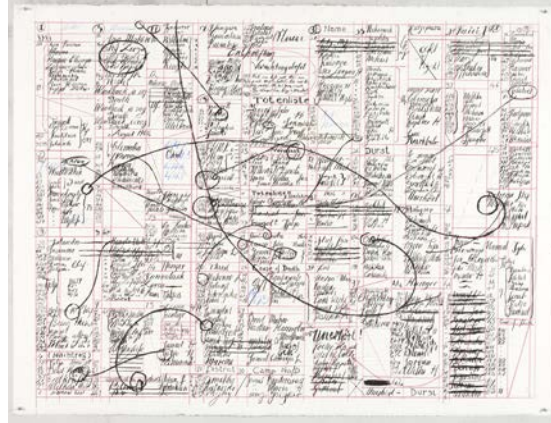


274

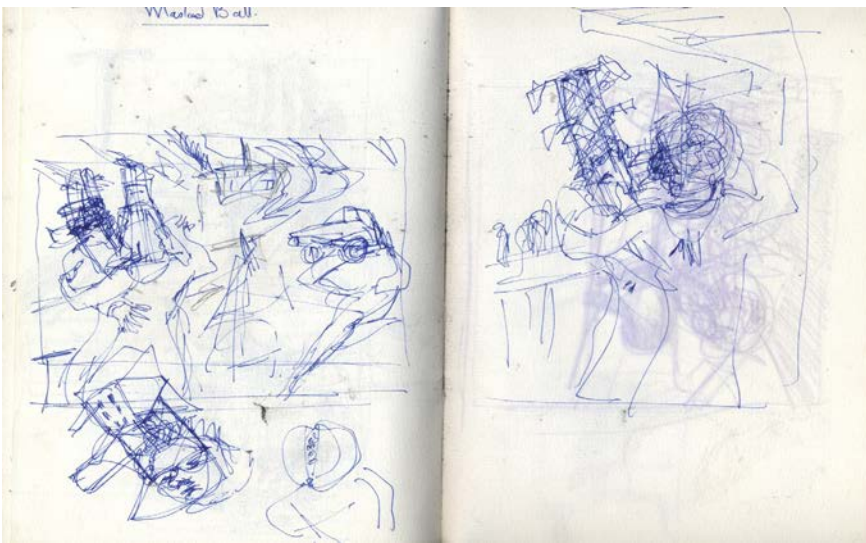
Texto



275



276



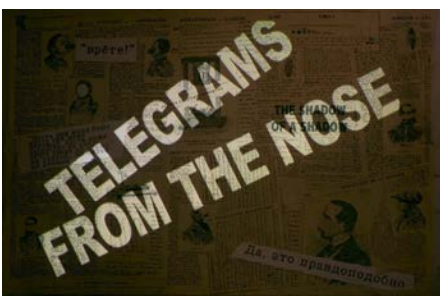
277



278



279



280



281

de las páginas de los libros utilizados se constituirá como fondo para el registro del dibujo, como también de la tecnología del grabado y de las producciones escénicas. El lugar neutro y de *backstage*, da origen a un lugar de primer plan activo y desconcertante.

El juego de las palabras que el artista suele usar para generar ideas, está íntimamente asociado al inconsciente y a las asociaciones libres, como argumenta el artista cuando defiende que muchas ideas surgen de lo no evidente (MALTZ-LECA, 2008:pp.39-43).

Con respecto a la obra escrita, esta se constituye por notas y textos que reflejan, describen, anuncian, interrogan y argumentan planteamientos y dudas que WK destaca de su producción artística. La exposición de la escritura en las conferencias que el artista a menudo pronuncia, crea una proximidad con el público y una distancia a la obra, en la búsqueda de nuevas relecturas (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998:p.157).

2.1.13 LOS SUEÑOS

En el texto titulado *Dear diary, Suburban Allegories and other infections* (KENTRIDGE, 1990:np) escrito en 1990 para la conferencia en la sociedad de las artes decorativas de Johannesburgo, que tuvo lugar el 21 de septiembre de ese mismo año, WK aclara que no es su intención hacer dibujos de los sueños, como tampoco pretende hacer imágenes que parezcan sueños, ni copiar la lógica fruición de los sueños como hacían los surrealistas. Los sueños son usados por Kentridge como fuente a la que recurre y en donde están todas las cosas que no conoce pero que sabe que existen (MALTZ-LECA, 2008:p.473).

WK argumenta que cuando soñamos hay una sucesión de acontecimientos que pueden estar conectados o desconectados, pero la forma de soñar (los momentos inconscientes) está relacionada con el aspecto fílmico, sin embargo, cuando despertamos e intentamos recordar las imágenes que nos surgen en la memoria éstas son imágenes fijas. El pasado queda inmóvil en las imágenes estáticas que a través de la memoria del “recuerdo” sobreponemos y fundimos en un todo de una sola imagen, “(...) *I think of it as quite a bad way of holding onto the past. Because one doesn't remember process nearly as well as one remembers facts, frozen images. I suppose that is why in some ways photography is so powerful, because the still of the frozen image does cross onto memory, because memory is very often much more connected to frozen images than moving images. One dreams like a movie, but one remembers like a photograph (...)*” (MALTZ-LECA, 2008:p.473).

3.2

REFERENCIAS
Y FUENTES

"(...) the poetry of Mayakovsky has been very important to me, though I could name many other writers and artists, from the film-maker Dziga Vertov, to the writer J M Coetzee, to the musician Mikis Theodorakis, whose works each at different times opened enormous new vistas for me. Mayakovsky's poems show that the artist is not just there to describe the world, but how each of us is there to construct it, all the time, every day (...)" (KENTRIDGE, 2010).

La construcción mencionada en este fragmento, es en el caso específico de WK, algo que parte siempre de un análisis o cuestión personal. Sus motivos son siempre el resultado de la unión de sus dudas personales con un conocimiento verdaderamente enciclopédico del mundo, que es edificado en su misma existencia, a través de las relaciones sociales, los intereses y encuentros. Este conocimiento enciclopédico puede ser analizado en función de fuentes y referencias. En las fuentes en las que se destacan las biográficas, las literarias, de la Historia del Arte y de la Historia Universal.

3.2.1

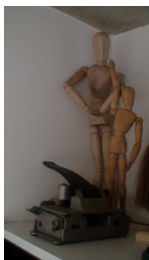
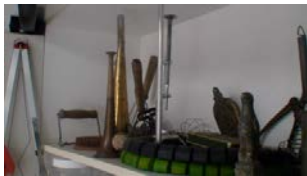
BIOGRÁFICAS

El contexto Surafricano entre la década de 1970 hasta la actualidad, el *background* familiar, el encuentro con figuras que influenciaron profundamente WK, moldearon al artista en la persona que lo constituye. Entre esas figuras, WK destaca especialmente a su abuelo Kentridge y al fotógrafo David Goldblatt. El primero porque le inculcó el gusto por hacer y el segundo por la nueva forma de cómo le hizo ver lo que le rodeaba (KENTRIDGE, 2010).

Las fuentes biográficas se reflejan en conjuntos de *fotografías montadas*, creadas para servir de material de trabajo y producidas y pensadas de forma detenida, siempre en el ambiente del artista, conteniendo la presencia de sus amigos, familia y o de personas conocidas. La necesidad de producir este material de apoyo proviene del carácter de representación figurativa que constituye la esencia de la obra de Kentridge, así como de su necesidad de representar por asociaciones. A menudo, las referencias para los diferentes elencos que surgen en los diversos proyectos de WK advienen de objetos de todos los días o de *objetos encontrados*. Estos objetos son utilizados sin ningún recelo o prejuicio. Son objetos sencillos, fáciles de encontrar y que utilizados fuera de su contexto provocan asociaciones de ideas fundamentales al desarrollo del acto creativo de Kentridge. Uno de los ejemplos más carismáticos de este abordaje es el conjunto de personajes creados para la película *Shadow Procession* (1999) (RHODE et al. 2008:p.67)¹⁰. A lo largo de los años, el acumular de objetos fue dando lugar a la creación de una colección particular, a través de la cual es posible reconocer los varios personajes que tuvieron origen en los diferentes objetos de la colección.

¹⁰ "(...) WK - That's the way forms often develop, from things one doesn't think of as art, which then turn into it. My whole technique of working with found objects came out of a puppet plays I used to do for my children's birthday parties, where I'd find objects around the house, and we'd make something for that day. If you stated by approaching inspiration through art history, it would have been much more difficult to arrive at that bicycle (...)" in RHODE, Robin, Kentridge, William - *Free Forms, Robin Rhode and William Kentridge in conversation*. Modern Painters - The international Contemporary Art Magazine, Artinfo, p.67, New York 2008

Biográficas

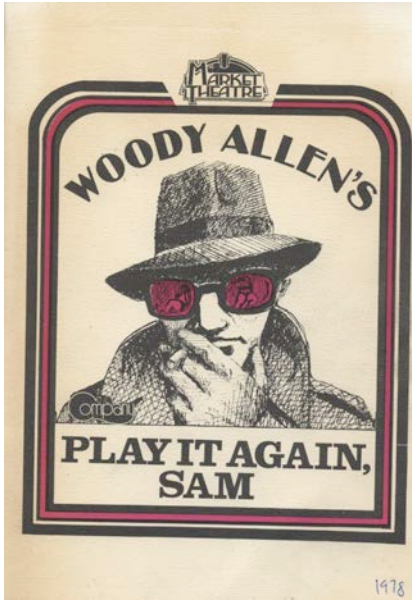


3.2.2 LITERARIAS

Fue durante el periodo en que WK desarrolló una colaboración con la *Junction Avenue Theatre Company*, esto es, desde 1976, con la producción de la obra de teatro *Fantastical History of a Useless Man*, en la Universidad Wits - en que participaron Kentridge, Stein, Von Kotze, Sitas, Stanwix, Jacobson, Sacks, Fitzgerald y Kroonhof, siendo su director Malcolm Purkey - que el artista entendió la importancia de las referencias literarias para la producción artística. La política de esta compañía, consistía en desarrollar obras de autores que reflejaran de forma crítica la sociedad de Sudafrica de la época. En esta perspectiva, el punto de salida, a pesar de ser una fuente literaria, tenía su particularidad en el trabajo de interpretación y adaptación que la compañía hacía del texto original. Este tipo de planteamiento, sin prejuicios, con una total libertad de operación, que WK justificaba por la distancia física y cultural, esto es, por estar al margen (VENDRAMA, 2002:p.41) llevará a la compañía, y posteriormente a WK en su producción artística individual, a realizar obras en que el impulso constante de la búsqueda de la identidad sería impensable en otra coyuntura. En palabras del artista “(...) *Well, I think there’s an advantage in living in South Africa, outside of European culture. For example, I did a production of George Buchner’s Woyzeck. Everyone in German studies it and is oppressed by all the different interpretations of it, but for us, it was unknown text. So there’s a freedom to play and it’s the same with Zeno. I understand there are a number of theatre pieces based on it, but I haven’t read or seen any of them, so it feels - falsely, of course - like a newly published book. In the piece itself there’s a sense of the virtues in doubt. The hero is someone whose central characteristic is that he’s completely uncertain. He says he’s going to give up smoking but doesn’t; he says he wants to give up his mistress but he can’t; he flits back and forth, which becomes another metaphor for constructing a life without, or in search of, a central purpose. In that sense, it felt close to Johannesburg and to my way of understanding. The character of Zeno is very much at the ledge to the community. I think that’s certainly a position South Africa felt with regards to Europe or America - sort of at the edge of the global community (...)*”.

Autores como Jerzy Grotowski, Samuel Beckett’s, Claudio Montverdi, George Buchner, Italo Svevo, Emilia Ginsberg, Vladimir Mayakovsky, Charles Baudelaire, Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Friedrich Durrenmatt, Lewis Carroll, Edward Lear, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Luigi Pirandello, Franz Kafka, Nikolai Erdman, Mikhail Volokhov, Bertolt Brecht, Fernando Pessoa, Boris Vian, são alguns dos muitos autores que directa ou indirectamente povoaram o imaginário de WK.

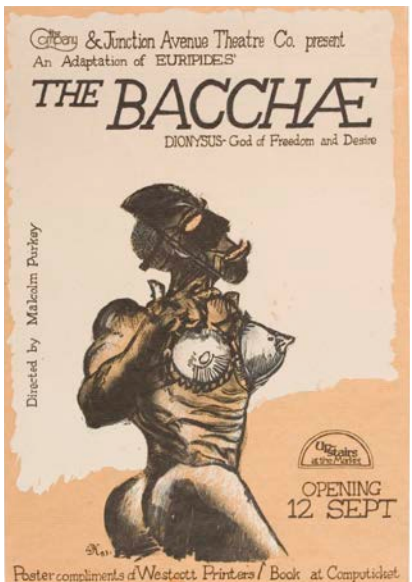
“(…) *Art is certainly the way that I’ve come to understand the world. One constructs so much out of what one’s seen and what one’s read, as well as what one observes outside in the world. But it’s definitely mediated through films and music, which is completely vital. I wouldn’t want to try to track down which part comes from where (...)*” (ENRIGHT, 2001:p.36).



290



291



292

3.2.3

HISTORIA DEL ARTE

El Tropical Love Storm, de 1985, realizado a carbón y a pastel sobre papel con las dimensiones de 100 x 70 cm, es el dibujo que WK seleccionó para el libro *Nº1 First works by 362 artists*, como representación del “primer trabajo” de su producción. Lo describe como un “bálsamo”, “(...) *this drawing functioned as a huge release from the brakes on working which I placed on myself and opened the way for other drawings less derivative than this one (...)*” (RICHER et al., 2005:p.201)¹¹. *El dibujo basado en la fotografía, Lovers in a small café in the Italian quarter, 1932*, del fotógrafo, escultor y cinematógrafo húngaro, Gyula Halász, de pseudónimo Brassai, corresponde al primer trabajo realizado algunos años después de ruptura con el dibujo. Fue ejecutado sin intenciones previas, tan sólo con el apoyo de la fotografía como “estímulo”. El resultado obtenido le desveló que el procedimiento del acto de la creación podía arrancar de impulsos indefinidos.

Esta orientación instintiva de “hacer” se va a repetir en su obra con la utilización de artistas y movimientos tan variados, en épocas y estilos como son Francisco Goya, William Hogarth, Honoré Daumier, George groz, Leonardo D’avinci, Albert Durer, Otto Dix, Giotto di Bondone, Jean Antoine Watteau, Diego Velasques, August Renoir, Giovanni Battista Tiepolo, Antoine Watteau, Alexandre Rodchenko, George Seurat, Jacques Callot, Cornelius Bosch, Ernest Cole, Bruce Nauman, Sue Coe, Claude Lanzman, Weegee(Arthur Fellig), Clement Greenberg heroes: Larry Poons, Jules Olitski, Helen Frankenthaler; The New York School: Robert Motherwell, Buscher Keaton, entre otros.

El modo como estos autores influyen la obra de WK puede ir desde la constitución de un tema formal de una determinada imagen para resolver una situación particular, como también puede llegar a enfocarse en un interés, en una investigación concreta de los ideales de un autor o de una época (ENRIGHT, 2001:p.37)¹². WK desarrollará a lo largo de su producción creativa una fascinación especial por el período Weimar (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998:p.16) de la vanguardia rusa, que corresponde a la década de los años 1920 y 1930 em se inserem artistas como Max Beckman, Robert Rauschenberg, Alexandre Rodchenko, Sergei Eisenstein (STEVENSON, 2004:p.24), Dziga Vertov, Malevich (espiritualista), El Lisstzky, Filippo Marinetti y el Cine soviético. Estas referencias se constituirán como pertenecientes al imaginario “Kentriciano”.

¹¹ “(...) *This drawing was based on a photo of Brassai, and I would regard it as a seminal or first work because it came after a break of not drawing for two years. I decided to work without interrogating the work before it was done-which had paralyzed me for these two years. So I drew the photograph without thinking about the questions that arise around making a copy, or the nature of the couple drawn. Making the drawing answered a need to be back in the studio and showed that work could start from an unclear thematic impulse and find its raison d'être somewhere along the journey of its making. The drawing functioned as a huge release from the brakes on working which I had placed on myself and opened the way for other drawings less derivative than this one (...)*” in FRANCESCA Richer and Rosenzweig Matthew - *Nº1 First works by 362 artists*. p.201, 2005

¹² El conocimiento de la modernidad se hizo a través de Rusia. No es a partir directamente del Arte pero si de las ideas Políticas. durante los años 70 del sigl XX que hay como una equiparación entre las dos sociedades. Las vanguardias Rusas: “(...) WK - yes, although you start from prejudices you're not aware of. Like, why do you like El Lissitzky and those very simple forms? And all that comes from the Russian Constructivists. You know, in Western Europe in the '70s, when I was at university, the ideas of Marx had been discredited. In South Africa, that wasn't the case. There are many ways in which those analyses of society, of understanding not just falling profit rates but of understanding the world as process, as transformation, and of contradiction being central to it, still made sense here. It was a way to understand what was happening in South Africa. That meant that one didn't only see the constructivists as just a blip on art history, but as connected to real ideas. Our interest in those Russian artists wasn't only about form; it was about form corresponding to radical ideas about understanding society, I think. How on earth do Malevich's Red Square and class contradictions play out? It was about that hard job of connecting this red square to what was happening in South Africa with trade unions and so forth (...)” in ENRIGHT, Robert - 2001: Robert - *Achievements of Indecision: The Art of William Kentridge*. Bordercrossings, a magazine of the arts, Issue 81, volume 21 number 1, p.37, 2001



293



294



295



296



297



298



299



300



301

3.2.4

HISTORIA UNIVERSAL

Este período de la historia se incluye en la modernidad que Kentridge paradójicamente plantea, en una revisitación nostálgica de las diversas utopías en que nos hace reflexionar sobre el lado positivo y el lado del engaño que nos rodea (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1989:p.156). Al celebrar la sombra, la sombra, el trazo, lo descartado, lo improductivo, la duda, la incerteza, la mancha “sucía” al revés de la “monocromática blanca”, animación pobre “al revés de pura”, de alta tecnología de efectos digitales. Para Kentridge el arte es ciertamente una declaración en contra de la búsqueda de la modernidad por la pureza y purificación del arte.

Sin embargo, el la modernidad nunca fue solamente ese objetivo. La observación de los dos lados de la moneda fue el intento de vanguardia para el arte y la vida, para encontrar un espacio híbrido, donde la realidad y lo simbólico podrán coincidir. Este es el modernismo de los dadaístas y de los surrealistas. Es la búsqueda por la verdad del acto artístico en sí, que forma parte de la realidad. Una obra de arte puede ser aceptada como verdadera sólo se saca el hueco entre el carácter simbólico de la realidad de su existencia como una ficción - sólo si él está bien presente en la realidad y autenticidad del medio gracias al cual y por la cual ella existe (ROSENTHAL et al., 2010:p.116).

El interés por la historia va hasta al imperio romano, sin embargo la mayor parte de sus obras se concentran en la historia del siglo XX. En la obra de WK se constata una *inclinación* hacia el imaginario de la década de 1930, asociada a una de las épocas más sangrientas de toda la historia mundial. En este período, Hitler asciende al cargo de canciller en Alemania y tiene inicio el genocidio a las que Hitler llamaba “razas inferiores.” El genocidio entendido como asesinato deliberado y en gran escala por motivos de diferencias étnicas, nacionales, raciales, religiosas o a veces políticas fue largamente utilizado en los procesos de colonización del continente Americano y Africano. Estos procesos colonialistas que se inician en el período del imperialismo de 1870, conocido por imperialismo intercambial, en que muchos países europeos se expandirán anexando y formando colonias, hasta el principio de la Primera Guerra Mundial, en 1914, dejarán vestigios hasta después de la descolonización de la década de 1970.

En un proceso “arqueológico del futuro”, (CHRISTOV-BAKARGIEV et al, 2008: p.36) de recolección y recontextualización de los archivos de imágenes, WK revisita la historia colonial trayendo a la superficie una nueva forma de ver la historia del colonialismo europeo, en momentos ya olvidados de países como Alemania, Italia, Inglaterra y Portugal, entre otros. En estos nuevos contenidos históricos, WK revisita heridas sociales, sentimientos de culpa, y nuevas responsabilidades.

La expansión colonialista europea iniciada en la segunda mitad del siglo XIX, tuvo en la conferencia de Berlín, realizada en los años 1884 y 1885, el objetivo de la ocupación de África por las potenciales coloniales resultando en una división que no respetó, ni la historia, ni las relaciones étnicas de los pueblos del continente africano. Esta conferencia propuesta por Portugal y

organizada por el canciller Otto Von Bismark, en la cual Portugal presenta el proyecto “mapa color-de-rosa”, que consistía en enlazar a sus dos colonias - Angola y Mozambique, con el intento de facilitar el comercio y el transporte de mercancías, es puesta en causa con la negación por parte de Inglaterra a través del ultimato británico de 1890, amenazando de guerra a Portugal si éste quisiera seguir defendiendo su propuesta. Como resultado de este acontecimiento, Inglaterra pasará a dominar gran parte del continente africano desde Sudáfrica hasta África austral y África oriental con pequeñas excepciones.

Es a raíz de las diversas disputas para una dominación militar y económica de África por parte de las grandes potencias, Francia, Inglaterra y Alemania, que surgen los principales factores que originaron la Primera Guerra Mundial. Esta división representa una de las muchas cartografías que el continente africano va a sufrir a lo largo de los tiempos. Siendo Egipto el primer estado a constituirse en África, la estructura actual del continente descende del período de la expansión marítima europea que duró desde el siglo XV al siglo XVII. El período entre 1415 y 1543 corresponde a un conjunto de viajes y exploraciones marítimas realizadas por los portugueses que empezaron con la conquista de Ceuta y dieron una aportación esencial a la forma de delinear el mapa del mundo.

El primer dibujo donde WK representa un mapa, se encuentra en un cuaderno de dibujos de 1978. Es un mapa de Sudáfrica y que sirvió de escenario para la obra *The Fantastical History of a useless man* (1976). Sin embargo, WK repetirá en *Faustus in Africa* (1995), el uso de este material de archivo recogido en las pesquisas hechas para el proyecto en cuestión. WK utiliza el mapa como elemento de análisis histórico o como soporte con una carga asociada que será revivida en muchos otros proyectos a lo largo de su producción creativa como *Black Box- Chambre Noire* y *Porter series*.

La religión surge en la obra de WK profundamente basada en el culto judío. WK descende de judíos procedentes de Lituania y emigrados en el inicio del siglo XIX. De ese modo heredará el mismo espíritu de culto celebrativo de los símbolos y las palabras, convergentes en representaciones rituales fundadas en la oralidad. Siendo bisnieto de un “chazan” y descendiente de una familia de abogados por ambos los costados, WK manifiesta desde temprano una vocación particular hacia la retórica, que privilegiará en cuanto actor dramático, en cuanto ciudadano político y socialmente empeñado y en cuanto *profesor* no abdicando de la práctica discursiva que presentará públicamente durante su obra.

Aunque no se identifiquen señales de cualquier religión, en toda su obra, emergen indicios de una cultura religiosa que empieza desde luego por la extrañeza y distanciamiento al lugar que la condicionó de extranjero en permanente diáspora (por similitud del éxodo del pueblo de Israel liberándose de Egipto), el aislamiento en *guetos* sociales dominantes (aun hoy muchos de sus colaboradores asumen la ascendencia judía), la

3.2.5. RELIGIÓN

proximidad interpretativa sub-consecuente a la actividad del derecho (aun basada en el primer libro de la ley de dios) y, de modo general, la permanencia del libro como objeto de conservación de narrativas (memoria del libro sagrado *Torah* que significa instrucción, apuntamiento y ley, compuesto por los 5 libros de historia de la revelación de Dios al Hombre que culmina con la inscripción de la ley de Dios comunicada a Moisés) y soporte de transferencia cultural en el tiempo, y por fin la metáfora literaria y ritual que sigue las celebraciones litúrgicas judías, remetiéndolo al lector a una especie de híper textualidad de relaciones hermenéuticas.

A pesar de esa complicidad histórica con la oralidad y a pesar de haber, en el inicio de su carrera, asumido la actividad de argumentista para el teatro, WK adoptará la práctica del dibujo como tecnología del arte, sin embargo, en películas como *Drawings Lesson*, nos encontramos con la proyección frontal de un hombre maduro, patriarca, que profiere con solemnidad un conjunto de sonoridades balbuceadas e indescifrables, remetiéndonos hacia una sonoridad hebraica afirmativa de salmos y leyes. Partiendo de la lectura del texto de *Hagada*, tradicionalmente proferida en la celebración de la Pascua (o m. q. *Pessach* - liberación y memoria del éxodo de Egipto liderado por Moisés en 1300 a.c.), WK registra vocalizaciones significantes pero ya desprovisto de su contenido verbal. La forma vocal, se asume así como verdadero contenido, materializando el vacío de la promesa religiosa, ritualmente repetida hace miles de años por la urgencia de encontrar la tierra prometida, en la modernidad de la teoría estética de Theodor W. Adorno, cuando refiere que la forma es el contenido de verdad de la obra de arte.

En el mismo proyecto que incluye el film *Drawing Lesson*, WK realiza un tríptico de dibujos titulados *Man and Sphinx (Cash Book)* 1,2,3, donde se reconoce el autor en plano americano sujetando en brazos el cuerpo inanimado de una *androsfinge* con el rostro de su hijo. La posición de la oferta resignada del hijo recuerda la paradójica mitología judía que se describe sobre la condenación divina para que Abrahán sacrifique su propio hijo Isaac, plano interrumpido por intervención de un ángel. La esfinge, criatura mística de origen griego, adoptada por la civilización egipcia, representa un poder sobrenatural, asociado a la sacralidad solar que sucumbe (tirándose a un abismo), ante la capacidad desvelada por el rey Edipo en la solución del enigma por ella anunciado: “que animal camina con cuatro pies”¹³.

CONCLUSIÓN

WK construye en sus narrativas un entramado de relaciones culturales, cruzando la experiencia autobiográfica de origen judío con los discursos de la historia y del arte occidental, convocados por un conjunto “inédito” de documentos (grabados, pinturas, citas y mitos) conjugados de forma imprevista y anacrónica a partir de una coherencia, sólo concienciada después de realizada.

¹³ Mito de Edipo

CAPÍTULO 4 DIBUJO - IMAGEN EN MOVIMIENTO: INTERACCIONES Y NUEVAS CONFIGURACIONES GRÁFICAS

INTRODUCCIÓN

Este capítulo, pretende adentrarse sobre las interacciones instrumentales, técnicas y científicas que WK utiliza para intervenir en la transformación del mundo que lo rodea.

Teniendo por base un marco histórico, donde se analiza sumariamente la historia de la producción de la imagen, se pretende entender sus motivaciones y las transformaciones que estuvieron en el origen del paso de una realidad tridimensional hacia el plano bidimensional y de una imagen fija hacia una imagen en movimiento.

Mucho antes de que WK produjera la película *Johannesburg, Second City after Paris* (1989), con la que fue aclamado nacional e internacionalmente, el interés por producir imágenes en movimiento en que la transformación y el cambio de las formas constituía su principal objetivo, era ya una fascinación. La producción de estas imágenes estará constituida por un proceso lento de conquistas, sin la conciencia previa, respaldándose en los dispositivos, medios y máquinas pertenecientes a la historia de la representación de las imágenes estática y dinámica. Es de la explotación y de la revisitación aleatoria de todos estos medios que WK, sin preocupaciones cronológicas o históricas, adopta en una perspectiva crítica de diversos sistemas que integrará en sus proyectos imagéticos. Esta investigación no se centrará tan sólo en la dimensión del tiempo, sino también en la dimensión de la profundidad, en la representación de la imagen tal como ésta ha sido utilizada a lo largo de la historia.

4.1. PERCIBIR EL MOVIMIENTO Y PRODUCIR IMÁGENES DINÁMICAS - MARCO HISTÓRICO

La historia de la producción de la imagen, a partir de la percepción retiniana del mundo, tiene sus primeras referencias en la prehistoria. Hasta el siglo XV hubo un conjunto de descubrimientos que tuvieron como referencia el movimiento del sol. Las primeras constataciones provenientes de la observación directa del sol tienen su base de desarrollo en varios fenómenos como el eclipse, las sombras proyectadas, las imágenes invertidas en el agua, las imágenes proyectadas e invertidas en el interior a partir de pequeños agujeros de conexión al exterior, las lentes, las sustancias sensibles a la luz, los estudios del movimiento del ojo y los fenómenos ópticos.

Como Michael Mayer sustenta en su artículo *Toys 'r' us* (MAYER, 2009), las primeras imágenes observadas por el hombre fueron imágenes denominadas "indirectas".

"(...) *the refractions of Light, all effects of distortion, inversion, contrast and shadows are a primarily resource in the knowledge-creating (...)*" (BATZNER, 2000), estos descubrimientos van a ser usados con diversas finalidades,

alejándose la intencionalidad respaldada en los estudios de comprensión científica de los fenómenos y de otras aplicaciones más destinadas a lo lúdico, al arte y a la *magia* (BURN,1997).

Entre los siglos XI y XVII los estudios enfocados en la observación del espacio celestial, por científicos como Kepler, Sheiner y Horrocks, recurren a dispositivos como los microscopios solares, que serán preciosos auxiliares tanto en la producción de conocimientos como en el desarrollo de otros aprendizajes. En el dominio de las artes, el artista se unirá a las nuevas versiones de la cámara oscura, mediación proyectada como máquina de dibujo, auxiliar indispensable a la traducción *automática* de la visualización del real foto-gráfico, en la representación más perfecta de la perspectiva y en la definición de las formas, así produciendo *nuevas realidades visuales*, directamente observadas a través del objetivo. Estas nuevas realidades constituyen una pintura fotográfica que antecede a la fotografía, como defiende la historiadora Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* mencionada por Dr. Lino Cabezas en su libro *Máquinas y Herramientas del Dibujo*. Entre los utilizadores / divulgadores de estos nuevos dispositivos encontramos artistas como Giambattista della Porta y Giovanni Antonio Canal (Canaletto). El continuo descubrimiento de nuevas lentes: de aumento, de corrección, de proyección, panorámicas y la creación de cámaras amovibles van a facilitar este proceso. Es durante este siglo que René Descartes, en su ensayo *Reflections on the Eye as Cámara Oscura*, de 1642, hace la comparación entre el ojo y la cámara oscura argumentando que la retina es la tela de la cámara donde las imágenes son proyectadas. Estas invenciones pretendían responder, como Werner Nekes menciona en una entrevista, a las cuestiones emergentes de esta época: “(...) *It was at that time that people began to reflect on how we actually see, on the mystery that allows us to perceive the world with these two eyes above our noses. It is certainly surprising that Chérubin d’Orléans was one of the first people, in Antwerp in the 17th century, to ask himself why we have two eyes at all and, most of all, how these two eyes process images of the world into one congruent picture (...)*” (MOLINA, 2003). La respuesta a estos planteamientos sólo será conclusiva durante el siglo XIX con el descubrimiento de la estereoscopia.

En el siglo XVIII, el incremento de dispositivos basados en la cámara oscura, ahora denominada cámara óptica, será objeto de múltiples desarrollos. Es en esta época que surgen diversos tipos de cámaras portátiles. La nueva denominación, de cámara óptica proviene de la integración de lentes en el canal de admisiones de la luz, perfeccionando la calidad de la imagen observada.

Por primera vez en la historia de la iconografía, la noción de *movimiento* se produce visualmente a través de transparencias en la linterna mágica que comprende el mismo fenómeno de la cámara oscura sólo invirtiendo el sentido de la luz y por consecuencia, proyectando imágenes esgrafiadas

sobre transparencias, conteniendo imágenes de frente y verso: “(...) *The forward panel of slides were connected to a string which, when pulled slightly would give an illusion that the figure was separated, or “3 dimensional”. By using two sets of frames simultaneously, Musschenbroek was able to create a sense of motion for the first time. Musschenbroek’s work would less than a century later, greatly influence Robertson (...)*” (BURNS,1997).

A partir de este suceso, la búsqueda de efectos técnicos sencillos y de ilusiones con humos, espejos, prismas, caleidoscópicos, linternas móviles y múltiples linternas, retroproyecciones, proyecciones escondidas, proyecciones en cristales, proyecciones cenitales, movimientos de la linterna con dispositivos como el Megascope que permitía la ampliación de pequeños objetos, eran usados en diversos tipos de locales a través del género de la fantasmagoría asociado a la magia negra, a las sombras y a la necromancia – escenas imaginarias entre la alquimia, la magia y la ciencia. Este tipo de espectáculo, juntamente con los juguetes educativos destinados a los niños, y los entretenimientos populares como las cámaras oscuras fijas, dioramas y panoramas, sirvieron de prototipos, como locales descomprometidos intelectual y científicamente, para la explotación de los primeros descubrimientos de la producción de imágenes estáticas y dinámicas. Lo que significa que el medio, a través del cual el público consumía imágenes de una realidad aparente, era el mismo que se utilizaba para adquirir más conocimientos sobre el observador. El observador era, en simultáneo, el retratado y el espectador.

A lo largo del siglo XIX, los simulacros se transfieren hacia distintos soportes. La iluminación va a sufrir cambios profundos. Los cambios técnicos y mecánicos del dispositivo de la cámara oscura unidos a los progresos en el área de la físico/química, posibilitan la producción de la primera imagen permanente, por Joseph Nicephore Niepce. De los pasos entre la heliografía, el daguerreotipo hasta la fotografía fue necesario esperar un siglo. La persistencia de la visión y la apariencia del movimiento producen las ilusiones y los juguetes de óptica, de proyecciones y de movimiento, los cuales van a servir en este siglo para divulgar y seguir usando, fomentando la imitación, la fantasía, la improvisación, la libertad de hacer y de romper reglas, desarrollando la imaginación.

Las variedades de cámaras oscuras surgían ahora en combinación con el telescopio creando un nuevo tipo de dispositivo de más simple utilización para la representación de la realidad a través del dibujo, la cámara clara o lúcida. “(...) *Novice artists as well as the unskilled could produce a rendering with relative ease with its use. Consisting of an extendible telescopic tube in three pieces, with 45-degree prism and sighting lens, the Lucida caught on in popularity quickly. The user looked downward through the eyepiece at the subject, which was seen on the flat surface. The device was secured to the drawing table for stability (...)*” (BURNS, 1997).

Iniciados en la década de los años 20 del siglo XIX, los estudios sobre los efectos del fenómeno de la persistencia retiniana desencadenaron la emergencia de un amplio número de instrumentos y artificios ópticos, los cuales fueron inicialmente creados para servir propósitos científicos pero rápidamente se convirtieron en medios de entretenimiento popular. Rodar, deslizar, doblar, iluminar, sobreponer, poner, sacar, anular, agujerear, romper, articular, son algunas de las operaciones utilizadas en la ejecución de los variados dispositivos, mecanismos elementales y complejos, emergentes en esta época que, impulsados por el movimiento manual o mecánico crean las primeras sensaciones de movimiento captadas por el ojo humano.

Las primeras manifestaciones de una intencionalidad artística que se reconoce a WK remontan al decenio de los años 70 del siglo XX. En este período surgen objetos cinéticos como los *flipbooks* (1972), pero también, simultáneamente, otras manifestaciones de dinamismo gráfico generado a partir de dibujos estáticos como los trípticos, series, arcos, panoramas, libros (*flipbooks*, libros de artista, libros en acordeón) secuencias y “*tondos*”. No obstante la similitud del tema, que prevé la variación de la forma a lo largo del tiempo de su observación, en los artefactos cinéticos (*flipbooks*, *tondos*, secuencias) la narrativa parece más concentrada en la experiencia de la simulación de la metamorfosis (por acumulación sucesiva de información, o por evolución morfológica) que en la secuencia simbólica que está implícita en los trípticos o series (1985) en que las imágenes, como bocas de escenas, desvelan, con gran complejidad morfológica, ambientes superrealistas aunque descritos de forma naturalista.

Los ejercicios desarrollados por WK en estos formatos demuestran los primeros intentos de la búsqueda del movimiento, trabajando con imágenes fijas y bidimensionales, esto es, con dibujos estáticos. Los dibujos estáticos son ejercicios de representación bidimensional con materiales gráficos grafiantes, tipo grafito, carbón, bolígrafos y punta seca o pincel con tinta y aguada, o materiales abrasivos como gomas para borrar grafito o carbón sobre soportes de papeles vírgenes o impresos, chapa de grabado, placa de linóleo.

Las dos primeras manifestaciones experimentales con vistas a la reproducción de movimiento y secuencia, son dos dibujos de 1970, de cuando WK tenía tan solo 15 años de edad. Uno es un collage con varios papeles de colores que representan dos lecturas en el mismo soporte, como si de una imagen óptica se tratara donde se puede ver un retrato o un paisaje al mismo tiempo, según el punto de la composición que estamos fijando. El otro está compuesto por tres hojas del mismo tamaño, separadas entre sí, en que cada una presenta la figura de un pelicano representado en varias vistas. En este caso, el movimiento se sugiere por la lectura hecha de derecha a izquierda, que insinúa la rotación de la figura alrededor de un eje único central.

4.2. EL CONCEPTO DE DINAMISMO EN LA OBRA DE WK

Del material encontrado y archivado en el banco de datos, seleccionamos también, para servir de ilustración a la búsqueda incesante por el movimiento, un Flipbook datado de 1972, que está compuesto por varias hojas de tamaño A5 juntas por una pinza con dos prendedores. Cada hoja contiene porciones de la imagen final que ocupa la última hoja. El movimiento de la imagen se da por el deshojar rápido del conjunto de las folhas. “(...) *the very first animation I ever did - I was fourteen of fifteen - had to do with a succession of drawings. You draw on a piece of very thin paper, the last page in a pad: then you flip the second last page on top of it and you can see the ghost of the first image, so you can by tracing on top of it make a slight change and you flip the next page, and so on. But there's a different drawing for each moment of the frame. That was the first animation (...)*” (BREIDBACH, 2006:p.35). De este mismo formato, encontramos en 1978 otro conjunto constituido, aparentemente, por 12 *Flipbooks* producidos en cuadernos comprados. Los dibujos de la primera y de la última hoja de cada cuaderno, establecen conexiones entre sí, como se estuviéramos asomándonos sobre una larga película de animación.

El primer *Flipbook* o *daumenkino* – *cine del pulgar (alemán)*, *libro de fotografía*, *cine mano viva*, o *cine de bolsillo*, son algunas de las designaciones utilizadas en diversos países para denominar este género de artefacto, surgió en 1868 y fue la primera forma de animación de imágenes recorriendo a una secuencia lineal, sustituyendo la anterior secuencia circular de los instrumentos ópticos. En 1885, Herman Castler patentó una forma más compleja de este tipo de dispositivo, denominada *Mutoscopio*, montando las fotografías en un cilindro rotativo dentro de una caja, por donde el observador se asomaba después de accionar el movimiento rotativo. Los espectadores controlaban el ritmo cinético al rodar el manillar pudiendo también variar el sentido de la narrativa. La inversión del movimiento natural no sólo era un motivo gracioso para el espectador de aquella época, como sería adoptado, cien años más tarde por WK como proceso de inversión diacrónica da histórica de los eventos.

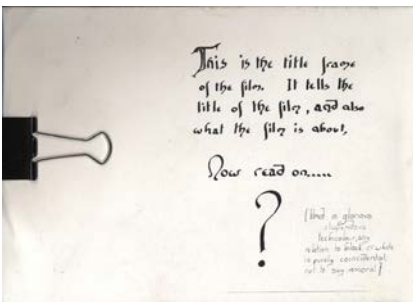
El Flipbook es un libro de *pequeñas dimensiones* con un conjunto de imágenes (en dibujo o fotografía) cuya forma varía ligeramente en cada una de las páginas. Cuando se deshoja rápidamente el libro, y gracias al fenómeno de la persistencia retiniana, las imágenes desarrollan un efecto de animación cinética del motivo como si se moviera de verdad. El receptor puede controlar la forma como recibe la información, esto es, puede deshojar lenta, rápida o muy rápidamente, así como decidir a partir de qué momento y cómo quiere leer la narrativa, no condicionándolo en un receptor pasivo. Es un aparato que se auto denuncia exponiendo visualmente el proceso de trabajo. El movimiento de la imagen se debe a la relación existente entre las imágenes anteriores y posteriores, suponiendo siempre una continuidad. La sencillez técnica de este aparato dispensa cualquier tipo de tecnología o dependencia de la fuente energética exterior que funciona por la simplicidad de un libro, que se transporta,



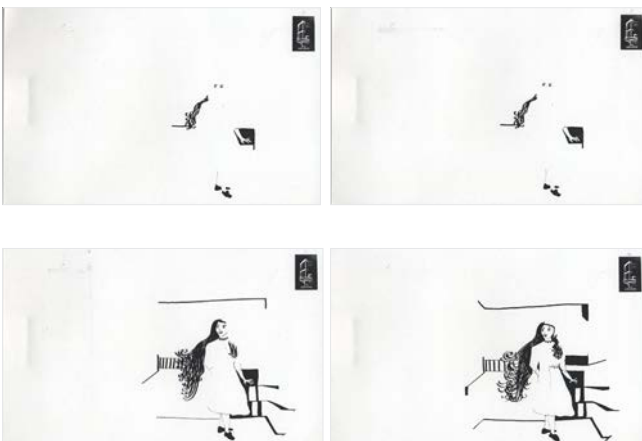
302



303



304



que se deshoja en un sentido o en su inverso y que incluso puede recibir varias narrativas sobre el mismo soporte. Estas rudimentarias secuencias animadas concebidas en la herencia de las antiguas formas de animación y ahora transpuestas para la secuencia de planos del libro permitieron la visualización cíclica de cortísimos metrajes que se pueden reproducir infinitamente a través de la repetición.

En la producción de WK vamos a encontrar ejercicios con el modelo Flipbook en formato de libro y de vídeo, sin embargo, de este último no hay registros visuales, tan sólo quedan descripciones: “(...) *A short unscreened 1979, film of a flip-book (untitled) provides one of the earliest examples of the artist’s interest in imaging movement through space and change through time. Repeating an image with slight modifications on successive pages of a pad, the image appears to move when one thumps through it. The simple flip-book, its multiple sequential images forming a rudimentary pre-cinematic cognate of traditional animation, was the technical precedent to Kentridge’s celebrated animation process a full decade later (...)*” (MALTZ-LECA, 2008:p.19).

“(...) *William Kentridge the flipbook formed a fairly isolated experiment that led in other directions, and it was in fact his second experiment with animation that was far more closely related to his subsequent professional imagery. Here Kentridge used the nib of an architect’s drafting pen to draw directly onto a long thin strip of film, repeating a tiny stick figure a thousand times, each image on a successive frame of film ‘Unlike the flip-pad, which after its excited flurry of pages settles back down into a the form of a pad with only the top image showing, Kentridge’s second experiment in animation, titled A Lecture on A chair (...)*” (MALTZ-LECA, 2008:p.19).

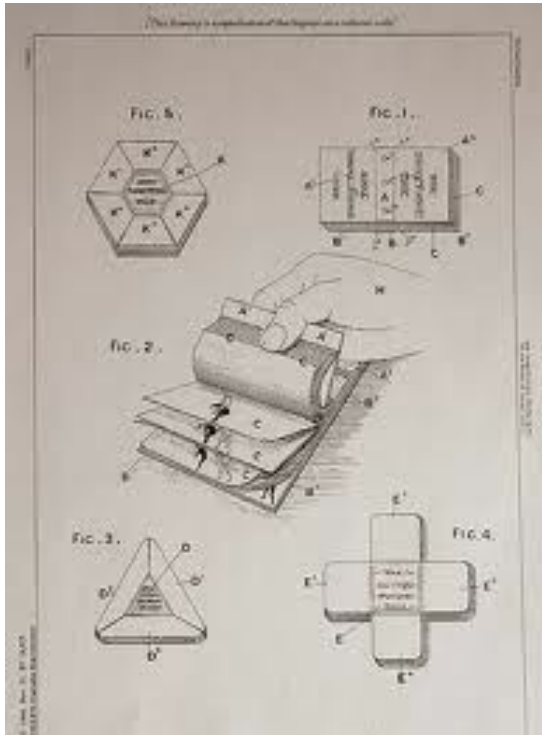
4.2.1.

TRÍPTICOS. SERIES.
LIBROS. TONDOS.
PANORAMAS. ARCOS

Trípticos

El primer contacto que WK tiene con el formato del tríptico no revisita su origen medieval de la pintura religiosa, sino las experiencias plásticas de Francis Bacon y de Max Beckman. En los trípticos medievales impera un sentido de orden simétrico que estructura la evolución narrativa del todo para las partes, de modo conclusivo, dimensión catequética, contrariamente a los ejemplos modernistas de mediados del siglo XX. En estos últimos, se reúnen en tres piezas complementarias de puntos de vista convergentes, el mismo objeto, sin ninguna intención demagógica - son imágenes de fragmentos secuenciales. Este formato es manipulado por WK de forma conectada pero no idéntica a los artistas referidos. Como reafirma el artista, las rupturas forman parte de lo que se ve, se asemejan a un conjunto de fragmentos de la misma situación observados desde variadísimos puntos de vista (BREIDBACH, 2006:p.39).

El texto titulado *Triptyches* (13-09-1985), de WK y con fecha de 13 de Octubre de 1985, nos dirige en una lectura muy particular sobre lo que



305

Flipbooks



306

Trípticos



307

pretende el artista cuando inicia el uso de este formato en su obra:

a) La imagen en Múltiples. Varios momentos de una situación. El impulso es suceder varias imágenes por asociación como si de una cámara fotográfica se tratara.

b) Alusión al Tiempo; desplazamiento en el espacio. Cambio de punto de vista; reareglo de elementos; perspectiva alterada. La secuencia un tríptico denominado, *The Need for Utopian Thinking*: painel 1 - *Pakdos* de 1987,(fig.309) al que están vinculados un conjunto de dibujos que integran el proceso de trabajo de *variantes en el proceso* pero con algunas diferencias relativamente a los estudios anteriores. Los dibujos aquí son repetidos casi en la íntegra. Los cambios en la composición son muy reducido, son cambios morfológico, correcciones, sustituciones, parciales de elementos en la composición. Parecen que forman parte de una secuencia cinematográfica.

c) La no Continuidad. No coincidir, no haber continuidad, las superposiciones y los desplazamientos son los momentos más importantes. En la imagen y en la conexión, paso entre imágenes. “(...) *the contradictions and dislocations are the interesting things rather than the consistencies. The rhinoceros falls the air – or levitates from behind the mirror – to remind us that ‘so simple it is not’ – It is not the strength of passion but its briefness that interests me Great rage is short lived and is soon mollified by even a chocolate commercial or having to get milk at the corner cafe...’ / Dreams of Europe and the conservationists ball (...) there is no allegorical one to one meaning in the symbols which enables them to be read like a book and a single interpretation or meaning of the work emerges and gets a giant 100%, on the nose. But certainly neither is it arbitrary and anything goes, make it mean what you like, the story of the panels as to be told finally by the viewer, but not all is equal (...)*”.

d) La imagen construida versus imagen planeada. “(...) *Again I fear this is pretentious and again I stress that the construction of the drawings is rather haphazard, the drawings shudder into shape panels are amplifications of each other or of details in each other sometimes formally too. Stays and braces supporting each other – the shell in the left hand panel of the conservationist came in much after the fish in the right hand panel. After the fullness of the right hand panel I knew I needed the table at the front of the second panel to fill its lungs and allow everyone else to breathe. Initially there were dancers in the left hand panel among the traffic but they soon event so as not to upstage the dancers in the centre panel who came in the first place only to echo the dancers in the traffic (...)*”.

e) La narración - El espacio, el intervalo entre los soportes.

f) Eclectismo. Multiplicidad de referencias.

g) Transformaciones topográficas.

h) Papel del observador / No hay soluciones finales, hay un completar de la imagen / varias interpretaciones

i) Imposibilidad factual. “(...) *to get back to the pretentious stuff. Insofar as the drawings themselves and the triptychs as a form are about anything it is about the impossibility of facticity (...)*”, no confiar en los hechos – la mentira de la imagen

a) Los hechos no son suficientes. “(...) *The dancers at the Conservations ball are not on their own, whenever they dance there is always the police hyena on roller skates outside and the flagellation in the inner chamber. Facts are not simple they bring a whole train of mud and slime with them – or like a comment a train of frozen ice ahead of them (...)*”

b) Los hechos no son fijos. “(...) *The single viewpoint of the head on image is on shaky epistemological grounds – the deceitfulness of the view camera is a whole new area to investigate – our confidence in the facts of a photograph is the result of too easy photography with 35 mm cameras (...)*”.

Estos nueve tópicos que describe WK revelan una estrecha conexión entre el formato tríptico y el formato fílmico. El trabajo basado en la “variante”, en la historia no lineal, en el espacio interpretativo, en el cambio/transformación, en el eclecticismo, en la alusión al tiempo, se van a constituir como ejes direccionales de su estrategia de trabajo. Los proyectos *Art in a stage of grace*, *Art in a stage of hope*, *Art in a stage of siege* (1988), *Dreams of Europe* (1984-85), *Menagerie* (1985), *The Conservationist’s ball* (1985) son algunos de los ejemplos de este formato.

Series

Las *series* se van a constituir en la misma línea de orientación definida en el “manifiesto *Triptyches*”. Sin embargo, los múltiples dejan de ser grupos de tres imágenes, para pasar a ser un conjunto variable de imágenes.

Las “series”, sin embargo, también pueden tener dos versiones distintas: una está vinculada a un mismo motivo, donde se explota la variedad de hipótesis de imágenes sobre un mismo tema (i.e. *Domestic scenes*; *The Pit*; *Paisajes artificiales*; *Paisajes naturales*) y la otra versión está orientada para la constitución de múltiples para “ser leídos” incorporando textos e imágenes, que no buscan, sino que encuentran interpretaciones personales a partir de “motes narrativos.” Muchas de estas *series* surgen como intenciones y extensiones de esos impulsos. Son las *series en textos*, o en *cartoon*, que engloban los proyectos: *Industry Idleness*, *Little Moral*, *Ubu Tells the Truth*, *Give & Take*, *Il Sole 24*.

Trípticos



312



313



314



315



316



317



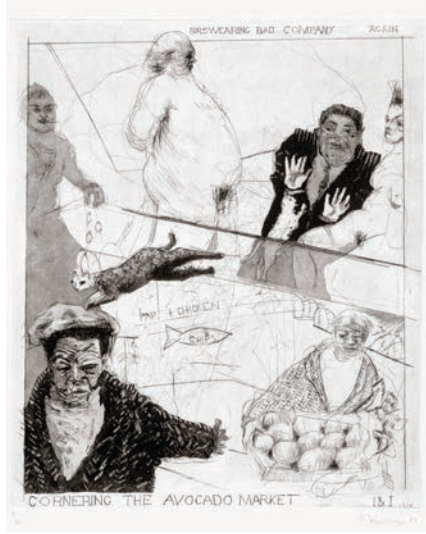
318



319

Series

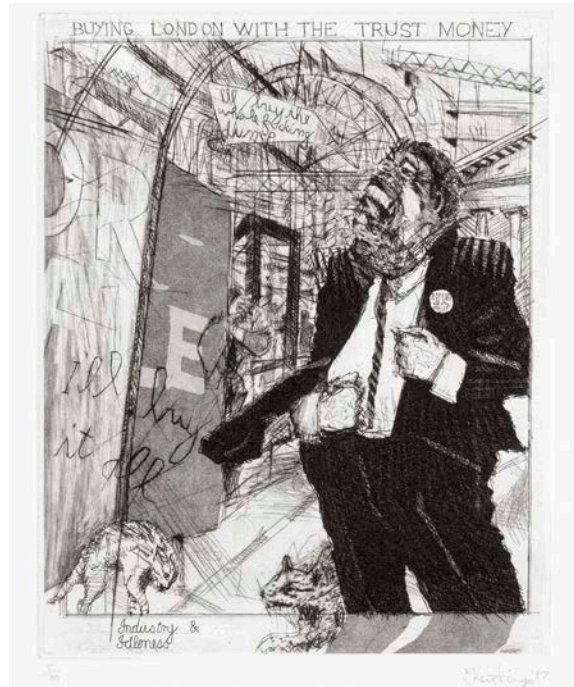
Series



320



321



322

Series



323



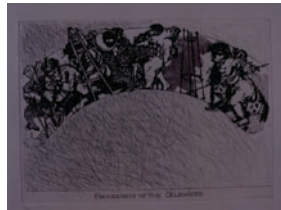
324



325



326



327



328

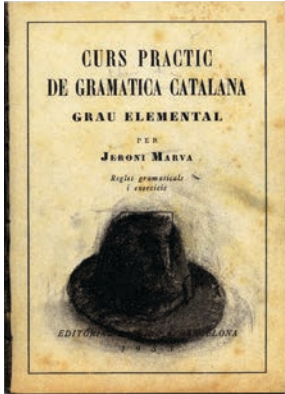
Libros

El formato “*libro*” surge en la obra de WK como una de las primeras manifestaciones de los formatos arriba mencionados surgiendo en la forma de *flipbooks*. El libro como “contenedor” de imágenes va a lo largo de la producción a variar entre *flipbooks*, libros en acordeón y libro de artista.

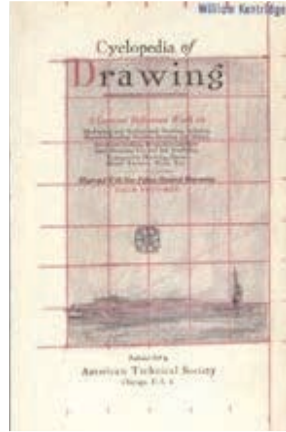
En la categoría de los *flipbooks* emergen, además de los primeros ejercicios básicos, un grupo de *flipbooks* con carácter de obra final en versión de “libro de artista” como es el caso de los proyectos *Curs Pratic de Gramática Catalan, grau elemental per Jeroni Marva* (1999) y *Cyclopedia of Drawing* (2004). Este tipo de resultado va a ocurrir también con el formato “*libro en acordeón*” que tiene en el proyecto *Portage* (1999) su tipo conclusivo. El “formato acordeón” surge en el inicio de la década de 1990 en un trabajo realizado a partir de un enunciado específico para una subasta de caridad del Ayuntamiento de la ciudad de Cape Town. “(...) *William Kentridge very seldom Works in watercolours and the few that I have seen all date from the mid 1980’s and early 1990’s. This unusual concertina work consisting of 28 folded panels was created for a charity auction held at the Cape Town city hall in March 1991 to raise funds for Operation Hunger. Each artist was given a small wooden box with which to create a work. Kentridge was the only artist who left the box unworked and without decoration. Instead he chose to carve and incises the inside of the wooden lid of the box. He then placed the concertina watercolour inside the box. Each panel is just over 10 cm in width giving the watercolour a total length of almost 3 meters. The work is only 8 cm in height, 14 panels are painted in black and white and 14 in colour. The black and white panels represent themes linked to science and technology whilst the colour panels represent themes linked to man and nature. The narrative contained within the panels of this work is similar to the themes and images which permeate Kentridge’s fourth animated film titled Sobriety, Obesity & Growing Old. This film incidentally completed the following year in 1992. The concertina format re-emerges ten years later when Kentridge created the Portage artist book in collaboration with The Artist’s Press in 2000 (...)*” (SIEBRITS, 2005:np).

El “*libro de artista*” pasa a ser en sí mismo un soporte alternativo, un nuevo medio artístico, ganando una dimensión de obra muy propia (i.e. *Breath Book; Everyone their own projection; Receiver*).

En los proyectos *Anne getting in the Bath* (2002), *Middle age love*, WK desconstruye el formato del libro como objeto. Visualmente se asemeja a los dibujos pertenecientes a un *flipbook* pero el proceso de ejecución y su presentación es diferente. Los proyectos en cuestión usan la cámara de filmar para registrar el movimiento a partir de la realidad y a través de la visualización de determinados “*frames*”/ fotogramas (series de imágenes individuales fijas de diferentes momentos de un movimiento) secuenciados cronológicamente, realizando un conjunto de dibujos. El resultado es una secuencias lineal de un número de dibujos que observados en conjunto nos



329



330



331



332



333



334



335



336



337

remiten hacia la cronofotografía, a pesar de que no están exhibidos en un único soporte,“(...) *Using the video camera as a sketchbook and reference point, I have been recording and drawing a series of Muybridge-like images of Anne, my wife, climbing into a bath. A series of drawings meant to be read as the pages of an impossible flipbook. I made another series, a dancing couple – embracing or wrestling the drawing is not clear enough to show (...)*” (KENTRIDGE, 2003:p.6).

La cronofotografía fue inventada por Étienne-Jules Marey (1830-1904), médico fisiólogo francés. Sus investigaciones empezaron con el estudio de la circulación de la sangre en el cuerpo humano, pasando por el batimiento cardíaco, respiración, músculos y movimiento del cuerpo, explotándonos también para el movimiento de aves y de caballos. Con la cronofotografía lograba grabar en una chapa fotográfica, en una única imagen y en distintas posiciones, un objeto en movimiento con varios tiempos.

Este tipo de planteamiento que está en el origen del cine, ya se podía encontrar en el inicio de la producción artística de WK en el proyecto *Domestic Scenes* de 1980. Aquí algunas de las figuras de esta serie, que se desarrolla con una expresión gráfica lineal, se nos presentan con sobreposiciones de múltiples *layers* transparentes como si de una desconstrucción del movimiento se tratara. La superposición de imágenes produce la deformación y no materialización por la que pasan los objetos cuando ocurre la acción (SCHWABSKY, 2000:p.38).

WK utiliza este “efecto” teniendo como base de trabajo el concepto de “velocidad futurista”, del movimiento literario artístico de inicios del siglo XX. Se constata una influencia directa de las propuestas de Marey en *Geometric Chronophotography* (FRIZOT, 1998) en algunos de los trabajos futuristas, como por ejemplo el *Nu descendant un escalier n°2* (1912) de Marcel Duchamp (acuarela, tinta, lápiz y pastel sobre papel fotográfico) y el *Dynamism of a dog on a leash* de Giacomo Balla (1912).

Tondos

La primera mención al formato del “tondo” efectuada por WK, surge en la película realizada para la obra de teatro *Faustus in Africa* en 1995, por la necesidad de encontrar soluciones, variantes y estrategias para contener mucha información, de forma rápida, eficaz y mensurable, dentro del visor de la cámara. El dibujo creado se trata de una imagen circular, similar a un disco de vinilo, hecha a carbón, representando dos circunferencias. Una más pequeña en el centro con una imagen alusiva a una editorial discográfica y a un requiem y otra de diámetro bastante superior, que enmarca la anterior, que representa un paisaje inhóspito. Con base en este dibujo y en un disco de vinilo WK, prueba el principio de la dispositiva Phenakistoscopio “(...) *I cut holes into gramophone records, attached a dowel stick and spun them (...)*”. De esta forma WK, logra en un



338



339

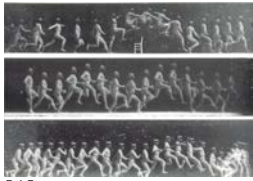


340



341

Libros



342



343



344



345



346



347



348

Tondos

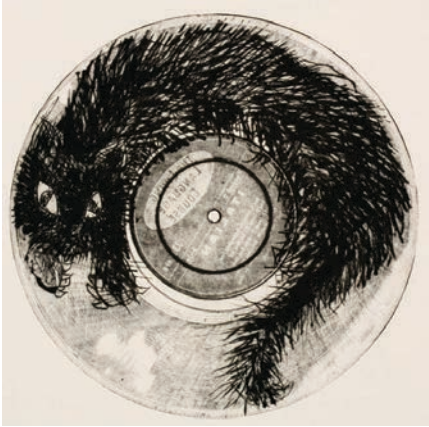
única representación representar varios instantes, en palabras del artista “(...) *You can either have a very long thin strip of film, in which you have bits of landscape and you slide these backwards and forwards in front of the camera, although for this you need a very long piece of paper across the studio. Or you can make it circular such that there are sections of landscape around the circumference; simply by turning that disc, you can shift the world from one scene to another (...) it's a technique which involves moving the image of the landscape, the scenery for production. So it was a technical solution to the problem of wanting to show a lot of scenes, enabling one to move a lot of landscape in front of the lens to show a large panorama, without having a long strip of paper. The segments have got a slight curve built into them, things can move quickly, slowly; return to the same point. Thus this technical solution did also have affinities to the curved horizons and the curved images of how the world is (...)*” (BREIDBACH, 2006:pp.27-29). Esta experiencia desencadenará un conjunto infinito de variantes en torno al formato del tondo, convirtiéndose en una marca de referencia de la obra de WK. Entendido como medio de “encapsular el tiempo”, de representación, modelo de visión y elemento gráfico, el tondo será muy utilizado en muchos proyectos que WK desarrollará (i.e. *Living Language; Overloed* (2000); *dibujos anamórficos* (2007); *Phenakistoscope* (2005), *proyecto Atlas Procession* (1999/2000).

De este modo, la evolución de este tema surge en la sustitución del tema del paisaje, por el de las procesiones, utilizando el mismo principio de “encapsular el tiempo,” planteado por el artista en el proyecto titulado *Overloed* (1999) que tiene conexión inmediata con el proyecto *Atlas Procession* (2000) Ambos proyectos se refieren y reflexionan sobre la línea del horizonte, convencional en todas las representaciones occidentales como una línea recta y sobre el estudio de este dispositivo precinematográfico en cuestión, el Phenakistoscopio.

Overloed fue un encargo del Ayuntamiento de Amsterdam, en el año 2000. En este proyecto WK tiene como objetivo hacer un trabajo en que la base de proyección era el techo con bóveda del edificio, donde un conjunto de proyecciones en film, constituido por figuras hechas en siluetas de papel y dibujos a carbón y pastel fueron proyectados. La observación del film se hacía a través de pequeños espejos de mano que cada espectador poseía, para descifrar, de ese modo, los lenguajes contenidos en las representaciones. La particularidad del proyecto consistía en la multiplicidad de “pantallas”, esto es, cada espectador manipulaba el objeto reflector a su gusto creando su imagen.

El proyecto *Atlas procession* explota en variantes de dibujos/grabados, circulares, pintados a mano (STEWART, 2007), realizados teniendo como “fondos-base” los mapas de *Bacon Popular Atlas of the world* y de *Oxford Atlas*. Sobre estos mapas se han representado figuras-personajes muy presentes en las procesiones representadas en sus anteriores

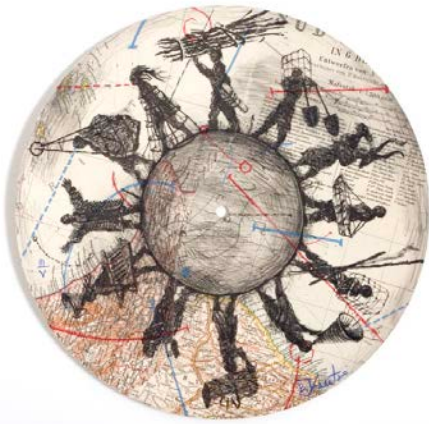
Tondos



349



350



351



352



353



354

trabajos, vistas de dentro hacia fuera o de fuera hacia dentro de los “dome”, con la preocupación de reformular convenciones y producir nuevas interpretaciones sobre la línea del horizonte, “(...) *The figures on the inside of the dome and those on the outside of the dome represent two different responses to thinking about the curvature of the horizon, which in the conventions of painting and photography we see as flattened, making anamorphic distortions of the world to fit it to a rectangular grid (...)*” (STEWART, 2007).

El proyecto Atlas Procession sobrepone en el formato circular el formato del visor de la cámara de filmar con el formato elipsal del ojo ocular como medio de construcción del encuadre de la imagen. Como Angela Breidbach describe, la imagen de la retina es esférica por innumerables razones: la forma cóncava y redonda de la retina, el centro de la imagen, y la distancia focal, “(...) *One is the rounded, concave form of the retina itself. Connected to this is the fact that, as the centre of the image, the viewpoint – the place where the outward gaze is fixed – also causes the straight lines around it to bend and to appear spherical. With each change in the direction of the gaze, the spheres around the central point of the retina change their shape. Another reason is to do with the real distance of the viewpoint from the various points in the space and the concomitant foreshortening of the image with distance. These are the reasons – very different in their nature – why the corners and edges of straight special delineations shrink and produce worm’s-eye views (...)*” (BREIDBACH, 2006:p.30).

Además de ese posible planteamiento, al observar la obra de WK constatamos que el formato del tondo (que tiene su apogeo durante el siglo XV y XVI especialmente en Italia con el pintor Botticelli) también se usa en composiciones que pretenden anular la fijación de un punto de vista único y así proporcionar vistas de todos los lados en un fluido constante. En el caso del film anamórfico *What will come* (2007) las imágenes proyectadas en el espacio circular también pierden la noción de arriba o abajo, de inicio y final, los límites (GARB, 2008:p.21).

Panoramas

El formato del panorama en la obra de WK tiene un primer acercamiento durante los años 90 del siglo XX en experiencias en torno al proyecto Atlas Procession. Con la finalidad de inscribir a las figuras dentro de un circuito WK produce varias experiencias de estudio, que dieron origen a la película *Shadow Procession* (1999) que concretizará el principio del dispositivo del panorama, en el sentido en que, la cámara con un único punto de vista muestra al observador un continuo circular de figuras a través del proceso de rodaje del *lopping* y al proyecto *Portage* que lo materializará. Este formato creado en 1787 por Robert Barker fue definido en la 11ª edición de la Enciclopedia Británica, de 1911, que define y explica el Panorama como “(...) *the name given originally to a pictorial representation*

Tondos



355



356. WHAT WILL COME (video)

Panoramas



357



of the whole view visible from one point by an observer who in turning round looks successively to all points of the horizon. In an ordinary picture only a small part of the objects visible from one point is included, far less being generally given than the eye of the observer can take in whilst stationary. The drawing is in this case made by projecting the objects to be represented from the point occupied by the eye on a plane. If a greater part of a landscape has to be represented, it becomes more convenient for the artist to suppose himself surrounded by a cylindrical surface in whose centre he stands, and to project the landscape from this position on the cylinder. In a panorama such a cylinder, originally of about 60 ft., but now extending to upwards of 130 ft. diameter, is covered with an accurate representation in colours of a landscape, so that an observer standing in the centre of the cylinder sees the picture like an actual landscape in nature completely surround him in all directions. This gives an effect of great reality to the picture, which is skilfully aided in various ways. The observer stands on a platform representing, say, the flat roof of a house, and the space between this platform and the picture is covered with real objects which gradually blend into the picture itself. The picture is lighted from above, but a roof is spread over the central platform so that no light but that reflected from the picture reaches the eye. To make this light appear the more brilliant, the passages and staircase which lead the spectator to the platform are kept nearly dark (...)" (BURNS, 1997).

Arcos

El formato de *arcos* (que tiene sus primeras manifestaciones en los frisos romanos) aplicado por WK, adviene de particularidades técnicas en encontrar un formato que abarcase mucha información legible a partir de una localización específica del observador. Las imágenes son unidas físicamente en una superficie continua. Este formato de grandes dimensiones, muy usado por WK en distintas variantes, durante la década de 1989-1990 era construido por el artista y surge para resolver cuestiones de representaciones, en este caso, de una masa compacta con muchos elementos, como por ejemplo “las multitudes”. (ie.) *Projectos – Arc procession ; Develop, Catch-Up, Even Surpass* (1990).

4.2.2

CÁMARAS PRE CINEMATOGRAFICAS

En una fase posterior, correspondiente a la década de 1990, el interés por la animación de imágenes estáticas se convertirá en una de las principales prioridades de WK. A través de la revisitación de algunos de los más ejemplificativos dispositivos de animación, y demostrando siempre una actitud interrogativa, WK producirá un amplio conjunto de proyectos únicos que desencadenaron nuevas propuestas de análisis sobre el dibujo. Las diferentes técnicas elegidas por WK pasaron por la animación tradicional, las Sombras chinas, el *Claude Glass* o *Black Mirror*, el Fenaquistiscopio, la Anamorfosis, la Cámara Oscura, las imágenes estereoscópicas, el *Peep Shows*, los *Teatros en perspectiva*, la linterna mágica y el Ilusionismo de las imágenes.

Panoramas



358



359

Arcos



360



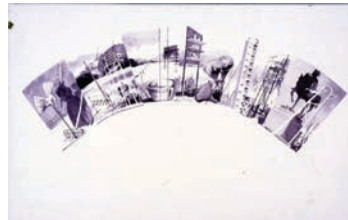
361



362



363



364



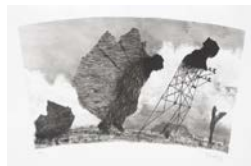
365



366



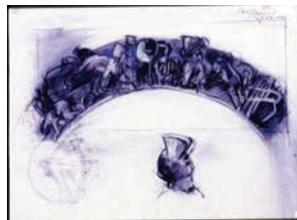
367



368



369



370



371



372

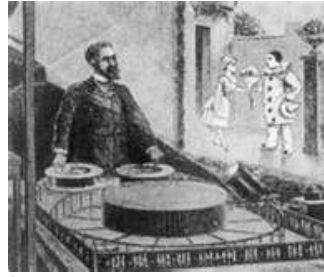
4.2.2.1. Animación tradicional

Con el afán de producir imágenes dinámicas, a través del dibujo, WK realiza experiencias a través de la lectura de la reproducción fidedigna de los primordios de los procesos de animación, designadamente a través del Praxinoscopio, que implica la utilización de una cantidad sustancial de dibujos, como lo menciona el autor en una carta de 1978: “(...) *I have also done two short (...) the first an animated cartoon in 900 drawings (...)*” (KENTRIDGE, 1978). Estas experiencias provocaron nuevas propuestas que estimulan a WK a seguir en el continuo trayecto de “domesticar” la producción del movimiento: “(...) *the second an inanimate film using actors masks and graffiti on a Wall. Both successful enough to encourage me to try to do more work in this medium next year (...)*” (KENTRIDGE, 1978). Después de haberlo hecho a lo largo de varios años, WK se da cuenta que para él todo este proceso era demasiado moroso y delicado obligando a tener un conjunto de ideas y conceptos predefinidos – *storyboard* – que presuponían una determinada forma de trabajo en equipo. La idea tiene de ser pensada de forma integral y con antelación para ser comunicada al equipo, lo que implicaba, en la perspectiva y ritmo de trabajo de WK, una “pérdida de tiempo” con cuestiones de índole meramente técnicas. Es en la búsqueda de soluciones para lo que menos le gustaba en el proceso tradicional de animación, que WK va a reinventar todo el proceso de producción de películas a través de dibujos estáticos, “(...) *I want to make, the way in which different elements, different causes and impulses come together to make a final meaning. The contingent fact of using charcoal all produce a film which has a very specific nature, and for which I have to take responsibility, but which was not consciously, deliberately or rationally planned (...)*” (KENTRIDGE, 1994:p.2).

Reconstruyendo una versión de la nostálgica animación tradicional en una interpretación “personalizada a partir de las características del autor” de la técnica que suele designar de Stone Age “(...) The technique I use to make these films is very primitive. Traditional animation uses thousands of different drawings filmed in succession to make the film. This generally means that a team of animators have to work on it, and flowing from this it means that the film has to be worked out fully in advance. Key images are drawn by the main animator and in between stages are completed by subordinate draughtsman. Still other people do inking and colouring. The technique I use is to have a sheet of paper stuck up on the studio Wall, and half way across the room, my camera, usually an old Bolex. A drawing is stared on the paper. I walk across to the camera, shoot one or two frames, walk back to the paper, continue and change the drawing (marginally), walk back to the camera, walk back to the paper, and soon. So that each sequence as opposed to each frame of the film is a single drawing. In all there may be twenty drawings to a film rather than a thousand one expects. It is more like making a drawing than making a film. Once the film in the camera is processed, the completion of the film, editing, adding sound, music and so on proceeds like any other (...)” (KENTRIDGE, 1994:p.2).



373



374

Animación tradicional



375

El Praxinoscopio (1877) fue inventado por el francés Emil Reynaus, propietario del teatro óptico de Paris. El Praxinoscopio corresponde a una evolución del dispositivo *Zootrópico*, sustituyendo los cortes estrechos para visualización del zoetrope por un círculo de 12 espejos (igual número de imágenes) permitiendo una visión más clara y menos distorcida de la imagen en movimiento. Es en una exhibición realizada en el teatro óptico que por primera vez este dispositivo de proyección de animaciones complejas, proyecta dibujos animados en la frecuencia de 15 cuadros por segundo y con una duración media de 15 minutos, denominadas de “pantomimas luminosas.” Este dispositivo aumenta la luminosidad de las imágenes con una serie de espejos angulares y luz artificial correspondiendo al actual proyector de imágenes. En 1892 nació la animación como la conocemos hoy.

El *Zoótrofo* (1834) fue inventado por William George Horner. Es un dispositivo que produce una ilusión de acción a partir de una rápida sucesión de imágenes estáticas. El término *zootrópico* deriva de las palabras griegas – *zoe-vida*; *tropos-gírar* que significa *Rueda de la vida*. Funciona como el *Phenakistoscopio*, pero el dispositivo tiene otra forma. Está constituido por un cilindro con un conjunto de cortes verticales en los laterales. Dentro del cilindro se colocan tiras circulares abiertas, abandonándose los cartones circulares del *Phenakistoscopio*, arrimadas a las paredes del tambor cilíndrico pero por debajo de las líneas que contienen los cortes verticales. La ilusión del movimiento se consigue a partir de la observación a través de uno de los cortes, cuando el tambor está en rotación.

4.2.2.2 Sombras chinas

El trabajo producido por WK teniendo como base las sombras tiene su origen en las siluetas y en el juego de sombras hecho con las manos. Las siluetas hechas en papel de cartulina negra articuladas con pequeñas anillas, o no, y las proyecciones obtenidas por el juego de sombras hecho con las manos, eran utilizadas con frecuencia por WK en los teatros infantiles que realizaba en su casa durante las fiestas de sus hijos como forma de entretenimiento. El resultado era muy eficaz siendo que este tipo de planteamiento y de creación de juguetes y de diversiones era muy habitual en la generación de WK. En una entrevista a WK, el artista habla de la insistencia de su abuelo para que los niños produjesen sus mismos juguetes¹.

El proyecto realizado por WK, que instigará el análisis y fomentará la recurrencia a este género de animación es el proyecto *Shadow Procession* (1999-2000), que ha iniciado a partir de una idea lúdica de desconstrucción

¹ “(...) When I was a child, my grandfather (the same one who drove the car and wanted the Nobel prize) insisted that children must make gifts and not buy gifts. Only that which was personal and hand-made was valued. I'm sure this has a lot to do with the ongoing pleasure I have in making things. The South African photographer David Goldblatt was very important to me in getting me to see the city and country around me in a new way (...)” in KENTRIDGE, William - *Commemorative lecture, Meeting the World Halfway : A Johannesburg Biography*. Kyoto Prize, 2010



376

Sombras chinas

y de reinvenção de la representación de la forma. En este sentido, WK crea un conjunto de figuras antropomórficas sobre las cuales proyecta luz direccionada. A la imagen que alcanza la pared, proveniente de esa proyección, el artista saca la dimensión espacial a estas nuevas formaciones, siendo que es a partir de estas siluetas que WK eterniza la “sombra” como algo real, (GIOVANNATTI, 2007:pp.198-199) bien en una imagen bidimensional o en una imagen tridimensional.

El dibujo de perfil/silueta remonta a la narración mítica del nacimiento de la pintura transmitida a través de la tradición literaria. Según Plinio, el Viejo, este tipo de registro adviene de una historia mítica que refiere que la hija de un alfarero Butades de Sicion que estaba enamorada de un joven, cuando éste salió para el extranjero, trazó una línea alrededor de la sombra del rostro proyectado en la pared con la ayuda de la luz de una linterna (MOLINA, 2002:p.329).

Una sombra es una región oscura formada por la ausencia parcial de la luz, proporcionada por la existencia de un obstáculo. Una sombra ocupa todo el espacio que está detrás de un objeto con una fuente de luz que está delante. La imagen proyectada por la sombra es una silueta bidimensional y una proyección invertida del objeto que bloquea la luz. La luminosidad presente en la sombra se presenta proporcional a la opacidad del objeto. El recorte de la sombra está proporcionalmente equivalente a la distancia y dirección que éste tiene con relación a la fuente de luz y a su tipo.

En continuidad con este proyecto en que el mote es la “proyección efímera”, WK invierte la teoría defendida por el filósofo Platón en su Alegoría de la Caverna, cuando presenta en 2002 la palestra *In Praise of Shadows*² en el Carpenter Center en la Universidad de Harvard, Cambridge.

La Alegoría de la Caverna es la forma como Platón comprende el viaje en dirección al conocimiento, alejándose de ideologías, de falsas conciencias o de la apariencia para la sustancia. Este documento de la tradición filosófica de Occidente tiene “la luz” como eslabón estructural del conocimiento. Platón explica la existencia de dos mundos: el mundo de las sensaciones (conocido a través de los sentidos) y el mundo inteligible (conocido a través de la razón).

Teniendo como base el proyecto de la producción teatral *Confessions of Zeno*, que se encontraba desarrollando, hace una hipotética descripción escénica (KENTRIDGE, 2001:p.1) similar a la que Platón describió hace más de 2000 años. De este modo, WK describe el espacio escénico utilizado para el proyecto *Confessions of Zeno* con las respectivas correspondencias al texto de Platón “(...) *Imagine an underground chamber (similar to this theatre with*

² *In Praise of Shadows* é nome também de um ensaio sobre estética Japonesa do autor e romancista japonês Junichiro Tanizaki, publicado em 1933 em japonês. A primeira tradução, em Inglês é datada de 1977. O ensaio aborda a estética tradicional japonesa em contraste com a mudança da época moderna. É a valorização da sombra e do sutil em contraste com a busca da luz e da claridade. Sugere também uma atitude de valorização e atenção com a natureza, como fundamental para uma vida bem vivida

Sombras chinas



377



378



a long entrance open to the daylight. In this chamber are men who have been prisoners since they were children, their legs and necks being so fastened that they can only look straight ahead of them and cannot turn their heads. Some way off, behind and higher up, a fire is burning, and cannot turn their heads. Some way off, behind and higher up, a fire is burning, and between the fire and the prisoners and above them, runs a path in front of which there is a curtain Wall, like the screen at puppet shows between the operators and audience, above which that see the puppets. Imagine further that there are all sorts of men carrying gear along behind the Wall, projecting above it, and including figures of men and animals made of wood and stone and all sorts of other materials, and that some of these men, as we would expect, are talking and some are not. An odd picture and an odd sort of prisoner. They are like us (...)" (KENTRIDGE, 2001:p.1).

La interpretación que WK pretende hacer a través de esta producción teatral, al tener como base este argumento es trabajarlo a través de una lectura inversa, teniendo dos intereses en esta investigación: la mediación a través de una tela y lo que las sombras transportan de conocimiento, en las palabras del artista *"(...) for this description of our world of cinema – his description of a world of people bound to reality as mediated through a screen feels very contemporary – but more particular, in defence of shadows, and what they can teach us about enlightenment (...)"* (KENTRIDGE, 2001:p1).

Existe alguna verdad por detrás del dicho "conozco si lo veo." La relación entre conocer y ver no es una relación sencilla. Como si el conocimiento sólo fuera posible si tuviéramos una traducción de un modelo racional. La sombra es siempre apariencia, inmaterial sin sustancia, una presencia ausente inspiradora y estimulante para la producción de la imaginación, pues las imágenes no existen sólo por la percepción que tenemos de ellas sino también por la imaginación que completa la información que se nos presenta (GIFFONI, 2009). Las sombras en formato de siluetas, marionetas u objetos son intermediarias de nuestro consciente. *"(...) what shadows as objects, silhouettes or puppets do is make the mediation conscious. The world of shadows tells us things about seeing invisible by the Light of the sun (...)"* (KENTRIDGE, 2001).

Esta forma de animación denominada teatro de sombras es originaria de los países asiáticos, existiendo también referencias en Egipto, en el siglo XVI, así como en Turquía y Grecia. La leyenda asiática que evoca el teatro de sombras narra la historia de un imperador que al haber perdido a una de sus concubinas un mago la hace volver a través de una figura transparente de un teatro de sombras (COLOMBO, 2009). El teatro de sombras, surge y se difunde rápidamente a través de la mano de los curas jesuitas, en sus rutas de evangelización por toda Europa durante el siglo XVII. Las sombras poseían conexiones mágicas en casi todas las culturas, ligadas con los sueños, el subconsciente y el espíritu. Francois Dominique Seraphin, en

Sombras chinas



379



380

1772, fue el primero en explotar el teatro de sombras a que denominó de sombras chinas, difundiendo en Europa únicamente la versión de las siluetas en blanco y negro (BATZNER, 2008).

4.2.2.3.

Claude glass
o black mirror

Claude Glass o Black Mirror (MAILLET, 2009)³

Las primeras experiencias de WK con el dispositivo Claude Glass tiene su inicio en 1999 cuando participaba en la residencia de artistas en la *Civitella Ranieri Centre*, Umbria, Itália.

A través de una disciplina muy específica y “rigurosa,” WK hace el registro de los paisajes de forma indirecta. Es a través del reflejo de la imagen que se encuentra en sus espaldas, en la placa de zinc que sirve de soporte al dibujo que estaba dibujando. En sus propias palabras: “(...) *The small-scale landscape dry points I’ve made over the years have usually though not invariably been made in situ. One of the ways to arrive at the image was to give myself a random distance, say 500m north, or 322 steps east - which I would mark from some random point, usually the studio. The idea being to try to subvert a learnt but now automatic tendency to find the picturesque when looking at terrain. So I would walk the random but required distance and draw whatever image presented it. Sometimes I would start the drawing and then turn 180 degrees and do the image that was directly opposite what I first thought I should be drawing. In some of the prints I used the plate as a Claude glass (an eighteenth-century mirror which would be taken into the landscape in order to frame the view - the viewer would stand with his or her back to the landscape they wished to enjoy, and look at it miniaturised and framed, in the glass in front of them; a way of reducing the enormous to the size of a snapshot.) Similarly, I would stand with my back to the view, and look at the image in the highly polished surface of an etching plate, and then, attempting to hold the plate steady, would do a rough tracing on the surface of the mirror / plate it. I would then either:*

- a) *Complete the image with my back to it;*
- b) *Turn around and look at the scene;*
- c) *Complete the image in the studio.(...)”* (STEWART, 2007)

El dispositivo *Claude Glass* fue inventado por Claude Lorraine en el siglo XVII. Es un dispositivo de auxilio al artista para representar a partir de lo real. Consiste en un espejo en forma oval enmarcado, que contenía una gradación tonal en la lente. Estos dos factores predefinían las

³*Black Mirror* “(...) This was another optical device that was much in favor with 18th century landscape artists (and sightseers) that allowed for an altered look at a given landscape. Also hand-held, the black mirror was convex in shape (although there also existed flat, black mirrors — of which, more later) that not only reduced light but, at the same time, reduced in scale the view one was contemplating as a suitable motif for painting. With one’s back to the view, the artist could adjust the mirror up or down, to left or right, until the desired composition “appeared” in the mirror. Again, masses and tonal values would come immediately to the fore, the landscape painter’s chore of choosing a motif, again, presumably simplified. With sketchbook at the ready, the artist need only make a quick drawing of the image for later transference to the canvas back at the studio. To facilitate the juggling of mirror, pencil, and sketchbook, many of these devices could be set in place by attaching it to a stand or came equipped with a ring to hang from a nearby branch (...)” in MAILLET, Arnaud; Jeff Fort - *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. Zone Books, 2009



381



382



383

Claude Glass o Black Mirror



384



385



386



387



388

características de una composición con una estética muy específica de la época, la composición pintoresca. “(...) A “Claude Glass” was a hand-held device that contained a series of “smoked” or coloured lenses through which one looked out upon the world. At one time called the “Claude Lorraine Glass” - an artist who, if he did not invent it, had at any rate popularized it amongst landscape artists and which eventually gave rise to its being known in its present form simply by his given name - it was *di rigueur* in the 18th century for not only landscape artists but all manner of “day-trippers” who enjoyed a stroll into the countryside for the purposes of enjoying the world’s natural beauty, to have one tucked away in one’s traveling pouch. The “Claude Glass”, held up to the eye, allowed the viewer to more clearly see tonal values by either looking through a single lens or a combination of them, the act thereby diminishing the bright natural light of the sun and preventing it from confusing the vision...By cutting back the light, the procedure also eliminates minute detail, a result that also aids the landscape artist in isolating those salient features of a motif that enables him/her to arrive at a more “painterly” composition. Many landscape painters, incidentally, accomplish the same end by looking at a scene through one or both squinted eyes (...)” (MAILLET, 2009).

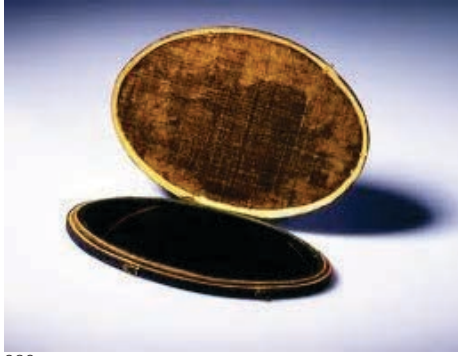
4.2.2.4.

Fenacistoscopio

El fenacistoscopio es el primer dispositivo precinematográfico que WK revisita. Esta máquina de animación fue exhibida integrada en el proyecto *Atlas Procession* (1999-2000), años después de las primeras imágenes, en 2005.

El fenacistoscopio fue inventado por Joseph-Antoine Ferdinand Plateau, en 1833. Este disco demuestra por primera vez el movimiento continuo. Este dispositivo creado en la década de los años 30 del siglo XIX se basa en la utilización del principio de la persistencia de la visión para crear la ilusión de movimiento (el mismo principio del taumatropio, aumentando la cantidad de posibles registros, movimiento fraccionado por el modelo circular). Se constituye por los siguientes elementos: dos discos que se sitúan en el mismo eje a una determinada distancia fija con una manivela y por dos discos, uno de ellos posee pequeños orificios ecuidistantes a través de los cuales el observador puede mirar otro disco que contiene una secuencia de imágenes. Cuando los dos discos se ruedan y alcanzan la velocidad correcta, la sincronización de los orificios con las imágenes crea el efecto de movimiento (BURNS, 1997:web). El espacio existente entre las imágenes corresponde al tiempo de la persistencia retiniana de un décimo de segundo, confiriendo la necesidad de un descanso entre las imágenes que constaron de 16 a 14 para la creación de la ilusión óptica que los primeros cineastas usaron en sus primeras películas.

“(...) In “*Sur un nouveau genre d’illusions d’optique*”, Plateau describes the construction and the action of a disc with 16 slits and 16 intermediate sectors. When 16 identical drawings are put in the sectors, one sees a stationary image, when looking through the slits at the revolving disc in a mirror. This is in fact the experiment of Faraday. The brilliant contribution of



389

Claude Glass o Black Mirror

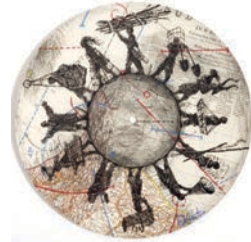


390

Fenacistoscopia



391



392



393

Plateau comes when instead of putting 16 identical images in the sectors he draws 16 images, which change little by little. Because of the visual persistence the images seen in swift succession will fade into each other and a suggestion of movement is created. It is for this reason that Joseph Plateau is cited as the precursor of the movie, more accurately he is the precursor of the animation film (...)" (BURNS, 1997:web).

El Taumatropo fue inventado por el médico inglés John Ayrton Paris, en 1825. Significa maravilla giratoria y es un juego que reproduce el movimiento mediante dos imágenes. Consiste en un pequeño disco circular con dos caras y con un hilo en dos puntos opuestos del disco para que se pueda rodar. Son imágenes dibujadas, movimentadas con una determinada velocidad y se funden en una única imagen por la sensación óptica en conjunto con la persistencia retiniana. Esta invención fue producida para demostrar este principio óptico en el Real Colegio de físicos de Londres. El fenómeno óptico que le está subyacente ocurre porque la imagen dibujada en uno de los lados del taumatropo persiste en la retina “cerca de un octavo de segundo tras haber sido sacada hasta el surgimiento de la imagen dibujada en el otro lado, por lo que no vemos cada imagen individualmente sino las dos en simultáneo, o sea, el producto de ambas (BURNS,1997:web). Hay varios tipos de transformaciones que Werner Nekes describe en su película, *film before film_ what real happens between the images* (1986) que están relacionadas con el principio de taumatropo. Las pequeñas esculturas chinas, donde la cabeza de las figuras rueda sobre sí misma cambiando la expresión de los personajes, en las cartas índias, donde la figura sólo mantienen su cabeza fija, alterando la vestimenta según la voluntad, en una carta holandesa desdoblable que menciona ser uno de los primeros periódicos, en un libro de imágenes mágicas, en que cada imagen contiene dos versiones de la historia y un libro de imágenes dobles. El taumatropio funde diferentes imágenes con el máximo grado de diferencia aunque sólo conseguía presentar un cambio de acción, no el movimiento continuo.

4.2.2.5.

Anamorfosis

El origen del diseño anamórfico en la obra de WK, resulta de la combinación de dos episodios que están interconectados: la visita a un museo y el encuentro con determinados objetos. En palabras del artista “(...) *We visited the museum of sciences in Florence, a day’s expedition, where they had some 17th or 18th century anamorphic drawings: cylindrical mirrors with drawings distorted on a plane below them, reflected and seen in the mirror. Coming back from that day trip to the farm where we were staying in Umbria, we found that workmen had been redoing the air-conditioning and they had left lying around offcuts of chromed metal heating duct pipes. Within half an hour of getting back it was possible to find out the grammar of what it is to draw an anamorphic drawing (...)*” (BREIDBACH, 2006:p.20). Este primer contacto con la representación anamórfica en Italia (2001), tendrá como resultado la primera película anamórfica (2007) existente, titulada *What Will Come*.



394



395

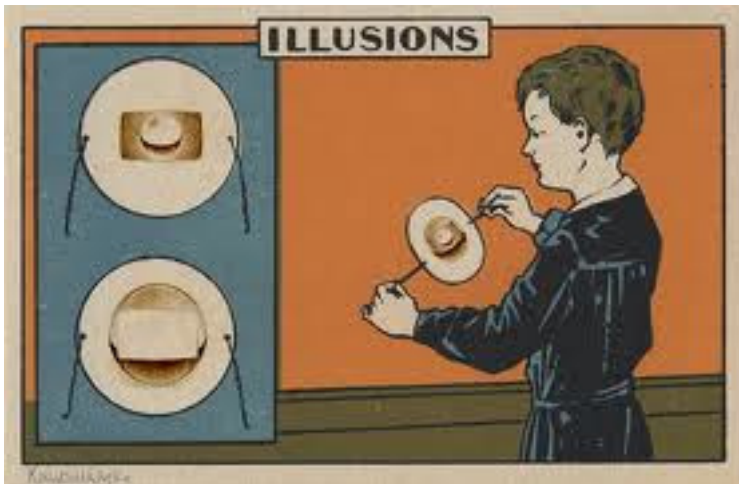


397



396

Fenacistoscopio
Taumatropio



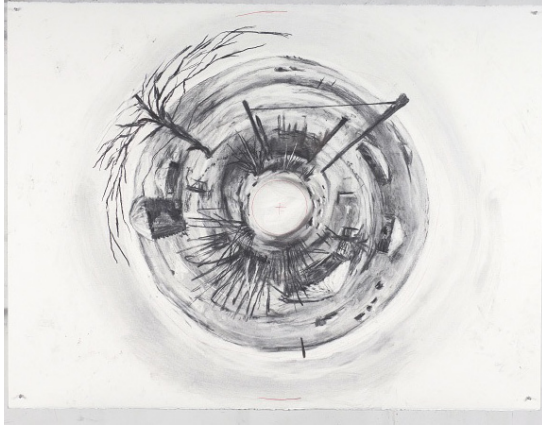
398

La producción de dibujos en esta configuración, llevó el artista a descubrir nuevas y diferentes realidades del acto del diseño, “opuestas” a las convenciones preestablecidas que vigoran en la representación de la imagen de la realidad. En esta nueva fórmula, las representaciones son realizadas a partir de visiones indirectas, muy similares a las imágenes obtenidas a través de ordenadores que el artista caracteriza como una “contemporary activity”: La pantalla no es plana sino circular, (GARB et al., 2008:p.20)⁴ lo que origina una demanda constante de equivalencias sobre lo que se registra; lo que se pretende y lo que se visualiza. El registro en el papel es bidimensional pero su proyección es tridimensional; la distancia focal cambia en función del punto a ser observado (BREIDBACH,2006:p.116)⁵ *“(..) so the distortion is the correction and the original is the distorted. One of the aspects of doing the film or the drawings was learning the grammar of the transformations that happen when you go from a flat surface to the curved mirror. So, for example, to draw a straight line is relatively complicated because every straight line is in fact a curve, whereas every straight line that you draw becomes a parabola. Looped telephone wires are very easy. You simply draw a series of straight lines on the drawing and then lines will loop themselves around the surface of the cylinder. If you want a straight line, you’ve got to calculate a not obvious curve on the sheet of paper. But it also means that suddenly a circle, which is very easy to draw on a flat surface with a compass, has to become quite a strange kidney bean – shaped object in order to appear as a circle on the mirror (...)”* (SOLLINS, 2010:pp.9-28).

La anamorfosis, el diseño distorsionado, está integrado en un tipo de objetos filosóficos que nos ayudan a estar conscientes de la relatividad de la percepción. La imagen sólo es revelada a aquéllos que sepan mirar, a través de un ángulo distorsionado o sobre un espejo.(BATZNER , 2008)
La proyección del dibujo anamórfico es lo que hace que la imagen sea uniforme. El trabajo de la anamorfosis confirma la habilidad de reconocer las figuras a través de la distorsión. Sabe o se imagina lo que se representa pero no se ve de forma nítida en una primera observación lo que es. El término anamórfico, retroceso de la forma, se utiliza en varias áreas del conocimiento y corresponde a procesos de transformación, distorsión, recombinación, aumento, complejidad y fusión. El concepto de anamorfosis se aplica a cualquier situación donde la base constructiva transfiere sus características para la constitución general, tal como un *fractal*. Es como un rompecabezas visual.

4 “(..) The original drawing is of course on the surface of the paper. But its reflection is not on the surface of the mirror, but located at different distances behind the surface of the mirror. This is not a figurative flight of fancy, but a fact of binocular reflection - in which the focal distance of the eye is not the distance to the mirror, but the distance from the viewer to the mirror, and the mirror to the drawing. So that images at the bottom of the mirror appear closest to the surface of the mirror and images at the edge of the drawing appear located in deep space (...)” in GARB, Tamar et al - *Homelands - Land marks*, Haunch of Venison, London, p.20, 2008

5 “(..) Drawing the anamorphic image is a less unfamiliar activity than it would have been twenty years ago - we are accustomed now to using a mouse, guide by looking not at our hands but at a screen. In the same way the anamorphic drawing was made not by looking at the marks on the surface but at their reflection in the mirror-finish cylinder at the center of the plate. Medusa was of course someone whom it was safe to see only as a reflection, rather than directly (...)” in BREIDBACH, Angela - *William Kentridge, thinking aloud, conversations with Angela Breidbach*. David Krut, Publishing, South Africa, 2006



399



Anamorfosis



400

WK tiene un especial interés por los temas que surgen a través de la representación anamórfica por el modo como permiten la toma de consciencia de que mismas causan, en el sentido de que nos presentan otra forma de construir el mundo a través de la visión. En palabras del artista “(...) when you see the anamorphic drawing and its correction in the mirror, what you are very aware of is how your brain is constructing an illusion of three-dimensional depth. That’s what we’re doing all the time in the world. Our retinas are receiving flat images, and our brain combines of the two images from our retinas into his illusion of coherent depth. And because we do it so well we believe that’s what we’re seeing. We believe we are simply seeing depth rather than constructing depth out of two flat images. So, again, it’s both about the phenomenon and the How factor – but more about the agency we have whether we like it or not, to make sense of the world (...)” (SOLLINS, 2010:p.28). Esta forma de representación muy utilizada en la pintura mural de los siglos XVI y XVII para crear ilusiones de óptica sobre superficies curvas, como las bóvedas, va a ser abandonada a expensas de tecnologías que fijaban la imagen. La anamorfosis reemerge como un instrumento de percepción con el post-realismo y el capitalismo. (DEXTER, 2000:p.611).

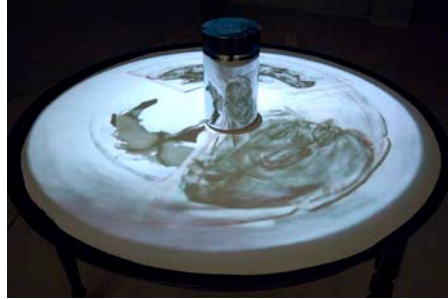
4.2.2.6.

Cámara oscura

“(...) it’s a bird that flew into the window of the studio and killed itself against the glass (...)”, este párrafo recogido de una entrevista dada por WK, presenta el motivo que lo llevó a explotar un conjunto de dibujos que se reúnen en una serie llamada “proyecciones de diseños fotográficos”. Estos dibujos, producidos de acuerdo con el principio de la fotografía, fijan la imagen proyectada no a través de elementos químicos sino por el uso de las partículas de carbón en la superficie del papel, por el dibujo.

Este modo de procedimiento consiste en la disposición del motivo, dispuesto en un gancho sobre una mesa, teniendo una máquina de fotografiar/filmar dirigida. La imagen es transferida a través de la proyección sobre una hoja de papel de grandes dimensiones, fija en la pared. El ajuste del encuadre y de la luz se obtiene a través del hecho de mirar la proyección en la hoja de papel y no el motivo en sí mismo. Definidos los parámetros, WK registra el contorno que corresponde a un aumento de la imagen 20 veces mayor al motivo original, empezando el proceso de manchar el dibujo.

Como el artista refiere en la obra William Kentridge, *Thinking aloud, conversations with Angela Breidbach*, de 2006, este género de dibujos eran “pensados” como los dibujos del artista alemán Karl Blossfeldt (1865-1932) (BREIDBACH, 2006). Conforme descripción de Rolf Sachse en su obra *Karl Blossfeldt*, el proceso de trabajo de Bolssfeldt consistía en la producción de diapositivas para proyección durante las etapas de procesamiento, en lugar de hacer copias de negativos mediante el proceso de goma o de carbono, bloqueando lo que no le interesaba con cinta negra.

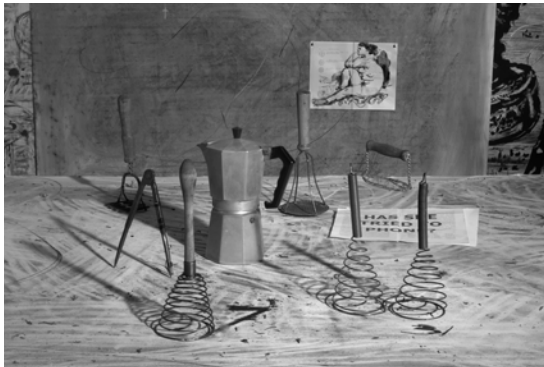


Anamorfosis

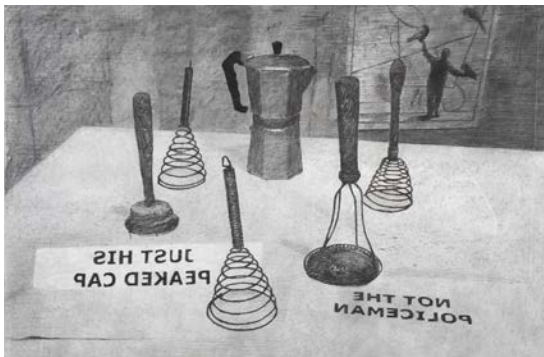
401



402



403



Cámara oscura

No existen registros de los dibujos realizados por Bolssfeldt a partir de las proyecciones, aunque se sepa de su existencia, sin embargo Sachse describe dos métodos de proyección usados en 1910 que pueden haber sido aplicados por este artista. Uno consiste en la proyección de una diapositiva en la pared en que el dibujo se construye teniendo por base la proyección ampliada, y el otro implica la imagen del motivo, proyectada con espejos para el soporte del dibujo, donde simplemente se traza el contorno de los motivos. Este ejercicio reduce el foco del enmarcado direccionado al objeto original (SACHSE).

Las *proyecciones de dibujos fotográficos* de WK surgen en la secuencia de los trabajos realizados alrededor de los dibujos anamórficos. Aquí, el artista investiga a través de procedimientos invertidos mediante el uso de espejos, las mismas u otras representaciones, consecuencia de transferencias de información entre diferentes escalas, diferentes soportes y diferentes direcciones de la mirada.

La cámara oscura tiene su origen primitivo en las imágenes en Pinhole obtenidas a partir de locales cerrados, en los que un pequeño agujero permite pasar la luz, proyectando una imagen invertida en el plano opuesto al mismo. La imagen se invierte por el hecho de que los rayos de luz que viajan en línea recta, al pasar por el agujero cambian su ruta. Son imágenes capturadas sin ningún auxilio de cualquier tipo de lente, el agujero se sustituye por la lente cuando estamos ante una cámara oscura o cámara óptica. La imagen capturada es siempre a partir de la realidad, “(...) *The most elemental form of camera capable of producing a permanent image, the pinhole camera consists of a closed lightproof box with a pinhole opening on one surface. Through the pinhole, Light projects an inverted image of the subject onto a flat Light-sensitive material that has been placed on an internal surface opposite the opening, It is, thus a miniaturised camera obscure. As little Light enters through the minuscule opening, the negative material must be exposed for a long time. The subjects of prints made from pinhole camera negatives, not having been focused through a lens, have soft overall definition rather than crisp detail (...)*” (BALDWIN, 1991:p.91).

Las cámaras oscuras, que inicialmente tenían el tamaño de habitaciones fueron disminuyendo gradualmente de dimensiones al punto de ser transportables. El registro de la imagen proyectada por la cámara oscura se hacía a través de la transcripción, copiando, o interpretando la imagen y no a través de la impresión. El acto de fijar la imagen fue el resultado de la acumulación a lo largo de los tiempos de conocimientos técnicos procedentes de áreas del conocimiento muy distintas y variadas. La primera imagen permanente conocida fue obtenida por Joseph Nicéphore Niépce a la que puso el nombre de Heliographie, en 1826.

Cámara oscura



404



405



406



407



408



409

4.2.2.7.

Estereoscópio

Las imágenes estereoscópicas en la producción artística de WK están vinculadas directamente con el proyecto *Underweysung der Messing*, de 2007, siendo, sin embargo, planteado por varios autores la relación de este dispositivo con otros proyectos anteriores del artista. Este proyecto fue basado en la ilustración científica de Albert Durer de ejemplos de proyección ortogonal. La utilización de este dispositivo obliga a usar la realidad como punto de salida, motivo por el cual WK elabora un conjunto de maquetas teniendo como fuente inspiradora las imágenes gráficas de Durer, para obtener fotograbados estereoscópicos. De estas maquetas WK también llevará a cabo un conjunto de “proyecciones de dibujos fotográficos estereoscópicos”. Estos diseños cierran el círculo, en el sentido de que estas representaciones tienen como propósito la obtención de la misma imagen tridimensional, inicial de las maquetas.

El estereoscópio fue inventado por Sir Charles Wheatstone y comprende dos imágenes separadas y ligeramente diferentes. El dispositivo fue utilizado por primera vez para ver figuras geométricas cuidadosamente diseñadas.

La estereoscopia consiste en un par de simulacros montados lado a lado, uno de ellos enseñando el objeto como se ve en el ojo derecho y el otro la visión que se tiene del ojo izquierdo. Poniendo la estereografía en un instrumento especial, cada ojo se centra en la dirección correcta surgiendo así la imagen en tercera dimensión, este aparato se denomina estereoscópio. Aunque los conceptos básicos de la visión estereoscópica sean conocidos hace más de dos mil años, ningún artista podría representar en un dibujo o pintura la pequeña diferencia en la perspectiva percibida en función de la distancia de proximidad de 2½ pulgadas entre los dos ojos. Con la aparición de la fotografía, en 1840, se pudo producir un par de imágenes satisfactorias que se unían en el cerebro del observador a través del estereoscópio que no es más que un aparato óptico que realiza la misma función de nuestro cerebro, produciendo la ilusión de la profundidad. “(...) *A stereograph is a pair of photographic images on a single support that, when viewed through a stereoscope designed to hold it, gives the appearance of a single image having relief and solidity, that is, being in three dimensions. A standard stereograph consist of a piece of stiff card, often highly coloured from 3 ½ to 4 ½, (8.9 to 11.4 cm) tall and about 7 inches (17.8 cm) wide, to which two photographs, generally albumen, each 3 to 4 ½ inches (7.6 to 11.4 cm) high and about 3 inches (7.6 cm) wide, have been mounted next to each other. Remaining space on the front of the card usually bears the photographer’s. The photographs are not identical but exhibit a slight lateral shift, having been made with a dual-lens camera, the centres of the lenses being set the same distance apart (2½ inches, 6.3 cm) as the centre of two human eyes. Each photograph is an image of what one eye would see. When viewed through the stereoscope the two images combine, approximating human binocular vision. In order to convey the illusion of depth, a strong foreground is desirable. Viewing stereographs was a vastly popular parlour amusement from the mid 1850 well into the twentieth century (...)*” (BALDWIN, 1991:p.35).

Estereoscopio



410



411



412



413



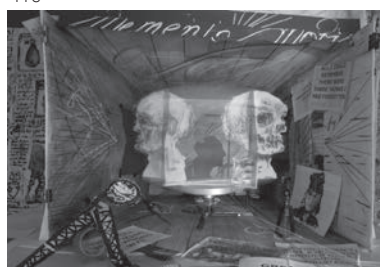
414



415



416



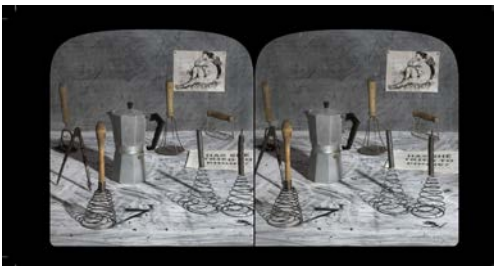
417



418



419



420



421



422



423

Las primeras fotografías estereoscópicas, los daguerrotipos, fueron hechas por Fax Talbot y Henry Collen en 1841,“(...) *the shadows in a daguerreotype appear to recede, creating an illusion of depth. The earliest daguerreotypes have laterally reversed images, as in a mirror, later to correct this reversal an actual mirror was placed at an angle in front of the lens when the exposure was made and the reflection of the subject was the photographed (...)*” (BALDWIN, 1991).

Estos dispositivos ópticos, que emergen en este período permiten entender el fenómeno de la persistencia retiniana a través de sus efectos en el observador. Explotan y manipulan pequeños defectos de la visión humana, particularmente la incapacidad de la visión humana en distinguir dos imágenes dibujadas presentadas en movimiento y, por consiguiente, en virtud de la persistencia retiniana, produciendo una sola imagen. El dispositivo cinematográfico estereoscopio parte precisamente de este principio aplicado, no a una imagen diseñada sino a una imagen fotografiada.

4.2.2.8.

Peep shows,
teatros perspectivos

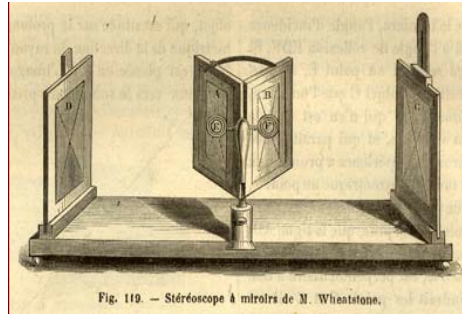
El proyecto *Black Box-Chambre Noire* de WK, fue elaborado a partir de un teatro en miniatura. En este modelo convergen varios principios: idea, proceso y trabajo final. La representación de este proyecto corresponde a una representación tridimensional del sistema perspectivo con un punto de fuga central semejante a las *peep shows*. Compuesto por una caja, a través de la cual el observador ve una escena en miniatura o un escenario pintado a mano y donde el efecto de perspectiva se obtiene por la distancia-espacio vacío dejado entre los varios paneles, así como por una reducción de tamaños de los elementos dibujados en cada Panel.

Las primeras manifestaciones de peep shows conocidos son los puntos de vista perspectivos realizados por Leon Battista Alberti, en 1437, en superficies translúcidas pintadas a mano, como ejercicios para explicar su sistema perspectivo. Sin embargo, serán los teatros en miniatura (*peep show*), “libro en fuelle” y los juguetes infantiles los más populares. Los teatros eran hechos en papel y contenían imágenes pintadas para ser recortadas produciendo réplicas de las obras de teatro más populares en el siglo XVII, que solían ser vendidas a la salida de los tratros londrinos. A su vez, los libros eran como una versión manejable de “libro en fuelle” denominado “vista telescópica” o “vista en perspectiva”, en una especie de *souvenir* de situaciones o eventos sociales.

La proyección de luz sobre elementos tridimensionales, o la proyección de imágenes estáticas o dinámicas son de cierta forma un procedimiento constante en la producción de WK. La proyección supone el uso de dibujos pinturas realizadas sobre un soporte translúcido. La idea de proyección en la obra de WK, comienza en la simple proyección de películas en una tela, pasando gradualmente a buscar nuevas superficies alternativas.



424



425

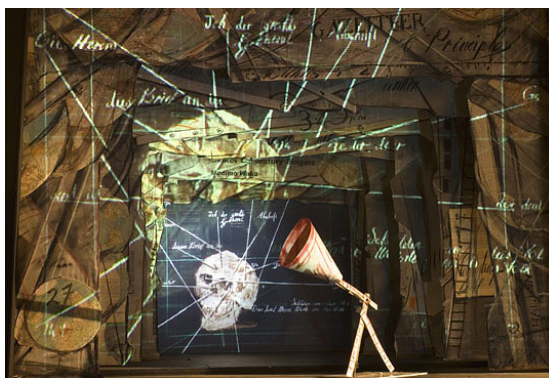
Estereoscopio



426



Peep shows,
teatros perspectivos



4.2.2.9.

Linterna mágica

En conjunto con este tipo de investigación, WK explotó la obstrucción de la proyección, con la sobre- posición de proyecciones con y sin transparencia, como en el caso de la producción *Confessions of Zeno* (2001), realizada con la compañía de teatro Handspring, donde figuras tridimensionales surgían delante del plano de proyección obstaculizando la imagen de la película, así como la proyección de las sombras de esas figuras también aparecían de forma exagerada y translúcida sobre la misma pantalla.

Este juego de superposiciones tiene continuidad en proyectos tales como: *Black Box-Chambre Noire* (2005), realizado en teatro de miniatura, donde las proyecciones ya no son únicamente presentadas y contenidas en un plano específico limitado a la pantalla de fondo sino que progresan sobre el proscenio y los telones laterales de una forma más abarcante donde el mismo espectador está rodeado por la proyección. Por otro lado, en la misma obra la proyección puede limitarse únicamente a pequeñas áreas del espacio o simples objetos.

Magic Flute (2005), que es una especie de transposición de algunas imágenes obtenidas en el proyecto *Black Box-Chambre Noire* a gran escala. Las proyecciones son aquí multidireccionales, espaciadas en el tiempo, ubicadas en pantallas u objetos.

The Nose (2010), es una explosión efervescente de múltiples proyecciones. El espacio del teatro es el escenario y el lugar de lproyección. Los elementos escenográficos forman parte de un mundo liliputiano que se pierden, siendo sólo permitida su presencia por el tipo de luz direccionada, y donde la proyección reina en todo su esplendor, bien por el ritmo, escala o movimientos. El espacio de proyección es de tal forma asumido que hay momento en la producción donde sólo se asiste a la visualización de imágenes, sin acción, música o canto. Estos momentos corresponden a una especie de contextualización de pequeñas historias del protagonista, como viajes a su propio ser. Las imágenes presentadas son imágenes de archivo, dibujos, collages, cortometrajes en proceso de trabajo, montajes, esculturas, trabajo de bambalinas que WK ha estado haciendo durante todo el proceso de trabajo, a fin de comprender la historia, y donde el concepto de absurdo es el telón de fondo para la creatividad. Es a partir del absurdo que se aprende (KENTRIDGE, 2011a).

El enfoque de WK a las proyecciones nos transporta a la máquina de la linterna mágica. Estudios de las propiedades de reflexión de la luz y las imágenes de los espejos, como describe Lino Cabezas “(...) recibieron en el renacimiento un impulso de intenciones en la reconstrucción de conocimientos provenientes de la antigüedad, a través de textos conservados de tratados helenísticos y grecorromanos de óptica dedicados a los espejos (...)” matriculados en estos estudios, se inscribe la obra de Athanasius Kircher, que dejó una obra vasta en el estudio de la máquina llamada linterna mágica - Magia de los espejos por sus espectaculares efectos. El origen de la linterna mágica no está definido, pero la descripción



427



428

Peep shows,
teatros perspectivos



429

Linterna mágica

más precisa de este aparato surge por la mano de este sacerdote jesuita alemán, profesor de filosofía y matemáticas en los tratados que datan del siglo XVII. El principio de esta linterna consiste en hacer aparecer en tamaño ampliado, imágenes muy similares a las imágenes producidas por la luz natural, en una pared blanca o tela extendida en un lugar oscuro, figuras pintadas en tamaño pequeño, en pedazos de vidrio fino, con colores bien transparentes a través de una fuente de luz artificial. Se basa en el proceso inverso de la cámara oscura. La linterna mágica contiene una luz dentro de la cámara posible de controlar, al contrario de la cámara oscura que está condicionada a las condiciones de la naturaleza.

El precursor de la linterna mágica es un dispositivo llamado fantasmagoría (1794), creado por Robertson, que consiste en una especie de linterna mágica, montada sobre cuatro ruedas, permitiendo alejar o acercar a la pantalla para ampliar o reducir las cifras proyectadas, su mejor sucesor es “(...) Robert, from Belgium, changed his name early on to the lengthier Robertson. He maintained this stage name for the most part, throughout his entire life and was well known as E.G. Robertson the master of the Fantasmagoria. Robertson probably did more for the art than any other magician, performer or showman. His Fantasmagoria grew out of an early interest in and love for magic, or more importantly, optics. A professor of physics in his native Liege, he states in his memoirs that he read the works of Porta and Kircher et al, and began on the road to horror by devising what would become the most prolific entertainment of the late 18th and early 19th centuries. In 1784, Robertson gave an exhibition of an improved magic lantern. He was greatly influenced by the earlier work of Musschenbroek’s motion attempts, and had been impressed with the works of the Shadowplay artists including Seraphin, a decade earlier in Paris. Robertson headed towards Paris with his ‘Fantomes Artificiels’ (Artificial Fantoms) (...)” (BURNS, 1997).

4.2.2.10.

Ilusionismo, magia en el desvelo de la imagen, o cómo surgen las imágenes

Los primeros ejemplos que encontramos en la obra de WK relacionados con el hecho de “desvelar imágenes”, aparecen en las películas animadas del proyecto *Nine Drawings for Projection* (1989) cuando a través de la dilución y de la reaparición del diseño, crea metamorfosis en las formas. En este principio, los diseños se produjeron por el proceso ya utilizado por el artista en *filpbooks*, sin embargo, sólo en el proyecto *7 Fragments for George Mélie* (2003), donde WK revisita la obra de George Mélie, en que este sumerge al artista en el desafío “asumido” de desvelar imágenes, explotando de forma cada vez más clara varias variantes como es evidente en el proyecto *Drawing Lessons* iniciado en 2009/2010. En este último proyecto a través de todo lo que abarca el proceso de dibujo, WK realiza cortometrajes donde la figura del artista se asienta lentamente en sus propias directrices. La preparación y presentación de la construcción de estas representaciones como “imágenes mágicas” llevadas a cabo con técnicas muy básicas como la calcomanía, el raspado, el puzzle, la superposición, las imágenes

Linterna mágica



430

disueltas, la metamorfosis, el perforar, el montaje, exhiben imágenes misteriosas.

Estas “imágenes mágicas” son imágenes estáticas manipuladas a fin de lograr el efecto del dinamismo. Las diversas formas de obtención de ese efecto se parecen al tipo de experiencias realizadas a lo largo de la historia, en la búsqueda del movimiento. Este tipo de imagen remonta al siglo XVII, donde en la misma imagen, normalmente en formato de tarjeta postal, libro o objeto, o movimiento de varias figuras de la composición o partes de una sola figura, va a ser activado a través del estirar, desplazar, arrastrar, superponer. Estos logros se transferirán más tarde a imágenes proyectadas. WK, sin embargo, en su proyecto artístico, en lugar de presentar el producto final, filma todo el proceso, llegando a presentarlo en sentido invertido para obtener la sorpresa mágica del prestidigitador. Para confirmar el interés artístico por la historia del cine debe hacer referencia a un discurso pronunciado en la Universidad de Doshisha en Tokyo (2008), donde menciona tres formas de comprender la historia del cine: desde el desarrollo de la fotografía; desde la animación de imágenes estáticas; desde la invención de la tecnología de película y en tercer lugar desde el rendimiento como la manifestación de los seres vivos.

4.3.

PERCIBIR Y PRODUCIR IMÁGENES GRÁFICAS – MARCO HISTÓRICO

Teniendo como base el trabajo de Lino Cabezas, *Máquinas y Herramientas de dibujo*, exponemos brevemente y de forma selectiva las invenciones más significativas, descritas por el autor, producidas para el auxilio de las representaciones a través de dibujo, a partir de lo natura, como las cuadrículas, el método del Velo de Durero, *la cámara oscura* y la cámara lucida. Lino Cabezas hace un exhaustivo levantamiento, muy detallado y documentado, de un gran número de “objetos” que tienen como elemento común a la “artificialidad” en busca del dominio de la profundidad en la representación de la imagen. A lo largo de su producción artística, WK irá, de una forma crítica, a visitar todas estas fórmulas.

Como menciona Cabezas, existen testimonios de la observación de los fenómenos y efectos de luz producidos por una “cámara oscura” desde el siglo V a.c. en textos chinos y en el siglo IV a.c. en una referencia del filósofo Aristóteles. Sin embargo, sólo a partir de la figura de Abu Ibn al-Hasan conocido por Alhazen (965-1039) en su Tratado *kitab al-manazir* el principio de la cámara oscura para explicar la formación de la imagen visual del ojo. Sus textos a pesar de haber sido distribuidos como manuscritos y sólo se traducen para el Latín durante el siglo XIII, Tuvieron una gran influencia.

A partir de este momento, van a coexistir en el mismo espacio hasta el principio del siglo XX dos versiones en el control, comprensión y registro de la representación de la imagen: el registro gráfico y el registro de la impresión. La demanda de la imitación de lo natural fiable a través de la

Ilusionismo, magia en el
desvelo de la imagen, o
cómo surgen las imágenes



431. JOANNESBURG SECOND CITY AFTER PARIS (video)



432. TABULA RASA I (video)

copia, seguimiento, transferencia, traducción y el entorno natural de la película producida por la luz permanentemente corresponden a los dos mundos.

A pesar de ser dos mundos paralelos, las invenciones que producirán máquinas para el registro gráfico y máquinas para el registro luminoso quieren el mismo fin: el mimetismo, “(...) los ideales que han alentado la historia de las máquinas de dibujar han sido principios estéticos como la objetividad y la verosimilitud de la representación, unos postulados que conducen a mantener afanosamente la fidelidad al mundo visual proponiéndose como meta del largo periplo realizado tras ellos. La luz de la ciencia también alumbró el camino: los ideales cognoscitivos de búsqueda de la verdad, del “espíritu de demostración”, de descripción y conocimiento de la naturaleza. En último lugar, no todos estos aparatos tienen que ver con el dibujo y con la fotografía, con el arte y con las tecnologías gráficas de producción y reproducción de imágenes (...)” (MOLINA, 2002:p.66).

“(...) I believe there were two parallel tendencies in the Renaissance: on the one hand, there were efforts to capture the external world more and more realistically on a two-dimensional surface and to create the illusion by means of central perspective that the real world in front of the painting continues in the painting, so that it seems possible to step into it. But on the other hand, people were always aware that it was a matter of illusion, and that is why those other distorted pictures were produced, like the anamorphoses. Perhaps to show that the central perspective is not something “natural”, but a construction, and that our perception is active and multifaceted (...)” (KENTRIDGE, 2009).

Cuadrículas

Cabezas describe como primer método auxiliar de representación de una imagen para copiar figuras planas a diferentes escalas proporcionalmente, el uso de la “cuadrícula” (MOLINA et al., 2002), que sería registrada sobre el plano de la imagen para copiar, así como en el soporte destinado a recibir la copia. La aplicación de las cuadrículas de control de las proporciones, remonta al antiguo Egipto y se reanuda su uso común en el siglo XV por Ghiberti y en el siglo XVI por Luca Pacioli, que utiliza las cuadrículas geométricas y telas geométricas de forma múltiple y compleja integradas en la representación de los elementos (MOLINA, et al. 2002:p.96).

Velo Albertinian

En busca de una credibilidad y objetividad de representación a la luz de la ciencia, las ideas cognitivas de la búsqueda de la verdad del espíritu, de la demostración de la descripción y conocimiento de la naturaleza (MOLINA et al., 2002), llevó a la invención de estrategias para dominar la materia, paralelamente con un entendimiento de la visión humana. En

una búsqueda de “domesticación” imitando la naturaleza, Alberto Durer (1471-1528), desarrolla un método con la sistematización teorica llamado inicialmente de Velo Albertinian, (perspectiva), para pasar las imágenes que se ven de lo natural, para el soporte bidimensional del papel. Este método consiste en utilizar la secular cuadrícula, en un plano vertical transparente que se coloca entre el diseñador y el motivo a representar, pero también en el soporte del diseño. Este sistema también necesitaba para “funcionar” de una posición y un sentido de mirar exacto por parte del diseñador. Albert Durer 1525 “(...) *This German artist made woodcuts of drawing aids, one of which was his own and published them in his ‘Underweysung’ in 1525. His illustrations show telescopic or sighting tubes and grids used by the artist. One of Durer’s drawing aids called a “sighting tube” A cord attached to the wall and the tube provided the artist with a one-eyed view, and a much longer distance in the viewer, which in turn reduced potential distortion(...).*”

El método de la cuadrícula y el método del velo de Durer querían lo mismo, pero comenzaron de supuestos diferentes. La cuadrícula partía de una imagen bidimensional para obtener una imagen bidimensional, el velo de Durer partía de una imagen tridimensional y resultaba en una imagen bidimensional. Esta ambigüedad se aclara en el Renacimiento que definirá correspondencias unívocas: “(...) *entre el natural y el plano del velo que fijaba la imagen virtual: un “cuadro” realizado desde un punto de vista particular en donde se suponía situado el ojo del observador (...)*” (MOLINA, et al. 2002:p.113) a través de métodos, sistemas y fórmulas.

Leon Battista Alberti (1404-1472) y la perspectiva lineal, sistematiza el método, construido a partir de la idea de pirámide visual o cono visual. De carácter objetivo, científico, automatizado, mecánico, el trazado de la representación pictórica va a representar el espacio, por racionalidad geométrica de perspectiva lineal del pensamiento de Descartes. Esta sistematización producirá una representación inversa a la denominada perspectiva aérea, defendida por Leonardo Da Vinci (MOLINA, et al. 2002:p.126).

Método de Cristal de Leonardo

El Método de Cristal de Leonardo conocido como *finiestra leonardesa* tiene su fundamentación en los tratados de óptica geométrica del matemático Euclides, del siglo III, donde la idea de la pirámide o cono visual con vértice en el ojo, intersección de un plano de vidrio transparente en lugar de utilizar el velo cuadrículado. La alteración del tipo de plano de proyección, quiere eliminar la representación basada en la rigidez de las leyes geométricas de la perspectiva pictórica constante y rígida de la “línea” para una representación sensorial, moldeada por la búsqueda de las diferentes intensidades luminosas de la perspectiva aérea.

La invención de Philipppus Brunelleschi (1425) fue la creación de un método trigonométrico geométrico de deducir el sistema perspectivo considerando la disminución de un objeto en la medida que se aleja, con el

observador en uno de los vértices con una demostración empírica a través de un instrumento óptico. En un pequeño panel de madera rectangular, Brunelleschi pintó una representación simétrica del Baptisterio Octogonal de la Plaza San Giovanni en Florencia, visto de la puerta del “*Duomo*”. Él agujereó el panel en el punto de la fuga e instó a los observadores a verificar la “corrección” de la representación mirando a través del fondo del panel en dirección hacia un espejo que el observador sujetaba en la mano “(...) *His Viewer (left) was created using a glass plate on which a silver background was painted. Overlying this was painted (in this example-left) an image of the Baptistery in Florence. At the vanishing point of the image Brunelleschi placed a hole for the eye to see through. Using a mirror, and turning the plate around, the observer would see the image reflected on the mirror, with the sky and clouds reflected off the silver base. This ingenious use of the mirror and silver added to the depth of the ‘peep show’ image (...)*”⁶.

Cámara oscura

La representación técnica de una visión natural es realizable con la emergencia de la cámara oscura, que es también un dispositivo óptico de reproducción de la visión. Aquí la imagen es producida por sí sola, indicando un observador neutral que no interfiere en la producción de la imagen. La Cámara oscura permite operar la sustitución del ojo humano por un lente en la reproducción de imágenes. Con este dispositivo nos alejamos de la imagen natural y nos acercamos de la imagen técnica. La imagen parte siempre de una imagen de lo natural y depende de la luz exterior, “(...) *A simple form of this draftsman’s apparatus consisted of an oblong closed box fitted a tone end with a lens that could be adjusted to focus on image. Inside the box, at the other end, a mirror was attached at a forty-five-degree angle, and this mirror projected the image u ponto a ground-glass screen that had been se tint the top of the bow. It was on this ground-glass screen that the image could then trace on thin paper by the draftsman. (The mirror also served to reverse the image, which had been inverted as it passed through the lens, thus, the image traced by the draftsman was a ‘true image, having been reversed by the mirror.) In this way, a view in three dimensions was converted to two dimensions, facilitating the draftsman’s task (...)*” (GORDON, 1991:p.18).

⁶ <http://danilo.arq.br/textos/o-papel-da-representacao-na-poetica-de-filippo-brunelleschi/> em 23-03-2011 por Danilo Matoso Macedo - Brunelleschi puede haber construido geoméricamente perspectiva, aunque no hay ninguna prueba documentada de que ha hecho; la mayoría inferencias apunta más a un proceso empírico-“inductivo” Segundo Manetti, Brunelleschi no pintado el cielo en el Panel; En su lugar aplicó una superficie reflectante (‘ arienito de BrunitoBruno). Después de un argumento de Giulio Carlo Argan, Damisch dice que Brunelleschi considera que cielo simplemente no podía representarse en perspectiva porque no podría ser geometrizado. Para Damisch, esto demuestra que el interés de Brunelleschi en la perspectiva surgieran de sus preocupaciones arquitectónicos en lugar de pintura. Seguro que puede pensar en este experimento como una herramienta para la ideación y representación arquitectónica y desde allí interpretar la producción arquitectónica de Brunelleschi – por ejemplo, el ritmo de la modulación del espacio interior de Santo Spirito, como una demostración de su conciencia de perspectiva lineal. Sin embargo estas interpretaciones simplistas son incompatibles no sólo con otras pruebas documentales, pero también distorsionan la historia de la representación en la práctica arquitectónica. Se afirma que el mismo Brunelleschi trabajó más de plantillas deen sus proyectos.

La cámara oscura tendrá varias líneas de evolución. Una de ellas, la dirigida al registro gráfico de la imagen de lo natural, tenderá a ser cada vez más independiente de las otras funciones. En esta perspectiva, el físico William Hyde Wollaston en 1806, patenta una invención llamada de cámara lúcida o cámara clara, que consiste, esencialmente en la utilización de un prisma de vidrio con reflexión total, por lo que la imagen parece reflejada sobre un papel y donde el diseñador puede recurrir con un lápiz los contornos y las líneas de las figuras (MOLINA, et al. 2002:p.331). Se puede utilizar con cualquier condición de luz teniendo también la ventaja de ser transportable, "(...) *With three or four sides atop a vertical rod, with a clamp at the bottom to mount it to a drafting board or pad. The draftsman directed the prism's vertical side toward the desired view and looked down with one eye, through and past the prism's horizontal edge, to the paper below. By the action of the eye, the view reflected through the prism seemed to merge with the paper surface below, so that the view appeared to be on the paper. The draftsman could then trace this image. Camera Lucidas were awkward to use, and it was William Henry Fox Talbot's discontent with this tool, he said, that led him to invent the process that involved into modern photography. Although tricky to master, a camera Lucida was more easily portable than its predecessor, the camera obscura (...)*" (GORDON, 1991:p.17).

Estos dos medios de reproducir imágenes van a determinar nuevas formas de producir imágenes y sobre todo nuevas formas de percibir el mundo. Un medio es dominante por la abstracción (métodos, sistemas rígidos y empíricos), predominio de la línea, pero el representado es más irreal, visión nítida, visión plana, donde el color y el claro oscuro se juntan de forma a "manchar" y el otro las impresiones, sensación (químicos), predominancia de la mancha, visión borrosa, visión curva. Asientan su lógica en la mera reproducción de las cosas del mundo, tal como existen: perspectiva, reproducida en la pantalla el mundo como este se le presentaba a la vista. Con la Cámara oscura los objetos del mundo eran impresiones tal como lo eran a través de la luz.

El registro gráfico que utilizaba las máquinas de imágenes estáticas, no es más que un estudio paralelo al registro de la luz del mismo motivo, usando las máquinas de las imágenes en movimiento.

Sólo en el siglo XIX fuimos testigos de la emergencia de dispositivos ópticos que alteran el estado de la producción de imágenes y de la percepción, basada no en una simple reproducción de las imágenes del mundo tal como existen, pero en la capacidad para producir imágenes que no tienen existencia efectiva en el mundo real por parte del observador. Estos dispositivos tecnológicos son literalmente dispositivos del observador que mejoran la capacidad productiva de la visión. Estas "fórmulas" no sólo cambiaron la forma como representamos lo que realmente vemos, como también lo que vemos a priori (EDGERTON, 2009).

Representamos como vemos, o como sabemos que son, distinción entre percibir y conocer (MOLINA et al., 2002). El registro interpretativo consiste en

una domesticación de lo natural por un objetivo, buscando lo abstracto, lo geométrico, lo lineal, lo sistemático, lo objetivo, en suma, la búsqueda de la racionalización en lugar de lo que realmente es observado.

CONCLUSIÓN

Este repaso relacionando proyectos del artista a través de su obra gráfica, en asociación con los diversos dispositivos producidos a lo largo de la historia de la imagen, es importante para entender la forma cómo el autor cuestiona la representación de la imagen.

Para WK, las dos teorías existentes sobre la visión son contradictorias *“(...) one in which you go out into the world, the other in which the world comes in to you (...)”* y es esta observación y en la búsqueda a través de la experiencia que realiza que WK trabaja en busca de una “verdad”, *“(...) my interest has been in the place where what the world throws towards us meets what we throw out towards the world. What is that meeting point between receiving images of the world with the eye as a receiver of optical effects and the mind as a projector of understanding, of seeing as well? (...)”* (KENTRIDGE, 2009:p.200).

CAPÍTULO 5

DIBUJO - PROCESO, PROYECTO Y OBRA: INTERACCIONES INSTRUMENTALES, PROCESALES Y ACCIONES PERCEPTIVAS

INTRODUCCIÓN

En este capítulo se pretende un acercamiento a los procesos, técnicas e instrumentos utilizados por WK a lo largo de su producción artística en el período comprendido entre 1970 y 2010.

El planteamiento, de naturaleza cronológica, fue estructurado por décadas, teniendo inicio en la década de 1970 y terminando con el último proyecto que nos fue posible acompañar en el estudio del artista en 2010. La elección por este planteamiento cronológico tuvo en consideración dos aspectos fundamentales: su carácter innovador, siendo que la obra de WK nunca ha sido analizada en estos términos y el acceso facilitado a una visión de conjunto facilitada por el banco de datos que hemos construido.

El estudio de cada década se centró en la clarificación e identificación de los principales procedimientos aplicados. La metodología utilizada tiene como base la selección, descripción y análisis de los proyectos, cuyas singularidades ponen en evidencia esos mismos procedimientos. Es con base en esos supuestos que describimos la estructura aplicada: La década de 1970 se enfocó en el análisis del conjunto de cuadernos de dibujos. Por ser una fase muy embrionaria, los dibujos todavía no estaban cimentados en ningún proceso específico, encontrándose dispersos. La elección por los *cuadernos de dibujos* se debió al hecho de que en éstos era posible encontrar, de forma agrupada, varios tipos de dibujos en un único soporte, ofreciendo una idea aproximada de las diferentes fases en el desarrollo del proceso creativo de WK.

En la década de 1980, se destacan dos grandes tipos de procedimientos. El primero, los dibujos de registro político-social, inmersos en un contexto específico, teniendo como base el *texto ficticio* o las obras emblemáticas, bajo el punto de vista de la Historia del Arte Europeo y el *dibujo traducción* teniendo como punto de salida el Paisaje. Este período se caracteriza por ser una época de búsqueda, moldeado y descubrimiento. En esta época se pueden destacar los testimonios escritos por el artista respecto a los procedimientos metodológicos de las obras. Estos procedimientos contienen muchas de las directrices que van a contribuir decisivamente para la fundamentación de su obra.

La década de 1990 se puede caracterizar como un período de definición y concreción. Los procesos de trabajo se distinguen de un modo claro: la *nueva animación*, el *proceso Cut-out*, la *apropiación* y las *colaboraciones*. Estas cuatro divisiones representan métodos de trabajo muy distintos. Cada proyecto, por separado, procura encontrar algo específico y único. ¿O estarán buscando lo mismo utilizando métodos de trabajo diferentes? ¿Será que lo que pretenden descubrir no confluye hacia el mismo objetivo?

En la década de 2000, la producción se vuelve cada vez más compleja. Cada proyecto contiene ahora diferentes procesos. Cada proceso contiene fusiones de otros procesos. Los resultados de estas fusiones serán trabajadas en su esplendor en las grandes producciones de ópera. Esta década también será marcada, sin embargo, por el aumento significativo de la representación del artista en la obra en distintas presentaciones donde la performance tendrá su mayor protagonismo.

La producción artística de WK en la década de 1970 y registrada en el banco de datos disponible para estudio, está constituida por varios proyectos para teatro y exposiciones, tomando la expresión de pinturas, esculturas, impresiones varias, dibujos sueltos y un conjunto de cuadernos de dibujos. De entre todos estos materiales, la elección para el análisis del método de trabajo de WK discurrió sobre los cuadernos de dibujos por el carácter ecléctico y amplio de los dibujos representados. Los cuadernos de dibujos constituyen un soporte técnico importante y muy ilustrativo donde se concentran varios tipos de procedimientos.

5.1 DÉCADA DE 1970

Cuadernos de dibujos, que pasaremos a designar por *Notebooks*
En este capítulo serán descritos y analizados los siguientes cuadernos de dibujos producidos entre 1972 y 1979.

En el conjunto de todos los cuadernos de dibujos se puede verificar que algunos son específicamente dirigidos a un determinado proyecto, siendo que los demás pueden contener más de un proyecto a lo largo de varios años.

A través de esta descripción es posible determinar tres diferentes intenciones/objetivos para los cuadernos de dibujos:

- Soporte de recogida y tratamiento de información;
- Dispositivo de dibujo dinámico, cortas narrativas en circuito cerrado;
- Soporte de reflexión y producción de conocimiento/pensamiento.

Como instrumentos de recogida de información, podemos observar en los cuadernos de dibujo un conjunto de dibujos con tan sólo algunas notas

5.1.1. CUADERNOS DE DIBUJOS

momentáneas, como si de un registro fotográfico se tratara. Funcionan como una especie de banco de datos donde el artista relata, a través de la recogida de fragmentos, momentos, situaciones y expresiones así como un poco de todo lo que lo rodea, creando una variedad de materiales de referencia. La selección se fija en la figura humana de los “otros” que nunca tienen una relación de proximidad afectiva al autor.

Como dispositivos de dibujo dinámicos es posible abarcar un conjunto de 18 cuadernos que funcionan como tal y que se conectan entre sí. Estos cuadernos son realizados con la técnica del *Flip Book*, o sea, una colección de imágenes organizadas secuencialmente, en general en formato de libro, para que sea hojeado dando la impresión de movimiento, creando una secuencia animada sin ayuda de una máquina. El cuaderno es usado como dispositivo que contiene y provoca las “sensaciones de movimiento”. En el material analizado se verifican situaciones en que la animación incide en una única figura representada cuya imagen se va leyendo a la medida que se va añadiendo cada hoja. Otra, en la que hay dos imágenes inscritas en el mismo cuaderno siendo que una nos es dada cuando iniciamos la lectura y la otra sólo se presenta al final. El espacio intermedio está relleno de imágenes donde se hace la metamorfosis del dibujo. Es un lugar de revelación y de descubrimiento. WK describe este proceso teniendo inicio cuando tenía entre catorce y quince años, aclarando que estaba relacionado con la sucesión de dibujos, “(...) *you draw on a piece of every thin paper, the last page in a pad; then you flip the second last page on top of it and you can see the ghost of the first image, so you can by tracing on top of it make a slight change and you flip the next page, and so on. That’s a simple multiple drawing registration. But there’s a different drawing for each moment of the frame. That was the first animation (...)*” (MALTZ-LECA, 2008:p:20).

Como lugar de reflexión/pensamiento los cuadernos de dibujo pueden ser clasificados de dos formas: los que contienen dibujos que son meros diagramas, tiznadas, *dibujos pendientes*, ideas sueltas, dibujos continuados o dibujos abandonados y los que contienen dibujos que son propuestas para un determinado proyecto en concreto.

Las producciones teatrales serán motivadoras¹ de estos proyectos, siendo la tecnología del grabado la más explotada, ya que el dibujo en estas producciones se aplica sobre todo en la componente gráfica de los mismos: *posters*, folletos, panfletos variados. La función y el soporte son preconcebidos creando dibujos que tendrán siempre una aplicación efectiva, o sea, que estarán siempre al servicio de algo. En estos proyectos, los dibujos corroboran las varias etapas que el proceso

¹ Entre 1976 y 1979 WK produjeron 18 carteles



artístico/académico utiliza para alcanzar su meta, en sus distintos niveles: la recogida, la idea, la propuesta, el proyecto y la obra. Son los tiempos del dibujo determinados por el orden y disciplina de ejecución. Cada fase procura responder a las cuestiones. El dibujo sólo es transportado para el soporte final cuando está definitivamente resuelto en el papel.

Las características del dibujo de WK, en esta fase, son las de un dibujo contorno en que la línea es muy fina, delicada, hecha a lapicero o a bolígrafo fino. Este lenguaje es después transportado hacia el Grabado a partir de la técnica de punta seca.

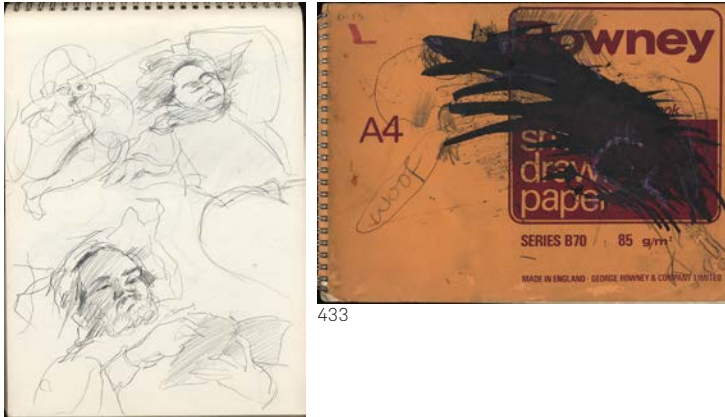
Se entiende una voluntad asumida para trabajar con el color, designadamente en los ejercicios de Pintura. En los carteles, el color se aplica de forma ilustrativa y en los dibujos el color es sencillamente señalado por pequeños trazos de acuarela sobre los perfiles del lápiz de grafito.

Las representaciones o son figurativas, con preocupaciones casi realistas, o son interpretaciones de éstas en versiones ambiguas, confusas y complejas. Dos de los criterios utilizados por el artista para enfatizar estas “versiones” son el uso de los valores de claro-oscuro y de luz y sombra, identificados a través de alto contraste y de los marcos elegidos, a través de cortes de encuadre que se hacen sobre las figuras. Este tipo de aplicaciones hace que las figuras se lean a partir de sugerencias.

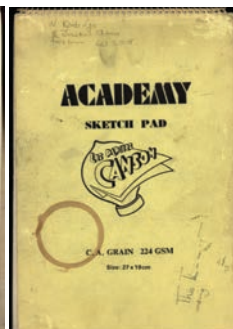
Las composiciones articulan, en su mayoría, más de un elemento. En esta fase, los dibujos son, en gran medida, realizados por la observación directa de la realidad exterior o por composiciones escenificadas dentro del espacio interior. Sin embargo, el uso de la fotografía como referente en la construcción de la imagen, da los primeros pasos con el proyecto del grabado de *Muizenberg 1933* realizado en 1975.

Los temas se enfocan en los Animales, en las Naturalezas Muertas, en los Objetos, en la Figura humana, en el Modelo, en el Retrato y en los Espacios interiores. La escala de los dibujos es tendencialmente pequeña. La representación del espacio se alcanza por tres vías distintas: por el método perspectivo sujeto a un punto de fuga central, por la mera separación de los planos a través de la línea de la tierra, o simplemente sin fondo, sin nunca usar más de un método en cada dibujo.

En esta década, la producción de WK anuncia un experimentalismo acentuado, visible en la cantidad y variedad de técnicas, registros y soportes, en un intento de crear su propia identidad.



433



434

Cuadernos de dibujos





Cuadernos de dibujos





437



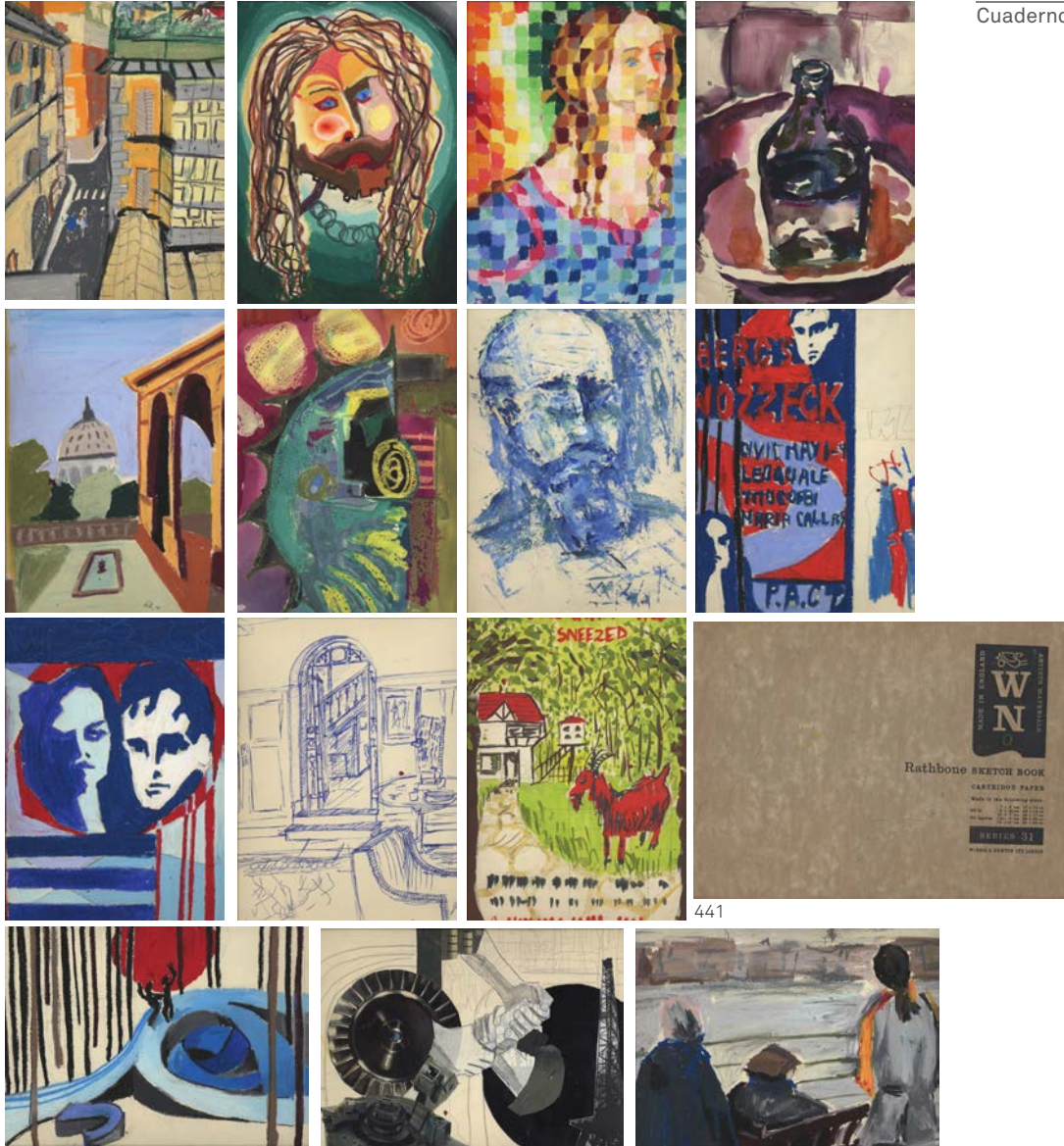
438



439

Cuadernos de dibujos





Cuadernos de dibujos



442



443

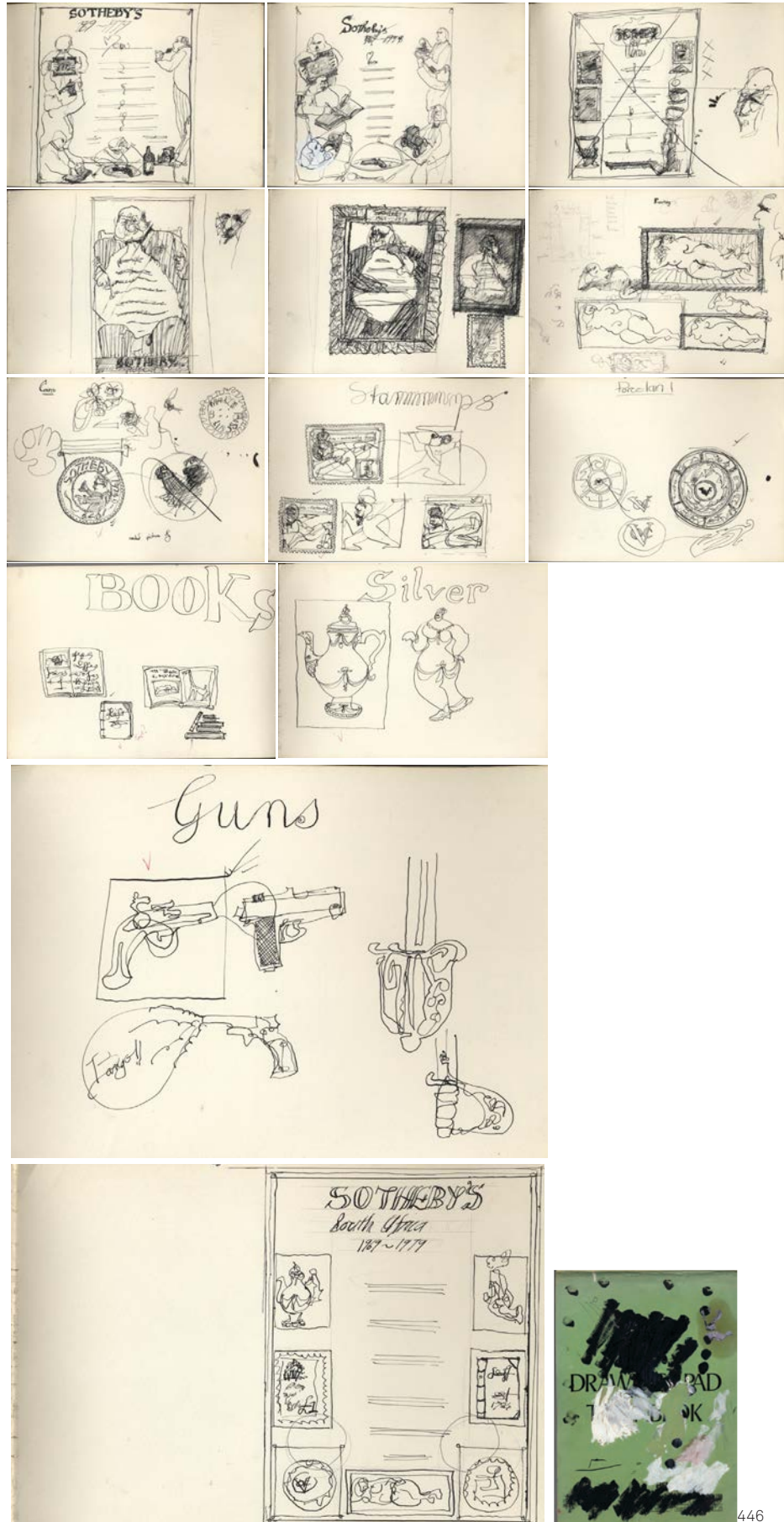


444



445

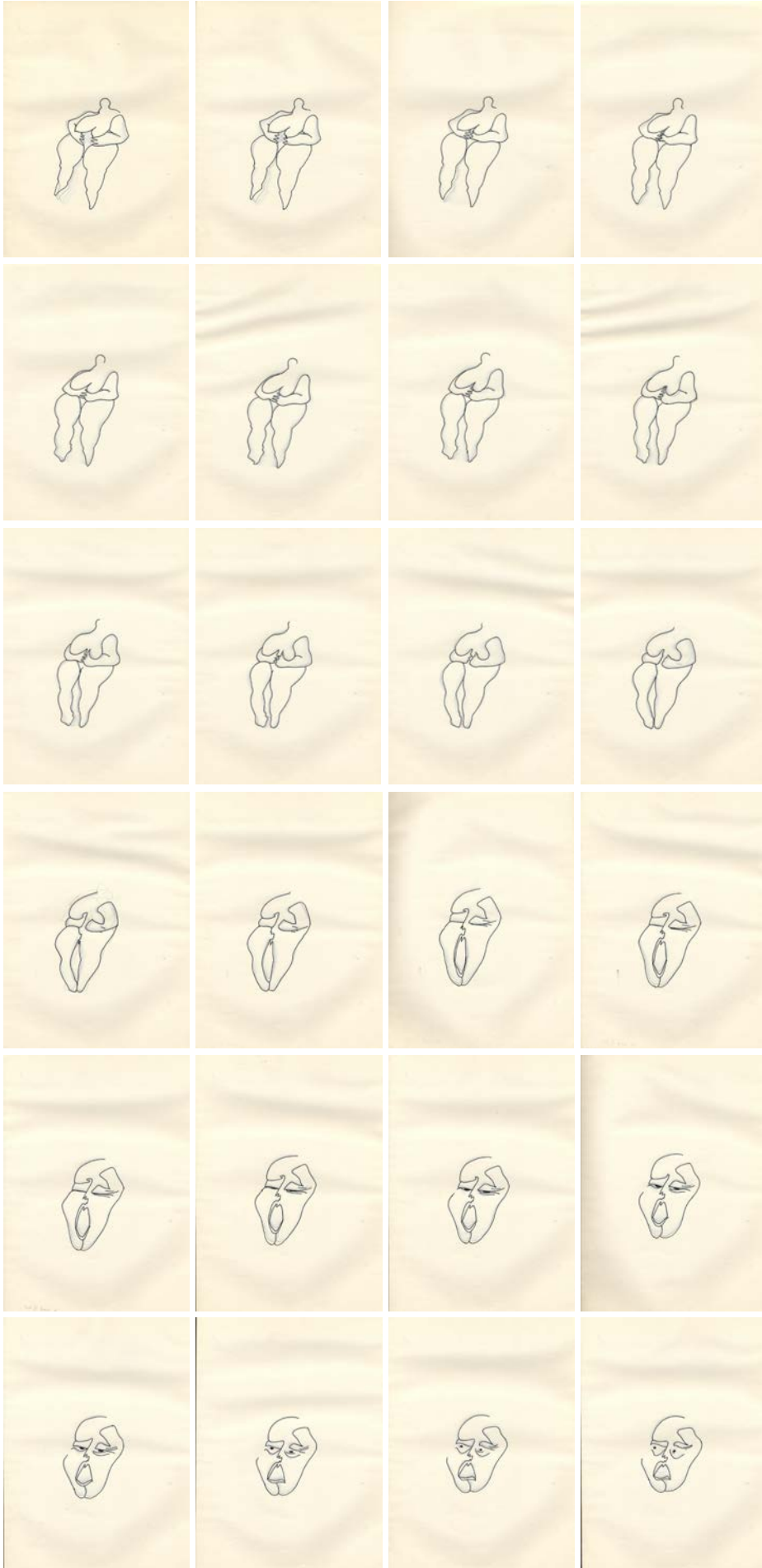
Cuadernos de dibujos



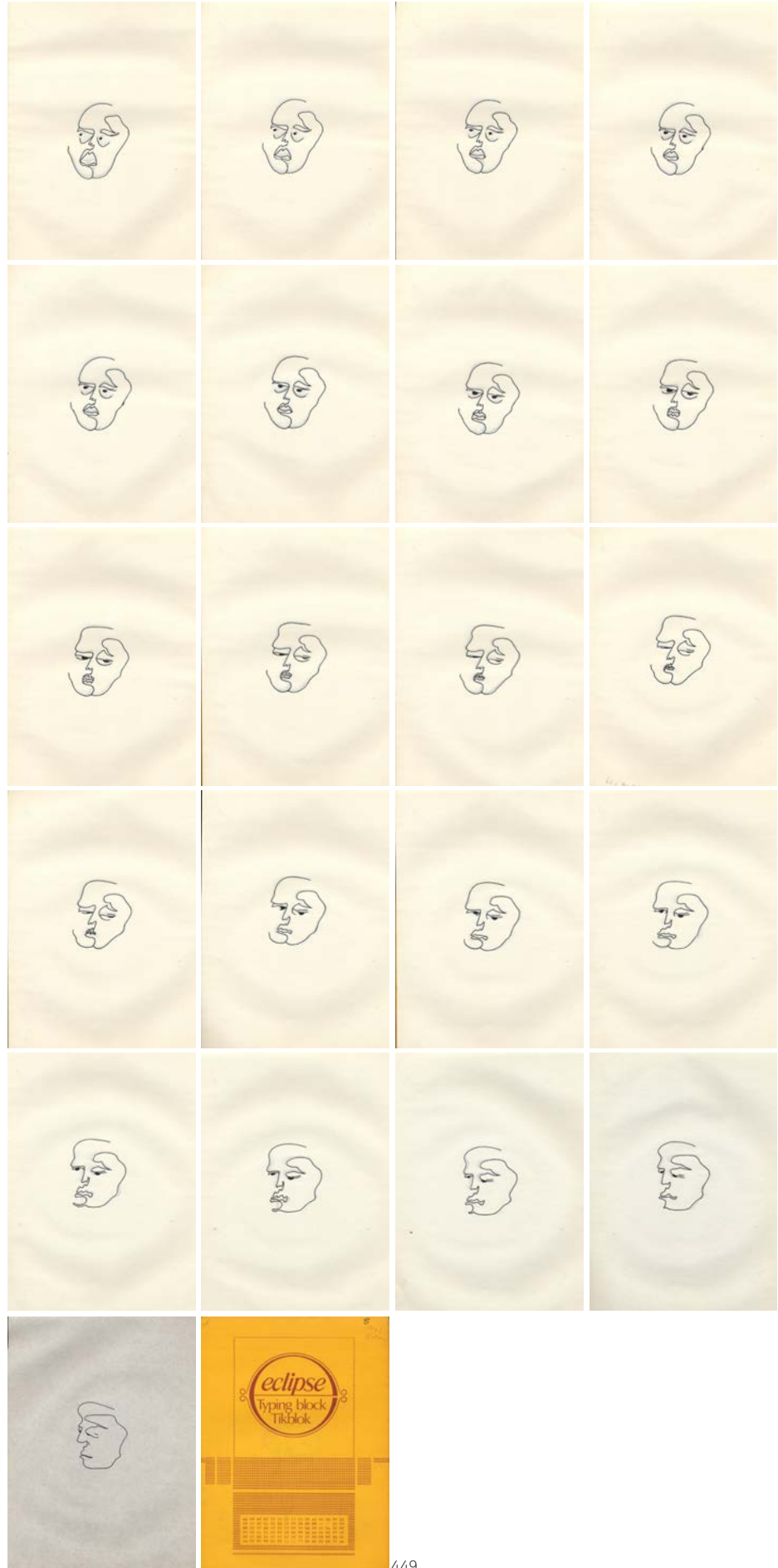


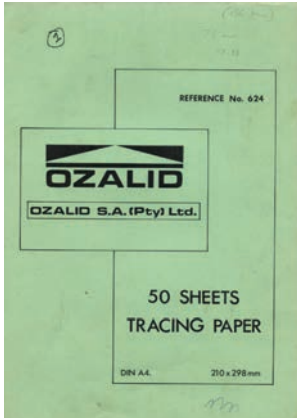
Cuadernos de dibujos





Cuadernos de dibujos

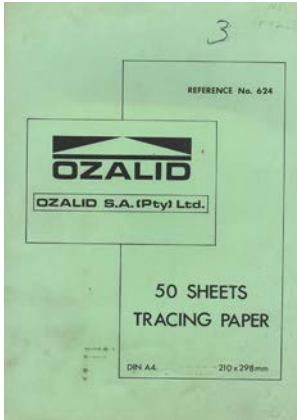




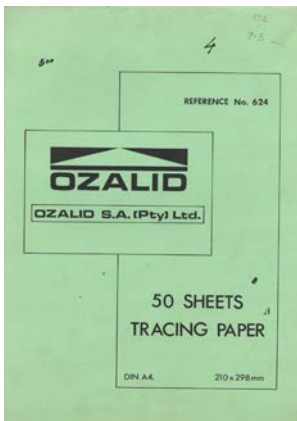
450



461



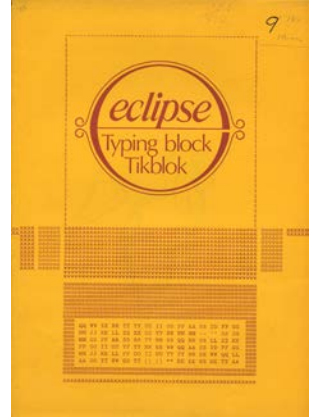
462



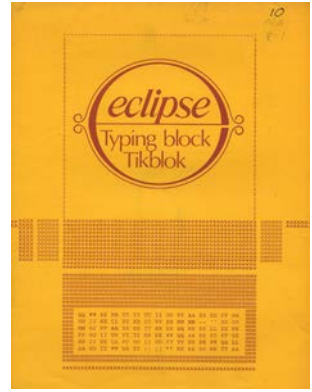
453



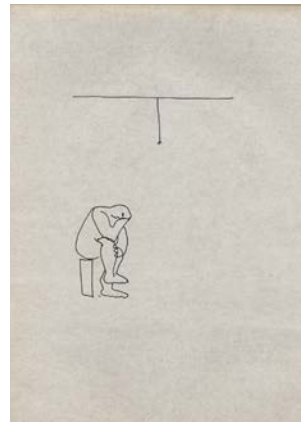
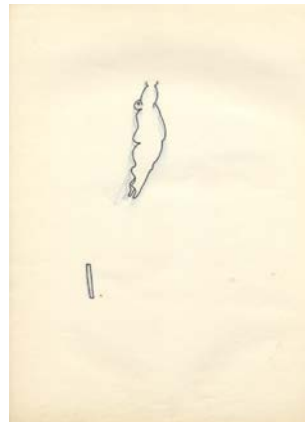
Cuadernos de dibujos



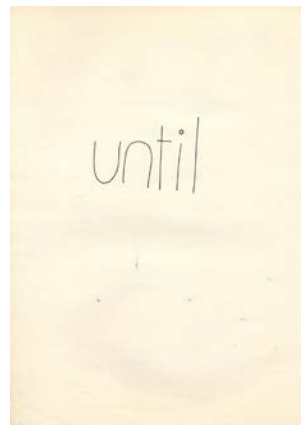
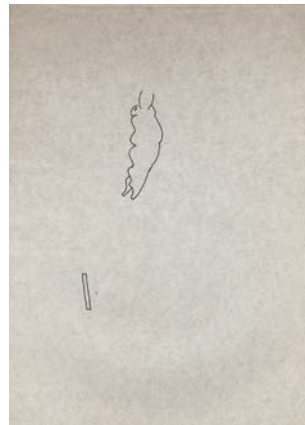
454



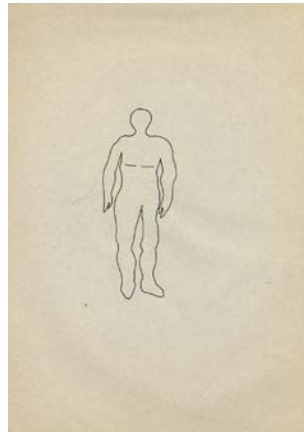
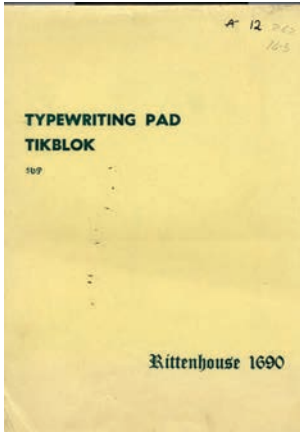
455



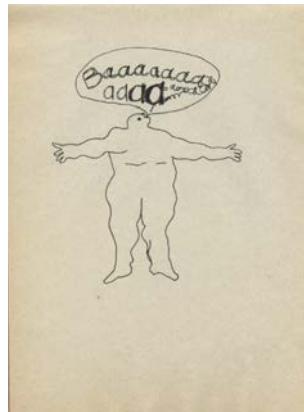
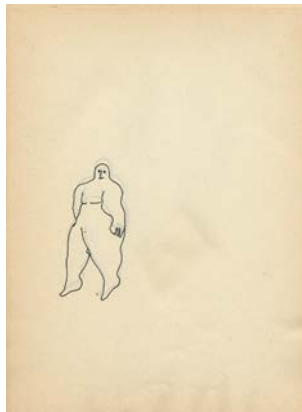
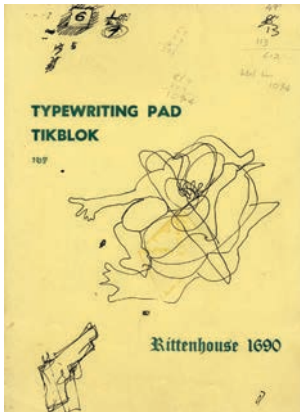
456



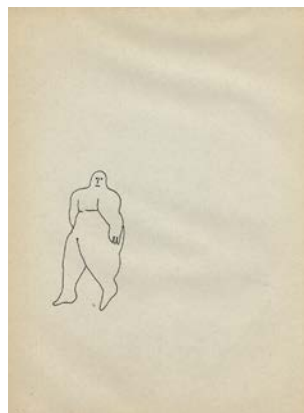
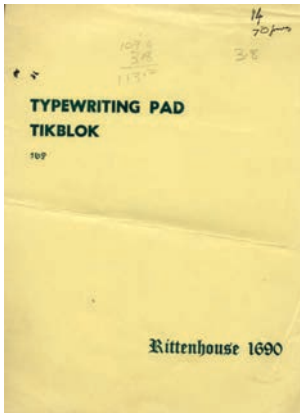
457



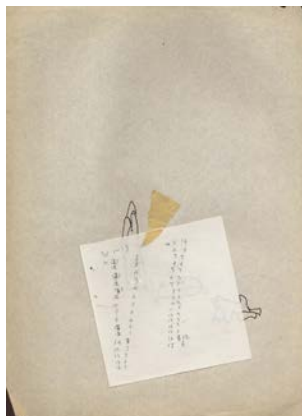
458



459



460



461

5.2. DÉCADA DE 1980

Los primeros años de la década de 1980 fueron marcados por la continuidad de los procesos y métodos de trabajo que venían siendo utilizados en la década anterior, manteniendo una fuerte conexión con las producciones teatrales. Sólo a partir de mediados de la década, concretamente a partir de 1984, la obra de WK sufre un cambio de rumbo profundo, con el inicio de un trabajo de carácter más introspectivo y personal con el deseo de alcanzar un nuevo camino en un posible trayecto artístico (KENTRIDGE, 2011:p.7). Durante este período, es posible identificar dos grandes conjuntos de trabajos: los dibujos de registro sociopolítico, inmersos en un contexto específico, teniendo como punto de salida el Texto Ficticio o las obras emblemáticas, bajo el punto de vista de la Historia del Arte Europeo y los Dibujos de Traducción que tienen como punto de salida el paisaje natural y artificial.

5.2.1 LOS DIBUJOS DE REGISTRO SOCIOPOLÍTICO – TEXTO FICTICIO

En el primer conjunto de trabajos, el *texto ficticio* es el mote del proyecto que se puede dividir en dos grupos: los textos utilizados en las producciones teatrales y los argumentos creados para las producciones cinematográficas.

Los *textos escénicos* son textos de autor², adaptados a la realidad surafricana, o documentales, como *Sofiatown*, sobre la historia de Johannesburgo. El texto adaptado al dibujo se revela en los carteles de estas producciones, siendo imágenes de síntesis, y donde a palabra/texto da forma al figurativo, además de cumplir su función de mensaje informativo.

En los argumentos para las producciones cinematográficas se puede identificar un conjunto de textos como, *South, First, Marriage, Rose road, Fragments from a film, Thriller* entre otros. Estas historias fueron escritas por WK durante este período y tienen en común el hecho de que se desarrollan en su ciudad, Johannesburgo, que es una fuente inspiradora y constante en su trabajo. Inicialmente hay una observación directa y posteriormente un registro que se hace por la escritura y el dibujo. Al observar los dibujos de finales de los años de 1980, notamos una correspondencia directa con algunos de estos textos, específicamente con *South* (KENTRIDGE, 1987:pp.1-2). Estos dibujos constituyen una especie de *storyboard* en gran formato de la sinopsis de este texto. ¿Serán estos dibujos un intento por encontrar posibles imágenes que ilustren el texto a través de los escenarios y de los personajes? ¿Serán las primeras experiencias para la realización de los “dibujos dinámicos aplicados a películas”? ¿Se hacen antes o después de la escritura?

² *Catastrophe* (1984), *The Bacchae* (1983), *A noose for Scariot Impimpi* (1984), *Emily's Wheelbarrow show and the Infamous Mr Stemtrap* (1988), *Security* (1979), *Will of a Rebel* (1979), *Woyzeck on the Higveld* (1992) *Wooze bear and zoo bears* (1977), *Play it again, Sam* (1978), *Dikhitsheneng (the Kitchen)* (1980)

Van a coexistir, en simultáneo, dibujos en que tienen por base una obra representativa del arte europeo. Ahora, el espacio de intervención es una imagen realizada por otro artista, que sirve de motivo o argumento a la recreación de WK. La obra producida es una fusión entre las imágenes de otros autores, distantes en el tiempo, contextos y culturas y las imágenes vividas por el artista. Estas imágenes provienen de los varios registros que WK ha hecho en los cuadernos de dibujos que son cada vez más personalizados y relatan, casi como un diario, las referencias de vida del artista.

Al registrar lo que pasa a su alrededor, en los cafés, en los momentos sociales y lúdicos de su vecindario, en el paisaje, en las calles, en los personajes, en las casas, en dos zonas y realidades distintas, Houghton y Bertrams (barrios donde WK vive y vivió), éstos se convierten en dibujos, que aunque de forma no propositada, acaban por ser politizados por las circunstancias sociopolíticas de Sudáfrica de esta época. Actualmente, estos registros nos recuerdan mucho las fotografías de los primeros fotógrafos sociales de la modernidad de inicio del siglo XX, en Europa.

La fusión de las dos realidades, la Historia del Arte Europeo y la Historia de Sudáfrica, además de la transposición formal de elementos a partir de las obras seleccionadas, trabaja también las cuestiones sociopolíticas de un modo particular. No como arte de resistencia, sino como un modo de interpretación documental al cual se añade una narrativa que va a variar, en esta época, entre trípticos, arcos y series.

The Embarkation

Entre los muchos proyectos que pertenecen a esta línea de orientación, fue seleccionado el proyecto *Embarkation* para describir con algún detalle los procedimientos de trabajo correspondientes a esta fase de producción. *Embarkation* abarca un conjunto de iniciativas. Surge inmediatamente después de que WK ganara el premio de *Young Artist Award*, en el *Standard Bank Festival* de Grahamston, Sudáfrica, en 1987. WK fue invitado por la galería Tatham y por el Standard Bank para realizar una exposición en el *Old Supreme Court*, exposición que tuvo lugar del 27 de julio al 9 de agosto de 1987. En esta exposición también fue realizada una conferencia denominada *Behind the Scenes* que tuvo lugar el día 5 de agosto. En los días 6 y 7 de agosto se realizó un taller sobre el proceso de construcción de una película. Esta iniciativa tuvo una componente inédita por parte de WK al invitar al público no únicamente a asistir al taller sino también a participar en el proceso de realización de la película. La exposición, la conferencia, el taller y la obra de arte (un tríptico) tienen todos el mismo

5.2.2.

LOS DIBUJOS
DE REGISTRO
SOCIOPOLÍTICO – OBRAS
EMBLEMÁTICAS DEL
ARTE EUROPEO

título – *Embarkation*.

La exposición³ estaba organizada por 5 grupos de trabajo todos ejecutados entre 1986 y 1987:

“(…) - *Surburban Suite: Glad Rags (ink, wash, charcoal and pastel; Plunge Pool (ink wash, charcoal and pastel; Padkos (ink wash, charcoal and pastel); Retief’s Kloof, (ink wash, charcoal and pastel); Narcissus at Retief’s Kloof,(ink wash, charcoal and pastel); Narcissus at Retief’s Kloof ink, wash, charcoal and pastel.*

- *Drawings for a procession: Pension Barrow, charcoal and pastel; Stadium, charcoal and pastel; The general from Derby Road to Ellis Park, charcoal and pastel; Aide de Camp, charcoal and pastel.*

- *The Embarkation triptych charcoal and pastel.* - 8 grabados:

Three festival drawings: Grande Jette, charcoal and pastel; private view. (…)”

La película, producida en el taller tiene el título *The Exhibition*. Se trata de una película animada de 3 minutos, en 16mm, transpuesta a vídeo, con banda sonora/musical, siendo el mismo WK el director, el fotógrafo y el argumentista. Como se ha descrito en un periódico de la época *la película incluye una broma con las ambigüedades inherentes al concepto, así como incidentes de interacción entre los visitantes de la exposición. Usando la misma técnica de la construcción de un dibujo “stop frame”, técnica de animación, la película será construida por capas de significado y de entendimiento*, (KENTRIDGE, 1987)⁴. La descripción de la nota hecha por WK, que también hace un memorando de dos películas anteriores, una de 1978 y otra de 1985, dice lo siguiente: La película se ha hecho en el edificio del *Old Supreme Cort* en Pietermenburg, durante la exposición de dibujos por *Free Filmmakers*⁵. El objetivo del proyecto era involucrar a los visitantes de la exposición en el proceso de realización de una película. De esta forma WK confiere una dimensión social relevante, al inscribir al público en su obra.

Las primeras ideas para el tríptico pueden ser encontradas en dos cuadernos de dibujos de 1986 y 1987. El primero, de tamaño A4, contiene dos representaciones, una de mayores dimensiones, muy rápida y lineal, hecha a lápiz de grafito con una inscripción *Departure of Cithera*, en el rincón superior izquierdo, fuera de la composición. *Departure of Cithera*,

³ La exposición viajó para *Tatham Art Gallery, Pietermaritzburg University Art Galleries, University of the Witwaterstrand Johannesburg; University Art Gallery UNISA, Pretoria, 15-25 October and Durban Art gallery, Durban.*

⁴“(…) *This will included a play on the ambiguities inherent in the concept as well as incidents of interaction between visitors to the exhibition. Because a ‘stop frame’ animation technique is to be used, the film will be constructed in the same way that a drawing is made, with layers of meaning and understanding becoming more apparent as the work progresses. Comic strip elements are also planned. This is a unique opportunity for the public to witness and enjoy an avant garde filming experience (…)*” in KENTRIDGE, William - *The Making of a film*, n. p. 1987.

⁵ *Free Film makers*, era una editorial creada en 1985 de la cual WK era miembro. *Johannesburg Free Film makers co-operativa* tiene como objetivo promover las facilidades y entrenamiento para los Sudafricanos, aspirantes a filmógrafos, fuera del círculo establecido de la industria filmica.



462



463



464



465. Exhibition (video)

puede traducirse como *Salida de Cythera*, título en todo similar al óleo de 1717, de Jean-Antoine Watteau titulado *The Embarkation for Cythera*⁶ Al analizar el dibujo de WK, verificamos que éste tiene una correspondencia directa con la pintura original. Se trata de un primer contacto con el referente, o sea, una especie de interiorización de lo que está siendo observado.

La segunda representación, de menores dimensiones, que se encuentra en el rincón inferior derecho de la misma página es un esquema de la primera representación, con tres divisiones verticales donde la palabra *Paisaje* está escrita en el rincón superior izquierdo dentro de la composición. Cabe señalar que en el mismo cuaderno de dibujos podemos encontrar otras representaciones, como los paisajes de Kalk Bay⁷, realizados en el local, a lápiz de grafito con apuntes de aguadas monocromáticas, dibujos lineales a lápiz de grafito integrando la figura humana en el paisaje y algunos dibujos relacionados con el estudio *Free Film makers* (cartel).

El segundo cuaderno de dibujos, de tamaño A5, contiene varias representaciones. La primera representación ocupa la hoja en su casi totalidad. Es un dibujo a grafito lineal, con muy poca información, constituido por un rectángulo longitudinal con un conjunto de figuras en el centro. Se puede desprender una sugerencia de paisaje a través de algunas líneas oblicuas que sugieren un camino.

Las representaciones adjuntas unen los tratamientos de detalle a los generalistas, verificándose un aumento de la información por la mayor cantidad de elementos que se van introduciendo a la composición. Todas las composiciones están realizadas a lápiz de grafito de mina fina y están en el interior de límites rectangulares.

En el resto del cuaderno los demás dibujos están relacionados con la figura *Harry*, paisajes con piscinas, propuesta de invitación para la exposición *Embarkation*, etc.

El tríptico fue un trabajo que sufrió un largo período de concertación. Su inicio fue en 1986 y sólo terminó a mediados del año de 1987. Hasta llegar a las imágenes pretendidas, WK realizó un conjunto de dibujos intermedios muy consistentes y sistemáticos. Ese conjunto de dibujos denominado "*variantes en el proceso o variantes morfológicas*" por constituir un grupo de dibujos que comparten la misma idea, el mismo espacio y tiempo, el mismo objetivo y un mismo destino, fue utilizado para pensar el dibujo a través de un proceso comparativo y constante. Las imágenes producidas

⁶ Fue con este cuadro que Jean-Antoine Watteau entró para la Academia Real Francesa en 1717.

⁷ Pueblo cerca de Cape town donde WK solía ir a hacer dibujos y a sacar fotos en la compañía de su amigo Tim James.



466



467



por el dibujo son el modo de concretar el pensamiento. Este grupo de dibujos está aparentemente constituido por nueve representaciones.

El resultado final está constituido por un panel de tres dibujos que se unen entre sí:

Entre estos tres paneles no existe una narrativa lineal. Las imágenes se relacionan entre sí a través de fragmentos de momentos. El tiempo de cada dibujo no es secuencial. La necesidad de dividir, separar momentos en la narrativa, está relacionada con el intento de crear dinamismo en las imágenes estáticas a través de una lectura de movimiento a partir de lo observado. En esta época también son predominantes los formatos de las series y de los arcos.

Este proyecto incluye todavía una ponencia cuyo objetivo era analizar, a través de la escritura, y de la presentación oral su propio trabajo, haciendo que este ejercicio fuera una parte efectiva (siendo cierto que inicialmente estaba destinado a un público y no para sí mismo) del proceso creativo.

Uno de los textos de este período que refleja sobre los proyectos de esta época, es el texto titulado “*Max Beckmann: der Tod*”. Este texto escrito y proferido por WK en una de sus ponencias, resume de una forma muy clara, algunas de las direcciones que la obra del artista irá a seguir y a profundizar hasta los días de hoy. En este texto son explotadas seis ideas:

a) La idea de reversibilidad de la obra “(...) *that it demanded to be turned upside down, the choir either hanging like bats from the ceiling, or turned upright to be on stage. This ongoing riddle of the painting does not diminish. On a small scale, it is like a Tiepolo ceiling which has one sense from one side of a room, but calls to be looked at from other perspectives (...) to return to the question of the reversible nature of the painting, it is not that the painting should be on a spindle so that it can be turned easily upside down, but that it proposes the possibility of inversion, and provokes us to invert it in our heads (...)*”

b) El papel del observador “(...) *the viewer has to shift and change to complete the work. Beckmann’s painting too will not allow peaceful viewing. And even though Beckmann’s signature marks the decision as to which way it should be seen, this seems a provisional and not a final decision (...) none of these associations is necessary. All are possible. What is without doubt being given is an invitation to take part in the construction of the painting (...)*”

c) La temporalidad de la pintura, o su capacidad de transformarse en algo anacrónico. Como refiere WK “(...) *the painting seems neither a description*



468



469



470



471



472



473



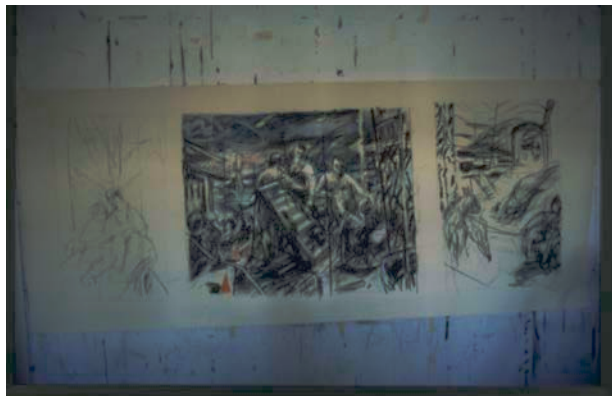
474



475



476



477

of Weimar society, nor lost entirely in Greek myth. The painting suggests classical antiquity, but the bare back of the top suggests rather Josephine Baker. The woman on the left taking off her shoe suggests the easy domesticity of a Degas, and the nurse and hospital bed letter under the body anchor this part of the picture in or around the First World War (...)

d) El cambio del orden del conocimiento que puede ser invertido en términos cronológicos “(...) Bacon painted his figures in 1944 towards the end of the war, Beckman painted his in 1938, at the start of his exile in Amestradam; but for me the temporality is reverse – I knew the Bacon before seeing Beckmann’s painting. Another reversal when I saw Heironymus Bosch’s humans and fish intertwined, the association was 500 years forward, towards Beckmann (...)

e) El papel que pueden desempeñar las “primeras impresiones” en nuestra comprensión del mundo, o, como refiere WK “(...) I now know through subsequent reading that Beckmann was interested in gnosticism, Shopenhauer, and the possible redemption of a doomed world. But at the time that I first saw the postcard image, I was intrigued not by the evocation of these philosophies but by the way the painting prompted memories of other images, made reference to parts of the historical world, and with complete abandon seemed to reorganise and reconstruct these worlds (...)

f) El soporte utilizado como escenario, o en palabras de WK “(...) part of the painting is of a stage-set. There are footlights behind the choir illuminating the angel and the magic pudding. The Whole painting seems constructed as a stage-set, where perspective can be used and abused lighting heightened or abandoned to make a deeper or shallower space, and several different spaces exposed on stage at the same time. What seems remarkable is the way characters, colours, shapes in the painting are pushed around as actors on a stage. What Beckman was doing was neither using these actors in the service of an idea, nor abandoning an idea in the service of colour, form and paint. The very way the elements of the painting are pressed into service in the act of constructing his image, evokes the world as a contested arena, where neither grace nor damnation are inevitable (...)

g) El papel del dibujo en nuestra comprensión del mundo “(...) the painting filled me...with awe and hope at the way in which painting or drawing could so evoke the ambiguities, uncertainties and arcane ways in which we shape our sense of our selves and our construction of the world (...)

El punto de salida para este trabajo proviene de la Historia del Arte. Jean-Antoine Watteau, pintor francés que se destaca por haber sido inspirado por la *Comedia Dell’arte* y de representar escenas teatrales características de una época considerada decadente, pero

The Embarkation



478



479



480



481



482



483



484

extremadamente elegante y refinada, es el mote para este proyecto. Sin embargo, no es la primera vez que WK recurre a este pintor como referencia, ya en el tríptico de 1985, titulado *Watteau's Tea Room* este artista era mencionado (JAMES, 1985). La expresión *fête galante*, inventada por Watteau, con la cual pretendía designar escenas de encanto bucólico e idílico impregnado con un aire de teatralidad, es utilizada por WK de forma explícita, en los títulos de dos de sus trabajos. El primer trabajo, con fecha de 1985 es la película *Vetkoek-Fête galante* (MALTZ-LECA, 2008:pp.21-22)⁸. El segundo trabajo es el dibujo *Swimming lady-fête galante*⁹, de la serie *Flood at the Opera House* de 1986.

Al comparar el tríptico final y teniendo esta pintura *The Embarkation for Cythera* de Watteau, como punto de referencia, nos damos cuenta de una imagen totalmente diferente. El dibujo de WK, inacabado, monocromático realizado a carbón y pastel en soporte de papel es el contrapunto de la pintura única, acabada, coloreada a óleo sobre tela. Los paisajes idílicos cambian para escenas de caos y tristeza. El corte, la indefinición, la falta de coherencia en la representación de los planos, los criterios de valores, la inserción de elementos extraños construye una imagen en total oposición a lo que Watteau pretendía transmitir.

WK se sirve de una imagen reproducida de la pintura de Watteau y la utiliza como motivo para abarcar a los personajes y los escenarios de una realidad que le es cercana. Esta realidad, por él vivenciada, está registrada en muchos de los cuadernos de dibujos (ver imágenes) y fue recogida en contextos muy distintos como en los cafés urbanos, en los paisajes surafricanos, en el estudio del artista, en las calles

⁸ "(...) The whimsical words play between 'vet' Afrikaans for fat- and 'fete' serves to underscore the macabre degeneracy of late apartheid South African society, reprising again the iconic French pre-revolutionary model. A Vetkoek is a common Afrikaans, deep-fried pastry, itself a rather disgusting item of culinary decadence. This combination of absurd juxtaposition and playful slippage of meaning is a hallmark of Kentridge's lexical plays (...) A State of Emergency was declared on July 20, 1985 and continued through 1989 in most part of the country. This seemingly unending State of Emergency which characterized the last years of apartheid became a sign of the government's increasingly inability to govern the country, despite intensive repression and state violence. Paul Stopforth, himself a caustic visual critic of the current regime, and who was then running Johannesburg's Market Theatre Gallery, organized an exhibition shortly after the 1985 declaration of the State of Emergency, inviting artists to submit work on the theme of censorship. *Vetkoek / Fete Galante* was produced for that occasion. Kentridge cited easure and the empty blank page of the concluding image unite in this early film as metaphors for both censorship and its effects: for the forgetting instigate and sustained by the state's repression of information. The deeply political resonance of the blank white square for the artist is further clarified by Kentridge's mention of the dangerous metaphoricity that white squares were alleged to convey, for soon, even blank spaces in newspapers were deemed to be subversive and prohibited (...) this film was made for an exhibition at the market Gallery in Johannesburg shortly after the declaration of the state of emergency. A stringent press censorship had been imposed and the newspapers were filled with black spaces where stories had been prohibited. The film was made in my studio on one sheet of paper. It cronicles a history of images, events, people and interactions, all of which are subsequently erased leaving a blank but bruised sheet of paper. The sheet of drawing paper was exhibited on the exhibition with the film projected alongside. The film was made over two days. Everyone who came into the studio was included in the film, my daughter, wife, friends, a tramp asking for money - this disease of urbanity. Subsequently even blank spaces in newspapers were deemed to be subversive and prohibited. notas de descriçao dos filmes para applicaçao a um festival / In this early film employing a method strikingly similar to that which he would perfect in his "drawings for projection" the artist's stationary camera recorded the travails and changes made to a large sheet of white paper, which is drawn upon and erased by the artist and whomever else wandered in front of the drawing board. Step by step, sections of the drawing vanish and are redrawn, disappearing and reappearing until finally all is erased and, in the artist's words, all that remained was a "blank, but bruised, sheet of paper (...)" in MALTZ-LECA, Leora - William Kentridge: Process as Metaphor and Other Doubtful Enterprises. PhD dissertation, Harvard University, 2008

⁹ Basado en la pintura de óleo de Jean Honoré Fragonard, *The Swing*, 1766.



The Embarkation for
Cythera de Watteau

485



486



487. Vetkoek - fête Galante (video)

de Johannesburgo, etc. Los personajes son amigos, conocidos, familiares o incluso desconocidos representados en ambientes familiares. El imaginario de la nueva composición se convierte en autobiográfico.

El proceso de trabajo característico de este período suponía un conjunto de fases progresivas de trabajo. Desde las primeras impresiones, trabajadas en los cuadernos de Dibujos de pequeño formato, pasando por los dibujos intermedios, más elaborados (con claro-oscuro, color y montajes), hasta las versiones finales, el proceso de creación se hace por comparación, reducción y eliminación. El resultado final va siendo construido a lo largo del tiempo. El pensamiento va siendo conducido, por diversas fases y momentos. Observando con atención verificamos que algunas figuras de los primeros dibujos preparatorios siguen presentes en la obra final, dándonos cuenta que entre los dos momentos hubo una relación que se mantuvo y que las varias fases del proceso han servido como medio de transporte para una definición y explicación del pensamiento. Al emplear varias fases de dibujos en la construcción de una idea, WK se relaciona con el concepto de “encuentro” de la imagen “ideal”.

La película expone el proceso artístico en sus varios momentos: inspiración, ejecución, explicación y exposición. Al analizar la película constatamos un conjunto de señales que en la actualidad siguen presentes en su obra actual. El *desempeño*; presencia del otro (la constancia de la figura de Anne y de Harry); los actos de romper, retirar, borrar, cubrir. La presencia del dibujo en las vestimentas de los personajes, las máscaras, la velocidad del tiempo, la música; la narrativa, la fusión del dibujo bidimensional con imágenes tridimensionales; el concepto de *Stop motion*; el color azul; la predominancia del plano frontal, el paisaje, la comida, el papel como soporte de todas las construcciones, el texto.

5.2.2. DIBUJO TRADUCCIÓN

El segundo núcleo que designamos de *dibujo traducción* tuvo como mote dos paisajes: el natural y el artificial sirviéndose de Johannesburgo como fuente de inspiración. La reproducción y las características de los paisajes que rodean a WK nos remiten al uso de un conjunto de materiales específicos como el carbón y la aguada, pero también para una búsqueda de lenguaje adecuado a la representación del paisaje abrupto y austero de Germiston, en oposición a las estereotipadas reproducciones de paisajes europeos

(NUTTALL, 2006:p.101)¹⁰. El placer de descubrir y explotar, inherente a este nuevo lenguaje, es una simbiosis entre la observación exhaustiva (la elección del enmarcado, la luz y el entorno crean por sí la mitad del dibujo), los materiales ajustados, los instrumentos correctos, las técnicas y la repetición del tema.

El tema del *Paisaje* en la obra de WK tiene su inicio en esta década. El *Espacio Exterior* de Johannesburgo se revela en la composición a través de la representación de las calles que surgen en los dibujos a través de elementos como alambrados, postes, estructuras de hierro, gradas, reclamos luminosos, *lettering* publicitario y chatarras. Uno de los proyectos más simbólicos de esta época es *Flood at the Opera house* (BENEZRA et al, 2001:p.15) de 1985.

Esta serie de dibujos representa un lugar arquitectónico donde se encajan los elementos. Ese espacio se caracteriza por ser amplio, en estilo barroco, con gran profusión de elementos decorativos. Todas las escenas se localizan en el mismo local y donde podemos observar situaciones muy curiosas. La mezcla iconográfica es desconexa, absurda y exagerada. los dibujos son construidos con fragmentos de variados elementos de diferentes artistas, por ejemplo el perro puede ser de Watteau, la hiena de una fotografía actual (JEPHSON et al, 1987:p.6). Los puntos de vista son variados, dándonos una visión del ambiente total, pero fragmentado. La relación de continuidad entre los varios dibujos se consigue por la representación de referencias espaciales mencionadas en todos los dibujos. Muchas veces el mismo encuadre se repite con pequeños cambios. Las composiciones registran cortes extraños y las escalas de los motivos son dispares,“(...) *the work is rich in ambiguity and contradiction. “disjunction” is the word he likes to use to describe this central characteristic – the fact that daily living is made up of a non-stop flow of incomplete, contradictory elements, impulses and sensations (...)*” (KORBER, 1988:p.161).

¹⁰“(...) *There are no hills. there are no trees big for shade. there are no streams or lakes. In the winter glare, colour is leached away. it is not awesome it has no picturesque features. But after many years of deafness on my part, I understood it called out to be drawn. My deafness had to do with a belief in oil paint as the natural medium for representing terrain, and the conviction that the dappled light and saturated greens of 4,000 European landscape painters was where beauty lay. The call of the Germiston landscape was specific: to paper, charcoal, ruler, eraser - all materials I had been using for some years. The power lines, remnants of civil engineering projects, concrete buttresses, the flat horizon of golden mine dumps, the clarity of the winter glare between areas of light and shadow in the landscape - it seemed that half the drawing was done by the landscape itself. And with the ground grey and black with the stubble left by veld-fire, the burnt wood of charcoal itself moved between the object and the drawing. The pleasure of making the drawings constructed out of a series of ruled lines, charcoal dust rubbed into the paper with a black and stubbled field. The excitement and the reason for doing the work (or any drawing) has to do with the engagement of being caught between the object and the sheet of paper. I'm not sure whether I am caught between the object and paper or lost. lost because bearings become uncertain. I am no longer certain what constitutes a beautiful landscape. the dappled light and lush green are now all fugitive. The alime dams, reed beds and bleakness of germiston have enormous appeal and attraction, but I'm not sure whether this is because I now feel it is all tameable or manageable or approachable, by drawing; or whether through the act of drawing this landscape many times the terrain itself has re-educated my eye. (...)*” in NUTTALL, Sarah - *Two Thoughts on Drawing Beauty*, in *Beautiful/Ugly: African and Diaspora Aesthetics*, Duke University Press, London, p.101, 2006

El agua es el elemento que irrumpe en el espacio interior haciendo la conexión directa al tema del *Paisaje*. Los dibujos se hacen a carbón con pastel seco y se mantienen en un estado inacabado y de suspensión. La atmósfera creada por la iconografía sale tanto de fotografías como de personas que WK vio, en una noche, en un local que da nombre al título de la obra - *State Opera House* en Pretoria (JEPSON, 1988:pp.6-7).

Los dos trabajos de paisajes desarrollados en este núcleo, el paisaje *natural* y el *paisaje artificial* son registrados bajo el proceso del uso de la variante en serie. Este método de trabajo se basa en la realización de varios dibujos sobre una misma cuestión. Los dibujos no tienen un principio, medio y fin, pero cada observador los puede leer como un todo sincrónico.

El dibujo como traducción le plantea una duda a WK, si el paisaje le sirvió de “llamamiento” para la creación de la obra o por el contrario, el descubrimiento de este nuevo lenguaje fue realizado a través del encuentro con la historia, “(...) so it was very much a sense of drawing a social or historical landscape. But there is a way in which the process of doing that drawing found that history, because the landscape itself hides that history. I mean this in a very specific way. I would say it is the nature of terrain or ground to gradually eradicate all traces of what happens there. There’s a way in which the grand landscape traditions take the landscape out of time, in that they represent nature as this eternally beautiful, brilliant thing. This is very different from how I saw nature, which was very much as a historical, changing, impermanent object (...) working with drawings in séries also has to do with storytelling and with cooking and eating. The panels are the separate courses (...) there is no necessary continuity between the images. There is no allegorical, one-to-one meaning in the symbols that enables them to read like a book. But neither is it arbitrary or ‘anything goes’. The story of the panels has to be told, finally, by the viewer. But not all are equal: there are good storytellers and bad, and like the topological transformations, there is, as likely as not, no solution. It is about the impossibility of factuality. Facts are not enough (...) facts are not simple (...) facts are not fixed (...) the contradictions and dislocations are the interesting things, rather the consistences. It is not the strenght of passion but its briefness that interests me (...)” (KENTRIDGE, 1985).



488



489



490



491



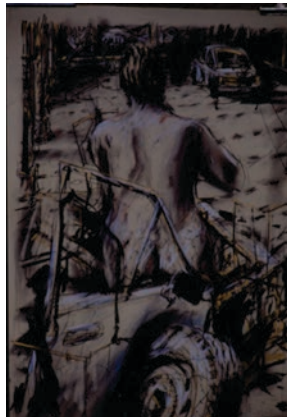
492



493



494



495



496

Flood at Opera House

Flood at Opera House



497



498



499



500



501



502



503



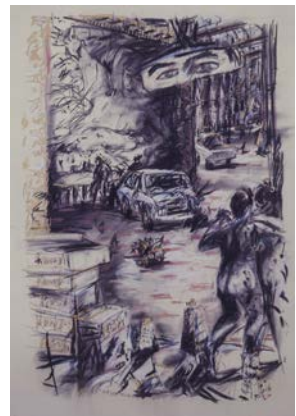
504



505



506



507



508



509



510

Flood at Opera House



511



512



513



514



515

5.2.3.1.

Paisaje natural

La representación del *paisaje natural* en la obra de WK pasa por los dibujos realizados *in loco*, en los cuadernos, o a partir de fotografías sacadas por el artista, o no. Hay un reconocimiento directo de lo representado respecto al referente. Los espacios exteriores son los paisajes abandonados en la zona sur de Johannesburgo o del centro de la ciudad, o de locales distantes como “(...) *little Jentsch watercolours of Namibia (...)*” (KORBER, 1988:p.161)¹¹ distanciándose de forma radical de la visión de *Highveld*. Estas representaciones son imágenes que no viven por si solas, ellas se crean para aplicarse en narrativas de dibujos estáticos o de dibujos dinámicos.

5.2.3.2.

Paisaje artificial

La representación del *paisaje artificial* se hace a través de la imagen compuesta e indirecta lograda por la fusión entre varios elementos. Estos *paisajes artificiales* subrayan la idea de una naturaleza como “place of social contestation” (BENEZRA et al, 2001:p.25). Es un *fotomontaje*. Después del levantamiento directo del dibujo o fotografía del paisaje, en el local, el trabajo se desarrollaba en el taller en diferentes técnicas y escalas. El espacio exterior del paisaje sirve de escenario para representar una civilización que fue abandonada y donde un ambiente, de cierta forma, autobiográfico se cimienta. Se trata de una especie de lugar *surrealista* lleno de simbolismo. Los paisajes contienen un conjunto de referencias que van siendo a menudo repetidas: partes del estadio *Elis Park*, las piscinas municipales con el trampolín de salto, los banderines de la piscina, los tacos de *baseball*. Todos ellos conviven con tenedores, mesas, cepillos, teléfonos, espejos, paneles publicitarios, postes, huellas de los rodados de coches, letreros en escaparates, los reflejos, estructuras metálicas, estructuras de porterías, vegetación, proyectores de luz, estructuras de bancadas, campos de juegos, estructuras de edificados, ruinas, e incluso animales, peces, rinocerontes, hienas, “(...) *Landscapes are enrich by what Kentridge describes as a ‘domestic element’, motifs as improbable as cutlery and his daughter’s feeding bowl – elements drawn from his immediate surroundings and made to play off agaisnt the given elements of the landscape. It is as though the real-time process of making the picture..is being brought into contact with the external imagery, and fused into a single overwhelming and peculiarly South African riddle (...)*” (POWELL, 1990:p.25).

¹¹ “(...) One thing that always struck me about the depiction of South African Landscape, is that has never corresponded to the landscape as I have seen it. What is usually depicted is the landscape observed, in a motorcar, while driving through, rather than into it and it is usually described as an alien, antagonistic “other”. The landscapes I have most respected have been the little Jentsch watercolour of Namibia; these were the starting point for my drawings. Some pictures are, in a sense anti-picturesques, I am trying to get as far as possible away from a Valschenkian or Pierrneefian vision of the veld (...) the drawings of Transvaal or Highveld landscapes has their structure, by the traces of engineering roadworks, signs and holdings that go through them (...) it’s a characteristic of these rather desolate, barren and unstructured pieces of veld that you have a perfect, white line drawn through it by a pipeline, which runs totally straight all the way across it. Or you might, in an undulating landscape, have a sudden level horizon, where there was once a mine dump. This has now become part of the landscape (...)” in KORBER Rose - *Revealing The truth of veld that lies*. Weekly Mail, Johannesburg, April 1988, p.24 -p.161, 1988



516



517

Paisaje natural



518



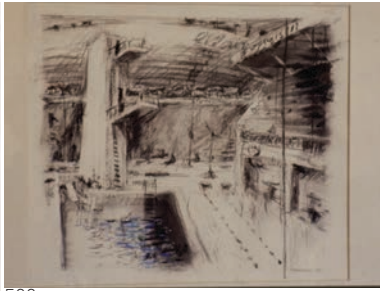
519



520



521



522



523



524



525

Paisaje artificial



526



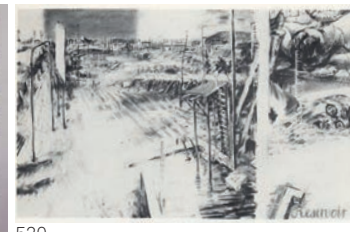
527



528



529

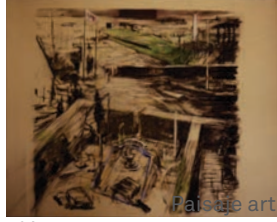


530



531

Paisaje artificial



532



533



534



535



536



537



538



539



540



541



542



543

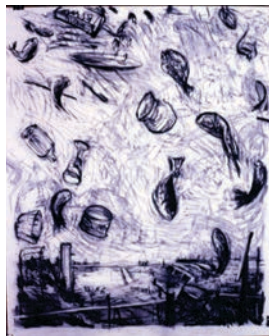


544



545

Paisaje artificial
Deluge



546



547



548



549



550



551



552



553



554



555



556



557



558

Paisaje artificial
Deluge



559



560



561

La composición se vuelve muy densa y compleja, creando asociaciones entre las figuras a través de imágenes antropomórficas que empiezan a desvelarse en la obra del artista. A la figura humana se pegan objetos que en el proceso pasan a ser extensiones del propio cuerpo, como peces, ventiladores, postes de electricidad, tenedores, entre otros. En estos dibujos cohabitan en el mismo espacio, de una forma pacífica, diversas representaciones espaciales: perspectiva, axonométrica y plana. Esta cohabitación pacífica se aplica también a las representaciones iconográficas creando un efecto de *fotomontaje dibujado*.

Esta libertad de actuación WK declara ser “(...) *the right of the artista has to do with a kind of free-floating, relatively detached perception of the world surrounding him (...)*” (POWELL, 1990:p.26).

5.3

DÉCADA DE 1990

La producción de esta década concentra cuatro procesos de trabajo distintos: *la nueva animación, el proceso Cut/out, la apropiación y las colaboraciones*. Sin un orden predefinido, los diferentes procesos van a surgir por superposición, paralelismo e interconexión. *La nueva animación* es la primera y será responsable por el desencadenar de los demás. A cada proyecto desarrollado durante este período es posible encontrar una correspondencia a cada uno de los diferentes procesos.

5.3.1

NUEVA ANIMACIÓN

Las primeras experiencias en el paso de los dibujos estáticos a dinámicos se registran durante la década de los años 80 con los cuadernos *Flip books* y con la producción de pequeñas películas *caseras*, (HOLT, 2004:p.116) realizadas en el taller del artista. Estas películas muestran una mezcla de procedimientos realizados de forma discontinuada. Sólo en el año de 1989 WK realiza la película *Joanesburg second city after Paris*, donde desarrolla el proceso de *la nueva animación*, de modo categórico, que consiste en una traducción o reinterpretación en el lenguaje del dibujo en los inicios del cine (TONE, 2003:p.108).

La particularidad desarrollada por WK con esta técnica está en la superposición de los actos en un único soporte. La idea se inicia con la grabación del acompañamiento de un dibujo (ROBECCHI, 2008:116)¹². Las películas se forman por la unión de varios dibujos con sus respectivas grabaciones. Cada grabación puede registrar la construcción de la imagen del dibujo a partir de una hoja virgen, como también puede partir de un

¹²“(...) I was painting in front of someone who was filming everything for television. He was using a 17mm camera that while filming blocked every photograph, so that in some of the shots you could see me painting, and in others the backdrop that had up to then been painted, and so on. Simply said, you could see the work come to life. So I asked the cameraman to lend me his videocamera for another week and I produced more drawings this same way (...)” in ROBECCHI, Michele - *Kentridge, Theatre of Shapes*. FMR White edition, Italy p.116, 2008

dibujo ya con una determinada representación. En los dos casos el acto de dibujar, a través de la sustracción y adicción de huellas en la hoja de papel, va a provocar construcciones y desconstrucciones en la imagen (ROSENTHAL et al., 2010:p.157). Éstas pueden ocurrir en la totalidad de la composición o sólo se limitan a partes de las figuras, la composición contiene fondo y figura. No hay separación, todo ocurre en la misma hoja. El registro de la suma de este acumular de acciones en el dibujo por la cámara de filmar va a crear la *impresión del movimiento del tiempo*. El paso secuencial de los diferentes tiempos en el mismo dibujo se hace de una forma progresiva, reproduciendo o relatando algo, estableciendo así, una narración. Los dibujos dinámicos son, de este modo, dibujos sobre el tiempo.

Cada película está formada por 20 a 60 dibujos dependiendo de la duración de cada secuencia. Todos los dibujos tienen secuencias con tiempos diferentes. Cada fragmento de la secuencia contiene un tiempo provisional (MALTZ-LECA, 2008:p.73) de existencia en la hoja de papel durando entre 12 a 25 segundos. En la rápida velocidad del registro de ejecución no se verifican paradas durante el procesamiento de cada dibujo. Cada momento de la secuencia y cada secuencia final inspira nuevos dibujos nunca antes imaginados. A veces ocurre que algunos de esos momentos son fijados en otros soportes, perpetuando así su existencia y muchos de esos nuevos dibujos sirven de mote para diferentes proyectos. En este proceso de trabajo el fin del dibujo (SOLLINS, 2010),¹³ o el dibujo acabado, se alcanza cuando la secuencia se completa, cuando la película acaba o cuando el autor queda extenuado al final de una noche de trabajo (KENTRIDGE, 1994-95)¹⁴.

¹³ "(...) Kentridge finds this technique liberating: A lot of images emerge in the making of a film which wouldn't have existed otherwise. And because the drawings exist and happen and change all the time, you never reach a final drawing. That's what I like best. Then there's a whole body of work which arise from the film process - images that I can go back to and work on at a later stage (...) The films opened an enormous door because they gave me a sense that it was possible to work without a program in advance, without first having written a script - a sense that if you work conscientiously and hard, and there is something inside you that is of interest, you yourself will be the film, and the film will always be you. A lot of the work that I've done since then, even if it's not using that technique, has certainly used that strategy. It had to do with understanding that images and movement as well as static images are a key thing for me to be working on. The provisionality of drawing, the fact that they were going to be succeeded by the next stage of the drawing, was very good for someone who's bad at knowing when to commit something to being finished. Here the drawing would go on till the sequence finished in the film, and that would be the end of the drawing - understanding of the world as process rather than as fact-. And somehow this technique and this medium allow that to come forward (...)" in SOLLINS, Susan et al. - Art : 21, art in the twenty first century 5. Art21, New York p.15-25, 2010

¹⁴ "(...) We were not trying to build one perfect image together, not even one finished drawing. The white on black drawings that are left, that we will be exhibiting, reached their finished states as the completion of a image disappearing, or the end of a role of film or exhaustion at contingent nature of their completion I think leaves them with a roughness and some surprises which makes them interesting as drawings (...)" in KENTRIDGE, William - Notes project Memory and Geography, 1994-95

Los dibujos son el plano del soporte donde la película se piensa, se registra y se construye. Son lo que sobra, o en palabras del artista, “(...) *the drawings are the leftovers from the making of the films (...)*” (KAFESTI, 2003:p.108)¹⁵. Cuando inicia este proceso WK tiene siempre en mente algo muy vago que puede ser sólo una frase o una imagen (ROBECCHI, 2008:p.118). Las películas no surgen con base en un recorrido preexistente, en un *storyboard* (CABALLERO, 2003:pp.2-4), imaginado *a priori*. En palabras de WK, hacer una película está relacionado con el *encuentro del enfoque*, (GRYNSZTEJN, 1999:p.137) se trata de intentar percibir de qué trata la película. Este encuentro sólo ocurre por no haber algo preestablecido. Sin embargo, WK pide cuidado para *la inspiración*, la cual debe ser tratada con precaución: “(...) *So there is an imputity i the impluse behind the first image. But which I think neither validate nor invalidates the image. All strategies for conjunring images can only be assessed after the event (...) the puré Light of inspiration, for me , is always to be treated with caution. Things which leap out as ‘ good ideas’ are often best left at that. It is in the physical act of their coming into being, and in the form they finally achieve that they have to show their worth, and often things which start rather in the alleys ans sluices of the mind, hold their own in the end (...)*” (KENTRIDGE, 1994).

El trabajo se inicia con dibujos estáticos que muestran composiciones de espacios y personajes. A la medida que se van ejecutando se van colgando en las paredes del estudio. Algunos de esos dibujos se denominan *dibujos de reserva*, son dibujos realizados en una primera fase, a partir de una voluntad o necesidad pero que tras su ejecución no se ve, a primera vista, ninguna conexión con los demás. Se dejan así, de reserva, para integrarse en fases más avanzadas de la narrativa. Son generalmente imágenes que resuelven y justifican la historia. Cuando los dibujos correspondientes a las *escenas principales* están ejecutados, empiezan las grabaciones.

La fijación de una hoja de papel en un determinado punto de la pared del estudio, la colocación de la cámara de filmar (cámara Bolex), preenfocada, en el otro extremo, a una distancia de pocos metros, dan inicio a las primeras circulaciones del proceso. El trabajo es peripatético y bípede en deambulaciones sin fin, es un ir y venir, lento. Las huellas se hacen con un instrumento de barra, “*efímero y volátil*” (MOINS, 1998:pp.8-10) como el carbón (fuego), pastel o tiza realizados sobre un papel virgen, negro o blanco, en

¹⁵ “(...) *The films started off initially as a way of examining the drawings, but then the narrative element came in, and the drawing were at the service of the film. The first Soho Eckstein film was a very distinct practice from the activity of making drawings, which I was still doing. It was only after several years of making films that I showed any of the corresponding drawings as a drawing. The drawings and the films interrelate in two ways; first, the drawings are the leftovers from the making of the films. There are not thousands of drawings, only 20 to 40 different ones, whatever is left at the end of a major sequence. Secondly, the actual demands of the film, its actual narrative, bring into being a whole new set of images that I would never arrived at otherwise. This is true not only in terms of subject matter but also in terms of surface, since they are worked on quite quickly; they have to be done at a certain speed. And, because of their use in the films, the drawings contain the traces of the whole progress of each sequence, for a lot rubbing out and ghost images are built into them. The film, the complication of making the film, becomes a way of arriving at a set of images (...)*” in KAFESTI, Anna, - *Testimonies, between fiction & reality*. Synopsis 3, p.108, 2003

hojas de grandes dimensiones, “(...) *The drawings are all made in charcoal. Directly because that is the médium I was using when I started filming the drawings (though the same process can be follow, of course, with an oil painting), but the ease with which charcoal can be erased, with an eraser, with a coth, even with a breath, makes it particular suited to this process (...)*”(KENTRIDGE, 1994).

La forma rápida y la suavidad características de este tipo de instrumentos, transmiten sensaciones de placer (ENRIGHT, 2001:p.36). A la medida que trabaja, van introduciendo nuevos instrumentos, que pasan por el carbón sintético, por el pincel, por la mano, por el soplo, por las gomas, al mismo tiempo que va usando el paño para fijar y extender. La superposición de estas aplicaciones añade y retira partículas a la hoja de papel, resultando en la construcción del dibujo. El dibujo comienza de una forma abstracta, en la medida en que las primeras huellas en el papel son referencias de intensidades luminosas hechas por manchas de diferentes formatos que no representan nada en concreto. Inicialmente están desconectadas, fragmentadas, uniéndose en un todo durante el proceso de reconocimiento de la imagen.

Cuando se distancia, la preocupación es presionar el obturador, de forma a fijar uno o dos *tiempos* de la cámara de filmar que está localizada a pocos metros del dibujo. La mirada hacia el dibujo puede ocurrir, o no, a través del visor de la cámara. En la hoja de papel lo que sí es relevante es todo lo que surge en el campo de visión del foco retiniano circular, o sea, el resto de la hoja se abandona, completamente inacabada y en suspenso. Los sonidos producidos por este proceso, desde el andar/caminar del artista entre la cámara y la hoja de papel, los instrumentos de trabajo, los ruidos derivados de la acción de producir, son muy variados y que producen una melodía de ritmos constantes que acompañan la realización del dibujo. Este procedimiento se repite hasta el agotamiento. El hecho de trabajar sólo permite que el *storyboard* se vaya construyendo a la medida que el trabajo se va desarrollando (ENRIGHT, 2001:p.36)¹⁶. En ese sentido la conexión de la narrativa, entre cada dibujo, es a veces fragmentada. La continuidad no es lineal, los intervalos a veces son largos.

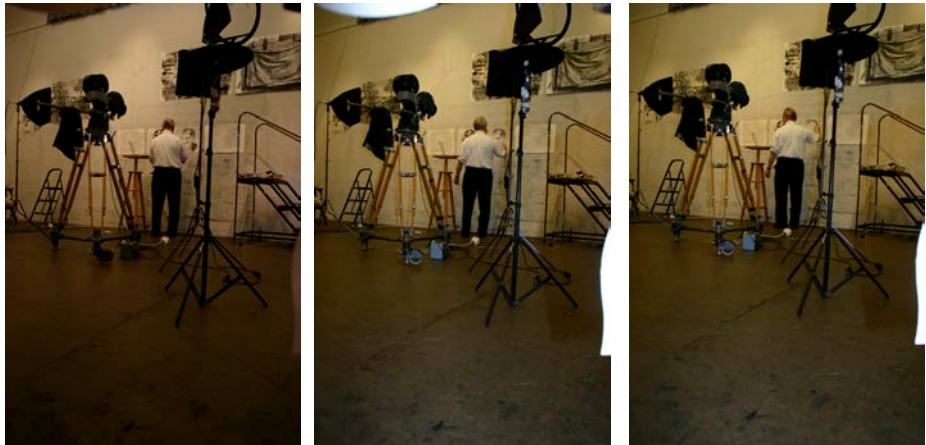
Todos los registros que van siendo ejecutados con total libertad y rapidez de ejecución, hacen uso del mismo espacio físico, a través del dibujo

¹⁶“(...) Well, there are animators who spend six years making a five-minut film. The way I work with animation seems to be quick. That's partly because I can't work in a studio where I've got to give people instructions, which implies I know what I'm doing and I need to see it in front of me. There's not really much for an assistant to do. So laziness certainly is part of it. To work, say, with computer animation would be working with a team of the technicians and again you've either got to know what you're doing, or you're in their hands. You either say, it's got to look exactly like this, or you say, I'm not quite sure, it needs to walk but I'm not quite sure how that looks, and they'll say, let me show you a possibility. If you've got to spend five years working on a project, where every inch of it is so complicated and so slow you really have to know in advance what you're doing. I'll often do a film in which several weeks of work will be chucked out because they go into a dead end or it doesn't advance the story or the conventions of framing I'm using just aren't that appropriate. That's possible because they're not that excruciating (...)” in ENRIGHT, Robert - *Achievements of Indecision: The Art of William Kentridge*. *Bordercrossings*, a magazine of the arts, Issue 81, volume 21 number 1, p.36, 2001

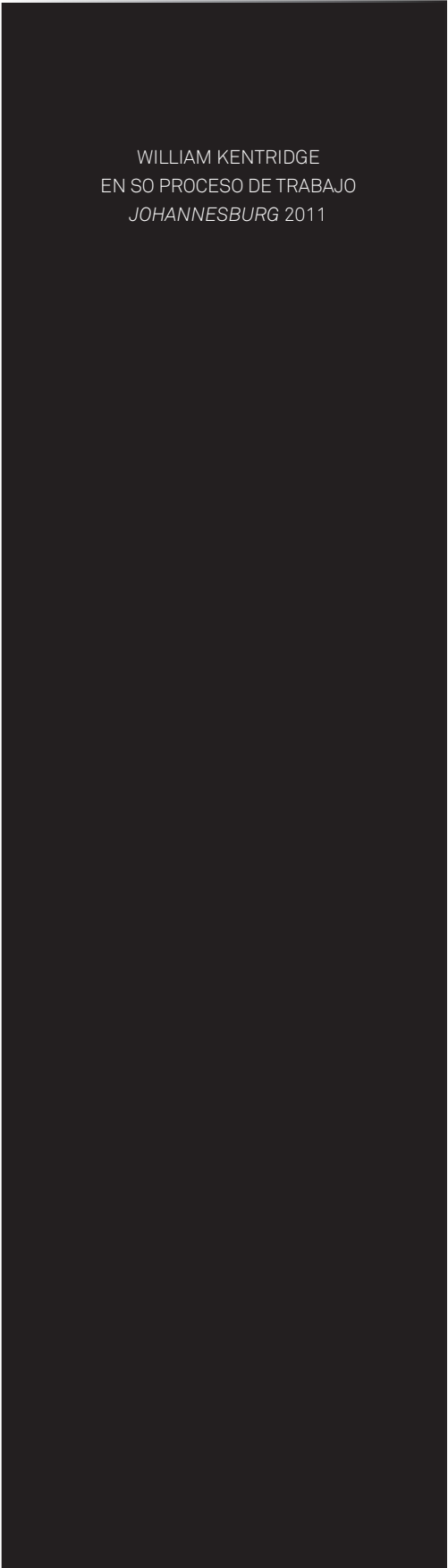
Nueva animación



562. William Kentridge en so proceso de trabajo (video)



563



WILLIAM KENTRIDGE
EN SU PROCESO DE TRABAJO
JOHANNESBURG 2011

directo. Además de ser grabados paso a paso en la cámara de filmar, también quedan grabados en la hoja del dibujo, no como representaciones sino como restos arqueológicos, o sea, como memorias de los trazos de indecisión, de las dudas, de los borrones, de las reversiones y correcciones. Este proceso se podrá denominar como “impertinencia del dibujo” (MALTZ-LECA, 2001) El resultado es una mezcla entre la producción de movimiento en el dibujo como también la producción del dibujo del movimiento. Al verificar *a posteriori* que este proceso dejaba atrás una serie de registros, WK concluye que esos registros comprendían, ellos mismos, algún significado, lo que habrá empezado por haber sido un problema, (KENTRIDGE, 2010)¹⁷ se convirtió en la solución (RUIZ, 2010). Los registros son los recorridos del pensamiento grabados en el dibujo. Al asumir y dejar visibles los registros del proceso de trabajo la *nueva animación* emerge del conjunto constituido por el proceso físico (andar entre la cámara y el dibujo), el proceso de pensamiento, y el acto del registro gráfico. O sea, forman parte integrante de la obra final todos los registros que en los procesos de animación dichos tradicionales (o académicos), serían registros a omitir (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005).

Esta primera fase del proceso siempre se realizaba aisladamente. Después de realizadas las grabaciones, WK pasa a una fase secundaria, ahora ya de colaboración, en la mesa de edición donde se procede al montaje de lo que existe, poniendo en evidencia lo que falta, o lo que sobra. En esta fase se asimila y se reinterpreta lo existente, siempre en un proceso abierto de composiciones sobre hipótesis, en una experiencia al encuentro de la historia, en un “corte y cose” de la narrativa. El recorrido es elíptico y sugerente en vez de ser lineal y narrativo. Hay una expectativa que el resultado de la grabación traiga algún sentido a las ideas que en el acto del dibujo ocurrieron.

El dibujo es una representación en boceto, en el sentido de que las imágenes van surgiendo por el trabajo continuo de superposición, por la búsqueda de la forma y de las intensidades de valores, por la insistencia, volviéndose así, en un dibujo errante, en que el error se asume, sin represiones, aunque con dudas. Parte de referencias figurativas y las imágenes creadas se identifican con la realidad, sin embargo, las *huellas*

¹⁷ “(...) If you have a soft sheet of paper, and you draw on it with a piece of charcoal, part of the charcoal lodges deep in the fibres of the paper. Even if you erase the mark you have made - with a soft eraser, or hard eraser, or electric eraser - part of the charcoal gets stuck in the fibres, and instead of a perfectly clean white sheet of paper, you are left with a trace, with a grey mark of that charcoal. As these marks accumulate and you attempt to erase them, so what the paper retains is a trace and a history of the marks you have made. When I made the first animated films, and drew marks and successively erased them, and drew them and erased them and redrew them, this grey mess behind the drawing was a mistake. I tried as conscientiously as I could to erase it, and apologized to people for the mess, and explained that in future I would try to use a different paper that would erase better. It took other people looking at the work to say to me, in fact that trace, that mess, that trail, of the passage of an image, is what makes the film interesting, and gives the work its theme - of the passage of time and the vulnerability of memory. So I thought, when I discovered that, not 'Oh, how clever I am to have made that'; but rather, 'Of course, how stupid I am, not to have recognized it.' As if someone else had done it, and I had not recognized it (...)” in KENTRIDGE, William - Commemorative lecture, Meeting the World Halfway : A Johannesburg Biography. Kyoto Prize, 2010

producidas son indescifrables, indefinidas siendo fundamental una visión distanciada para que sea posible su lectura. Las referencias se logran a partir de *fotografías escenificadas*¹⁸ o a través de *imágenes compuestas*¹⁹. El proceso de la *nueva animación* crea en el observador la idea de un dibujo de persecución, de reconocimiento, de lectura de lo que va ocurriendo a la imagen o sencillamente del intento por establecer relaciones de paso entre dos formas, o aún de unir los diferentes dibujos entre sí para que se lea una historia.

La construcción y el surgimiento de la imagen en el dibujo a través del proceso de la *nueva animación* incluye los *dibujos metamórficos*²⁰ y los *dibujos de constelaciones*²¹. Estos dos géneros de dibujo utilizan el movimiento creado por este proceso para construir, transferir y transformar una imagen.

Lo que es impreciso, la escenografía de los aparatos e instrumentos, el toque en la hoja de papel, el caminar, pendular, hipnótico, el esfuerzo físico, el visor de la cámara, la distancia de la hoja de papel a la cámara, la interacción entre el dibujo y la fotografía, lo desconocido, la sorpresa, la irresolución, la contingencia, el descubrimiento a *posteriori*, caracterizan este proceso de trabajo. Las películas son generalmente acompañadas por una banda sonora, o musical y a veces pueden contener leyendas.

“(...) El proceso animado de WK no es tanto una serie limitada físicamente, orientada a la producción de una obra de arte, sino una forma abierta, menos propositada, de procesamiento, permitiendo que gradualmente los elementos visuales y temáticos crezcan orgánicamente (...)” (DOEPEL, 1997:pp.9-10).

La aplicabilidad de los *dibujos dinámicos* en la construcción de películas, fue durante esta década, adquiriendo tres direcciones distintas. La primera se registra en los dibujos para películas, la segunda se expresa en las películas presentadas formando parte integrante de un escenario de

5.3.1.1.
Dibujos dinámicos
aplicados en películas

¹⁸ Las fotografías escenografiadas son fotografías hechas a partir de escenografías hechas en estudio por el artista utilizando modelos.

¹⁹ Las imágenes compuestas son dibujos compuestos utilizando más que una referencia, siendo estas de proveniencias muy distintas. El dibujo se construye a partir de la observación directa de las fotografías, siendo el montaje hecho en el propio soporte del dibujo. Uno de los tipos de imagen construida a través de este medio crea las llamadas figuras antropomórficas tan usadas por WK en su obra, como también "paisajes / dibujos en el tiempo" unión de las fotografías, más la imagen mental y las relaciona? Cuales son los elementos que son elegidos? Probablemente hay también una tercera imagen que forma parte de la mente de WK. Estas 3 imágenes van a producir un paisaje que contiene diversos tiempos.

²⁰ Los dibujos metamórficos son dibujos que sufren un proceso de mutación operado en una figura para transformarse en otra. Los cambios parten siempre de algo existente siendo la transformación progresiva hasta alcanzar la imagen pretendida. En la obra de WK los primeros dibujos de este tipo surgen en los cuadernos de dibujos (*Flip books*) de la década de 1970.

²¹ Los dibujos de constelaciones son dibujos que surgen de pequeños puntos que van aumentando en número y tamaño, pasando a ligarse en líneas y a resultar en una imagen. Las primeras experiencias surgen en las películas *Faustus in Africa*.

teatro y la tercera son las películas aplicadas en instalaciones artísticas. Los ejemplos seleccionados describen y explican las diferentes formas de construcción de los *dibujos dinámicos*, según el destino dado a cada película.

Nine Drawings for Projection es el proyecto realizado por WK más demostrativo de este proceso de trabajo denominado *nueva animación*. El proyecto *Nine Drawings for projection* está constituido por nueve películas: *Joanesburg Second City After Paris; Monument; Mine; Sobriety, Obesity & Growing Old; Félix in Exile; History of the Main Complaint; WEIGHING and WANTING; Stereoscope; TideTtable*. Las razones que habrán estado en la génesis de este proyecto, nunca han sido las de constituir una serie de trabajos pensados con anterioridad. Estos trabajos se fueron haciendo y sólo después de algunos años se reunieron a través del encuentro de las varias asociaciones que existían entre ellos (CABALLERO, 2003:pp.2-4)²².

Las películas retratan la vida de WK en Johannesburgo a partir de la década de 1990 (OLLMAN, 1999:p.70). El mundo exterior que rodea a WC está reflejado y representado en los dibujos dinámicos y estáticos de una forma tan consciente como inconsciente. En las palabras del artista estos dibujos “(...) *all have to do with particulars things going through my head - certain interests or obsessions. Some are sensual, some political, some have to do with space in the landscape or the weight of art history hanging over us, some have to do with the fear of provincialism in this country, or with a certain mood of optimism or nihilism. My work seems to evolve from these points (...)*” (KORBER, 1995:p.78). El mundo exterior es la realidad sociopolítica de Sudáfrica, nunca asumida como protesta aunque jamás evitada .

El escenario común a todas las películas es el paisaje surafricano que surge, sin embargo, en estos trabajos de dos formas distintas, el paisaje artificial, ya anteriormente utilizado pero ahora más direccionado para la narrativa de la película y el paisaje “archivo.” Los dos van a servir para documentar los restos de una ocupación humana, (GODBY, 1997: p.237) en un período específico del país a través de su historia y memorias, de la industria, de la ideología, del nativismo, de la política repleta de tensiones raciales, y de la mentalidad forjada por la corrupción.

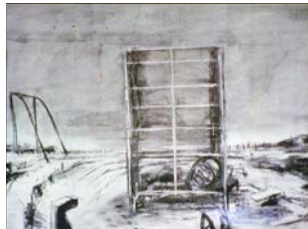
La primera película de esta serie se titula *Johannesburg, Second Greatest City after Paris* (1989) y fue la película que sucedió al caso de estudio *South*

22 “(...) *Did you use your animated films Drawings for Projection to comment on the important recent events of your country? No I didn't do it for that reason, I tried to understand who I was, but in doing so, a lot of the film was connected to the larger social questions around South Africa at the time. But think if anybody tries to understand or get an objective understanding of South African history from the films it should be very distorted, but on the other hand they might well get an idea of what this situation is, living sort of from the inside (...)*” in CABALLERO, Carolina López – *Interview with William Kentridge*. Animac magazine nº2, writings on animation, pp.2-4, 2003



Johannesburg, Second
Greatest City after Paris

565



(1988). El nombre de la película proviene de un sueño (CABALLERO, 2003:p.4)²³, en él, se presentan dos personajes: Soho Eckstein y Felix Teilebaum. Es en este fundamento inconsciente que se inicia la construcción de la película (DAVIS et al., 1996). A través del intento de responder a las cuestiones que las dos figuras suscitan, las conexiones se van estableciendo en una búsqueda de significado. Los dos elementos que son la esencia de la película, la presencia de una mujer y la multitud, no existen inicialmente, surgiendo después como respuesta a los interrogantes iniciales de los personajes del sueño. La película se desarrolla en el paisaje de Johannesburgo.

Johannesburgo segunda ciudad después de Paris, está relacionada con la idea de proximidad entre estas dos ciudades. Se trata de una película muda, con subtítulos y banda sonora, "(...) *When I set out to make this film, my determination was a) that it would have a woman protagonista and b) it would not involve Soho Eckstein the mine-owner in it (...) I had an image of "liberty at the Barricades", another of a dancing woman clothes in newspapers. I was determined to have a clear storyboard before commencing on the film. For two weeks I looked into space and brooded. I drew Liberty at the Barricades. Got nowhere and then conceded. He would allow myself to start with Sho, the war-horse from the other films. He would make a short entrance before his daughter, Liberty Eckstein, took over – In the end she did not get a look in. I had to relinquish my determination and find a gente entrance to the film (...)*" (KENTRIDGE, 1994).

La película *Monument*, de 1990, fue la segunda película y corresponde al primer año del verdadero desmantelamiento del sistema del apartheid. Es la película más pequeña y más dramática (GODBY, 1992)²⁴. El motivo está relacionado con una figura humana encima de un pedestal, imagen adaptada de la obra *Catastrophe*, de Samuel Beckett, teniendo como fondo la música de Edward Jordan²⁵, "(...) *on the persuasive powers of mass communication in the Modern Age, with oblique references to the influence of the media in shaping and controlling consciousness. A gesticulating Soho*

²³ "(...) Is Johannesburg the greatest second city after Paris' as you say in the title of your first film? That's a phrase from a dream. What that first film said is still there and this is the strange relationship between living in South Africa and spending some time in Europe, that's what it feels like. So even now I'm working on a fragment of a film where Europe mixes with Johannesburg again. So tomorrow I'm going to go and take some photographs of this old section of Johannesburg, very much like a part of Europe and do some drawings of that But this is the idea, that both places will become almost interchangeable in this project (...)" in CABALLERO, Carolina López – Interview with William Kentridge. Animac magazine nº2, writings on animation, pp.2-4, 2003

²⁴ "(...) *Monument is set in a non-descript, peri-urban landscape. Into this landscape is drawn, first in details of the face, nod then of the feet walking, the figure of Harry carrying a massive load. The scene cuts to the title of Soho Eckstein, Civic Benefactor, which is soon occupied by a flowering of microphones and the assertive figure of soho himself. Soho reads a prepared speech and some of the microphones becomes loudspeakers which broadcast his garbled words into the landscape. The words build up into the shape of the monument as minuscule figures arrive to take their places for unveiling. sSoho with oratorical gestures, addresses the assembled multitudes, who applaud as the cloth is lifted to reveal the figure of Harry on a pedestal. The film cuts between the burdened Harry and the expansive Soho and concludes with a lingering exploration of HARRY. first the feet are shown and they are clearly bound to the pedestal, then the camera slowly moves up the figure to focus in the end on the face. The film closes with Harry lifting up his face to the viewer while the sound-track records his painful gasps for breath (...)*" in GODBY, Michael - William Kentridge. Drawing for projection, four animated films, Goodmsan Gallery, Johannesburg 1992

²⁵ Edward Jordan músico Sul Africano que trabajó con WK en esta película y también en la producción de la banda sonora de la producción *Wayzeck on the Highveld*



Johannesburg, Second
Greatest City after Paris

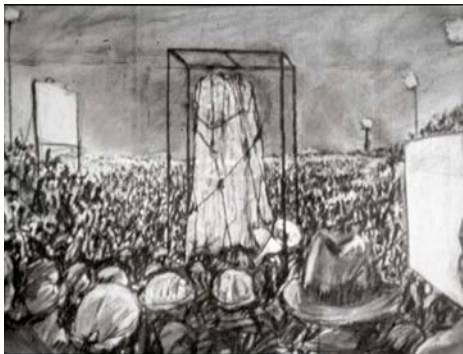
566. Johannesburg second city after Paris (video)



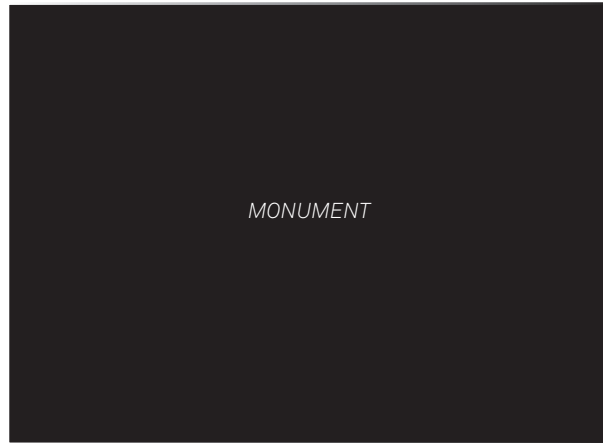
567



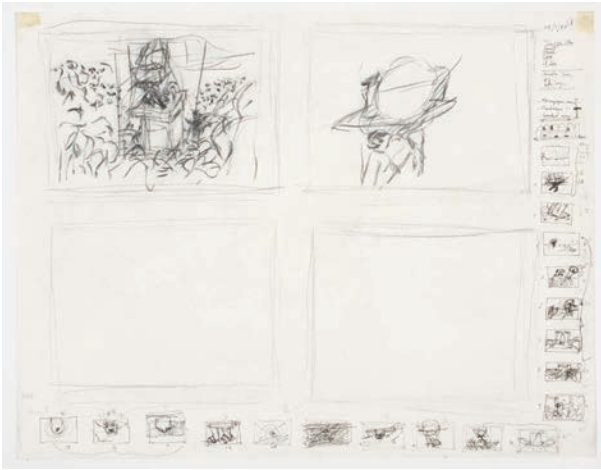
Monument



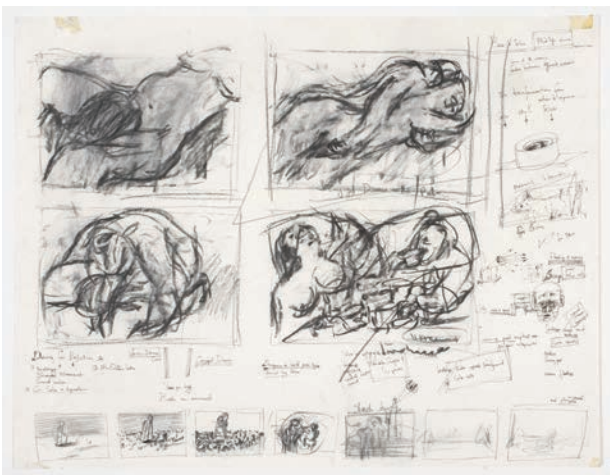
Monument



568. *Monument* (video)



569



570



571

addresses a crowd with possibly insincere geniality, while presenting a monument to labour. A long-shot shows the unveiling of the statue, which depicts an African worker who appears with bent head, carrying a heavy load on his shoulders. As the camera eye rises from the feet of the sculpture, chained to the resists entering Soho's' order of representation' in an implicitly radical political gesture (...)" (BLAZWICK et al., 2004).

La película *Mine* (1991) (MALTA, 2000) se produjo en un momento en el que se asistía al tercer Estado de emergencia. Los "Estados de emergencia" son declaraciones que el Estado hace cuando el bien estar de una nación está amenazada por "guerra, invasión, insurrección general, desorden, desastre natural", con el propósito de restablecer el orden, "(...) *H.F. Verwoerd declared the first State of Emergency in the wake of the Sparpeville massacre on 30 March, lasting till 31 August 1960. Further States of emergency were declared in the middle eighties (1985, 1988, 1994) reeking havoc on the economy and tightrning the noose of international disapproval against the apartheid regime (...)*" (SIEBRIETS, 2002).

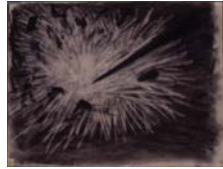
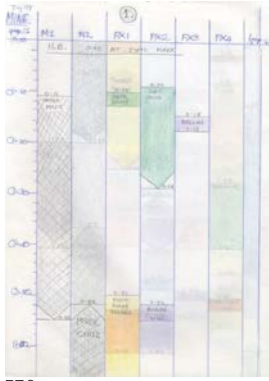
"(...) *When I started this film , I knew it was going to be about Soho Eckstein the man in the suit , and that it was going to be about mining in Joannesburg (...)*" (KENTRIDGE, 2009:pp.198), el primer acercamiento al tema de las minas en la obra de WK nos surge en la obra de teatro *Randlords and Rotgut*, de 1978, realizada en colaboración con la compañía *Junction Avenue Theatre*. Basada en una investigación realizada por el profesor Charles Van Onselen, director del Instituto de los Estudios Africanos de la Universidad de Witwatersrand, sobre la historia de las minas en la zona de Witwatersrand. *Arte sin archivo* - el paisaje, las minas, la mano de obra barata de los emigrantes. El colonialismo, el imperialismo, base de estructura, objeto parcial, máquina entera, jaula, diferentes épocas de *capitalismo mercantil* (NUTTALL et al., 2001:p.141).

Sobriety, Obesity and Growing Old de 1991 fue una película producida inmediatamente después de la liberación de Nelson Mandela explotando la fragilidad política que estaba latente en ese período de la historia de Sudáfrica.

La narrativa de la película se acerca a las desilusiones de la política y explota temas como la destrucción del patrimonio individual y colectivo en un intento de liberarse de las exigencias de un futuro incierto. Se trata de una película que busca una tranquilidad interior, donde el protagonista, Soho Eckstein, desea el oasis de la tranquilidad doméstica (ENWEZOR, 1998:pp.66-68).

La película *Felix in Exile*, de 1995, fue realizada por ocasión de las primeras elecciones democráticas y explota cuestiones relacionadas con la memoria y el olvido de la historia.

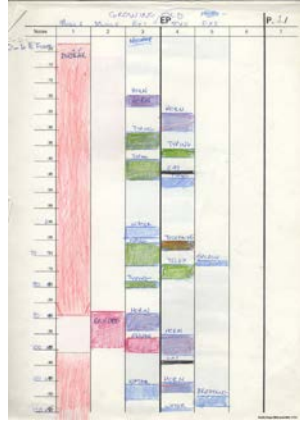
La película narra la historia de Felix Teitlebaun en el exilio. A través de una maleta, del aire y de un espejo, varias insinuaciones de "casa" o África,



574. Mine (video)

Mine

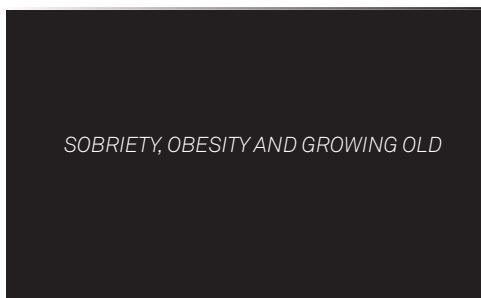
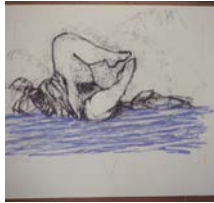
Sobriety, Obesity and Growing Old



575



576

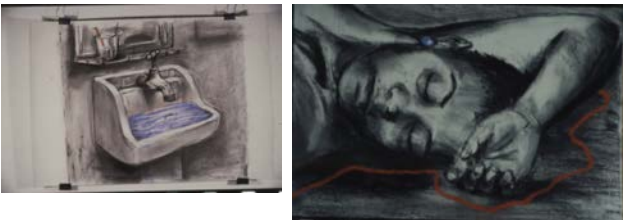
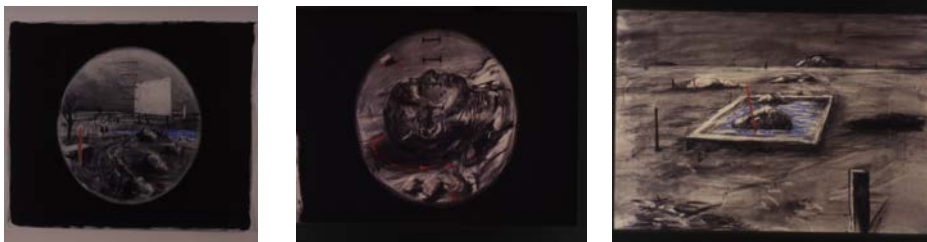


577. Sobriety, Obesity and Growing Old (video)



Felix in exile

578



(personificada por la presencia de una mujer) entran en un mismo local interrelacionándose (BROOKS, 1998:p.110). La idea inicial de esta película deriva de distintas ideas: El juego de palabras que se puede establecer entre “Felix” y “Exile”, el reflejo en el espejo de una persona afeitándose en que su rostro va desapareciendo gradualmente, como también de imágenes de violencia.

Esta materia – la violencia- surge en el imaginario de WK inicialmente a través de una descripción oral hecha por un amigo, en la que refiere haber visto unas fotografías de la policía registrando cadáveres en la estepa (KENTRIDGE, 2004a), El primer contacto con esta nueva realidad se crea en un conjunto de imágenes imaginadas a través de la descripción, las cuales naturalmente, van a producir una red de asociaciones e interconexiones con otras referencias sobre el mismo asunto, como las imágenes de las memorias de otras situaciones de violencia (KENTRIDGE, 2004a)²⁶. las imágenes ligadas a la historia del arte sobre el tema de la violencia y la visualización de las imágenes fotográficas propiamente dichas (ENWEZOR, 1999:p.170)²⁷.

La imagen “final” creada por WK para la película es el acumular de varios registros que deambulaban de forma natural a y que se fueron juntando en un todo compacto donde se cuestiona sobre el tema de la memoria y sobre el olvido humano.

26 “(...) I am a white South African. From the mid – 1950 until now I have always lived in Johannesburg. Obviously these have been violent times and there have been a number of key events in South African history over the last forty years. One of them was a very large massacre outside Sharpsville, which is a town near Johannesburg where 69 black protesters were shot by the police. At the time my father was one of the lawyers for the families of the people who had been killed. This was at the inquest, in 1961, when I was six years old. I remember coming once into His study and seeing on His desk a large, flat yellow box – it was a kodak box- and lifting the lid off of it. It looked like a chocolate box. Inside were images of a woman with her back blown off, someone only half her head visible. The impact seeing these images when I was six years old for the first time – the shock was extraordinary (...) To go back to the drawings of the bodies: there’s obviously the reference back to Sparpsville, but the particular images that I chose to draw – because I drew maybe only eight out of hundreds of photos – were very close to images I’d seen in classical paintings, in Renaissance paintings. So that, for example, one of them reminded me of the figures of Goya, from the ‘3rd of May’, of a person lying on the ground. And one of the other police photos of a person shot in 1992 I saw today at Brera, in Mantegna painting of the foreshortened ‘Dead Christ’. I realised that what had made me choose that image to draw was this connection. So there’s a whole complicated art historical overlay that also sits one’s head (...)” in KENTRIDGE, William - William Kentridge. Facts & Fiction: Art e narrazione, la generazione delle immagini IV, Milano, 2004

27 “(...) OE your work has also often dealt with human conscience and its frailties. In many of your films you are really playing with intense psychological questions related to memory and amnesia. Tell me how that in itself becomes the way to deal with individual conscience within the constraints of the apartheid system. Is this the way the past is remembered in the present? WK I think it’s a question of how does one bring this external world into one’s day. How do the larger questions of the world become part of one’s working psyche? I was six years old in 1961, after the Sharpsville Massacre where people were shot to death by the police during a demonstration. My father was one of the lawyers representing the families of those killed. I remember going into his study and finding in a cupboard a shiny, yellow box which looked as if it might contain chocolates. In fact it was a kodak box in which there were glossy photographs of people with their backs blown off. The way in which that box changed from being a box of chocolates to containing a world that I didn’t know existed was a moment of shock, a forced confrontation in which the outside world turned into a psychic one. In a sense, the film was trying not to recreate that moment, but rather to exorcise those images! In certain films like Felix in Exile, the bodies in the landscape relate very strongly to those photos (...)” in ENWEZOR Okwui - Truth and Responsibility: A Conversation with William Kentridge, Parkett number 54, 1998-99

Felix in exile



579



580. *Felix in exile* (video)

La película trata sobre las víctimas del sistema de apartheid, en un simbólico entierro, en el paisaje, identificándolo como lugar de reflexión - Paisaje lugar que asimila y que absorbe, lugar de memoria (KENTRIDGE, 2004a:p.117)²⁸.

La película *History of main complaint* (1996) (TAYLOR, 2003:pp.49-50)²⁹ fue producida 18 meses después de la creación de la comisión de queja “Verdad y Reconciliación”, fundada en el dominio de la reconciliación, como fórmula de reconstrucción del tejido social del país “(...) *It was made in south africa just after the end of apartheid, when people were trying to work out the historical responsibility, or the individual responsibility for their own history (...)*” (WILLIAMSON, 1996:p.50).

La película presenta el personaje Soho Eckstein, impresionado por las imágenes de un accidente de tráfico que le costó la vida a alguien. En ese delirio agonizante es él el que está al volante del coche, mientras los ojos de Félix aparecen en el espejo retrovisor. Así vemos a Soho en una cama de hospital, en un dibujo figurativo, en contraste con dibujos alternandos en contextos abstractos y metamórficos donde el paisaje, los objetos y las memorias se mezclan con la imagética del cuerpo humano. Éstos últimos son representaciones traducidas por máquinas como - X-RAYS, CAT y MRI SCANS, SONAR, (KENTRIDGE, 1997a:p.116)³⁰. La película termina con Soho en su trabajo habitual, llamándonos la atención sobre la capacidad humana de obsorción de los eventos violentos y traumáticos por los que la vida nos hace pasar. ¿Vivir sin memoria? ¿Vivir sin olvidar? ¿Memoria histórica?

En este episodio de la película, WK transfiere su propia historia personal, basándose en una situación vivida por el artista, cuando “(...) *I had been driving in a car with my grandfather and out of the side window I saw two men kicking a third man on the edge of the road, which was also for me a shoking image of violence (...)*” (KENTRIDGE, 2004a:p.113).

²⁸ “(...) So to do a drawing of someone being absorbed by the landscape is to refer to several things about how the landscape hides or absorbs the history of what’s happened on it, and also to refer to the way our own minds have such a difficult time hanging on to things that have happened in the past. As we need very concrete things to jolt us – that’s why we have museums, memorials and monuments, to try and stop the process of forgetting. And in ‘Félix in Exile’ the question of drawing the landscape and memory became the centre, the real core that kept me drawing and drawing that film. I was interested in recording the people, both the people I’d seen in those photos and the people who died in the first general elections in Soweto, but I was in a burial to those people and also to make a beacon against the process of forgetting the way in which we got to our recent past in South Africa (...)” in KENTRIDGE, William - William Kentridge. Facts & Fiction: Art e e narrazione, la generazione delle immagini IV, Milano, 2004

²⁹ “(...) At the Sydney biennale the film was projected alongside and a t exactly the same size as three of the drawings used in its creation, including one of the empty hospital rooms. In a sense, then *Main Complaint* became a fourth drawing. ‘In certain instances there’s one-twelfth of a second when the images on the wall are also what you’re seeing on screen before you passo n’ he points out. ‘then you understand drawings as isolated moments rather than as big finished facts and completed statements (...)’ in TAYLOR, Roger - *Momento Mori*. World Art, Melbourne, May, n° 12, pp.49-50, 2003 (ref. 4799)

³⁰ “(...) Created eighteen months later during the hearings of the ‘Truth and Reconciliation’ commission, history of the main complaint 1996, is a reflection on collective and individual responsibility and on latent pangs of conscience at past injustice. Plunged into a coma, Soho Eckstein is haunted by the images of a car crash which cost someone’s life. In this agonizing delirium it is he at the wheel of the vehicle, while Felix’s eyes appear in the rear-view mirror. For this film Kentridge did research into the technique of inner-body observation - X-RAYS, CAT and MRI SCANS, SONAR, ETC as a metaphor for the probing of the unconscious ‘What is hidden under the skin, and is our blindness to this similar to our blindness to the effects of our actions? (...)’ in KENTRIDGE, William - *Documenta X: short guide*. Cantz, 1997



581



582



583

History of main complaint



584. History of main complaint (video)

Weighing and wanting, de 1997, fue producida en el año de la presentación de la nueva constitución de Sudáfrica que resultó de la abolición del régimen del apartheid.

WEIGHING and WANTING es el título de la película que proviene de la siguiente frase “*You have been weighed in the balance and found wanting, for you have not humbled your heart before god, so your kingdom has come to an end*”. Esta frase está relacionada con el cuento sobre el rey Belshazzar, rey de Babilonia, del libro bíblico de Daniel que relata que durante el banquete de Belshazzar una escritura enigmática en arameo se puede ver en las paredes del palacio. Sólo el profeta Daniel fue capaz de descifrar la escritura que contenía la sentencia del Dios de Israel contra Belshazzar y el imperio Neo-babilónico.

La premisa de la película de WK gira en torno a la pregunta: “¿Cómo se transporta toda la representación del mundo?” ¿Cómo se lidia con todas las contradicciones y dilemas: el amor y el dinero? ¿El sexo y el afecto? ¿La unión o la soledad? (BROOKS, 1998:p.110).

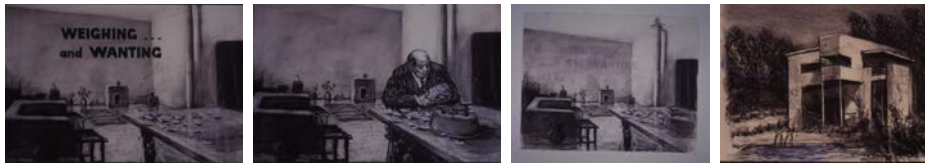
La explotación del inconsciente en el personaje de Soho Eckstein, que “(...) *se mueve entre los paisajes interiores y exteriores, entre su casa y sus memorias (...)*” (WILLIAMS, 2006:p.39), se hace a través del uso de imágenes producidas por las máquinas. Éstas generan imágenes provenientes de nuestro cuerpo como los Rayos X, scanners, resonancias magnéticas, el MRI, etc., que representan diferentes formas de ver, formando diferentes formas de representar el cuerpo.

Stereoscope es una película concebida en 1999, año de las segundas elecciones libres. Nelson Mandela, elegido en 1994 fue presidente de Sudáfrica 1999, año en el que prescinde de su recandidatura para que lo suceda en el Poder Thabo Mbeki.

El título (TOSONI, 1999:p.7)³¹ esta relacionado con la cámara precinematográfica del siglo XIX, aunque la intención de la película no era, para nada, crear una única imagen tridimensional con inicio en dos imágenes bidimensionales, tal como ocurre, cuando se visualiza a través de un estereoscopio (MALTA, 2000)³². En esta película las dos imágenes son

31 “(...) Why the title “Stereoscope” for the film? WK -The stereoscope was a 19th century viewing machine through which you looked at two identical images side by side. Within the apparatus the two images merged to form one three-dimensional image. Abig like the vive-masters we had as children. While my film is called ‘Stereoscope’, it’s actually like a sterescoscope in reverse. Instead of starting with two images and making them one, I’ve started with one drawing and split them into two almost identical images that are sometimes in sync, sometimes out of sync. Most literally, it’s about two selves and the political economy of those selves (...)” in TOSONI, Marlaine – William Kentridge, interview by Marlaine Tosoni. Co.@rtnews - Passport - South african review of contemporary art and culture, p. 7, 1999

32 “(...) The stereoscope is a device that is used to make images appear three-dimensional by presenting each eye with a slightly different point of view of the same scene. By compensating for the difference, the eye is tricked into seeing volume. In the film, Kentridge does the reverse: a split screen dismembers three-dimensional reality into complementary but unsynchronised, realities. This split symbolises Soho’s divided self. The film’s scenes alternate between civic chaos and individual conflict. In this drawing Soho, the wealthy mine owner, sits in his office, surrounded by an old-fashioned typewriter, telephone and adding machine all outdated means of communication atypical Kentridge symbol of isolation (...)” in MALTA, António – William kentridge. Memorytexto redigido a partir da monografia escrita por Rosalind Krauss “The Rock”: William kentridge’s Drawings for Projection, Mostra Africana de Arte Contemporanea, Servico Social do Comercio Pompeia, Sao Paulo, 2000

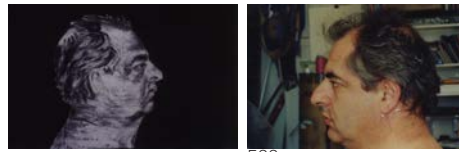


585

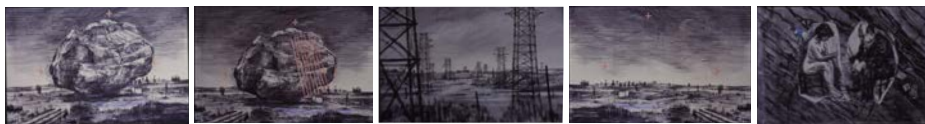


586

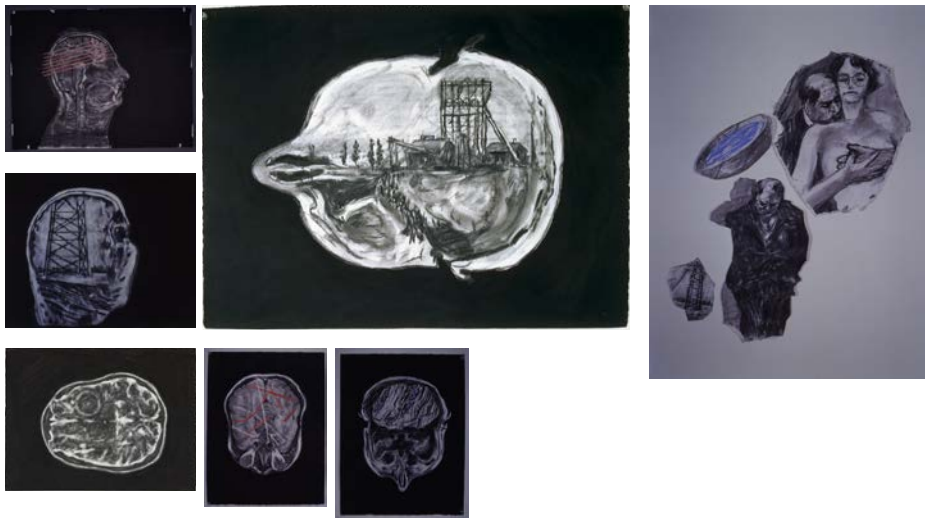
587



588



589



590. WEIGHING and WANTING (video)

separadas para producir dos espacios distintos, dos “yos”, que a veces están en sincronía. El uso de imágenes dobles (GUNNING, 2001:p.69)³³ se refiere a una ambivalencia de personalidad. En la película *Stereoscope*, WK nos habla sobre la dificultad y el dolor generado por la multiplicidad de sí mismo. Señala las inquietudes individuales y los conflictos interiores que se crean entre nuestro mundo interior y el mundo exterior que nos rodea. Hay un enfoque sobre la acumulación de contradicciones que coleccionan nuestras vidas.

La película tardó nueve meses (TOSONI, 1999:p.7)³⁴ en producirse y mucho del material desarrollado en los primeros cuatro meses fue abandonado. Compuesto por una serie de representaciones de calles, fábricas, oficinas, paisajes y espacios interiores, la película *Stereoscope* nos muestra “un retrato” de la ciudad de Johannesburgo, entre imágenes de violencia y destrucción, sacadas de periódicos y de la televisión de Johannesburgo que relatan situaciones en Indonesia, Rusia, Congo y Kenia, a través de las metamorfosis de un “gato”, como uno de los protagonistas de esta historia. Las primeras ideas de imágenes para estas películas: una sala llena y una sala vacía, el uso de máquinas, la urbanización y la visión sobre la “conexión y desconexión” fueron influenciadas por la obra de Vladimir Maiakovski –La Tragedia, “(...) *La creación del espacio vacío y lleno está relacionado con las sensaciones de inquietud del artista, entre mundos superpoblados y mundos vacíos (...)*” (KAFESTI, 2003:P108)³⁵.

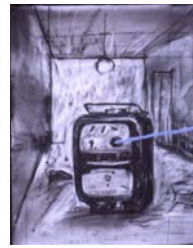
La película *Tide Table* es la novena película de este proyecto y se rodó en el año 2003. Año en que Nelson Mandela se desconecta de la vida pública y en que su estado de salud se encuentra debilitado.

En esta película se ve la figura de Soho Eckstein como protagonista en una playa sudafricana. En este escenario aparecen referencias a varios elementos “aparentemente” desconectados en el tiempo. Así se dan cita

33 “(...) Kentridge evokes this optical toy with a series of diptych images that resemble, in their nearly identical but slightly off-centered repetition, the double-image stereograph cards that were loaded into stereoscopes. What is lacking, however, is the point of coherence where the two images superimpose to create one life-like illusion. Instead, Kentridge gives us a split image, seemingly the production of inner fission. Increasingly, the two images deviate from each other, not only refusing us the place of perfect convergence, but also imaging instead a schizoid world in which doubles confront each other with suspicion. As objects and figures from one side of the screen begin to invade the other, the role of the vectors of energy in creating this fissure become clear (...)” in GUNNING, Tom – *Double Vision, peering through Kentridge’s Stereoscope*. Parkett number 63, p.69, 2001

34 “(...) How have you negotiated the personal and the political in ‘Stereoscope’? WK - The drawings I make for my films need to be augmented with public images. For ‘Stereoscope’, I spent a week recording what happened in newspapers, magazines and television, always with the title ‘chaos in the city’ in my head. The Russian Ruble collapsed and there were riots outside Moscow banks. In the DRC, government troops were throwing rebels over bridges and shooting them. These images, while very external, became a mirror for the internal chaos I was trying to find in the character Soho Eckstein.MT - What are the political connotations of the words ‘give’ and ‘forgive’ at the end of the film? WK What do you have to give in order to be forgiven? Is Soho Eckstein asking to be forgiven? What is the difference between the generosity of giving and the generosity of forgiving? There’s an uneasy duality between these two words, just like between the two rooms in the film. I’m interested in the way politics is at work in the diaries of personal events. When one tries to find a coherent history in modern South Africa it’s all too often a lopsided history (...)” in TOSONI, Marlaire – *William Kentridge, interview by Marlaire Tosoni*. Co.@rtnews - Passport - South african review of contemporary art and culture, p.7, 1999

35 “(...) I had a section of the film that had to do with a vision of points of connection and disconnection, in which the work of Mayakovsky was an influence. I always wanted to do a production of ‘Vladimir Mayakovsky – A Tragedy’. I think *Stereoscope* is the closest I have come to that. To that vision of the city (...)” in KAFESTI, Anna, - *Testimonies, between fiction & reality*. Synopsis 3, p.108, 2003 (Ref.4784)



Stereoscope

591



592



593

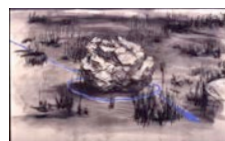
594



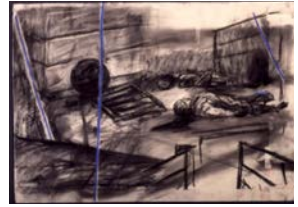
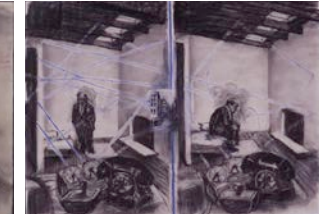
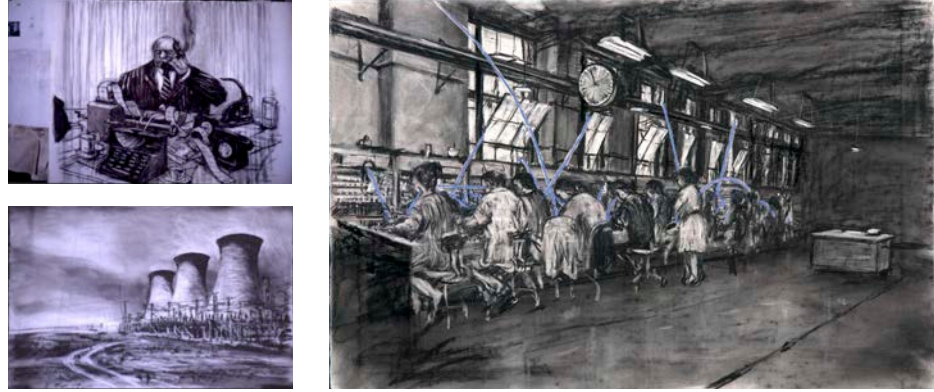
595



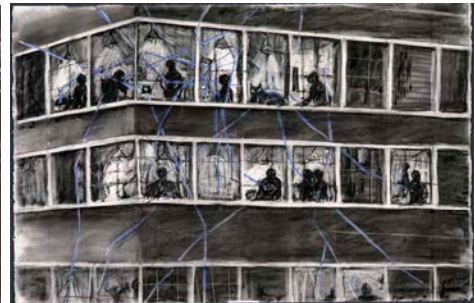
596



Stereoscope

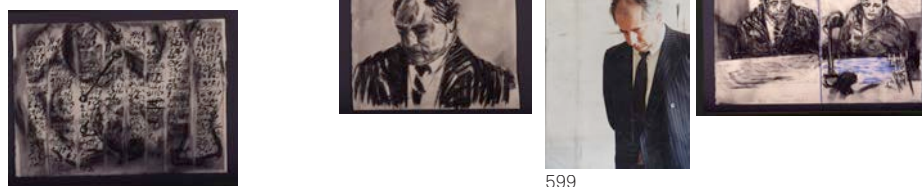
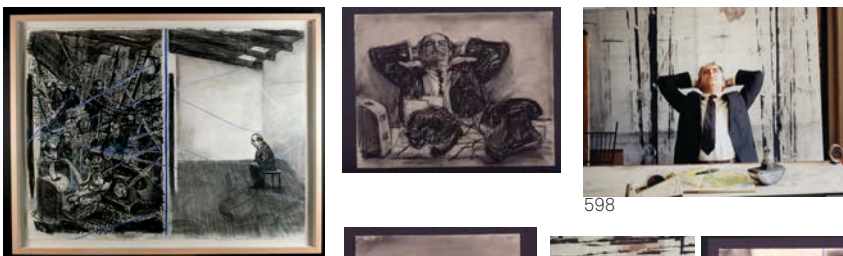
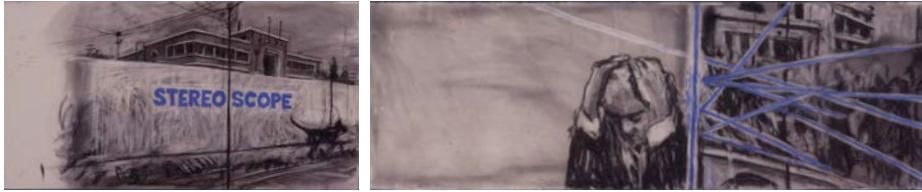
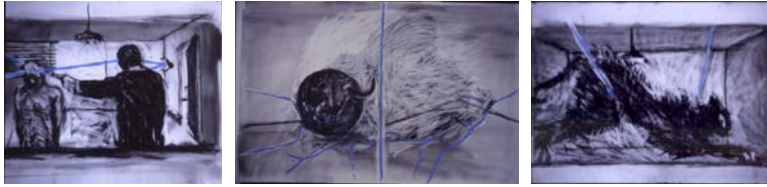


597. Stereoscope (video)





Stereoscope



las memorias de un Hotel en Muizenberg, Cape Town, de los años 30 del siglo XX, donde el padre de WK veraneaba; una playa en Durban donde los rebaños de vacas (SEEWALD, 2006:p.100)³⁶ se pasean por la orilla del mar; una fotografía de un edificio de Malawi etc. Todas estas imágenes se funden con otros tantos elementos como periódicos, misas campales, niños, hospitales, enfermos, el mar, veraneantes, pescadores y una carretilla de mano (SEEWALD, 2006:p.100)³⁷, que van surgiendo a lo largo de la película, relacionados con el protagonista, en las figuras del abuelo del artista, del artista y de su hijo. Aunque la cuestión sea la relación del artista con su infancia, la forma como llega a las imágenes representa el entramado de sus relaciones familiares. Son imágenes de “elementos” presentes, pasados y futuros que se funden anacrónica y anatópicamente, creando imágenes escenificadas de diferentes sucesos fijados y ahora interpretados por el autor. “(...) *The person you are now and the person you were forty years ago, as a child. Is that the same person? What is your relationship to your younger self and older self? (...)*” (KENTRIDGE, 2009:p.198). En las primeras impresiones de la realización de la película, la imagen de la presencia de la representación de las vacas surge como una imagen fundamental, pero sin un final predeterminado. Fueron dibujos hechos y dejados de reserva y que se han llevado a la película en una fase posterior. La lectura añade una metáfora que funciona en dos direcciones: una es la referencia a las sequías y al hambre en África y otra es la del SIDA, que en África es una de las enfermedades más devastadoras.

El conjunto de las películas

Todas las películas evocan, conscientemente o no, la ciudad de Johannesburgo con toda su involucencia. Las películas se realizaron entre 1989 y 2010. Como se puede verificar, las películas que componen el proyecto *9 Drawings for Projection* son como una especie de diarios (KAFESTI, 2003:p.109) que aunque no hayan sido realizados por el artista, hablan de su mundo interior, de una realidad que le va siendo presentada. Las películas son siempre muy recurrentes en los motivos - los objetos, los locales, los personajes – siguiendo la historia política de Sudáfrica en las distintas fases de cambio de régimen. Las imágenes realizadas en los dibujos son el

36 “(...) *js - .li is a quite uplifting song, which is cleverly juxtaposed with the images, and gives the story an ambiguous and antagonistic feel. What about the beach it all takes place on, or the huts and the terrace, the scenery in general? Do these places have a symbolic meaning, which is evident for South Africans but not necessarily for Europeans? wk - .It all very much takes place on a particular beach called Muizenberg in Cape Town. Some people, who know that part of the country, might recognize the hotel as well, which is from the 1930s. The beach huts are still here on the beach, but there used to be a lot more them. There are sometimes cows on the beach, but not in Cape Town, only in other parts of the country. js -they are actually on the beach? you will see cows on the beach, especially in the eastern parts of the country. So a lot of the references are virtually naturalistic. wk -essentially I focus on one project only.I may be thinking about another work as well, but essentially it is one (...)*” in SEEWALD, Jan – *Metaphors – a telephone conversation with William KENTRIDGE*, December, 2005. *Imagination Becomes Reality: Taking Pictures part III, 2006*

37 “(...) *Within this context I was wondering about all these wheelbarrows - the ones carrying the dead bodies and the ones the dead bodies turn into?wk - There is a rule in South Africa, that you have to appear in person in order to get your pension, or disability grant. So there are lots of images of people being carried in wheelbarrows for kilometers across rural areas, either to get to a hospital or to collect disability grants. It is a mode of transport.(...)*” in SEEWALD, Jan – *Metaphors – a telephone conversation with William KENTRIDGE*, December, 2005. *Imagination Becomes Reality: Taking Pictures part III, 2006*



Tide Table

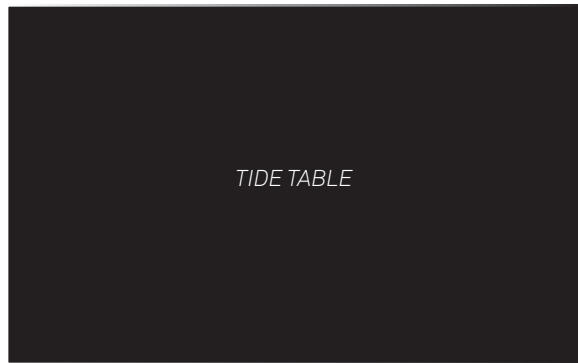
600



601

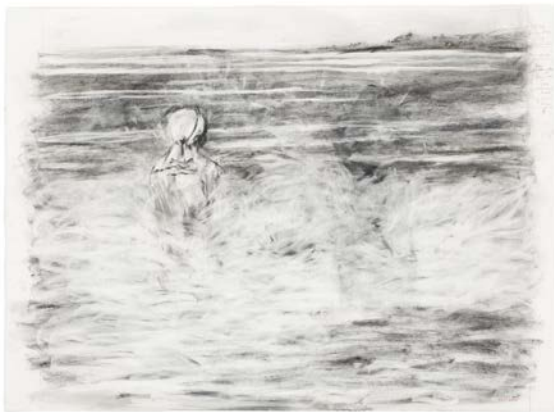


Tide Table



602. Tide Table (video)





Tide Table

5.3.1.2.

Dibujos dinámicos
aplicados a las
producciones de teatro

corolario de diversas y muchas veces díspares acumulaciones que resultan en una visión muy propia que tiene WK sobre las diversas cuestiones que que plantea su obra.

Faustus in Africa es una obra de teatro que conlleva actores, marionetas y una película animada con 2 horas y 20 minutos. Producida en colaboración con *Handspring Puppet Company* y *Mannie Manim Products*, *Faustus in Africa* fue presentada bajo la dirección de WK en 1995.

De las varias versiones de ficción, la más conocida es el texto *Faust* del filósofo alemán Goethe. Tras varias lecturas de diferentes versiones – traducción en dos tomos de las partes uno y dos de *Faust* de Goethe³⁸; Marlowe; George Sand; Gertrudes Stein; a Fausto Lunacharsky de la prerevolución, la versión maravillosa de Bulgakov, el maestro y Margareitta – el texto adoptado por WK, resultó en una mezcla de fragmentos de la primera parte y fragmentos da segunda parte del texto original de *Faust* (1830) de Goethe complementado con material nuevo del escritor sudafricano Lesego Rampolekeng.

Faust es el protagonista de una leyenda popular alemana, de un pacto con el demonio, basada en el médico, mágico y alquimista Dr. Johannes Georg Faust, del siglo XV o XVI. Para Kentridge, Dr. Faust vive en el siglo XIX y es un *gin-soaked* colonialista que vendió su alma al diablo por un “*shot at empire building*”, “(...) *had Dr. Faustus lived in 19th century Africa instead of 16 th centuray Germany he would have been not a necromancer seeking knowledge but a gin-soaked coloniast who sold his sould to the devil for a shot at empire building. At least that is the vision of South Africa artist William Kentridge, whose Faustus in Africa combines Goethe’s text, Soweto poet Lesgo Rampolokeng’s verse, animated film, classical and African music-and near life-size puppets, Faustus in Africa offers no specific political statement about South Africa. Mainly the production sticks to the handspring Puppet Company’s primary goal: to present plays in a novel African context. Faustus’s journey is a safari, his black servant bargains with the devil to become an African emperor, then uses his new power to send Faustus to heaven (...)*” (HAWTHORNE, 1995:p.62).

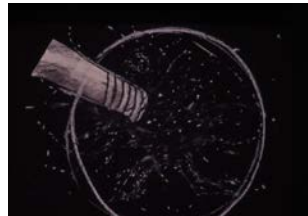
La obra se desarrolla en un escenario donde no se determina ningún país específico, sólo hace referencias al periodo de una África colonial, “(...) *in the period during which Europe brought its colonising bounty: slavery, disease, poverty, confusion, and then, says WK, abandoned it (...)*” (STACK, 1995:p.31), llamándonos la atención sobre la responsabilidad, implicaciones y consecuencias de la colonización europea en el continente africano.

³⁸ Goethe, produjo dos partes, la primera más famosa fue publicada en 1806 y la segunda en 1832, a las vísperas de la muerte del autor. Los textos fueron escritos a lo largo de casi sesenta años, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fausto>, 11-04-2010.

Fautus in Africa



603



La película animada, realizada para acompañar la producción teatral como “paño de fondo”, consiste en una serie de 92 dibujos y fragmentos. Los dibujos se realizaron con base en material de pesquisa encontrado en las bibliotecas y archivos de Johannesburgo – revistas antiguas, mapas, propaganda, fotografías de guerras coloniales, imágenes de máquinas do colonialismo, fotografías de animales, “(...) *Finding their sources in old encyclopaedias, drawings and photographs by travellers and explorers, and colonial magazines, they based Mephistopheles’s office on a 1930 photograph of a telegraphic office in Lourenco Marques, the puppet Gretchen on a picture of a laboratory nurse in the congo, Helen of troy on a model in a 1950 cigarette advertisement. Faust himself is based on the appearance of the 19th century explorer, Count Leopold de Braza; Mephisto’s servant on Patrice lemumba (...)*” (STACK, 1995:p.31).

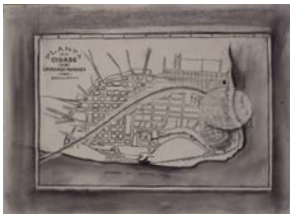
Este léxico de imágenes potenció el arranque del desarrollo de los personajes, así como para las definiciones e interacciones das várias escenas de la obra. Muchos de estos elementos, son de las reencarnaciones de referencias anteriores, como WK menciona, “(...) *which I though were new have had some previous incarnation. I am suddently relooking at a never made film I wrote twelve years ago (...)*” (KENTRIDGE, 1994-95).

Verificamos que los dibujos recogidos, que constan del banco de datos anexo, contienen representaciones hechas a carbón directo y a carbón de la “nueva animación”, ambos realizados directamente en el soporte final. En este mismo conjunto encontramos también otros tantos dibujos que utilizan el mismo instrumento del carbón, aunque éstos sean ahora recortados, pegados y montados. Estos dibujos son los primeros ensayos, todavía ejecutados de una forma tímida, en la explotación del conjunto variado de procesos, formatos, soportes, técnicas que más tarde formarán parte integrante de la obra del artista.

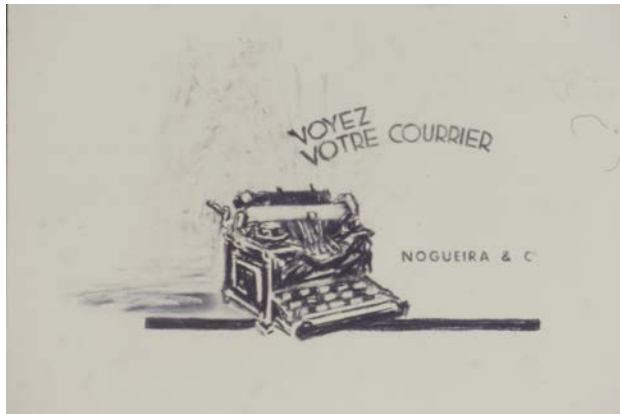
En el proceso de la *nueva animación*, las innovaciones están relacionadas con la creación de *dibujos de constelaciones*, que nacen de pequeños puntos que van aumentando de cantidad, formando líneas y consecuentemente formas. Realizados en una base negra de un cuadro de pizarra con registro de tiza blanca, añaden además del método, la visualización inversa de la representación.

Además del proceso de la *nueva animación*, WK inició y desarrolló el proceso que denominamos de *apropiación* con su origen en los materiales de pesquisa recogidos (papeles manuscritos, periódicos, libros, publicidad) durante la investigación. Este método tiene en estos elementos la fuente inspiradora del dibujo. En este proyecto la mayor parte de los dibujos

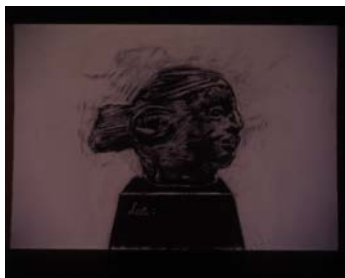
Fautus in Africa



604



605



realizados a partir de esta idea se servían de las fuentes como medio para la copia, no habiendo una apropiación directa de la imagen, propiamente dicha. Sin embargo, verificamos que algunos dibujos ya eran realizados sobre la imagen impresa intentando anular o preservar partes de la imagen original.

El formato del círculo tan invocado a lo largo de toda la obra de WK se va a presentar en este proyecto, en dibujos, que tienen como base un disco de vinilo. Este soporte será trabajado por WK, en una versión de simultaneidad representacional. El dibujo a carbón a partir de un disco de vinilo titulado *LA VOICE DEL PADRONE*, con las inscripciones del *Requiem ta Kple Agbae. The head and the Load are the troubles of the neck*, que representa a un perro encima del tocadiscos en el centro de la imagen, irá a contener en el espacio del círculo de mayor diámetro la representación de un paisaje con árboles, paneles, postes, agua, banderas, estructuras metálicas, electricidad y altavoces.

La película se produce para ser proyectada en el espacio escénico, en una tela de fondo de escenario articulándose con todos los intervinientes y elementos que componen la producción. La proyección no es sólo una ilustración, ella va a servir de contrapunto, expansión y elaboración de la lectura de la obra (KAPLAN, 2005:p.39).

El proyecto titulado *Colonial Landscapes* (STEWART, 2007:p.54)³⁹ de 1995, tiene como referencia, una imagen reproducida del libro *“África and its Explorations”* que describe los viajes de Livingstone, Burton y de otros colonos europeos y la investigación realizada para la obra de teatro *“Faustus in Africa”*. Estas imágenes son convenciones europeas de representación del paisaje”. En el tiempo en que la imagen fotográfica estaba dando los primeros pasos, las imágenes nacían todas del dibujo ilustrativo. Los pasos del dibujo hacia diferentes tecnologías y diferentes personas resultaban en imágenes construidas por convenciones, “impresiones de propiedad”, (MALTZ-LECA, 2008:p.70) y *“visiones nostálgicas”* (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2003:p.176). WK, en este proyecto, estaba interesado en comprender los cambios que los bocetos iban a sufrir al trasladarse a Londres para ser trabajados por los grabadores que iban a ejecutar la obra final. El proyecto no busca producir una copia de los grabados, sino constituirse como una interpretación, a través de la toma de conocimiento del patrimonio cultural, de las construcciones sociales, de esos mismos grabados.

³⁹“(…) After the theatre production *Faustus in Africa!* I made a series of drawings of “colonial landscapes” for which I used engravings from accounts of European explorers to Africa as the source for visual language for the drawings. I was interested partly in the translations, the temporal and geographic dislocations, that happen in the journey from explorers’ sketches to the vision of Africa elaborated as these sketches were translated by professional engravers in London. These images then returned to South Africa, where they appeared in the second-hand bookshops of Johannesburg. Reeds was derived from a detail of one such engraving. However the project was as much about scale as about the image itself: I was working with copper – usually a medium for precise small work – in a rough manner at the large scale of my colonial landscaps drawings (…).” in STEWART, Susan - *William Kentridge Prints*. David Krut publishing, Johannesburg and Grinnell College, Iowa, 2007



Fautus in Africa

606



607

608



609

610

611



612

613

614



615



616

La aplicación de marcas realizadas a pastel rojo indican en las palabras de WK “(...) *The new red marks are both beacons erected in the landscape and the surveyor’s theodolite markings of the image in a viewfinder (...) such landscape were more projections of, and onto, the land than accurate depictions(...)*” (KENTRIDGE, 1997:p.23). Las marcas que representan y las marcas simbólicas que son adicionales a los dibujos, superpuestas a las imágenes con un objetivo concreto – escuchar la grabación.

Borrar como supresión:

Una de las estrategias visuales que Kentridge ha utilizado para indicar la naturaleza palimpséstica de la tierra, para dar movimiento a sus historias escondidas, es la de las señales rojas, que denomina de faroles en contra del olvido. Él los pone en capas, sobre el dibujo a carbón, en su serie de paisajes coloniales y lo que ocurre es que estas señales rojas ‘subrayan’ la forma establecida por debajo, aumentando, cualificando y negándola, constituyendo así, otra forma de borrar. En los paisajes coloniales estas señales rojas significan puntos de captura y control, ‘contusiones en el paisaje’, como les llama Kentridge. En las películas *History of the Main Complaint* y *Felix in Exile*, las señales escarlata en los cuerpos permiten identificar las lesiones y las heridas, y las manchas en el suelo desvelan los locales donde cayeron por tierra los heridos.

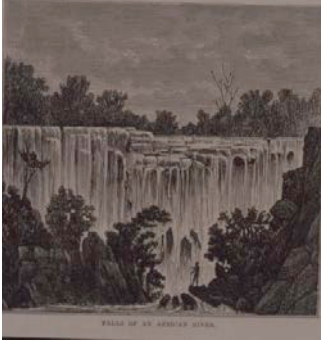
Como afirma Kentridge, al visitar Sharpeville hoy casi no quedan restos de lo que allí ocurrió. Es natural, no hay manchas de sangre en el suelo. Los fantasmas de las personas no merodean por las calles. Las escenas de batallas, grandes o pequeñas, desaparecen, son absorbidas por el terreno, excepto en los pocos lugares donde se yerguen los memoriales, o se implantan los monumentos, como puestos avanzados, en defensa contra este proceso de desmembramiento y absorción.

Además de esta cuestión, WK refiere el placer de trabajar directamente sobre un material, el cobre, generalmente destinado a pequeño formato y que, en este caso, se va a aplicar en gran escala. La relación entre el tamaño, el soporte, el instrumento y la huella producida levantaba una serie de nuevos problemas técnicos y retos que resolver. La importancia que WK le dará a la componente tecnicista del proceso, por las cuestiones que plantea y por las soluciones que acarrea, constituirá siempre un plus que asume particular relevancia en la explicación de la obra de WK.

5.3.1.3.

Películas con dibujos dinámicos aplicados a instalaciones

El proyecto *Memory and Geography*, de 1995 es el resultado de la colaboración entre WK y la artista sudafricana Doris Bloom. El proyecto fue concebido en los primeros meses de 1994, siendo presentado durante el mes de agosto de 1995 en la I Bienal de Arte de Johannesburgo (WATT, 1995). Los dos artistas nacieron a mediados de 1950 y crecieron en los alrededores de Transvaal Highveld (BARBUSSE, 1995). El proyecto fue compuesto por dos intervenciones “*site-specific*”, seis dibujos de tiza



617



618



619



620



621



622



623



624



625



626

Colonial landscapes



627



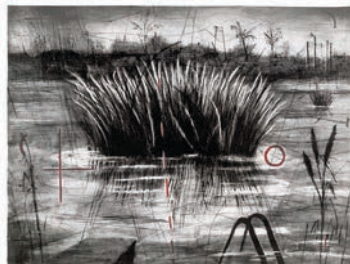
628



629



630



631



632



633



634



635



636



637



638

blanca sobre papel pintado con guache negro sobre papel, una película titulada “M and G”, un documental en DVD de las intervenciones y un catálogo.

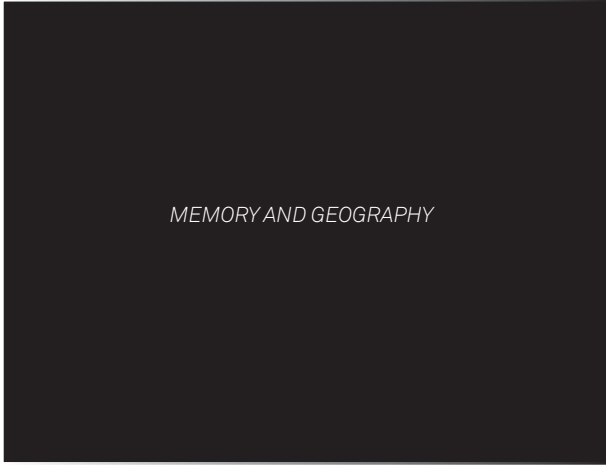
Las dos intervenciones “*site-specific*” – *Heart Drawing* y *Fire Gate* – fueron realizadas en el pavimento del distrito de Highveld. Usando la tierra llana como campo de inscripciones, se produjeron dos composiciones con la forma de corazón. *Heart drawing* es una representación anatómica de un corazón humano en dibujo de contorno hecho de cenizas⁴⁰ con las medidas de 130x70m, en un campo después de haberse hecho una quemada, situado en Walkerville, a 20 km al sur de Johannesburgo. *Fire Gate* es una imagen de un enorme corazón estilizado de un dibujo de un portón tipo Troyeville (BARBUSSE, 1995:p.49)⁴¹, hecho a fuego, dentro de la malla urbana de Newtown, delante del *Electric Workshop*, en Johannesburgo. El dibujo del corazón representa el mote para muchas historias a que está asociado, como también el material del fuego y de la cal usados para su ejecución, revisitan la metamorfosis entre el cuerpo y la tierra, entre la ciudad y el campo –“*velt*” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998).

Este proyecto de instalación abrazó un número muy amplio de audiencias que de forma inusitada se deparaban con el proyecto, porque la exposición de los materiales no estaba confinada al espacio de las cuatro paredes de la galería de arte (WILLIAMSON et al.1996:p.48). Así, la película de animación “*M and G*”, realizada sobre una pizarra negra a tiza blanca, en un trabajo colaborativo, realizada a partir de *dibujos de constelaciones*, donde mapas, nombres de lugares, una geografía de la mente, los objetos de la infancia y pensamientos, señales, elementos de la figura humana, se van a constituir como la materia de la película que se manifiesta en una serie de constelaciones y mapas estelares (BARBUSSE, 1995:p.136). La película será exhibida en distintas versiones: una con la duración de 8 minutos en el área de la exposición, dentro del *Electric Workshop*, en looping, al lado de la documentación fotográfica y de los dibujos; por detrás de una pared, siendo visible a través del *peep-holes* (SORRELL, 1995:p.19); y *la otra* en pantallas alimentadas por un generador de petróleo dispuestas en cajas de alcantarilla en las calles de Johannesburgo.

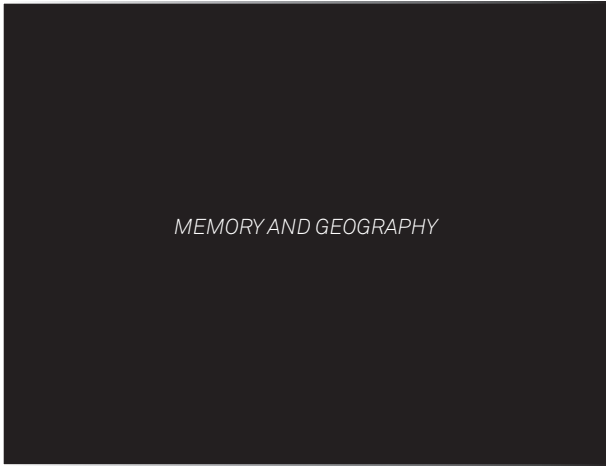
En una versión reducida de 3 minutos en película de 35mm, la película fue

⁴⁰ Hay autores que refieren la cal y otros las cenizas

⁴¹ “(...) In the Newton precinct Kentridge and Bloom sought to wrest the element of fire from its historically violent association. The image they chose to draw with fire was a ‘utopian gate’. Kentridge has lived in Johannesburg all his life; and in the fifties, chest-high wrought-iron gates, like the one used as a basis for the drawing, lined every suburban street, opening at a push to garden paths and front doors. What interested Kentridge was the way this particular gate, around the corner from his home, had transformed over a forty-year period. The year of the Soweto uprising 1976 saw the welding of a two-metre-high precast concrete wall, complete with spikes, to the original. The proclamation of the first State of Emergency in 1985 brought another wave of fear and the introduction of razor wire. With the change to unbanning of organisations the walls didn’t go down. Rather you got the next stage of fear – electric fences. For Kentridge the mutating suburban gate embodied an archaeology of fear. By way of contrast, Kentridge and Bloom’s gate, replete with an archetypal heart served conversely as a symbolic barrier between people rather than an absolute wall, a thing that can be easily opened talked across (...)” in BARBUSSE, Marianne – *Geography and Memory*, Demark. Africus: Johannesburg Biennial Johannesburg, p.48, 1995



639. *Memory and Geography*, documentary (video)



640. *Memory and Geography* (video)



641

proyectada a través de la parte posterior de un camión, durante la noche, en paredes de algunos edificios de la ciudad

En una versión comercial de 3mm, la película fue exhibida en los cines y en los *drive in* alrededor de la ciudad (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998).

En el local de la Electric Workshop estaban 3 largas tiras de plásticos con impresiones fotográficas de 200x200cm colgadas en la escalinata de la Electric Workshop. Cada tira contiene una imagen distinta de la instalación. Una es la imagen del *Heart Drawing*, otra es un detalle del *Fire Gate* y otra también del *Fire Gate* pero en una vista panorámica (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998). La documentación fotográfica del proyecto y los dibujos de las constelaciones se expusieron en la bienal como reminiscencias concretas de lo efímero.

El proceso de trabajo tuvo inicio en discusiones, vía fax, entre los dos artistas. El trabajo fue discutido a distancia, entre Johannesburgo y Copenhague como si se tratara de una imagen de un diálogo. A través de esta forma de trabajar el producto no corresponde a un discurso final coherente pero se ve fragmentado y produciendo una imagen fiel de ese mismo proceso. El fax, que llegó hasta nosotros incompleto, con fecha de 30 de noviembre de 1994 y que fue enviado por WK al crítico y escritor de arte, Poul Erick Tojner, responde a un conjunto de preguntas que aclaran las intenciones definidas por los dos artistas para el proyecto *Memory and Geography*, entre las cuales están: el proyecto no se planea ni se deja al acaso “(...) *the space of the Project is defined by being neither planned nor haphazard. Somewhere between programme and chance (...)*”; manifestando el desagrado por la mera ilustración de un procedimiento de trabajo que preestablece todo *a priori*, “(...) *the contrary position of our proyecto. The contrat Project in which the idea is paramount (the main work) and the physical realisation of it simply a dull proof or illustration (...)*”; a importancia dada ao trabalho de reavivar a memoria de cada um dos artistas “(...) *What emerged in the project was a looking back for both of us, to our childhoods to talismans in the landscape, constellations of familiar, (and so reassuring) objects, primarily the South African parts of her (...)*” y las diferencias entre los conceptos que cada artista tenía de conceptos como “*the veld*”, narrativa y proceso.

5.3.2.

EL PROCESO CUT/OUT

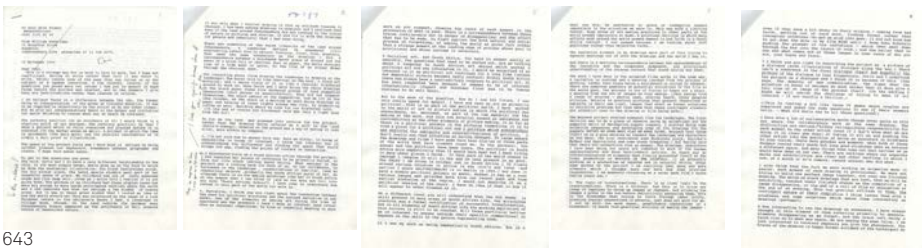
5.3.2.1.

El dibujo fragmento

En esta misma década surgen, en simultáneo con otros procesos ya descritos, las primeras experiencias de un nuevo dibujo. Esta tipología de dibujo tiene como base un dibujo estático, hecho por fragmentos, que surge por primera vez en la producción de WK en un conjunto de trabajos



642



643

iniciados en 1991. El fragmento, según nuestra definición, es una parte desmembradora de un todo, como por ejemplo, un trozo de papel roto que se aplica sobre el plano del observador. El primer proyecto de este tipo, al que denominamos *dibujo fragmento* incluye variados proyectos de los cuales hemos seleccionado para un análisis más profundo los siguientes:

Drawing Collage e Íris/head.

Drawing collage, de 1991, está constituido por una serie de pequeños dibujos y por un par de dibujos de gran formato.

El primer grupo de dibujos está hecho en hojas vírgenes, con un tono blanquecino, donde son aplicadas, con pincel, manchas de color de tinta. Estas manchas son aplicadas de un modo rápido y definen un plano rectangular en el centro de la hoja, con límites indefinidos. Encima de esa base, WK pega uno o dos trozos de papel rotos de una forma tosca y que habían sido previamente pintados por el artista. Las imágenes representadas se hacen a partir de estos fragmentos imperfectos que dan el mote para lo que va a ser representado. La falta de rigor es fuente de potencial creativo, como afirma Leonardo D'vinci (BREIDBACH, 2006:pp.63-64), Los fragmentos sugieren el dibujo que el carbón completará. El dibujo va a unir la forma con la materia.

Además de este conjunto de variantes, el proyecto contiene un par de dibujos de gran formato donde fueron montados casi en forma de narrativa, un *storyboard* de fragmentos de una posible historia. Unos fueron dibujados directamente en la hoja de soporte, otros parecen haber sido pegados posteriormente. Los límites de cada imagen son irregulares, por haber sido hechos a pincel, o por haber sido rotos con las manos. Muchos acompañan la forma orgánica de la imagen dibujada, otros asumen los formatos convencionales del rectángulo o del cuadrado. ¿Qué se ha hecho en el primer caso? ¿El formato sugiere el contenido?, ¿o el contenido el formato? ¿En la observación del formato hay un reconocimiento de una forma, que es posteriormente dibujada? ¿El espacio vacío alrededor de cada porción es relevante? Aquí el dibujo de carbón queda contenido en cada uno de los fragmentos.

La temática, los cortes, las ambigüedades, los detalles, los objetos, el vacío, son los elementos de referencia.

Los dibujos tienen en común el hecho de tener su inicio en las formas suscitadas. *Íris/head* de 1991 son dos proyectos desarrollados con dos temas diferentes. Uno dedicado al tema del retrato y otro a la naturaleza muerta – el lirio. En este caso sólo hay una imagen en un gran formato. El tema se centra en un asunto específico. Ambos recurren al proceso de variantes.

Drawing collage



644



645



646



647



648



649



650



651



652



653



654



655



656



657



658



659



660



661



662



663



664



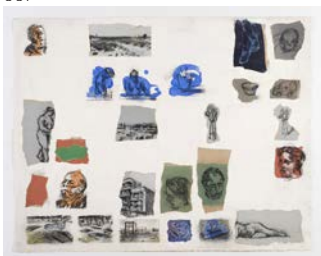
665



666



667



668

Drawing collage
Head



669



671



670



672



673

674



675



676



677



678



679



680



681

Drawing collage
Iris



682



683



684



685



686



687

La imagen tiene una capa inicial, una mancha de color extendida a pincel que cubre toda la hoja de papel, hasta los límites. En este caso los fragmentos presentados encima de esta base ya son puestos con conocimiento anticipado. Hay una disposición de los trozos de papel con una intención de forma. Este montaje se basa en fotografías sacadas por el artista. El dibujo de carbón va a reforzar la forma, añadiéndole información de textura y contraste claro-oscuro. Hay una asunción muy clara de la existencia de dos niveles.

5.3.2.2

El dibujo silueta

El segundo conjunto de trabajos, aquí denominado por *dibujo silueta* se desarrolla casi en simultáneo con el anterior, teniendo su fase elemental en el origen en los trabajos de colaboración con la *Handspring Puppet Company*, con el "Trío": Robert Hodgins, Débora Bell y Wk, y en las fiestas de aniversarios (RHODE et al. 2008: p.67) de los hijos del artista, donde WK creaba intuitivamente con un lenguaje simple y directo, explotando con total libertad y sin ninguna preocupación en definir un recorrido, pequeños espectáculos teatrales que incluían escenarios, marionetas, sombras chinas etc.

El *dibujo silueta* es un dibujo que nace en la sombra proyectada por el objeto/referente. La observación del referente se enfoca en una lectura indirecta que se caracteriza por la oscuridad y neutralidad de la forma de la sombra proyectada donde sólo la línea que separa la diferencia de intensidades del plano es registrada. El reconocimiento de la imagen posterior, es construída, en el observador, por la red de asociaciones que la lectura sugestiva de esa mancha o sombra ofrece.

La película *Shadow Procession*, de 1999, es el proyecto que unirá las varias influencias recogidas, reinterpretándolas. Se centra en la aplicación de la silueta a partir de la creación de figuras con "*objetos encontrados*", creando una especie de personajes que se alinean con la configuración de una procesión.

La película fue concebida en tres partes que, a pesar de haber sido ejecutadas en momentos distintos, se unen en una lectura continua. La preocupación de WK fue la construcción del elenco, que a la medida que se iba componiendo iba dirigiendo el sentido de la historia, no habiendo, de esta forma, una preocupación predefinida por la narrativa. Esta película se constituye en un proyecto en que el dibujo se extendió por varios soportes y medios. Los 27 personajes de la película fueron transferidos a moldes en bronce, asumiendo todas las irregularidades originales, además de haber sido impresas en las páginas de la enciclopedia Larousse, para el proyecto *Portage*. El principio efímero de la película se transformó en una compleja construcción, extensible.

La primera parte de la película, representa una hilera de personas que



688



689



690

Shadow Procession



691



692



693



694



695



696



697



698



699



700



701

se dirigen hacia una determinada dirección moviéndose de izquierda a derecha de la tela. Durante la exhibición hay un juego de proyecciones de las figuras en pequeña y gran escala, constatándose una pérdida de definición de la imagen a la medida que ésta aumenta de proporción, tanto en la definición de los límites como en la intensidad de los contrastes luminosos. En simultáneo con estas imágenes reflejadas, exhibe también los dibujos de las siluetas que habían sido rotas, toscamente a partir de un dibujo lineal hecho en cartulina negra, en una única pieza. Estos dibujos de silueta derivan de la imagen del objeto reflejada en la pared de cada uno de los personajes que forman parte de la procesión. El recorrido del dibujo se hace por observación indirecta, o sea, WK no mira el referente sino la imagen de su proyección, las sombras son una prolongación, una región completamente neutra. El artista no pasa de la tridimensionalidad de la realidad para la bidimensionalidad de la imagen, él dibuja directamente a partir de las dos dimensiones, transportando la información para la hoja de papel por decalque. Los personajes incluidos en la procesión fueron realizados previamente, de forma muy libre y despreocupada, con todo tipo de materiales encontrados en el estudio del artista: tijeras, cafeteras, brújulas y papel. Más todavía, y en palabras del artista, “(...) *All three of my children joined in making some of the puppets - the action man and other toys of my son were purloined, fish paste was spread on the table to entice the new family cat to parade (...)*” (ROSENTHAL et al., 2010:p.131). Las uniones formadas son una fusión creíble, entre lo real y lo fantástico, de imágenes antropomórficas, “(...) *the main protagonists of this solo show are ‘hominids’. They are composed of human parts and various types of prosthesis that are silhouetted like shadows against white backgrounds. Their busts resemble scissors, branches, coffee makers, flags, compasses, trombones and gramophones, the ‘route’ ideally begins in several wood and glass display cases, similar to the ones used to display manuscripts. Inside are collages – made with small joined figures made out of black cardboard and mounted on geographical maps – and several charcoal drawings carried out directly on atlas paper (...)*” (GIOVANNATTI, 2007:p.64).

La segunda parte de la película, muestra a Ubu, una figura sacada de las obras de teatro del dramaturgo francés Alfred Jarry’s, interpretado por un actor, bailando y gesticulando, en una actitud muy exuberante.

La tercera parte, asocia otro grupo de figuras en procesión que corresponden a algunos de los objetos tridimensionales, vistos en contraluz, usados como punto de base para la construcción de los dibujos de silueta realizados en la primera parte de la película, como también la presencia del gato de WK, y de la reminiscencia de los ojos muy abiertos de Buñuel y Vertov. El conjunto de las tres partes resulta en una película exuberante, con atmósfera burlesca y un humor garboso a pesar de su



702

tema sombrío. La tecnología usada es muy rudimentaria, con una relación al cine precoz.

Este proyecto fue expuesto dos veces. La primera parte de la película fue concebida para proyectarse en la pared frontal del MACBA, en Barcelona, la noche de la inauguración de la exposición individual del artista en 1999. La segunda parte de la película se rodó algunos meses después para la Bienal de Istambul. Expuesto en el Sarnici Yerebatan, en una cisterna subterránea del siglo VI. ¿Y la tercera?

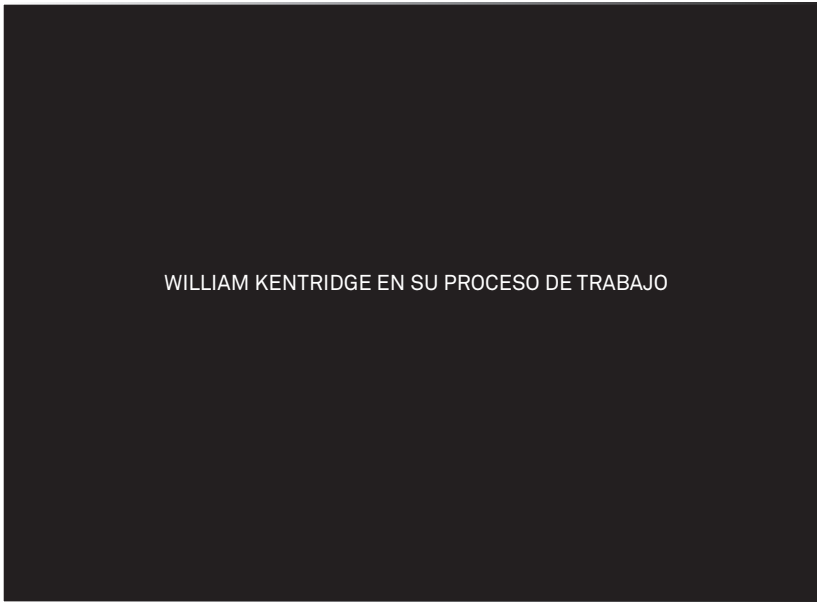
5.3.2.3

La silueta por fragmento

El *dibujo fragmento* y el *dibujo silueta* usados en los proyectos arriba descritos, son reminiscencias de un nuevo procedimiento de trabajo desarrollado por WK, donde estos dos métodos de trabajo se funden en un nuevo proceso al cual denominamos *silueta por fragmento*.

La *silueta por fragmentos* desarrolla una nueva forma de reproducir la realidad que está relacionada con el saber por el reconocimiento – se sabe al reconocerlo, al contrario de saber previamente. Aunque no se sepa como es la forma de un león o de un perro, seguro que se pueden reconocer al verlas. Esto es el medio camino entre dibujar la forma o sencillamente reconocerla (BREIDBACH, 2006:p.54). Este procedimiento es una construcción concebida en un término mediano – entre los apriorismos (formas interiorizadas) y las formas suscitadas (por el dibujo). Cortar, romper, pegar, fijar, montar, son los procedimientos del “saber hacer” de esta nueva metodología de trabajo donde la imagen se construye a través de la adicción de fragmentos imperfectos. Es un dibujo de encuentro e identificación de las formas presentadas y no de invención. Está cimentado en un actividad lúdica, siendo la lectura de la imagen suscitada por el todo, sin embargo su construcción siempre se hace por una porción de ese mismo todo.

Teniendo el proyecto *The Nose* como referencia, constatamos que este proceso de *silueta por fragmento*, aplicado a la serie *The porter series: I y II*, se inicia por una fase de observación directa, a través de fotografías o modelos tridimensionales, a la que denominamos de fase de interiorización. Este momento se caracteriza por un tiempo de pesquisa, de conocimiento y de estudio del tema a tratar. A esta fase se sigue un alejamiento en el que el trabajo pasa a desarrollarse en conformidad con lo que se retuvo en la memoria. Inicialmente, con el recurso al apunte lineal, anotación que gradualmente desaparece, la cartulina negra se rompe a mano en pequeños trozos de papel. Durante este procedimiento muchos de estos fragmentos hechos con un determinado fin, no se usan, siendo de nuevo rotos dos o tres veces hasta encontrar la forma



La silueta por fragmento

703.William Kentridge en so proceso de trabajo (video)

deseada. En otras situaciones el uso de fragmentos de papel considerados excedentes será reutilizado en la figura. El criterio del uso del fragmento roto, y no sencillamente cortado con tijera, proporciona formas irregulares e incompletas, desencadenando un conjunto de nuevas posibilidades imposibles si el proceso no tuviera por base la incerteza y la imprecisión de la forma.

Los dibujos de silueta por fragmento son ejecutados en un proceso de hipótesis para un reconocimiento rápido y sin esfuerzo (en oposición al modelo racionalista) siendo su montaje hecho con el auxilio de celo, ojetes y/o tachuelas facilitando su montaje sobre papeles vírgenes, impresos o todavía para ser manipulados en grabaciones de película.

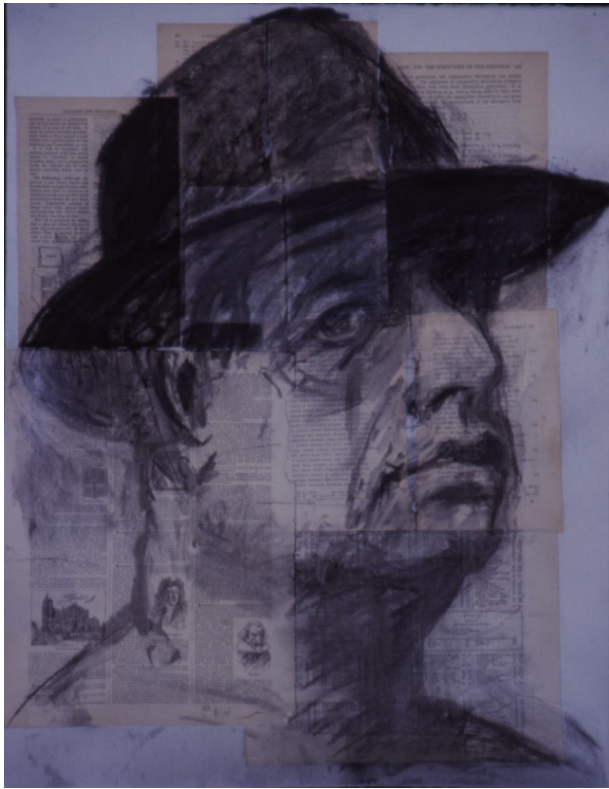
“(...) Is the paper always torn rather than cut?

Wk- “It’s a mixture. There’s a found edge with the tearing which I really like. There is an odd awkwardness to making the figures which I particularly like. You’d never say, well that’s not the way a calf looks at all, that looks like a big piece of ham with concrete tied to it. But when it actually connects to the knee bone and walks, it’s got an interest to it which a carefully sculptured, well-drawn calf might not have. But it’s also done in the hope that not just the roughness of the edge but the shape itself will bring a secondary nuance (...) The sequence of torncollage is very beautiful. The figures exhibit extraordinarily. Wk - it’s partly because they’re found. Also because they’re made as jointed with different pieces of paper laying on top of each other. One can find the gesture in advance. How far does the torso have to be leaning on the front or the chest in front of the pelvis and where do you position the neck and the head because you’re got to have the neck looking forward? It’s very difficult to anticipate drawing beautifully, but when you have shifting pieces of paper you recognize it as you do it (...)” (ENRIGHT, 2001:p.36).

5.3.3 APROPIACIÓN

Genéricamente, la *apropiación* está relacionada con el acto según el cual un individuo toma posesión de algo que no le pertenecía, adoptándolo. En el proceso de la *apropiación* practicada por WK, los elementos seleccionados son únicamente hojas de papel en sus diversas configuraciones y fines nunca optando por otro tipo de elementos. El proceso de *apropiación* se inicia por la búsqueda de una base de trabajo que sirva de mote para la red de derivaciones que el autor irá a construir y a reformular alrededor de este proceso de trabajo, a lo largo del tiempo.

El trabajo *Self-portrait (testing library)*, datado de 1998, con las medidas de 60 x 51 cm, hecho a carbón sobre papeles variados, va a proporcionar el encuentro de forma ocasional (era un dibujo para rechazarse) con este

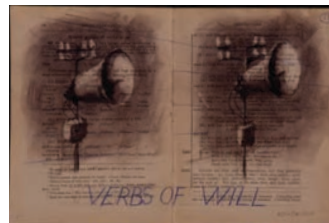


704

Self-portrait (testing the library)



705



706

Sleeping on the glass
Vitrine Dawing
De Pecato Original
Enciclopedia Larouse



707



708

nuevo proceso en la producción de WK, planteando nuevos conceptos relacionados con los *formatos montados*, con los uso de “*papeles impresos*” y con los fondos utilizados.

Este dibujo está realizado sobre un soporte compuesto por varios tipos de hojas de libros usados, que son pegados por sobreposición ligera de las extremidades de forma irregular, sobre un papel virgen de formato rectangular. El objetivo fue crear una especie de base de trabajo, una textura previa, al dibujo de carbón. El uso de varios tipos de papeles distintos produjo un conjunto variado de registros, según la reacción del carbón a las características de cada papel. La imagen en el dibujo testimonia partes más intensas y densas en contrapunto con otras más sutiles y transparentes. Las relaciones de los límites no obedecen a una frontera clara, tanto en la creación de la base de trabajo como en las inscripciones que posteriormente serán hechas a carbón y que ocasionalmente salen para fuera de los límites del plano. El resultado final del trabajo resalta una visión fragmentada.

Los tipos de papel utilizados en este trabajo ofrecen una novedad en este nuevo proceso, el de la aplicación del papel impreso de libros usados como soporte del trabajo. A lo largo de la obra de WK esta nueva base se va a desarrollar en dos versiones:

En el libro como objeto.

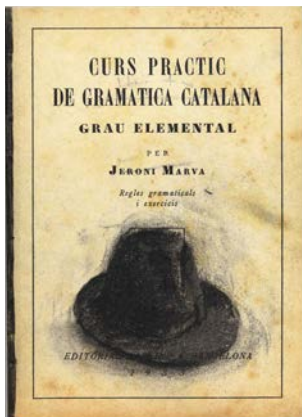
En la hoja suelta;

5.3.3.1.

El libro como objeto

El papel impreso como soporte se utiliza de una forma dinámica y flexible. La pesquisa de diferentes papeles, la búsqueda de características específicas y variadas será estudiada y trabajada constantemente por el uso de instrumentos y técnicas variadas. El libro como objeto transportable y múltiple incluirá también una gran variedad de posibilidad a lo largo del recorrido. En el caso de los dibujos ejecutados en hojas sueltas de libros usados, los proyectos *Sleeping on the glass*, *Vitrine drawings*, *De peccato original*, *Enciclopédia Larousse*, presentan similitudes muy cercanas en su aplicación. Respecto a los dibujos realizados en libros usados, el proyecto *Curs Practic de Gramática grau elementar per Jeroni Marva*, (FOSTER et al., 2003)⁴² con las medidas de 240,6 x 107,2 cm, se presenta como el primer trabajo que usará el libro como dispositivo de visualización. Este libro

⁴²“(…) The Gund sheets were not made into a film and bear none of the erasure and reworkings typical of such pieces, but they do present a succession of images that create a brief narrative. Kentridge made them for a flipbook published by the Museu d'Art Contemporani de Barcelona in 1999, drawing them on a textbook of catalan grammar found in a second-hand store there. Kentridge says there is not a direct connection between this work and his film Stereoscope and that the man portrayed here represents himself. For viewers familiar with the artist's imagery and his two main characters, however, it is hard not to link this piece to that film, one passage of which features Felix, naked but for a hat standing in a pool of water in an industrial landscape. The flipbook sequence shows a naked figure isolated in a pool looking down at a floating hat; he reaches down for it, puts it on, and faces us frontally. He then metamorphoses into a figure dresses in a pin-striped suit. This drawing series also reflects an alternate ending not used in the flipbook: instead of changing into a dressed figure, a hat slowly moves down the man's body and seems to consume him, finally transforming into a telephone that floats on the water. But the point of who this represents is certainly less important than understanding the figure as an Everyman affected by the desires and strictures created through the culture, technology, and politics of the post-industrial world (...)” in FOSTER, CARTER E., GROVE, JEFFREY D. - *Drawing Modern. Works from the Agnes Gund Collection*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art Publication, pp. 80-81, 2003



709



Curs Practic de Gramática
Catalana grau elemental per
Jeroni Marva

corresponde a un tipo de *Flip Book* donde cada página, del lado derecho tiene un dibujo. Lo que está representado es una secuencia lineal de la imagen de WK de pie cogiendo un sombrero que estaba en el suelo.

Los grabados son como libros “(...) *there is within prints a kind of intimacy and, because they are on thin sheets of paper, a sense of being able to stack up a whole encyclopedia of who you are in a portfólio (...)*” (HECKER et al. 2010:p.67).

El uso de soportes con marcas preexistentes crean una base de trabajo equivalente a un fondo (GROVE et al., 2003:pp.80-81) causando la superposición de lecturas, de tiempos y de registros distintos. Los fondos elegidos por WK, a lo largo de su obra van a variar entre las hojas impresas de libros, los manuscritos y los mapas, en las más diversas escalas, idiomas, épocas y texturas. A veces esos soportes son seleccionados con algún cuidado, otras veces son sencillamente encontrados por circunstancias del *azar*. Sobre estas bases, WK aplica inscripciones y collages, distinguiéndose claramente niveles de actuación que no se funden pero que se forman por superposición de varias capas.

5.3.3.1.

En la hoja suelta

La aplicación de las hojas impresas va a dejar de ocupar un lugar meramente tecnicista para pasar a formar parte integrante de la obra. La elección de los textos pasa a tener una carga simbólica relacionada con el trabajo en cuestión y muchas veces éstos llegan a sugerir los títulos de los propios proyectos. De los proyectos más representativos se incluyen los siguientes: *Atlas procession, Sinus Baianus (2009), 2 serie de tapecararias (2009), 1 serie de tapecararias (2008), mapas con silhouetas : campaniae felices (2009) Cratere Maritimo, o parte del golfo di Napoli 2009.11.02.*

En la elección de los formatos, el autor reevalúa lo estandarizado, huye de lo convencional, cerrado y normativo, en contrapunto con una construcción abierta de un soporte específico, personalizado, con el propósito determinado, tal y como lo demuestran algunos proyectos que pertenecen a la época anterior, *Develop, catch, even surpass* y *Arc procesión* en esta época *Anatomy of vertebrates (2000)*.

El montaje en estos casos se hizo con varios papeles vírgenes pegados para obtener el formato de un arco, dando respuesta a la representación de la imagen de una multitud en un único plano que se leyese de una forma



710



711



712



713



714



Anatomy of vertebrates
Develop, catch, even surpass
Comrade Mauser
Drawing on books
Anne

total y a partir de un único punto de vista (BREIDBACH, 2006)⁴³. En el dibujo *Comrade Mauser*, se pueden observar cuatro hojas rectangulares que se ajustan formando un rectángulo de mayor dimensión. En el proyecto *Drawing on books* de 2009, el “formato montado” está hecho con hojas de papel impreso, no siendo construido un plano previo en la búsqueda de una configuración, sino un soporte que va surgiendo a la medida que cada parte va siendo dibujada a través de la ampliación de la imagen original. En ambos casos los “formatos montados” por WK se caracterizan por la irregularidad de la organización, tanto a nivel de la línea límite como por los ajustes hechos en el interior del plano por cada hoja.

5.3.4

REVISITACIONES

La búsqueda de nuevas formas de producir movimiento en imágenes estáticas condujo a WK, en esta década, a una investigación a través de la *revisitación* de la Historia del Cine.

El recorrido evolutivo de las máquinas precinematográficas se va a convertir en tema de pesquisa, hecha de forma analítica a partir de los principios de cada dispositivo con el intuito de desvelar otras posibilidades, buscando reevaluar nuevas formas de representación, cuestionando lo convencional. Este tema está desarrollado en el capítulo 4.

5.3.5.

COLABORACIONES

Los trabajos de *colaboración* en la producción de la obra artística de WK van a constituirse en una importante vertiente metodológica. El trabajo de grupo fue desarrollado desde muy pronto en el recorrido del artista. A partir de una visión cronológica encontramos trabajos en grupo en las colaboraciones con los grupos de teatro *The Handspring Puppet Company* y el *Junction Avenue Theater Company*, el trío (STEIN, 2004:p.48)⁴⁴ de amigos

⁴³“(…) One of the questions I had been stuck with when I had given up drawing, was the question of how one deals with large crowds of people, if one wants to show a mass of humanity, a huge number of people, what are the ways in which one can depict this? The starting point for me was Goya's black paintings, some of which show crowds of people approaching. Goya gave his processions a diagonal direction. They look like photographs of crowds; this was one solution. I could imagine doing that, but it would be simply doing a new version of Goya. There was also the image opening Bertolucci's film *Novecento*, which is based on a famous Italian painting, showing a crowd of peasants walking towards you. This is much flatter than the Goya. they walk straight towards you in a row. In fact it looks like a group photograph of a soccer team, everybody facing straight towards you, in rows behind each other, the heads of the people at the back visible in the gaps between those in front. And even though it's an image of people walking towards you, it's extremely static. One of the solutions that came was the idea of not having just an extremely long thin drawing. If one actually curves the horizon line, so that in each section of the curve people are standing upright on the ground, the viewer can't look at all in one. You see it as a row of fragments (…)” in BREIDBACH, Angela – *William Kentridge, thinking aloud, conversations with Angela Breidbach*. David Krut, Publishing, South Africa, 2006.

⁴⁴“(…) We work at separate tables, Deborah Bell, Robert Hodgins and I, each surrounded by our preliminary notes, images, sketches. But we gather at the press as the blankets are pulled back and the print is lifted from the plate; and then return to our separate workspaces, where the real sense of collaboration spreads through the sounds of needles scratching metal, through the half-felt presence of each other, and awareness of the similarities and differences in how we work. A collaborative process best described as looking over each other's shoulders, twice (…)” Robert Hodgins - *Collaboration is a very dodgy word, and whether Deborah Bell and William Kentridge and I really collaborate is perhaps uncertain; the word implies too many kinds of intercourse. What happens, has three times happened now, is that we agree to work with a common theme each pursuing his own way into the theme. Of course when we work together - not always possible - probably watching each other plants something subterraneously - so deep that when it emerges it is not always recognisable. The same applies to when, usually over sybaritic lunches, we discuss points and projects. So what occurs is not like, say, the collaboration of a composer and a librettist; more a comradely friction that, to our delight, produces unexpected sparks (…)”* in STEIN, Pippa - *Deborah Bell*. Taxi-010 David Kurt Publishing, Johannesburg, pp.48-52, 2004.

Deborah Bell, Robert Hodgins y WK, la artista Doris Bloom, y la dupla editor/músico Catherine Meyburgh, Philip Miller, dos trabajos técnicos desenvueltos con los estudios de grabado y con el equipo del taller del artista. Cada grupo va a desarrollar proyectos muy específicos en épocas que son también específicas para cada una de las colaboraciones. La recurrencia al trabajo de colaboración es una fuente vital en la producción del artista. En palabras de Christov-BaKargiev, Carolyn “(...) *finds collaboration with other artists rewarding precisely because he values content and dialogue over predefined form, ethic over “the artist’s touch”. His way of working with others recalls a musician’s jam session, or community oriented political and oppositional art... collaboration provides a way of going beyond the “aura” of the unique artwork without recourse to the censorship of manual art practice - the attempt to eliminate all form of subjective presence carried out by many recent artists in response to the authoritarian and reactionary nature of neo-Expressionist art (...)*”.

Es atributo de WK establecer una relación de gran complicidad con los artistas con quien fue colaborando a lo largo de su vida profesional⁴⁵. Muchas de estas colaboraciones advienen de encargos de trabajos que proporcionaron encuentros y contactos muy variados de los cuales resultaron relaciones de gran empatía que se alargan en el tiempo, manteniéndose, muchas de ellas, hasta los días de hoy.

El trabajo desarrollado con *The Market Theatre, The Nunnery Theatre de la Universidad de Wits y Junction Avenue Theater* (DAVIS et al. 1996)⁴⁶ *va a incidir en obras para niños y en obras con textos de autor, adaptados a la realidad sudafricana, “(...) all these plays have been created collectively in theatre work-shops, usually over a period of six months, the group meeting three or four times a week at night, after the the members have completed time in their more conventional jobs. Research, oral testimony, yoga and theater games, exercises and African dance, music workshops and the study of sociology are some of the strands that have made up the electric whole, designed to unleash the creative energies needed to forge a workshopped play (...)”* (DAVIS et al. 1996:p.156).

El trabajo de colaboración realizado con los grupos de teatro durante los primeros años de producción desvela la personalidad dominante de WK y la forma como ésta interfería y condicionaba su trabajo. Como persona para

5.3.5.1.
Junction Avenue
Theater

⁴⁵ Los primeros encuentros tenidos fueron con Angus Gibson, Hugo Cassirer, Warrick Sony/ Jury, Brendan, Jordan Edward, Steven Sack, y Jemima Hunt, entre otros.

⁴⁶ Durante quince años de historia de la compañía se han creado varias obras originales como: *The fantastical history of Useless Man, Randlords and Rotgut, Security, Sophiatown, Dikitsheneng, Will of a Rebel*, a compañía “(...) *has been driven a passion to improvise stories that critically reflect the mad world of apartheid in all of its manifestation (...)*” in DAVIS Geoff and Anne Fushs - *An Interest in the Making of Things: An Interview with William Kentridge*. Theatre and Change in South Africa, edited by Davis and Fuchs, 140–54. Amsterdam: Harwood pp.156-158, 1996

la que las dudas y las incertezas formaban parte integrante y fundamental del proceso creativo, WK tenía algunas dudas en diluir su personalidad en beneficio de la personalidad del grupo, ya que este tipo de colaboración suponía que cada artista aportase algo al trabajo común.

Estas colaboraciones se desarrollaban partiendo de las amistades que WK tenía dentro de estos grupos de teatro, en particular con Malcolm Purkey, que lo llevó a participar como actor en algunas producciones, pasando gradual y rápidamente a desempeñar otras funciones inherentes a la actividad teatral (escenógrafo, escritor, productor, figurinista, caracterizador, *filmmaker*), llegando a dirigir varias obras. La estrategia encontrada por el artista fue la de asumir ese modelo, no como un defecto sino como una plus valía, o sea, sólo por el hecho de comandar todas las tareas, de forma aislada e introspectiva, alcanzaría sus propios objetivos (MALTZ-LECA, 2008).

5.3.5.2.

Deborah Bell, Robert
Hodgins y William
Kentridge

El trabajo de colaboración llevado a cabo por Deborah Bell (DB), Robert Hodgins (RH) y William Kentridge (WK) se desarrolló esencialmente en dos medios, en el grabado y en la película habiendo sido el proyecto de grabado *Industry and Idlenes*, de 1987, el instigador.

Los proyectos surgían como respuestas a situaciones muy concretas o, simplemente como pretexto para que el grupo se reuniera, produciendo o sólo conviviendo. Los impulsos para estas colaboraciones podían venir de fuentes tan dispares como la posibilidad de trabajar con un grabador en un taller, la celebración de un centenario o de una obra, un tema.

En este tipo de colaboración, todos los proyectos van a tener algo en común, que va a ser desarrollado individualmente por cada artista en un mismo tiempo y en el mismo espacio. Como WK describe “(...) *we’re essentially just doing our work in the same space at the same time, although we’re feeding off each other’s responses. The films have been possible because they’ve been made over short spans of time - a few days to a week at most, there’s a lightness about it and so we can accomodate each other’s opinions about scenes - it’s not the be-all and end-all of our existence, If the ideas work, they work, and if they don’t, it’s also fine. And that’s one of the reasons why they did work, because there wasn’t too much pressure (...)*”

(ATKINSON, 2001:p.58).

Algunas de las influencias e ideas compartidas establecidas durante este período “en el mirar por encima de los ombros” (ATKINSON, 2001) entre los tres artistas, van a consistir en un cruce de sugerencias que van siendo apropiadas por cada uno de ellos. A título de ejemplo:

12 The guide

fine art

Creative crossroads

Mail & Guardian FRIDAY
 August 29 to September 4 1997

M&G critics recommend

Brença Atkinson
Exhibition of the week

Currently on show at the Johannesburg Art Gallery is **Collaborations: 1967-1997**, an inspiring synthesis of the collaborative adventures of Deborah Bell, William Kentridge and Robert Hodgins over the last decade. Beginning chronologically with *Hagarth in Johannesburg*, the trio's first show together, the exhibition also documents *Little Morels*, inspired by Cezai's *Disasters of War* etchings, the Ubu prints, and two animated videos — *Memo and Gazing the Passing of the hours*.

The print works are a fascinating journal of public and private politics, at times directly pertinent to South Africa, at others spinning into lyrical realms sharpened by sinister social observation. They are also an intriguing document of each artist's intellectual and technical process. A text on the wall notes that, by the conceptual period of the Ubu series, the three were faced with a dilemma peculiar to their individual and collective histories: Hodgins had been doing Ubu works for 30 years, Kentridge was concerned that his prints would become "a pastiche" of the older artist's work while Bell had "no strong feelings" about Ubu at all.

The potential stylistic overlap suggested here between Kentridge and Hodgins presents itself before this moment, and is less about them than Bell, whose works seem to struggle at times to maintain a distinctive visual identity. Bell has added to the show the proofs, from states one to six, of one of her drypoint etchings for *Marriage a la Mode* — her contribution to the Hagarth exhibition. The editorial choices she makes between the first and the last proofs

artist, though recognisable, has kept out of familiar conceptual territory. For his prints, which anticipate Ubu and the Truth Commission, Kentridge uses photos taken of himself, layered with line drawings of Jerry's Ubu, who "surrounds" the artist Ubu figure like an indispensable but unwelcome shadow, both as id

like a filing cabinet and wall plugs, is something to behold.

Gazing the Passing is the trio's first experimentation with computer animation, with intriguing visual results that translate well into tapestry and pixelated charcoal drawings.

Finally, a roughly photocopied "revisio-

6 Do you think art can change the world? 9

6 Why do

Not a chance. That artists believe it could, might, will, is part of a pretentiousness I find hilarious.

I think art can change the way certain individuals perceive the world.

Yes.

The artists speak: an extract from the educational booklet available at the exhibition

Bassano Photography Museum, Museum Africa, Newtown. *Zustandberichte*, German photography from the 1860s to the 1960s. Ends August 31. Ph: 833-9624.

Buscho's Art Gallery, Devericht Art Village, Sunnyside. New works by Edwin Buchel, Jan Gibbers, Marian Deuster, Paula Merda, Ezekiel Madisa, Michael Masipola and Mthuli Nkhosi. Ph: 0110-341-3374.

Civic Theatre Gallery, Civic Theatre, Braamfontein. Photographs by African American Pa Ward-Williams. Ends September 2.

The Foundation, cur Keyes and Tyrwhitt avenues, Rosebank. Opening August 31 is *Virgin Mary Fan Club*, 10 monographs by Paul Shelby. Ends September 31. Ph: 865-2828.

Gertrude Posel Art Gallery, Senate House, Wits University. The annual Martienssen Award Exhibition featuring work by third and fourth year students, is currently on display. Ph: 725-3184.

Goodman Gallery, 163 Jan Smuts Avenue. Work by Jim Dine, Frank Stella, Picasso and Matisse — until September 6. Ph: 788-1113.

Johannesburg Art Gallery, Joubert Park. *Collaborations 1967-1997*, see review on this page. Also *Primitivism in a Postcolonial South Africa* — printmaking's response to the changes in South Africa since 1980, as well as new techniques. Ends September 14. Ph: 725-3184.

Karen McClellan Gallery, 62 Mandeville Road, Bryanston. Opening August 31 is an exhibition by Craig Wylie. Ends October 1. Ph: 704-2337.

Kempston Park Tomblina Metropolitan Local Council. A photographic exhibition of Art Deco buildings in Springs, by Frans Swart. Ends August 30. Ph: 361-4097.

Kim Sachs Gallery, Yoville. South African crafts, including ceramics, Venda wooden sculptures, Zulu, Shangaan and Xhosa beadwork as well as powder cutlery by Carol Boyes.

Le Handloom van Rijn Gallery, Market Theatre, Newtown. *Documents of Gondoloco-ism*, the first solo exhibition by Nhlantla Mthethu. Shown at the Photo Gallery in Oct-

Deborah Bell, Robert Hodgins y William Kentridge

- Los papeles coloreados que la artista DB utiliza van a ser sugerencias de WK
- La imagen de *pylong leg* usado por WK será una sugerencia de RH
- El traje de rayas usado por RH fue sugerido por WK y DB

Como grupo, DB, RH y WK produjeron un conjunto de trabajos en distintos medios de los cuales se destacan: *Industry and Idleness*, *Ubu Tells the truth*, *Little Morals*, *Memo*, y *Easing the Passing (of the hours)*.

Industry Idleness

Industry Idleness es un proyecto realizado en 1987 en colaboración con el grupo de trabajo de Robert Hodgins, Deborah Bell y WK, con base en la obra gráfica del artista William Hogarth (1697-1764). Este proyecto iniciado en 1986 con Malcolm Christian en el Caversham Press es el primero que se desarrolla en ese estudio. Cada uno de los artistas ha utilizado una serie de grabados. Deborah Bell explotó la serie *Hogarth's Marriage*, Robert Hodgins, *The Rake's progresso* y WK *Industry & Idleness*, de 1747. Todos los artistas interpretan los grabados originales. En el caso de la serie, *Industry & Idleness*, ésta narra la historia paralela de dos aprendices Francis Goodchild y Tom Idle, con recorridos completamente distintos: "(...) *while goodchild passes through his apprenticeship and in rapid sucession, marries his master's daughter becomes sheriff, judge, and finally Lord Mayor Ilde takes the opposite course, falling into crime and eventually hanging in disgrace (...)*" (BENEZRA et al., 2001:pp.17-18). Adaptando el cuento a la realidad de Sudáfrica de la década de 1980, construye un enredo, con acciones, personajes y locales que le son familiares. La única transferencia directa de los grabados originales, se revela en la construcción irónica de la narrativa. "(...) *Hogarth's moral fable shows the industrious apprentice marring his boss's daughter and ending up as Lord Mayor of London, whilst the idle apprentice falls prey to vice - the gambles in the churchyard - and ends up hanged at Tyburn. In the South Africa of the 1980s this moral equivalent did not seem to hold, and my series shows the industrious man still doomed by circumstances beyond him - in this case his class and his race - while someone in a different position, of different colour and privilege end up wealthy and successful despite his idleness (...)*" (STEWART, 2007:p.30).

Estos grabados contienen el mismo imaginario de los dibujos de esta época. En la pesquisa encontramos un conjunto de acuarelas monocromáticas, estructuradas a lápiz de grafito. ¿Serán dibujos preparatorios de los grabados finales? ¿Partieron de dibujos ya elaborados anteriormente o serán propuestas originales? Este tipo de aguadas serán revisitadas también en proyectos más actuales como sea el proyecto *Thirty etchings - The Nose* de 2010.



716



717



718



719



720



721

Ubu Tells the truth

La contradicción y la descontextualización serán los temas explotados en los elementos representados, “(...) *two worlds being connected like opposite sides of the same coin (...)*” (KENTRIDGE, 1991) como en la forma de exhibición que divide la composición de forma explícita en dos interpretaciones. Esta dualidad es enfatizada por dos personajes expuestos por WK: personificado en los dos alter egos del autor, Tom y Harry “(...) *The industrious apprentice who ends up as Lord Mayor of Derby Road is a portrait of one of the drinkers of methylated spirits who lived in our street. He also made an appearance in the film Johannesburg, 2 nd Greatest city after Paris, and acted in short film T&I (...)*” (STEWART, 2007:p.30).

A raíz del trabajo de colaboración entre los tres artistas arriba mencionados, WK, colabora en una exposición con otros varios artistas, titulada *UBU +- 101*, en 1997, exhibida en el *Observatory Museum Grahamstown* y en la *Gertrude Posel Gallery*, en la Universidad de *Witwaterstrand*, en Johannesburgo, organizada para conmemorar el centenario de la concepción de *Alfred Jarry*. Cada artista tenía como finalidad producir 8 grabados “(...) *examining the contemporary meanings and mutations of Jarry’s miscreant (...)*” (MCLLLEROM, 2003:p.4). El interés por este autor se manifiesta en varias pinturas y obras de teatro del personaje UBU, en *Captain McNure*, en una representación estudiantil *Ubu Roi* (STEWART, 2007:p.30).

La serie de grabados realizados por WK constituyen el proyecto denominado por *Ubu Tells The Truth*. Este título proviene directamente del periodo sociopolítico que trascurría en aquél entonces en Sudáfrica, con las revelaciones del TRC, en las secciones públicas, televisivas o radiofónicas que rechinaban por todo el país y que se van a constituir como fuente inspiradora.

En este proyecto esta serie se puede “leer” como si se tratara de una secuencia filmica, en que los subtítulos son equivalentes a “takes” cinematograficos ficcionados: *act I scene 2, act II scene 1, act II scene 5, act III scene 4, act III scene 9, act IV scene 1, act IV scene 7, act V scene 4*. Estas representaciones están compuestas por dos niveles sobrepuestos, en transparencia, que se complementan entre sí y que se describen como un registro lineal hecho por una línea blanca intensa, muy gráfica, en un plano bidimensional referente al imaginario de Alfred Jarry y el otro, por una representación de un espacio tridimensional donde habita una figura humana naturalista.

El espacio tridimensional es frontal, reproduciendo un espacio interior con un plano vertical de una pared y de un plano horizontal de un suelo. El área de la pared es $\frac{3}{4}$ del área total de la imagen, y marca el plano de menor intensidad lumínica, provocando un recorte de los elementos. La



722



723



724



725



726



727



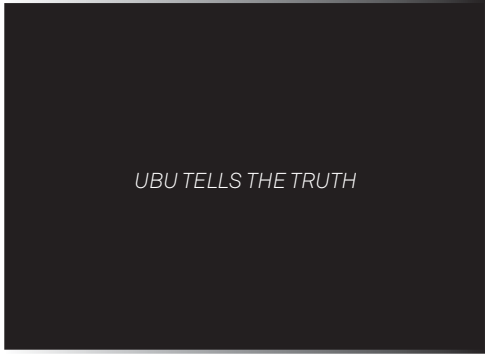
728

profundidad del espacio es representada por la sombra proyectada en el plano del suelo, quedando la demás sombra disimulada en el plano de la pared.

El plano negro de la pared ofrece el espacio necesario para el destaque de los registros lineales hechos en blanco. Para la producción del personaje de este ambiente específico, WK utilizó la *fotografía escenificada* utilizándose a sí mismo como modelo, creando diversas situaciones donde incluye diversos objetos que fueron siendo trabajadas en pequeños dibujos preparatorios, en la búsqueda de la composición final para las representaciones gráficas.

La serie de grabados corresponden a un *storyboard* de un “plano de intenciones” (sin una narrativa explícita), que resulta en el mismo año en el desarrollo de una obra de teatro que será producida en conjunto con la historiadora y escritora Jane Taylor, con el grupo de teatro, HandSpring Company y con el músico Warrick Sony, denominada *Ubu & The Truth Commission*.

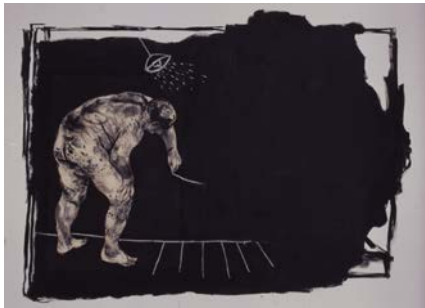
Siguiendo el mismo plano de implusos ahora en un recorrido aislado, WK produce una película *Ubu Tells the Truth*, con algunos dibujos de gran escala a representar la figura de Ubu, “(...) *to retain the roughness and looseness of the etched figures – a consequence in part of the fact that the imprints of the artist’s fingers, thumb, hands were too large for the figure they tried to describe – each of these larger drawings was begun by generally dirtying a large piece of paper laid flat: cajoling children and cats to marks it with feet in charcoal dust, pushing a child’s bicycle all over the sheet, walloping it with a charcoal-covered rope, messily splattering pigment across it; then ‘into these marks and into these bruises of the paper, pulling the shape of the figure into its black silhouette. Cats, bicycles, ropes, flagellation, marks and bruises (...)*” (MCLLLEROM, 2003:p.6) que eran exhibidos al lado de la película y ejecutados in “situ”. Este conjunto diversificado de material se expone en simultáneo, por primera vez en la exposición del grupo de la Sexta Bienal de la Habana: el individuo y su memoria, en el centro Wilfredo, en La Habana, en el mismo año de 1997.



729. UBU TELLS THE TRUTH (video)



730



731



732

Toda la colección *Ubu* (KENTRIDGE, 1997)⁴⁷ está directamente involucrada en los testimonios hechos durante el TRC, “(...) *Both are direct engagements with the violence and brutality and dehumanisation of the Apartheid years as progressively revealed in testimonies made to the Truth and Reconciliation Commission (...)*” (HICKEY, 2007:p.75).

Little Morals

Este proyecto de 1991 fue el segundo hecho en el Caversham Press con el grupo de los tres artistas. El título proviene de un texto de seminario de crítica teórica, *Minima Moralia: Reflections from damaged life* de Theodor Adorno, que ya había sido una apropiación de Adorno de la Magna Moralia de Aristoteles.

La preocupación del texto se prende con el aprendizaje de tener una buena vida, la cual en el análisis del autor era imposible en la sociedad de la época.

La serie consta de 6 grabados – *The landscape preparing the day; practical considerations; procession of the delegates*

Negotiations begin; Anti waste; Growing old; Reserve army - punta seca con sugar lift nombrando representaciones de ansiedad, gestos desesperados que se asocian tanto a las experiencias de cada día del círculo privado del artista como al contexto más abarcante de Sudáfrica, “(...) *these reveal Kentridge digesting the current process of negotiations underway between the government and delegates of the recently unbanned political parties over a transfer of power. Just as the titles of these prints..., embed them in the moment of South africa’s political transition, so too do Kentridge’s comments on this as: ‘a period of extreme intensity; enormous possibilities seemed to be opening up, whilst there was also a real threat that the*

⁴⁷ “(...) *The staging a play like Ubu and The Truth Commission takes the better part of a year. Early on in the process we set up a two week exploratory workshop. An early prototype of a saw-dog (a dog made out of garden shears and wood saws) was tested along with some rudimentary animation. At this point we brought together the actors, musicians and writers essentially to see if there was any sense in going ahead with a project that brought together Ubu and The Truth and Reconciliation Commission. As a group we decided it would be best for Ubu to be played by an actor rather than a puppet and that the witnesses giving evidence to the commission would be best represented by puppets. In other words, we were going to produce a play in which a flesh- and -blood actor was going to play the papier mache burlesque figure of Ubu and puppets were going to portray the seious human witnesses.*

Such a decision led us to try seeing how we could stage the scenes when the puppet-witnesses were ‘placed agaisnt’ the actor. This was a practical question - practical not in the sense of ‘can we physically do it?’ or ‘can the puppeteers move the puppets under these conditions?’ but ‘What meaning will be generated through this simultaneous double performance?’

The actor playing Ubu lay on a table. First we placed the puppet-witness behind Ubu’s waist and then just behind his head. In the first instance, we saw the witness as part of the landscape. Ubu was visible, but was not directly connected to the story being recounted by the puppet-witness. Furthermore, Ubu’s waist and hips became mounds in the landscape. In the second instance, with the witness standing behind or above Ubu’s head, the meaning of the scene changed dramatically:

The story being told no longer the witness’s. In fact the story and even the witness himself were now simply elements in Ubu’s dream or daydream. Nevertheless, the relationship between the actor and the puppet remaind open to interpretation: was it the sleeping Ubu who controlled the dream, or the dream that was controlling him? Who was affecting whom?

*Finally we decided to place the puppet-witness at Ubu’s hip. In this position we tried to see how close the puppet could get to the actor before becoming one with him or losing its identity. In doing so, we found that the puppet could move its hand to within a few centimetresw of the actor’s body without losing his separate identity and without destroying ‘the landscape’. But as soon as the puppets’s wooden hand touched the actor’s skin a totally new meaning was created. At this moment, the scene no longer depicted a dream or a projection of Ubu’s consciousness; instead there was a spark of absolution. The witness was absolving Ubu of this responsibility for this own past (...)” in KENTRIDGE, William - *On the relationship between the actors and puppets* –notes Afrique en scenes number 7, Afrique en creations, pp.83-87, 1997*



733



734



735



736



737



738



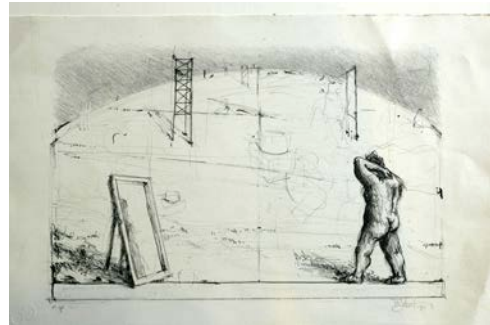
739



740



741



742



743

Little Morals



744



745



746



747



749



748



751



750



752

process towards democracy might be derailed by violence...also a sense that...for many others circumstances would be as hard as ever (...) (MALTZ-LECA, 2008:p45).

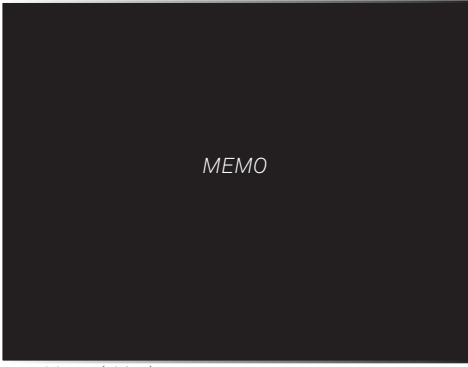
Este conjunto de imágenes nos conduce a un proyecto anterior denominado *Deluge*, donde un conjunto de paisajes artificiales se construyen, con un efecto superrealista, en composiciones donde el espacio ocupado por el cielo abraza 70 % de la imagen y donde ese espacio se rellena por el más insólito universo de elementos que fluctúan en el espacio. Esta serie antecede dibujos “suelos” o dibujos realizados en los cuadernos de dibujos donde ya se indicaban las ideas que el proyecto *Little Morals* explotara.

Memo

Memo es una película realizada por el grupo en 1993-94. Tiene la duración de 3 minutos y fue rodada en película de 35mm con un actor, escenario y dibujo con banda sonora de Philip Miller.

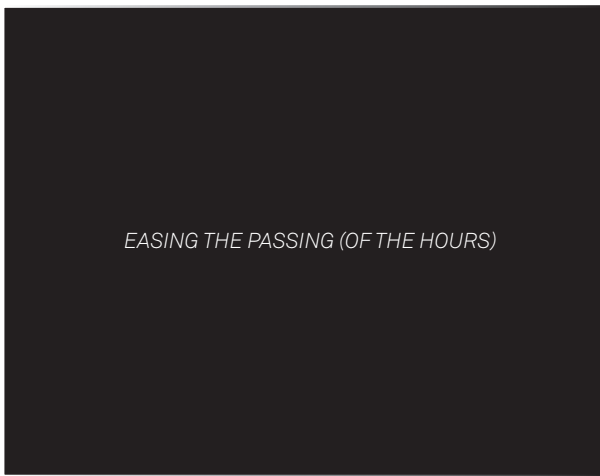
La película tiene la particularidad de mezclar en el mismo espacio, el plano bidimensional de la representación, las construcciones y objetos hechos a dibujo y la figura humana real. De estas tres componentes, la representación bidimensional a través del registro de las partículas del carbón va metafóricamente a producir una lucha entre la predominancia de las dimensiones de los planos. La articulación, fusión e invasión de las huellas del carbón van a sobreponerse a la realidad.

Esta película surge de la necesidad espontánea de estar juntos, “(...) *Robert was feeling depressed. His mood put a pall over the three of us. We decided to make a film. Memo was made over three days. The formal preparation for the film consisted of lunch at a restaurant, in which we agree not to think about the film, until started shooting, but to concentrated on the food. On the first day we made some flipbook type drawings and some three dimensional props - telephone, typewriter, fountain pen. On the first day of filming, we started by covering a wall in my studio with paper and drawing an office, checking it through the viewfinder of the camera. The minimalism of the office drawing came from Robert’s painting, I drew the lamp, Deborah drew the desk façade. Robert practised taking 45 second to move his hand across his brow. We spent the day drawing and filming, without much sense of how the film would fit together or what it would look like. The next day we looked at the rushes and made a list of other drawings and filming we needed to do to complet the project. This we did two days later. We had a day of editing and some time working with the composer, Philip Miller. The whole project seemed so smooth and painless we determined to make a whole series of films like this. But all attempts to continue in the genre were dull and wooden and were never completed (...)*”(KENTRIDGE, 2011:p.18).



753. *Memo* (video)

Memo



754. *Easing the passing (of the hours)* (video)

Easing the Passing (of the
hours)

Easing the Passing (of the hours)

Easing the Passing (of the hours) 1992-93, fue inspirado en una frase de Jorge Luis Borges. Fue presentado al aire libre en el “*The Art Fair*”, en la orilla de Cape Town, en diciembre. La película de 10 minutos consiste en trabajos realizados por animación de ordenador, de grabados y dibujos impresos por los tres artistas.

5.3.5.3.

Doris Bloom

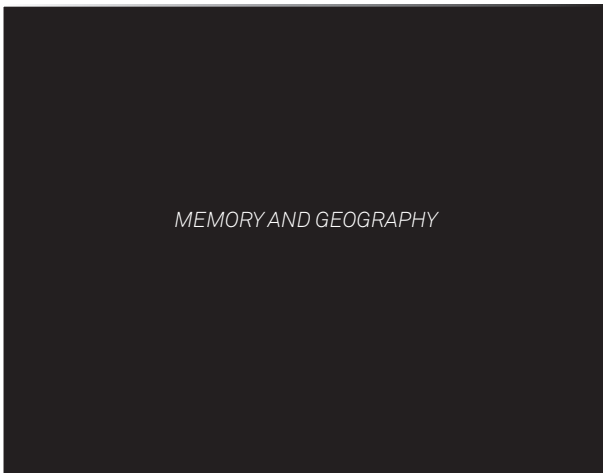
Otro tipo de proceso de colaboración, de cierto modo opuesto al anterior, fue el que WK estableció puntualmente con la artista sudafricana Doris Bloom, a través del proyecto específico *Memory and Geography* para la primera bienal de Johannesburgo, en 1995. Doris Bloom era una persona que se encontraba distante, tanto a nivel personal como físico, ya que la artista residía en Copenhaga, manteniéndose en esa ciudad durante gran parte del proceso creativo que se desarrolló teniendo por base conversaciones a distancia. Este proyecto consiste en el diálogo conducido entre los dos artistas, en su mayoría por fax entre Johannesburgo y Copenhaga . Este diálogo presenta los puntos de contacto de la infancia de ambos como los puntos de divergencia que cada uno enfrenta en el mundo en el que vive, en el momento de la ejecución del proyecto (BARBUSSE, 1995). El proyecto se desarrolló en el encuentro de los puntos de contacto que se podrían establecer entre los dos artistas. WK describe el trabajo de colaboración con esta artista diciendo “(...) *Sure we differ. In terms of sensibility in terms of interest. I think the interest was in acknowledging the difference and finding the spark that would bridge the gap, finding the points of contact or connections (...)*” (KENTRIDGE, 1994-95).

En este tipo de colaboración, elaborado sobre el mismo soporte, son visibles una serie de dificultades en relación a la autoría y al comprometimiento del trabajo. Como describe WK sobre esta colaboración, “(...) *the difficulties are obvious, either relinquishing responsibility for each moment to the other artista (even if I don't know what we are doing it is clear she does) or taking it all on and pushing the other artist into the position of being an assistant or hidrance to your vision. There were patches and moments when both of these dangers reared their heads but long goog streches when we entered a diferente space. And many things that come out that neither of us would have done on our own. There are sections where our separate marks and sensibilities are clear but other sections in which I now, at a month or so's remove. Cannot unravel who did what (...)*” (KENTRIDGE, 1994-95).

5.3.5.4.

Handsping Puppet
Company

La *Handsping Puppet Company* dirigida por Basil Jones y Adrian Kohler, fue inicialmente fundada en 1981, como una compañía de marionetas para niños. La colaboración con WK se hace en 1989 con la obra titulada *Tooth*



755. Memory and Geography (video)

Memory and Geography

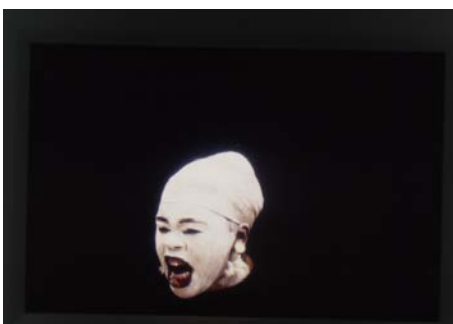


756



757

Woyzeck on the highveld
Faustus in Africa
Ubu and the truth
commission



758

and Nail, dirigida por Malcolm Purkey y producida en conjunto con the *Junction Avenue Theatre Company*, donde por primera vez experimentan hacer una obra de teatro con marionetas de tamaño real.

La colaboración iniciada con la compañía tuvo como intención probar la unión entre la performance y el dibujo, como describe WK "(...) *To work in an area in which performance and drawing come together, to try and see if i could find an emotional depth and Weight without recourse to the obvious technique of psychological transformations on an actor's face(...)*" (HEINLEN, 1994:p.20), en la dirección y creación de la animación, que combinaba en el escenario actores, "pupeteers, roughly-carved, raw wood puppets, or shadow puppets in ink on acetate, which acts both as the scenery and as a visualisation of the thoughts of various characters. The production are characterised by the interrelationship and complex layering of diferente types of representation and narration – projected images, actors and puppets are all on stage at once and the audience is constantly shifting its attention between them. In this complex experience of diferente personae the subject is not univocal or clear, but multiple shifting. The puppets act like masks worn by actors and we project onto them, perceiving them as real, until suddenly aware of the puppet handler, we snap back into an acknowledgement of the fiction. Sources for these hybrid productions are to be found in the history of english puppet theatre / japanese bunraku / precolonial tradition of African puppet theatre which joins oral story-telling with music, dance and sculpture, and even in education(puppets are used by the Venda as teaching tools (...)" (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1989:p.18).

Trabajos: *Woyzeck on the Highveld, Faustus in africa, Ubu and the truth commission*

5.3.5.5.

Catherine Meyburgh &
Philip Miller.

La colaboración con personas que se involucran en las componentes técnicas creativas de un determinado proyecto se va a convertir en el tipo de colaboración predominante, una vez que el trabajo desarrollado por WK pasa a ser cada vez más individualizado y cooperativo. De este grupo destacamos el trabajo colaborativo con Catherine Meyburgh y Philip Miller.

Es en los estudios *Free film makers* fundados en 1985 por WK, Angus Gibson y Dewald Aukena, que Catherine Meyburg conoce a WK. Sin embargo, antes de iniciar un trabajo profesional con el artista hace la edición de un documental realizado por Beata Lipman sobre WK. Es sólo con la película *Weighing and Wanting*, de 1997, que edita una película de WK, junto con Angus Gibson, siendo la película *Stereoscope* de 1998-99 la primera de su completa autoría editorial?

Catherine Meyburg es hija del cineasta sudafricano Felix Meyburgh⁴⁸,

⁴⁸ Las primeras películas de 35mm de WK fueron realizadas con la cámara *Arriflex* del padre de Catherine

conocido en los años 60 y 70 con las películas *Three bullets for a long gun*, *Stop exchange*, *Boesman and Lena*. Sus primeros trabajos se registraron con el artista Ted Berenzin en animación de barro, en el estudio de sonido de su padre, en la compañía *C film*, en Cape Town y en el estudio *free film makers*.

La aportación de Catherine al trabajo colaborativo con WK está en las distintas versiones técnicas que presenta a WK para que éste reconozca nuevas perspectivas en la construcción de las imágenes, ayudando a crear nuevas hipótesis de pensar el trabajo. La empatía por el trabajo tal como por las tecnologías a él unidas, como la música, afecta y complementa el trabajo colaborativo (MEYBURG, 2011)⁴⁹.

El trabajo de colaboración con Philip Miller tuvo inicio en 1994 con el proyecto para la película *Felix in Exile*. Como Miller argumenta en el documental realizado por *Art 21*, en el 2010, WK tiene alguna idea del tipo de ritmo que quiere que tenga la película, siendo a partir de ese impluso que el juego de discusiones se establece entre los dos. Así como Meyburgh, Philip Miller también aporta al trabajo colaborativo la integración de la música africana, una particularidad de su proyecto personal. Así, junto con la búsqueda de nuevos sonidos, encontramos la trasposición de las pautas de música escritas para cuerdas para otros instrumentos con sus arreglos y la suma de voces en directo (coros de iglesia y el ritmo hecho con silbidos).

“(...) The collaborations with philip Miller over the last six years have provided us both with a series of discoveries and revelations. The relationship of music to the music to the moving image is so powerful and unpredictable that even now after five films it still feels as if we are at the beginning of understanding the process. Yes, of course the music does find an equivalent to the emotional timbre of the drawing, but much more than this it both has to give a narrative thrust to the films and provide a grammar to them. This means fixing a punctuation and establishing relations of cause and effect as well as giving the tempo at which the film reveals itself – so that the unfolding of the film is only possible with a dual absorption of image and sound. And still below this the music has to find a rhythm that addresses the roughness of the crude animation. Sequences which are unwatchable in their jerkiness, can with the right music be pulled into focus, find a coherence and edge towards meaning. With the music for these films Philip changes the way we see (...)” (KENTRIDGE, 2010a).

⁴⁹ Conversión por teléfono en Junio de 2011

5.3.5.6.

Talleres de impresión

La colaboración con los talleres de impresión será una versión del trabajo que proporcionara a WK el intercambio de conocimiento, rapidez y variedad en la producción creativa. Todos estos estudios constituidos para poner a disposición impresiones profesionales de grabado tanto a artistas establecidos como a artistas emergentes, sirvieron para incrementar la producción artística surafricana.

La colaboración técnica con algunos de los más prestigiados talleres de impresión de Sudáfrica, Inglaterra y Nueva York se convertirá en una constante en el proceso de trabajo del artista. La extensión de un dibujo para un proceso de impresión se recubrirá de múltiples variantes según el tipo de estudio con el que WK trabajará. El dibujo se desarrollará en las manos de los grabadores de forma diferente, desvelando o silenciando “huellas”. El proceso se asimila en un ir y venir, donde las impresiones van siendo mostradas al artista, que trabaja en cambios o acumulaciones en un proceso constante de transformación y donde, a veces, una cuestión técnica constituye el reto para la creación, “(...) *The Ubu prints were done ata a press, by Malcolm Christian in Kwazulu Natal. He has a particular style of inking and wiping the plate, which is quite clean. Jack Shirreff in England, has much wilder and idiosyncratic way of inking and so each print of his is very diferente. In the end, the enormous varieties in the way he inked the prints made me reluctant to work on too many projects with him. The extraordinary thing is that you'd think a print is simply a drawing made on a piece of metal and that in the hands of any competente or conscientious printer, all impressions would look the same. But they absolutely don't. The same copper plate given to two diferente printers will have a very diferente amount of plate tone, depth of the ink. Maurice Payne, who's a remarkable sugar-lift printer and etcher, i sable to get an extermely rich black with an extermely shallow biting of the copper. His style of drypoint printing is very diferente from that a Randy Hemminghaus, who's printer here is new York (...)*” (HECKER, 2010:p.67).

Estos trabajos de colaboración surgen de las residencias de artistas como también por coincidencia o no de situaciones creadas en la particularidad de Sudáfrica.

El primer contacto con este tipo de colaboración surge en 1985 con Malcolm Christian, en su taller Caversham Press, en la provincia de Kwazulu-Natal, con el primer taller independiente de Sudáfrica, realizando un conjunto de grabados con Deborah Bell y Robert Hodgins.

En 1992 conoce a David Kurt y através de él tendrá la oportunidad de trabajar con Jack Shirreff en el 107 workshop en Wiltshire, Inglaterra, produciendo las series de grabados *Iris*, *Head* y *The general*. El trabajo con este estudio fue siendo regular hasta el año 2000. El segundo gran momento fue el trabajo con Mark Attwood en el The artists' Press,

constituyéndose un taller especializado en la edición y grabado en litografía, el primero en Johannesburgo.

A partir de este momento las colaboraciones y las residencias en estudios serán frecuentes y muy explotados tales como:

El *proof studio* de Kim Berman y Nhlanhla Xaba, un taller de grabado sin ánimo de lucro, en Johannesburgo;

A residence at Leroy Neiman Center Print Studies at Columbia University;
Maurice Payne, Randy Hemminghaus at Galamander press, entre otros.

5.3.5.7

Anne McIlleeron

También debemos destacar el trabajo desarrollado por el equipo del taller. La versión estudio en los moldes actuales da sus primeros pasos con Anne McIlleeron, en 1998, cuando WK la contrata a través de un anuncio de periódico. Ella es la primera persona que hace una recogida y clasificación del trabajo del artista en una versión a papel. En ese entonces su taller era todavía una parte de su casa, que correspondía al comedor. El taller sólo se separa de la casa en el año 2003, pero sigue formando parte del jardín, con áreas adecuadas al trabajo creativo.

En 2009 WK inaugura en el local *Arts on Main*, otro taller de grandes dimensiones. Este local integrado en un complejo de una antigua fábrica en el centro de la ciudad tiene características singulares porque agrega en un mismo local un conjunto de talleres, galerías de arte, tiendas y talleres de impresión, permitiendo una concentración de medios e intereses.

Los procesos utilizados durante este siglo transcurren en continuidad con la época anterior. Nueva animación, apropiaciones, proceso *cut out*, revisitaciones y colaboraciones van a desarrollar variantes entre sí como también van a establecer fusiones, dando origen a versiones híbridas, en donde se verifica la utilización de grados diferentes de cada proceso, cohabitando en el mismo tiempo y espacio.

5.4

DÉCADA DE 2000

Esta década se caracteriza por la longevidad de la ejecución y por la ambición y complejidad de los proyectos donde el dibujo se extiende en varios soportes y medios. La extensión se entiende como una necesidad fundamental integrada en el proceso de trabajo, o sea, como una constante “persecución” de la forma de pensar, la cual no es lineal sino que incorpora la incerteza, los avances y retrocesos del pensamiento en el momento del dibujo.

En este período WK inicia una despreocupación en sus mismos límites, tanto en lo que concierne a la disciplina, forma o significado de contenidos. Permitiéndose a la ausencia de sentido.

5.4.1.
PROCESSO CUT-OUT

El *proceso cut/out* alude al uso del fragmento del papel roto, reinterpretado en los más diversos modos del proceso. Durante este período WK desarrolla cuatro versiones a las que denominamos *dibujo fragmento*; *dibujo fragmento tridimensional – Maqueta*; y *dibujo fragmento tridimensional – Construcciones y el fragmento suelto*.

5.4.1.1.
El dibujo fragmento

En 2006 WK participa en un programa de arte de verano, denominado *Acadia Summer Art Program*, donde desarrolla un proyecto titulado *Maine shelves*.

Al observar las imágenes decurrentes de ese taller verificamos que el proceso utilizado es similar al proceso *dibujo fragmento*. La diferencia, o variante del proceso con relación a la década anterior, es que ahora los fragmentos se rompen a partir de un dibujo hecho por el artista, o sea, estos fragmentos son partes constituyentes de una representación figurativa y no de un plano neutral, impersonal, meramente sugestivo. A partir del momento que hay fracturas de esa representación, las partes registradas pasan a pertenecer a un caos. Las huellas, líneas, puntos y manchas hechas con la intención de explicar algo, pasan a constituirse como meras señales. En la reconstrucción del dibujo esas señales se agrupan de forma sugestiva y nunca de collage fidedigno con relación a la imagen inicial. El dibujo se realiza por acumulaciones de niveles, de pequeños pedazos fragmentados presentados sobre hojas sueltas de libros impresos. La forma como se piensa el dibujo, aprovechándose del caos, es un trabajo inverso que huye de lo convencional, provocando y dando a conocer nuevas configuraciones, imposibles de imaginar. Observamos también que esos *dibujos rehechos* pueden presentarse anexados o destacados de un fondo en el plano. Los dibujos se colocan en una estantería rectangular, dividida en nichos por donde ocurren diferentes episodios escénicos.

Everyone their own projector, de 2007, es otro proyecto que se desarrolla en configuración de “libro del artista” compuesto por múltiples dibujos en que el proceso del dibujo, recorte, montaje y *collage* produce las representaciones. El dibujo de partes de elementos de un todo en las hojas de papel impreso, o el romper de esas mismas partes de la imagen (sin dañar o alterar) y posterior montaje, establece otra variante en este proceso de fragmentación.

El dibujo se va montando agrupando las diferentes piezas pertenecientes a diferentes contextos. WK dibuja los fragmentos y cuando los recorta manualmente, no les anula la forma, promoviendo la exploración de las representaciones antropomórficas. En este mismo proyecto se constata también la presencia de los *dibujos rehechos* y de los dibujos con collage y montaje de texto. Los dibujos se pegan sobre papeles vírgenes.



Maine shelves

759



760



Everyone their own project



761

5.4.1.2.

Dibujo fragmento
tridimensional

El *dibujo fragmento tridimensional* es un dibujo compuesto en la tercera dimensión que se transforma, bien en maqueta, bien en construcciones/objeto y donde el fragmento del papel convencionalmente contenido en el plano bidimensional gana una nueva dimensión.

La maqueta es un modelo tridimensional atractivo al proceso de trabajo de WK. Asume diferentes variantes y se utiliza durante el proceso de trabajo, en el principio, en el medio o al final, como vamos a describir:

La maqueta usada desde el principio es un instrumento de visualización y de reflexión para posterior transferencia y ampliación.

Un ejemplo de este tipo de abordaje son las producciones de la ópera *The Magic Flute* y *The Nose* donde las maquetas surgen en el inicio del trabajo con el objetivo de servir para visualizar, probar, testar y ensayar lo que se pretende tanto para el trabajo realizado por el artista como en los diversos talleres donde se realiza un trabajo de colaboración. El espacio de la maqueta es el territorio de oportunidad para reflexionar sobre el todo.

La maqueta utilizada en medio del proceso, es un objeto que se constituye como una componente necesaria a la existencia del todo. Surge en un momento específico del proceso y tiene un espacio limitado de existencia, como ocurre, a título de ejemplo, en el proyecto *Underweysung Messung*, de 2007.

Underweysung Messung, revisita la obra de Albert Durer, en su trabajo pionero de ilustración científica. El objetivo de la investigación de WK consistía en producir imágenes estereoscopias de las imágenes gráficas de este autor para comprender el proceso de la visión.

Las maquetas aparecen en este proyecto como un medio para alcanzar varios fines. La necesidad de transferir las imágenes bidimensionales de Albert Durer para la realidad tridimensional incluye la elaboración de maquetas, que servirán de modelo para ser fotografiadas y dibujadas en estereoscopia. Estas construcciones en pequeña escala son totalmente hechas en papel, (JAN COUMANS, 2010)⁵⁰ incorporando un conjunto de elementos, como objetos reales y varios procesos de dibujos. La configuración practicada en la construcción de las maquetas nos recuerdan las versiones *Peep-Show* que emergen en el Renacimiento con la perspectiva de un punto de vista único y fijo. Son miniaturas teatrales, donde los paños laterales se colocan en el espacio unos detrás de otros en tamaños escalonados, acentuando la profundidad por la representación perspectiva.

La maqueta utilizada como fin, es ella misma un objeto artístico, como es evidente en el proyecto *Black Box-Chambre Noir*.

⁵⁰ Ver reminiscencias en proyecto Memo. Todo el escenario es construido con papel pero a escala humana.



762



Magic Flute
Underweysung Messung
Back Box - Chambre Noir



763



764



El proyecto *Black Box - Chambre Noire* es un proyecto realizado en dibujo tridimensional. El soporte que contiene la obra es el lugar de construcción, de reflexión y de producción del conocimiento. *BlackBox*, se construye como una especie de “*deberes de casa*”, para la ópera *The Magic Flute*, realizado durante un período de casi 2 años, coincidente con la producción de la ópera. Los dos proyectos van a revelar sincronismo en los lenguajes utilizados pues ambos se refieren a las mismas materias formales que se expresan en el trabajo de las perspectivas falsas, proyecciones y escenarios.

Estas dos producciones surgen, sin embargo, de encargos distintos: *The Magic Flute* es una producción para una ópera mientras *Black Box -Chambre Noire* es un objeto/instalación, compuesto por un teatro en miniatura incorporando marionetas, figuras mecánicas computarizadas en tres dimensiones, películas proyectadas y dibujos escénicos.

El soporte de construcción del proyecto tiene como principal medio el papel en forma de mapa, la carta manuscrita, el documento y la hoja de libro usada.⁵¹ Con este medio WK construye pegando, rompiendo, dibujando, copiando una realidad donde un grupo de figuras desarrollan una historia fragmentada. Todos los personajes de esta pieza fueron reconstruidos a partir de objetos encontrados en el taller y en casa del artista y de materiales “pobres”, en una lógica similar a la construcción de las figuras tridimensionales creadas para el proyecto *Shadow Procession* de 1999. En las palabras del artista “(...) *The actual mechanical objects on the stage, are all in fact remade, none of them are the actual objects. A spring based on that old French egg whisk was remade to make it stiffer and to have a motor attached to it and all of that (...) it was much more the actual charisma of the objects (...)*” (JAN COUMANS, 2010: p. xiv /xv). WK identifica el teatro de miniatura como un juguete óptico, o una producción de *Punch y Judy Vaudelier* 1980.

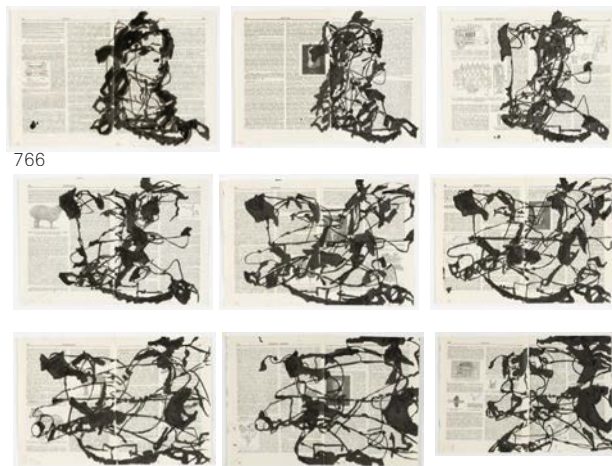
Alambre, papel roto, celo, una placa de madera, y una mesa de girar son los materiales necesarios para la elaboración de las construcciones, que denominamos, también, de *dibujos tridimensionales – objetos/ construcciones*. Estos dibujos son el producto del paso literal de un dibujo bidimensional para un soporte en tres dimensiones como ocurre con el proyecto *Return*.

“(...) *My Project for the fire screen of the Teatro La Fenice and for the Fondazione Bevilacqua la masa takes the sound of an orchestra tuning as*

⁵¹ “(...) *The actual maps that are stuck onto the set of the theatre; those are original 1904 maps, which I bought from a second hand shop. I thought it is crazy to use them here, but they were disintegrating, so... The dividers look like real dividers, but they were made out of steel to keep them in the right angle. the only things that were actually real and authentic from that period are the maps which are stuck onto part of the drawings, part the backdrop. I suppose there's other pieces as well. There's the letters, the whole cache of letters written there in 1915 (...)*” in JAN COUMANS, Sandra Thea - *Chambre noir' von William Kentridge*, Kunsthistorischen Institut, Dissertação, pp. xiv /xv, 2010



765



766

Dibujos para filme Return
Opera singer

the starting point for a series of projections of movement from chaos to order: an essay in visual anti-entropy (...)" (KENTRIDGE, 2008a).

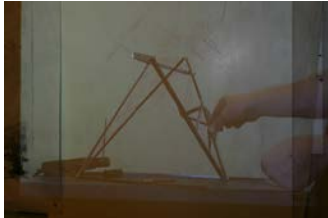
El mote para este proyecto es el movimiento entre el Caos y el Orden, explotado de diferentes formas. *Breathe* y las piezas que lo acompañan, *Dissolve and Return*, se hicieron inicialmente para ser proyectadas en la boca de la escena del Teatro La Fenice en Venecia, durante la entrada de la audiencia, antes de la performance de la noche y mientras la orquesta afinaba los instrumentos (KENTRIDGE, 2008:p.19)⁵². Las tres películas tratan la antientropía "*(...) a gathering out of chaos to order, rather than a reversion from order to a state of dispersal (...)*" (KENTRIDGE et al., 2011:p.5).

El objetivo de las imágenes creadas para este proyecto era el de "contener" el tiempo de espera necesario para el inicio de la ópera. De las tres películas realizadas para este proyecto, la que explota el proceso del trabajo dibujo tridimensional – construcciones, es la película *Return*. Esta película está compuesta por diferentes personajes hechos en esculturas bidimensionales o dibujos tridimensionales. "*(...) this work has to do with the nature of three dimensions and two dimensions. I'm the tradition of western art or European art from the Renaissance; it's about making two dimensions have the illusion of three dimensions. This is the opposite. This is about making something in three dimensions that gives the illusion of being two dimensions (...)*" (KENTRIDGE, 2008).

Estos personajes fueron creados teniendo como base una referencia bidimensional de un dibujo y de una cámara de filmar. El dibujo representa una imagen figurativa reconocible y la cámara de filmar permite, a través de la transferencia de esa imagen por proyección, establecer el contacto con la realidad tridimensional. Es en el espacio existente entre la cámara y la proyección del dibujo que se inventa una nueva representación hecha sobre un armazón de alambre y fragmentos de papel en soporte rotativo. La imagen clara y coherente del dibujo es aparente, siendo roto el reconocimiento a medida que visualizamos la construcción en torno a sí misma. Todos los elementos se juntan y se unen en una relación correcta entre sí, en un único punto fijo que corresponde a las coordenadas de la lente de la cámara. Es el caos que crea su propio orden.

Estas construcciones/objetos que nacen de este proceso son

⁵² "*(...) A projection is on the screen while people are entering the opera house. They are there to see an opera, not the projection. A projection needs darkness; there is light in the auditorium. The projection needs attentions; just as the audience is brought to attention by the approach of the opera, the projection stops. The projection needs a relationship to the sound that accompanies it; there is no control of the sound as the orchestra tunes up in its own rhythm, with different variations each evening. You may know the kind of sound but not its punctuation. Even the minimal structure of tuning is unavailable, as the fire screen is lifted before the final moments of tuning, when there would be a pause, silence, a specific note, the only reason to undertake the Project is a masochistic need to see if anything can be rescued from such adverse conditions. (and the pleasure of working at that scale in that house). The audience has come to see an opera, but you make them watch a completely different work (...)*" in KENTRIDGE, William et al - WILLIAM KENTRIDGE, (REPEAT) *From the Beginning*. Da capo, Charta, 2008



767



World on hits legs

denominadas por WK como “antiesculturadas” y “antipelículas”, afirmando su existencia como accidental basada en la contradicción de los hechos. Las construcciones se hicieron para ser filmadas pero no para ser películas y los objetos se hicieron para ser objetos tridimensionales pero sólo tienen reconocimiento en un plano bidimensional. La desintegración de la imagen escultórica se reencuentra en el movimiento circular del impulso inicial sugerido por la orquesta⁵³. La lectura posterior ve en estas paradojas nuevos abordajes y nuevos motivos de existencia, posteriormente abordados.

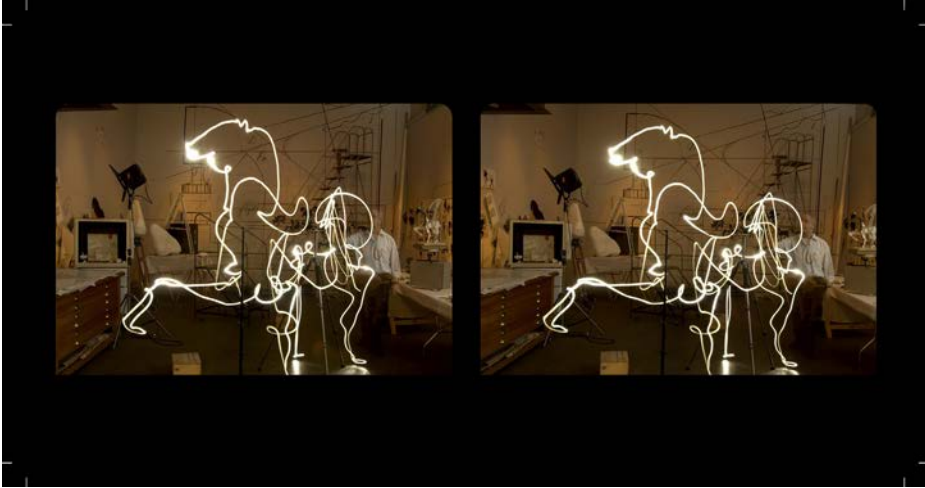
“(...) it was a question of building a series of sculptures to be filmed. So the sculptures exist as sculptures, but they were made in order to become filmed images... as sculptures they are not sculptures that I would ever have thought of making and they were only called into being by the needs of the film. In a strange way, the film simply becomes a vehicle in order to develop a new kind of sculptures (...)” (KENTRIDGE, 2008a).

El conflicto de límites es excesivo, comprobándose en muchos proyectos la incoherencia de las presentaciones. Es, sin embargo, probablemente en el proyecto *Double Visions* de 2007, donde las primeras ideas para la realización de las construcciones de “dibujo tridimensional” ocurren. Este trabajo está constituido por ocho tarjetas con fotografías estereoscópicas con un dispositivo para visualización. Las imágenes producidas se realizaron con la colaboración del fotógrafo John Hodgkiss a través del proceso de “dibujar con la luz” o “*lighting painting*”, similar al proyecto realizado en 1949 por el artista Pablo Picasso y el fotógrafo Gjon Mili. Este método utiliza una cámara con trípode, un flash fotográfico y una fuente luminosa. La luz va a crear el curso de la acción que la imagen del dibujo desarrolla desde su inicio hasta su conclusión. Esta imagen se crea y construye en un espacio virtual, entre la cámara y el artista, comparable a las construcciones realizadas en el proyecto *Return*. Las “líneas de luz” producidas por WK, con la tocha en *Double Vision*, parecen constituirse como los primeros intentos de transponer de forma literal el dibujo hacia el espacio tridimensional. El dibujo en estas construcciones gana una forma y permite hablar de *esculturas bidimensionales* o de *dibujos tridimensionales*.

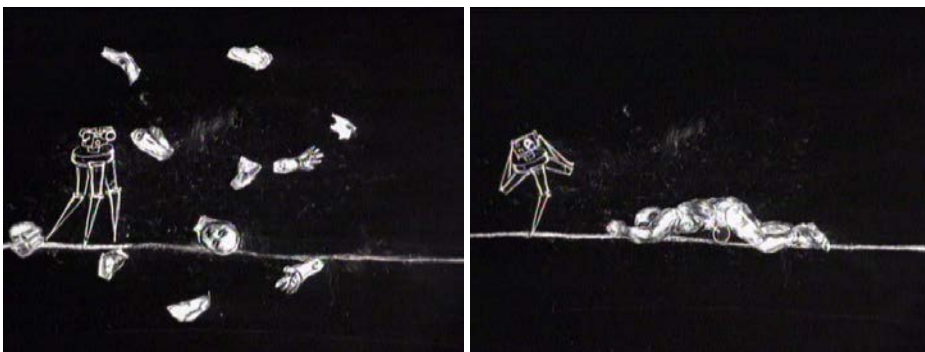
El espacio del equívoco producido por la irresolución sobre los límites del dibujo, y por la constante apertura hacia otras realidades forman parte de los procesos del trabajo de WK. ¿La incapacidad de fijar el dibujo en un único ámbito o la capacidad de poder trasladarlo a otras dimensiones será consecuencia de la multidisciplinaridad de la formación del artista? ¿O

⁵³ “(...) the first days of the whole project were spent listening to orchestras tuning, and feeling the circular movement. The turning sculptures emerge from the impulse. The desintegration of the sculpture images was an attempt to find an equivalent of the sound that is the given of the piece - the orchestral tuning up.(...)” in KENTRIDGE, William et al - WILLIAM KENTRIDGE, (REPEAT) *From the Beginning*. Da capo, Charta p.19, 2008

Double Visions

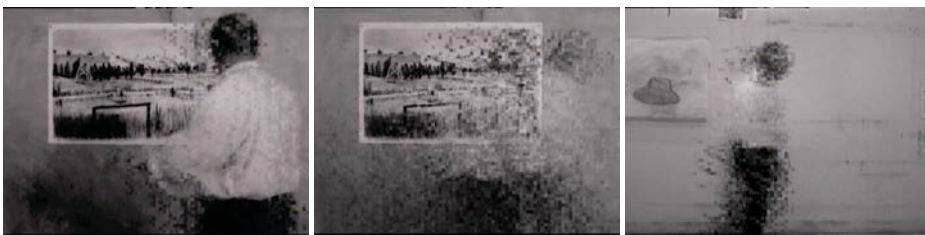


768



769

Ubu tells the truth
7 Fragments for George
Méliès



770

será por su contexto geográfico y político y por su formación académica poco “tradicional”?

5.4.1.3.

Fragmento suelto

El *fragmento suelto* es un medio que tiene sus primeras manifestaciones en la película *Ubu tells the truth*, de 1997, donde una figura va siendo destruida en fragmentos cada vez más pequeños, hasta desaparecer. La forma aquí será anulada por la reducción consecutiva de los elementos, situación que más tarde se constata cuando observamos las secuencias fílmicas de la sucesión de “frames”, de la serie *7 fragments for George Melies* (2003). En estos “frames” que no son visibles al observador, pues corresponden a momentos intermedios de la unión que construye la imagen final, y que denominamos de “ocultas” se verifica el desmembrar de la figura filmada en pequeños fragmentos sueltos, debido al movimiento acelerado producido por el personaje. ¿Habrán estas imágenes servido de *inspiración* a la producción de la película *Breathe*?

En este mismo conjunto de películas, la película *Journey to the moon* nos desvela otra forma del fragmento suelto al que WK recurre en la producción del dibujo. En esta película ese pequeño fragmento es un grano de azúcar que se utiliza para construir una línea previa, asumida como un camino de hormigas.

La película *Breathe*, del proyecto para el *Teatro La Fenice y Fontadazione Bevilacqua*, utiliza un proceso de trabajo a partir de los fragmentos de papeles sueltos muy reducidos que van a construir las imágenes. Estos fragmentos sueltos se parecen a los píxeles de la imagen computarizada y son orientados por la mano del artista, con la ayuda de un instrumento afilado, rellenando formas previamente dibujadas. A través del recurso al revés de los rodajes y al uso del movimiento del aire, por el sople, o por el movimiento del pincel, la construcción y desconstrucción de las imágenes se va haciendo en movimientos cíclicos, no habiendo una preocupación con la secuencia lineal. En este nuevo proceso, el fragmento suelto manipula la forma en porciones muy ínfimas, contraponiendo la versión del *fragmento silueta*, donde los fragmentos son formas.

El ejercicio básico de este proceso está en construir de forma ordenada la imagen, en un espacio lineal delimitado, para ser “manchando” con los pequeños fragmentos de papel. Esta forma, construida pacientemente se deshace en el entrenamiento direccionado de los *confetis*.

5.4.2.

LA APROPIACIÓN

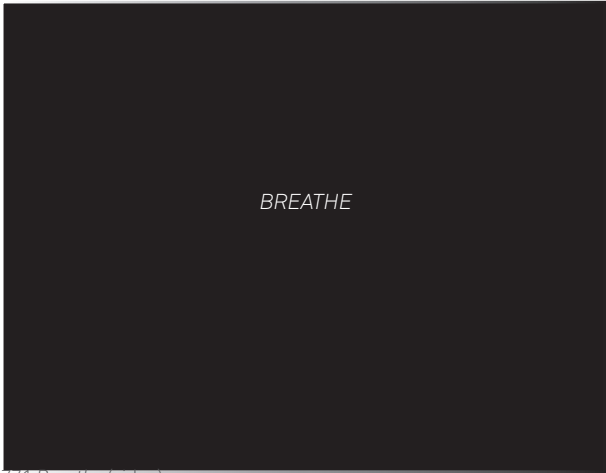
Durante esta década el proceso de las *apropiaciones*, gana mayor énfasis, destacándose tres nuevas dimensiones del modo:

Dibujos transportados

Dibujos montados

Dibujos interventivos

Breathe



771. *Breathe* (video)

5.4.2.1.

Dibujos transportados

a) El primer punto que clasificamos de *dibujos transportados* está relacionado con la idea de proyecto, sin embargo los dibujos no son pensados como tal! El dibujo es hecho con un determinado fin, pero en el transcurso del proceso se expande, no habiendo un fin en sí mismo. Los dibujos son transferidos, por un conjunto de fases técnicas intermedias, a partir de la imagen *original*. *Este tipo de alteración es hecha siempre en una perspectiva de ampliación del original para una nueva realidad tecnológica y espacial. Los dibujos de transporte no son exclusivos de este proceso de trabajo de la apropiación, utilizándose de forma sistemática en otros procedimientos.*

Porter séries se presenta como un proyecto donde cada imagen producida enfoca e individualiza cada uno de los personajes sacados del tema “procesiones,” del proyecto *Atlas Procession*. El soporte del Mapa deja de tener la forma circular y pasa a ser rectangular dejando de estar confinado a la escala del libro Atlas y pasando a la dimensión de una pared en forma de tapicería.

En *Porter series I*, WK utiliza diferentes mapas del Atlas y sobrepone en cada hoja un dibujo realizado con el proceso de *silueta fragmento*. Los fragmentos de las figuras son anexados de diferentes formas y corresponden a las manipulaciones de *fragmentos irregulares / silueta sin estructura*, ya mencionados cuando nos referimos a la década anterior. A cada imagen creada para cada parte del mapa del Atlas existe una correspondencia contextual. Estos dibujos son pasados posteriormente a otra escala, a través de la técnica del trazado, que retira la información de la historia del dibujo existente en cada capa y la nivela uniformizándola en un solo plano.

5.4.2.2.

Dibujos montados

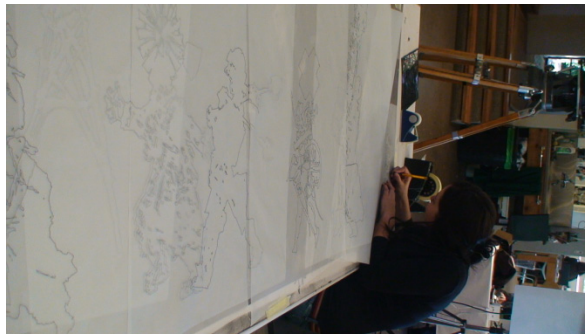
b) En el segundo punto constan los *dibujos montados*, que pretenden comprender una forma de construir la imagen a través de un montaje de piezas que se encajan. La imagen que resulta es una ampliación de una imagen bidimensional como referencia. El proyecto *Learning the flute* (grabados) revela a través de una cuestión técnica, las potencialidades provocadas por la necesidad de crear una determinada solución para un problema (HECKER, 2010)⁵⁴.

⁵⁴ “(...) *Learning the flute* which is about three meters by two and a half meters and is one image, of the front curtain of the front curtain of the *Magic Flute* opera, made up of about 110 sheets put together like a jigsaw puzzle. It was a way of being able to rethink a huge scale for a print- rather than finding an enormous press, we broke the image down into the 110 sheets. We bought up whose sets of encyclopedias and dismantled them. Each print is on a different sheet of paper which had been deacidified. *Learning the flute* belongs to an extensive body of work Kentridge made while developing his 2005 staging of Mozart's opera *The Magic Flute*. Together with its companion print, *Learning the flute – reverse*, the monumental work exploits printmaking's innate capacity for reversals and inversions. Both editions incorporate positive and negative coloring and flipped imagery expressing the dichotomies of light/dark, day/night and good/evil that are at the opera's core. Comprising 110 printed sheets, *Learning the flute* was a complex technical feat, achieved in collaboration with mark attwood. The artist first drew the overall composition on clear acetate installed on his studio wall. The acetate was then cut into 110 pieces and contacted to negative film, the resulting image chemically transferred to letterpress plates. Half of the edition was printed on 220 unbound pages from a 1950 edition of Chambers's encyclopedia; the other half on plain white paper cut to the size of the encyclopedia pages. *Learning the flute – reverse*, a mirror reflection of the other print in composition and coloring, also made use of both encyclopedia pages and white paper (...)” in HECKER Judith - *William Kentridge :Trace*. Prints from the Museum of Modern Art, p.66, 2010 (ref. 4912)

Dibujos transportados



772



773



774



775



776



777

Con el objetivo de hacer una exposición de grabados en la galería *Michaelis* en la Universidad de Cape Town, WK pretendió en las palabras del artista “(...) *make a print to fill the wall of the gallery* (...)” (STEWART, 2007)⁵⁵. El hecho de la superficie pretendida ser de una dimensión incomfortable, dictó la solución a seguir. La imagen producida tendría que ser impresa en hojas con dimensiones normalizadas (para facilitar el proceso de impresión), siendo que, la elección incidió en las hojas de los libros usados de la Enciclopedia Chambers edición de 1950, desencadenando un nuevo proceso de trabajo, con base en cuadrículas divisorias. La red creada sobre la imagen original, compuesta por rectángulos todos con las mismas dimensiones, se construyó con el único propósito de ampliar la imagen. Durante el proceso, a cada rectángulo fue dado un número, de forma a proporcionar un fácil montaje y manipulación de las piezas en el local.

El proyecto *Drawing on books*, de 2009, sigue explotando esta misma cuestión de la “ampliación de la imagen”, pero se desarrolla de forma inversa al proyecto anterior.

Drawing on books parte también de una red sobrepuesta, a un dibujo/ imagen, pero en este caso la preocupación está direccionada en la forma como se construye esa ampliación. El arranque para la construcción de la nueva representación en dibujo, no consta de una visión de la totalidad de la imagen, sirviéndose de la red como auxiliar para mera transposición. La red en este proceso separa la imagen en fragmentos proporcionales entre sí para que la nueva imagen sea construida de forma progresiva a través del fragmento contenido en cada medida de la proporción. Esta proporción es la medida de cada hoja del libro escogido para servir de soporte. Este tipo de dibujo como parte de una representación y no de la realidad, no se preocupa con el encuadre preceptivo.

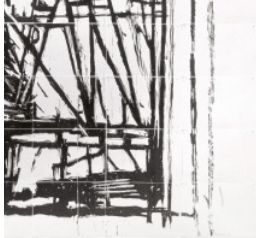
El proceso de trabajo se vuelve así muy abstractivo. La preocupación del dibujo no es construir el dibujo a través del encuadre, en la relación de los elementos del campo de visión. El dibujo se hace a partir de una representación ya preestablecida. El paso de esta representación bidimensional a otra a través de las matrices cuadriculadas se hace con la intención de aumentar de escala proporcionalmente. Sin embargo, la imagen no es entendida en su todo, sino fragmento a fragmento. La lectura integral sólo se obtiene, después de ejecutadas y montadas todas las partes por el orden preestablecido y numerado. Además, al registrar los

⁵⁵ “(...) *Learning the Flute incorporates elements from a projected production of Mozart’s The Magic Flute - a camera augments his masonic age. The photographic conceit of a positive and negative also refers to the entwined antagonism of the queen of the Night and Sarastro (high priest of light) in the opera. The print was made to fill a large wall in the Michaelis Gallery at the University of Cape Town in South Africa. When I visited the gallery prior to doing an exhibition of prints there, it was clear to me that none of the existing work was adequate for the beautiful end wall, so I decided to make a print to fill the wall. This was originally intended to be a silkscreen of several sections, but I could not find a printer for the required scale. The image was eventually drawn on acetate in Indian ink: the full size ink drawing was then cut into sections by the printer and printed on pages of Chamber’s Encyclopedia (110 pages for each complete print) using a letterpress (...)”* in STEWART, Susan - *William Kentridge Prints*. David Krut publishing, Johannesburg and Grinnell College, Iowa, 2007

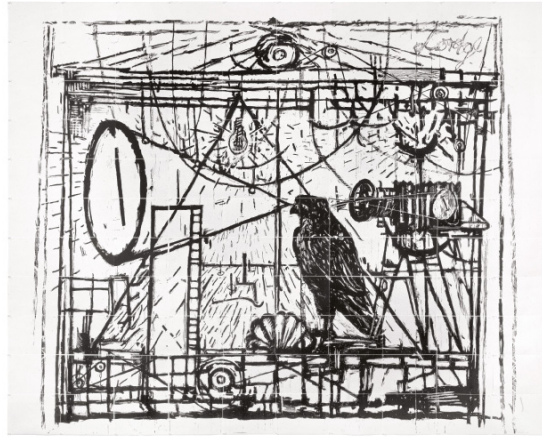
Dibujos montados



778



779



780



781



782



783



784



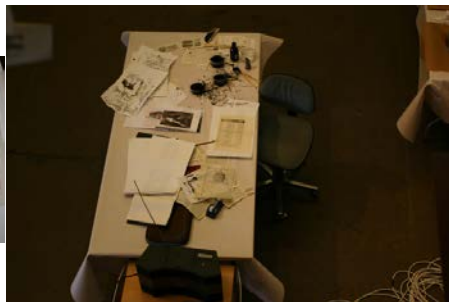
785



786



787



788



789

fragmentos de la imagen total, la preocupación reside en encajar las hojas del soporte, pues la forma como se han trabajado individualmente a veces hace que no se ajusten a la perfección. El resultado final de la imagen es similar al original pero no corresponde a una copia literal. La continuidad es descontinuada, por la separación física y visible del soporte en el producto final. La técnica utilizada es la aguada hecha a pincel y tinta nanquín.

5.4.2.3.

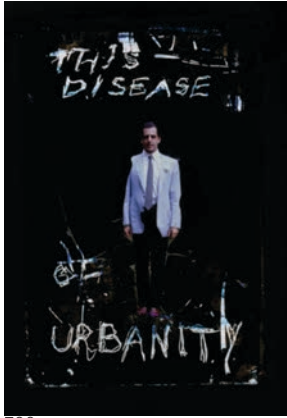
Dibujos interventivos

c) En el último punto sobre los *dibujos de intervención* lo que se demanda es una vez más un problema de *montaje* o mejor de *remontaje*, de sustitución, como también una nueva conciencia sobre la dependencia de las imágenes en otras fuentes pictóricas, collage, montaje, fotomontaje “(...) *collage, from the french, to glue, is the combination on a common support of diverse fragments of various materials. This can be photographic or not, with or without specific image contente...the artist result relies in part on juxtaposition and texture and often to the abstract montage, from the french monter, to mount, is the combination od diverse photographic imaes to produce a new work. The combination is often achieved by rephotographing the mounted elements or by multiple darkroom exposures. In the finished work, the actual physical edges becomes inconspicuos. The artistic result often tends to the surreal rather than the abstarct. Both photomontage and collage shortly before 1920, and the two are not always differentiated (...)*” (GORDON, 1991:p.26).

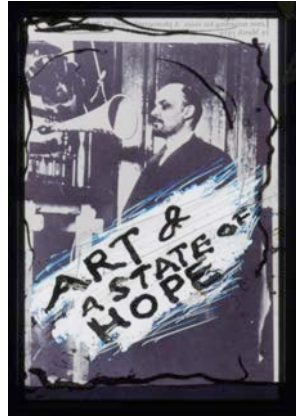
Las primeras manifestaciones que encontramos de este tipo son dispositivos realizados para formar parte de conferencias durante 1982, donde, WK interviene directamente sobre la película fotográfica. Los dispositivos son imágenes de trabajos del autor, de la Historia del Arte, fotografías de paisajes, autorretratos, adulterados con instrumentos que retiran y acumulan vestigios de las mismas, como también con el uso de la palabra.

En el caso del proyecto *The Illustrated London Nose*, la apropiación es intervencionista. *The illustrated London Nose*, de 2009, es un proyecto constituido por 62 dibujos hechos sobre las hojas del periódico ilustrativo de Londres de 1876. Los dibujos tienen un elemento común - la forma de una nariz⁵⁶ representada por un dibujo hecho con lápiz rojo, tinta nanquín y corrector blanco o por recorte a mano y tijeras en papeles impresos o en cartulinas negras. Estos epígrafes son colocados sobre los varios grabados figurativos del periódico. Las imágenes preexistentes sugieren la intervención e invención de nuevos contextos y figuras. En este caso el proceso de trabajo consta de la articulación entre la imagen total existente y el pequeño elemento exterior unido en porciones de la imagen original,

⁵⁶ Esta figura proviene del proyecto “The Nose” para a opera de Dimitri Shostakovich



790



791



792

Dibujos interventivos



793



794



797



795



796



798

como también entre los dos registros, el impreso y el dibujado. Los dibujos representan una especie de guión de episodios del personaje *The Nose* en diferentes situaciones y contextos.

5.4.3.

NUEVA ANIMACIÓN

El proceso del trabajo utilizado en la *nueva animación* por WK está relacionado directamente con el registro de instantes fijos, rodados por la cámara de filmar. El acumular de esas inscripciones resulta, en la producción de movimientos secuenciales. Durante esta década, además de seguir inmovilizando estos momentos en forma de película - *los dibujos dinámicos*, que en este período se caracteriza por una diversidad de principios fílmicos que funcionan al mismo tiempo, y que los va a retener en forma de papel en un conjunto de trabajos que denominamos *movimiento inmóvil de dibujos estáticos*.

5.4.3.1.

El movimiento inmóvil de dibujos estáticos

El *movimiento inmovilizado* corresponde al momento seleccionado a partir de los muchos instantes que componen el tiempo necesario al acto del dibujo. A lo largo de la obra de WK, la forma de articular imágenes estáticas en un mismo plano, utilizando la tecnología del grabado se desarrollará de forma constante y evolutiva. La tarjeta de impresión pasa a representar el papel de la cámara de fotografiar de las películas de la *nueva animación*.

En la década de 1970 surgen las primeras experiencias en forma de dibujos animados, donde en una única hoja son impresas varias imágenes que pueden, o no, relacionarse entre sí. Era común, en la época, según nos describe Warrien Siebriets en una entrevista grabada en 2010, que se imprimieran varias imágenes en una sola hoja con el objetivo de economizar medios, o sea, cada imagen podría ser autónoma de las demás, o no. En la década de 1980 encontramos el mismo tipo de articulación de imágenes, sin embargo, éstas son ahora alusivas a un proyecto específico, y aun sin tener una secuencia lineal, la elección se puede deber a una selección de las imágenes preferidas del artista. Estas composiciones sólo pasan a ser entendidas como una especie de sinopsis "cinematográfica" en la década de 1990. Durante la década de 2000, WK considera tres modos de memorizar estos instantes como pasamos a exponer.

Utilizando la misma placa, muestra una secuencia de imágenes que se relacionan por el hecho de estar numeradas y por la neblina histórica de los cambios que cada impresión deja antever. Este género de secuencias no tiene correspondencia lineal de la progresión en el tiempo, a partir de una única forma. El movimiento que se comprende equivale al movimiento del pensamiento del dibujo en mutaciones formales. Lo representado corresponde a los elementos simbólicos de la narrativa del proyecto en



799



800



801

Untitled
Domestic scenes

cuestión. Las imágenes empiezan y acaban todas en una única impresión. Ejemplo: *Black box (Cooper plates)* (HICKEY, 2007:p.105)⁵⁷; *The Nose*; *Zeno Writing*.

Utilizando la misma placa, muestra un conjunto de imágenes secuenciales, progresivas y lineales en el tiempo. Las secuencias son acciones de corta duración donde el registro de los momentos correspondientes a la ejecución del dibujo se inscriben en la placa de impresión. Estos momentos son muy próximos unos de otros, cuando se logra tener una lectura fluida del movimiento.

Ejemplo: *Copper notes*; *Dove*; *Anne in the bath*; *Middle aged love*; *three rhinos*.

Utilizando diferentes placas, cada una fija los momentos más significativos de una narrativa. Estas imágenes son creadas y asociadas generalmente a una producción y se hacen antes de la producción final, durante los ensayos/talleres. Cada imagen participa con pequeñas narrativas individuales, el tiempo no es lineal, no hay una lógica u orden de los actos o de las escenas.

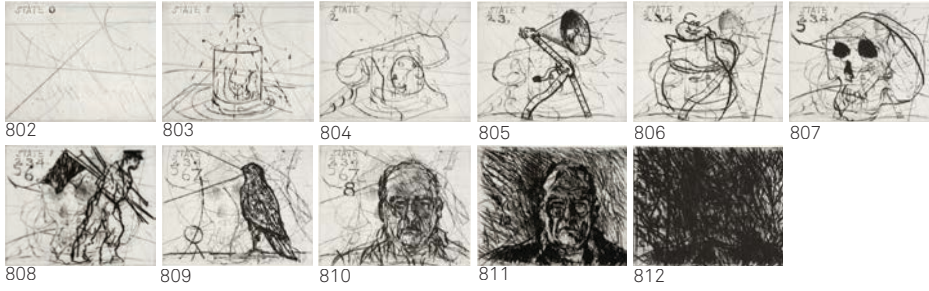
Ejemplo: *Zeno at 4 am (Give and Take)*, (STEWART, 2007)⁵⁸; *Magic flute (Thinking aloud)*, *The Nose (Nose)*; *Ubu and the truth Commission (Ubu tells the truth)*

Fijar la imagen a partir de una situación del movimiento de una producción teatral o de ópera es algo que WK utiliza con mucha frecuencia. Muchas veces estas imágenes sirven para congelarse en el tiempo, otras sirven para ser repensadas y volver a ser utilizadas inmediatamente o pasados algunos años.

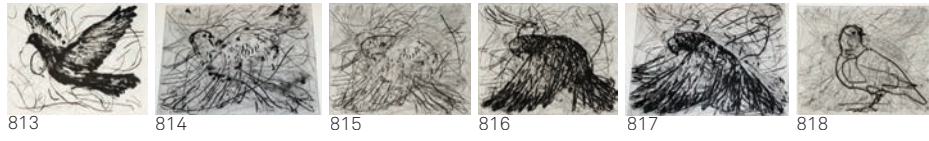
Común a estos tres modos es el hecho de que las imágenes salen siempre de iconografías en movimiento, o a través de la observación directa de momentos privados, o por la observación de secuencias seccionadas de imágenes en movimiento o por la observación de producciones escénicas. Del mismo modo, también el uso de la tecnología del grabado es un

57 "(...) The prints in the Copper Notes series address some of the central issues in the preparation of *Black Box*. All of the prints were produced from the same plate worked on over subsequent days to produce a different copper plate at the end of each working from which the days's prints could be lifted. The first prints in the series depict the machines of visual and oral communication, the devises that enable connection across spaces of estrangement, and thereby may facilitate either communication or misunderstanding and misrecognition. Then *Megaphone Man*, announcing a future and memorialising the past so as better to reinvent it, followed by the coffee pot and skull - the last to be crushed to dust beneath a boot. States 6 and 7 secure the connection to German colonialism - the flag and the eagle-. From states 8 to 11, the image of the artist is progressively obscured as the ramifications and implications of what is unfolding become clear and the ideas of unintentional complicity and the inheritance of responsibility, if not culpability, become unendurable (...)" in HICKEY Tom, William Kentridge - *Fragile Identities*. Published by the Faculty of arts & arquitectura of Brighton, 2007

58 "(...) The theater production *Zeno at 4 am* (the first part of the production *Confessions of Zeno*) was made as a kind of shadow-oratorio, a mixture of live music and shadow-theater. Some of the shadows were torn paper cut-outs, some were three-dimensional objects that actors wore as appendages, or cumbersome costumes. The etchings were made at the same time as the production, using the fluid black forms of sugar lift for an equivalent for the strange shapes of the shadow-figures or the actors with three-dimensional extensions. I'm not sure if some of the images were made as images for what became theater characters, or if the characters first gave shape to the sugar lifts (...)" in STEWART, Susan - *William Kentridge Prints*. David Krut publishing, Johannesburg and Grinnell College, Iowa, 2007



Copper Notes



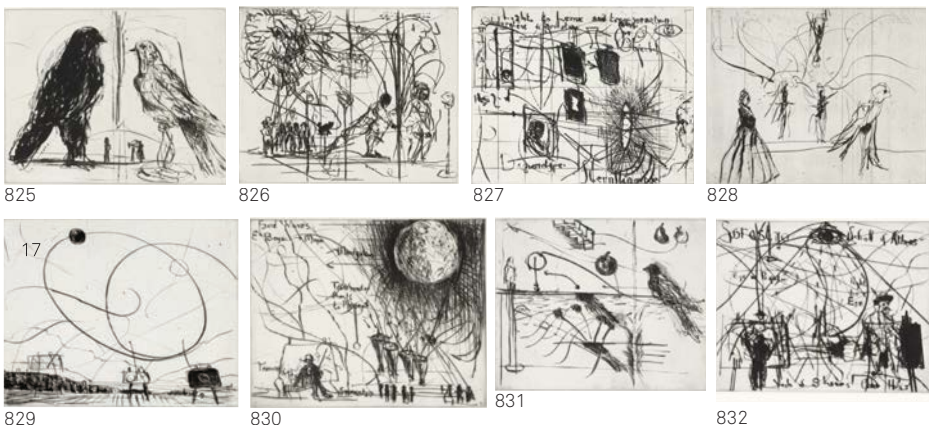
Dove



Anne in the bath



Give & Take



Thinking Aloud

elemento común a estos momentos inmovilizados. Uno de los beneficios que WK encuentra en el uso del grabado (STEWART, 2007: p.67)⁵⁹ está relacionado con las variaciones que se pueden producir, pudiendo siempre mantener el *matrix* original / esencial inalterable (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998).

5.4.3.2.

Dibujos dinámicos

Los *dibujos dinámicos*, en el proceso de la *nueva animación* de esta década van a crear películas, ya sin el carácter de la cinematografía de la saga Soho/Felix de la década anterior con una línea de orientación constante de la explotación de un único proceso, pasando a ser creaciones híbridas. La construcción de esta fusión se hace porque WK conduce su trabajo por la incorporación de los más variados procesos, algunos reutilizados otros originales, como sea, el *proceso Cut/out*, las *revisitaciones* de máquinas, la *performance*, las *apropiaciones* y las *colaboraciones*. Sin embargo la agregación de estos procesos va a ser selectivo, según el proyecto a desarrollar. Se añade también el hecho, de que muchos surgen durante los procesos de trabajo, como encuentro de lenguajes y vocabularios y de que otros tantos son exhibidos e incorporados en instalaciones, o en producciones, pasando a tener una condición de complemento, constituyendo una de las muchas partes del complejo propósito de la producción artística de WK.

De este conjunto de sucesos, proponemos una disposición de proyectos en que el elemento que los une es la *proyección* en el lugar expositivo y el papel de lo observado que se establece entre el objeto y el espacio.

1-Películas exhibidas en producciones teatrales de espacios escénicos neutros

2-Películas exhibidas en producciones de óperas, con la introducción de una multiplicidad de elementos, donde las imágenes que están expuestas en la tela pasan a transponerse para la realidad tridimensional

3-Películas exhibidas en objetos tridimensionales con los materiales reflectores, donde la imagen a ser leída es presentada de forma ambigua e indirecta - *screen-specific installation*

4-Películas exhibidas a través de la instalación simultánea

1. Películas exhibidas en producciones teatrales

Las películas están confinadas al espacio de la tela de proyección que se encuentra en el plano de fondo del espacio escénico y se encuentra frontal a la audiencia. En este conjunto de proyectos la unicidad está en

⁵⁹ El grabado para WK "(...) very often they are a way of thinking aloud. An etching plate is made of a very soft material and when you draw into it, there's a way of being quite loose and free. You have six etching plates in front of you, and it's not a provisional as just six sheets of paper with an ink wash. You know it's going to go through the process of being etched and printed, but there's still a flexibility and a lightness in the touch. There's a sense that prints are for testing hypotheses, that the proposition and the conclusion are one the essences of printmaking (...)" in STEWART, Susan - *William Kentridge Prints*. David Krut publishing, Johannesburg and Grinnell College, Iowa, p.67, 2007



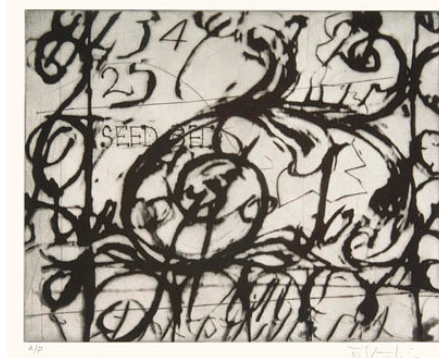
The Nose 30

833



Zeno Writing

834



la transposición de ciertos elementos representados en el plano de la proyección para el espacio escénico en forma de figurines, figuras planas u objetos a escala humana, juntamente con otros componentes escénicos de luz, sonido, actores, marionetas, y aderezos que se van a presentar todos en simultáneo, produciendo nuevas formas y lecturas a composición. Estas son muchas veces registradas en dibujos estáticos, estos dibujos corresponden a una llanura de la imagen. (i.e) *Il Ritorno d'Ulisse, Zeno Writing*.

Il Ritorno d'Ulisse

WK recibe la propuestas de *Lie Leysen the Kunsten, FESTIVAL des Artes*, en Bruselas, para colaborar con el teatro *Hand Spring Companhy* en una ópera de Montverdi, teniendo como mote una versión de 90 minutos de la versión *Il Ritorno di Ulisses in patria*.

La versión de *Claudio Monteverdi de Il Ritorno di Ulisse in patria (2004)* fue hecho por Philippe Pierlot's Ricercar Consort, "(...) all this becomes evident in the triplication of singers-puppets-animators, in the recontextualization of Montverdi's work(...)" en un teatro operacional que es al mismo tiempo algo del siglo XVII y un hospital moderno transportando en la aventura de *Ulisses (...) into the dream-nightmare-desire of a sick man(...)*" (NOSARI, 2011:p.25).

Confessions of Zeno.

La novela *Confessions of Zeno*, escrita en 1920 en Trieste por Italo Svevo es interpretada por WK en 1990 en un "cine vivo", que cruza un misto de géneros entre pasajes de la novela de Italo Svevo - *La coscienza di Zeno* adaptada por Jane Taylor, música de Kevin Volans, sonoridades honnes Africanas y Occidentales, cuarteto de cuerdas, video y animación de marionetas y sombras, dibujos animados, un tenor, dos sopranos y un grupo de actores. Como Pier Giorgi Nosari describe en el suplemento del periodico italiano *Domenica*, "(...) it is a process by accumulation, which makes the saturation of the paradigmatic axis correspond to a necessary syntactic simplicity, which in turn activates sensorial pathways by contact, interconnection and attraction (...)" (NOSARI, 2011:p.25). La fascinación de WK por el autor Svevo se encuentra en la identidad existente entre la ciudad de Trieste de Svevo y la ciudad de Johannesburgo de WK que a pesar de distanciadas en el tiempo tinham em comum o facto de ambas terem um caracter de *provincia*.

Lo que está en juego en este proyecto es la relación de las dimensiones entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, a través de la proyección de luz. El resultado de un conjunto de esculturas, realizadas tras la producción, es la materialidad de la observación de los elementos en el espacio escénico. Estos elementos tridimensionales van a contener

Il Ritorno d'Ulisse



835. *Il ritorno d'Ulisses* (video)



Confessions of Zeno

836

imágenes que sólo se reconocieron por silueta como si se trataran de imágenes bidimensionales. Más allá de esta particularidad reunieron también una doble lectura a la medida que haya un rodar de las mismas. Este tipo de interconexión, reevaluación y transposición de las imágenes de diferentes ambientes proporciona al artista planteamientos únicos en su proceso creativo.

2. Películas exhibidas en producciones de óperas

Los *dibujos dinámicos tridimensionales* son dibujos proyectados en un espacio. No se centran en una única proyección, dirección o escala. Son interactivos, expansivos, extensivos y tridimensionales, exclusivos de las producciones de ópera. Se presentan en el paquete del producto final, esto es, sólo son aprendidos cuando son sometidos.

En estas producciones a escala, la mayor libertad en relación a la narrativa y al tiempo musical crean limitaciones y al mismo tiempo nuevas posibilidades versátiles de intereses para la creación artística de WK, no posibles en las producciones del género teatral (JAN COUMANS, 2010). En este sentido, las proyecciones dejan de estar restringidas a una tela frontal, pasando a rellenar y a envolver todo un espacio, incluyendo la audiencia del teatro. Estas proyecciones no son comprendidas por WK como representaciones escénicas, contenidas en un espacio específico, como la tradición de los artistas plásticos como Hockney que se involucraron en el espacio escénico pero que lo interpretaban como espacio estático. WK, a su vez, utiliza los dibujos proyectados como una extensión de todos los elementos pertenecientes a la composición escénica. *Gesamtkunstwerk* contemporánea, trayendo artes visuales, cine, teatro y música, (i.e) *The magic Flute, The Nose*, “(...) *the projected images were integrated into the performance rather than just providing a backdrop... use as part of the narrative material, integrated right into the heart of it... its a simpler system of video projection..here it’s about the flattening effect that projection can have, that we work with the deep space but in fact we want to we can make it very flat with the projection. or we can allow it back into its space. So it’s people being lost in the cinematic projection and people emerging from it (...)*” (WATTERSON et al., 2006:p.37).

The Magic Flute

El proyecto *The Magic Flute* es el primer proyecto - ópera desarrollado por WK. Es un proyecto de larga duración, con un amplio conjunto de “trabajos paralelos” y con un trabajo de colaboración muy completo. El hecho de ser de larga duración supone varias etapas en la formación de la idea, siendo ésta, interpretada por WK, en trabajos que denominamos de “trabajos paralelos”. Éstos son creados con el intuición de originar una gran variedad de imágenes producidas por diferentes y variados procesos,

en el encuentro de un lenguaje para la producción final. Estos trabajos paralelos se componen de “sub proyectos” que fijan, prueban, profundizan, verifican y confirman hipótesis del proceso creativo, y son parte integrante del mismo. En este caso específico, los soportes predominantes a los cuales WK recorre son: el grabado, la película y el montaje escénico por el uso de la maqueta donde el dibujo los interconecta. Muchos de estos resultados ganan un lugar de destaque en la producción final, en su totalidad o de forma parcial, pudiendo muchos ganar una vida propia, paralela, a la sombra del proyecto que les dio origen, o simplemente acabar por ser destruidos, o archivados. La fase inicial del primer contacto con la búsqueda del imaginario es de extrema importancia. La búsqueda está siempre direccionada con imágenes figurativas.

The magic Flute integra la película *Learning the flute* (en las palabras del artista, esta película representa “un ejercicio de preparación”, en el encuentro del lenguaje, permitiendo sin embargo verificarse algunos vínculos de continuidad en el producto final pero no representa en sí el lenguaje definitivo), la película *Preparing the flute*, la serie de grabados: *the flute; dove; bird catching; Thinking aloud; rinocereontes; Learning the flute gravura (white and black/ big and small); Wittgenstein’s Rhinocero*; para rótulos de vino, cuadernos de dibujos, *thinking aloud*, dibujos escénicos, poster, dibujos para las películas, maquetas.

The magic Flute es el primer proyecto que usa el vocabulario Egipcio, teniendo como punto de salida el imaginario masónico Egypt, donde la complejidad simbólica es, el ojo masónico “(...) *the masonic eye also harks back to the perspective scenography of traditional theatre to the single-eyed viewed of the darkroom, to the human gaze that organizes spaces and vision, suggesting secret relations (...)*” (NOSARI, 2011:p.25).

The Nose

Peter Geld en 2004 invita a WK a desarrollar un proyecto con The Metropolitan Opera, en Nueva York, el cual recae en la elección de la ópera *The Nose*, del escritor Russo Nikolai Gogol, escrita a mediados del siglo XIX, y convertida para ópera por el compositor ruso Dimitri Shostavich, en 1928. El enredo trata de la historia de un “*collegiate assessor kovalyov*” que se despierta una mañana y se da cuenta que su nariz ha desaparecido, “(...) *but the story starts with his barber, Ivan Yankovlevich. Ivan Yankovlevich wakes one morning, and in the loaf of bread that his wife gives him for breakfast, he discovers this piece of gristle, he discovers that the gristle is a nose, and to his horror he recognises that the nose is the nose of Collegiate Assessor Kovalyov (...)*”.

El amago de la historia para WK emerge en dos temas: el terror de la

Magic Flute

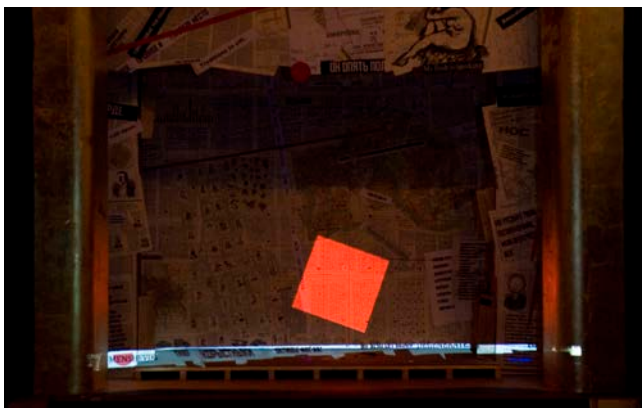
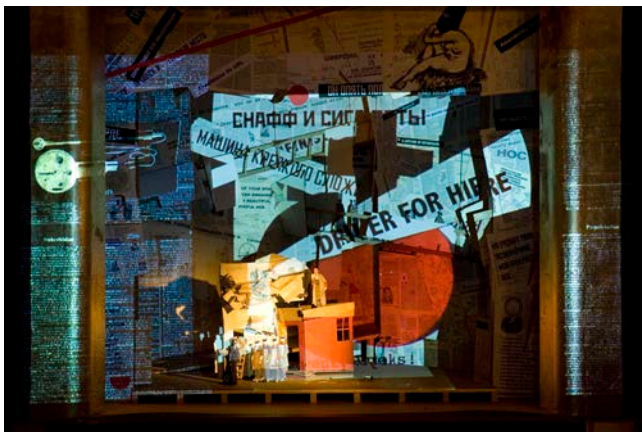


837





838



jerarquía y la división del individuo.

En sus investigaciones WK desconstruye el origen de la posible historia, procurando en la historia los diferentes momentos y la relación espacio-temporal que existe entre ambos: La ópera de WK transcurre 102 años antes de la época de Shostavich, que transcurre 90 años antes de la historia de Gogol, que transcurre 54 años antes de la historia de Tristram Shandy, de Lawrence Stern. La historia de lo absurdo sigue viva hace 229 años. En estas mismas investigaciones WK reconoce indicios de esta historia ya en Cervantes con la historia de Don Quijote. Obra Isotérica que desarrolla un vocabulario único de imágenes estáticas y animadas. El espacio escénico pasa a ser el encuadre del papel, donde tal como en los dibujos dinámicos, se verifican animaciones puntuales o totales. El uso de la palabra invade la composición en los figurines, aderezos, escenarios y leyendas.

3. Películas exhibidas en objetos tridimensionales

En principios de 1999, WK manifestaba su interés en las proyecciones realizadas sobre objetos tridimensionales reflectores. (i.e) *Proyecto campo 6, Torino, Overloed, Medicine chest, What Will come, Black Box-Chambre Noire.*

Ejemplificativo de esta intención es el proyecto *campo 6, Torino*, que aunque no haya sido realizado, describe esta preocupación. “(...) *I’m working on a series of site-specific films. I’ll be concentrating on the spaces receive projections, working with found screens, rather than found objects. The project is likely to take the form of a sculpture with various objects, like a car windscreens, as screens. These would be placed in relation to one another (...)*” (SORRELL, 1995:p.78).

Proyecto campo 6, Torino

*“(...)The project will be rear projected using a video projector
The windscreen will either be sand-blasted or lined with tracing paper
the film will be between 6 a 10 minutes long
there is no script or storyboard
the narrative of the film will develop during the making of it
this is the way all my films have been made
I start from a few key images, the journey, the lovers, extreme close ups of
sections of the lovers for example and see from these fragments possible
continuations or beginnings of the film.
This sheet of drawings is like sketch book for images and connections in the
film.
The teeth of the lovers become the road
You watch the film from the outside of the car
One could imagine a parking lot at night, filled with the dark shapes of cars
with windscreens of just one glowing in the dark.*

*I imagine the film containing the world both inside and outside the car
On this thin barrier between the worlds, inside and outside, we see both the
world going past, roads approaching, a procession of other people. And we
see the inside of the car, a driver, his thoughts, lovers*

*The theme and images of a journey continue from the material in History of
the main complaint, shown in the main body of the exhibition.*

*A range of techniques will be used in the film
drawn animation as in History of the main complaint
shadow puppets for silhouettes*

Real time filming of actors

*This is a project for a Screen specific film. In other words a film made for a
particular screen rather than any cinema screen or television*

In this case, the screen is a motor car windscreen

*This means that the shape of the frame is different from the conventional TV
or film frame an elongated slightly curved screen*

*And of course the specific of the film, its meanings and images have to come
out of, or respond to, the screen and the motor car.*

The film is projected onto the inside of the windscreen

The rear view mirror in close up

night sky with constellations

a silhouette procession

*This section is a rough test of the techniques using fragments from old films
of mine*

*The car I am using is one that is available and certainly not the model I
would use for the final projection (...)"*

Overloed

El proyecto *Overloed* surge incluido en un encargo hecho por el Ayuntamiento de Ámsterdam en el año 1999 a WK, para crear una proyección de una única noche para *The prince Claus Fund Award ceremony*. Este proyecto tuvo sus primeras ideas, como afirma el autor, antes de la invitación, en una de las muchas visitas a la Bienal de Venecia donde visitó una serie de iglesias con techos pintados por el artista Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), en un interés particular en la relación de la escala, y de los problemas y soluciones que una pintura *al fresco* planteaban.

La forma como la pintura *all fresco* se realizaba tenía en la proyección de redes, con el apoyo de puntos de luz, su arranque, argumentando WK que existe una conexión mucho más próxima entre el cine y el fresco, que entre el cine y la pintura al óleo de la tradición Renacentista. Con base en estas ideas, el proyecto *Overloed* va a consistir en una única proyección, proyectada de abajo hacia arriba, sobre la bóveda del techo del edificio del antiguo palacio real, situado en el Dam Square, con 30 metros de alto y que contenía una pintura de estilo Baroco, exhibiendo escenas mercantiles, de

expansión, navegación y exploración (MALTZ-LECA, 2008:p.50).

La película compuesta de dibujos con papeles cortados, dibujo a carbón, fotografías y sombras se implicaba entre elementos textuales como fragmentos de aforismos y proverbios holandeses y africanos del periodo áureo holandés. Las imágenes eran acompañadas por músicas melancólicas y músicas de acordeón. Sin embargo, a pesar de ser proyectada en la bóveda del edificio, que era la única posible, manipulaba hasta obtener el mejor encuadre como también permitía la descodificación de mensajes contenidos en la película. De esta forma cada espectador obtendrá una visión personalizada, cada imagen era un proyector (BREIDBACH, 2007:p.33).

La orientación del sentido de la mirada, la ausencia de línea del horizonte, la ambigüedad entre lo que queda en la parte de arriba y lo que queda en la parte de bajo de la representación, como es construida la representación perspectiva en estos casos y como tratar con un encuadre circular y no perpendicular, forma las cuestiones que envolvieron la producción de este proyecto. La articulación de medios para que haya una lectura posible, donde el papel del observador es fundamental.

El tipo de imaginario seleccionado fue dado naturalmente por el contexto: “(...) *it was in Holland, it was a building built in the golden era (17 th century) of Dutch weath, colonization and power in the world. This is exactly the era when Holland first colonized the Southern part of Africa. The City Hall was built in 1648; the Dutch arrived in South Africa in 1652, so I wanted to make a work about Europe and Africa (...)*” (BREIDBACH, 2007:p.18). *Overloed* que se puede traducir tanto como ‘flood’ y ‘superfluity, representa una procesión en un recorrido circular “(...) The title *Overloed* with its connotations of abundance and excess, also invokes the thematics of excess, gluttony and decadence - and the loss and exploitation they inflict - that have characterized Kentridge’s treatments of colonialism since the mid - 80s (...)” (MALTZ-LECA, 2008:p.50).

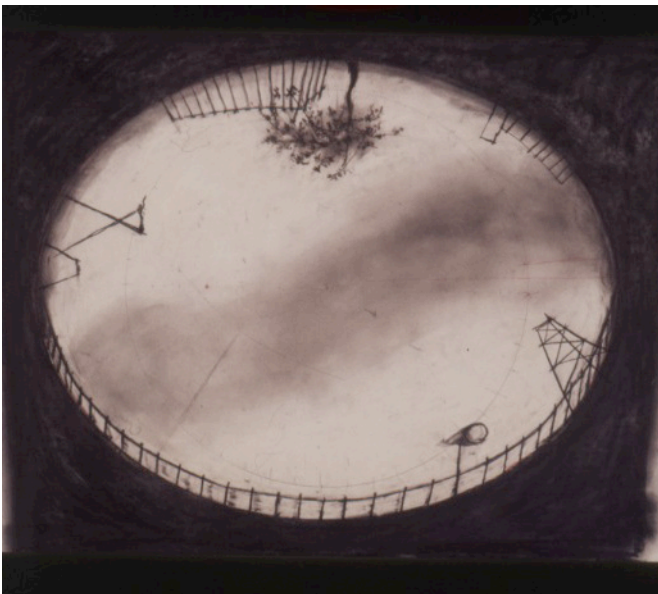
Medicine chest

Este proyecto tiene el título del nombre del objeto de que WK se sirve para proyectar la película - *Medicine Chest*. Los dibujos de naturalezas muertas utilizados en la película tienen como punto de salida referencia a los artistas Chardin, Morandi y Philip Gaston, y los textos utilizados provienen de las *billboards*, (de información local como internacional) alrededor de Johannesburgo que durante el tiempo de ejecución del proyecto fueron exhibidas: “*shopping mall’s bloody monday*”- “*doomed sailor’s chilling note*” (KENTRIDGE, 2011:p.18), “(...) *Projected on a small medicine chest attached to the wall, a man’s face drawn in charcoal emerges to the sound of running*

Overloed



839



water. Soon the face seems to dissolve into the interior of the cabinet, and over the next few minutes strange and elliptical hand-drawn images rapidly appear and disintegrate there as well. A tiny man walking across a ravaged landscape leaves in his wake smudgy traces that morph into jars on the shelves. A bird flapping into the sides of the cabinet transforms into a fish revolving around a globe propped in a field. Phrases like "Doomed Sailor's Chilling Note" flash intermittently. Finally, a man rests his head against a woman's naked torso a less clinical form of chest that supplies comfort (...)" (SHEETS, 2001).

Sleeping on glass

El proyecto *Sleeping on Glass* fue realizado para una exposición en la Villa Medici, en Roma, en junio de 1999. El local seleccionado para la exhibición del trabajo era el dormitorio de Ferdinandi, Grand duke of Tuscany. Con el propósito de hacer algo específico para el dormitorio, es a partir de un sueño que el mote para el desarrollo del trabajo se producirá.

"(...) In this dream, there were toy mechanical cranes made by one artista, an automated doll on a bicycle by another artista, a violent fragment of a video presentation, and some extremely beautiful blue photographs of chairs (...)" (CHRISTOV-BAKARGIEV et al., 2004:p.135).

La producción se volvió, a través de la transposición de las imágenes del sueño, en una reflexión sobre el sueño, en particular como WK argumenta, en la sensación fúgida que estos nos presentan cuando acabamos de despertar.

La exhibición de la película fue presentada en una cómoda con cajones proyectado en el espejo, *"(...) sleeping on Glass was a film made to be projected onto a two-way mirror. As the image projected darkens, so the viewer is more aware of his reflection in the mirror. As the image lightens, the viewer sees less of his or her own image and more of the projected image. The etchings that come out of the film Sleeping on Glass use the palimpsest effect of printing onto chine colle pages such that the image is layered onto the page behind, yielding if not image and cause of image and a text that has some half-evident connection to the image (...)"* (STEWART, 2007).

El uso del sueño como elemento revelador será una constante en la obra de WK. El artista registra los sueños resultantes de inquietudes específicas relacionadas con un determinado proyecto, en forma de pequeños textos, palabras sueltas o ideas, justo en el momento en que se despierta, con la intención de fijar la primera impresión.

What will come

El nombre para este proyecto proviene de un proverbio Ghanan. Por un lado significa simple círculo que no tiene fin, por otro, se refiere literalmente a una imagen que empieza y que nunca tiene fin. Un tipo de espiral que vuelve siempre al lugar de salida (POUSETTE, 2009:p.68).

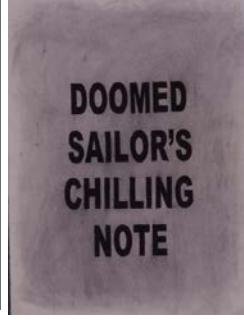


840



841

Medicine chest



842



843



Sleeping on glass



844



845

La película *What will come* de 2007 está constituida por innumerables dibujos anamórficos que son exhibidos en una mesa con una cobertura de cristal que contiene en el centro un cilindro de espejo. La historia contada en las imágenes relata episodios de la guerra de Abisinia de 1930 en que los fascista italianos, con la ayuda de Hitler, violentamente anexaron a Etiopia. La singularidad de este proyecto proviene del hecho de ser la primera película anamórfica realizada hasta el momento. La película es proyectada en el soporte/objeto en una continuidad cíclica y las imágenes no se encierran en límites, expandiéndose entre los dos planos de proyección.

En este juego sofisticado que incluyó la proyección de la reflexión, de la transformación de formas y de la creación de diferentes escenas a través del proceso de la *nueva animación*, WK hace también referencia a temas como la tiranía del colonialismo y del apartheid.

En este trabajo la vertiente interpretativa del espectador es llevada a su extremo, con relación a la forma de cómo ve y qué ve. El espectador se acostumbra a las diferentes posibilidades de visualizar la animación, pudiendo moverse en torno de la mesa de la proyección, para elegir su lugar, orientación y dirección de la mirada, que puede ser directa al espejo del cilindro, donde la imagen es reconocible o puede ser hacia la proyección correspondiente a la hoja de papel, donde las imágenes están representadas de forma deformada. El habitual plano de proyección único vertical se sustituye por el horizontal y por el vertical curvo, simultáneamente. De esta misma forma, al observador le es también permitida la libertad de interpretar la narrativa, por asociaciones y conexiones mentales internas que cada uno hace sobre un tema próximo de la historia colonial occidental (KENTRIDGE, 2007). La película fue montada en forma de carrusel continuo, en una repetición en espiral sin fin.

Black Box-chambre Noire

El proyecto *Black Box-Chambre Noire* partió de una invitación del *Deutsche Guggenheim comisión*, en 2005.

Teniendo como puntos de referencia de la investigación el Congreso de Berlín, de 1884, la década de 1930 sobre el nazismo y el judaísmo, la conexión entre Alemania y la Sudáfrica colonial, la Historia Colonial, películas realizadas en visitas del artista al desierto de Waterberg, la música "*In diesen heil'gen Hallen*", una pequeña película original encontrada en el material de archivo sobre la cazada a un Rinoceronte, documentos originales como mapas de 1904 y cartas manuscritas de 1915, además de documentos efímeros, "*Vernichtungsbefehl*" que servirán de material para la construcción de la maqueta y del soporte para una gran infinidad de dibujos.

El proyecto se representa en un teatro en miniatura, tipo maqueta, con

What will come



846. *What Will come* (video)



847



848

Black Box - Chambre Noire



849. *Black Box - Chambre Noir* (video)

objetos mecanizados formando una caja de performance programada. Los objetos utilizados en este proyecto no pasan a otra dimensión, en este caso son la propia materia prima como Kentridge argumenta, son el “actual carisma de los propios objetos”.

El escenario de la maqueta está construido por falsas perspectivas, hechas en planos laterales, que se vuelven cada vez más pequeñas a la medida que se alejan del primer plano. Para WK estos planos además de contextualizar un espacio a la obra, son también superficies para recibir proyecciones de imágenes. Estas proyecciones abarcan un tema ilimitado del espacio teatral y se aplican de delante hacia atrás y de atrás hacia delante, (JAN COUMANS, 2010) produciendo “proyecciones rotas”. La proyección entendida como imagen plana, es aquí explotada sobre una superficie de una representación de perspectiva tridimensional (JANKU, 2006:p.9).

Disuelve

La película *Disuelve* forma parte del proyecto *Breathe*, integrado en el *Project REPEAT (from the beguining)* realizado en 2008. El proyecto consiste en la utilización de la superficie del agua como plano de proyección. Esta idea nace de un proyecto no conclusivo, en colaboración con Philip Miller, Jo Ractliffe y Jane Taylor y pretendía ser una ópera basada en el mito de *Orpheu*. La película en cuestión retoma la idea de proyectar una imagen sobre el elemento agua con y sin movimiento, en un juego de construcción y desintegración de una imagen estática.

Carnets d’Egypte

Intoxicating Liquor, Cash Sales Book / ref:04/05/2010 (Drawing Lessons 34), East Rand Propriety Minds LTD. Central Administration / Ref.: 09/06/2010 (Drawing Lessons 35), Merveilles de la Science / Ref.: 14/05/2010 (Drawing Lessons 32), L’exploration du Sahara / Ref.: 23 /04/2010 (Drawing Lessons 31)

Las películas son exhibidas sobre libros abiertos y tienen su base en construcciones tridimensionales hechas de fragmentos que son fotografiadas *frame por frame*. Cada una de esas imágenes se proyecta posteriormente en cada una de las hojas individuales del libro que son calcadas con tinta, a través de imágenes proyectadas. Las páginas son filmadas y después son proyectadas en el libro. Es la ilusión de óptica que nos da la idea de que el libro está siendo deshojado.

La animación de los dibujos estáticos de fusión de procesos como cut-out y apropiación serán aquí inicialmente trabajados.

4. Películas exhibidas a través de la instalación

De las variadísimas películas que constituyen la producción artística de WK, hay un conjunto que tiene la particularidad de ser presentado en forma de instalación, como por ejemplo: *Echo, scan slide bottle, 7 fragments*



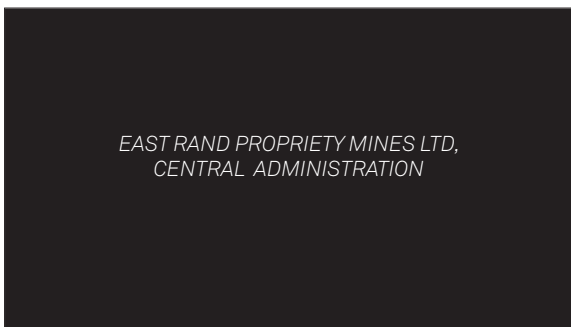
Black Box - Chambre Noire

850



Disuelve

851



Carnets d'Egypte

852. East Rand Proprietary Mines LTD, Central administration (video)

for George Melie y I am not me the horse is not mine. Estas instalaciones tienen la especificidad de trabajar en múltiples. Estos múltiples que se interconectan se posicionan en locales específicos con tiempos determinados, creando en el observador situaciones confusas, ambiguas, inauditas, con las cuales el observador será obligado a crear sus propias estrategias de reconocimiento.

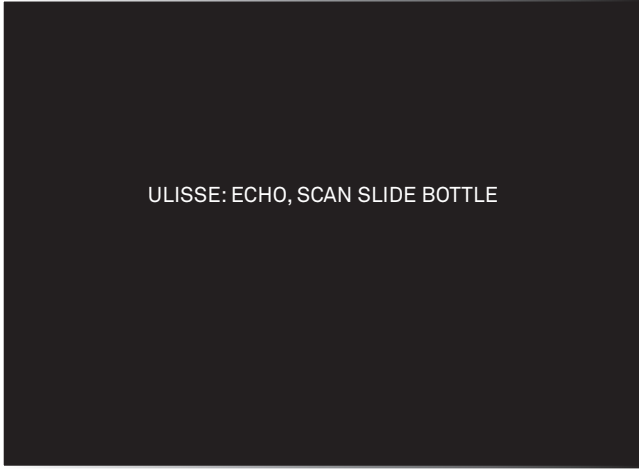
Echo, scan slide bottle

Echo, scan slide bottle fue exhibido en el festival de *Grahamstown*, en Sudáfrica, en 1999. *Echo, scan slide bottle* es una proyección en pantalla tríplica. El material para la elaboración de este proyecto se constituye por una reunión de partes del proyecto *Il Ritorno d'Ulises* realizado en colaboración con la *Handspring Puppet Company*, inspirado en la ópera de Claudio Montverdi - *Il ritorno d'Ulisse in patria*, 1640, basado en el poema épico - Odisea de Homero.

Las imágenes utilizadas son imágenes de paisajes y del cuerpo humano que funcionan en oposición, es decir, las imágenes de paisajes se mezclan entre paisajes de Johannesburgo y paisajes idealizados de la Grecia clásica y las imágenes del cuerpo se mezclan entre representaciones de dibujos-grabados de anatomía del siglo XVI y XVII con representaciones hechas a través de las nuevas tecnologías médicas, como el CAT-SCANS, las resonancias magnéticas, el sonar, el angiograma, el ecocardiograma, las imágenes en rayo-X, todas pertenidas en libros y revistas de medicina pertenecientes a Anne.

La obra no es narrativa sino asociativa entre las tres proyecciones. Cada pantalla rectangular contiene imágenes alternadas: en la pantalla de la izquierda, paisajes tanto dibujadas como utilizando la fotografía; en el centro una imagen constante y una botella que sube y baja y en la tela del lado derecho son proyectadas imágenes del interior del cuerpo humano (KENTRIDGE, 2003).

La adaptación que WK hizo de este material se transformó en un viaje al interior del cuerpo humano, "(...) *Kentridge suggests that the images concealed in our bodies may allude to the fragility of the spirit and questions our confidence in the surface and appearances (...) Ulisse's scar from when was injured as a child by a boar is the only thing that identifies him. This old wound, which I can enter through the drawing, becomes an erupting volcano. And here I have reproduced the muscle of the human heart. I penetrate it through the drawing as if it were a laser operation and the journey in the vessels transforms it into a raging sea. And here is the Iris, which symbolises Penelope: its petals slowly unfurl and then close again. For the lovers I have curtain reveals the stage, which soon extends to infinity, becoming modern streets in Johannesburg, valleys and landscapes (...)*" (KENTRIDGE, 2003:p.184).



Ulisse: Echo, scan slide
bottle

853. *Ulisse: Echo, scan slide bottle (video)*

7 fragments for George Melie

7 fragments for George Melie fue realizado en 2003 y consta de nueve películas. Siete forman parte de una serie y las otras dos son complementos de la misma. Las películas fueron construidas a la luz de la obra de George Méliès (SOLLINS, 2010:p122)⁶⁰, ilusionista francés del inicio del siglo XX, como un homenaje a su obra.

En este proyecto el proceso de la *nueva animación* se funde con el proceso cut/out y con el uso del rodaje directo del taller del artista. De este modo, el artista se incluye en el acto del dibujo en cortas y sencillas acciones que proceden de los varios momentos de los procesos elegidos. Las escenas que estos nueve videos-proyecciones presentan suceden en el taller del artista, lugar de la práctica del dibujo y de la reorganización continúa del mundo. Los dibujos son así construidos por el autor “a la vista” del observador, nunca con el propósito de obtener un rodaje coherente, evolutivo y final, pero presentando los “dilemas” con los cuales WK se debate durante su proceso creativo.

Las ambigüedades entre los límites que van de la representación a la realidad, los momentos de ausencia en la búsqueda de la imagen y la visión inversa de los tiempos, son algunas de las cuestiones que se pueden plantear. La construcción de las escenas ocurre por una economía de medios sirviéndose WK únicamente del contexto que lo rodea. Es una lectura global de todas las películas de este proyecto, constatamos que las imágenes están siempre en desconstrucción, por los papeles rotos, por el palimpsesto del carbón, por la anulación del tiempo, por la ausencia, “(...) *Siete proyecciones presentan animaciones diferentes, que atraen la mirada de una tela hacia la otra en movimientos en conflicto; cada cortometraje llama la atención para que sea posible acompañar sus rápidas transformaciones. El hecho de que el espacio sea proyectado de manera que el observador no logre ver físicamente todas las telas al mismo tiempo contribuye para el sentimiento general de confusión y magia fuera del campo de visión (...)*” (PEREZ-BARREIRO, 2007:p.107). Esta forma de exposición es intencional en la medida que WK provoca al observador en un proceso de duda y de explotación del hecho de ver y de comprender al mundo.

I am not me the horse is not mine

Las ocho películas son: *His magesty comrade nose; Prayers of apology; A lifetime of enthusiasm; Country dances I (shadow) ; Country dances II (paper); That ridiculous blank space again (a one minute love story); Commissariat for enlightenment; The horse is not mine.*

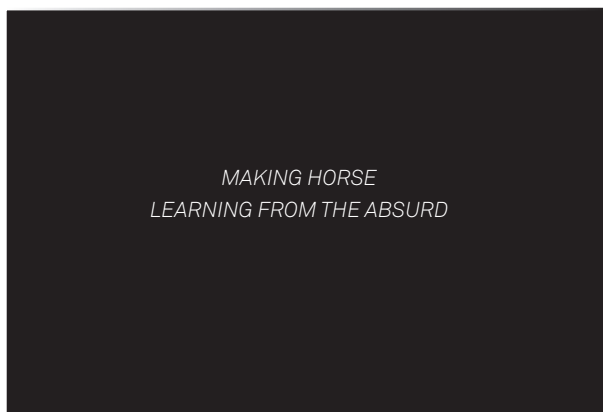
La serie de películas del proyecto *I am not me the horse is not mine* se constituye por ocho videos que surgirán durante el proceso de trabajo

⁶⁰“(...) who experimented with the magical possibilities of the nascent technology of the film in the late nineteenth century and first decade of the twentieth century, in works such as *Le Locataire diabolique - the diabolical renter 1909, simple substitutions, changes of scale, and other tricks performed between the filming of successive frames enabled Melies to perform impossible feats such as fitting an entire apartment into a suitcase (...)*” in SOLLINS, Susan et al. - *Art : 21, art in the twenty first century 5*. Art21, New York, 2010



854

7 fragments for George Melie



855. *Making a horse - learning from the absurd* (video)

I am not me the horse is not
mine

de la ópera *The Nose* de Shostakovich, presentada en el *Metropolitan Opera* de Nueva York, en Marzo de 2010. Esta serie equivale a un tipo de “sub proyecto” que nace agregado a un “proyecto principal”. *I am not me the horse is not mine*, es similar a un cuaderno de dibujos donde son registradas las primeras ideas más o menos desarrolladas en el encuentro del lenguaje “perfecto” para la ópera *The Nose*. Este género de trabajos se sirve de todo el material de investigación reunido y se constituye como una especie de ejercicio, de prueba, para encontrar los puntos de orientación que se deben tener en cuenta en la producción final. Sin embargo, estos trabajos hechos con una intención de laboratorio, con el tiempo ganan una vida propia, llegando a provocar también el origen de otros trabajos en cadena. La serie de películas, en particular, se constituye como WK describe en la conferencia parte III, presentada el 20 de septiembre, de 2008, en el *Marunouchi café*, en Tokyo, en un conjunto de proyecciones que están relacionadas no directamente con la ópera sino con el personaje *The Nose* que se deja perder en la Rusia de los años 30 del siglo XX. La explotación de este tema corresponde a una parte de la historia que no se desarrolla en el enredo base de la ópera, pero que WK intenta responder o crear situaciones de posibles narraciones incluidas en el lenguaje visual relacionado con el Constructivismo correspondiente al periodo político de entonces (KENTRIDGE, 2009).

La instalación de este proyecto consiste en la exhibición de las 8 películas en una misma sala, al mismo tiempo, sólo con una banda sonora. Podemos verla una a una, sin embargo todas se están exhibiendo al mismo tiempo, creando una confusión, un caos visual. Algunas son largas y lentas y otras cortas y rápidas, lo que permite al espectador cambiar el sentido de la mirada y buscar en otra proyección otro estímulo.

Estas películas fueron realizadas mezclando procesos como el de dinamizar imágenes estáticas a través de fusión de procesos de *Cut-out* y apropiación; inmovilizar el movimiento secuencial a través de la utilización de construcciones realizadas en papel y por el uso de actores en actuaciones performativas.

Las técnicas usadas en la mayor parte de las películas tienen como base la proyección de una película ya existente, performances del artista o de actores o sencillamente un fondo negro.

La nueva animación durante este nuevo momento consiste en fundir en esta base los distintos procesos de *Cut-out* anteriormente explotados en situaciones estáticas, que ahora son animados, en un proceso de proceder y retroceder, esto es, cada composición creada es de nuevo filmada y refotografiada *frame por frame*, hasta alcanzar el resultado final. Así, las películas se hacen dos veces, como punto de salida. Una para crear la acción básica y la otra para anexas todo tipo de nuevas intervenciones. El proyector está suspenso por encima de la hoja de papel en posición cenital,

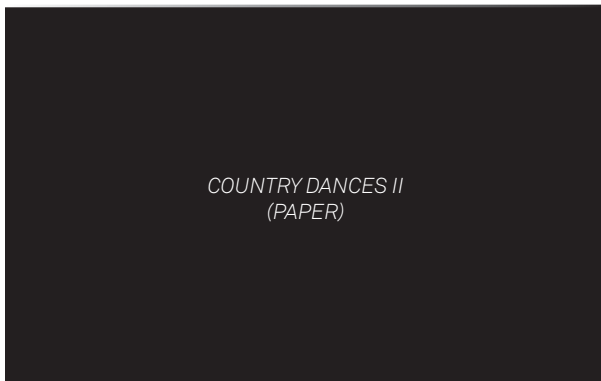
I am not me the horse is not
mine



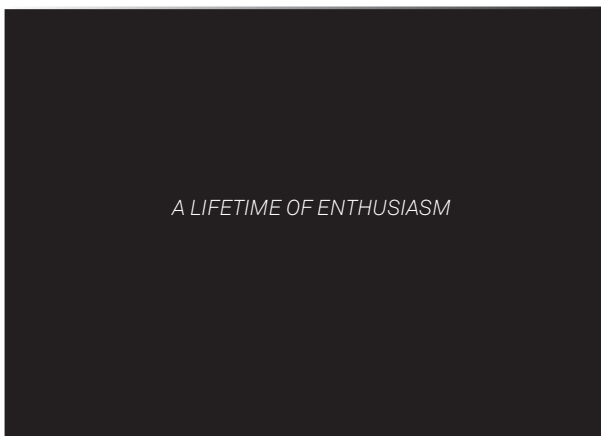
856. *Country dances I (shadows)*, (video)



857. *Commissariat for Enlightenment* (video)



858. *Country dances II (paper)*, (video)



859. *A lifetime of enthusiam* (video)

proyectando la primera fase del trabajo. La cámara de filmar va registrando los cambios, no de las huellas de carbón, sino de los desplazamientos que los trozos de papel con o sin impresiones, con o sin texto, van ganando sobre este fondo inicial en una especie de *collage* de papel en proyección. Las figuras de fragmentos de papel se basan en producciones de teatro de la *Bauhaus*, de 1925. Sin embargo, los múltiples fragmentos no se pegan entre sí, son dejados sueltos pudiendo desintegrarse y componerse a través de sus propias leyes físicas. A estas dos fases de trabajo, a veces, WK añade pequeñas secciones animadas separadamente y posteriormente editadas en la película.

5.4.4. PERFORMANCE

El proceso de trabajo que incluye el *desempeño* tiene las primeras reminiscencias en la fase teatral de las primeras décadas de producción de WK. La “performance artística” es entendida como modalidad de manifestación interdisciplinaria, cuidadosamente elaborada y que no cuenta con la participación de los espectadores. Se realiza para palcos ausentes y es registrada en vídeos en un ambiente intimista del espacio del taller, de forma aislada y donde todo es posible de ensayar y experimentar, sin miedo de un comentario u observación recriminatoria, o incluso del aplauso. Este tipo de manifestación recuerda las escenografías infantiles en que los niños crean situaciones con amigos imaginarios donde representan todos los papeles y donde los sonidos, el lenguaje, los movimientos son generados de forma fragmentada, en una posición completamente enajenada del mundo. En estas películas el taller sirve de escenario y éstos son generalmente trabajos que relatan el diario del taller, donde se ven trabajos que se están desarrollando en el mismo momento, pero que no guardan ninguna relación directa entre sí⁶¹.

I am not me the horse is not mine

Este conjunto de películas surge como un laboratorio de ideas explotadas durante el proyecto de la producción de la ópera *The Nose*. Como WK afirma de su producción creativa, ésta está muy relacionada con el juego y con el conjunto de reglas asociadas en un proceso inverso de posibles hipótesis donde todo se pone en causa y donde todo es posible (SOLLINS, 2010).

De las ocho películas del proyecto *I am not me the horse is not mine*, las películas, *Lifetime of enthusiasm, Country dances I (shadow) –commissariat for enlightenment* y *The horse is not mine*, involucraron actos performativos, tanto de WK como de diversos estudiantes y actores que participaron en el taller realizado en Johannesburgo, en el año 2007 para la producción de la ópera de Shostakovich-*The Nose*.

Estos dos tipos de performance, uno intimista realizado por el artista en su taller y el otro realizado con un público y por actores y estudiantes

⁶¹ Conversación con William Kentridge por teléfono en 9.06.2010



860



William Kentridge como ator,
reminiscencias en la fase
teatral

en el escenario del teatro, van a servir de base a la construcción de la primera base de trabajo en la construcción de esta nueva animación. Las performances realizadas por este segundo grupo formaron parte del taller donde se ensayaron las primeras hipótesis para esta producción. La improvisación de las danzas rusas a través de performances africanas, señalaron el mote para el conjunto de imágenes y movimientos animados a través de la luz, en juegos de exageración, ampliación, compresión creando juegos entre la figura y las sombras en siluetas. Las performances del artista en el taller señalan el inicio de un programa performativo que WK desarrollará en particular en la serie *Drawing lesson*.

The lecture performance

En vez de presentar una conferencia, en que el artista discursa y proyecta, WK presenta un trabajo que combina narrativa, video proyección, voz y música instrumental como banda sonora.

Incorporando conferencia, monólogo e instalación, WK expone el proyecto que desarrolla para la ópera escrita por Nikolai Gogol, *The Nose*, presentada en el *Metropolitan Opera House*, en Nueva York, en 2010. Este trabajo titulado *I am not me the horse is not mine*, fue por primera vez presentado en la biennial de Sydney, en 2008 y se insiere en una serie de proyectos que anteceden la producción final en la búsqueda y preparación del lenguaje de la ópera. Esta conferencia explica la historia de la obra y la historia del acto creativo que lo rodea, a través de múltiples proyecciones del artista, en un enredo de cierta forma absurdo. La conferencia-performance tiene la particularidad de incluir diversos tiempos: el tiempo en que cada nivel fue filmado, más el tiempo real y el tiempo que queda registrado en cada grabación de esta actuación.

Drawing lessons

El proyecto *Drawing lessons* es una extensión de la conferencia *I am not me, the horse is not mine*, descrita en una serie de pequeñas películas con fines en abierto. Los ensayos van siendo realizados en proyectos específicos a lo largo del tiempo de la producción del momento, pudiendo reunirlos, con todo, de una forma transversal.

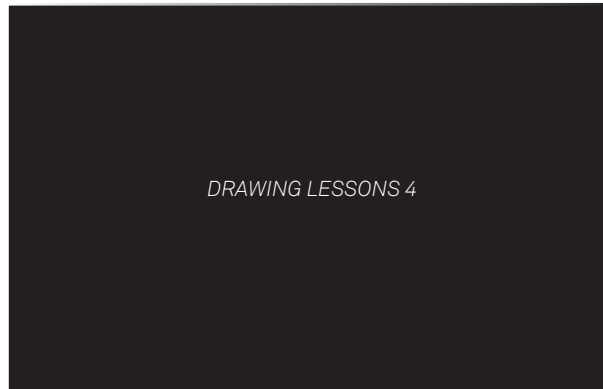
Es un trabajo muy desarrollado en torno del proceso de montaje. Las series incluyen múltiples apartados que son ocupados por distintos rodajes acumulándose en un todo. Los rodajes se basan en múltiples performances del artista en el taller involucrándonos en los procedimientos que implica un acto creativo. La preocupación no es deslindar el desarrollo del dibujo sino todo lo que involucra el esfuerzo, la energía hasta llegar a la concepción. Para WK esta reunión de material incluye la misma idea de un cuaderno de dibujo (KENTRIDGE et al., 2010). Dentro de esta serie podemos



861



I am not me the horse is not mine . lecture



Drawing Lessons

862. Drawing Lesson 4 (video)

encontrar ya un pequeño ensayo que se insiere en el proyecto *Carnets d'egypte*. En este caso específico las historias son todas sobre un tema *Jumping on the king's bed*.

4.5. REVISITACIONES

El proceso que denominamos de revisitaciones está relacionado, como en la fase anterior, con la investigación que WK ha establecido en la historia del cine *percepción de la imagen*, con el tiempo. Seleccionando alguno de los ejemplos más significativos de los conceptos tenidos como preestablecidos, WK descompone los principios. La producción de imágenes en la construcción de la realidad tridimensional a través de forma indirecta, direccionó el estudio para dos tipos de modelos: las representaciones anafóricas y las representaciones en estereoscopia.

Las primeras experiencias anafóricas se inician en 1996, en la residencia de artistas en *Civitella Ranieri Center*, en Umbria, con la visita al Museo de la Ciencia de Florencia, donde por primera vez WK, vio y analizó dibujos renacentistas de anamorfosis. El primer dibujo resultante de estos primeros intentos de dibujar mirando por el reflejo de un espejo curvo surgen en el dibujo *Cabeza de Medusa*.

“(...) Drawing the anamorphic image is a less unfamiliar activity than it would have been twenty years ago - we are accustomed now to using a mouse, guide by looking not at our hands but at a screen. In the same way the anamorphic drawing was made not by looking at the marks on the surface but at their reflection in the mirror-finish cylinder at the center of the plate. Medusa was of course someone whom it was safe to see only as a reflection, rather than directly (...)” (STEWART, 2007).

En 2009, WK retoma el tema de las anamorfosis, ahora incluido en el estudio de los modelos ópticos. Durante este año desarrolló un gran conjunto de dibujos que servirán en su mayoría para la elaboración de la película anamorfica *What Will Come*. Estos dibujos, realizados con el proceso de la *nueva animación* sobre papel virgen rectangular, con el auxilio de un sistema óptico de un cilindro espejado colocado en el centro del círculo, son construidos de forma intuitiva y empírica, registrando las marcas en el papel. Al mismo tiempo que ve su mano con el carbón la va registrando a través del espejo. La representación se hace de forma indirecta, asimilándose al registro que tenemos cuando utilizamos el “ratón” del ordenador.

Este procedimiento para la construcción de la imagen es similar al proceso de estereoscopia en la necesidad de juntar información de imágenes planas, para que en un espacio de nuestro cerebro se construya una visión semejante a la que tenemos de la realidad. Las figuras de ahí resultantes



863

Cabeza de Medusa



864

What Will Come, anamorfis

nacen de los temas de los paisajes, los animales y la figura humana desarrollados en cortas secuencias.

Estereoscope project fue un proyecto que se construyó en torno a la obra de Albert Durer, sobre la geometría y “*legitima costruzione*,” proporciones y fortificaciones, en un trabajo titulado *Underweysung Messung* compuesto por cuatro libros.

El primero trata la geometría lineal, el segundo la construcción de polígonos regulares, el tercero aplica los principios de la geometría a la arquitectura, a la ingeniería y a la tipografía, y el cuarto libro emplea las formas tridimensionales y de la construcción de poliedros, además de discutir sobre una variedad de mecanismos para el dibujo en perspectiva de modelos, como la cámara clara dando ilustraciones en xilogramados de estos mismos métodos.

Es con base en estas últimas reflexiones de Durer, que WK se concentrará en la producción del *Estereoscopia proyecto* creando una colectánea de “obras” compuesta por maquetas, objetos, fotografías estereoscopias, dibujos estereoscopios y dispositivos/instalaciones. Todos estos componentes se van a interrelacionar entre sí, por fases. Las maquetas y los objetos construidos recurren a imágenes bidimensionales esencialmente enfocadas en las ilustraciones del libro *Underweysung Messung*, “ilustración del dibujo en perspectiva, el artista y el desnudo”, si bien que WK, al interpretarlas les añadirá otras imágenes o fragmentos de obras del mismo autor, como el perro en la alegoría Melancolía I (1514); el Rinoceronte de Albert Durer (1515), además de otros autores, Edward Degas, con el desnudo de la figura femenina del cuadro *Dejeuner sur L’herbe*, de 1863.

Teniendo como principio de orientación los pirograbados de Durer, WK crea locales escénicos ejecutados íntegramente a papel donde el soporte, el plano de la representación, transpone el espacio real. Las composiciones están constituidas en dos versiones, en espacios abiertos y en espacios cerrados. Los primeros son realizados sobre una mesa del taller del artista donde los objetos son dispuestos, por superposición de planos siendo que el espacio se destaca por la proyección de sus sombras propias y proyectadas. La separación del plano horizontal y vertical está definida por la línea de la mesa y por las tonalidades ligeramente diferentes de los dos planos.

Los segundos son creados dentro de casas escénicas realizadas en maquetas, bien como un teatro de proscenio donde “cortinas y delantales” se suceden en el interior reforzando la profundidad del espacio, o como una maqueta en forma de cubo neutro con una única apertura frontal, donde las paredes laterales contienen una aceleración acentuada y útil al punto

Underweysung Messung



865



866



867



868



869

de fuga central. En estas composiciones, los motivos se presentan en formas que crean contradicciones en el reconocimiento de la lectura de la imagen. A estas construcciones de papel se juntan motivos que se reúnen entre objetos reales (cafetera, alicate, batidor de claras con mango, cinta métrica, batidor de claras manual, plancha de quemar, gubia, compaso, animales, cabezas), contruidos a papel y dibujos suspensos, fotografías y autorretratos.

Las composiciones son posteriormente puestas en escena para ser fotografiadas. Los dibujos estereoscópicos se realizan a partir de estas puestas en escena, por proyecciones ampliadas de las mismas en la pared del taller del artista. Éstas son posteriormente fijadas a carbón como si de una fotografía se tratase. WK adapta en este proceso de trabajo el lenguaje fotográfico. Las imágenes son representaciones en espejo de las imágenes originales.

De las mismas composiciones son realizadas fotografías en imágenes estereoscopias, es decir son dos representaciones bidimensionales iguales, que están lado a lado impresión en una tarjeta. Sólo a través de la observación de las mismas por un dispositivo estereocópico ganan profundidad, pareciéndose a la realidad, siendo esa construcción hecha en el espacio del cerebro, en un espacio virtual. En la realidad, en las palabras de los artistas “(...) *our retinas are receiving flat images, and our brain combines the two images from our retinas into this illusion of coherent depth. And because we do it so well we believe that’s what we’re seeing (...)*” (SOLLINS, 2010)⁶².

5.4.6. COLABORACIONES

En este periodo las colaboraciones⁶³ siguieron siendo un eje impulsador del acto creativo. Proyectos con artistas, colaboraciones técnicas y colaboraciones para grandes producciones serán intensamente desarrolladas.

La formación de su propia “compañía”, compuesta como una estructura familiar, que se consolida y aumenta a la medida que los proyectos van transcurriendo: Catherine Meyburg (*video composite & editing*), Philip Miller (*compositer*), Sabine Theunissen (*set design*), Kim Gunning (*video control & projection*), Greta Goris (*costumes design*), Kim Gunning, (*video control & projection*), Luc de Wit (*staging collaborator*), Jennifer Tipton (*lights*), la colaboración con artistas de la talla de Jo Smail, Claire Gavronsky y Rose Shakinovsky, y las colaboraciones con Caroline Marguerite Stephens (*weaver*) y Jillian Ross (*print maker*), demuestran la importancia que el artista dará a este sistema de trabajo.

⁶² <http://www.art21.org/anythingispossible/slideshow/on-perception/#art21-wkaip-perception-007>

⁶³ In William Kentridge www.art.co.za/press.htm - Cached / 1998, Una Voz del Pueblo, William Kentridge: entrevista Artista

Jo Smail⁶⁴

El trabajo colaborativo con Jo Smail comprendía un articular de una especie de “pregunta, respuesta” en que cada artista tenía su tiempo que registrar. Cada artista tenía un dibujo de reacción ante lo existente, “(...) Smail, who was born in South Africa and teaches art at the Maryland Institute College of Art in Baltimore, suffered a major stroke in 2000 that left her partly paralyzed and unable to speak. Her art assumed a role in recovery. She began to make pictures with splashes to black paint on a white or pink ground. In some cases, the rudimentary marks ended up resembling natural forms, like clouds or flowers, or Ms Smail would manipulate them in that direction. In other cases, she left them abstract, letting her titles open paths to concrete readings. Ms Smail has said that painting was her substitute for language at a time when she couldn't speak. And visual speech becomes a dialogue in several small-scale collaborations between Ms Smail and her fellow countryman William Kentridge, done from 2002 to 2005. One artist would start a piece; to other would add to it, riffing on the original image. Done through exchanges by mail, these small, eloquent pieces suggest a primer of how visual language works, moving from gesture towards meaning, with meaning never pinned down (...)” (COTTER, 2006:p.110).

Claire Gavronsky y Rose Shakinovsky

WK repite el trabajo de colaboración en formato tríptico ahora con las artistas Claire Gavronsky y Rose Shakinovsky, en impresiones conjuntas. Estos trabajos son un mapeado resultante de un palimpsesto de las obras de arte que influenciaron a los artistas durante los años de formación y una reflexión de una historia personal que selecciona y superpone la gran narrativa de la Historia del Arte. De esta forma el trabajo colaborativo es una forma plural y relacional donde los mundos heterogéneos coexisten y co-crean. La ejecución del trabajo se hace a la medida en que las ideas en las discusiones van surgiendo: originalidad, identidad y autoría son los valores explotados en este nuevo planteamiento (LEBEKO et al. p.94).

Marguerite Stephens

El proyecto de Stephens es un proyecto familiar iniciado en el distrito de Swazilandia, en Sudáfrica, en 1963. Este proyecto enfocado en desarrollar la tapicería como arte se inicia en 1963, en Diepsloot, un barrio de las afueras de Johannesburgo, colaborando así con artistas en la transposición de sus creaciones para este *médium*.

⁶⁴ “(...) I can't remember When I first met William Kentridge. But he remembers well our last meeting nearly twenty years ago. Apparently I was in a teacher mode because when he complained about not being a painter, I said something like 'Don't bother with painting just do what you love to do. Draw and draw and draw'. Then I left South Africa. In 1997, I attended Documenta X. I sat through William's video, *Felix in Exile*, over and over again. Tears were streaming down my face. Needless to say I was thrilled when Barry Nemett suggested we collaborate for this exhibition. It has been a wonderful experience for both of us. Meanings change. His collaged figures echo my ink drawings. He searched for pink and found some receipts and an empty box that once contained charcoal. For my part, lacking any black construction paper, I used a garbage bag - for a moment, I thought I'd ruined a Kentridge drawing! (...)” in KENTRIDGE, William - *Conversations - influence & collaboration in contemporary art*, p.31, 2004

El equipo consiste en tejedoras, hilanderas y tintureras, que trabajan en grupo en un ambiente familiar, sereno y distendido, en Swazilandia o e Depsloot.

El papel de Stephens es la producción de todas las fases que transcurren entre el dibujo hasta la tapicería. En un desmontaje incansable de todas las capas que la historia del dibujo contiene, en una escala 20 veces mayor que el original. El grupo de tejedoras que trabajaba en telares verticales seguirá este dibujo lineal, manchándolo de colores únicos, en una transposición mimética del referente. Cada marca se lee y coloca en un mismo nivel, la historia tiene el mismo tiempo y se desvela de forma ascendente (KENTRIDGE, 2008).

Jillian Ross

Jillian Ross es el *workshop manager* del proyecto David Krut Print Workshop, desde 2005. El trabajo con WK se inició en el año 2006 con un grabado realizado en la técnica de *carborundum* “(...) *Carborundum is small metal fillings. You mix it with PVA paint and you apply it to a plate (it’s an additive process). Then you let it dry. Once dry it prints with ink and embosses the paper a lot (...)*” nas gravuras *Magic Flute: Dove and Magic Flute: Man and Dove*. Como en un laboratorio, esta técnica nunca experimentada por WK o por Jill fue trabajada en conjunto, estableciendo el momento de conexión entre las dos personas “(...) *It happened as William had never tried the technique before and David offered it to him to try. At the time I had been printing full time at DKW for 6 months. I was very new to printing. William gave me a try. When I wasn’t entirely sure what to do, he helped me to understand how to print it (...)*”. Tal como describe Ross el proceso de *colaboração de colaboraci3n*, “(...) *is just in a way that you are responding to his own ideas where you are merely a technician or rather, you interact with your own creativity and make your own decisions? Often, William knows what he wants to do and we do it. Even though he is sure of the technique, he doesn’t always tell me how he wants it to do done so then I use my judgement and do it the way I think he would want it. I choose which black to print with, and have mixed colors close to red he is after with the Nose series. As for techniques, he asks me sometimes which ones would be good for him to try. Working with him, after a while you learn what he likes and doesn’t and he is open to you making suggestions in between (...)*” (ROSS, 2011).

La frecuencia de encuentros como Jill Ross comenta depende del tipo de trabajo “(...) *We meet on a regular basis if we are working on a project together or not. We are in regular contact when he is in JHB. When we work together on a project, he collaborates and works very quickly to produce the result he wants. When we have finished making the plates and he gives the ok to print the edition, I make times to meet with him for*

him to sign the works. He lets me make the decisions as to which prints are part of the edition and which are not. He leaves the quality control to me and we don't always talk about those decisions. If we are in the middle of the printing project and trying to make the final print, we meet often and I print the image different ways to give him choices to choose from (...)" (ROSS, 2011).

El trabajo colaborativo de la compañía surge de las grandes producciones de ópera. La constancia de las relaciones intensas naturalmente tiende a reunir un grupo de personas que incorporen las mismas ideas, el mismo lenguaje, los mismos hábitos. La compañía integra a antiguos y a nuevos colaboradores, y tiende a añadir siempre otros tantos a la medida que los proyectos se van desarrollando y según las necesidades de cada uno. El trabajo se realiza por partes pero se une en un todo que es la producción de la ópera. Las colaboraciones técnicas entran en escena en momentos específicos, en el paso del dibujo a otras tecnologías. La transferencia, sin embargo, no es lineal, cada colaborador insiere nuevos datos al trabajo, que están relacionados en particular con el paso de medio.

CONCLUSIÓN

Es en el tiempo y en las performances del proceso que la producción de las imágenes de WK se construye. Se puede verificar que a la medida que WK va reinventando y creando sus procedimientos, éstos van a lo largo del tiempo perdiendo cada vez más sus límites. WK usa la repetición en sus procedimientos, pero no repite procedimientos. Los cambia poco a poco, los revisita y los funde. Anima lo que es estático y vuelve estático lo que es dinámico, planifica lo que es tridimensional y tridimensionaliza lo que es bidimensional. En la obra de WK el dibujo abandona el espacio preinteriorizado y confinado hasta la época moderna, para ganar, a través del juego de la simplicidad y de la rapidez, del cruce, del error y de la acción, nuevas dimensiones nunca antes observadas.

CAPÍTULO 6
CASO DE ESTUDO
CARNETS D'EGYPT
2010

INTRODUCCIÓN Este capítulo se enfoca en la interpretación y análisis del proyecto *Carnets d'Egypt*, un proyecto de instalación que estuvo patente al público en el Museo del Louvre, en Agosto de 2010. La elección de este proyecto como caso de estudio se prende con varios factores. En primer lugar, *Carnets d'Egypte* fue el último proyecto que tuvimos la oportunidad de acompañar personalmente en el taller del artista en Johannesburgo. En segundo lugar porque se trata de un proyecto de gran complejidad cuyo estudio y profundizado nos podrá ayudar a comprender aspectos importantes de áreas de investigación problemáticas, complejas y o nuevas, visando la comprensión y conceptualización de los fenómenos que orienten estudios futuros. El objetivo de este capítulo es contribuir para un análisis profundo de la obra de WK ayudando a clarificar detalles que pasarían desapercibidos en un estudio generalista.

Con base en una descripción detallada del caso elegido, se hizo una descomposición del todo en sus diversos elementos procediéndose a una identificación de cuestiones muy concretas sobre el proyecto en cuestión teniendo estas repercusiones en los grandes dominios de la producción artística de WK. Al adoptar *Carnets d'Egypte* como caso de estudio consideramos todos los elementos que integran las instalaciones realizadas para el efecto en el Museo del Louvre, el ambiente escénico por ellas producido y la articulación de los espacios escénicos de la exposición, así como todos los elementos que directa o indirectamente contribuyeron para su realización y que se archivaron en el banco de datos de William Kentridge¹.

6.1.
CARNETS D'EGYPTE La instalación *Carnets d'Egypte* ocupaba dos espacios distintos en el Museo del Louvre, escogidos por el autor: la “sala del Dibujo”, situada en la Sala Denon y en la “Sala Egipcia” situada en el ala Sully. Los temas representados en el conjunto de esta instalación constituyen un amplio espectro que va desde las “obras de arte egipcia”, mitología egipcia, referencias bíblicas a Egipto, cultura judaica y celebraciones, hasta otras referencias menos obvias como: el dadaísmo, el teatro de lo absurdo y la literatura. La temática de Egipto ya había sido usada por Kentridge, en 2005, en el proyecto de ópera *Magic Flute*.

¹ Base de datos de estudio fue realizada por Noemia Herdade Gomes con el software file maker, compilando, tratando y describiendo todos los documentos archivados por el estudio de WK sea directamente sobre su obra sea por las innumerables publicaciones internacionalmente editadas. La recogida, digitalización y tratamiento documental de las especies fue llevada a cabo entre 2007 a 2010 bajo la orientación directa del propio artista y sus colaboradores. La propiedad de los derechos intelectuales de la base de datos es de Noemia Herdade Gomes debiendo su identificación quedar enajenable.



870



La instalación Carnets
d' Egypte



871



La instalación *Carnets d’Egypte* presenta tres tipos de Dibujo: *Dibujo estático*, *Dibujo tridimensional* y *Dibujo dinámico*.

6.1.1.

DIBUJOS ESTÁTICOS

Los dibujos estáticos pueden ser subdividido en: dibujos originales expuestos en la “sala del Dibujo” denominados dibujos “*estáticos expuestos*” y dibujos que forman parte de los escenarios de las películas proyectadas en la “sala Egipcia”, que denominamos “*dibujos estáticos escénicos*”.

Los *dibujos expuestos* forman parte de una composición escenificada a partir de variantes en el taller del artista y reexpuesta en el Museo en diálogo con las obras de los Grandes Maestros de la Historia del Arte Occidental pertenecientes al departamento de artes gráficas del Louvre como sea Edgar Degas, Annibale Carracci, Jean-Pierre Granger, Charles Le Brun, Hugert Robert, Augustin de Saint- Aubin, Eugène Delacroix, Nicolas Poussin, Loius Amable Crapelet. Los dibujos expuestos formaron parte integrante de las varias películas realizadas para esta exposición.

Los *dibujos estáticos expuestos* que comprenden esta composición son diecisiete, a saber:

1- *Man and Sphinx (Cash Book) 1*, hecho a carbón sobre páginas del libro “*Ledger*” con las siguientes dimensiones 480 x 335 mm (cada página) – 620 x 479 mm (montado). La tecnología utilizada fue el montaje entre la imagen manuscrita del soporte y la imagen dibujada bajo el mismo

2- *Man and Sphinx (Cash Book) 2*, hecho a carbón sobre páginas del libro “*Ledger*” con las siguientes dimensiones 480 x 335 mm (cada página) – 620 x 479 mm (montado). La tecnología utilizada fue el montaje, entre la imagen manuscrita del soporte y la imagen dibujada bajo el mismo

3- *Man and Sphinx (Cash Book) 3*, hecho a carbón sobre páginas do libro “*Ledger*” con las siguientes dimensiones 480 x 335 mm (cada página) – 620 x 479 mm (montado)

La tecnología utilizada fue el montaje entre la imagen manuscrita del soporte y la imagen dibujada bajo el mismo. Inicialmente este dibujo pasó por el mismo recorrido de los anteriores, sin embargo, lo que se expone es el dibujo ya transformado durante el proceso de trabajo. Lo que se observa es una tonalidad negra en toda la superficie del dibujo. El bulto de WK autorretratándose es la temática de estos tres dibujos que constituye uno de los muchos ejemplos donde la figura de WK se presenta en su producción artística

4- *Temple (December 1926)*, carbón sobre páginas de cuaderno de notas con las siguientes dimensiones 255 x 395 mm - 385 x 525 mm (montado)

5- *Temple (December 1927)*, carbón sobre páginas de cuaderno de notas con las siguientes dimensiones 255 x 395 mm - 385 x 525 mm (montado). La referencia bibliográfica para la representación de estos templos faraónicos es el libro P.Piacentini, *L’Antico Egitto di Napoleone*, 2000, Milano, Mondarori

6- *Leviathan (1651)*, con las siguientes dimensiones de 500 x 650 y 560 x



872



873



874

Dibujos estáticos:
dibujos estáticos expuestos



875



876



877



878



879



882



880



881



883

- 700 enmarcado. Carbón y lápiz de color en páginas impresas encontradas
- 7- *Proprietes des Corps Incandescents*, dibujo a carbón en páginas impresas de libros encontradas en el taller con las siguientes dimensiones: 235 x 145 mm – 355 x 272 mm enmarcado
- 8- *Sphinx (head)*, carbón sobre papel con las siguientes dimensiones 1200 x 803 mm
- 9- *Shinx (rear)*, carbón sobre papel con las siguientes dimensiones 1200 x 803 mm
- 10- *Spectrophotometrie*, carbón sobre hojas de papel encontradas en el taller del artista, con las dimensiones 235 x 145 mm
- 11- *Cat*, collage a partir de fragmentos de Dibujo a tinta indian en hojas impresas
- 12- *Sphinx*, carbón, pastel, tinta indian, lápiz rojo en papel manuscrito encontrado en el taller del artista y pegado sobre papel virgen con las dimensiones 1200 x 1585 mm. (dibujo compuesto por dos partes)
- 13- *Merveilles de la Science (Le paratonnerre)*, carbón “apagado” y lápiz rojo en hojas impresas encontradas en el taller del artista con las siguientes dimensiones 285 x 380 mm
- 14- *Merveilles de la Science (La pile de volta)*, carbón “apagado” y lápiz rojo en hojas impresas encontradas en el taller del artista con las siguientes dimensiones 285 x 380 mm
- Tres grabados iguales pero impresos en papeles diferentes.
- 15- *Ruins and Sphinx (1885)*, con las siguientes dimensiones 267 x 400 mm, carbón sobre hoja encontrada *The illustrated London News*
- Tres grabados iguales pero impresos en papeles diferentes.
- 16- Un grabado, *XA,XA,XA*, impreso sobre varias páginas de hojas impresas de libros

6.1.1.1.

Dibujos escénicos

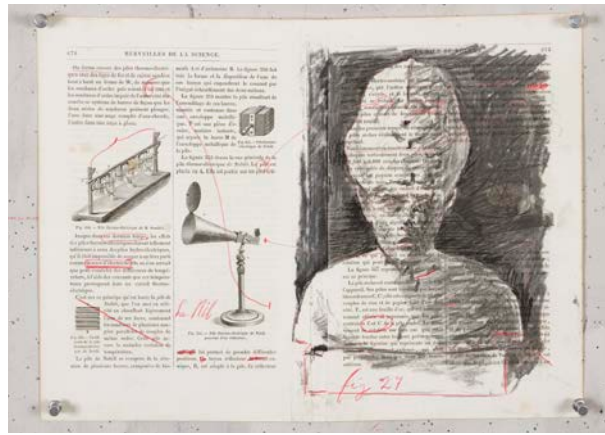
Los *dibujos escénicos*, que están incorporados en las películas presentadas en la sala Egipcia que WK produjo para el proyecto como también lo que se ha hecho en paralelo al mismo. Cada película tiene un escenario que contiene un grupo de dibujos, a saber:

La primera película *Fanfare (Drawing Lessons 44)* está constituida por seis dibujos de escalas variadas y cuyos contenidos, iniciando de izquierda a derecha, representan el dibujo de procesión, dibujos de sombrero, recorte de un león, parte de dibujo de figura, estudio para los figurines de la ópera *The Nose*, dibujo *Alice* y *Pat*, hoja suelta de libro.

La segunda película *Chorus (Drawing Lessons 37)* está constituida por seis dibujos enteros y tres “cortados” de escalas variadas según la siguiente descripción, iniciando de izquierda a derecha: dibujo collage *His Imperial Majestic, Il Emperador of Rússia*, del *The Illustrated London Nose* (2009); dibujo collage, *Even the side Streets rolled up their sleeves for a fight*, del *The Illustrated London Nose* (2009); dos linograbados estereoscópicos *Almost don't worry*, un linograbado *XA,XA,XA*; un dibujo a carbón



884



885

Dibujos estáticos:
dibujos estáticos expuestos



886



887

Dibujos estáticos:
dibujos escénicos



888



889



891



890

representando mitad de una esfinge. En las tres “imágenes” cortadas por el encuadre : un linograbado *Xa,Xa,Xa* ; *Leviathan* (1651), 500 x 650mm-560 x 700mm (montado), carbón y lápiz de color en hojas impresas encontradas en el taller.

La tercera película *Excavate (Drawing Lessons 33)* está constituida por siete dibujos de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: dibujo puzzle modelo; *dibujo collage, Even the side Streets rolled up their sleeves for a fight*, del *The Illustrated london Nose*, 2009; tres dibujos puzzle, autorretratos; dos dibujos grandes que son trabajos en el trascurso de los rodajes.

La cuarta película *Nubian Landscape (Drawing Lessons 42)* está constituida por cuatro dibujos enteros y tres dibujos “cortados” de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: mapas antiguos; dibujo del artista observando la escultura, dibujo en aguada hecho sobre mapa impreso. En los dibujos “ cortados”, tenemos los 2 linograbados estereoscópicos titulados *Almost don't worry*.

La quinta película *Catalogue (Drawing Lessons 36)* está constituida por siete dibujos de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: dibujo puzzle modelo; *dibujo collage, Even the side Streets rolled up their sleeves for a fight*, del *The Illustrated london Nose*, 2009; tres dibujos puzzle, autorretratos; dos dibujos grandes que son trabajados en el trascurso de los rodajes (material usado en la composición de la película *Excavate (Drawing Lessons 33)*).

La sexta película *4:2;3 (Drawing Lessons 29)* está constituida por cuatro dibujos enteros y tres “cortados” de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: dibujo montado, *Fire Walker* ; *Olive oil 1*, 91 x 107 cm, aguada sobre páginas 26 x 28 cm impresas del libro *Sales Register*, del *Wine Project For Labels*, 2010; dibujo lápiz rojo usado en la elaboración de la construcción que superponen partes de estos dos dibujos de la *Wine Project for labels* ambos de 2010; *Olive oil 2*, 88 x 106 cm, aguada sobre páginas 26 x 28 cm impresas del libro *Sales Register* y *Olive oil 3*, 135 x 88 cm, aguada sobre páginas 26 x 28cm impresas del libro *Sales Register*.

La séptima película *Aquire (Drawing Lessons 40)* está constituida por cuatro dibujos enteros y tres “cortados” de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: dibujo puzzle modelo; *dibujo collage Even the side Streets rolled up their sleeves for a fight*, del *The Illustrated london Nose*, 2009; tres Dibujos puzzle, autorretratos; dos dibujos grandes que son trabajados en el trascurso de los rodajes (material usado en la composición de la película *Excavate (Drawing Lessons 33 y 36)*)

La octava película *Shards (Drawing Lessons 43)* está constituida por cuatro



892



893



894

Dibujos estáticos:
dibujos escénicos



895



896



897



898



899



900



901



902



903

Dibujos enteros y tres “cortados” de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: parte de uno de los dibujos usados, dos dibujos grandes usados en el trascurso de los rodajes (material usado en la composición de la película *Excavate (Drawing Lessons 33 e 36)*); dibujo de WK observando una estatua, mapa de colores. Estudio de dibujos recortados sobre procesión; dos dibujos con estatua de figuras sentadas.

La novena película *Scribe (Drawing Lessons 38)* está constituida por cuatro dibujos enteros y tres “cortados” de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: autorretrato linograbado impreso en hojas de papel chino, linograbado *Xa, Xa, Xa*; dibujo *collage* esfinge; dibujos molino/ veleta, procesión; mundo procesión; silueta, procesión.

La décima película *Plagues (Drawing Lessons 39)* está constituida por cuatro dibujos enteros y tres “cortados” de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: figura construida por la unión de dos papeles; silueta con figura y mesa de los estudios para las figuras para procesiones; linograbado procesión; esfinge gato cartulina; dibujo aguada del retrato de Anne; recorte negativo de figura inclinada hacia atrás.

La undécima película *Slight reading (Drawing Lessons 41)* está constituida por seis dibujos enteros y tres “cortados” de escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: Dibujo *collage His Imperial Majestic, il Emperador of Rússia, do The Illustrated london Nose*, 2009; Dibujo *collage, Even the side Streets rolled up their sleeves for a fight*, del *The Illustrated london Nose*, 2009; linograbado sobre el suelo; dos linograbados estereoscópicos *Almost don't worry*; un linograbado *Xa, Xa, Xa*; un dibujo a carbón representando mitad de una esfinge. En las tres “imágenes” cortadas: un linograbado *Xa, Xa, Xa; Leviathan (1651)*, del *Carnets d'Egypte*, 500 x 650mm-560 x 700mm(montado), Carbón y lápiz colorido en hojas impresas encontradas en el taller.

La duodécima película *Isis Tragedie (Drawing Lessons 30)* está constituida por dieciséis dibujos con escalas variadas según la siguiente descripción: iniciando de izquierda a derecha: propuesta para procesión, dibujos recortes; silueta figura con una mesa a la espalda; esfinge; fotocopias de escribano; WK observando estatua; dibujo sombrero; dibujo hombre en dos partes.

Las denominaciones de “entero” y “cortado” utilizados para la descripción de los *dibujos escénicos* se refieren a los dibujos vistos en su totalidad, o sea “enteros” o a los dibujos vistos de forma parcial dentro del encuadre, o sea, “cortados.” Son dibujos que pertenecen a producciones realizadas para encargos y que en nada tienen que ver, de una forma directa, con el proyecto en análisis.



904



905



906

Dibujos estáticos:
dibujos escénicos



907



908



909



910



911



912

Algunos de los dibujos que se insieren en estas composiciones nunca formaron parte de un proyecto en concreto resultando de algo que nunca fue asumido como perteneciente a un contexto específico. Sin embargo, estos dibujos contienen ideas, permaneciendo expuestos en las paredes del taller, como si se trataran de cuestiones pendientes por resolver. La temática en estos trabajos pasa por una serie de asuntos ya enfocados en la obra de WK, a saber: procesiones, memoria histórica autorretrato, modelo, paisaje y objetos. Con una cámara de filmar puesta en un punto específico, creando un encuadre con un único punto de vista central, WK monta diferentes variantes de composiciones escenográficas para cada película y reorganiza una de las paredes del taller. De este modo, como comenta WK, este tipo de escenario corresponde a un género de diario que muestra varios dibujos de diferentes proyectos en distintas fases o momentos de trabajo. En este sentido, el registro de estos momentos intermedios, que nunca serían visualizados por otros que no fueran el propio autor, pasan a tener un lugar de destaque y a formar parte integrante de la obra de arte que es la producción en sí misma. En la producción de las películas, el taller, el espacio de “realización” se convierte en el espacio de “escenografía.” Los elementos de producción artística, las herramientas, mesas, sillas, cables, cámaras, libros, pasan a ser los personajes y los aderezos de la obra.

6.1.2. DIBUJO TRIDIMENSIONAL

Del dibujo tridimensional constan las varias construcciones hechas para la realización de las películas. Unas fueron usadas como aderezos de escenografía y otras fueron utilizadas como protagonistas para la construcción de las películas. La figura *Esfinge* sobre tres variantes, desarrollada específicamente para este proyecto así como el trabajo *World on its legs*, realizado para el proyecto *Il Sole 24 Ore* constituyeron los temas exploratorios de los *dibujos tridimensionales*.

El *dibujo tridimensional* se obtiene a través de las construcciones espaciales que transfieren el espacio del dibujo confinado a las dos dimensiones para la tercera dimensión, haciéndolo siempre a partir de *dibujos estáticos*. La transferencia de la imagen estática para la imagen tridimensional se produce a partir de la proyección de la imagen del dibujo en un plano vertical. La máquina o cámara de filmar retiene la imagen del dibujo que está en la pared y la proyecta sobre una hoja blanca que está colocada al lado del dibujo en una escala ligeramente superior. En esta hoja son entonces calcadas con lápiz rojo las distintas huellas que el dibujo contiene y que servirán como orientación para edificar la construcción. El hecho de aumentar la imagen hace que las huellas del dibujo se transformen en pequeñas formas. A cada huella corresponderá una forma en la construcción que podrá ser hecha con papel de cartulina, chapa de zinc u otro material. Lo que nos interesa registrar en este procedimiento es el alto y el largo de cada forma. El espesor es un elemento irrelevante. La edificación del dibujo tridimensional se logra



913



914



915



916



917



918



919



920

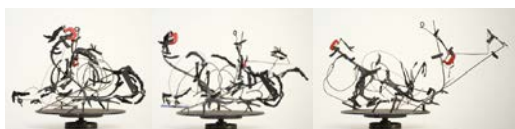
Dibujos estáticos:
dibujos escénicos



921



922



Dibujo tridimensional

delante de la cámara y siguiendo el calco en la hoja de papel blanco hecho por la imagen proyectada. La construcción se irá haciendo bajo el efecto de la “coincidencia” a través del traslado de información de un plano a otro. El trabajo queda dependiente del punto de vista de la cámara.

Ese punto de vista, que corresponde de cierta forma al visor de la cámara o máquina de filmar, tiene un determinado alto y un sentido de mirar específico. De ese modo, el observador para conseguir reconocer la imagen tendrá que estar dentro de estas coordenadas espaciales. Cuando se finaliza el transporte de todas las huellas para el nuevo espacio, el resultado que se obtiene es sorprendente en los diferentes ángulos o vistas que se pueden tener de la imagen. El control de la imagen fue construida a partir de la vista frontal, las otras vistas –“los lados” – no se basan en ninguna referencia, son aleatorios. El resultado que se obtiene en los diversos puntos de vista, cuando se contornea la construcción, es completamente arbitraria. El factor sorpresa está siempre presente. El círculo de 360 grados que hay que hacer, rodando la construcción alrededor de sí misma o habiendo un traslado del observador en ese sentido, de forma a encontrar de nuevo la imagen inicial sólo produce imágenes caóticas y explosivas “anti-imágenes” (KENTRIDGE et al., 2009:p.3). Este proceso de trabajo fue creado por pensamiento de abducción. Hay una intención pero no un conocimiento previo de como se debe ejecutar, o sea, de como crear una imagen que ejemplifique la idea que se fue desarrollando. El “jugar” alrededor de una cuestión, ensayando, experimentando y creando hipótesis hasta llegar a crear un método de trabajo es un lento proceso de avances y retrocesos.

Los *dibujos estáticos* que sirvieron de base para las construcciones de las variantes de *la Esfinge* fueron los siguientes:

- Dibujo hecho a lápiz rojo, tinta nanquín, carbón y cinta roja sobre dos hojas de papel virgen blanco, con imagen de esfinge;
 - Dibujo hecho a carbón y goma sobre dos hojas de papel virgen blanco, con imagen de esfinge;
 - Dibujo hecho a lápiz rojo con *collage* de trozos de papel reutilizado y corrector blanco sobre papel virgen blanco con imagen de esfinge;
- Grabados, imagen *World on its legs*;

Los materiales aplicados en estas construcciones son materiales considerados “pobres,” de fácil acceso y manipulación donde se incluye el papel de cartulina negra, trozos de hojas impresas de libros usados, alambres variados, cinta adhesiva y pequeños imanes como se verifica en los dos casos aquí analizados, como en las variantes de construcciones que se hicieron para la concepción de *la Esfinge, 1, 2 y 3* y en la construcción *World on its hind*.

Variante *Esfinge1*: Construcción realizada con fragmentos de cartulina negra articulados en una estructura metálica y sujetos con pequeños

Dibujo tridimensional



923



924



925



926

imanes sobre una base giratoria;

Variante *Esfinge2*: Construcción realizada con fragmentos de cartulina negra articulados en una estructura metálica y sujetos con pequeños imágenes sobre base giratoria – con pequeños clavos.

Variante *Esfinge 3*: Construcción realizada con fragmentos de cartulina negra articulados en una estructura metálica y sujetos con pequeños imanes sobre base giratoria;

World on its hind: Construcción realizada con fragmentos de cartulina negra articulados en una estructura metálica y sujetos con alfileres y cinta adhesiva.

6.1.3

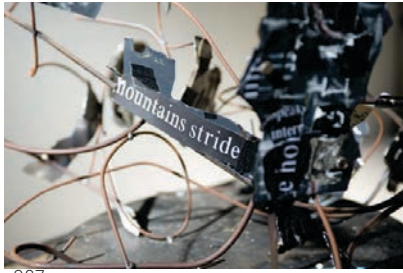
DIBUJOS DINÁMICOS

Los *dibujos dinámicos* son aplicados a películas que se presentan en este proyecto en dos soportes distintos: los que son proyectados en la tela vertical incluida en el cabezal de una cama, estilo Barroco de Louis XIV, sugiriendo la boca de escena/proscenio de un teatro y que se encontraban expuestos en la “Sala Egipcia,” y los que son proyectados en libros antiguos expuestos en planos horizontales y que se encontraban en al “Sala del Dibujo”.

El primer grupo, expuesto en la “Sala Egipcia,” está constituido por 12 películas performance, a saber: 1. *Fanfare 1’29”* (Drawing Lesson 44); 2. *Chorus 2’14”* (Drawing Lesson 37); 3. *Excavate 13’13”* (Drawing Lesson 33); 4. *Nubian Landscape 2’42”* (Drawing Lesson 42); 5. *Catalogue 5’27”* (Drawing Lesson 36); 6. *4:2:3 1’21”* (Drawing Lesson 29); 7. *Acquire 4’34”* (Drawing Lesson 40); 8. *Shards 3’55”* (Drawing Lesson 43); 9. *Scribe 6’09”* (Drawing Lesson 38); 10. *Plagues 3’25”* (Drawing Lesson 39); 11. *Slight Reading 1’37”* (Drawing Lessons 30); 12. *Isis Tragedie 6’05”* (Drawing Lesson 30).

1. *Fanfare, 1’29”* (Drawing Lesson 44) 1’29”: tres personajes interpretan una música. Cada una de ellas tiene una *vuvusela* negra con una forma diferente. La imagen es una vista frontal. Los aderezos usados son una escalera con dos peldaños, parte de la “chaise longue” de WK, tres tipos de *vuvuselas* pintadas a negro, un trípode, una estantería de música, unos pequeños peldaños.

2. *Chorus, 2’14”* (Drawing Lessons 37) 2’14”: tres personajes interpretan un poema en varias voces. Las lecturas se superponen creando una única sonoridad. La imagen es una vista frontal. Utiliza el poema de Percy Bysshe Shelley *Ozymandias -An ode to Ramses II*. Este poema fue desmontado en palabras clave y fue reconstruido con partes del texto del *Hagada*, el libro de oraciones e historias que acompañan la celebración de *Pessach* en las familias judías. Las palabras recitadas forman parte de un registro de memorias que WK tenía a través de su ambiente familiar. El nuevo texto es una poesía incomprensible (referencia al dadaísmo), una mezcla de palabras sin sentido, onomatopeyas. Hay una referencia al poema de Huelsenbeck Richard “*poesía simultánea*”. Los aderezos usados son una



927



Dibujo tridimensional



928

Dibujos dinámicos



escalera con tres peldaños, una estantería de música y la “*chaise longue*” de WK.

3. *Excavate, 13'13"* (*Drawing Lesson 33*): Dos personajes observan dos paneles. Con la ayuda de una escalera y con latas de tinta con pinceles sacan la tinta que cubre los dos dibujos. La imagen es una vista frontal. Tiene sonidos del movimiento de las figuras subiendo y bajando las escaleras, de los objetos, de la respiración de los personajes, del pincel cuando toca el bote de tinta y cuando toca la hoja de papel. Los aderezos usados son una mesa de trabajo llena de libros, papeles sueltos, frascos, recipientes, cinta adhesiva, pinceles, escalera de tres peldaños, escalera pequeño y la “*chaise longue*” de WK.

4. *Nubian Landscape, 2'42"* (*Drawing Lesson 42*): composición con cinco diapasones del mismo tamaño sobre una mesa. La imagen es una vista frontal. la película se construye por el ritmo de los sonidos del movimiento de los péndulos de los diapasones que constituyen en una musicalidad armónica. Los aderezos usados son: una mesa de trabajo con libros de referencia egipcia, acuarelas, pinceles, frasco de tinta, cinta adhesiva, bolígrafos, gomas, frascos, reglas.

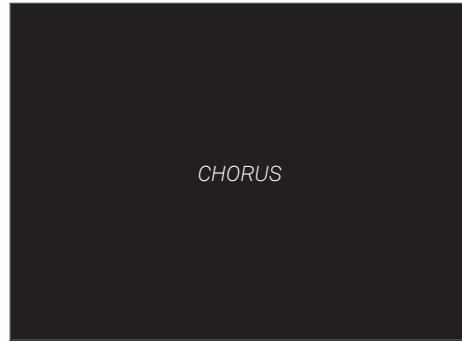
5. *Catalogue, 5'27"* (*Drawing Lessons 36*): Dos personajes sacan medidas con varios tipos de instrumentos métricos a un dibujo que está colgado en el plano vertical delante de la cámara, intentando establecer relaciones con sus mismos cuerpos. A la medida que analizan el dibujo sacan apuntes y notas. En un determinado momento la música entra en la grabación y se asocia al toque. La imagen es una vista frontal. Los aderezos usados son: una mesa de trabajo llena de libros de libros, papeles sueltos, frascos, recipientes, cinta adhesiva, pinceles, una escalera de tres peldaños, una escalera pequeño, la “*chaise longue*” (igual a la de película número tres)

6. *4:2:3, 1'21"* (*Drawing Lessons 29*): dos personajes observan un objeto que es un *dibujo tridimensional* variante del *dibujo estático - Esfinge*. El proceso se para, cuando se escucha el sonido de un teléfono móvil. El material usado es una mesa de trabajo con un *dibujo tridimensional* en el centro. Tiene como sonido el toque de un teléfono. Los aderezos usados son: una mesa de trabajo con una construcción en una base giratoria en el centro donde, alrededor está un conjunto de lápices de carbón, grafitos y libros.

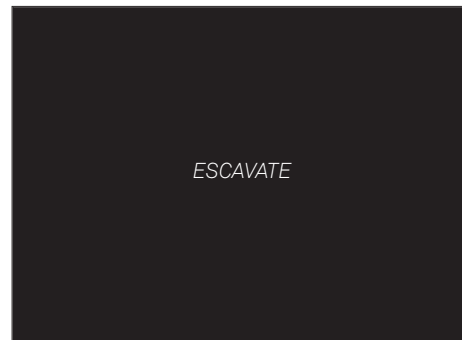
7. *Aquire, 4'34"* (*Drawing Lessons 40*): La acción está dividida. El personaje del lado derecho saca elementos del dibujo de la derecha con un alicate y el personaje del lado izquierdo analiza, oliendo, escuchando y viendo con una lupa el dibujo de la izquierda. Se verifica que los dibujos tienen una voz. Se escuchan silbidos pero sólo la figura del lado izquierdo percibe el sonido. La imagen es una vista frontal. Los aderezos usados constan de una mesa de trabajo repleta de objetos, instrumentos de dibujo, libros y hojas sueltas. El personaje del lado derecho utiliza un alicate para despegar



929.Fanfare (video)



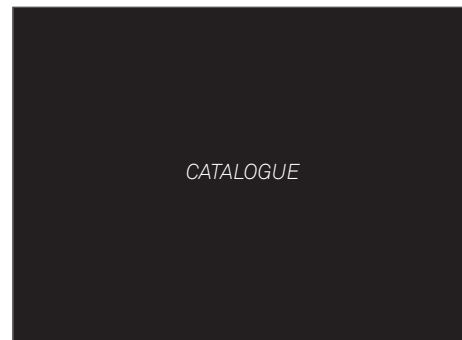
930.Chorus (video)



931.Escavate (video)



932.Nubian landscape (video)



933.Catalogue (video)

trozos de elementos encontrados en el dibujo.

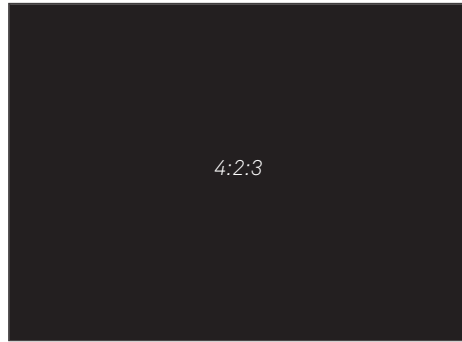
8. *Shards, 3'55" (Drawing Lessons 43)*: dos personajes perciben los sonidos de los papeles. Cada papel tiene un sonido propio. La forma como colocan los papeles cerca de los oídos, para poder escuchar los sonidos, crean una especie de máscaras. Tiene música. la imagen es una vista frontal. Los aderezos usados son: una mesa de trabajo que tiene libros de referencia egipcia, acuarelas, pinceles, frasco de tinta, cinta adhesiva, bolígrafos, gomas de borrar.

9. *Scribe, 6'09" (Drawing Lessons 38)*: Esta película nos muestra dos figuras descalzas, sentadas encima de la mesa con las piernas cruzadas y un libro abierto encima de las rodillas, un tintero y un pincel. Se observan siempre uno al otro para ver lo que cada cual está haciendo. La posición en que se encuentran se vuelve incomoda. Dibujan y miden. Unos de los personajes sale de escena y el otro sigue dibujando ahora con los dedos. Tiene sonidos del pincel tocando en el tintero y sonidos de las figuras cuando se mueven y tocan los objetos. la imagen es una vista frontal. Los aderezos usados son la mesa de trabajo con algunos papeles y objetos.

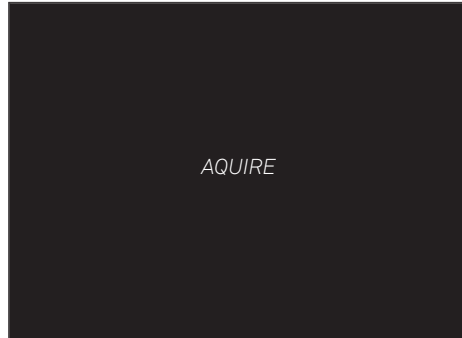
10. *Plagues, 3'25" (Drawing Lessons 39)*: En una composición extraña en que dos figuras recitan en simultáneo, sonidos, frases en diferentes variaciones sonoras. La imagen es una vista frontal. Los aderezos usados son un trípode con altavoz, 2 trípodes de música, la "chaise longue" y dos cuadernos de capa negra "(...) some fragments, like *The Plagues*, the voice recording preceded the writing of the music. The sound of my voice was translated into a line of atonal/toneless music, which became the basis for the piano accompaniment played by Jill Richards. (...)" (KENTRIDGE, 2010c: p.60).

11. *Slight Reading, 1'37" (Drawing Lessons 41)*: tres personajes, tres estantes de musica, tres livros. Cada figura cria um movimento com o seu próprio corpo em particular com os braços, ao som de um pendulo de um diapásão e de uma postura hipotetica de uma interpretação poetica.

12. *Isis tragedie, 6'05" (Drawing Lessons 30)*: Quatro personajes: tres figuras com la imagen del artista y una representa un trípode con megafono el cual se mueve lentamente al sonido de la música, canto y voz, en una vista frontal. mientras las tres figuras tocan saxofon o recitan un conjunto de fragmentos más o menos coherentes. Como describe WK "(...) this fragment was scored for two male voices, two euphoniums, and a soprano (in a megaphone). Part of the music is a fragment of a music by Lully from the prologue of *Isis Tragedie* (1677). The opera recounts the history of the water nymph Io, pursued by Jupiter. In the last act of the opera, she is saved by being transformed into the Egyptian god Isis. The subtext, apparently, was the clash between two mistresses of Louis XVI, as well as the war in Holland. The key line is "Happy is the empire that follows its laws!" In the film, the text and music of the opera are fragments both programmatically,



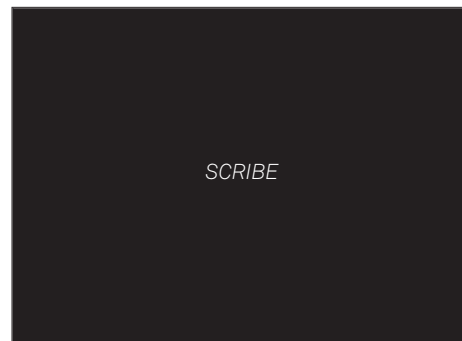
934.4:2:3 (video)



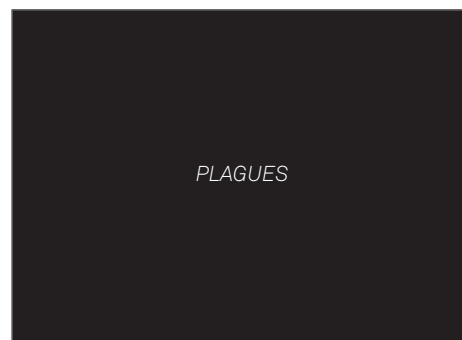
935.Aquire (video)



936.Shards (video)



937.Scribe (video)



938.Plagues (video)

taking their cue from the fragments of Egypt in the room, and through their construction. The different voices were recorded separately as was the Lully. The piece was then constructed both musically and textually by collaging and editing the fragments together. The final piece is one of many possible pieces constructed from the elements (...)" (KENTRIDGE, 2010c: p.60).

Todas las películas de este proyecto envuelven una interdisciplinaridad de medios que van desde: teatro, música, sonido, canto, recitales, poesía, montaje de efectos entre otros. La temática de Egipto es evidente pero la narrativa entre las películas es confusa, indirecta y a veces caótica. Todas se grabaron dentro del taller del artista. El proceso se inicia aisladamente y generalmente durante la noche. WK organiza un espacio escénico con todo lo que pueda necesitar para la realización de las escenas. Fijando la cámara de filmar en un determinado sitio del taller, escenifica múltiples secuencias, grabándolas. El trabajo de unión e incorporación de otros elementos, tales como la música, sonidos, voz y montaje sólo empieza a partir de esta fase introspectiva e intimista del proceso.

Para la instalación de *Carnets d’Egypte* se hicieron 14 películas, a pesar de que sólo se utilizaron 12. Representan un conjunto de variantes sobre un todo, tratados como performance escenificadas por el autor, actor y protagonista. La performance, en la obra de WK tiene las primeras manifestaciones todavía muy embrionarias en ensayos como conferencista, en las *lectures* que el artista frecuentemente fue solicitado a hacer a lo largo de toda su vida artística y más recientemente en un proyecto de 2009 denominado *Drawing Lessons* que presenta vídeos de cortosmetrajes y donde la performance es el elemento a explotar.

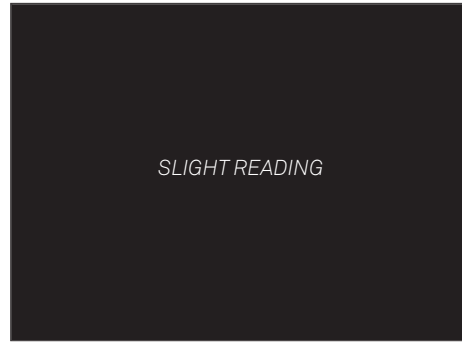
Es con el propósito de registrar a diario los trabajos realizados en el taller, para tener una noción del progreso de los dibujos, que el artista empieza también a filmarse a sí mismo en la realización de los mismos, incluyendo en estas grabaciones, pensamientos sobre lo que es ser artista, estar en el taller e intentar hacer arte.

En las *Drawing Lessons* más recientes, en las cuales podemos incluir las del proyecto en cuestión, los rodajes se vuelven más absurdos y lúdicos (Mccleron, 2010)². La multiplicidad de la imagen de WK en el mismo escenario y en simultáneo, escenificando situaciones “raras” enfatiza el aspecto disparatado, extravagante, ilógico e incoherente de estas producciones.

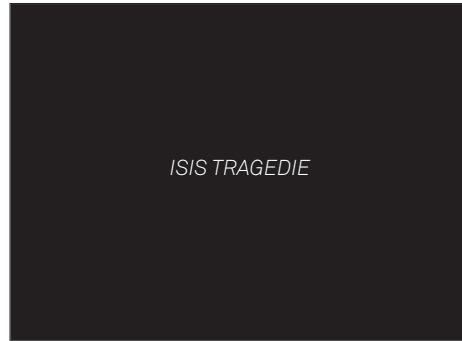
En la “Sala del Dibujo” se encontraba expuesto un segundo conjunto

²“(...) hard to pin down, really. They kind of emerged or happened, quietly I think, rather than being a big plan, a project. The earliest ones are more about William just starting to record himself, being in the studio – his day to day, very ordinary, studio activities – and to some extent, him recording his thoughts about what that entails, what it is involved in being an artist, being in the studio, trying to make art... Later they become more crazy, or playful, or absurd. He said at one point that the premise is that ‘nothing is too stupid to try’ – for this reason, he would usually do them at night, with no audience to make him feel he should look silly. I’m sure you’ve seen the text where William refers to David Goldblatt who said to him, early in his process of being an artist, that whatever he did, in the end the work would always be about himself. It’s almost as though, in his work, William faces this aspect of the work more and more directly, more and more head-on (...)”, Anne McCleron, email 11 November 2010

Dibujos dinámicos



939.Slight reading (video)



940.Isis Tragedie (video)



941



La instalación Carnets d'
Egypte



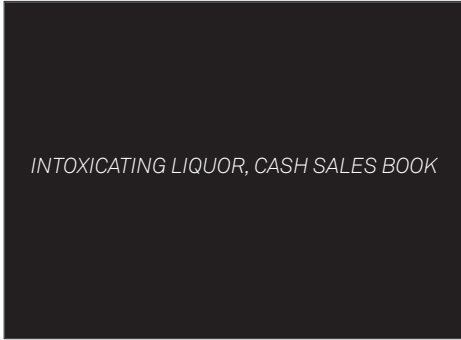
de películas y 4 libros, a saber: 1. *Intoxicating Liquor, Cash Sales Book* / ref:04/05/2010 (*Drawing Lessons 34*); 2. *East Rand Propriety Minds LTD. Central Administration* / ref: 09/06/2010 (*Drawing Lessons 35*); 3. *Merveilles de la Science* / ref: 14/05/2010 (*Drawing Lessons 32*); 4. *L'exploration du Sahara* / ref: 23 / 04/2010 (*Drawing Lessons 31*). En la exposición del Museo del Louvre no todas las películas tienen los libros como soporte de proyección. Los libros que sirvieron de soporte estaban en las mesas que se encontraban en medio de la sala de Dibujo.

1. *Intoxicating Liquor, Cash Sales Book* / ref:04/05/2010 (*Drawing Lessons 34*): proyecto compuesto por un libro y una película, ambos en exposición. El libro abierto mide 268 x 586 mm y cerrado 268 x 292 mm. La duración de la película es de 1:31. La imagen inicial es un libro puesto en un plano horizontal y el rodaje se hace desde arriba. Se ven hojas impresas, hojas manuscritas, gubias, compases, bolígrafos y partes de tinteros. La dirección de la luz proviene de la parte de arriba del encuadre. Aumenta de luminosidad cuando se inicia la representación.

Descripción de la película: Se ven las manos del artista deshojando un libro. El libro contiene recortes de imágenes, textos, fotografías de revistas y números. Sigue deshojando y en las páginas del libro surge la figura de una estructura. Sigue deshojando. Cada hoja contiene una imagen de la estructura ligeramente diferente, de repente las manos salen del encuadre y la estructura empieza a tener movimiento por sí sola. Se ve como la imagen gira en torno de un eje central. Mientras tanto, se para. Las manos reaparecen y empiezan a colocar polvo de carbón sobre la imagen de una forma muy espontánea, sobreponen una hoja, calca y vuelve a abrir la página. La imagen es ahora una imagen nítida de una esfinge hecha a carbón. Las manos cierran el libro y la película termina.

2. *East Rand Propriety Minds LTD. Central Administration* / Ref.: 09/06/2010 (*Drawing Lessons 35*). Este proyecto está compuesto por un libro y por una película pero sólo se ha expuesto la película y los dibujos que WK designa como “esfinge domesticada” – “*pet sphinx*”. La película tiene la duración de 11:27. La imagen inicial del plano horizontal presenta tres hojas de papel sobrepuestas de tonalidades claras similares. El rodaje se hizo desde arriba. La dirección de la luz proviene de la parte de arriba del encuadre. La luminosidad aumenta cuando se inicia la representación.

Descripción de la película: Un libro está sobre una mesa limpia. Se ven las manos del artista deshojando un libro cuidadosamente. El libro contiene marcaciones con tiras de papel. En un determinado momento se ve una mancha roja que ocupa la casi totalidad de las dos páginas del libro. Con la ayuda de un paño blanco y con movimientos circulares o de simple presión la mancha empieza a desaparecer. Nos damos cuenta que hay varias hojas impresas pegadas en la página del lado izquierdo. Empieza a despegar hoja a hoja cuidadosamente. Surge una nueva mancha, ahora, sólo en la página del lado izquierdo del libro. La mancha es gris clara. Con la ayuda de un paño con movimientos ritmados el artista la quita. A la medida que la va



942. Intoxicating Liquor, Cash sales Book (video)



943

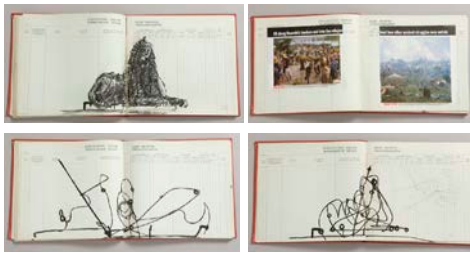
944



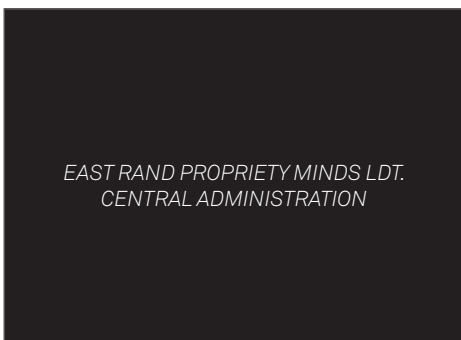
945



946



947



948. East Rand Propriety Minds LTD. Central Administration (video)



949



950

quitando aparece otra mancha, ahora negra. Con el mismo procedimiento la mancha existente va desapareciendo. Con la ayuda de un pincel en abanico y con movimientos circulares en el sentido de los movimientos del reloj surge una imagen nítida de WK con la esfinge doméstica.

3. *Merveilles de La Science / Ref.: 14/05/2010 (Drawing Lessons 32)*. Este proyecto está compuesto por un libro y una película. Ambos se han expuesto. La película tiene la duración de 4:34. La imagen inicial del plano horizontal presenta un plano de tonalidad "beige". Del lado derecho surge un paño doblado. Del lado izquierdo surge una goma de borrar grafito, una goma dura para carbón y un pincel aplastado. El rodaje se hizo en posición cenital. La dirección de la luz proviene de la parte de arriba del encuadre. A luminosidad aumenta cuando se inicia la representación y disminuye cuando esta acaba.

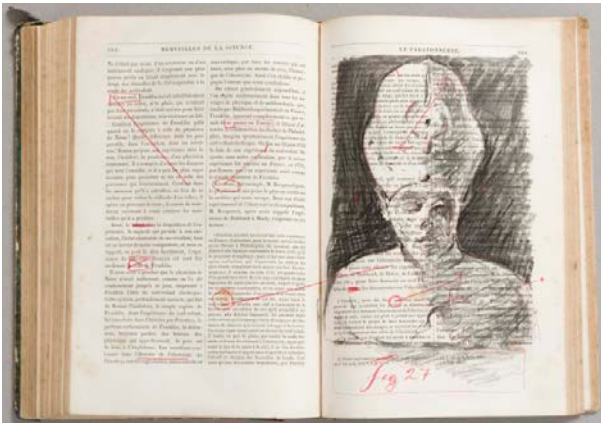
Descripción de la película: Un libro está en una mesa. Se deshoja cuidadosamente. En una página con algunos símbolos rojos el artista serpentea con el pincel suavemente sobre las páginas del libro. Después, con la goma de borrar de grafito con movimientos circulares, se percibe que empieza a surgir una imagen. A continuación usa la barra de goma de borrar dura, y recorre la hoja del libro, pasa para el paño y a continuación de nuevo para un pincel. La película acaba con el libro abierto con la imagen del Dibujo, nítida, la imagen es una entidad mítica.

4. *L'exploration du Sahara / Ref.: 23 / 04/2010 (Drawing Lessons 31)*: Este proyecto está compuesto por un libro y una película pero sólo la película se expuso en el Museo del Louvre. La película tiene la duración de 0:50. La imagen inicial del plano horizontal presenta una hoja de papel manuscrita donde están inscritas las palabras WOHL y 2010. Un libro puesto del lado izquierdo y del lado derecho un pequeño tintero de porcelana, dos pinceles, un carimbo y parte de una taza de café. El rodaje fue hecho en posición cenital. La dirección de la luz proviene del rincón inferior derecho y aumenta cuando la representación se inicia disminuyendo cuando ésta termina.

Descripción de la película: la película es muy rápida. Un libro se está deshojando. En un determinado momento son colocadas con la ayuda de un pincel algunas gotas de tinta negra sobre las hojas. La mano calca las páginas presionando una hoja contra la otra. Vuelve a abrir las hojas. Se ve la mancha producida en simetría en la hoja opuesta. Sigue deshojando, a veces vuelve a las páginas anteriores y revisa los Dibujos anteriormente hechos. Sigue. En un determinado momento vuelve a poner más gotas sobre una de las hojas del libro, presiona, ahora lo que se presenta ya no es una mancha, sino una figura (Construcción, *World on its legs*) que empieza a girar a partir de un eje central en un movimiento rotativo. La imagen empieza a cambiar a imágenes con formas indefinidas sin la intervención de las manos del artista. Las páginas del libro se van cambiando. Podemos percibir el conteo creciente hasta el número 60 a través de los números escritos en la parte inferior de cada hoja. La imagen encuentra de nuevo



951. Merveilles de la Science (video)



952



953. L'exploration du Sahara (video)



954



955

una forma definida, empieza un nuevo conteo decreciente y las imágenes se vuelven indefinidas de nuevamente hasta llegar a la imagen inicial. Hay un paro. La imagen se destaca del fondo, deja de estar dibujada directamente en las hojas del libro y pasa a estar dibujada en otra hoja impresa, o sea, pasa a ser un recorte. La imagen desaparece del libro por el lado izquierdo como si estuviera andando.

Todas las películas están firmadas y con fecha en la obra. Para la elaboración de esta película fue necesario producir una “Construcción”, que fue fotografiada como un diaporama. Las imágenes introducidas en el ordenador fueron posteriormente proyectadas sobre determinadas hojas del libro en cuestión. El dibujo consiste en el registro – fijación de la imagen proyectada con el pincel, de todas las marcas que la ausencia de luz producía por el acompañar de lo que se presenta, a través del hecho de trazar .

Todas las películas de este grupo son producidas teniendo el “libro” como soporte de trabajo. La elección de los libros para proyectar estas películas se hace teniendo en cuenta tres cuestiones, su historia y las características del papel y su plano.

Sphinx at Johannesburg Zoo, 2010, notebook con dibujos a tinta indian, libro abierto 130 x 422 mm / livro cerrado 130 x 210 mm

6.2 INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS - ARTICULACIÓN DEL DISCURSO DEL ANÁLISIS DEL CASO DE ESTUDIO

Como WK describe en el texto *Jumping on the King's Bed* (KENTRIDGE et al., 2010), las cualidades del papel para recibir los diferentes instrumentos van a dictar el uso de los mismos o su rechazo. La fijación del polvo del carbón en las partículas de la hoja de papel y la absorción de la tinta “*Nanquín*” establecen nuevos encuentros, nuevas sorpresas que el instrumento y el soporte crean para aumentar el nivel de vocabulario ya existente. A lo largo del recorrido de la obra en muchas situaciones el soporte y el instrumento confirieron al proceso la respuesta para el significado.

La historia del libro no tiene que tener una conexión directa explícita al tema del proyecto pero debe existir una “atracción magnética” entre los dibujos y los textos para que estos se puedan relacionar. Es como si existiera una asociación libre entre el espacio vacío y el espacio ocupado por la mancha de texto o por las ilustraciones impresas y la representación dibujada a mano. La elección de los textos puede contener una carga simbólica relacionada con el trabajo a ser desarrollado y muchas veces sugiere los títulos para los mismos. El soporte pasa a tener una historia, pasando de un sencillo plano neutro normativo común de imágenes a un lugar donde el Dibujo se construye a la medida que se desarrolla por superposiciones de opacidad y de transparencia. El hecho de que no se use la tela convencional para recibir la película es un procedimiento de alguna forma recurrente en la obra de WK. El libro, soporte estático, se nos presenta con movimiento.



956.Sphinx at Johannesburg Zoo (video)

6.2.1. LA ICONOGRAFÍA

El imaginario de los dibujos concebidos para el proyecto *Carnets d’Egypte* es el tema Egipto. Los personajes son: la Esfinge, el Escribano y el gato. El tema Egipto no fue sólo voluntariamente elegido por el autor como las piezas que se desarrollan en el ámbito de la instalación *Carnets d’ Egypte* recuperan representaciones muy anteriores, identificándose así con trazos de continuidad mimética a lo largo de su obra.

El espacio del museo del Louvre, lugar de fijación de memorias, y su departamento egipcio con sus colecciones de antigüedades egipcias provenientes de las expediciones arqueológicas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, representa el espacio de apropiación de diferentes épocas, culturas y formas de vivir. A finales del siglo XIX se asiste un poco por todo el Mundo Occidental a intentos de presentación del “otro” en contextos exhibicionistas, como es el caso de las Grandes Exposiciones Universales, que descontextualizan otras culturas insiriéndolas en ambientes que le son completamente extrañas, inferiorizando y menospreciando sus costumbres y tradiciones presentadas como primitivas.

6.2.2. FORMAS DE EXPOSICIÓN

La exhibición fílmica realizada para este proyecto denota una concepción que subvaloraba el proceso sobre el resultado y consecuentemente la experiencia artística sobre la representación. Los *dibujos expuestos* en la sala del Dibujo del Museo del Louvre forman parte de los procesos de trabajo utilizados en las diversas tecnologías del proyecto en cuestión. Esta forma de presentar los materiales utilizados en la producción de las obras tiene su primera manifestación en la exposición “*William Kentridge: Applied Drawings*” Goodman Gallery en Johannesburgo en 1997 por sugestión de la galerista, Linda Givon. Aquí, los Dibujos que servirán de base a las películas del proyecto *Nine Drawings for projection* fueron expuestos en las paredes al lado de las pantallas de televisión donde las películas eran exhibidas

La base del trabajo utilizado para la elaboración de la película, en este caso de los soportes gráficos, pasan a ocupar un papel tanto o más relevante que la propia película entendida como proyecto final. Es de notar que sólo fue a partir de esta exposición que las películas producidas por WK pasan a ser exhibidas en salas de exposiciones. Hasta entonces, las películas eran presentadas solamente en festivales de cine de animación, o como fondo para los escenarios de la Compañía de Teatro *Johannesburg’s handspring Puppet Company* (SCHOFIELD, 2007:p.84)³. Por considerarse desintegradas de cualquier corriente artística del momento no fueron aceptadas por el medio artístico. El contacto que WK tiene con el Arte producido en el exterior y con

³ “(...) I had to be educated by people as to how my work fitted in, ...it wasn’t connected to the larger debates in the art world. It wasn’t engaging with questions of conceptualism or minimalism or neo-expressionism. I had no idea that these short films of mine would suddenly be part of the art world. It had to be pointed out by other people that these were legitimate things to actually show in the same context as drawings”. Up to then, Kentridge’s animations had only been screened at film festivals and projected as backgrounds for stage productions, most significantly by Johannesburg’s Handspring Puppet Company (...)” in SCHOFIELD, Nell - William Kentridge - the strategic stalker in *Autore Magazine* - issue 3, 2007

los “grandes temas del momento” es bastante reducido, debido al embargo político y económico. La información sólo le llega a través de viajes puntuales, libros y conversaciones.

La utilización del taller como espacio escénico remonta a la década de 1980 y a los proyectos *Seven fragments for George Melies* and *Journey to the Moon and Day for Night* (2003). El proyecto *Seven Fragments for George Melie* consiste en una serie de reflexiones sobre el taller como tema: el taller como modelo, el artista como modelo, el modelo como modelo, el taller como sujeto pero también como tela. Lo que es explotado es el espacio del taller como espacio cerrado equivalente al espacio del cerebro donde las ideas son ejercitadas y presentadas en forma de imágenes y objetos.

Las paredes del taller corresponden al espacio de realización de los dibujos y al espacio donde los dibujos “descansan.” Un lugar de laboratorio, revelador y de meditación. Muchos de los dibujos son ejecutados en el plano horizontal de la mesa y muchos son ejecutados en el plano vertical de las paredes del taller, pero todos son expuestos en las paredes. La pared crea la distancia necesaria para comprender el todo, leer, evaluar y ver. En este proyecto el espacio de realización pasa al espacio de la escena. La elección de los objetos, el montaje de los escenarios, la luz utilizada, la dirección del plano a rodar, todo se hace con lo que rodea el artista diariamente. Para Kentridge poner en escena es componer partiendo de la realidad pero aceptándola como ella es.

En este caso de estudio observamos de nuevo la recurrencia al autorretrato que nos es presentado bien como imagen estática bien como imagen rodada. Sin embargo, añade la novedad de la multiplicidad de autorrepresentación en el mismo soporte, en parte, ya iniciada en la “*lecture performance*”. La multiplicidad surge con los proyectos performativos, donde la figura del artista es repetida tal y como es, encerrando en cada representación un “yo” diferente de Kentridge. El artista es un observador de sí mismo. La multiplicidad se traduce en la consciencia de la fragmentación del “yo”. Los nuevos “otros” WK, contienen partes del propio.

Los materiales y los instrumentos de trabajo

El papel, material efímero, barato, de rápida utilización, y manipulación se utiliza de una forma sistemática como se puede notar a lo largo de este proyecto. Bien como soporte plano, bien como soporte tridimensional, bien virgen, bien en papel manuscrito e impreso. Del papel impreso encontramos en forma de libro (usado), como objeto o simplemente páginas sueltas de libros, periódicos antiguos o mapas encontrados en cajones del taller donde la elección se hace muchas veces al azar. En este

6.2.3. EL TALLER

6.2.4 EL AUTORRETRATO Y LA AUTORREPRESENTACIÓN

parco proceso el instrumento se vuelve soporte y el soporte se vuelve instrumento.

6.2.5.
CUADERNOS
DE DIBUJOS –
NOTEBOOKS

Los cuadernos de dibujos de WK son espacios donde el artista se organiza creando su propia disciplina y donde un poco de todo se puede encontrar: textos, notas para conferencias, notas personales, notas sobre proyectos corrientes, memorización de sueños, garabatos, poemas, diagramas, indicación de tareas diarias, dibujos con subtítulos, descripción y organización de los trabajos a exponer, frases trabajadas en ‘reverso’, recetas culinarias etc. En todos los casos, los dibujos de los cuadernos de notas son los dibujos tipo anotaciones, algo para no olvidar, algo para volver. El cuaderno de dibujos, asociado a la retención de impresiones rápidas, espacio para experimentar ideas o imágenes a través de hipótesis, donde el Dibujo tenía un papel hegemónico, va perdiendo lentamente esa forma a lo largo de los 40 años de actividad artística del autor, pasando a formarse en un registro donde el texto y la palabra van asumiendo mayor predominio en el modo de pensar el Dibujo.

La idea pasa a ser registrada en palabras. WK describe las imágenes pretendidas en palabras de un texto que después se transformarán en Dibujos, “(...) *I rely a lot on written notes, rather than sketches, so for example I don’t make notes through drawings when I work, I write things down. I would write: ‘a man shaving and His face disappearing’ rather than make a sketch of it (...)*”; (KENTRIDGE, 2004) sustituyendo el dibujo de anotación por una anotación verbalizada por la escritura, lo que denota que la palabra asume una función fundadora de la operación estética a que el dibujo, por ella estimulado, e invocado, se constituye literariamente por narrativas puestas en escena que en su conjunto se articulan de modo no lineal. La anotación verbal tiene como función mnemónica de indexación, en un archivo de imágenes que sólo el autor detiene.

Esta mudanza de registro acompaña el cambio en la forma de pensar el proceso del trabajo. El cuaderno de dibujos, “*Traveler’s notes*” (KENTRIDGE, 2009:p.199) como soporte para recoger material visual en la búsqueda del vocabulario específico para cada proyecto, pasa a ser ocupado por las máquinas de fotografiar y de filmar, que se concentran en las representaciones de las imágenes, en las preocupaciones de los enfoques, con el archivo de imágenes y con la luz. Sin embargo, el cuaderno de dibujos como lugar de registro del pensamiento se mantiene, constituyéndose como una imbricación entre la escritura y el dibujo caligráfico.

En este caso de estudio, las construcciones de los dibujos tridimensionales se hacen a partir de un punto fijo que corresponde al lugar de la cámara y que se ubica siempre a la altura del observador. Es en la producción de estas imágenes tridimensionales que WK descubre la vista de los “lados”, de un dibujo. Los “lados” corresponden a una realidad deforme, anárquica y sobrepuesta.

Los rodajes hechos en la construcción de los dibujos dinámicos son también registrados por la cámara de filmar que también se pone siempre en un punto fijo. Las vistas son siempre frontales y neutras. La cámara es utilizada como instrumento de fijación del momento. En este caso hay dos versiones, una en que el artista se mueve en el espacio aleatoriamente aproximándose y alejándose, manteniendo una relación intensa con el soporte y los instrumentos de trabajo y otra en que el artista integra la propia composición. En la primera, WK, interactúa con la cámara, en el sentido de que la “toca” dándole el ritmo de trabajo. En la segunda versión la cámara se mantiene a distancia.

En ambos casos las imágenes registradas poseen los encuadres dichos como “perfectos” como si del “ojo fijo de Durer” se tratasen, recuperando con esta forma de trabajar, la construcción idílica de los procesos de representación que surgen en el Renacimiento.

Paralelamente al uso de la cámara de filmar o de fotografiar WK, utiliza la cámara de proyección. De forma dinámica y alternativa, el artista cambia el sentido convencional de la orientación de los planos que contienen un juego ambiguo entre los planos vertical y horizontal, siendo de este modo, el rodaje y la lectura vistas de forma distinta.

En Julio de 2010, en conversaciones⁴ con Catherine Meyburg, comenta, “Las películas se fueron construyendo de una forma muy orgánica. Las cuestiones eran: ¿Podré hacer esto? ¿Podré hacer aquello? ¿Esto puede resultar?” El proyecto anticipado, el *storyboard* organizado, la ruta delineada para simple transposición no se comprende en la producción artística de WK. El espacio se deja en abierto para contener todas las interferencias de la ruta. De este modo la “forma” va siendo moldeada según lo que el espacio, el tiempo y las circunstancias permitan. La obra no intuye un final, cada proyecto está relacionado con los anteriores con una memoria, que se pretende siempre actual. El artista entiende los encargos como un pretexto para la construcción artificial del ser. La obra de arte como revelación del ser que la tecnología insiste en olvidar, (Martin Heidegger). Con la finalidad de demostrar la relación entre jugar, dibujar y animismo, creo ser productivo aprovechar la relación figura/suelo que define la práctica del Dibujo y de la escrita.

El ilusionismo / alquimista de la luz

Al ver las películas proyectadas en los libros, como las que se ruedan en el taller, asistimos a un proceso mágico de creación de efectos. Todo este proceso está envuelto de una puesta en escena muy cuidada, lenta y donde la mano del artista es un elemento principal. De los varios efectos “mágicos” constan:

6.2.6
LA MÁQUINA
(DE FILMAR) COMO
CONSTRUCCIÓN

⁴ Conversación con Catherine Meyburg 24 de Junio 2010

6.2.7.

PENSAMIENTO
ABDUCCIÓN

El calco: el Dibujo surge de forma inmediata. Un poco de polvo de carbón, la mano del artista en movimiento presionando y revelando. Muchas veces las imágenes se suceden por “efectos especiales”.

El reverso: WK destruye el Dibujo para revelarlo. Primero hace el Dibujo y esos momentos no son aquí grabados. Lo que graba es la destrucción del Dibujo. Utilizando la película al revés, pasa a revelar el Dibujo.

Cubrir y o descubrir: con la preocupación de hacer superposiciones sin transparencia. Las capas de tinta y de polvo se van acumulando con paños y pinceles.

6.2.8.

LAS CONFERENCIAS

La *lecture /performance* tiene la misma forma de “presentación oral.”

Pretende pasar una información crítica específica sobre un asunto, pero está marcada por un registro escénico. Encierra un contexto específico y además de poder ser interpretada en directo puede ser grabada pasando a constituirse como objeto artístico.

Durante el proyecto de la Ópera *The Nose* realizada para el Metropolitan Ópera House de Nova York, en 2010, WK desarrolló a lo largo de cuatro años, una cantidad de proyectos que servirán como base de trabajo para encontrar el lenguaje final para la ópera. Entre los varios proyectos, WK desarrolló un proyecto denominado “*lecture performance*”. Este proyecto consiste en una película y en una performance donde WK explica al público la contextualización del tema de la ópera, mostrando indicios visuales de que lo que puede contener el espectáculo.

En una otra versión de este proyecto, titulada *Drawing Lesson*, WK produce un pequeño vídeo con las características de una presentación oral en forma de “conferencia”. Este vídeo, denominado *Drawing Lesson 4*, se constituye como un ejercicio de estudio en que WK pretende explicar cómo se hace un Dibujo. La preocupación del artista no está en los hechos del dibujo en el papel, sino en los diversos hechos que lo preceden, sirviéndose de estos rodajes que se van concentrando en forma de cuaderno de dibujos, para reflexionar sobre esos mismos procedimientos, “(..) *I do not expect there to be any films that demonstrate how to make a drawing on paper with charcoal (though it is not precluded). Rather the films are designed to show (for the audience), and find (for me), the process and energy of the rising of an image or work. They follow an impulse, allow it a brief flowering, then return to work for the next construction. In this sense the short films also function cumulatively as a sketchbook of ideas – most of which will be abandoned, but some of which will be followed up (...)*”

(KENTRIDGE, 2010c:p.199).

Esta idea del *sketch book* - cuaderno de dibujos puede también ser leída a lo largo de la obra, a través del transporte de ideas que surgirán, siendo desarrolladas, abandonadas y revisitadas, siempre en un fluido constante, verificándose que muchos cuadernos contienen varios momentos creativos distanciados en el tiempo.

La preocupación de explicar, escribiendo y profiriendo, el acto creativo a un público, se genera en las primeras conferencias dadas con regularidad por WK por lo menos de 2 en 2 años (KENTRIDGE, 1990a) en el inicio de su producción artística. Estos momentos se constituirán en modelo de traducción y reflexión sobre la obra. Sin embargo, en los últimos 3 años el abordaje académico del concepto de conferencia es desmontado por WK, integrando e interpretándolo como algo que se extiende del proceso creativo y no que es visto después, con distancia.

CONCLUSIÓN

Kentridge no se queda por la crítica de la mirada cartesiana. Para él hay un límite para la alternativa que el lenguaje de las palabras puede constituir. Como artista visual, le gusta verse a sí mismo como un lenguaje. En referencias recíprocas complejas él relaciona sus imágenes como en una gramática. A través de referencias históricas y simbólicas previas, sus espacios forman cadenas complejas de imágenes, como frases que se entremezclan y se enmarañan entre sí, apareciendo y desapareciendo. Kentridge percibe que la visión es parcialmente ciega. La mirada no nos lleva por reinos cada vez más iluminados del conocimiento radiante. Ver en el vocabulario de imágenes fijas es curioso y el proceso de desvendar sus componentes es lento. Para Kentridge una imagen se desintegra en polvo para que otra pueda de ahí surgir (KENTRIDGE, 2007:p.45).

Al describir y analizar un proyecto como éste ya descrito, en un proceso de especificar sus elementos, encontramos nuevos planteamientos y nuevas imágenes. Esta metodología equivale al proceso de trabajo de WK cuando éste, a través de la observación de dibujos, proyecciones y producciones desvela componentes para la creación de nuevas imágenes. WK crea situaciones constantemente diferentes, donde la interferencia cada vez mayor de otros medios, además de los ya convencionales a su obra, como sea la poética, la música, el teatro, la palabra y la danza en conjunto con la imagen dibujada suscitan las imágenes y así, en la articulación de estas situaciones, nacen muchos dibujos en cadena. Es en esta articulación de estas situaciones que el dibujo nace.

CAPÍTULO 7 REPENSAR EL DIBUJO

INTRODUCCIÓN

En este capítulo se pretende hacer una reflexión sobre la función metodológica del dibujo en la obra artística de WK.

El dibujo en WK nunca se constituyó como fin inmediato sino como proceso en tránsito. Esta circunstancia que se verifica prácticamente a lo largo de toda su obra, promueve una constante transferencia de temas iconográficos tratados por diferentes tecnologías, teniendo como finalidad la máxima amplitud narrativa que, como ya se dijo, sobrepasa los límites de la representación gráfica recurriendo a la *sonoplastia*¹ y a la *cinoplastia*.

Los orígenes de este *modus operandi* serán seguramente fundados en la aproximación del artista al teatro a par de su formación técnica, contaminada por la pedagogía académica centrada en el dibujo a carbón. El dibujo en WK parece resultar de la construcción de múltiples técnicas para el condicionamiento retiniano, a través de la iluminación, de la caja de escenarios, del recurso a máquinas de escenario, objetos escénicos, o incluso a la construcción de máquinas que permitan la explotación dramática del espacio más allá de los límites físicos del escenario pero, siempre percibidos a través del marco *proscenio* de la boca de escena. Así, WK entiende el dibujo como representación teatral escénica y dinámica del barroco, alejándose de la ventana estática renacentista. El autor que, a menudo toma parte como actor de su misma representación, recurrirá a la cámara fotográfica colocada en el punto de vista del público para a través de ella estudiar nuevas interpretaciones.

El dibujo en la obra de WK, que puede en un principio haberse detenido como instrumento de recogida de información (*cuadernos de dibujos* de las décadas de 1970 y 80), evolucionó rápidamente para convertirse en protagonista cinético y narrador dramático (*Nine Drawings for Projection* en las décadas de 1990 a 2000); pero en el período posterior de su obra y correspondiendo por ello a la fase de mayor madurez, sirve el dibujo para construir y destruir una dramaturgia autobiográficamente escrita a partir de la existencia. El fotógrafo sudafricano David Goldblatt, amigo personal de WK, le aconseja en el inicio de su carrera, a dedicarse al trabajo creativo desarrollado a partir de una representación autorretratante que refleje su existencia. Lo que el trabajo mostrará serán sus esperanzas y sus recelos. Como nota de un email enviado a su asistente Anne McIlherson: “A lo largo de su producción, WK enfrenta este aspecto del trabajo de una forma cada vez más directa y asumida”. Tal vez por ello su propia representación del autorretrato constituya un índice de metáfora a lo largo de su obra ya que, aumenta su frecuencia en la proporción directa de su edad, pasando de un registro bidimensional a otro de fusión bi y tri dimensional, hasta

¹ Sonoplastia: es un término exclusivo de la lengua portuguesa que aparece en los años 60 con el drama de radio, como la reconstrucción artificial de los efectos sonoros que acompañan a la acción/el diseño de sonido ofrece un lenguaje a través de signos y significados/ Todo el sonido utilizado en una construcción sólida de audiovisuales con objeto de ilustrar.

llegar a las expresiones más contemporáneas en que el autor asume su propio cuerpo como soporte performativo, regresando a los orígenes de su experiencia como actor.

En este capítulo pretendemos a través de las especificidades de la obra de WK, comprender qué trae de nuevo el artista al planteamiento artístico. Desconstruir analíticamente la obra artística de WK para reconocer los modelos tecnológicos de su producción, en la convicción de que esos modelos tecnológicos de producción también se constituyen como modelos de reflexión en la constitución de un conjunto de tecnologías creativas.

Las tecnologías creativas incluyen

- MEDIOS
- PROCEDIMIENTOS
- RESULTADOS

En los medios identificamos la cámara con trípode, la máquina de proyectar y la máquina de momorizar. En los procedimientos hablamos de extraer, añadir, romper, movimiento circulación, tecnología “*bricoleur*”, duración de tiempo. En los resultados podemos destacar lo bello, aprender, evocar, el inconsciente, desconstruir, recolectar, narrar, la inseguridad – el error y el individuo “*self*”.

7.1. TECNOLOGÍAS CREATIVAS: MEDIOS

El trípode es un soporte, es un apoyo que libera al autor de sujetar la cámara con sus propias manos. Define el alto desde el suelo, la distancia a los objetos, el encuadre, el ángulo de visión, el enfoque en una construcción de la mirada, permitiendo la definición y la fijación de estas variables fotográficas.

7.1.1. MÁQUINA CON TRÍPODE: CÁMARA

CÁMARA CON TRÍPODE QUE REGISTRA IMÁGENES ESTÁTICAS

Las películas de animación producidas por WK se construyen bajo una base de la animación tradicional. En el proceso de la *nueva animación* el artista se necesita mover para animar las imágenes estáticas. La animación de dibujos estáticos en planos verticales, en que la cámara está en posición horizontal, pone el movimiento del cuerpo del artista en constantes deambulaciones entre la pared y la cámara, fundamental para accionar el proceso, que es totalmente definido por él mismo, sea cuando elige el entorno que pretende trabajar, o cuando define los momentos que pretende registrar. Aunque las deambulaciones entre la cámara y la hoja de papel son automáticas, y mecánicas, a veces se vuelven conscientes a través del inmovilismo.

La animación de dibujos estáticos trabajados en planos horizontales, colocándose la cámara en posición cenital, incorpora los mismos principios. El artista también necesita desplazarse a la cámara, sin embargo aquí el carbón se sustituye por los trozos de papel rotos que no se incorporan a la hoja de papel, permitiendo las transformaciones de las figuras por el arrastre y desplazamiento de las partículas de los dedos del artista. La imagen se filma en un eje vertical pero se nos presenta en un eje horizontal.

MÁQUINA CON TRÍPODE QUE REGISTRA IMÁGENES DINÁMICAS

En muchas de las obras de WK se asiste, en los dibujos animados, al movimiento inverso de sus dibujos, o simplemente al proceso de producción artística. WK pone una cámara de filmar sobre un trípode justo en medio de su taller, como si estuviera monitorizándose. Esta cámara sin autor, esto es, sin un hombre que la comande, queda grandes periodos de tiempo registrando sin ninguna finalidad aparente. A decir verdad, se trata de un observador mecánico que se esconde en el fondo del cono perspectivo de la observación, silencioso, aparentemente sin influir en la escena. Parece tratarse del método etnográfico de la observación antropológica, en que el registro cinético permitirá un análisis más neutral, descontaminado de la influencia del interlocutor. En el caso de WK, se trata de su auto-observación, como si ella no fuera totalmente dominada por él mismo. La cámara registra el movimiento del propio autor, una animación en cadencia de registro automático. El trípode, que sustituye el operador, y la cámara que sujeta, ganan aquí el significado semiótico del pensamiento reflexivo cerebral, de un cuerpo inmóvil en contrapartida al cuerpo agitado que protagoniza la escena en el escenario. Esta observación mecánica que testimonia, suministra material para la mentira de la obra (por ejemplo cuando asistimos al des-hacer del dibujo), correspondiendo a una observación distanciada (psicoanalizada) del artista por él mismo, que se sustituye a la visión de Dios, o al menos la imita. “El artista es aquél que representa al artista” parece decirnos WK, como si fuera un artista del Barroco. Muchos de los dibujos de WK son la visión del punto de fuga central de un escenario fotografiado desde el medio del palco de butacas.

7.1.2.

MÁQUINA DE
ILUMINAR:
PROJECTOR

MÁQUINA DE PROYECTAR - PROYECCIÓN DE LA LUZ (FRONTAL O
RETROPROYECCIÓN)

La máquina de proyectar se usa aquí para presentar el trabajo obtenido como final. La proyección de luz incidirá sobre el espacio, objetos tridimensionales o sobre superficies reflectoras, frontalmente o en retroproyección. La imagen producida será quebrantada por el tipo de superficie que encontrará tendiendo hacia lecturas fragmentadas. ¿Cuál es el momento más importante? ¿Aquél en que WK hace una nueva marca, o aquél en que él la registra en la película de la cámara de filmar?

MÁQUINA PARA PROYECTAR MÓVIL DENTRO DEL TALLER – PROYECCIÓN DE LUZ (HORIZONTAL)

La máquina de proyectar móvil se utiliza para auxiliar al proceso creativo en la producción de sombras. Proyección de siluetas en que el elemento luz es el elemento efímero de las “cosas sólidas”, la materialización de lo efímero es explotado en la obra de WK, en el traslado de la misma para elementos tridimensionales o bidimensionales; como para ampliar imágenes.

MÁQUINA PARA PROYECTAR FIJA DENTRO DEL TALLER – PROYECCIÓN DE LUZ (VERTICAL DE LUGAR)

La Máquina para proyectar como la Cámara con trípode es la imagen de un cuerpo inmóvil que se sitúa en el taller. No obstante esta máquina no está sujeta a un trípode esto es, no está al mismo nivel del observador, apoyado sobre el pavimento, por el contrario, se sitúa a un nivel superior, sujeta en una estructura de un balcón de la mezzanine que tiene el taller. Resultando una proyección de vídeo cenital, que transportará las imágenes recogidas de los dibujos a otro soporte (mesa, pared o libro), con la finalidad de agilizar el proceso creativo. El desplazamiento del dibujo a nuevas dimensiones y superficies, prevé un nuevo re-dibujo, otra selección, otra mirada. Dibujar sobre el dibujo, trazar el dibujo, rellenar en un mero proceso de paciencia.

Las imágenes de vídeo, proyectadas en luz, se constituyen como dispositivo técnico del “surgimiento”, como visión intangible e inmaterial, proyectada sobre la materia de libros y dibujos. La proyección de imágenes, como concepto (- flujo de luz que revela la superficie, luz cenital que representa la revelación de Dios al hombre, luz, color de las vidrieras medievales que ilustran (que traen a la luz). En suma, las referencias de la Historia del Arte y de la historia de las representaciones judío-cristianas, están llenas de conexiones semánticas. En el intento de comprender determinados fenómenos, el artista busca objetos reflectores como superficies que evocan la incoherencia y la contradicción de la existencia humana.

En el registro del proceso creativo del modelo de la nueva animación, WK “congela” ciertos momentos, elegidos por el autor a través de la cámara de filmar. La grabación de las imágenes en film, de las imágenes virtuales, es sobrevalorada con relación al soporte en papel, de las imágenes reales. La insignificancia que aquí se le da al dibujo, lo remite en cierto modo hacia el concepto de detrito, “resto”, que ya no interesa después de cumplido el papel a que el artista lo destinó, únicamente como medio para alcanzar un fin. El transporte de la imagen hacia otro soporte, sobre todo a superficies reflectoras, le dará nuevas interpretaciones a la imagen original.

La elección del espejo, “speculu”, como la superficie lisa que permite el más alto índice de reflexión de la luz, será usada por WK, en el sentido opuesto. El espejo o superficie que refleja la imagen incidida en sentido inverso de forma directa y pasiva, se usa para proyectar imágenes estáticas y/o dinámicas observadas, mezcladas con las imágenes reflejadas del ambiente de la proyección que puede incluir, el observador, el público, el local, el rayo de luz, como también la misma máquina de proyectar, creando situaciones de lecturas ambiguas e indirectas.

El espejo como símbolo de las superficies reflectoras será de esta forma una superficie de “encantamiento” para WK, estableciendo diversos momentos de “reflexión de lo real”, como mediador, como apariencia, como autorreflexión, como previsión y profecía.

La superficie reflectora del espejo de agua (superficie inestable que produce reflejos vagos, difusos y ondulantes) o del objeto espejo (objeto civilizado, demasiado manejable y geométrico, que produce imágenes estables) revelan la identidad y dualidad de quien observa “El mito Griego de Narciso” en el que se nos cuenta el aprisionamiento que Narciso establece entre él y su propia proyección. La producción autorretratante de la obra de WK nos describe un aprisionamiento del autor en la imagen proyectada. WK, a través de una desconstrucción, abre camino al surgimiento de un reenunciarse y, entonces a un reidentificarse.

El espejo autoconocimiento - enfrentamiento inacabado del yo con su doble reflexión, en la versión en simetría, surge así, simultáneamente como fin y como medio para lograr ese designio.

La luz

La luz se comporta como una radiación electromagnética. Es penetrante, sin embargo, cuanto mayor es la densidad de los objetos mayor la resistencia al paso de la luz (refracción). En su principio de la rectinialidad la luz a la escala terrena viaja en línea recta en una escala de Euclides siendo, por ello, la distancia entre dos puntos una recta.

La imagen proyectada no es visible sin una superficie de reflexión. En este sentido, nos preguntamos por qué WK fue evitando las comunes pantallas de proyección, cambiándolas por superficies discontinuas, rotas, espejadas. La imagen proyectada es una interferencia entre la luz proyectada y la superficie de reflejo. Por eso, con múltiples superficies de reflexión la imagen adquiere múltiples lecturas. No existe una única imagen sino tantas cuantas superficies haya. En este sentido WK encuentra nuevas lecturas, discursos e interpretaciones de la imagen.

Siendo la superficie un espejo, los reflejos añaden también los reflejos de los lectores y del medio envolvente, muy similar a una cámara de juegos de espejos. En el espejo de cristal tenemos la superficie espejada y el cristal que la sujeta, por eso, en determinadas condiciones de luz no vemos solo una imagen sino dos, en que una parece ser un fantasma de la principal.

7.1.3.

MAQUINA DE MOMORIZAR: EL LIBRO

El libro en su totalidad o descompuesto en sus elementos de página, de la ilustración, de los textos y de las palabras, son fuentes recurrentes e interventores activos en la obra de Kentridge. El todo y las partes son apropiados por el artista a lo largo de su proceso creativo, en diversas reinterpretaciones que tiene en las primeras impresiones sensoriales de materia y forma su inscripción. Siendo a partir de una apariencia superficial de los aspectos sensibles e intuitivos, como la textura del papel y la mancha gráfica, el registro dibujado es posteriormente interpretado en

su contenido a través de asociaciones, donde los títulos de los libros y de los capítulos van a servir como títulos para los proyectos del autor. El libro dibujado, el libro fotografiado, el libro leído:

Libro apropiado

Descomposición del libro y reaprovechamiento de las páginas como plano de representación. El libro es desmontado en hojas sueltas. Cada hoja contendrá un dibujo, que se puede articular con otros en formato de series, secuencias, a par, o simplemente aislados.

Descomposición del libro y recomposición de plano de representación

El libro se descompone en su objeto, siendo reorganizado en el plano horizontal por las partes, como soporte, que los une a través de una única imagen plana en formato de puzzle.

APERTURA DEL LIBRO EN DOBLE PÁGINA PARA SECUENCIA FÍLMICA

El libro se utiliza abierto en doble página pero de forma discontinua

Apertura del libro en doble página de soporte para la proyección vídeo como un libro automático.

LIBROS CONSTRUIDOS

Animación del dibujo en forma de libro filp book o de libro de autor. El proyecto se reúne en un soporte manipulable y que da cobijo a la obra.

En el proceso de remoción, para permitir la reutilización en la reconstrucción de una imagen nueva o de partes de esa misma imagen, WK revisita el proceso del palimpsesto - "grabar de nuevo". Este proceso consiste en la utilización de soportes ya usados, práctica muy común en el siglo VII, en la búsqueda de una economía del soporte por dificultades de obtención del papiro egipcio, y por la escasez del pergamino. WK aplicando este proceso nivela la información, desvelando, como en un proceso de estratificación arqueológica, los varios momentos que constituyen el proceso de transformación del dibujo estático (resultado) en dibujo dinámico (proceso). Una especie de demostración visible de un proceso invisible (COUMANS, 2010:p.xx).

La sustracción por eliminación, por raspado, o por borrado a través de instrumentos de recubrimiento, como sea, el pincel, o de remoción como la goma de borrar, el trapo y las acciones como el soplo, el refriegue, o el golpe tradujeron gestos embrionarios de nuevos dibujos convocados por la aleatoriedad del gesto y de la huella. El retirar añade otras formas, la forma negativa, la forma de la ausencia, la forma de una posible sombra (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2011:p.7) que ganarán presencia en proyectos subsecuentes.

7.2.
TECNOLOGÍAS
CREATIVAS
PROCEDIMIENTOS
7.2.1.
REMOCIÓN

GOLPEAR CON EL TRAPO

El golpear es un gesto violento, impetuoso, imprevisto, que al ser usado sobre el papel con un registro hecho a carbón tiene un doble y contradictorio efecto, retira las partículas de carbón y las lanza hacia otras partes de la hoja de papel, provocando nuevas huellas inusitadas.

BORRAR CON LA GOMA

El gesto de borrar con la goma elimina las primeras capas de partículas de carbón del papel, sin embargo, la goma no logra hacer desaparecer por completo el registro de este instrumento, su función queda incompleta dejando presentes sedimentos de cada momento.

ARRASTRAR CON EL PINCEL

El hecho de arrastrar las partículas de carbón, o de papel, utilizando el pincel, instrumento normalmente utilizado con medios acuosos, esparce las partículas en la dirección deseada por movimientos suaves.

ATOMIZAR CON EL SOPLO

El aire expirado, esparce las partículas de carbón o papel en la dirección pretendida, deshaciendo la forma anterior.

DESVELAR CAPAS DE PAPEL

Al presionar las barras de carbón muy duras con gestos ritmados sobre papel muy suave, se desvelan otras capas de la textura de la superficie, encontrando nuevas marcas que presentan un valor de mayor intensidad lumínica.

Si comparamos los dibujos de WK con los dibujos de carbón de Matisse constatamos una neblina similar. En el caso de los dibujos de Matisse ésta corresponde a una búsqueda de un movimiento en la simplificación de la forma, esta neblina no es problemática pues el soporte de ese dibujo es algo que debe ser sustituido. Matisse retira del dibujo sólo lo que le interesa, transfiriendo esa información hacia otro nivel. En el caso de WK, el soporte del dibujo es el soporte de la película registrada en la cámara de filmar, siendo revisitado constantemente. Es en el proceso de las constantes relecturas de una misma imagen que WK, a través de su evaluación, nos presenta nuevas soluciones.

7.2.2. AGREGAR

La sintaxis gráfica usada en este modelo se constituye como un sistema de producción, por mancha y no por contorno, consecuentemente, la producción gráfica está construida por señales abstractas, pequeñas incisiones aleatorias, que por concentración y dispersión confirman la forma. Los dibujos no son estructurados linealmente sino por manchas de contraste claro-oscuro, intranquilas y desasosegadas que se caracterizan por la indagación y por una gran actividad. En las imágenes de las composiciones, éstas se difunden de forma aparentemente desorganizada,

confusa y aislada, pero, tal como en una revelación fotográfica, la lectura del todo va siendo desvelada, componiéndose, en una lectura directa y equivalente a lo representado, independientemente del instrumento y soporte usado. El monocromatismo de las composiciones se realiza, o bien en la multiplicidad de intensidades luminosas de la escala de valores, o en el contraste extremo, donde el espacio del blanco del papel y el registro de la barra negra de carbón sintético o de los fragmentos de la cartulina negra, son los principales elementos. El color, como apunte paisajístico, transparente, o el color de las ilustraciones de las páginas de los libros surgirá muy esporádicamente casi como si de una fotografía coloreada a mano, se tratara. La utilización del color por WK fue siempre identificado como un momento de retroceso o incluso de inmovilismo en el ritmo del trabajo.

Se caracterizan como señales hechas por manchas de variadísimas dimensiones y expresiones que siempre quieren representar algo de lo observado a partir de la realidad. Las señales para WK tienen que ser un trazo de algo que existe en el mundo exterior. No necesita ser un dibujo riguroso, pero tiene que representar una observación - algo abstracto, como una emoción (HOLT, 2000:p.106). La relación entre los dos “mundos” se define por medio de asociaciones que establecen reconocimientos entre lo observado y el dibujo. Cada uno mantiene su propio “lugar”, el dibujo es un dibujo, no es otra “cosa” que no sea un dibujo. Esa “distancia” es cada vez más afirmada a lo largo de la obra del artista². Convirtiéndose el dibujo en una “membrana” entre la realidad y la representación. Ese interfaz, o membrana como a WK le gusta denominar al dibujo, está donde el pensamiento puede ocurrir a través de la subversión de toda la linealidad, fragmentación, reordenación aleatoria, inversión jerárquica entre figura y fondo, pero, sobre todo a través del proceso de borrado, como instrumento de reducción y condición de reescritura, (HOLT, 2004) contribuyendo a un dibujo definitivamente acabado.

LA “HUELLA”

Definición de la imagen por incisión de “puntos” que ponen de manifiesto una intencionalidad gestual, autoral, independientemente del sistema técnico (papel y carbón, pastel, linóleo y gubia, chapa metálica y buril, piedra litográfica y lápiz gordo). Estos puntos tienen una especie de correspondencia a las huellas de contraste o simplemente la relación de dos tonos, el blanco y el negro como si de imágenes fotográficas (HOLT, 2004)³, se trataran. La imagen fotográfica está construida por partículas de plata que están aglomeradas en distintos tamaños lo que hace variar

² La equivalencia de las primeras huellas es difícil, las imágenes son distorsionadas, el dibujo es grotesco, que contrapondrá años más tarde con huellas ejecutadas sólo a líneas, delicadas, elemento abstrato, mancha e intensidades luminosas.

³ “(...) The bulk of those fragments are film drawn, then drawn. In other words, the images are made using photography rather than photography being used as something to record a drawing, which is how normal animations are done. Many of the images are themselves being constructed photographically. So in that project there is the emphasis on the camera as a means of realizing the image. In works subsequent to that, photography takes the back seat (...)” in HOLT. Kellie, Pol Oxygen -design art architecture, issue seven - “the past is a foreign country”, Australia, pp.114-122, 2004

la densidad y la relación tonal del blanco del papel, al negro máximo de la plata metálica negra no pulida.

LOS "PUNTOS"

Los puntos pueden ser identificados en la obra de WK en distintas versiones como las huellas de carbón, las hormigas filmadas y los confetis de cartulina negra.

En las primeras representaciones del punto éstos son usados inicialmente en los "dibujos de constelaciones". Las figuras se construyen a través de sus conexiones que surgen primero en la imagen de forma confusa y que a la medida que se establecen las uniones a través de líneas, la figura va siendo reconocida por el observador.

Los puntos representados a través de las hormigas filmadas nacen de un primer dibujo hecho con el camino de azúcar determinado para que ellas lo vayan siguiendo a la medida que lo van comiendo, a la vez, la forma de la hormiga filmada a una determinada distancia se convierte en un punto reforzado por el inverso de la imagen del negativo.

Los puntos hechos por confetis de cartulina negra agrupados cuidadosamente por el artista producen la mancha de un dibujo lineal previo. Esta mancha se descompone de nuevo en los puntos por el inverso del rodaje del proceso.

LA MANCHA

La mancha tal como los puntos hechos a carbón o aguada son registrados de forma abstracta. WK saca de la realidad las intensidades lumínicas, no procurando una imagen memorizada, sino una imagen percibida. Las manchas son acumuladas por exceso o por defecto y durante el tiempo de ejecución del dibujo, agregándose en un todo reconocible.

Este reconocimiento nunca es definitivo, limpio y acertivo, pues no hay una línea de contorno, tal y como ocurre en las siluetas de papel hechas con papeles rotos al azar. Estas nuevas manchas de papel pueden ser sencillamente recortadas en una única hoja, o en trozos de papel dispuestos o pegados de forma compactada o dispersa, o aún en imágenes proyectadas.

LA SEÑAL

La señal puede ser una impresión digital, una huella de un pincel, una raya, un garabato, un efecto, una figura geométrica, un color. Las señales son elementos que se esparcen en las composiciones como primeras o últimas capas que pueden servir de base, llamar la atención o cerrar la composición.

LETRAS, PALABRAS Y TEXTO

Las letras, las palabras y el texto son trabajados en dos formas distintas: la ilegible y la legible.

De la forma ilegible, las letras son usadas sólo con su valor gráfico, no llegan a constituirse como texto, o porque el artista no permite el tiempo de la lectura, o porque la cadencia de proyección es muy rápida, o porque las palabras están invertidas o son palabras escritas en otra lengua, o porque

están sobrepuestas, etc. De la forma legible, las letras y las palabras se construyen en texto, usando a veces una única palabra.

El proceso de la construcción del dibujo en WK se asimila de cierta forma a la revelación fotográfica en que se pasa, a través de una acción de agentes químicos, de una imagen latente, que existe apenas en un nivel iónico por acción directa de la luz, a una imagen visible, metálica constituida por átomos de plata.

Este proceso de revelación si se interrumpe produce una imagen no completamente revelada, con contornos indefinidos. La protoimagen empieza a ser visible en las zonas donde la exposición a la luz fue más intensa, esto es, los valores más densos, más negros son los primeros en hacerse visibles y las zonas de menor densidad, los grises y los contornos sólo quedan definidos cuando la revelación está completa. La revelación completa está condicionada a tres factores: la concentración química, la agitación y la temperatura. El dibujo de WK se enfrenta a este proceso, interrumpiéndolo. La gran innovación de la fotografía consistió en fijar y desvelar la protoimagen. Cuando WK pretende fijar una intención que podemos considerar de imagen latente, la manifestación de un recorrido lineal es continuamente destruida y negada por la absorción de todos los componentes que interfieren en el proceso, además de una interrupción voluntaria.

En la producción de imágenes el artista revela momentos de esa construcción en tiempos distintos, utilizando procedimientos en una búsqueda incesante, lo que obliga al observador a tener un papel activo según sus propios mapas de representación, “(...) *what we do when we see, the active role we play in constructing what we see and understanding what it is (...)*” (POUSETTE, 2009:p.69).

El acto de “romper” refleja el concepto metamórfico del modelo que denominamos proceso cut-out. Romper, despedazar, descomponer, ampliar. Estas formas de operar de WK, sugiriendo la brutalidad y la violencia del gesto, recuerdan un procedimiento infantil en el que todos ya hemos participado y nos muestra el potencial de este tipo de actuaciones. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2011).

El proceso de demoler, destruir, fragmentar con el instinto de hacer algo a partir de lo que quedó, es el procedimiento que WK privilegia en el encuentro de los nuevos descubrimientos. En un movimiento circular y dilatante, el estímulo de la creatividad a través de la reinención se pone a prueba en un concepto lúdico sin normas y reglas visando inicialmente una actividad únicamente placentera.

El fragmento será así el elemento por excelencia. A la vez de empezar del todo por la parte, WK parte de la parte para el todo. El artista se involucra e involucra al espectador en la reflexión a través de la desconstrucción. El resultado de los montajes, donde quedan evidentes la discontinuidad de lo

7.2.3. ROMPER

inacabado, de lo dispar, nos revela un orden en el desorden - la entropía. Este método nos conduce hacia “el juego de las nubes de Leonardo” donde existe serpenteamiento. Leonardo considera el contorno como un límite inestable, y dentro de ese límite, otro que serpentea, animando a los objetos. El reconocimiento a través de la sugerencia y no a través de una certeza.

FRAGMENTO Y SILUETA

Es el resultado de la acción de romper que en la producción de WK se decompondrá en múltiples variantes que se generan entre sí:

EL DIBUJO FRAGMENTO es sugerido por el fragmento que desencadena la forma

EL DIBUJO SILUETA proviene de una silueta que es recortada y trazada a partir de la imagen proyectada.

LA SILUETA POR FRAGMENTO se hace por una silueta construida por fragmentos pegados. El dibujo se hace por el amontonado de fragmentos derivados de un dibujo representacional. El montaje se hace distanciado de la proyección. Hay una interiorización previa, dibujo de las partes y montaje final.

EL DIBUJO FRAGMENTO TRIDIMENSIONAL se hace a través de la reconstrucción por los fragmentos que se presentan de forma tridimensional en construcciones. Éstas construyen y desconstruyen la imagen bidimensional del punto de origen en el que se basaron según su punto de visión.

EL FRAGMENTO SUELTO se hace por pequeños puntos sueltos que manchan a través de una orientación previa un espacio lineal que contiene el límite de la forma.

7.2.4. MOVIMIENTO

En la obra de WK todo se mueve. Podemos incluso reconocer que el principal esfuerzo técnico del artista va en el sentido de atribuir dinamismo al carácter estático de las representaciones gráficas, introduciendo así, una cuarta dimensión al dibujo como ya se ha mencionado anteriormente. Las tecnologías creativas que se reportan a la representación del movimiento, operando sobre el tema del tiempo, podrán dividirse en dos grupos mayores:

El movimiento que el artista desarrolla en el proceso de su creación artística, que podemos considerar como ocupación mecánica y pendular de un cuerpo suspenso, da su existencia para enfocarse en la imaginación creativa y en el movimiento como procedimiento tecnológico del dibujo en su interrelación con el tiempo, designadamente, invirtiendo, comprimiendo, dilatando, retomando. Si la primera concepción del tiempo respecta

un movimiento del cuerpo para hacer posible el dibujo, el segundo, inversamente, dibuja un nuevo movimiento al cuerpo.

MOVIMIENTOS DEL CUERPO PARA HACER EL DIBUJO

El movimiento en la obra de WK es indisociable del cuerpo del artista, convirtiéndose la producción de imágenes dinámicas, en una consecuencia del movimiento físico del autor. El cuerpo como metáfora para nuestra relación con el inconsciente - cuerpo recipiente que contiene la historia de todas las memorias, pensamientos y deseos (CHRISTOV-BAKARGIEV et al., 2000:pp.60-61), es también el medio por el cual el artista transfiere e interpreta los “impulsos” de las imágenes, los textos y las sonoridades a partir de fuentes, que no son más que cosas entendidas a medias, pero que, por encima de todo, provocan “las cuestiones”, “las inquietudes”, “los desasosiegos,” que estimulan el proceso artístico en un constante devenir. Esta búsqueda por el reencuentro de quien produce, esto es, del propio artista se traduce en la acción de hacer, en la motricidad⁴, como conjunto de funciones de movimientos posturales, de locomoción y de manipulación, propios del individuo (KENTRIDGE, 2010:pp.29-30).

El movimiento retenido en la velocidad del gesto del cuerpo relacionando la naturaleza de los movimientos con la forma como la visión – o el racionamiento visual, de una forma general, los influencia, asociaron la velocidad de la acción a la velocidad del pensamiento. WK reconoce que el dibujo es el medio que lo hace pensar, que no lo deja inmovilizar las cuestiones (MALTZ-LECA, 2008:p.324) de orden meramente estéticas. Con el dibujo WK pone en caminos paralelos, la velocidad del pensamiento y la velocidad del cuerpo. El dibujo persigue el pensamiento en su curso, imprevisible y rápido, protegiendo de este modo la intensidad del mismo⁵.

La actividad del pensamiento es activada (MALTZ-LECA, 2008) por el movimiento del cuerpo del artista en el espacio. Así el cuerpo y el espacio en las trayectorias aleatorias, en los movimientos de las rutinas se convierten en el motor de arranque para “juntar energía y claridad para hacer el primer trazo, como WK denomina, una especie de “teatro de trabajo minimalista, entre un protagonista – el artista deambulando, o bloqueado e inmóvil y un antagonista – el papel” (ROSENTHAL, 2010:p.13). La codependencia de estas facultades de pensamiento y acción en el proceso de trabajo de WK, el estar físicamente involucrado genera el pensamiento y consecuentemente la producción de un pensamiento pictórico - sólo cuando está físicamente involucrado en un dibujo, éste empieza a surgir, su cerebro sólo entra en acción a través del acto físico de hacer trazos en el papel (SORELL, 1995:p.78). Existe una relación entre dibujar y observar, entre hacer y evaluar que estimula un lado de su mente que de

⁴ La motricidad como conjunto de funciones de movimientos propios al individuo, distingue la motricidad refleja (totalmente independiente de la voluntad), la motricidad automática (en que la voluntad sólo interviene para desencadenar una sucesión de movimientos automáticos) y la motricidad voluntaria (en que cada gesto es pensado antes de ser ejecutado).

⁵ Jean Fischer

otra manera está desconectada o, como también observó el artista, si está bloqueado y no está seguro de lo que realmente está haciendo, pensar en eso nunca va a resolver el problema. Es sólo a través de la acción física de hacer trazos en el papel que su cerebro entra en acción (MALTZ-LECA, 2010:p.330).

La dependencia del movimiento físico para activar el pensamiento subraya la interdependencia de estas facultades (MALTZ-LECA, 2010:p.330).

El tiempo y el espacio usado en las caminatas es el “de las proyecciones interiores’ el ‘espacio del no - saber” señalando que la caminata no es tanto una vía para un pensar consciente sino más bien un espacio de “limpieza meditativa.” Estas deambulaciones del artista por el espacio del hacer tienen una actitud idéntica al movimiento de la escuela peripatética con orientación empírica fundada por Aristóteles en Grecia y que tenía como inferencia el discutir mientras se caminaba, de forma ambulante y itinerante.

En el dibujo *Parcours de Atelier*, él mapea sus propias deambulaciones lúdicas y rumiantes en un mapa del suelo vagamente parecido con su taller, un análisis científico-poético de su proceso creativo. El dibujo es una especie de diagrama metacognitivo de una observación de sí mismo como un ser, de entrar y salir de estados humanos y animales, cazando, persiguiendo, maquinando, olfateando, descubriendo ideas y conexiones en su trabajo diario. Como si el dibujo permitiese recuperar la ancestralidad del hombre primitivo que ahora ya no persigue, ni olfatea la presa viva sino la propia vida de la presa, pasando de la dimensión natural a la dimensión cultural. Este dibujo registra el tiempo, lo hace visible o invisible, le da forma a lo que no tiene forma, retrata lo que no tiene rostro, es en cierta medida la abstracción de lo abstracto. Un análisis del inconsciente (CHRISTIANSE, 2004:p.85).

El espacio de la representación se pone en práctica en distintas escenografías, o de pie, o sentado, o en un trabajo continuo, con pausas y recorridos re-pisados, acompañados al son de los instrumentos y de la fuerza empleada, donde la creación o el simple trazar del dibujo se realiza “sin pensar”.

WK suele referir que cuando dibuja no piensa. Si WK dibuja sin pensar, el pensar corresponde por casualidad al hecho de parar, o sea, WK piensa para cortar el proceso de representación, cortando literalmente con la mano el soporte, borrando con la goma o interrumpiendo el dibujo en un estado de evolución aparentemente inconsistente o incompleto fijando la imagen en un momento de mayor significación estética. O todavía, transfiriendo el dibujo libremente a otra dimensión y soporte. “Pensar es no comprender”; el mundo no se hizo para pensar en él, como cita el poeta Alberto Caeiro en el poema, *Guardador de Rebanhos*.

MOVIMIENTO MECANIZADO DEL CUERPO DEL ARTISTA

El paso de las imágenes estáticas a las dinámicas se encuentra, en el

caso específico del proceso de la nueva animación, en el movimiento lineal, oscilante, bípedo del cuerpo del artista. Esta conexión pendular, en un ir y venir, se relaciona entre dos localizaciones de acción que son interdependientes entre sí. Una es la hoja de papel y la otra, en posición opuesta, la cámara de filmar. En las dos WK explotará la inversión del proceso como argumento narrativo. Es en el lugar estático de la hoja de papel que se produce la acción del enredo, y es en el lugar dinámico de la cámara de filmar, que se fijan imágenes de ese mismo enredo, para futura visualización. En este proceso, el movimiento se mantiene oculto, “a oscuras”, teniendo el artista una idea solamente probable de ese movimiento, basada en una “noción” y no en una imagen predibujada en formato de storyboard. Cada dibujo incorporará varios movimientos siendo sólo en una visión a posteriori, en una actitud posmodernista, cuando WK constituye las conexiones y reconstrucciones del todo, completando los espacios dejados en abierto.

MOVIMIENTO DEL CUERPO EN ESCENOGRAFÍAS

A lo largo de su proyecto creativo, WK escenifica muchas de sus imágenes en taller, unas en situaciones meramente estáticas para posterior representación gráfica, otras en situaciones cinematográficas que son trabajadas a partir de superposiciones variadas, terminando en proyectos de performance manipulada. Su figura se vuelve ficcionada.

MOVIMIENTO DE LAS IMÁGENES ESTÁTICAS

El movimiento exhibido en las imágenes implica dos núcleos procesales que consisten en las transformaciones dentro del espacio reservado al encuadre de la escena, el rectángulo de la hoja de papel, o en los desplazamientos y articulaciones existentes entre los varios escenarios. En el primero, el movimiento se efectúa endógenamente hacia el interior del espacio, en el segundo el movimiento se extravasa exógenamente en desplazamientos repentinos, secuencias e interrupciones de la cámara de filmar en el espacio virtual de la tela cinematográfica.

MOVIMIENTOS PARA DIBUJAR UN NUEVO CUERPO

INVERSIÓN DIACRÓNICA

A través del dispositivo de inversión diacrónica el artista se enfrenta a lo improbable, lo mismo, lo inusitado generado por la involución, creando un efecto sorprendente de una especie de inversión de causalidad, que generará una reacción hilarante, recordando las primeras películas cómicas del cine mudo. Al representar el desplazamiento invertido del tiempo WK dibuja lo virginal, lo no dicho, construyendo el dibujo de la saturación de lo negro para un cuerpo sin incidentes existenciales.

RETROVERSIÓN DE CONTRASTE

Las imágenes son desconstruidas en su constitución, siendo presentadas en imagen doble - extendida en la versión de sombra proyectada; en

imagen invertida a través del uso de superficies reflectoras o incluso en la propia impresión de grabado.

REPETICIÓN CINÉTICA

Ciclicamente repetidas como una caja de música, la repetición cíclica de la misma secuencia dinámica produce un efecto de soporífero. En el paso de las imágenes estáticas a imágenes tridimensionales, el movimiento es constituido en una primera fase por la construcción de figuras planas y en una segunda fase por la elaboración de construcciones tridimensionales, ambas utilizando el fragmento de papel como materia principal y la ludicidad manual como proceso de producción. El movimiento es en este caso esencial para establecer el orden en el reconocimiento y similitudes de las imágenes observadas.

LA VUELTA

La vuelta está de cierta forma asociada a las nociones míticas de viaje, espacio, tiempo y lugar en un movimiento circular. Este movimiento se desplaza entre lo distante y lo próximo. Entre el cosmos, el planeta tierra, el continente africano, Sudáfrica, la ciudad de Johannesburgo, la calle Houghton Drive, la casa número 72, el individuo William Kentridge. Lo individualizado se vuelve común en una Universalización de los temas.

RECURRENCIA ICONOGRÁFICA

En el proceso diacrónico del desarrollo de su obra artística se constata el recurso recurrente a un conjunto iconográfico limitado. Filosóficamente asociado al ciclo del aprendizaje en un eterno retorno. Simbolizado en la alquimia hermética por el símbolo “Oroboros”, representado por la serpiente que muerde su propia cola, en una forma cíclica invocando simbólicamente regeneración del conocimiento.

7.2.5.

DURACIÓN DEL DIBUJO

En todos los procesos de trabajo de WK la producción de dibujos tiene en común el hecho de que éstos no viven aislados, articulándose siempre con otros dibujos que generalmente forman parte de un paquete de sucesivas ideas que son siempre ejecutadas en una actividad de “reflexión inconsciente”. En esta actividad los momentos del dibujo “preámbulo, tiempo real y ulterioridad” están vinculados a un “pensamiento pendiente” que es esencial para que el dibujo se vuelva comprensible.

Preámbulo del dibujo - No enfrenta la hoja de papel directamente; tiempo ocupado en rutinas, o en marchas aleatorias que sirven de motor de arranque. ¿Qué piensa? – “movimiento meditativo”.

Tiempo real del dibujo - Relación de toque con el soporte, movimientos ritmados (movimientos, pausas), memorizados, de recorridos en el espacio, de cambio de instrumento, de miradas de posturas - “proseguir el dibujo”. El movimiento directo de la mano en contacto con la hoja de papel a su vez tiene consecuencias en la producción de trazos, en correspondencia con el movimiento del cuerpo, donde las tensiones, los tipos de energía pueden

liberar el trabajo de forma muy distinta (CHRISTIANSE, 2004:p.85). El dibujo como traducción – o sea, como interpretación, transdisciplinariedad, inmersión y criba de los sentidos “es una actividad extremadamente desarrollada, cimentada en una percepción física y emocional” (KAPLAN, 2005:p.34).

Ulterioridad del dibujo – los dibujos se cuelgan en la pared del taller y hay un caminar no directo, que puede durar días, como si de una “maduración” se tratara. Tanto del dibujo aislado como del dibujo de conjunto - Es la temporalidad dilatada la que permite el proceso largo y lento de extracción, digestión y recombinación de ideas. Sólo con la espera – con tener esperanza de, con el esperar el ritmo errante de la espera y del andar (MALTZ-LECA, 2010:p.328). las ideas pasan a ser inteligibles. Las ideas tardan en brotar, la creación versus el descubrimiento en una ausencia del dibujo. Dibujos muy rápidos en el acto de hacer pero que se componen de un tiempo largo anterior acumulado.

EN EL MISMO SOPORTE

Secuencia

El asunto es la emisión de todas las imágenes registradas. Existe una versión de cada una y el asunto existe en la totalidad. Las hipótesis se acumulan, remocionando a través de la sustitución de partes de las mismas y manteniendo otras tantas que se dejan ver.

Jornada del día

El trabajo en el mismo soporte se realiza por partes a lo largo de un período de tiempo que pueden llegar a ser semanas. No se hace de forma lineal, los espacios a trabajar son demarcados y elegidos de forma arbitraria, marcados a través del dibujo del día.

SOPORTES DIFERENTES

Secuencias

Los temas y las variaciones y series, en versión repetida ligeramente en formato cinematográfico o simplemente variaciones de tema. La misma imagen que se repite con cambios ligeros para poder visualizar hipótesis de construcciones.

Sobre la tecnología se reconoce a lo largo del proceso de desarrollo creativo de WK, una postura de alejamiento crítico respecto a las “maravillas de la técnica”, sea por la constante convocación de los medios más arcaicos de la historia del dibujo, fundados en el dibujo a carbón, sea por el tratamiento rudimentario con que plantea la tecnología fotográfica y fotocinética. Este vacío tecnológico indicará la afirmación de la poética como medio de desvelo del ser, que se revé menos en la representación dicha acabada, que en la representación de los procesos que la construyeron. Es en la transformación de materias diversas, sencillas y muchas veces unidas a la naturaleza, que WK desencadena el proceso reflexivo. WK se

7.2.6.

TECNOLOGÍA

identifica con el “*Bricoleur*”⁶ del antropólogo Lévi-Strauss (1908- 2009) – es en el intento de probar y jugar con lo que está en el entorno, con lo que “está a mano” que se genera el pensamiento.

7.2.7. PROCESO

El tiempo del proceso, o el procesamiento del proceso.

“(…) La noción de «procesamiento» (organizar, clasificar, utilizar un proceso) nos pone de inmediato en movimiento, inyectándonos en el amago de lo que Kentridge llama su cinética mecánica “mechanical kinetic” y de la subyacente epistemología procesual dinámica, o como afirma, un sentido del mundo en desdoblamiento, en vez de ser un hecho fijo, que es una sorpresa a cada momento que cambia. A decir verdad, el desarrollar de la temporalidad del proceso sugiere siempre movimiento en dirección al “cambio incremental” – el proceso se alarga siempre en tiempo/ampliación temporal. Llegar a la imagen es un proceso y no un instante (congelado). Dibujar es un testar de ideas, que contiene implusos, ansiedades, vueltas, en una especie de versión lenta del pensamiento, que no se traduce en el resultado final “(…) what ends in clarity does not begin that way (…)” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005:p.408).

El dibujo se instituye como procedimiento que se desdobra a lo largo de toda la obra. No hay una forma única, ni un fin para el dibujo. Los procesos son transformados y revisitados continuamente, estando el proceso del dibujo sujeto a una visión múltiple de “moldeado visual.” Este moldeado consiste en el paso del dibujo por diferentes medios, indispensable para que las ideas transcurran. El dibujo, es pues, entendido como registro, pero es diseminado por diferentes procesos, obteniendo una multiplicidad sintáctica que configura en su conjunto, una emoción estética inducida. El dibujo se extiende para las otras “artes” en la producción de WK, al integrar los dibujos en las películas, los dibujos de las películas en los objetos, los dibujos de las películas en las instalaciones y los dibujos de las películas en las producciones, por una cuestión de no tener capacidad de decidir o de estar satisfecho consigo mismo. El no lograr hacer sólo una cosa y ser criticado por poder venir a ser un “diletante”, por no concentrarse específicamente en algo, lo lleva a la exhaustividad. Los puntos de toque se fueron relevando a lo largo del tiempo y la toma de consciencia hasta lograr tener la confianza de asumir que era en el dibujo donde surgían las “imágenes más interesantes y porque ellas surgen al servicio de otra cosa”. Creó un nuevo planteamiento para cada una de las “otras artes”, (ENRIGHT, 2001:p.33), pues la misma forma de trabajar el dibujo también se les podía aplicar. Pero ¿Por qué el dibujo? El dibujo como medio intermediario, que interpreta. Que es mutante, fluctuante, que puede ser alterado por remoción o añadidura . Un medio ideal para actuar y reaccionar entre lo espontáneo y lo “reflejado” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1998:p.19). En este sentido WK extiende, el dibujo hacia varias áreas del saber y varias dimensiones espaciales. WK considera sus películas de animación como dibujos para

⁶ El pensamiento salvaje de 1962

proyección, las marionetas son una forma de dibujar tridimensionalmente, el rodaje es una forma de prolongar esos dibujos en el tiempo, el sonido es dibujo audible, la escala de proyección es la su capacidad de persuasión visual y dominio dramático de la comunicación con el público (GOLDSWORTHY, 2005:p.18).

La extensión del dibujo fuera de la bidimensionalidad del papel y del simple registro de carbón o aguada, produce una especie de “espera”, como si de un tiempo de espera se tratara, un tiempo de consolidar ideas, para que otras ocurran. El paso a otro medio, escala o soporte, no es entendido como paso evolutivo y literal entre el dibujo inicial de boceto y la obra final. Pero sí, como un inmovilizar, divulgar, un extender, un transponer...los límites de lo que es entendido como dibujo. Un proyecto de una ópera no es más que hacer un dibujo estático de grandes dimensiones donde partes de determinados elementos que componen el dibujo se transforman para producir dibujos dinámicos en una identidad con los dibujos del proyecto *Nine Drawings for Projection*.

Lo bello como pensamiento en WK es el resultado, también provisional, de un proceso más empeñado en saber parar que en terminar. En ese sentido, WK no incurre en la tentación de superar los límites inherentes a lo representado, cuando desea sustituir la propia existencia - “esto es un dibujo, no es la cosa” WK - pero, al contrario, revigorando la disciplina de interrumpir el proceso, evitando así lo pintoresco – cuando el dibujo autofágicamente se elimina a si mismo. En ese proceso la mano gana autonomía autoral a lo que la consciencia asiste expectante.

La búsqueda de lo bello en el dibujo de WK corresponde al opuesto de lo que el academismo considera lo bello. El dibujo para WK se involucra de características indirectas. En que la imperfección, los fallos, las sombras, las miradas oblicuas, los momentos transitorios de belleza, la simplicidad, la instantaneidad y la inmediatez son la materia prima (ROSENTHAL, 2010:p.115). El acto de pensar en la medida que ejecuta, hace que las imágenes “halladas”, esto es, el saber reconocer un dibujo “bonito”, el saber parar (ENRIGHT, 2001:p.36), el saber captar el entorno, sea el cierre del proceso para establecer los encuentros. La cuestión de la belleza es una cuestión de forma “es la forma de una obra que habla a su manera y por sus propias palabras sólo al sujeto – que es la mano. Interrumpe la evolución del dibujo anticipándolo al kitsch, esto es, antes del dibujo, adquirir las señales de una belleza estereotipada. Cuando el dibujo cambia el desconfort de lo desconocido por el confort de lo ya dominado. Ese paro introduce el efecto de suspensión que dotará la representación de una rara belleza.

7.3.
TECNOLOGÍAS
CREATIVAS:
RESULTADO
7.3.1.
SABER PARAR

El mismo sistema de investigación estética dirigida a la convocación de la belleza podrá recurrir a otros modelos técnicos como los que se verifican en la tecnología del proceso *Cut-out*.

7.32.
APREHENDER

Al hacer un dibujo, WK establece una membrana entre la realidad de lo que observa y la hoja de papel donde registra algo que corresponde a lo observado. El ejemplo del dibujo de un árbol no es el árbol que está viendo sino el dibujo del árbol que está viendo - “Hay algo del mundo exterior que encuentra su camino hacia el papel, que contiene una referencia a lo que está por detrás del papel” (MALTZ-LECA, 2008:p.444).

La primera mitad del recorrido es entre la realidad y la representación hecha por el artista en la hoja de papel. La otra mitad es por quién observa esa representación. Lo que observa va siendo informado, completado por la imaginación del conocimiento y del pensamiento de lo que tiene de la realidad representada. La separación entre quien hace el objeto, la palabra, el dibujo y la persona que ve, constituye un intervalo, un espacio “imagético”.

“(..) One can understand the physical paper of a map, or the physical paper of a drawing, as a membrane – a membrane between that which is human, and that which is the rest of the world, where that which is of ourselves meets that which is outside. It is a halfway point between the world and ourselves. Let me make that clearer. I have a sheet of paper. I look at a tree. I make a drawing that corresponds to the tree that I am seeing in front of me. But there are two things happening. Obviously that is not a tree, it is a drawing of a tree. There is something from the outside world that finds its way onto the paper, which holds a reference to what is behind the paper. Then we have the other half of the drawing – which is us as viewers, looking at the drawing of the tree. We are not seeing the tree in the world outside. We are seeing something on the sheet of paper which gets informed, fulfilled, completed, by our imagination and knowledge and thought of what a tree is, of what the nature of drawing is, of what a transformation from colour to monochrome is. So the act of drawing, like the act of mapmaking, becomes a way of negotiating (...)” (KENTRIDGE, 2010).

WK refleja su pensamiento a través de la producción de imágenes y objetos. Los varios modos, convencionalizados en la historia de la imagen, para presentarlos, son a lo largo del tiempo revisitados por el autor en su producción gráfica. Lo que nos propone WK es un recorrido por la historia, como una especie de un “ser” que abarca un conjunto de varios seres, el turista, el arqueólogo, el filósofo, en la búsqueda por obtener o retirar un poco de información que interesa a cada uno de estos múltiples retratos, para producir reflexiones únicas, muchas veces originadas meramente por el sentido “curioso” del artista en deslindar un problema.

Cuando WK remite su creación a la representación espacial, las dos representaciones bidimensionalidad y tridimensionalidad estarán en

contradicción permanente. De este tipo de conflicto representacional, el arte de la “realidad imposible” del artista gráfico holandés, Maurits Cornelius Escher (1898-1972), donde la forma y la lógica del espacio son representados en situaciones deformadas encontrando a través de esta estrategia imágenes hasta entonces inimaginadas, es uno de los ejemplos, con el cual podemos establecer “algunas afinidades” en las técnicas y procedimientos aplicados por ambos artistas (aunque gráficamente no se constituye como referencia): las cuadrículas disformes, los dibujos metamórficos, los juegos ópticos, las superficies reflectoras, convexas y cóncavas, visión monocular, los movimientos en translación y rotación, la exploración lumínica, las imágenes indirectas como la forma desprejuiciosa de ensayar representaciones rígidas geométrico matemáticas, de forma intuitiva y sensorial. WK, sin embargo, extenderá esta conflictuosidad más allá del plano de la hoja de papel yendo a ocupar el espacio escultórico, creando, de este modo, situaciones de completa extrañeza y contradicción.

El registro de la huella afirma la planariedad en convivencia con otras dimensiones. Las representaciones realizadas por WK exigen siempre la presencia de una percepción a partir de la realidad directa o indirecta para que la imagen sea representada. Sin embargo, la imagen creada no busca el mimetismo, no busca ser un doble de la imagen “original”. Las imágenes son para WK construcciones de sugerencias que a través de sugerencias y de reconocimientos se van construyendo en significados establecidos a posteriori. A estos reconocimientos podemos establecer conexiones con la “similitud” en la representación de Michael Foucault la cual compara la representación a las imágenes que pueden ser similares, situando la similitud a lo largo de la imaginación.

De una forma u otra, es a través del hecho de reconocer, de la aproximación, de la sugerencia, de desconfiar, de engañar, de iludir, de sustituir, de deformar, de evocar que podemos “conocer” y acceder a aquello que llamamos real. Conocemos por error. La “deformación”, que es una variación morfológica, cambio de la forma “como la conocemos”, pasa por la dificultad que el observador encuentra en reconocer lo que está observando. Como afirma Rudolf Arnheim en el libro *Arte & Percepção Visual*, - una deformación produce siempre la impresión de lo que fue aplicado al objeto, algún impulso o atracción mecánica, como si él hubiera sido estirado o comprimido, torcido o doblado, (pp. 248). Sólo a través del uso de la memoria y de la imaginación registramos parencias, correspondencias, y reconocimientos. De este modo, el mecanismo que adoptamos para conocer (aprehender) lo real, transcurre de una constante recogida y almacenado de imágenes por la observación, en diferentes situaciones y posiciones. Es la experiencia retiniana, que provoca la deformación. Nuestra visión es binocular, sin embargo, el cerebro procesa sólo una única imagen, a tres dimensiones, que reúne datos sobre los dos lados de la visión; la profundidad, adviene del procesamiento distinto de las informaciones visuales bidimensionales, recogidas en simultáneo por los dos puntos de vista, cuando observamos normalmente.

En la elaboración de las imágenes, WK, a pesar de tener un registro muy expresivo, se apoya, algunas veces en situaciones de matrices. Esos trabajos comparten una geometría deductiva de una regla en que el orden numérico registrado a la medida que trabaja crea una disciplina y va creando un registro de un recorrido, en oposición al “ruedo” para la acción de Harold Rosenberg.

7.3.3. RECOLECCIÓN

WK busca en la historia personal y en la historia universal los objetos “exóticos” que podrán materializar metafóricamente ideas abiertas (no conclusivas) construyendo su propia oficina de curiosidades con la que reconstruirá la museografía del mundo.

“(..) Approaching history from the front, from the convincing substance of recente events and working backwards – from Julius Ceasat for exemple – one can realistically go back to Egypt and the pyramids, and believe in their existence, and from there, why not, even to Exodus. But cominig from back, from genesis forward, the story of Moses, the pharaoh, the exodus is only a fablçe. Egypt has to be both believed and disbisbelieved at the same time. A solo performer is not suficiente to embody this contradiction (...)” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2011:p.6).

El interés de WK por la memoria, lo traslada hacia una vuelta a las raíces, siendo el recorrer a la historia una necesidad inevitable. Es a través de la narrativa y del inventario existente que WK construye su propia visión de la memoria con su propio imaginario, siempre en un proceso de re-escritura y re-invenición. La cronología, es además, vista por WK de forma fragmentada, mixta, análoga a los “cabinet de curiosités” creados en la Europa del Renacimiento del siglo XVI. Estas habitaciones reunían objetos exóticos, oriundos de mundos distantes no familiares dentro de este espacio ambiguo, mezclando objetos de historia natural, geología, etnografía, arqueología, religión, reliquias históricas, obras de arte y antigüedades, entre otros. A través de este paralelismo también asistimos a una gran variedad de referencias a la historia, entre dispositivos, ilustraciones y momentos que son reunidos con carácter personal, no en el espacio ambiguo de los “cabinets de curiosités,” sino en la producción artística de WK. Esta amalgama coleccionada de proyecto tras proyecto se reviste de una intención particular, donde la ciudad de Johannesburgo sirve de mote. Los “cabinets de curiosités”, como segregación del espíritu coleccionista de la época están en el origen de las bibliotecas, los museos técnicos y las galerías de arte. La obra de WK seguramente servirá para enseñarnos también una revisitación o un resucitar de otra historia haciéndonos reflexionar sobre lo que la historia establecida pretendió ocultar u olvidar, como también lo que podemos reaprender.

La recolección abarca también el interés por los medios de comunicación, entre los cuales podemos incluir las primeras páginas de los periódicos, la publicidad en las calles de Johannesburgo, las noticias de la radio y televisión, en Sudáfrica y en el resto del mundo.

7.3.4.
APROPIACIÓN

La apropiación, tomar como suya la propiedad intelectual de terceros, bajo la forma de citas o escenarios, designadamente y en el caso de WK sobre la forma de libros, páginas impresas y grabados que a menudo desvelan el espíritu científico enciclopedista del siglo XIX - con motivos de máquinas, geografías, obras de arte, retratos, entre otros.

La apropiación en WK surge siempre asociada a la intervención gráfica sobre los documentos adoptados, retomar, cambiar o añadir nuevas utilidades, funciones y propiedades y promover la apropiación. El término surge en la década de los años 80. En el campo de las imágenes la intervención contiene un sentido similar a la aportación, manipulación, interferencia donde las imágenes fotográficas y las imágenes impresas son domesticadas por las técnicas del *collage*, *assemblage* y el montaje. En el proceso artístico de WK, la intercepción, parte siempre de imágenes impresas de libros (texto o figura), fotografías u objetos. Las imágenes de los libros divergen entre los usados y los nuevos, las fotografías directas o “puesta en escena” por el propio artista y los objetos, los que son encontrados y los transformados. Construir a partir de lo existente, reconstruyendo una realidad personalizada con base en fragmentos de espacios y tiempos.

7.3.5.
NARRATIVA

Los dibujos de WK son literarios en la medida en que cada dibujo es un complejo elemento que trabaja otros múltiples elementos que se relacionan entre sí. Estos enlaces pueden reducirse a un único proyecto o entonces emerger, puntualmente, a lo largo del tiempo en la obra de WK (SORRELL, 1995:p.75). La narrativa supone secuencia, dispersándose en multiplicidades, como expresión de la intensidad de un dibujo en abierto. La relación de los registros puede ser continua o discontinua, sugerente o elíptica (ENWEZOR, 1998:p.69) rechazando una estructura lineal de causa y efecto, aproximándose de una estética perturbada de discontinuidad por el rigor de la observación del inconsciente, recordando la obra de Franz Kafka.

“(...) If I start with a script, the script will always be less interesting than what emerges through the awkwardnesses and gaps in the narrative. When the film is finished, I wish I’d started with a script, to make a real story. But if I try to do a script in advance, nothing happens, I can’t get it (...)” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005:p.57).

El papel de la figura del *storyboard* en que la escala, la articulación y el todo son pensados previamente con transporte a posteriori, no se adapta a las intenciones estéticas de WK. Su *storyboard* rechazando la visualización previa de la obra, sólo podrá ser construido por la propia construcción de la obra. En este sentido lo que se toma como instrumento verdaderamente creativo en sus películas no es tanto la capacidad de imaginar, o sea, previsualizar cerebralmente, sino la capacidad de suspender el proceso en curso siempre que algún evento gana resonancia inconsciente. Así siendo, la tecnología creativa está más en saber parar y pensar la narrativa a partir

de ahí, atribuyéndole una nueva derivación, que en la capacidad para preconfigurar el todo linealmente estructurado. O sea, se trata de valorar más el acaso que lo programado, negando así la idea convencional de proyecto.

7.3.6. ESPECTADOR

En este proceso WK deja un papel al observador, al cual compete, completar “(...) *in the same way that one talks about visuality, or seeing, as a mixture between what’s objectively given by the world and what we subjectively give to an image, in the same way we can feel that we are constructed by most parts of ourselves that we are aware of – our consciousness – and those parts i nus that we are unable to control – our conscious or subconscious. Where they meet is what constitutes who we are (...)*” (KEZAWA, 2009:p.200). Cada individuo rellenará los huecos de forma diferente pues el argumento es más grande en el sentido de que “(...) *it’s about how we meet the world, not only in seeing, but in how we go through the world everyday (...)*” (IKEZAWA, 2009:p.200). WK defiende que el sentido sólo se hace con base en asociaciones ilógicas. “El punto de encuentro” entre lo que es nuestro mundo y el mundo exterior “(...) *Images stimulate the imagination while in turn the imagination gives birth to further images(...)*”, (JAN COUMANS, 2010:pp. xii-xiii)

Además de estas situaciones, muchos de los trabajos nacen de elementos captados en situaciones inconscientes, son “abstracciones” que provienen de sueños. Los sueños constituirán una forma de experiencia en que WK se irá apoyar como lectura y reinterpretación del recuerdo hecho por lo que escribe cuando se levanta aturdido o por recuerdos de ese mismo sueño. Estas imágenes virtuales serán pasadas a imágenes – concretas de no tener vínculos lineales. Sus significados son siempre encontrados a posteriori, sin embargo sus “abstracciones” “*tienen un origen de referencia muy idiosincrático o privado*” (DAVIS, 1996:pp.140-154). El hecho de surgir de una actividad *inconsciente* hace que WK tenga problemas formales y técnicos sobre sus vínculos, asociaciones y significados. En el caso concreto de las formas narrativas hay una preocupación en unir en tener significado, en hacer con que los demás se puedan relacionar, con ellas, es el ejemplo de la película – *Johannesburgo Second City after Paris* o el caso de la película *Woyzeck on the Highveld*. La inseguridad, la ambigüedad, obligan a una búsqueda abierta, inquisitiva, muchas veces sin derecho a contestación. WK se encuentra entre una representación figurativa y una representación abstracta, esto es, se basa en material figurativo, lo construye de una forma abstracta y lo representa en el umbral de las dos. El hecho de no entregar al observador una certeza, espera del observador una generosidad y un “rellenar” de todo lo que ha quedado en suspense, “(...) *the one is generosity. But the other is that sometimes you can’t stop yourself filling in an antropomorphic construction to things that you see. Because you recognise in it other things that we’ve seen in other places or ourselves, so sometimes it’s a generosity to see that spring bending as a woman, sometimes even if you don’t want to, you can’t stop*

yourself seeing it as that. I suppose that's the part I'm most interested in: when the drive to imbue a narrative construction into abstract shapes takes over. It's stronger than we can resist, that's what I'm interested in (...)" (JAN COUMANS, 2010:p. xii).

7.3.7.

INDIVIDUO - SELF

En la producción artística de WK el autorretrato está siempre presente. Invisible, visible, evidente, camuflado y múltiple, entre el dibujo y la imagen retiniana. La obra de WK es el reflejo del artista y el artista está reflejado en su trabajo a través de la auto representación

¿Qué trae de nuevo el hecho de que el artista se autorretrate en la obra?

Presentándose a lo largo de la obra, WK nos va desvelando su figura, inicialmente camuflado por entre la multitud, cerca de los rincones como en el Renacimiento o las míticas escenas históricas de la Biblia o la literatura, pasando por el dibujo doble en la película Sterescope hasta llegar a su presentación en forma múltiple de performance que tiene su primera revelación en el proyecto *Drawing Lessons*. La multiplicidad del autorretrato, está constituida por la división de la figura del artista en diversos personajes, en una visión fragmentada, al contrario de una visión totalitaria similar a la figura (única).

En esta fragmentación podemos encontrar un conjunto de figuras en una "dispersión del yo" del individuo WK, entre el imaginario, lo simbólico y lo real, (el artista, su imagen, el conocimiento que tiene de sí y el conocimiento que los demás tienen del artista).

Este conjunto de imágenes constituyen la personalidad en la que se centra el elemento "si-mismo" (self).

"(...) Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou?

Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?(...)"

Libro desasosiego, Fernando Pessoa

La dispersión del yo se puede reconocer también en la obra de WK en la presentación de la multiplicidad de registros e intereses que se contradicen pero que son fundamentales para el artista. La contradicción "disjunction" contiene multiplicidad, riqueza de posibilidades, imaginación, rellena vacíos y completa significados. Como reafirma WK *"(...) In the recent work I'm specially interested in the co-existence of all those contradictory strands, thoughts and impulses and what it means to try to synthesize them into one subjectivity (...)"* (MALTZ-LECA, 2008:pp.446-447).

En el sentido de direccionar esta misma contradicción defiende la idea de dibujo como un mecanismo de defensa para apartar el desorden y la incoherencia - "*para mantener el caos bajo control*" - en una gramática con efectos terapéuticos que se inscriben en el dibujo al servicio de la psique. Uno de estos ejemplos de la obra es el proyecto *Nine Drawings for Projection*, cuyas películas funcionan como medio- diario y medio-autobiografía donde se inscriben ansiedades, neurosis, problemas (ENWEZOR, 1999:p.168). La misma autora muestra también como el dibujo

puede funcionar para el artista como un dispositivo terapéutico para trabajar la memoria de la infancia-o nostálgico, el conflicto subconsciente (MALTZ-LECA, 2008:pp.446-447).

EL ESPEJO COMO OBJETO DUPLICADOR Y MULTIPLICADOR

Objetivos ontológicos y metafísicos que acompañan desde siempre el autorretrato se describen como múltiples, la división de consciencia en las simetrías, la fragmentación de la memoria.

LOS OBJETOS ANTROPOMÓRFICOS

En el enmascarar los objetos no tienen un rostro, no dan la cara, ocultan una expresión, una faz, se encuentran en los personajes/objeto. Estos personajes se construyen por objetos con memorias, se unen por asociaciones, reinventan figuras, y poseen lecturas dobles de significado en una especie de formas metafóricas.

7.3.8. DESCONSTRUCCIÓN

El dibujo en WK se plantea como medio de pensamiento y su resultado como metáfora del propio pensamiento. El dibujo será así entendido como acto de pensamiento, gráficamente registrado, constituyendo una cartografía cognitiva o mapa mental (MALTZ-LECA, 2008:pp.318-319). WK confirma esta proposición, reconociendo que el Dibujo es también metáfora de la propia existencia en la medida en que no se produce según un sistema coherente, deductivo y autónomo (predeterminado), sino por múltiples fragmentos que resultan de una diversidad de pensamientos simultáneos, a veces concurrentes, que unas veces nos hacen afirmar ciertas ideas negándolas en el momento siguiente (SALAS, 2006:p.106). El Dibujo en su tenue incerteza transitoria, voluble e imprecisa, está construido por fragmentos a través de un proceso de afirmación, por subrayado y por borrado que tal como la memoria producirá un resultado profundamente subjetivo y aparentemente coherente.

Dibujar es el resultado autobiográfico de la existencia experimentada, registrada y, consecuentemente, la forma de consciencia de ese mismo proceso. Se admite por eso que el Dibujo constituya un medio de conocer, por lo menos tan eficiente como otro cualquiera.

¿Pero qué finalidad tiene este esfuerzo cognitivo?

¿Para qué sirven estas representaciones siempre volátiles, provisionarias, inacabadas y dinámicas?

En el proceso auto centrado del Dibujo, la finalidad no es justificada por si misma sino convocada como medio para comprender quiénes somos o cómo funcionamos en el mundo.

“(...) They have not been the result of a good idea, but rather something I have come across after it has been done and made, (...) But to talk a bit about more the instability of what should be certain. I don't know that I can blame it on the city, and on the history of the city; but it has always been difficult for me to know what I believe, and what I like. One of the reasons for making a drawing, or making the films, is to arrive at understanding, to arrive at a meaning, to

discover, in the process of making the work, what I think, and who I am. It's not to say the drawings are random. But neither is it to say they are completely planned. But I am aware of an instability inside that needs to find some external way of fixing itself, of finding itself. (...)" (MALTZ-LECA, 2008:p.321).

El Dibujo en WK, sujeto a un proceso de deconstructiva indeterminación (DENEAU, 2000: pp.22-24), ya sea por el modo accidental de la colección de imágenes, o por el modo deconstructivo de trabajarlas, parece resultar en un modo de pensar poco concluyente y moral y aunque no denuncia ética o doctrinariamente según un cuadro previamente adoptado, subraya nuevos nexos narrativos al interpretar el mundo que lo circunda.

Para Kentridge, como para los modernistas del inicio del siglo XX, es vital que el proceso de hacer se vuelva visible. Ejemplos: *Nine Drawings for projection* (apagaba y dibujaba hasta que la superficie áspera del papel fuese consumida por el tacto); *7 fragments for George Méliès* (perfección de la forma y de la representación continua son ilusiones obtenidas a través de técnicas sencillas de edición cinematográficas); *Black box-Chambre Noire* (el estudio y los equipos, su mecánica y dispositivos de aprensión de la imagen son el tema y el contenido de la obra) (ROSENTHAL, 2010). Atribuyendo más importancia al proceso que al resultado, la representación táctica de la desconstrucción de WK se recurre del borrado, del juego y de la duda (MALTZ-LECA, 2008:p.71).

Las imágenes producidas por WK a través del dibujo suponen un proceso pensado en fluido, con retrocesos y avances, probando ideas en el tiempo. El dibujo es él mismo la formulación del pensamiento (WEBB, 2003:p.37), aunque errante, incierto y lúdico, excluyendo la linealidad de un raciocinio lógico y deductivo, circulando en torno a los "problemas" nunca definitivamente resueltos. No existe un plano predefinido para la enunciación del dibujo. La orden del proceso parece arbitraria, no se identifica con antelación, un plano para el todo, ni un conocimiento a priori sobre las imágenes que crear, (MALTZ-LECA, 2008: pp.24-27). Esta práctica de concepción es en sí misma un modelo de significado - Él que termina con claridad seguro que no empezó de esa forma. Es el hacer lo que aclara las ideas. No se trata, sin embargo, de "pensar" como medición para el bien, pero como está bien lo que ya se ha pensado.

Así entendido, el Dibujo como metáfora para los imprevisibles caminos del proceso de pensamiento, constituirá, en la línea de la tradición occidental renacentista, una conexión privilegiada de la consciencia, identificándose Dibujo y Pensamiento, como soporte artístico de una estética dirigida a la comprensión del mundo. El Dibujo es el interfaz entre la relación del autor con el mundo y, a través de él, entre el público y el Arte (HOLT, 2004:p.106). Es el punto a medio camino donde nos encontramos con el mundo. Es siempre un proceso de encuentro con el mundo a medio camino, en que los relatos del mundo a nuestros ojos son contrapuestos por la presión de todo lo preexistente que fluye de nosotros: conocimiento, comprensión, prejuicios e ideas fijas, "(...) *so it wasn't as if I had a good idea, it was as if the good idea had happened to me and it took a long time before I*

could understand it. It struck me very forcibly that most of the things of interest I've done haven't been things that I've known about or planned. They're usually things I've struggled against and that have been let in out of necessity. It's only long afterwards that there's some part of me saying no, believe me, this fault is actually going to be fine (...)" (BREIDBACH et al, 2006:p.36).

El placer físico del dibujo, esencial en la motivación artística, no es suficiente para desencadenar el proceso (DAVIS et al.,1996:p.37). El dibujo en WK, emerge de la constatación de los sentidos en la comprensión del mundo a través de objetos e imágenes o a través de la conexión entre los objetos representados y un nuevo nexo que supere la naturaleza aleatoria de dibujar, en un proceso participado que no domina (MALTZ-LECA, 2008: p.331).

En WK el consciente (*Thanatos*)⁷ no extermina el inconsciente, origen creativo de la vida (*Eros*)⁸.

Tenemos una cierta sensación de nosotros mismos que deriva de nuestra superficie, de nuestra piel. Mucha de la historia del arte occidental consiste en las representaciones de la superficie, sin embargo, nos queda todo ese otro lado inmerso, nuestro "yo" interior.

7.3.9.

EVOCAR (SIGNIFICADO) EL INCONSCIENTE

El dibujo no ilustra un significado previamente adoptado sino un motivo chamánico, revelando y evocando significados desconocidos.

El pensamiento está asociado a una realidad mental abstracta y no física ni palpable. El pensamiento está asociado a una actividad cerebral inconsciente. Si es así, WK, al dibujar en la medida que piensa (estado de vacío, ausencia de pensamientos) (MALTZ-LECA, 2008:p.24), reconoce en los factores inconscientes un significado determinante. El dibujo viene en primer lugar y el significado viene después. Sólo con el proceso de trabajo asegura los enlaces, las invenciones, la sucesión de imágenes. Un creer, un confiar que en la fe haya una respuesta coherente en la obra terminada. Un confiar en las cosas que en el momento parecen caprichosas, accidentales, poco genuinas.

"Nandi surge del otro lado" (en la película *Felix in Exile*), Kentridge ve estas escenas como un "descubrimiento", otra manifestación de su esperanza de que 'en algún lugar en medio del proceso, las soluciones, aparecerán. Por alguna razón mi cerebro conoce, y yo no, borré su rostro, y permití un espacio para que ella entrara" (MALTZ-LECA, 2008: p.332).

De este modo, es en la lectura de las imágenes que WK construye su proceso artístico. El proceso es consciente y predeterminado, esto porque, sabe de antemano que funciona en la inseguridad y en la indeterminación. Sabe exactamente cuáles son las estrategias que debe usar para funcionar.

⁷Thanatos "dios de la muerte"

⁸Eros "dios de la vida"

La conquista del proceso de trabajo de WK se fue volviendo consciente por el hacer y por el análisis de ese hacer a través de la “lectura de lo observado” y de la “escritura de lo realizado”.

En este sentido, el trabajo pasó más por encontrar estrategias que permitían que ese tipo de situaciones ocurrieran. Como WK suele denominar, su proceso es una “dependencia de la fortuna”, de un desempeño de crear lo inesperado (SOLLINS, 2010:pp.9-20). Crear la antelación, se entiende por el hecho de que muchas veces en la práctica/experiencia se puede verificar que una buena idea no resulta tal y como fue conceptualizada. O que las ideas sin grandes expectativas se revelaron grandes ideas - La duda retrasa un compromiso con un resultado específico. Empieza con poco para que ese poco genere en un recorrido, una ruta.

El proceso es intuitivo, instintivo, las ideas surgen, se desarrollan y emergen, no como continuidad evolutiva del proceso “académico” pero en situaciones colaterales, muchas veces en el intento de la resolución de problemas, técnicos o formales.

Las soluciones, las condiciones, las materias se volvieron, así, en una parte importante para crear sentido, dar forma ‘constituir la sustancia y el significado de la imagen’ – En el caso de la serie de grabados *The Pit* (BREIDBACH, 2006:p.7) produjo el tema, en el caso de las películas de animación en la serie *Nine Drawings for projection*, produjo el significado y parte del interés (BREIDBACH, 2006:p.36). En el caso del “borrado”, el material empezó por crear un conjunto de dificultades técnicas por el hecho de querer leer las imágenes a la luz de una perspectiva perfeccionista / intento de limpiar lo que estaba de más, de comparar el dibujo a la realidad. A partir del momento en que la lectura se hace utilizando otro orden de valores, sin ser el preconcebido, lo que era un fracaso se convierte en una victoria. El problema se convierte en la respuesta y la técnica pasa a explicar el contenido (KENTRIGE, 2004:p.117).

Una solución surge para dar sentido al todo y genera su propio significado. ¿Será este tipo de planteamiento el prerrequisito para la invención? El encuentro de una estrategia y un espacio para la inseguridad o duda, significaba que WK tenía que comandar, tenía que ser el director, tenía que controlar la situación. Pasando a asumir la duda como una plus valía y no como un problema, la inseguridad como una virtud y no como un fracaso. WK en su forma de trabajar nunca empieza con una idea clara, confía siempre en la esperanza que al final se consiga leer, “(...) *there is no clear logic to the transformations. There is a strategy. And this is to allow any range of impulses to throw up images or changes. And allowing the images a place in the Sun before definitively assessing them. This in the knowledge that trying to force through ideas coldly, planning logical connections in advance, just does work for me. I end up with the most banal, predictable connections or a blankness. It needs that practical activity of making the images even if they seem a bit shaky in their origins coming from bad faith,*

getting out of hard work, finding formal rather than conceptual solutions – to get my mind into gear (I did not know how to get down the mine in my film MINE until I drew Soho Eckstein pushing the plunger of His caffetiere – which then went down through the bed into the layers of rock. And the belief that in the end what comes out of these images is some sense of who you are, your hopes and fears (...)” (KENTRIDGE, 1994).

Un pensar previo en términos de maqueta, *storyboard*, esto es, trabajar en función del proyecto, corresponde a utilizar el período correspondiente al proceso en un paso de forma, soporte etc, que a veces puede crear imprevistos más o menos agradables (ENRIGHT, 2001:p.33). El tiempo que se usa pensando y formulando hipótesis que sólo van a ser traspuestas, pues la idea en este género de trabajo es confirmar todo antes que la cosa sea. El papel del proyectista está asociado a un proceso de trabajo donde las imágenes finales creadas son las menos interesantes y las más previsibles.

Para WK las manifestaciones que vienen antes de lo ocurrido, son reconstrucciones de un proceso que sucedió, en vez de ser descripciones de un programa decidido antes de hacer la obra. Así los significados son aparentes. Los significados como nos demuestra WK sólo pueden surgir después, no pueden ser predeterminados; Sólo con un distanciamiento se logrará leer lo que se puede reconocer pero no antever! (BREIDBACH, 2006:p.85). El conocimiento siempre ocurre a posteriori.

El estar disponible, libre y sensible a las sugerencias de dentro de la propia obra, al final crea algo que tiene de hecho un significado, que no es simplemente incoherente o una serie de asociaciones al acaso (DAVIS, 2003:p.140). Declarar, anunciar, interpretar, aclarar y por ultimo traducir. Significa que alguna cosa es llevada a la comprensión. La comprensión y la aprehensión de un sentido, y sentido es lo que se presenta por la comprensión como contenido. Sólo podemos determinar la comprensión por el sentido y el sentido apenas por la comprensión. El aprendizaje a lo largo del tiempo del ciclo hermenéutico⁹ es un proceso comparativo constante, el lenguaje es el modo como el pensamiento se vuelve efectivo. Los niveles de comprensión del dibujo no empiezan como un proyecto moral, pero estas cuestiones parecen venir a la superficie, como consecuencia del proceso. El dibujo empieza con una intención sólo si se logra leer/interpretar a través de una determinada plataforma que son las imágenes. Las imágenes son inquilinas, habitantes, visitantes, no son una creación autoral. La intención al iniciar un dibujo nace de una

⁹ El término “hermenéutica” proviene del verbo griego “hermneuein” y significa “declarar”, “anunciar”, “interpretar”, “esclarecer” y, por último, “traducir”. Significa que alguna cosa se “vuelve comprensible” o es “llevada a la comprensión”. Algunos defienden que el término deriva del nombre del dios de la mitología griega Hermes. El cierto es que este término originalmente exprimía la comprensión y la exposición de una sentencia “de los dioses”, la cual precisa de una interpretación para ser aprendida correctamente. Se encuentra desde los siglos XVII y XVIII el uso del término en el sentido de una interpretación correcta y objetiva de la Biblia. Spinoza es un de los precursores de la hermenéutica bíblica. Otros dicen que el término “hermenéutica” deriva del griego “ermneutik” que significa “ciencia”, “técnica” que tiene por objeto la interpretación de textos poéticos o religiosos, especialmente de la Iliada y de la “Odisea”; “interpretación” del sentido de las palabras de los textos; “teoría”, ciencia dirigida a la interpretación de los signos y de su valor simbólico. Hermes es conocido como patrono de la hermenéutica por ser considerado patrono de la comunicación y del entendimiento humano - <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hermenêutica> (15.10.2010)

inquietud personal, como afirma WK, “Las imágenes están dentro de mí y las raíces nacen de una inquietud personal” (CABALLERO, 2003:p.4). Las inquietudes personales provienen de una red de accesos que se articulan en forma de tela envolviendo todo lo que llega al artista, entre lo que es inconsciente y consciente. Sin embargo, en muchos proyectos hay una intención de introducir imágenes más amplias que pueden tener lecturas más universales, o más íntimas. La lectura de esas combinaciones va a depender de las vivencias de cada observador.

La certeza se caracteriza por la absoluta adhesión a una idea, opinión o hecho, desconsiderando cualquier posibilidad de error o equívoco, siendo de inmediato un antagonismo a la duda. La duda reviste el método procesual de WK, que de cierta forma podemos considerar como siendo un método científico, en el cual el artista más que aceptar teorías científicas ya existentes y aceptadas, propone nuevas experiencias. La creación de estas nuevas experiencias no con el intuito de confirmar si siguen válidas, sino de encontrar nuevas imágenes.

El extrañamiento, el cuestionamiento y la búsqueda por la respuesta, son los tres momentos del pensamiento filosófico. La ilusión (confusión de los sentidos que provoca una distorsión de percepción causada por razones artificiales: mimetismo, ilusionismo (etimología-lúdico); el error; la ignorancia y el espanto constituyen, entre otras actitudes, nociones que ejemplifican esa correlación negativa de la duda cara al conocimiento (MALTZ-LECA, 2008: p.332). La epistemología de la duda explotando las formas en las cuales WK piensa el proceso, caracterizado por la incerteza, la duda estructural, la ausencia de la convicción, se opone a la fe y al saber, sin embargo, la construcción de significado está hecha a través de la fe.

Dibujar sabiendo de antemano lo que se sabe tiene la tendencia a ser muy previsible, sin embargo el concepto de hacer arte es intentar encontrar estrategias que impidan esa previsibilidad, intentar sorprender.

En todas las formulaciones de la acción de dibujar reside la propia acción. Si las formulaciones son inciertas, ¿hay un vacilo entre múltiples posibilidades o hay una mudanza imprevista de ruta haciendo que la acción del dibujo también sea un camino incierto e impreciso en su construcción? La sintaxis visual que WK nos presenta es reveladora de esos cambios que ocurren durante su emergencia a través de la transparencia, del proceso acumulativo entre la suma y la sustracción. La interpretación de la duda es la noción de significados de relances que obtenemos en nuestro inconsciente. Como reafirma WK “(...) *la incerteza como categoría fundamental para quien soy (...)*” (ENRIGHT, 2001:p.33).

¿Habrá conocimiento cierto y seguro en alguna concepción a priori? La tradición occidental de pensar sobre el pensar es, sin embargo, fundado y refundado en la incerteza. Descartes, muchas veces visto como el iniciador de la filosofía moderna empezó su famosa *Meditaciones* en

7.3.10.

DUDA - ERROR

una posición de duda radical, cuestionando la posibilidad de todo el conocimiento sobre el mundo, y utilizando el movimiento propulsor de su proceso de pensamiento para llevarlo al terreno seguro de la certeza. En el inicio del siglo XX la certeza racional dejaba de ser posible, el método epistemológico de la duda como sinónimo del pensamiento se basa en el proceso de Descartes de pensar, dudando. Es en oposición a este escenario de incerteza filosófica que se sitúa la epistemología de Kentridge de duda, que lo distingue de la «duda pósmoderna».

CONCLUSIÓN

En una especie de desincronización que se sincroniza entre los tres campos que engloban los medios, los procedimientos y los resultados inherentes a la acción creativa, encontramos la obra de WK. Las varias menciones identificadas en este capítulo se mezclan entre sí. Los procedimientos inherentes al uso de determinados objetos y al encuentro a través de un proceso “*fortuna*” de nuevos abordajes que suscitan esos mismos objetos y en consecuencia las imágenes producidas están en un todo entrelazado. El dibujo es dibujado y redibujado constantemente sobre estas tres entidades en la búsqueda del encuentro.

A la tradición racionalista que colocaba al hombre en el centro de un orden social equilibrado que lo señala como héroe o como individuo, le sucede ahora una visión del hombre como individuo solitario, destituido de cualquier moral, desposeído de cualquier verdad, y siempre angustiado ante la nada, ante el camino que tendrá irremediadamente que hacer. Esta presentación de dudas y de contrariedades se pone de manifiesto en las opciones y intereses de WK por la literatura de Kafka, Becket, del Teatro del absurdo, envolviendo su obra en un trabajo en que el *non-sense*, la ausencia o la incapacidad de comunicación, la representación del ridículo, las representaciones más allá de lo real, el mero recurso cómico o trágico se presentaron como manifestaciones sinónimas del concepto del absurdo. La filosofía de los absurdistas, estructurada en el ensayo “el mito de Sísifo”, de Camus, se refiere al conflicto ante la tendencia del individuo en buscar de forma inherente el sentido de la vida y la incapacidad humana de encontrar alguno. El absurdo surge por el carácter contradictorio de querer existir las dos en simultáneo.

De este modo, se reconoce la necesidad de la creación de estos métodos (las preocupaciones y las técnicas originales advienen del proceso de pensamiento, un proceso que está íntimamente relacionado con el fin deseado donde el individuo (*self*) se establece como ciente de la cuestión) por parte del artista como una tendencia, para la desconstrucción de discursos.

Esta forma de pensamiento será expuesta en la obra de WK en muchas situaciones donde la contradicción, la opinión absurda, la búsqueda del significado, sentido y claridad, lo irracional y la ilógica en una actitud de reconocimiento se constituirán en procedimientos, técnicas y consecutivamente en imágenes y lecturas. Con este género de abordaje Kentridge propone una forma de ver el arte y la vida en un proceso continuo de mudanza, de reflexión y responsabilidad.

CAPÍTULO 8

CONCLUSIÓN Después del tratamiento taxionómico de 5578 documentos recogidos sobre supervisión de WK y después de 40 meses de reflexión sobre el impacto de esos dibujos en la obra del artista, ha llegado el momento de intentar concluir alguna consecuencialidad sobre el patrimonio artístico recogido y su utilidad poética como ejemplo y referencia aplicable al dominio productivo de la enseñanza del dibujo como tecnología creativa. Es del dominio general de la formación artística occidental, desde el siglo XVI, el elevado impacto del dibujo como instrumento de representación y concepción, como antelación de lo que es imaginable. Así se refiere Francisco de Holanda: sirve el dibujo para *“Imaginar aquilo que não é, para que seja e venha a ter ser”*.

Pero, más allá de instrumento de representación sujeto al tiempo pasado o referido al tiempo futuro, el dibujo es también entendido como medio de investigación propio y laboratorio de producción y conocimiento. Entendido el conocimiento como recurso de verdad que trasciende la construcción contingente de la justificación psicológica, para poner a disposición el conocimiento escondido por detrás de la consciencia, esto es, el dibujo banalmente entendido como lenguaje y comunicación construido, por ello, bajo el supuesto de represión de la consciencia, desempeña un papel viciado por el mismo objeto de la representación, haciendo coincidir lo que se quiere ver con lo que se puede dibujar; por eso “dibujamos lo que sabemos y no lo que vemos”, razón por la cual la primera tarea del profesor de dibujo será la de convocar la representación de lo que no tiene nombre. Sin embargo, podrá el dibujo constituir un medio de superación de la consciencia disciplinada por la educación y por el medio, si es capaz de abrirse a la experiencia imprevisible de lo desconocido, aceptando o incluso motivando lo inusitado, lo imprevisto, lo simétrico, lo invertido. Procurando con una atención minuciosa encontrar lo imprevisto salvaguardándolo de la vulgaridad a través de la interrupción del proceso, Marcel Duchamp, en un pequeño texto sobre la creatividad, reconoce en el artista el papel “mediúnico (de medium)” que le negará el estado de plena consciencia en el plano estético, en lo que respecta a lo qué hace y por qué lo hace (DOBRY, 2010:p.63). Como escribe Duchamp, la creación del Arte, supone un cierto “coeficiente artístico” que trascurre de la diferencia entre la intención artística y su plena realización — “una relación aritmética entre lo inexpresado de forma intencional y lo que se expresa sin intención” (DOBRY, 2010:p.63), de que el artista no tendrá verdadera consciencia. Además, en su opinión, el propio espectador al dividir con el artista la autoría de la obra, compartirá a través de la obra esa misma inconsciencia.

También en este sentido la obra de WK podrá considerarse del inconsciente y del super real (surrealismo¹) en la medida en que busca como belleza

¹ El movimiento superrealista de A. Breton que emerge en la ciudad de París en el período entre guerras (1920), procura explotar el conocimiento inconsciente a través del collage y de la escritura automática, para así proferir un Arte verdaderamente realista que, más allá de la represión lógica, de la razón y de la consciencia, pueda expresar la super realidad que se esconde por detrás del lenguaje.

la manifestación de lo oculto, haciendo del dibujo el instrumento para su revelación. Por ello, la belleza en WK emerge de las representaciones autobiográficas en que se funda la experiencia trascendente del lenguaje poético. Tal vez por eso, sus motivos iconográficos partan de la representación de escenarios donde se mezclan imágenes foto-gráficas del cotidiano burgués y civilizado, con otras de la sublevación política de grupos reivindicativos, o simplemente con imágenes de máquinas arcaicas, uniéndolas por milagros de posibilidad del superrealismo, protagonizadas por conexiones mutantes. El conector que hace posible la complejidad de asociaciones simbólicas entre el mundo visible y el mundo invisible (aunque simbólicamente latente) es el dominio representacional retiniano de una figuración, operada por la confluencia de puntos en manchas que traducen imágenes; imágenes en polvo de carbón, dispersas y mutantes, que evocan entidades aparentemente desconectadas, como píxeles de pantalla. Pero, ¿en qué se distinguen las pulverizadas imágenes gráficas de WK de las imágenes en píxeles de la publicidad? Si la publicidad al representar imágenes, anticipa y condiciona la experiencia futura de sus públicos (a través de la representación empática), las imágenes de WK saliendo de la propia experiencia, representan la verdad de lo no conocido involucrando a los públicos en su descubrimiento, así invirtiendo todo el proceso comunicacional de la enajenación publicitaria en la libertad de la experiencia artística.

Los dibujos de WK contradicen el espíritu renacentista de una representación analítica que se opera por la frontera del contorno en la claridad de la denominación para asumirse, de modo emocional y dramático, por configuraciones manchadas, unas veces densas y otras ligeras, en que todo se vuelve posible como en la superficie de una pantalla de televisión. En una equivalencia, WK procura en el mimetismo a las explotaciones fotográficas de principios del siglo XX cuestionar la representación, partiendo de la adopción aparentemente nostálgica, de aparatos técnicos obsoletos con los que procura la rudeza y el laconismo de esos medios de registro para contrariar la sumisión a la tecnología.

Después de descubrir en la partícula de carbón depositada en la superficie rugosa del papel el dispositivo para la producción de todo tipo de imágenes, WK se acerca al dibujo hasta encontrar, en el punto fotográfico, el medio de abstracción aleatoria con el que podrá representar tanto lo convocado por la memoria común, como la perplejidad tridimensional de una nube atrónica de fragmentos que se rechaza constituir con sentido.

De la rotación alrededor de la escultura *Fire Woman* como en el círculo cinético de las películas *7 fragmentos for george Melies* o en la representación de nuevas figuras (verbales, iconográficas) proyectadas sobre publicaciones apropiadas (grabados o libros antiguos) - enajenados sus derechos por la inscripción de la obra ajena, apoderada como parte del trabajo artístico del autor - en el libro objeto de soporte a la proyección

de la película *Merveilles de la Science*, encontramos el mismo movimiento pendular entre lo visto y lo experimentado, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo aprendido y lo reconocido que establece conexiones implausibles a través de la verosimilitud gráfica de la representación, así prestando sentido y verdad a lo improbable. Es en este sentido que la obra de WK asume el carácter barroco de la puesta en escena como simulacro, denunciando así la ausencia del verdadero milagro.

Para WK, la realidad está construida por apariencias atribuidas, negando la existencia de una realidad más allá de aquella simulada por los sentidos. En ese sentido, toda la realidad es ficción y, por eso, la ficción del Arte podrá constituir un papel transformador político y social.

De ese modo, el dibujo no cumple la representación de un proceso cognitivo abstracto pero, al contrario, es él mismo agente de cognición y creatividad, distanciándose de los modelos clásicos de la academia, predeterminados, linealmente planeados por fases que conducen al producto final, sino que la elaboración comporta el pensar y el planear, desvelando sólo posteriormente lo conocido. Para WK las manifestaciones que vienen antes de lo ocurrido son reconstrucciones de un proceso que ocurrió, en vez de ser descripciones de un programa decidido antes de la obra. Así, los significados son aparentes. Los significados como práctica sólo pueden surgir después del “diálogo” y no pueden ser preestablecidos.

Como WK argumenta, la selección de los instrumentos de trabajo que no confieren un control rígido en la representación, construyen por acumulación un sistema de señales generadoras de ideas.² Estas “huellas” aparentes y no evidentes son puntos de conexión entre lo que nos hace recordar y lo que está asociado. Son el intermediario entre imágenes y conceptos.

Uno de los trazos de mayor persistencia a lo largo de la obra de WK es la interconexión de diferentes soportes técnicos aplicados y explotados por el dibujo. El dibujo sufre transporte (metáfora) para otros medios técnicos – por ejemplo, el dibujo a carbón sobre papel para su registro fotográfico en cine de animación y posterior proyección sobre superficies previamente informadas. _ ¿Qué busca WK al pasar el dibujo para otros soportes? Obtener diferentes registros metafóricos a partir de la historia y de la cultura de cada uno de los soportes técnicos, a partir del dibujo académico, del cine como manipulación visual, de su proyección sobre la realidad contemporánea o pasada, creando una multiplicidad polisémica de imágenes que se constituyen como diferentes puntos de vista simultáneos sobre el mundo.

En la práctica del dibujo de WK, en que el pensamiento parece surgir de la punta de los dedos, el cuerpo como territorio existencial, está presente en permanencia en la construcción de un boceto que no se confina en la obra acabada sino que evoluciona, siempre en espiral, para otros soportes técnicos de producción - del dibujo al recorte, del recorte al collage, del

² RHODE, Robin; Kentridge, William - *Free Forms, Robin Rhode and William Kentridge in conversation*. *Modern Painters - The international Contemporary Art Magazine*, Artinfo, p.67, New York 2008 (ref: 1485)

collage a la fotografía, de la fotografía a la animación, de la animación a la proyección en ópera, de la proyección al dibujo estático, del dibujo a la instalación escultórica, etc.. o sea, en un proceso interminable de hipótesis en cadena en que el cambio de escala y de tecnología sin criterio aparente es necesario para que el pensamiento gráfico del dibujo se desarrolle.

Al contrario del dibujo académico que encuentra en el dominio de los cánones clásicos el modelo armónico de su finalidad, revelar la esencia de la belleza, para WK el modelo estético no se halla ya en la abstracción canónica sino en el desarrollo de la inmanencia de los individuos. El materialismo modernista de esta concepción parte tanto de las imágenes de obras del pasado constructivista como de su desconstrucción posmoderna. La evocación de ciclos evolutivos cerrados que se asemejan a rutinas mecánicas surgen a lo largo de su obra como nostálgicas evocaciones a un mecanicismo latente en los organismos biológicos y en los dispositivos de rotación, pero también a su contradicción crítica cuando se une el fin con el inicio, el caos con el orden, lo desconocido con lo reconocido. Este ejercicio mágico de comunicar una imagen descodificada a partir de una nube dinámica de objetos abstractos en órbita se asocia y (como se verifica en la película del caballo, o en el retrato de Shostakovitch) se parecen a otros ejemplos de variable implicación tecnológica como simple series de dibujos a carbón, (trípticos, filpbooks...) en que la dimensión del tiempo en la transformación de la imagen no se dispensa. Es tal vez por eso que WK recurre a los procesos tecnológicos cinemáticos revisitando el constructivismo técnico de inicio del siglo XX y toda la promesa de la reconstrucción del hombre y de la sociedad que ellos ensayan para desconstruirlos de inmediato a través de la propia evidencia hilarante de la noria o del montaje de varias secuencias como en la ópera *The Nose*.

Esta permanencia del impacto del tiempo en las secuencias gráficas como gran agente en el proceso de adquisición de sentido está íntimamente conectado a la comprensión de las interpelaciones procesales y al recurso de diferentes dispositivos (fotografía, cine de animación, proyección), que se generan como extensiones del dibujo y el acceso a las nuevas imágenes. Además de los procesos foto-gráficos de producción WK explota tecnologías artísticas convencionales como el dibujo a carbón, la aguada, el grabado (linóleo, xilgrabado, punta-seca, agua fuerte), litografía, collage, como procesos de registro secuencial. Por todo ello podemos afirmar de forma conclusiva que la multiplicidad tecnológica es un medio de desarrollo creativo, hegemoníamente transversal al recorrido de producción artística de este autor y motivo de su singularidad en el patrimonio artístico contemporáneo.

Aunque en la mayoría de las producciones gráficas de WK el artista parta de la percepción tridimensional del mundo, por observación directa o mediada técnicamente por la fotografía natural, el resultado obtenido nunca es literal obligándolo incluso a montajes de paisajes, escenas y

composiciones teatralizadas de objetos, personas que serán posterior y nuevamente representadas. A par de estas tecnologías se hallan en su acervo técnico otras conformaciones tridimensionales, sea recurriendo a objetos domésticos, cafeteras o tijeras a los que serán agregados otros materiales plásticos, como plastilina, cartulina, cinta de pegar, plástico o telas, cambiando su silueta como máscara de proyección pudiendo permitir en la rotación diferentes y ambiguas lecturas. El mismo principio técnico lo podemos encontrar en proyectos de producciones de escenario (teatro, ópera) frecuente y posteriormente grabadas en película, recorriendo a actores que incorporan objetos que cambian y animan la silueta de las figuras cuando proyectadas en sombra en el telón de los escenarios. Este conjunto de recursos a la construcción tridimensional de modelos constituye soporte para la realización de una obra que se inicia de forma bidimensional y que se va transformando tridimensionalmente para satisfacer la integración del tiempo en ciclos de metamorfosis.

Aquello que en la obra de WK se puede anotar como singular, único y notable no será tanto cada una de las tecnologías creativas por él adoptadas, como por ejemplo: el recurso a objetos domésticos transformándolos en personajes escultóricos (no muy diferentes de los montajes y collages modernistas); el experimentalismo del cine de la animación gráfica (canadiense y checoslovaco en la primera mitad del siglo XX); los ciclos de secuencias metamórficas (explotados en los grabados de M. C. Echer); las anamorfosis (comunes a la pintura Barroca y que Echer revisita); el recurso a las secuencias fotográficas para el levantamiento de ambientes o personajes poliperspectivos recordando los montajes fotográficos de David Hockney de la segunda mitad del siglo. XX); la evocación a las relaciones de causalidad mecánica (que recuerdan máquinas dadaistas); la explotación de la animación de siluetas en retroproyección o proyección frontal (sombras chinas aplicadas al trabajo de escena en el teatro), además de toda la tecnología del dibujo del modelo a carbón adoptado en las academias europeas desde el siglo XVIII hasta hoy; en la compulsiva atracción por los fenómenos de la ilusión óptica jugando sea con la metamorfosis entre la bidimensionalidad de la silueta y la tridimensionalidad del objeto o de la nube caótica de fragmentos y su configuración reconocible, o todavía la variación en la percepción de la misma figura a partir de diferentes posturas de perspectiva (presentes en el arte contemporáneo designadamente en la op-art, arte cinético, surrealismo); sino su fusión orquestada en la búsqueda de una multiplicidad de formas que interactúan globalmente como un dibujo de dibujos que nace de muchos dibujos y se organiza en la conformación de un designio estético.

De la última lectura sobre la obra de WK emerge la duda si el recurso a una multiplicidad redundante de medios procura fijar en el observador un denominador común a que podríamos designar hombre-órgano, o por el contrario, si esa proliferación de recursos desconstruidos se debe a la

imposible satisfacción en la representación del deseo a lo que podríamos designar hombre sin órganos.

WK en su proceso creativo ve en sus diversas estrategias que identificamos por tecnologías creativas, el medio para impedir que la imagen construida sea la reproducción de una imagen latente, intencionalmente sumisa. Es en el espacio de intervalo entre el ser y el ser, como si se tratara de estar aquí o allí, que los fenómenos suceden. La razón que subyace a nuestra adopción por el estudio de caso de la obra del artista WK, no es tanto por su incuestionable valor como productor de arte sino por su metodología creativa fundada en el dibujo como instrumento operativo en la producción artística. En este sentido se justifica todo el esfuerzo de convergencia del estudio sobre la práctica procesal creativa de este autor que, así, podrá constituir un importante recurso creativo, no aplicado únicamente a la enseñanza, como también junto a otras formaciones artísticas, propiciando nuevos y subsiguientes avances de la práctica sobre la teoría del Dibujo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANI, Cecilia - *William Kentridge*. Milan: Mondadori Electa, 2006
- ALLARA, (P) et. al. - *Coexistence, contemporary cultural production in South Africa*. Brandeis & Cape Town 2003
- ALVIM, (F) et. al. (eds) - *Next Flag, the African sniper reader project TACCA*. Zurich. 2005
- ANDRIES, walter Oliphant; DELIUS, peter; MELTZER lalou - *Democracy X: marking the present, representing the past*. University of South Africa, 2004 (ref. 3122)
- APTER, Emily - *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University, 2006 (ref. 1994)
- ATKINSON, Brenda – *Robert Hodgings*. Tafelberg Cape Town, 2002 (ref. 5032)
- AUGAITIS, Daina - *For the Record - Drawing Contemporary life*. Vancouver Art Gallery, 2003 (ref. 4753)
- BALDWIN, Gordon - *Looking at Photographs, a guide to technical terms*. The J. Paul Getty Museum in association wth British Museum Press, 1991
- BARBUSSE, Marianne - *Geography and Memory, William Kentridge and Doris Bloom*. Denmark, Africus: Johannesburg Biennial, 1995 (ref. 5231)
- BARSTOW, Oliver; Bronwyn Law-Viljoen - *Fire Walker*. David Krut publishing, South Africa, 2010
- BASUALDO, Carlos, et al. - *Cream: 10 Curators, 10 Writers, 100 Artists*. London: Phaidon, 1998
- BATZNER, Nike et al Werner Nekes, Eva Schimidt - *View or machines, such as images emerge, Contemporary Art looks at the Nekes*. DuMont Verlag, Cologne, 2008 a
- BEDFORD, Emma - *A decade of democracy. Catalogue of the exhibition*, Iziko: South African National Gallery, Cape Town, April-August 2004, 1995 (ref. 4403)
- BELL, Richard H. - *Understanding African Philosophy: A Cross-Cultural Approach to Classical and Contemporary Issues*. New York: Routledge, 2002
- BENNETT, Jill - *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005
- BERGER, John et al. - *Modos de ver*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000
- BERGER, John - *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001
- BERLIN, David et al. - *LRC literary review of Canada*, vol 8 N7, Z. p.24, 2000

(ref. 4769)

BERMAN Esmé - *Painting in South Africa*. Southern Book Publishers, Johannesburg, 1993 (ref. 1998)

BLAZWICK, Iwona; CRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn - *Faces in the crowd: picturing modern life from Manet to today*. Skira, Whitechapel Art Gallery, 2004

BLUMBERG, Marcia; WALDER, Dennis eds. - *South African Theatre as/and Intervention*. Amsterdam: Rodopi, 1999

BONAMI, Francesco - *Unfinished History*. Walker Art Center, New York, 1998 (ref. 4621)

BONAMI, Francesco - *William Kentridge - Black Box monograph*. 2006 (ref. 1993)

BOURRIAUD, Nicolas - *Post produccions*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007

BREIDBACH, Angela - *William Kentridge, thinking aloud, conversations with Angela Breidbach*. David Krut, Publishing, South Africa, 2006 (ref. 2364)

BROOKS, Rosetta - *William Kentridge*. Artforum international, 1998 (ref. 4718)

BUSCA, Joëlle - *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris: L'Harmattan, 2000 (ref. 2001)

CABALLERO, Carolina López - *Interview with William Kentridge*. Animac magazine n°2, writings on animation, pp.2-4, 2003 (Ref. 5135)

CAMERON, Dan, et al. - *William Kentridge*. London and New York: Phaidon, 1999, 2001

CHRISTIANSE, Yvette - *Blood for Blood*. Transition an international review. p.85, 2004 (ref. 4752)

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn - *A witness to Momentous Changes*. DOMENICA, 24 Ore Cultura, suplemento al numero odierno del Sole 24 ORE, 24 Marzo, pp.6-7, 2011

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn et al. - *Revolutions Forms that Turn*. Biennale of Sydney in association with Thames & Hudson, Sydney, 2008 (ref. 4687)

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn; TAYLOR, Jane - *William Kentridge*. Castello di Rivoli (Museum: Rivoli, Italy), Skira, p.33, 2004 (ref. 2004)

CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, et al. - *La ville, le jardin, la memoire*. Academie de France a Rome Villa Medici, 1999, p.60-61 (Ref. 4658)

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn - *William Kentridge e Carolyn Christov-Bakargiev in conversation, Autumn 1998*. in PressPLAY, Contemporary artists in conversation, Phaidon 2005a (ref. 4790)

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn - *William Kentridge*. Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998b (ref.2003)

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn - *A witness to Momentous Changes*. DOMENICA, 24 Ore Cultura, suplemento al numero odierno del Sole 24 ORE, 24 Marzo, pp.6-7, 2011

COLOMBO, Paolo - *In Praise of Shadows*. Charta/Irish Museum of Modern Art, 2009 (ref.4396)

COOMBES Annie E. - *History after apartheid in Visual Culture and public memory in a democratic South African*. Duke University Press, 2003

CORK, Richard - *Breaking Down the Barriers: Art in the 1990s*. New Haven, CT: Yale University, 2003. (ref.2005)

COTTER, H. - *Art in Review*. The New York Times, 10 February p.110 , 2006 (Ref.5148)

CREWE, Sabrina - *Portobello Contemporary Arts Festival*. Art seen, Issue nº17 p.20, 1987

CRUMP, Alan - *Standard Bank Young artist Award*. The Broederstroom Press, Grahamstown (catalogue) n.p.Johannesburgo, partially reprinted in Art Design Architecture, n.4, p.6-p.158, 1987 (ref. 2003)

CRUMP, Alan - *William Kentridge*. ADA 4 Johannesburg cultural A to Z update, p.6, 1987 (ref. 406)

DANTO, Arthur C. - *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

DANTO, Arthur C. - *William kentridge*. Arthur Danto lecture on William kentridge, Third Lambert Family Lecture, 25 April, 2006 (ref. 5260)

DANTO, Arthur C. - *William Kentridge, interview por Arthur Danto*. November 28, Miami Art Central, Miami, 2005

DAVIS, Geoffrey V. - *Voices of Justice and Reason: Apartheid and Beyond in South African Literature*. Amsterdam: Rodopi, 2003

DAVIS, Geoff; FUSHS, Anne - *An Interest in the Making of Things: An Interview with William Kentridge. Theatre and Change in South Africa*. Davis and Fuchs, Amsterdam: Harwood 1996 (ref. 2008).

DEXTER, Emma - *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon, 2005

DODD, Alexandra - *Telling Spaces: Depictions of life in South African Art*.

Art look South Africa publishing, South African p.10, 2001 (ref. 5016)

DOEPEL, Rory - *UBU:+- 101*. Catalogo, pp.9-10, 1997 (ref. 932)

DOBRY Edgardo - *Marcel Duchamp, Cartas sobre el arte 1916-1956*. El acto creativo, ed. Elba, Barcelona, p.63, 2010

EDGERTON, Samuel Y. - *The mirrow, the window and the telescope, how Renaissance linear perspective, changed our Vision of the Universe*. Cornell University, New York, 2009

BATZNER, Nike; NEKES, Werner; Schimidt, Eva - *View or machines, such as images emerge*. Contemporary Art looks at the Nekes. DuMont Verlag, Cologne, 2008

ENRIGHT, Robert - *Achievements of Indecision: The Art of William Kentridge*. Bordercrossings, a magazine of the arts, Issue 81, volume 21 number 1, pp.24-25, 2001 (ref. 4715)

ENWEZOR, Okwui; COLIN Richards - *Trades Routes: History and Geography*. 2 nd Johannesburg biennial 1997, throlold's africana books, Johnnesburg & the Hague. (ref. 2354)

ENWEZOR, Okwui - *Cream: 10 Curators, 10 Writers, 100 Artists*. p.221, Phaidon, 1998 (ref. 1995)

ENWEZOR, Okwui - *Swords drawn*. FRIEZE issue 39, contemporary art and culture, issue 39, March-April 1998, pp.66-68 (ref. 5120)

ENWEZOR, Okwui - *Truth and Responsibility: A Conversation with William Kentridge*. Parkett number 54, p.168, 1998-99 (ref. 5226)

ENWEZOR, Okwui ed. - *The Short Century, independence and liberation movements in Africa, 1945, 1994*. Museum Villa Stuck, Munich, 2001

ENWEZOR, Okwui et. al. - *Documenta 11_plataform 5*. exhibition, catalogue, ostfildern-Ruit, Kasel, 2002.

ENWEZOR, Okwui et. al. - *The short century*. The Museum Villa Stuck, Munich, 2001. (ref. 2683)

ENWEZOR, Okwui - *les Infos du Paradis, Truth and Responsibility: A Conversation with William Kentridge*. Parkett, n° 54, p.170, 1998 (ref.5226)

FLORENSKI, Pável - *La perspectiva invertida*. La Biblioteca Azul serie mínima. 10, Siruela, 2005.

FOSTER; CARTER E.; GROVE; JEFFREY D. - *Drawing Modern. Works from the Agnes Gund Collection*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art Publication, pp. 80-81, 2003

FOUCAULT, Michel - *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, Madrid, 2009

FRANCESCA, Richer; ROSENZWEIG, Matthew - *Nº1 First works by 362*

artists. 2005 (ref. 4713)

FRIIS-HANSEN; DANA et al. - *Outbound : Passages from the 90's*. Contemporary Arts Museum. Houston, 2000

FRIZOT, Michael - *A New History of Photography*. Konemann, 1998

FUCHS, Anne. - *Playing the Market: The Market Theatre*. Johannesburg. Amsterdam: Rodopi, 2002.

GARB, Tamar et al. - *Homelands - Land marks*. Haunch of Venison, London, 2008

GEERS, et al. - *Contemporary South African Art: The Gencor Collection*. Jonathan Ball, Johannesburg, 1997 (ref. 2010)

GIOVANNATTI, Micaela - *William Kentridge*. Marian Goodman Gallery, New York. Tema Celeste Contemporary Art, 2007 (ref.4689)

GODBY, Michael - *William Kentridge*. Drawing for projection, four animated films. Goodmsan Gallery, Johannesburg 1992.

GODBY, Michael – *William Kentridge*. Sexta Bienal de la Habana: el individuo y su memoria. Centro Wilfredo Lam, Havana, p.2 1997

GODBY, Michael - *William Kentridge - Painter*. Revue Noire nº11, .1994 (ref 4768)

GOLDSWORTHY, Andy et al - *CAP Collection*. p.18, 2005 (Ref.5170)

GORDON, Baldwin - *Looking at Photographs, a guide to technical terms*. The J. Paul Getty Museum in association with British Museum Press, p.26, 1991

GOUGH, Maria - *Kentridge's Nose*. OCTOBER, nº134, MIT Press, fall 2011

GREENBERG, Kwrryn; MEYER, HERMANN, Eva - 40 international artists selected from 18 tears of the Istanbul Biennial - a short guide. pp.62-62, 2008 (ref.5205)

GRYNSZTEJN, Madeleine – *William Kentridge*, CI:99 /00. Carnegie International, Pittsburg, pennsylvania, p.137 1999/2000 (ref. 573)

GUASCH, Anna M. - *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1997

GUNNING, Tom – *Double Vision, peering through Kentridge's Stereoscope*. Parkett number 63, p. 69, 2001 (Ref. 4391)

HAUDE, Marie; ZANARTU, Nicole Marchand - *Images de pensée*. RMN Musees Nationaux, 2011

HAWTHORNE, Peter - *The Devil You Know, Theatre South Africa Time*. Sightings, August 14, 1995

- HEARTNEY, Eleanor - *William Kentridge - Theatres of Light* in Art Press. Bell Robert, 2005 (ref. 5473)
- HECKER, Judith - *William Kentridge :Trace*. Prints from the Museum of Modern Art, 2010 (ref. 4912)
- HEINLEN, Margaret - *Woyzeck on the Hihveld*. *Puppetry International*, Premiere Issue, UNIMA-USA, p.20, 1994
- HICKEY, Tom - *William Kentridge - Fragile Identities*. Published by the Faculty of arts & arquitectura of Brighton, 2007
- HOLT, Kellie - *The past is a foreign country*. Pol Oxygen - design art architecture, issue seven, 2004 (ref. 4712)
- HUBERMAN, Didi - *Atlas ¿Como llevar el mundo a cuestras?*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2011
- IRVIN, Polly - *Directing for the Stage*. Mies: RotoVision, 2003.
- JAMES, Samantha - *Powerful Imagery of Haunted World in Charcoal*. The Star, Johannesburg, 26 April, 1985 (ref. 288)
- COUMANS, Sandra Thea Jan - *Chambre noir' von William Kentridge*. Kunsthistorischen Institut, Dissertação, 2010 (ref. 5129)
- JANKU, Laura Richard – *Black Box: An interview with William Kentride*. Art US, 14 July, setembro, pp.8-142006
- JEPHSON, Amanda; VERGUNST, Nicolas - *Interview William Kentridge*. ADA 4 Johannesburg cultural A to Z update, Johannesburgo,1987 (ref. 406)
- KAFESTI, Anna - *Testimonies, between fiction & reality*. Synopsis 3, p.108, 2003
- KAPLAN, Cheryl - *The Time-Image: William kentridge interviewed by Cheryl Kaplan*. PAJ 80 - A journal of Performance and Art, p.33 2005 (ref. 4755)
- Kastner, Jeffrey, et al.. - *Land and Environmental Art*. London: Phaidon, 1998.
- KENTRIDGE, William - *MAC BECMAN:der Tod*. original text, no date
- KENTRIDGE, William – *notas de autor*. DOMENICA, 24 Ore Cultura, suplemento al numero odierno del Sole 24 ORE, 24 Marzo, 2011
- KENTRIDGE, William - *Commemorative lecture, Meeting the World Halfway : A Johannesburg Biography*. Kyoto Prize, 2010b
- KENTRIDGE, William ; BERNADAC Marie-Laur – *William Kentridge*. Carnets d'Égypte. Editions Dilecta – Editions du Musee du Louvre, 2010c
- KENTRIDGE, William – *Part I, II, III lecture*. William Kentridge (What we see & what we know thinking about history walking, and thus the drawings

began to move), Tokyo 2009

KENTRIDGE, William talks to the associates of the Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art, the abby Aldrich Rockefeller Print Room, January 14, 2009 (ref. 4912)

KENTRIDGE, William et al. - *WILLIAM KENTRIDGE, (REPEAT) From the Beginning*. Da capo, Charta, 2008a (ref. 2367)

KENTRIDGE, William - *TAPESTRIES*. Catalogue of the exhibition of tapestries, Philadelphia Museum of Art, December 2007 - April 2008 (ref. 2381)

KENTRIDGE, William - *What will come (has already come)*. Stadel Museum, Stroemfield, Kunsthalle Bremen 2007 (ref. 4031)

KENTRIDGE, William - *William Kentridge. Facts & Fiction*. Art e e narrazione, la generazione delle immagini IV, Milano pp.93-121, 2004a (ref. 4792)

KENTRIDGE, William - *Conversations - influence & collaboration in contemporary art*. On exhibition ar Evergreen House, October 9, 2003 – 4, 2004 (ref. 5154)

KENTRIDGE, William - *Seven fragments for Georges Melies, day for night and journey to the moon*. original text for conference, p.6, 2003 (ref. 1497)

KENTRIDGE, William – *Ulisse:Echo, Scan, Slide Bottle*. Macba collection – itinerary, Barcelona, p.184, 2003

KENTRIDGE, William - *Faustus in Africa!*. Africa e Mediterraneo - cultura e societa. n°38, pp.50-51, Bologna, 2002 (ref. 4740)

KENTRIDGE, William - *In Praise of Shadows*. Carpenter Center, Universidade de Harvard, Cambridge. 2001 (ref. 2504)

KENTRIDGE, William - *Some notes on the Encyclopaedia drawings*. «REWIND» FAST FORWARD.ZA. Catalogue of the exhibition, Van Reekum Museum Apeldoorn, Netherlands p. 49, 1999 (ref. 3180)

KENTRIDGE, William - *Ubu and the truth commision, on the relationship between the actors and puppets in Afrique en scenes*. n°7, Afrique en creations, p.85, 1997 (ref. 5230)

KENTRIDGE, William - *On the relationship between the actors and puppets –notes Afrique en scenes number 7, Afrique en creations*, pp. 83-87, 1997

KENTRIDGE, William - *Documenta X: short guide*. Cantz p.116, 1997a (ref 2629)

KENTRIDGE, William - *Statement on colonial landscapes, 1996*. published in leaflets for Annandale Gallery, Sydney, 1996 and Goodman Gallery, Joanesburg, 1997 (ref. 2003)

KENTRIDGE, William - *William kentrige, drawings for projection, four animated films*. catalogue, no page, 1991 (ref. 2382)

KENTRIDGE, William - *Notes for a project Memory and Geography*. original text, 1994-95 (ref. 741)

KENTRIDGE, William - *Fortuna: Neither Programme nor Chance in the Making of Images*, original text lecture 1994 (ref. 1955)

KENTRIDGE, William - *Dear diary; Suburban Allegories and other Infections. Lecture at Decorative Arts Society, 21 September, Johannesburg , Disclaimer, 1990a, (ref. 1013)*

KENTRIDGE, William - *Johannesburg Second Greatest City in the World after Paris*. Art from South Africa, Thames & Hudson of Modern Art Oxford, p.52, 1990 (ref. 5333)

KENTRIDGE, William - *Landscape in a stage of Seige*. First lecture given at Northwestern University, Evanston Ill, johannesburg, 1988

KENTRIDGE, William - *South*. original text - Film Synopsis p.1,2., 1987-88

KENTRIDGE, William - *Discourse as a chair (1978) - Vetkoek / Fete Galante (1985) - Exhibition (1987)*, no date (ref. 1042)

KENTRIDGE, William - *Art in a stage of siege, Art in a stage of hope, Art in a stage of grace*. Lecture at the Standart Bank national Festival of the Arts Winter School, Gramstown, South Africa, July, 1986 (ref. 339)

KENTRIDGE, William - *Triptychs*. unpublished note 1985

KENTRIDGE, William - *Notes for a project Memory and Geography*. Texto original, 1994-95

KENTRIDGE, William - *The Making of a film*. Newspaper reference, 1987 (ref. 386)

KORBER, Rose - *William Kentrige interview by Rose Korber*. ADA 14 Johannesburg cultural A to Z updatep, jennifer Sorell, Johannesburg, 1995 (ref. 4767)

KORBER, Rose - *Revealing The truth of veld that lies*. Weekly Mail, Johannesburg, April 1988 (ref. 2003)

KRAUSS, Rosalind - *Perpectual Inventory*. OCTOBER book, the MIT press, Cambridge Massachusetts, London, England, 2010

KRUGER, Loren - *Making Sense of Sensation: Enlightenment, Embodiment, and the End(s) of Modern Drama* - in *Modern Drama: Defining the Field*, edited by Ric Knowles et al, Toronto: University of Toronto Press, 2003

LEE, Donvé - *William Kentrige: Drawing Us into a New World*. Gallo Manor, South Africa: Awareness, 2006.

- LEYMARIE, M.yB. - *El Dibujo*. Ed. Skira, Carroggio, Barcelona, 1979
- MAILLET, Arnaud; FORT, Jeff - *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. Zone Books, 2009
- MALBERT, Roger; STEEDS, Lucy - *Apparition the action of appearing, or becoming visible*. Arnolfini, 2006 (ref. 4450)
- MALTA, António – *William kentrige*. Memory texto redigido a partir da monografia escrita por Rosalind Krauss “The Rock”: William kentrige’s Drawings for Projection, Mostra Africana de Arte Contemporanea, Servico Social do Comercio Pompeia, Sao Paulo, 2000
- MALTZ-LECA, Leora - *William Kentrige: Process as Metaphor and Other Doubtful Enterprises*. PhD dissertation, Harvard University, 2008
- MARLOW, Stuart - *The Dramaturgy of Political Violence: Challenges to Accepted Notions of Dramatic Discourse*. Towards a Transcultural Future: Literature and Human Rights in a “Post”-Colonial World, edited by Peter H. Marsden and Geoffrey V. Davis, Amsterdam: Rodopi, 2004.
- MARTIN, Marilyn - *Art in the Now South África.*, Johannesburg, 2010
- MCLLEROM, Anne - *An Inquiry into Time in some prints of william Kentrige*. Research report, University of the Witwatersrand for the degree master of fine Arts, supervisor prof. Jane Taylor, p.4, 2003
- MOINS, Philippe - *William Kentrige: Quite the Opposite of Cartoons*. Animation world Magazine vol 3 issue 7, pp.8-10, 1998 (ref. 5153)
- MOLINA, Juan Gomez, et al. - *Maquinas y herramientas de Dibujo*. Catedra, Madrid, 2002
- MOLINA, Juan Gomez, et al. - *El Manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Catedra, Madrid, 2001
- KENTRIDGE, William - *Seven fragments for Georges Melies, day for night and journey to the moon*. Original, 2003 (ref.1497)
- NETTLETON, Anita; CHARLTON, Julia; RANKIN-SMITH, Fiona - *Voice - overs*. Wits writings exploring african artworks, Standard Bank African Art Collection, University of the Witwatersrand art galleries, Johannesburg, 2004 (ref. 1959)
- NEWMAN, Avis; ZEGHER, Catherine - *The Stage of the Drawing: Gesture and Act*. NY:TATE, Drawing Center, New York, 2003 (ref. 5258)
- NUTTALL, Sarah - *Two Thoughts on Drawing Beauty. Beautiful/Ugly*. African and Diaspora Aesthetics, Durham: Duke University, 2006. (ref. 2015)
- NUTTALL, Sarah; ACHILLE, Mbembe - *Johannsburg the elusive metrópolis*. Duke University press, 2001 (ref. 5176)

NUTTALL, Sarah; COETZEE Carli, et al. - *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*. Cape Town: Oxford University Press, 1998

O'TOOLE, Sean - *Art South Africa - black, white and some other colors too*. Bell-Roberts, 2009 (ref. 5243)

OLLMAN, Leah - *William Kentridge: Ghosts and Erasures*. Art in America Janeiro, 1999 (ref. 1967)

PASSERA, Jean Jacques - *Do you remember me? 13 emes Rencontres*. Video Art Plastiques, Centre d'art contemporain de Basse Normandie, France, p.21, 1999 (ref. 5204)

PEREZ-BARREIRO, Gabriel - *7 fragments for george melies*. 6 Bienal do Mercosul, Zona Franca, Porto Alegre, pp.107-111, 2007 (ref.4182)

PERRYER, Sophie, et al. - *10 Years 100 Artists: Art in a Democratic South Africa*. Cape Town: Bell-Roberts, 2004.

PIETRANTONIO, Giacinto Di - *Because art is never innocent*. Magazzino D'ARTE MODERNA, Roma, Italy, p.61-64, 2000 (ref. 5343)

POUSETTE, Johan - *William Kentridge in dialogue with John Pousette*. What a wonderful world. 2009 (ref. 4809)

POWELL, Ivor - *Kentridge's free-floating art of ambiguities*. Weekly Mail, Johannesburg, 26 April n.p, 1990 (ref.5334)

PROVIDENCIA, Francisco - *desi+gn mais*, Exhibition Stand at Milano, Italia, 2005

GIFFONI, Carlos - *Quest for Vision vol.1 - IMAGINATION : Vision, Perception and beyond @ TOKYO METROPOLITAN MUSEUM OF PHOTOGRAPHY*. 31. October - 14. December 2008

RACINE, Bruno et al. - *Le Mouvement des images/The Movement of images*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2006

RAINBIRD, Sean - *Beckmann's Death*. Max Beckmann, London: Tate, pp.181-83, 2003.

RHODE, Robin; KENTRIDGE, William - *Free Forms, Robin Rhode and William Kentridge in conversation*. Modern Painters - The international Contemporary Art Magazine, Artinfo, p.67 2008, New York, 2008 (ref: 1485)

ROBECCHI, Michele - *Kentridge, Theatre of Shapes*. FMR White edition, Italy 2008 (ref.4757)

ROSENTHAL, Mark et al. - *William Kentridge, K5 Themes*. San Francisco Museum of Modern Art and the Norton Museum of Art in association with Yale University Press, 2010 (ref.4213)

- RUIZ, Alma - *This is not to be look at: Highlights from the Permanenet Collection of the Museum of Contemporary Art*. Los Angeles, MOCA p.154, 2010 (ref.5182)
- SALAS, Alexis – *The materiality of Thought, a telefone interview may 9, 2006. 2:00 p.m.*, IMMEDIACY volume 16, Chicago art journal, 2006
- SALOMÃO, *cântico dos cânticos*, primeiro acto, os galanteos, colectanea de hinos nupciais escrito por Salomão , filho do rei David, escrito 400 anos a.c.
- SALTZ, Jerry - *Seeing Out Loud: The Voice Art Columns*. Fall 1998–Winter 2003. Great Barrington, MA: The Figures, 2003.
- SALTZMAN, Lisa - *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- SASSEN, Robyn - *Mirroring a world gone mad Beckmann and Kentridge*. De arte 61, , 2000 (ref.4719)
- SCHOFIELD, Nell - *William Kentridge - the strategic stalker in Autore Magazine - issue 3*, 2007 (ref. 4427)
- SCHWABSKY, Barry - *Drawing in Time, reflections on Animation by Artists*. Art on paper, March-April 2000, 2000
- SCHULZE, Sabine - *What will came has already came*. Städel Museum, 2007
- SEEWALD, Jan – *Metaphors – a telephone conversation with William Kentridge, December, 2005*. Imagination Becomes Reality: Taking Pictures part III, 2006 (ref.4393)
- SIEBRITS, Warren - *States of emergence*. Warren Siebriets Modern and Contemporary Art, Johannesburgo, 2002 (4303)
- SIEBRITS, Warren - *Watercolours and works on paper*. Warren Siebriets Modern and Contemporary Art, Johannesburg. No page, 2005 (ref.4304)
- SIEBRITS, Warren - *Prints and Multiples*. Contemporary Art Johannesburg, 2002 (ref. 4428)
- SIEBRITS, Warren - *South Africa - Another country*. Contemporary Art, Johannesburg, 2004 (ref. 3181)
- SMITH, Elizabeth A. T., et al. - *Life Death Love Hate Pleasure Pain*. Selected Works from the Museum of Contemporary Art, Chicago, Collection. Chicago: Museum of Contemporary Art, 2002.
- SOLLINS, Susan et al. - *Art : 21, art in the twenty first century 5*. New York. 15-25, 2010 (ref. 4978)
- SOLNIT, Rebecca - *History of walking*, New York Penguin 2001
- SORRELL, Jennifer - *State of the art*. ADA 13 Magazine, Johannesburg ,1995

SORRELL, Jennifer – William Kentridge. ADA 14 Johannesburg cultural A to Z Magazine, Johannesburg ,1995

STACK, Ruth - *Faust's Journey to Africa*. Mail and Guardian, Joannesburg 15-22 June, 1995

STEIN, Pippa - *Deborah Bell*. Taxi-010 David Kurt Publishing, Johannesburg, p.48/52, 2004 (Ref.4309)

STEINER, Barbara; Yang Jun - *Autobiography*. New York: Thames & Hudson, 2004

STEWART, Susan - *The Open Studio: Essays on Art and Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2005

STEWART, Susan - *William Kentridge Prints*. David Krut publishing, Johannesburg and Grinnell College, Iowa, 2007

TAYLOR, Jane - *Ubu and the Truth Commision*. the play, 1998 (ref. 4397)

TAYLOR, Mark C., et al. - *PressPLAY: Contemporary Artists in Conversation*. London: Phaidon, 2005

TAYLOR, Roger - *Momento Mori*. World Art, Melbourne, May, nº 12, 2003 (ref. 4799)

YOUNG, Joan - *The Hugo Boss Prize 1998*. Guggenheim Museum SoHo, New York, 1998, p.53 (ref. 4646)

THOMPSON, Jeffrey; SCHNAPP Matthew Tiews - *Crowds*. Stanford, California: Stanford University Press, 2006

TONE, Lilian - *Between fiction & reality*. Synopsis 3 / Testimonies, p.108, 2003 (ref. 4784)

TOSONI, Marlaine – *William Kentridge, interview by Marlaine Tosoni*. Co.@rtnews - Passport - South african review of contemporary art and culture, p. 7, 1999 (ref.5178)

TRACEY - *Drawing Now between the lines of contemporary art*. I.B.Tauris & Co Ltd., 2007

VAN VOOLEN, Edward - *Jewish Art and Culture*. Munich: Prestel, 2006

VENDRAMA, Simona - *William Kentridge*. Tema Celeste contemporary art 90, April pp.38-41, 2002 (ref: 5021)

VIJOEN, Deon - *The Life of Ease, Greed , Sensuality, Beeld*. Donderdag, 5 Februarie, 1981

WAITES, James - *Drawing on an African experience*. The Sydney Morning Herald Sydney, Wednesday March 27 p.21, 1996

WALKER, Dennis - *South African Theatre as / and Intervention*. Rodopi, 1999 (ref. 1999)

WATT, Judith - *Art in Triptych*. Johannesburg Biennial South Africa - Memory and Geography, Sundry Times magazine February 26, pp.13-16, 1995 (ref. 836)

WATTERSON, Lore - *25 standard Bank Young Artists*, 2009 (ref. 5020)

WATTERSON, Lore; KOSEFF, Lara - *The Magic of William Kentridge*. Classic Feel, Johannesburg, 2006

WEBB, Jeff Kent - *William Kentridge. A beacon against forgetting*. Witnessing to silence art and human rights, 2003

WEINTRAUB, Linda - *In the Making: Creative Options for Contemporary Art*. New York: Distributed Art Publishers, 2003.

WILLIAMS, Donald - *William Kentridge*. Festival Melbourne 2006 the cultural festival of the Melbourne 2006 Commonwealth Games, 2006 (ref. 4773)

WILLIAMSON, Sue - *Resistance Art in South Africa*. Cape Town, South Africa, 1994 (ref. 1166)

WILLIAMSON, Sue - *Resistance Art South Africa*, David Phillips, Cape Town & Johannesburg, 1989 (ref. 2003)

WILLIAMSON, Sue; Ashraf Jamal - *Art in South Africa: The Future Present*. Cape Town: David Phillips, 1996

Páginas Web:

BADIOU, Alain - *Fifteen Thesis on Contemporary Art*. 2003. Laconian Ink 22, (consult. 04/07/2011). Disponível na internet: <<http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>>

BATZNER, Nike - *Interview Werner Nekes. Blickmaschinen visual tactics*, 2008 b (consult. 07/03/2011). Disponível na internet: <<http://www.blickmaschinen.de/exhibition.php?id=151>>

BOTHA, Martin P. - *South African short-film making from 1980 to 1995: a thematic exploration* (online) Unisa South Africa, 2009 (consult. 25 / 02 / 2011). Disponível internet: <<http://www.unisa.ac.za/default.asp?Cmd=ViewContent&ContentID=7133>>

BURNS, Paul - *The History of the discovery of cinematography*, 1997 (consult. 11/03/2011). Disponível na internet: <<http://www.precinemahistory.net/author.htm>>

FUSETTI, Giovanni; WILLSON, Suzy - *The Pedagogy of the Poetic Body* (online) Padua, 2000 (consult. 20/02/2011). Disponível na internet: <<http://>>

www.giovanfusetti.com/public/file/Poetic.body.pdf>

Entrevista con William Kentridge sobre la producción de la obra *The Nose* no Metropolitan Opera House, Fevereiro 2010 http://www.youtube.com/watch?v=nD_oW9pb3O8&feature=player_embedded#at=89 / 21-03-2011a

KENTRIDGE, William – *Philip Miller, collaborations*. <http://www.philipmiller.info/collaborator-comments>, 17-06-2010a

MAYER, Michael - *Toys 'r' us, View or machines, such as images emerge*. The Collection Werner Neke at the Museum of Contemporary art, Siegen, 7 February, 2009. <http://www.artnet.de/magazine/die-sammlung-werner-nekes-im-museum-fur-gegenwartskunst-siegen>

SACHSE, Rolf - *BLOSSFELT, Karl* – Masters of photography. Articles (consult. 16/03/2011). Disponível na internet: <http://www.masters-of-photography.com/B/blossfeldt/blossfeldt_articles.html>

SHEETS, Hilarie, M. – *Art- Architecture*, 2001 Published June 17, 2001(consult. 20/05/2011). Disponível na internet: < <http://www.nytimes.com/2001/06/17/movies/art-architecture-in-a-kaleidoscope-of-remembering-and-forgetting.html>>

ÍNDICE DE LAS IMÁGENES

Las imágenes presentadas en este trabajo provienen de la base de datos, distinguiéndose en tres grandes grupos: las imágenes publicadas anteriormente y catalogas (con título, medidas, fecha, soporte, técnica); las imágenes inéditas encontradas en el taller del artista, sin referencia o con referencia incompleta (total o parcial) y las imágenes documentales que no siendo obra del artista están de algún modo con él relacionadas (no representan un único trabajo, sino locales y procedimientos).

La información puesta a disposición fue encontrada en los archivos del taller, no teniendo lugar en esta investigación su exhaustiva catalogación.

1. *General of Derby Road* 1987-88, charcoal on paper. Database ref.372. Copyright WK
2. Source for Hogarth for *Industry and Idleness* and *Wayzeck on Highveld* 1987, charcoal on paper, 1.03 x 0,82 cm. Database ref.373. Copyright WK
3. Untitled (1987-88), pencil on paper - Notebook. Database ref 5291. Copyright WK
4. Photography fund in the studio, *Harry*. Database ref.2302. Copyright WK
5. Frame from the film *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris* 1989. Database ref.2302. Copyright WK
6. *Lord Mayor of Derby Road 1987, Industry and Idleness*, drypoint and engraving on paper, 25 x 29 cm. Database ref.433. Copyright WK
7. *General of Derby Road* 1986-87, charcoal on paper. Database ref.2157. Copyright WK
8. *General of Derby Road* 1986-87, charcoal on paper. Database ref.3268. Copyright WK
9. Study *Fire Walker* 2010, collage on paper. Database ref.5414. Copyright WK
10. *Fire Walker* public instalation on Queen Elizabeth Bridge, Johannesburg, 2009. Database ref.1469. Copyright WK
11. *Selfportrait* not dated, print. Database ref.511. Copyright WK
12. *Nose 25, 2009, The Nose*, sugarlift, aquatint, hardground, drypoint, engraving, paper size 40 x 35 cm / 35 x 40 cm, image size 14.8 x 19.8 cm / 19.8 x 14.8 cm, edition of 50, ed.11/50. Database ref.4571. Copyright WK
13. *Selfportrait, state VI* 2007, print séries of 3 series, paper: 40.2 x 35.5 cm (15.83 x 13.98") - image: 25 x 19.5 cm (9.84 x 7.68"). Database ref.2575. Copyright WK
14. *Selfportrait* 2001, drawing used in animation for the film *Medicine Chest*, charcoal on paper, 120 x 80 cm. Database ref.2085. Copyright WK
15. *Head 2007, What will come, has already come*, lithography, letterpress, scanned book pages hand colouring and chine colle, 35 x 30 x 22 cm. Database ref.4070. Copyright WK
16. *Red Ubu* 1997, *Ubu*, etching, aquatint and drypoint on paper, 100 x 192 cm. Database ref.4681. Copyright WK
17. *Self portrait, Swimming pool* 1989-90, pastel on paper, 64 x 100 cm. Database ref.922. Copyright WK
18. *Selfportrait* 1985, charcoal and pastel on paper. Database ref.5186. Copyright WK
19. Drawing used in animation for the film *7 fragments for George Méliés* 2003, charcoal and pastel on paper. Database ref. 2894. Copyright WK
20. Untitled 1980-81, *Domestic Scenes*, print. Database ref.5483. Copyright WK
21. Drawing used in animation for the film *7 fragments for George Méliés* 2003, charcoal and pastel on paper. Database ref. 2215. Copyright WK
22. *Selfportrait, swimming pool* 1990, charcoal and pastel on paper, 38 x 43 cm. Database ref.921. Copyright WK
23. *Reservoir* 1988, (detail) charcoal and pastel on paper, 123 x 190 cm. Database ref.416. Copyright WK
24. Study for the *Refusal of time, in the studio* 2010. Database ref.5424. Copyright WK
25. *Walking Man* 2000, linocut on japonese paper, Image and paper 216 x 120 or 203 x 100 cm / 85 x 47 or 80 x 39,4 inches. Database ref.1781. Copyright WK
26. *Bird Catching 2006, The magic Flute*, watercolour on paper. Database ref. 4118. Copyright WK
27. Untitled not dated. Database ref.3337. Copyright WK
28. *Selfportrait (testing the library)* 1998, charcoal on found paper, 66 x 51 cm. Database ref.631. Copyright WK
29. *Selfportrait* 2010, linocut, on japonés paper. Database ref. 5416. Copyright WK
30. *Feats and prestidigitation 2003, 7 fragments for george Méliés*, 35mm transferred to video and DVD, 1"50". Database ref.2558. Copyright WK
31. *I am not me the horse is not mine* 2008, Kentridge lecture performing at Cape Town, December. Database ref.4609. Copyright WK
32. *Exhibition*, animated film, 16mm transfered to video, with music, 3'. Database ref.382. Copyright WK
33. *Muizenberg* 1933, 1976, linocut on paper, 33 x 35 cm. Database ref.62. Copyright WK
34. *Rock agaisnt business* 1978, print, silkscreen on paper, poster for a séries of concerts. Database ref.134. Copyright WK
35. *Art in a State of Siege* 1988, silkscreen on paper 160 x 100 cm. Database ref.447. Copyright WK
36. Drawing used in animation for the film *Mine* 1991, *Nine drawings for projection*, charcoal and pastel on paper, 1,20x1,50 cm. Database ref.557. Copyright WK
37. *The fantastical History of a Useless* 1976, silkscreen on paper, 44,4 x 77,5 cm. Database ref.60. Copyright WK
38. *Captive of the City*, drawing used in animation for the film, *Johannesburg 2nd Greatest city after Paris* 1989, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper, 96 x 151 cm. Database ref.466. Copyright WK
39. Drawing used in animation for the film, *Felix in Exile* 1985, *Nine drawings for projection*, charcoal and pastel on paper. Database ref.3280. Copyright WK
40. Untitled 1985. Database ref.3280. Copyright WK
41. Untitled not dated, painting. Database ref.930. Copyright WK

42. *Urbanise* 1988, charcoal, pastel on paper, 160 x 180 cm. Database ref. 498. Copyright WK
43. *Haley's comet lands the east river, 10 april*, 1986, drypoint, 20 x 20 cm. Database ref.352. Copyright WK
44. *Anne in the bath 02:20:07*, print. Database ref.2993. Copyright WK
45. Drawing used in animation for the film, WEIGHING and WANTING, 1997-88, Nine drawings for projection, charcoal and pastel on paper. Database ref.1347. Copyright WK
46. Untitled not dated, pencil on paper. Database. Copyright WK
47. *Family portrait* 1985, charcoal and pastel on paper. Database ref. 904. Copyright WK
48. Untitled, not dated, ink on print pages. Database. Copyright WK
49. Untitled, *The Pit*, 1979, monotype in black on paper. Database ref.3154. Copyright WK
50. Untitled 2009, watercolour on paper. Database ref. 4344. Copyright WK
51. *Anne*, painting. Database ref.3350. Copyright WK
52. *Anne in the Bath* 2001, drypoint on paper. Database ref.1271. Copyright WK
53. Spectrometre, 2000, charcoal and pastel on print pages. Database ref.1874. Copyright WK
54. Untitled 1980, *Domestic Scenes*, etchings on paper, edition 30, images varying 11,5 x 13,5 or 16 cm / 4,5 x 5,3 or 6,3 inches - paper varying 28,5 x 38 cm / 11,2 x 15 inches, incomplete, printed and published by the artista. Database ref.3144. Copyright WK
55. *Dikhitsheneng (The Kitchen)* 1980, slide manipulated from the theatre production. Database ref. 3091. Copyright WK
56. *Salestalk* 1984, film 29'. Database ref.409. Copyright WK
57. *Soho Sleeping* 2003, drawing used in animation for the film, *Tide Table*, *Nine drawings for projection*, charcoal and pastel on paper. Database ref.2127. Copyright WK
58. *Nandi viewing the landscape with Theodolite* 1993, drawing used in animation for the film, *Felix in Exile*, *Nine drawings for projection*, charcoal and pastel on paper, 70 x 85 cm. Database ref.613. Copyright WK
59. *Nandi close-up with red outline* 1984, drawing used in animation for the film *Felix in Exile*, *Nine drawings for projection*. Database ref.1136. Copyright WK
60. *Constellation* 1994, drawing used in animation for the film *Felix in Exile*, *Nine drawings for projection*, charcoal and pastel on paper, 80 x 120 cm. Database ref.603. Copyright WK
61. Frame from the film *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* 1989, *Nine drawings for projection*. Database ref. 2263. Copyright WK
62. Frame from the film *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* 1989, *Nine drawings for projection*. Database ref. 2281. Copyright WK
63. Drawing used in animation for the film *Sobriety, Obsesity & Growing Old* 1991, *Nine drawings for projection*. Database ref.547. Copyright WK
64. Drawing used in animation for the film *Sobriety, Obsesity & Growing Old* 1991, *Nine drawings for projection*. Database ref.550. Copyright WK
65. Untitled 1978, painting. Database ref.3352. Copyright WK
66. Untitled not dated, pencil on paper. Database ref. 3279. Copyright WK
67. Untitled not dated, pencil on paper. Database ref.3349. Copyright WK
68. Untitled 1986. Database ref.839. Copyright WK
69. Study photography for the image number 68. Database ref. 839. Copyright WK
70. Untitled 1980, pencil and charcoal on paper. Database ref.94. Copyright WK
71. Slide manipulated used in lecture *UBU* 1996-67. Database ref.611. Copyright WK
72. *UBU* 1999, bronze. Database ref.1755. Copyright WK
73. *Ubu tells the truth Act II/ Scene 5*, 1996-97, study for the series of prints *Ubu tells the truth*, aquatint and drypoint on paper, 25 x 30 cm. Database ref.1213. Copyright WK
74. Frame from the film *Shadow Procession 2003*. Database ref.2731. Copyright WK
75. *Ubu tells the truth, Act II/ Scene 5*, 1996-97, aquatint and drypoint on paper, 25 x 30 cm, *Ubu tells the truth*. Database ref.1213. Copyright WK
76. Frame from the film *Shadow Procession*, 2003. Database ref.2977. Copyright WK
77. *Nose 16*, 2007, *The Nose*, sugarlift, aquatint, hardground, drypoint, engraving, paper size 40 x 35 cm / 35 x 40 cm, image size 14.8 x 19.8 cm / 19.8 x 14.8 cm, edition of 50, ed. 11/50. Database ref.4571. Copyright WK
78. *Nose III* (unique) 2007, *The Nose*, painted bronze, 34 x 26 x 15 cm. Database ref.4058. Copyright WK
79. *Porter series II* 2008, collage, construction paper, tape, coloured pencil, and pins on original etching, 52.5 x 59 cm. Database ref.3225. Copyright WK
80. Untitled 2009, watercolour on paper. Database ref.4128. Copyright WK
81. *Nose 27 2009*, *The Nose*, sugarlift, aquatint, hardground, drypoint, engraving, paper size 40 x 35 cm / 35 x 40 cm, image size 14.8 x 19.8 cm / 19.8 x 14.8 cm, edition of 50, Ed. 11/50. Database ref.4562. Copyright WK
82. *Nose* not number 2009, *The Nose*, sugarlift, aquatint, hardground, drypoint, engraving, paper size 40 x 35 cm / 35 x 40 cm, image size 14.8 x 19.8 cm / 19.8 x 14.8 cm, edition of 50, ed. 11/50. Database ref.4563. Copyright WK
83. *The Kino of Sardinia 2009*, *The Illustrated London Nose*, watercolour on printed paper. Database ref. WK ref.4826. Copyright WK
84. *Horses* 2007, *The Nose*, bronze, 347 x 44 x 22 cm. Database ref.4060. Copyright WK
85. *The Nose* 2007, imagens from the workshop for te opera production in Theater Civic, Johannesburg. Database ref. 4187. Copyright WK
86. *Nose with plaid pants* 2009, *The Nose*, indian ink paint on printed paper, page size H 32 x W 20 - total size H 183 x W 130 cm. Database ref.4895. Copyright WK
87. Untitled 2007, *The Nose*, indian ink paint on printed paper. Database ref.4575. Copyright WK
88. Page from the artist book *Everyone Their Own Projector* 2007, indian ink paint on printed pages, collage on paper. Database

- ref.4208. Copyright WK
89. *William Kentridge* 1979, poster for the first solo exhibition, silkscreen on paper. Database ref.110. Copyright WK
90. Drawing on notebook. Database ref.5291. Copyright WK
91. *The Conservation Ball* 1985, charcoal, pastel and gouache on paper, 3,2 x 2,00 cm. Database ref.262. Copyright WK
92. Untitled 1986, *Flood at opera House*, charcoal and pastel on paper. Database ref.855. Copyright WK
93. Untitled 1988, charcoal on paper. Database ref.417. Copyright WK
94. *The highveld style masked ball* 1988, charcoal and pastel on paper. Database ref.456. Copyright WK
95. Untitled 1988, charcoal and pastel on paper. Database ref.3084. Copyright WK
96. *Lovers at Hatchery* 1988, charcoal and pastel on paper. Database ref.455. Copyright WK
97. William Kentridge in the studio with the work *Art in a State of a Hope* 1988. Database ref.1169. Copyright WK
98. *Art in a State of Hope* 1988, silkscreen on paper, 160 x100 cm. Database ref.446. Copyright WK
99. *Art in a State of Siege* 1988, silkscreen on paper, 160 x100 cm. Database ref.447. Copyright WK
100. *Art in a State of Grace* 1988, silkscreen on paper, 160 x100 cm. Database ref.448. Copyright WK
101. *Zeno at 4am*. (9 etchings on one sheet) 2001, *Zeno*, etching with sugar aquatint on paper, image 248 X 300 mm - paper 360 X 300 mm. Database ref.1308. Copyright WK
102. Drawing for the project *Tables Artistiques* 1991. Database ref.567. Copyright WK
103. Frame from the film *Ubu tells the truth* 1997. Database ref.2747. Copyright WK
104. Untitled 1999, *De Peccato Originali*, charcoal on print pages. Database ref.1800. Copyright WK
105. *Study for Negotiation* 1990, *Little Morals*, charcoal on paper. Database ref.946. Copyright WK
106. *Atlas Confessions* 2002, chine colle of torn black on print pages, image 45 x 51 cm / 17.7 x 20 inches - paper 50 x 66 cm / 19.7 x 26 inches. Database ref.4919. Copyright WK
107. *Promenade II* 2002, bronze. Database ref.4591. Copyright WK
108. Study objects for the exhibition instalation *Black Box – Chambre Noire* 2005, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm / paper 28,5 x 33 cm. Database ref.2655. Copyright WK
109. *Passing through Light* 2003, Rumours of a different Life, Algiers. Database ref.4640. Copyright WK
110. Preparatory objects for the instalation *Black Box-Chambre Noire* 2005. Database ref.3887. Copyright WK
111. Preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999. Database ref.973. Copyright WK
112. Preparatory objects for the film *Shadow Procession* 1999. Database ref.971. Copyright WK
113. Untitled 2010, *Old vine wine labels*, collage on paper, 49x52 cm. Database ref.4962. Copyright WK
114. *The Nose costumes* 2009, *The Nose*, at the studio in Johannesburg. Database ref.4347. Copyright WK
115. Studio imagens 2009. Database. Copyright WK
116. *Regali Decreti* 2009, watercolour and pastel on original document pages, 42,4 x 130,8 cm. Database ref.4102. Copyright WK
117. *Small Atlas Procession* variation 2000, Atlas procession etching, plate size 43.6 x 35.5 cm / paper 53 x 45.3 cm. Database ref.1280. Copyright WK
118. *Anatomy of vertebrates* 2000, charcoal on book pages, 21,60 x 170 cm. Database ref.1788. Copyright WK
119. *Portage* 2000, chine colle of figures from black Canson paper on multiple spreads from *Le Nouveau Larousse* illustre encyclopaedia (c.1906), on velin d'Arches Creme paper, folded as a leperello, eighteen panels, each 10 4/5 x 9 1/4 in. - 27.5 x 23.5 cm; 10 4/5 x 168 1/8 in. - 27.5 x 427 cm overall image 27.5 x 423 cm / 10.8 x 166.5 inches, Laid flat portfolio 29 x 25.5 x 2 cm / 11.4 x 10 x 0.8 inches. Database ref.1254. Copyright WK
120. Untitled 2010, large linocut. Database ref.5465. Copyright WK
121. Untitled 2010, drawing used in the studio as a set design for the films *Carnets d'Egypte*, charcoal on paper. Database ref.5389. Copyright WK
122. Study drawing for *Refusal time* 2010, watercolour on paper. Database ref.5466. Copyright WK
123. Drawing used in animation for the film *Johannesburg 2nd Greatest City after Paris* 1989, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper, 125 x170 cm. Database ref.1073. Copyright WK
124. William Kentridge and *Procession* drawings in the studio 2000. Database ref.1783. Copyright WK
125. *Develop, Catch-up, Even Surpass* 1990, *Arc Procession*, charcoal and pastel on paper, eleven parts, overall 118 1/8 x 197 7/8 in 300 x 500 cm. Database ref.1019. Copyright WK
126. Untitled 1998, charcoal on paper. Database ref.2730. Copyright WK
127. Frame from the film *Shadow Procession* 2003. Database ref.2968. Copyright WK
128. Frame from the film *Journey to the Moon* 2003, *7 Fragments for George Méliès*. Database ref.3801. Copyright WK
129. *Puppet drawings* study for tapestry, *Porter Serie I* 2000, collage, construction paper, tape, chalk and pins on atlas page. Database ref.1817. Copyright WK
130. *Puppet drawings* study for tapestry, *Porter Serie I* 2000, collage, construction paper, tape, chalk and pins on atlas page. Database ref.1814. Copyright WK
131. *Procession* 2000, exhibited at Goodman Gallery. Database ref.1782. Copyright WK
132. Untitled 1999, sketch in torn paper for *Shadow Procession*. Database ref.2226. Copyright WK
133. Workshop for the opera production *The Nose* 2007 Johannesburg. Database ref. 4187. Copyright WK
134. Drawing used in animation for the film *Monument* 1990, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper. Database ref.477. Copyright WK
135. Drawing used in animation for the film *Sobriety, Obesity & Growing Old* 1991, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper, 0,70 x 1,00 cm. Database ref.540. Copyright WK
136. Drawing used in animation for the film *Stereoscope* 1989-90, charcoal and pastel on paper, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper. Database ref.1397. Copyright WK
137. Drawing used in animation for the film *Monument* 1990, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper. Database ref.481.

Copyright WK

138. *Stephens Ink* 1994, charcoal on paper, 120 x 150 cm. Database ref.5006. Copyright WK

139. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal on paper. Database ref. 744.

Copyright WK

140. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal on paper. Database ref. 747.

Copyright WK

141. Untitled, not dated, charcoal on paper. Database. Copyright WK

142. Drawing used in animation for the film *History of the Main Complaint*, 1996, Nine drawings for projection, charcoal on paper. Database ref.1374. Copyright WK

143. *Mayakosky* 1930, 1989, *Russian Writers*, charcoal on paper. Database ref.906. Copyright WK

144. *Braz Cubas* (head and stones) 2000, litograp in black with watercolour added by the artist, on page from *Memorias Posthumas De Braz Cubas* by Machado de Assis (1880), on Velin d'Arches Blanc 250 gsm paper, 28 x 33 cm. Database ref.4917. Copyright WK

145. *Comrade Mauser* 1989, charcoal on paper, 240 x 300 cm. Database ref.925. Copyright WK

146. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1106. Copyright WK

147. *Casspirs full of Love* 1989, drypoint, from 1 copper plate, each print with slight variations, on Vêlin d'Arches Crème paper, Image:

148,6 x 81,2 cm / 58,5 x 32 cm, paper :167 x 94 cm - 65,8 x 37 cm. Database ref.450. Copyright WK

148. Study for *Casspirs full of Love* 1989, painting. Database ref.910. Copyright WK

149. Drawing used in animation for the film *Ubu tells the truth* 1997. Database ref.2755. Copyright WK

150. Drawing used in animation for the film *Faustus in Africa* 1995, theatre production, charcoal on paper. Database ref.664.

Copyright WK

151. Drawing used in animation for the film *Black Box-Chambre Noire* 2005, theatre production, charcoal on manuscript paper. Database ref.3909. Copyright WK

152. Drawing used in animation for the film *Black Box-Chambre Noire* 2005, instalation production, charcoal on manuscript paper. Database ref.3910. Copyright WK

153. Frame from the film *What Will come (has already come)* 2007. Database ref.4042. Copyright WK

154. *Olivetti calculator* 1989, charcoal on paper. Database ref.920. Copyright WK

155. Drawing used in animation for the film *Medicine Chest* 2001, charcoal on paper. Database ref.2081. Copyright WK

156. Untitled 2009, dark brown ink with red pencil. Database ref.5217. Copyright WK

157. *Black objects* 2001-02, *Zeno at 4 a.m.*, image size:190 x 247 mm - paper size: 392 x 353 mm. Database ref. 2704. Copyright WK

158. Drawing used in animation for the film *History of the Main Complaint* 1996, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper, 80 x 122 cm / 31 x 1/2 x 48 inches. Database ref.1372. Copyright WK

159. Untitled, not dated. Database ref. 3343. Copyright WK

160. Drawing used in animation for the film *Stereoscope* 1988-99, *Nine drawings for projection* charcoal on paper. Database ref.1433. Copyright WK

161. *Still life with pencil* 1985, part of a triptych. Database ref.3270. Copyright WK

162. Untitled 1977. Database ref.66. Copyright WK

163. Frame from the film *Breath* 2008. Database ref.4091. Copyright WK

164. *Black objects* 2001-02, *Zeno at 4 a.m.*, 80x120cm. Database ref.1917. Copyright WK

165. *Double Canna* 2004, *Stereoscope project*, charcoal on paper. Database ref.629. Copyright WK

166. *Iris* 1996, *Drawing collage*, collage on paper. Database ref.4577. Copyright WK

167. Untitled 2007, *What will come (has already come)*, anamorphic drawing, charcoal on paper. Database ref.4019. Copyright WK

168. *Iris* 2004, *Stereoscope project*, charcoal on paper. Database ref.4296. Copyright WK

169. *Poppies* 2009, *Drawings on books* watercolour on printed paper. Database ref. 4343. Copyright WK

170. Untitled not dated. Database ref.51. Copyright WK

171. *Weeding backdrop* 2010, watercolour on papers page size H 34,5 x W 55 cm - total size H 375 x 430 cm. Database ref.4968.

Copyright WK

172. Untitled 2007, *Double Visions* set of 8 stereoscopic cards with antique handheld viewer. Database ref.5240. Copyright WK

173. *Underwegsung der Messung* 2007, Stereoscopic project. Database ref.3988. Copyright WK

174. Anamorphic drawing used in animation for the film *What will come (has already come)* 2007, charcoal on paper. Database ref.4015. Copyright WK

175. *Swimming pool dreaming, reservoir with a ladder*, 1989.87?, *Deluge*, charcoal on paper, 150 x 120 cm. Database ref.908. Copyright WK

176. *Untitled IV (horse with raised leg)* 2007, *The Nose*, bronze, 32 x 48 x 20 cm. Database ref. 4071. Copyright WK

177. *Dove state VII* 2006, *The Magic Flute*, drypoint, paper: 38.6 x 43 cm (15.20 x 16.93") - image: 19.6 x 24.9 cm (7.72 x 9.80"). Database ref.2583. Copyright WK

178. *Cat* not dated, *collage* on paper. Database ref.4105. Copyright WK

179. *Exonerate* 1999, charcoal on paper. Database ref. 452. Copyright WK

180. *Fish* 1988, charcoal and pastel on paper. Database ref.500. Copyright WK

181. *Lion with rembrandt and dumbell* 1985, *Commission for Mobil Oil*, charcoal and pastel on paper. Database ref.880. Copyright WK

182. *Hyena* 1985, *Commission for Mobil Oil*, charcoal and pastel on paper. Database ref.247. Copyright WK

183. *Warthog* 1985, *Commission for Mobil Oil*, charcoal and pastel on paper. Database ref.252. Copyright WK

184. *Lion in a cage pacing* not dated, *Zeno writing*. Database ref.2529. Copyright WK

185. *Fig.1 crowd pleaser; three rhinos* 2005, *The Magic Flute*, drypoint with red pastel Hahnemuhle Warm White 300 gsm paper, image 28,5 x 32,5 cm - paper 16.5 x 20.5 cm, edition of 45. Database ref.2526. Copyright WK

186. *Black roof road* 1990, charcoal on pastel. Database ref.07. Copyright WK

187. Photography found in the studio. Landscape Johannesburg 1990. Database ref.07. Copyright WK
188. *Rand Mines* not dated, *7 Fragments for George Meliés*, charcoal on paper. Database ref. 2234. Copyright WK
189. Photography found in the studio. Landscape Johannesburg. Database ref.07. Copyright WK
190. Photography found in the studio. Landscape Johannesburg. Database ref.07. Copyright WK
191. Drawing used in animation for the film *Medicine Chest* 2001, charcoal on paper. Database ref.191. Copyright WK
192. *Landscape with a pipe* 1988, charcoal on paper. Database ref.4617. Copyright WK
193. Drawing used in animation for the film *WEIGHING and WANTING* 1997, *Nine drawings for projection*, charcoal on paste 120 x 160 cm. Database ref.1332. Copyright WK
194. Anamorphic drawing used in animation for the film *What will come (has already come)* 2007, charcoal on paper. Database ref.4075. Copyright WK
195. Photography found in the studio. Landscape Johannesburg. Database ref.1424. Copyright WK
196. Plan Johannesburg. Database ref.689. Copyright WK
197. Drawing used in animation for the film *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* 1989, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper. Database ref.469. Copyright WK
198. Drawing used in animation for the film *Felix in Exile* 1995, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper and pastel, 120 x 150 cm. Database ref.1134. Copyright WK
199. Study for *I am still learning* 1985, pencil on paper in notebook. Database ref.870. Copyright WK
200. *I am still learning* 1985, charcoal and pastel on paper. Database ref.870. Copyright WK
201. *Falls of an Africa river* 1995-96, *Colonial Landscapes*, charcoal on paper, 120 x 160 cm. Database ref.962. Copyright WK
202. Untitled not dated. Database. Copyright WK
203. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.750. Copyright WK
204. Photography used for the drawing *Fountain* 2009, *Drawing on books*. Database ref.4762. Copyright WK
205. *Fountain* 2009, *Drawing on books*, H 153 x W 102 cm. Database ref.4762. Copyright WK
206. Untitled not dated. Database ref.1868. Copyright WK
207. Untitled 1988, charcoal and pastel on paper, 95 x 140 cm. Database ref.743. Copyright WK
208. Drawing used in animation for the film *Stereoscope* 1998-99, *Nine drawings for projection*, charcoal and pastel on paper, 47 1/4 x 63 in. - 120 x 160 cm. Database ref.1404. Copyright WK
209. Drawing used in animation for the film *Sobriety, Obesity & Growing Old* 1991, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper, 120 x 150 cm. Database ref.1122. Copyright WK
210. *Rock pool at weekend country retreat in Retiefskloof* 1987, charcoal and pastel on paper. Database ref.371. Copyright WK
211. Drawing used in animation for the film *Black Box-Chambre Noire* 2005, charcoal on print paper. Database ref.3901. Copyright WK
212. Drawing used in animation for the film *Sobriety, Obesity & Growing Old* 1991, *Nine drawing for projection*, charcoal and pastel on paper, 1,20 x 1,50 cm. Database ref.1122. Copyright WK
213. Drawing used in animation for the film *Sobriety, Obesity & Growing Old* 1991, *Nine drawing for projection*, charcoal on paper. Database ref.547. Copyright WK
214. Untitled 1986, *Flood at Opera House*, charcoal on paper. Database ref.323. Copyright WK
215. Untitled 2010, 60 x 70 cm, pages sizes 18,5 cm x 24 cm from extra pharmacopeia. Database ref.4965. Copyright WK
216. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal on paper. Database ref.752
217. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.751. Copyright WK
218. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.5198. Copyright WK
219. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.745. Copyright WK
220. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.753. Copyright WK
221. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.744. Copyright WK
222. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.750. Copyright WK
223. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.747. Copyright WK
224. Drawing used in animation for the film *Mango Groove – Another Country* 1994-93, charcoal and pastel on paper. Database ref.4946. Copyright WK
225. Untitled 1980, charcoal on paper. Database ref.106. Copyright WK
226. Untitled 1980, charcoal on paper. Database ref.106. Copyright WK
227. Untitled 1980, charcoal on paper. Database ref.107. Copyright WK
228. Untitled 1980, charcoal on paper. Database ref.909. Copyright WK
229. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.869. Copyright WK
230. Untitled 1986, *Flood at the opera house*, charcoal and pastel on paper. Database ref.314. Copyright WK
231. *Stadium* 1987, charcoal and pastel on paper, 89 x 67 cm. Database ref.5119. Copyright WK
232. Untitled not dated. Database ref.5549. Copyright WK
233. *Tropical Love Storm* 1985, charcoal and pastel on paper, 100 x 70 cm. Database ref.263. Copyright WK
234. Untitled not dated, watercolour and pencil on paper. Database ref.3347. Copyright WK

235. Drawing used in animation for the film for the theatre production *Il Ritorno d'Ulisses* 1998, charcoal on paper. Database ref.635. Copyright WK
236. Drawing used in animation for the film *Tide Table* 2003, *Nine Drawings for Projection*. Database ref.2152. Copyright WK
237. Untitled 2003, charcoal on paper, drawing used in animation for the film *Automatic Writing*. Database ref.2546. Copyright WK
238. Drawing used in animation for the film *Stereoscope* 1991, *Nine drawings for projection*. Database ref.5119. Copyright WK
239. Drawing used in animation for the film *Sobriety, Obesity & Growing Old* 1991, *Nine drawings for projection* charcoal on paper. Database ref.4224. Copyright WK
240. Drawing used in animation for the film *WEIGHING and WANTING* 1997-98, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper. Database ref.1327. Copyright WK
241. Drawing used in animation for the film *Stereoscope* 1998-99, *Nine drawings for projection, charcoal on paper*. Database ref.1417. Copyright WK
242. Photograph found in the studio. Database ref.1370. Copyright WK
243. Drawing used in animation for the film *History of the Main Complaint* 1996, *Nine drawings for Projection*, charcoal and pastel on paper, 120 x 160 cm. Database ref.1370. Copyright WK
244. Drawing used in animation for the film *Sobriety, Obesity & Growing Old* 1991, *Nine drawings for projection*, charcoal on paper, 0,70 x 1,00 cm. Database ref.540. Copyright WK
245. Photograph found in the studio. Database ref.540. Copyright WK
246. Drawing used in animation for the film for the production *Il Ritorno d'Ulisses* 1998, charcoal on paper. Database ref. 634. Copyright WK
247. Drawing used in animation for the film for the opera production *The Magic Flute* 2004, charcoal on paper. Database ref.4271. Copyright WK
248. Drawing used in animation for the film for the theatre production *Il Ritorno d'Ulisse* 1998, charcoal on paper. Database ref.633. Copyright WK
249. Drawing used in animation for the film for the theatre production *The Magic Flute* 2004, charcoal on paper. Database ref.612. Copyright WK
250. Drawing used in animation for the film for the theatre production *The Magic Flute* 2004, charcoal on paper. Database ref.4519. Copyright WK
251. Studio image, 2009. Database ref.4570. Copyright WK
252. Studio image, 2001. Database ref.4570. Copyright WK
253. Studio image, 2005. Database ref.3941. Copyright WK
254. Studio image, 2010. Database . Copyright WK
255. Studio imagen not dated. Database ref. 5558. Copyright WK
256. *Untitled* 2001, drypoint from 1 copper plate, on Hahnemuhle paper, image 16 x 20 cm / 6.3 x 7.8 inches - paper 35 x 40 cm / 13.8 x 15.7 inches. Database ref.1264. Copyright WK
257. Poster for the theatre production *Randlords and rotgut* 1978, silkscreen on paper. Database ref.92. Copyright WK
258. Poster for the theatre production *Will of a Rebel* 1979, silkscreen on paper. Database ref.133. Copyright WK
259. Poster for the theatre production *Dikhitsheneng & security* 1980, silkscreen on paper. Database ref.165. Copyright WK
260. Poster for the theatre production *Dikhitsheneng (Kitchen)* 1980, silkscreen on paper. Database ref.166. Copyright WK
261. Image from the theatre production *Dikhitsheneng (Kitchen)* 1980. Database ref.3091. Copyright WK
262. Study drawing on notebooks for the poster for the theatre production *The Fanstastical History of a Useless Man, colour pencil on paper*. Database ref.60. Copyright WK
263. Poster for the theatre production *The Fanstastical Histoty of a Useless Man, silkscreen on paper, 44,4 x 77,5 cm*. Database ref.60. Copyright WK
264. Poster for the theatre production *Sophtatown, silkscreen on paper*. Database ref.848. Copyright WK
265. Study drawing on notebooks for the poster for the theatre production *Sophtatown*. Database ref.5282. Copyright WK
266. Part of the backdrop 1986 the theatre production *Sophtatown*. Database ref. 354. Copyright WK
267. Poster for the theatre production *Travesties* 1978. Database ref.93. Copyright WK
268. Study drawing on notebooks for the poster for the theatre production *Travesties* 1978. Database ref.93. Copyright WK
269. *Zeno Writing* 2002, photogravure, drypoint & burnishing on paper, image 21 x 27,5 cm / paper 39,5 x 53,3 cm. Database ref.4926. Copyright WK
270. Page from *Everyone their own projector* 2007, artist's book. Database ref.4208. Copyright WK
271. Untitled 2009, *Street of the city*, tapestry, 440 x 443 cm. Database ref.4583. Copyright WK
272. Study drawing on notebooks. Database. Copyright WK
273. Study drawing on notebooks. Database ref.5289. Copyright WK
274. Poster for the theatre production *Ubu Rex*. Database ref.5056. Copyright WK
275. Drawing in a Notebook *Thinking Aloud* 2004, for the opera production *The Magic Flute*. Database ref.2799. Copyright WK
276. Untitled 2005, *Black Box-Chambre Noire, charcoal on paper*. Database ref.3244. Copyright WK
277. Study drawing on notebooks. Database ref.5291. Copyright WK
278. Nose 28 XA, XA, XA, 2009, *The Nose*, print. Database ref.4106. Copyright WK
279. Drawing used in animation film for the opera production *The Magic Flute* 2003. Database ref.4323. Copyright WK
280. Workshop *The Nose* 2009, final model test in the studio, Johannesburg. Database ref.4365. Copyright WK
281. Slide manipulated used for the lecture *Caution*. Database ref.4525. Copyright WK
282. *The Nose* 2009, studies, watercolour on paper. Database ref.4126. Copyright WK
283. *Country dances II (paper)* 2007, *I am not me the Horse is not mine*, DV CAM and HDV transfered to video 6'01". Database ref.4186. Copyright WK

284. Instalation for still life in the studio full scene *Underweysung der messung 2007*. Database ref.3981. Copyright WK
285. Drawing used in animation for the film *Black Box and the Chambre Noir 2005*. Database ref.3929. Copyright WK
286. *Nose 30 2009, The Nose*, print. Database ref.4559. Copyright WK
287. Page from *Everyone their own projector 2007*, artist's book. Database ref.4208. Copyright WK
288. Backdrop for opera production *The Nose 2009*. Database ref.4193. Copyright WK
289. Objects from the artist's private collection in the studio. Database. Copyright WK
290. Poster for the theatre production *Play it again, Sam 1978*. Database ref.91. Copyright WK
291. Poster for the theatre production *Mother courage*. Database ref. 194. Copyright WK
292. Poster for the theatre production *The bacchae 1983*. Database ref. 196. Copyright WK
293. *All must at 1986*, charcoal and chalk on paper, 60 x 80 cm. Database ref. 889. Copyright WK
294. *Crispin and Scapin 1863-65*, Honore Daumier, oil on canvas 60,5 x 82 cm, http://www.artchive.com/artchive/D/daumier/daumier_crispin.jpg.html
295. *Tropical Love Storm 1985*, charcoal and caryon on paper, 100 x 70 cm. Database ref.263. Copyright WK
296. *Lovers in a small cafe near Place d'italie 1932*, Brassai, photography, <http://0rclid-thief.livejournal.com/695658.html>
297. Triptico study for *The conservation's ball*, 1995, charcoal nad pastel on paper. Database ref.890. Copyright WK
298. *Las Meninas 1656*, Diego Velasquez, oil on canvas, <http://www.artchive.com/artchive/V/velasquez/meninas.jpg.html>
299. *Panelbeaters 1986*, charcoal and pastel on paper, 0,85 x 105 cm. Database ref.330. Copyright WK
300. *The Forge 1817*, Francisco Goya, oil on linen 181.6 x 125 cm, [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Forge_\(Goya\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Forge_(Goya))
301. Study drawing for the drawing *Panelbeaters 1986*, charcoal and pastel on paper. Database ref.3086. Copyright WK
302. Untitled 1970, collage on paper. Database ref. 06. Copyright WK
303. Untitled 1970, charcoal on paper. Database ref. 03. Copyright WK
304. Untitled 1972, flipbook. Database ref. 5336. Copyright WK
305. Flipbook, <http://www.flipbook.info/>
306. *Triptich 1974-77*, Francis Bacon, <http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?t=6683>
307. *Triptich 1976*, Francis Bacon, <http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?t=6683>
308. *Beginning 1949*, Max Beckman, oil on canvas, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67187.53a-c>
309. Diferent studies for the triptych, untitled. Database. Copyright WK
310. Original text *Triptyches, written by William kentrige*, not complete. Database ref. 2499. Copyright WK
311. *First triptych 1984*. Database ref. 893. Copyright WK
312. *The Conservation ball 1985*, charcoal, pastel and gouache on paper, 3,2 x 2.00 m. Database ref. 262 . Copyright WK
313. *Dreams of Europe 1984-85*, charcoal on paper. Database ref 231. Copyright WK
314. *Menagerie 1985*, charcoal on paper. Database ref.258. Copyright WK
315. *Responsability hedonismo 1987, Industry of Idleness*, aquatint drypoint and engraving, on paper, 25 x 29.5 cm. Database ref.430. Copyright WK
316. *Waiting out the recession 1987, Industry of Idleness*, aquatint drypoint and engraving, on paper, 25 x 29.5 cm. Database ref.442. Copyright WK
317. *Promises of fortune 1987, Industry of Idleness*, aquatint drypoint and engraving, on paper, 25 x 29.5 cm. Database ref. 432. Copyright WK
318. *Lord Mayor of Derby Road 1987, Industry of Idleness*, aquatint drypoint and engraving, on paper, 25 x 29.5 cm. Database ref.433. Copyright WK
319. *Coda 1987, Industry of Idleness*, aquatint drypoint and engraving, on paper, 25 x 29.5 cm. Database ref. 434. Copyright WK
320. *Forwearing Bad Company 1987, Industry of Idleness*, aquatint drypoint and engraving, on paper, 25 x 29.5 cm. Database ref.431. Copyright WK
321. *Double Shift on weekend Too 1987, Industry of Idleness*, aquatint drypoint and engraving, on paper, 25 x 29.5 cm. Database ref.429. Copyright WK
322. *Buying London with the trust money 1987, Industry of Idleness*, aquatint drypoint and engraving, on paper, 25 x 29.5 cm. Database ref.983. Copyright WK
323. *Growing Old 1991, Little Morals*, etching with sugarlift on paper, 23,7 x 31,8 cm. Database ref.528. Copyright WK
324. *Negotiations begin 1991, Little Morals*, etching with sugarlift on paper, 23,7 x 31,8 cm. Database ref.529. Copyright WK
325. *Taking in the landscape 1991, Little Morals*, etching with sugarlift on paper, 23,7 x 31,8 cm. Database ref.534. Copyright WK
326. *Preparing for the day 1991 Little Morals*, etching with sugarlift on paper, 23,7 x 31,8 cm. Database ref.531. Copyright WK
327. *Procession of the Delegates 1991, Little Morals*, etching with sugarlift on paper, 23,7 x 31,8 cm. Database ref.532. Copyright WK
328. *Reserve army 1991, Little Morals*, etching with sugarlift on paper, 23,7 x 31,8 cm. Database ref.533. Copyright WK
329. *Curs practic de gramática* grau elemental per Jeroni Marva 1999, artist's book, flipbook. Database ref.2806. Copyright WK
330. Cyclopedia of drawing, 2004 artist's book, flipbook. Database ref.4392. Copyright WK
331. *Portage 2000*, chine colle of figures from black Canson paper on multiple spreads from Le Nouveau Larousse Illustre encyclopaedia (c.1906), on velin d'Arches Creme paper, folded as a leperello, eighteen panels, each 10 4/5 x 9 1/4 in. - 27.5 x 23.5 cm; 10 4/5 x 168 1/8 in. - 27.5 x 427 cm overall image 27.5 x 423 cm / 10.8 x 166.5 inches, Laid flat portfolio 29 x 25.5 x 2 cm / 11.4 x 10 x 0.8 inches. Database ref.1254. Copyright WK
332. Untitled 1991, Sobriety, Obesity & Growing old, *Nine drawings for projection*, watercolour on paper, each panel 10 cm, total 3 meters. Database ref.4645. Copyright WK
333. *Receiver 2005-06*, artista book. Database ref.3867. Copyright WK
334. *Anne in the bath 02:20:03* no date, print. Database ref.2992. Copyright WK
335. *Anne in the bath 02:20:07*, no date, print. Database ref.2993. Copyright WK
336. *Anne in the bath 02:20:10*, no date, print. Database ref.2994. Copyright WK

337. *Anne in the bath 02:20:20*, no date, print. Database ref.2995. Copyright WK
338. *Middle –Aged Love 4*, 2005, charcoal, pastel, dry pigment and gouache on paper, 230 x 130mm. Database ref.1206. Copyright WK
339. *Middle –Aged Love 3*, 2005, charcoal, pastel, dry pigment and gouache on paper, 230 x 130mm. Database ref.1207. Copyright WK
340. *Middle –Aged Love 2*, 2005, charcoal, pastel, dry pigment and gouache on paper, 230 x 130mm. Database ref.1208. Copyright WK
341. *Middle –Aged Love 1*, 2005, charcoal, pastel, dry pigment and gouache on paper, 230 x 130mm. Database ref.1234. Copyright WK
342. *Cronofotography 1883*, Etiéne-Jules Marey, <http://kinodinamico.com/tag/fotografia/>
343. Untitled number 7, 1980, *Domestic Scenes*, etching with soft ground and aquatint, on paper, images varying 11,5 x 13,5 or 16 cm. Database ref.180. Copyright WK
344. Untitled 1980, *Domestic Scenes*, etching with soft ground and aquatint on paper, images varying 11,5 x 13,5 or 16 cm. Database ref.3379. Copyright WK
345. *Woman with supermarket trolley and cat*, 1980, *Domestic Scenes*, etching with soft ground and aquatint, on paper, images varying 11,5 x 13,5 or 16 cm. Database ref.188. Copyright WK
346. *Nu descendant un escalier n°2 1912-14*, Marcel Duchamp, oil on canvas, 146 x 89cm, <http://www.theartwolf.com/masterworks/duchamp.htm>
347. *Dynamism of a dog on a leash 1912*, oil on canvas, 89.9 x 109.9cm, <http://www.artchive.com/artchive/B/balla/dogleash.jpg.html>
348. Drawing used in animation film for the theatre production *Faustus in Africa 1995*, charcoal on paper, 118cm diameter. Database ref.660. Copyright WK
349. *Living Language (Cat) 1999*, drypoint from 1 vinyl gramophone record, on paper, diámetro 24,7 cm. Database ref.1314. Copyright WK
350. Anamorphic drawing used in animation for the film *What Will come has already come 2007*, charcoal on paper. Database ref.4077. Copyright WK
351. *Phenakistoscope 2000*, print. Database ref.3031. Copyright WK
352. Frame from the film *Overloed 1999*. Database ref.1464. Copyright WK
353. *Small Atlas Procession 2000*, etching on map, 43,6x35,5 cm. Database ref.1279. Copyright WK
354. *Small Atlas Procession 2000*, etching on map, 43,6x35,5 cm. Database ref.1280. Copyright WK
355. *Atlas Procession, variation 1*, 2000, etching aquatint and drypoint, etching, aquatint and drypoint, from 1 copper plate and letterpress from a mylar sheet, with further hand painting by the artist, on Velin d'Arches Blanc, 300 gsm paper. Database ref.1862. Copyright WK
356. *What will come (has already come) 2007*, film. Database ref.3177. Copyright WK
357. Study for panorama 1998, collage on paper. Database ref.768. Copyright WK
358. *Portage 2000*, chine colle of figures from black Canson paper on multiple spreads from Le Nouveau Larousse Illustre encyclopaedia (c.1906), on velin d'Arches Creme paper, folded as a leperello, eighteen panels, each 10 4/5 x 9 1/4 in. - 27.5 x 23.5 cm; 10 4/5 x 168 1/8 in. - 27.5 x 427 cm overall image 27.5 x 423 cm / 10.8 x 166.5 inches, Laid flat portfolio 29 x 25.5 x 2 cm / 11.4 x 10 x 0.8 inches. Database ref.1254. Copyright WK
359. Panoramic photography, <http://users.telenet.be/thomasweynants/theatre.mecanique-morieux.html>
360. Untitled 1989, *Arc Procession*, charcoal on paper, 105 x 300 cm. Database ref.940. Copyright WK
361. Untitled 1998?, *Arc Procession*. Database ref.763. Copyright WK
362. Untitled 1989, *Arc Procession*, 30 x 70 cm. Database ref.947. Copyright WK
363. Untitled 1990, *Arc Procession*. Database ref.3411. Copyright WK
364. Untitled 1989-90, *Arc Procession*, 40 x 92 cm. Database ref.955. Copyright WK
365. Untitled, not dated, *Arc Procession*. Database ref.5067. Copyright WK
367. Untitled 1989, *Arc Procession*, 500 x 650 cm. Database ref.943. Copyright WK
368. Untitled 2000, *Arc Procession*. Database ref.3419. Copyright WK
369. Untitled 1989, *Arc Procession*, 500 x 650 cm. Database ref.948. Copyright WK
370. Untitled 1989, 25 December, *Arc Procession*, 57 x 77 cm. Database ref.958. Copyright WK
371. *Develop, Catch, even Surpass 1990*, *Arc Procession* 300 x 500 cm. Database ref.1019. Copyright WK
372. *Smoke, Ashes Fable 1990*, *Arc Procession*, charcoal pastel on cream paper, three parts, overall 178 x 384 cm. Database ref.1016. Copyright WK
373. Nineteen century Praxinoscope. <http://www.flickr.com/photos/20939975@N04/2443643056/>
374. Praxinoscope projection by Émile Reynaud, <http://kinodinamico.com/>
375. Zoetrope <http://www.visual-media.be/early-film.html>
376. Cards and shadow puppets, <http://kinodinamico.com/tag/brinquedos-oticos/>
377. Group of preparatory objects for the film *Shadow Procession 1999*. Database ref.976. Copyright WK
378. Frames from the film *Shadow Procession 2003*. Database ref.2902. Copyright WK
379. Photographies from the theatre production *Confession of Zeno 2002*. Database ref.3163. Copyright WK
380. Silhouette Machine sec XVII, <http://users.telenet.be/thomasweynants/precursors.html>
381. *Landscape 1999*, Dry point Landscape Umbria, drypoint from 1 copper plate, on velin d'Arches Creme paper, image 15x15 cm /5.9 x 5.9 inches - paper 28 x 28 cm /11 x 15 inches, edition 10. Database ref.1263. Copyright WK
382. *Hilltop 1999*, Dry point Landscape Umbria, drypoint from 1 copper plate, on velin d'Arches Creme paper, image 15x15 cm /5.9 x 5.9 inches - paper 28 x 28 cm /11 x 15 inches, edition 10. Database ref.1265. Copyright WK
383. *Landscape (overgrown road) 1999*, Dry point Landscape Umbria, drypoint from 1 copper plate, on velin d'Arches Creme paper, image 15x15 cm /5.9 x 5.9 inches - paper 28 x 28 cm /11 x 15 inches, edition 10. Database ref.1260. Copyright WK
384. *Landscape (Civitella Ranieri) 1999*, Dry point Landscape Umbria, drypoint from 1 copper plate, on velin d'Arches Creme paper, image 15x15 cm /5.9 x 5.9 inches - paper 28 x 28 cm /11 x 15 inches, edition 10. Database ref.1266. Copyright WK

385. *Landscape Bocce* 1999, Dry point Landscape Umbria, drypoint from 1 copper plate, on velin d'Arches Creme paper, image 15x15 cm /5.9 x 5.9 inches - paper 28 x 28 cm /11 x 15 inches, edition 10. Database ref.1261. Copyright WK
386. *Landscape* 1999, Dry point Landscape Umbria, drypoint from 1 copper plate, on velin d'Arches Creme paper, image 15x15 cm /5.9 x 5.9 inches - paper 28 x 28 cm /11 x 15 inches, edition 10. Database ref.1267. Copyright WK
387. *Landscape* 1999, Dry point Landscape Umbria, drypoint from 1 copper plate, on velin d'Arches Creme paper, image 15x15 cm /5.9 x 5.9 inches - paper 28 x 28 cm /11 x 15 inches, edition 10. Database ref.1268. Copyright WK
388. *Landscape* 1999, Dry point Landscape Umbria, drypoint from 1 copper plate, on velin d'Arches Creme paper, image 15x15 cm /5.9 x 5.9 inches - paper 28 x 28 cm /11 x 15 inches, edition 10. Database ref. 1262. Copyright WK
389. Claude glass , manufactured in England, 18 th century. <http://www.google.pt/imgres?q=claudes+glass&hl=pt-PT&biw=1660&bih=504&tbn=isch&tbnid=dL1boh4UKU4dxM:&imgrefurl=http://www.vam.ac.uk/images/image/5470-popup.html&docid=LA98ca6DyoZaM&w=450&h=347&ei=1QBVtpCVKLP04QsJ6KyVBw&zoom=1&iact=hc&vpx=164&vpy=80&dur=113&hovh=197&hovw=256&tx=117&ty=130&page=1&tbnh=114&tbnw=144&start=0&ndsp=29&ved=1t:429,r:0,s:0>
390. *Phenakistoscope* 2005, object. Database ref.3963. Copyright WK
391. Untitled 2000, *Phenakistoscope*, print. Database ref.3011. Copyright WK
392. Untitled 2000, *Phenakistoscope*, print. Database ref.3424. Copyright WK
393. Untitled 2000, *Phenakistoscope*, print. Database ref.3013. Copyright WK
394. Phenakistoscopia. [http://dibujoanimado.blogspot.com/Phenakistoscope works by being held up to mirror and spun](http://dibujoanimado.blogspot.com/Phenakistoscope+works+by+being+held+up+to+mirror+and+spun). http://www.google.pt/imgres?q=phenakistoscope&num=10&hl=pt-PT&biw=1668&bih=405&tbn=isch&tbnid=kSuz_00YsDB-_M:&imgrefurl=http://elavill-graphicdesign.blogspot.com/2011/04/phenakistoscope-research.html&docid=6o-V0L-xdJBVfM&w=450&h=440&ei=VQRVTvm3CYHm4QSDvcilBw&zoom=1&iact=rc&dur=420&sqi=2&page=1&tbnh=122&tbnw=125&start=0&ndsp=20&ved=1t:429,r:11,s:0&tx=77&ty=62
395. Eadweard Muybridge's Phenakistoscope: A couple waltzing 1893, Eadweard Muybridge. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Phenakistoscope_3g07690u.jpg
396. Box with a set of disks, Motion picture show. <http://brightbytes.com/collection/phena.html>
397. Phenakistoscope disk, <http://www.visual-media.be/early-film.html>
398. Illusions, taumatropo. <http://anima-gisno.blogspot.com/2011/05/taumatropio.html>
399. Anamorphic drawing used in animation for the film *What Will come has already come* 2007, charcoal on paper. Database ref 4081 Copyright WK
400. anamorphose http://www.google.pt/search?q=fotografia+silhuetas+sec+xix&hl=pt-PT&biw=1660&bih=504&prmd=ivns&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=8f9UTsILKG4gSG2dGuBw&ved=0CBsQsAQ#hl=ptPT&tbn=isch&sa=1&q=anamorfose&oq=anamorfose&aq=f&aql=g2&aql=&gs_sm=e&gs_upl=54639415631491415637061101101015101304128412-4.11510&bav=on.2.or_.gc.r_pw.&fp=69a9ec0d7b14b36f&biw=1668&bih=405
401. Frames from the film *What Will come has already come* 2007. Database ref. 3177. Copyright WK
402. Instalation for Still life in the studio for the project *Underweysung der messung* 2007, Stereoscopic Projecto. Database ref.3975. Copyright WK
403. *Still Life 2007, Underweysung der messung*, Stereoscopic project, charcoal on paper. Database ref.3978. Copyright WK
404. *Double canna* (L-R), 2004, , Stereoscopic project, charcoal on paper. Database ref.629. Copyright WK
405. *Iris* 2004, Stereoscopic project, charcoal on paper. Database ref.4333. Copyright WK
406. Garlic plant, Karl Blossfeldt, http://www.ask.com/wiki/File:Blossfeldt_94a.jpg?qsrc=3044
407. *Iris* 2004, Stereoscopic project, charcoal on paper. Database ref.4296. Copyright WK
408. Camara oscura. http://redescolar.ilce.edu.mx/educontinua/arte/luces_de_la_ciudad/Memorias/fotografia/camaraos.htm
409. Camara oscura http://redescolar.ilce.edu.mx/educontinua/arte/luces_de_la_ciudad/Memorias/fotografia/camaraos.htm
410. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*. Database ref.3988. Copyright WK
411. Installation for still life in the studio 2007, *Underweysung der messung*. Database. Copyright WK
412. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*. Database ref.3983. Copyright WK
413. Installation for still life in the studio 2007, *Underweysung der messung*. Database ref. 3981. Copyright WK
414. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*. Database ref.3985. Copyright WK
415. Installation for still life in the studio 2007, *Underweysung der messung*. Database ref. 3984. Copyright WK
416. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*. Database ref.3991. Copyright WK
417. Installation for still life in the studio 2007, *Underweysung der messung*. Database ref. 3990. Copyright WK
418. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*. Database ref.3977. Copyright WK
419. Installation for still life in the studio 2007, *Underweysung der messung*. Database ref. 3976. Copyright WK
420. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*. Database ref.3978. Copyright WK
421. Instalation for still life in the studio 2007, *Underweysung der messung*. Database ref. 3975. Copyright WK
422. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*. Database ref.3982. Copyright WK
423. Installation for still life in the studio 2007, *Underweysung der messung*. Database ref. 3980. Copyright WK
424. Holmes type stereoscope <http://users.telenet.be/thomasweynants/stereoscope.html>
425. Weathstone mirror stereoscope <http://users.telenet.be/thomasweynants/stereoscope.html>
426. Frames from the film for the instalation *BlackBox-Chambre Noire*. Database ref.3960. Copyright WK
427. Concertina peep show, Germany, c. 1840 <http://pillanatgepek.c3.hu/en/kiallitas/werner-nekes-gujtemeny/>
428. *Peep Show*, an authentic of the great Industrial Exhibition Palace of 1895, hand-coloured front chover 162mmx195mm, 4 hand-coloured spaced surround cards, hand-coloured background (front chover detached, some detachment of cards from paper concertina) <http://www.tennants.co.uk/Catalogue/Sale153/Page2.aspx>
429. Magic Lanterna sec. XIX http://billdouglas.ex.ac.uk/eve/exhibitions/exhibitions_print.asp?exID=99
430. The Moisse Fantascopia. <http://www.precinemahistory.net/1850.htm>

431. *Johannesburg second city after Paris* 1989, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 25 drawings , animated fil 16 mm, transfer 8:2".Database ref.01. Copyright WK
432. *Tabula Rasa I* 2003, 3 film 7 *framents for George Méliés*, 35 mm animated film transfered to video 2:29".Database ref.2554. Copyright WK
433. Notebook 1977.Database. Copyright WK
434. Notebook 1977?.Database. Copyright WK
435. Notebook 1976.Database. Copyright WK
436. Notebook 1977.Database. Copyright WK
437. Notebook 1978.Database. Copyright WK
438. Notebook 1977?.Database. Copyright WK
439. Notebook 1973.Database. Copyright WK
440. Notebook 1976.Database. Copyright WK
441. Notebook 1971.Database. Copyright WK
442. Notebook 1973.Database. Copyright WK
443. Notebook 1978.Database. Copyright WK
444. Notebook 1977.Database. Copyright WK
445. Notebook 1977?.Database ref.5317. Copyright WK
446. Notebook 1979.Database ref.5324. Copyright WK
447. Notebook 1979- 1980-81.Database ref.5308. Copyright WK
448. Notebook 1976.Database ref.5325. Copyright WK
449. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
450. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
451. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
452. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
453. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
454. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
455. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
456. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
457. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
458. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
459. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
460. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
461. Flipbook 1978.Database. Copyright WK
462. *Stadium* 1987, charcoal and pastel on paper.Database ref.426. Copyright WK
463. Studies for the poster William Kentridge - Standart Bank young artist award, 1987.Database ref.3078. Copyright WK
464. Studies for the poster William Kentridge - Standart Bank young artist award, 1987.Database ref.3078. Copyright WK
465. *Exhibition* 1987, animated film, 3', 16mm, later transfered to video.Database ref.382. Copyright WK
466. Drawings from Notebook 1986.Database ref.5315. Copyright WK
467. Drawings from Notebook 1987.Database ref.5291. Copyright WK
468. Untitled not dated, *Embarkation*.Database ref.994. Copyright WK
469. Untitled not dated, *Embarkation*.Database ref.995. Copyright WK
470. Untitled not dated, *Embarkation*.Database ref.996. Copyright WK
471. Untitled not dated, *Embarkation*.Database. Copyright WK
- 472.Untitled not dated, *Embarkation*.Database. Copyright WK
- 473.Untitled not dated, *Embarkation*.Database ref.374. Copyright WK
- 474.Untitled not dated, *Embarkation*.Database ref.853. Copyright WK
475. Untitled not dated, *Embarkation*.Database ref.852. Copyright WK
476. Untitled not dated, *Embarkation*.Database ref.993. Copyright WK
477. Untitled not dated, *Embarkation*.Database ref.992. Copyright WK
478. *Triptych I* 1987, *Embarkation*, charcoal and pastel.Database ref.368. Copyright WK
479. *Triptych II* 1987, *Embarkation*, charcoal and pastel.Database ref.427. Copyright WK
480. *Triptych III* 1987, *Embarkation*, charcoal and pastel.Database ref.428. Copyright WK
481. Study for the *Triptych I* 1987, *Embarkation*, charcoal and pastel.Database ref.991. Copyright WK
482. Study for the *Triptych II* 1987, *Embarkation*, charcoal and pastel.Database ref.495. Copyright WK
483. Study for the *Triptych III* 1987, *Embarkation*, charcoal and pastel.Database ref.421. Copyright WK
484. Work in progress for the *Triptych I* 1987, *Embarkation*, charcoal and pastel.Database ref.368. Copyright WK
485. *The Embarkation for Cythera* 1717, oil on canvas, 129x194 cm. http://www.allartclassic.com/pictures_zoom.php?p_number=140&p=&number=WAJ004
486. *Swimming lady-fête galante* 1986, *Flood at opera house*, charcoal on paper.Database ref.331. Copyright WK
487. *Vetkoek-Fête Galante* 1985, animated film with actors and drawings, 16mm, 2:41". Database ref. 283. Copyright WK
488. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.314. Copyright WK
489. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.313. Copyright WK
490. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.859. Copyright WK
491. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.315. Copyright WK
492. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.316. Copyright WK

493. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.319. Copyright WK
494. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.319. Copyright WK
495. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.864. Copyright WK
496. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.311. Copyright WK
497. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.317. Copyright WK
498. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.320. Copyright WK
499. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.863. Copyright WK
500. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.323. Copyright WK
501. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.310. Copyright WK
502. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.331. Copyright WK
503. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.3312. Copyright WK
504. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.3314. Copyright WK
505. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.866. Copyright WK
506. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.867. Copyright WK
507. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.312. Copyright WK
508. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.318. Copyright WK
509. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.855. Copyright WK
510. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.865. Copyright WK
511. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.845. Copyright WK
512. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.322. Copyright WK
513. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.321. Copyright WK
514. Untitled 1986 *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.868. Copyright WK
515. Untitled 1986, *Flood opera house*, charcoal on paper. Database ref.3299. Copyright WK
516. Untitled 1986, charcoal on paper. Database ref.329. Copyright WK
517. Untitled 1987, charcoal on paper. Database ref.425. Copyright WK
518. Untitled 1988, charcoal on paper. Database ref.17. Copyright WK
519. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.138. Copyright WK
520. Untitled 1982, charcoal on paper. Database ref.153. Copyright WK
521. Untitled 1988, charcoal on paper. Database ref.493. Copyright WK
522. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.987. Copyright WK
523. Untitled 1988, charcoal on paper. Database ref.424. Copyright WK
524. Untitled 1987, charcoal on paper. Database ref.999. Copyright WK
525. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.957. Copyright WK
526. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.187. Copyright WK
527. Untitled 1987, charcoal on paper. Database ref.366. Copyright WK
528. Untitled 1988, charcoal on paper. Database ref.743. Copyright WK
529. Untitled 1987, charcoal on paper. Database ref.371. Copyright WK
530. Untitled 1988, charcoal on paper. Database ref.416. Copyright WK
531. Untitled 1988, charcoal on paper. Database ref.494. Copyright WK
532. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.936. Copyright WK
533. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.937. Copyright WK
534. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.949. Copyright WK
535. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.498. Copyright WK
536. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.728. Copyright WK
537. *Plunge pool* 1987, charcoal on paper, 0,34 x 0,26 cm. Database ref.370. Copyright WK
538. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.459. Copyright WK
539. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.842. Copyright WK
540. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.729. Copyright WK
541. *Retief's Kloof* 1987, Watercolour on paper, 80 x 104 cm. Database ref.727. Copyright WK
542. Study for the *Heart of the beast* 1987, watercolour on paper. Database ref.3248. Copyright WK
543. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.843. Copyright WK
544. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.841. Copyright WK
545. Untitled not dated, charcoal on paper. Database ref.4696. Copyright WK
546. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.950. Copyright WK
547. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.951. Copyright WK
548. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.1010. Copyright WK
549. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.953. Copyright WK
550. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.954. Copyright WK
551. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.3247. Copyright WK
552. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.536. Copyright WK
553. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.908. Copyright WK
554. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.952. Copyright WK
555. *Swimming pool dreaming* 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper 150 x 120 cm. Database ref 907. Copyright WK
556. *Deluge*, Leoranrdo da Vinci , <http://www.aiwaz.net/gallery/deluge/gj948c42>
557. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.4756. Copyright WK

558. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database. Copyright WK
559. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.5068. Copyright WK
560. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database. Copyright WK
561. Untitled 1989, *Deluge*, charcoal and pastel on paper. Database ref.1017. Copyright WK
562. William Kentridge working - *Il Ritorno d'Ulisses*. Database. Copyright WK
563. William Kentridge working in the studio July 2010 for the film *Johannesburg*. Database. Copyright WK
564. William Kentridge working in the studio July 2011 for the film *Johannesburg*. Database. Copyright WK
565. Group of drawings used in animation for the film *Johannesburgo second city after Paris* 1989, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
566. *Johannesburg second city after Paris* 1989, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 25 drawings, 16 mm, transfer to video 8'2". Database ref.01. Copyright WK
567. Group of drawings used in animation for the film *Monument* 1989, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
568. *Monument* 1989, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 11 drawings, 16 mm, transfer to video 3'11". Database ref.02. Copyright WK
569. Untitled not dated, studies for the film *Monument* 1989, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database ref.3320. Copyright WK
570. Untitled not dated, studies for the film *Monument* 1989, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database ref.3316. Copyright WK
571. Untitled not dated, studies for the film *Monument* 1989, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database ref.3321. Copyright WK
572. Untitled not dated, studies for the film *Mine* 1990, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database ref.515. Copyright WK
573. Group of drawings used in animation for the film *Mine* 1990, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
574. *Mine* 1990, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 11 drawings, 16 mm, transfer to video 5'50". Database ref.515. Copyright WK
575. Untitled not dated, studies for the film *Sobriety, Obesity and Growing Old* 1991, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database ref.516. Copyright WK
576. Group of drawings used in animation for the film *Sobriety, Obesity and Growing Old* 1991, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
577. *Sobriety, Obesity and Growing Old* 1991, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 25 drawings, animated film 16 mm, transfer to video 8'22". Database ref.516. Copyright WK
578. Group of drawings used in animation for the film *Felix in Exile* 1995, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
579. Photograph found in the studio, *Nandi*. Database. Copyright WK
580. *Felix in Exile* 1994, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 25 drawings, 16 mm, transfer to video 8'43". Database ref.591. Copyright WK
581. Group of drawings used in animation for the film *History of main complaint* 1996, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database
582. Photograph found in the studio. *Johannesburg street*. Database. Copyright WK
583. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
584. *History of main complaint* 1996, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 25 drawings, 16 mm, transfer to video 5'50". Database ref.592. Copyright WK
585. Group of drawings used in animation for the film *WEIGHING and WANTING* 1997, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
586. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
587. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
588. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
589. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
590. *WEIGHING and WANTING* 1997, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 25 drawings, 16 mm, transfer to video 6'20". Database ref.593. Copyright WK
591. Group of drawings used in animation for the film *Stereoscope* 1999, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
592. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
593. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
594. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
595. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
596. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
597. *Stereoscope* 1999, *Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 25 drawings, 16 mm, transfer to video 8'22". Database ref.594. Copyright WK
598. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
599. Photograph found in the studio. *William Kentridge*. Database. Copyright WK
600. Group of drawings used in animation for the film *Tide Table* 2003, *Nine Drawings for Projection*, charcoal on paper. Database. Copyright WK

601. Photography found in the studio, not dated. *Cows on beach*. Database. Copyright WK
602. *Tide Table 2003, Nine Drawings for Projection*, animated film, charcoal drawing under camera, serie of circa 25 drawings, video and laser disc transfer 8.50. Database ref.595. Copyright WK
603. Group of drawings used in animation for the theatre production *Faustus in africa 1995*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
604. *Africae tabula Nova 1570*, research material Database ref.773. Copyright WK
605. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database ref.697. Copyright WK
606. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
607. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
608. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
609. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
610. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
611. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
612. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
613. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database . Copyright WK
614. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
615. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
616. Research material for *Faustus in africa 1995*. Database. Copyright WK
617. *Falls of an african River*, research material for the project *Colonial Landscape 1995*. Database ref.776. Copyright WK
618. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.959. Copyright WK
619. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database. ref.968. Copyright WK
620. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.4623. Copyright WK
621. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
622. Research material for the project *Colonial Landscape 1995*. Database. Copyright WK
623. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.963. Copyright WK
624. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.960. Copyright WK
625. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
626. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
627. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
628. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.969. Copyright WK
629. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.961. Copyright WK
630. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.962. Copyright WK
631. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.967. Copyright WK
632. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database. Copyright WK
633. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.964. Copyright WK
634. Untitled 1995, *Colonial Landscape*, charcoal on paper. Database ref.968. Copyright WK
635. William Kentridge working in a studio for *Colonial Landscape*. Database. Copyright WK
636. William Kentridge working in a studio for *Colonial Landscape*. Database. Copyright WK
637. William Kentridge working in a studio for *Colonial Landscape*. Database. Copyright WK
638. William Kentridge working in a studio for *Colonial Landscape*. Database. Copyright WK
639. *Film Memory and Geography 1995*, documentary. Video Batho, the instalation of the project, collage Dump. Database ref.785. Copyright WK
640. *Memory and Geography 1995*, animated film made from the drawings. Database ref.809. Copyright WK
641. *Frame Memory and Geography*. Database. Copyright WK
642. Group of drawings used in animation for the film, *Geography and Memory, white chalk on black paper*. Database. Copyright WK
643. Fax notes for *Memory and Geography*, no Database. Database ref. 741. Copyright WK
644. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1084. Copyright WK
645. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1085. Copyright WK
646. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1086. Copyright WK
647. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1087. Copyright WK
648. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1088. Copyright WK
649. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1089. Copyright WK
650. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1090. Copyright WK
651. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1091. Copyright WK
652. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1092. Copyright WK
653. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1093. Copyright WK
654. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1094. Copyright WK
655. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1095. Copyright WK
656. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1096. Copyright WK
657. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1097. Copyright WK
658. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1098. Copyright WK
659. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1099. Copyright WK
660. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1101. Copyright WK
661. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1102. Copyright WK
662. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper. Database ref.1100. Copyright WK

663. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.5084. Copyright WK
664. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.5030. Copyright WK
665. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.5061. Copyright WK
666. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.5093. Copyright WK
667. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database. Copyright WK
668. Untitled 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1103. Copyright WK
669. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.5071. Copyright WK
670. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1107. Copyright WK
671. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1109. Copyright WK
672. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database. Copyright WK
673. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1105. Copyright WK
674. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1106. Copyright WK
675. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1110. Copyright WK
676. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1112. Copyright WK
677. Head 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1111. Copyright WK
678. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1185. Copyright WK
679. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1187. Copyright WK
680. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.5069. Copyright WK
681. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.5082. Copyright WK
682. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1189. Copyright WK
683. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1183. Copyright WK
684. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.1188. Copyright WK
685. Photographies found in the studio. *Iris*.Database ref.1179. Copyright WK
686. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.4578. Copyright WK
687. Iris 1991, *Drawing Collage*, collage and charcoal on paper.Database ref.4577. Copyright WK
688. Preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
689. Shadow from the preparatory objects for the filme *Shadow Procession*, 1999.Database. Copyright WK
690. Preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
691. Shadow from the preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
692. Preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
693. Shadow from the preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
694. Preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
695. Shadow from the preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
696. Preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
697. Shadow from the preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
698. Preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
699. Shadow from the preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
700. Preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
701. Shadow from the preparatory objects for the filme *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
702. Frames from the film *Shadow Procession* 1999.Database. Copyright WK
703. William Kentridge working in the studio.Database. Copyright WK
704. *Self-portrait (testing the library)* 1988, charcoal on paper, 66 x 51 cm.Database ref.631. Copyright WK
705. *Sleeping on glass* 1999, charcoal, watercolour and pencil on paper printed pages.Database ref.1671. Copyright WK
706. *Vitrine drawings* 1999, Stereoscope film, charcoal and pastel on book pages.Database ref.5525. Copyright WK
707. *De Pecato Original* 1999, charcoal on printed pages.Database ref.1806. Copyright WK
708. *Encyclopaedia Larouse* 1998, charcoal on printed pages.Database ref.1249. Copyright WK
709. *Curs Practic de Gramática Catalana grau elemental per Jeroni Marva* 1999, flipbook. Database ref.2806. Copyright WK
710. *Anatomy of vertebrates* 2000, charcoal on book pages. Database. Database ref.1786. Copyright WK
711. *Develop, Catch-up, Even Surpass* 1990, *Arc Procession*, charcoal and pastel on paper, eleven parts, overall 300 x 500 cm (with detail).Database ref.1019. Copyright WK
712. *Comrade Mauser* 1989, charcoal and pastel on paper, 240 x 300 cm (with detail).Database ref.925. Copyright WK
713. *Almost himself* 2009, *Drawing on books*, india ink, page size H 15.5 x W 21 cm - total size H 155 cm x 168 cm (with detail). Database ref.4702. Copyright WK
714. *Anne* not dated, *Drawing on books*.Database. Copyright WK
715. Creative crossroads, collaborations 1987-1997, Mail & Guardian Friday, august 29 to September 4 1997- the guide p.12. Datas ref.580. Copyright WK
716. *Promises of Fortune* 1987, *Industry and Idleness*, etching, aquatint, drypoint and engraving on Fabriano Tiegolo 290 gsm paper. Database ref.432. Copyright WK
717. Photograph found in the studio.Database. Copyright WK
718. Prints in process for *Promises of Fortune* 1987, *Industry and idleness*.Database ref.432. Copyright WK
719. *Coda* 1987, *Industry and Idleness*, aquatint, drypoint and engraving on Fabriano Tiegolo 290 gsm paper.Database ref.434. Copyright WK
720. Prints in process for *Coda* 1987, *Industry and idleness*.Database ref.434. Copyright WK
721. *Poster Ubu 101*.1975, silkscreen on paper. Database. Copyright WK
722. Act 1 / scene 2 1996-97, *Ubu tells the truth*, etching with soft ground, aquatint and drypoint on Fabriano Rosapina bianco 220 gsm

- paper.Database ref.1211. Copyright WK
723. Act II / scene 5 1996-97, *Ubu tells the truth, etching with soft ground, aquatint and drypoint on Fabriano Rosapina bianco 220 gsm paper*.Database ref.1212. Copyright WK
724. Act III / scene 4 1996-97, *Ubu tells the truth, etching with soft ground, aquatint and drypoint on Fabriano Rosapina bianco 220 gsm paper*.Database ref.1214. Copyright WK
725. Act III / scene 9 1996-97, *Ubu tells the truth, etching with soft ground, aquatint and drypoint on Fabriano Rosapina bianco 220 gsm paper*.Database ref.1214. Copyright WK
726. Act IV / scene 1 1996-97, *Ubu tells the truth, etching with soft ground, aquatint and drypoint on Fabriano Rosapina bianco 220 gsm paper*.Database ref.1216. Copyright WK
727. Act II / scene 5 1996-97, *Ubu tells the truth, etching with soft ground, aquatint and drypoint on Fabriano Rosapina bianco 220 gsm paper*.Database ref.1213. Copyright WK
728. Act V / scene 4 1996-97, *Ubu tells the truth, etching with soft ground, aquatint and drypoint on Fabriano Rosapina bianco 220 gsm paper*.Database ref.1218. Copyright WK
729. *Ubu tells the truth*, animated film 35 mm using charcoal drawings on paper, chalk drawings on black paper, documentary photographs and 16mm archival film, video and DVD transfer 8'. Database ref.23. Copyright WK
730. *The cyclist/Man on bicycle 1997, Ubu wall drawings*, charcoal, gouache and pastel on paper, raw pigment Database ref.1222. Copyright WK
731. *The Cartographer, Ubu wall drawings 1997*, charcoal, gouache and pastel on paper, raw pigment. Database ref.1220. Copyright WK
732. *The Sleeper, Ubu wall drawings 1997*, charcoal, gouache and pastel on paper, raw pigment, 108 x 215 cm. Database ref.1221. Copyright WK
733. *Little Morals 1991*, print.Database ref.534. Copyright WK
734. *Little Morals 1991*, print.Database ref.533. Copyright WK
735. *Little Morals 1991*, print.Database ref.532. Copyright WK
736. *Little Morals 1991*, print.Database ref.528. Copyright WK
737. *Little Morals 1991*, print.Database ref.530. Copyright WK
738. *Little Morals 1991*, print.Database ref.531. Copyright WK
739. *Little Morals 1991*, print.Database ref.529. Copyright WK
740. *Little Morals 1991*, print.Database ref.527. Copyright WK
741. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.849. Copyright WK
742. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.3102. Copyright WK
743. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.3357. Copyright WK
744. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.929. Copyright WK
745. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.3317. Copyright WK
746. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.923. Copyright WK
747. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper. Database ref.926. Copyright WK
748. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database. Copyright WK
749. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.850. Copyright WK
750. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.1509. Copyright WK
751. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.1512. Copyright WK
752. Study *Little Morals 1990-91*, charcoal and pastel on paper.Database ref.3286. Copyright WK
753. *Memo 1994*, film animated 35mm transferred to video with drawings, actors and stage set, 3', project in collaboration with Deborah Bell and robert Hodgins.Database ref.539. Copyright WK
754. *Easing the Passing (of the hours) 1992*, computer animation transferred to video, project in collaboration with Deborah Bell and robert Hodgins.Database ref.568. Copyright WK
755. *Geography and Memory 1995*, film from the instalation, project in collaboration with Doris Bloom.Database ref.786. Copyright WK
756. Frame from the film *Woyzeck on the Highveld 1992*, for the theatre production.Database ref.151. Copyright WK
757. Frame from the film *Faustus in africa 1995*, for the theatre production.Database ref.2787. Copyright WK
758. Frame from the film *Ubu and the truth commission*, for the theatre production.Database ref. 560. Copyright WK
759. Workshop Main Shelves 2006, Acadia Summer art program.Database ref.1458. Copyright WK
760. Pages from *Everyone their own projector 2007*, artist book.Database ref.4208. Copyright WK
761. William kentridge working in the studio for *Everyone their own projector 2007*.Database ref.4597. Copyright WK
762. Images from the model *The Magic Flute*.Database ref.4336. Copyright WK
763. Images from the model *Underysung Messung*. Database. Copyright WK
764. Images from the model *Black Box - Chambre Noir*. Database ref.3941. Copyright WK
765. Drawing red pencil for the Return project, 2009. Database ref.4556. Copyright WK
766. Sequence of drawings from a construction 2008, Return. Database ref.5185. Copyright WK
767. Studio images. Database. Copyright WK
768. *Double Vision 2007*, Stereoscopic Project, set of 8 stereoscope cards with antique handier vierwer.Database ref. 5240. Copyright WK
769. Frames from the film *Ubu tells the truth*.Database . Copyright WK
770. Frames from *Moveable Assets*, 5 film from 7 fragments for George Melies, 35mm animated film transferred to video 2.40. Database ref.2556. Copyright WK
771. *Breathe 2008, REPEAT*, from the beginning, film HD and DV cm, transferred to DVD
772. Studio images.Database. Copyright WK

773. Studio image, 2010.Database. Copyright WK
774. *Porter serie I*, collage on tracing paper.Database ref.1829. Copyright WK
775. Stephens Tapestry Studio 2010.Database ref. 1457. Copyright WK
776. *Asie Mineure (tree Man)* 2006, *Porter serie I*, tapestry weave with embroidery.Database ref. 3222. Copyright WK
777. Margarite Stephens's hands tracing on paper.Database ref.1457. Copyright WK
778. *Learning the flute* 2003, charcoal on paper.Database ref.2203. Copyright WK
779. Detail from *Learning the flute* 2003, print.Database ref.1321. Copyright WK
780. *Learning the flute*, print assembled from 110 parts.Database ref.1321. Copyright WK
781. *Dammed squares of this shameless city* 2009, Drawing on books, Indian ink on found papers italian 1936 guide book, page size H 15,5 x W 21 cm - total size H 155 x W168 cm.Database ref.4137. Copyright WK
782. Studio image, 2010.Database. Copyright WK
783. Studio image, 2010.Database. Copyright WK
784. Studio image, 2010.Database. Copyright WK
785. Detail from the image nº 782
786. Detail from the image nº 783
787. Studio image.Database. Copyright WK
788. Studio images 2010.Database. Copyright WK
789. Drawing from notebook.Database ref.5288. Copyright WK
790. Slide manipulated for the lecture 1982.Database ref.4525. Copyright WK
791. Slide manipulated for the lecture *Death through fragmentation* 1989.Database ref.4451. Copyright WK
792. Slide manipulated for the lecture *Sach & anti-sachs* not dated.Database ref.4526. Copyright WK
793. Untitled 2009, *The illustrated London Nose*, indian ink on print paper.Database ref.4819. Copyright WK
794. *The Kino of Sardinia* 2009, *The illustrated London Nose*, indian ink on print paper.Database ref.4826. Copyright WK
795. *Marble statue of the late duke of wellington by...just erected at the east India* 2009, *The illustrated London Nose*, indian ink on print paper.Database ref.4823. Copyright WK
796. *Rosebery, the winter of the cesarwitch stakes* 2009, *The illustrated London Nose*, indian ink on print paper.Database ref.4825. Copyright WK
797. *Enemies of the people* 2009, *The illustrated London Nose*, indian ink on print paper.Database ref.4824. Copyright WK
798. *Sundy morning by F. Durck* 2009, *The illustrated London Nose*, indian ink on print paper.Database ref.4829. Copyright WK
799. Untitled 1978, etching.Database ref. 76. Copyright WK
800. Six *Domestic scenes* 1980, *Domestic Scenes*, etchings with soft ground and aquatint, each from 1 copper plate, on Vélin d'Arches Crème paper.Database ref.181. Copyright WK
801. Four *Domestic scenes* 1980, *Domestic Scenes*, etchings with soft ground and aquatint, each from 1 copper plate, on Vélin d'Arches Crème paper.Database ref.189. Copyright WK
802. *Copper Notes - state 0 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
803. *Copper Notes - state 1 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
804. *Copper Notes - state 2 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
805. *Copper Notes - state 3 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
806. *Copper Notes - state 4 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
807. *Copper Notes - state 5 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
808. *Copper Notes - state 6 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
809. *Copper Notes - state 7 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
810. *Copper Notes - state 8 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
812. *Copper Notes - state 10 2005, Black Box - Chambre Noire*, drypoint, image 16,5 x 20,7 cm.Database ref.2652. Copyright WK
813. *Dove - state I* 2006, The magic Flute, carborundum and drypoint, image size 19,6 x 24,9 cm Database. Copyright WK
814. *Dove - state IV* 2006, The magic Flute, carborundum and drypoint, image size 19,6 x 24,9 cm Database ref.2582. Copyright WK
815. *Dove - state VII* 2006, The magic Flute, carborundum and drypoint, image size 19,6 x 24,9 cm Database ref.2583. Copyright WK
816. *Dove - state VIII* 2006, The magic Flute, carborundum and drypoint, image size 19,6 x 24,9 cm Database ref.2584. Copyright WK
817. *Dove - state XI* 2006, The magic Flute, carborundum and drypoint, image size 19,6 x 24,9 cm Database ref.2585. Copyright WK
818. *Dove - state X* 2006, The magic Flute, carborundum and drypoint, image size 19,6 x 24,9 cm Database ref.2586. Copyright WK
819. *Anne in the bath - 02:20:03* not dated, print.Database ref.2992. Copyright WK
820. *Anne in the bath - 02:20:07* not dated, print.Database ref.2992. Copyright WK
821. *Anne in the bath - 02:20:10* not dated, print.Database ref.2992. Copyright WK
822. *Anne in the bath - 02:20:20* not dated, print.Database ref.2992. Copyright WK
823. *Anne in the bath - 02:20:14* not dated, print.Database ref.2992. Copyright WK
824. *Give & Take 1-8 2001, suite of 8 etchings with soft ground sugarliftg, aquatint and engraving, each from copper plate on Fabriano Rosapina Bianco 250 gsm paper*.Database. Copyright WK
825. *Falcon and Dove* 2004, Thinking aloud, small thoughts, drypoint, image 20 x 25 cm. Database ref.2664. Copyright WK
826. *Wild beast* 2004, Thinking aloud, small thoughts, drypoint, image 20 x 25 cm.Database ref.2675. Copyright WK
827. *Lights to lens* 2004, Thinking aloud, small thoughts, drypoint, image 20 x 25 cm.Database ref.2666. Copyright WK
828. *Papogeno* 2004, Thinking aloud, small thoughts, drypoint, image 20 x 25 cm.Database ref.2667. Copyright WK
829. *The orbit* 2004, Thinking aloud, small thoughts, drypoint, image 20 x 25 cm.Database ref.2664. Copyright WK
830. *The moon* 2004, Thinking aloud, small thoughts, drypoint, image 20 x 25 cm.Database ref.2664. Copyright WK
831. *Cockeny Rhyming Slang* 2004, Thinking aloud, small thoughts, drypoint, image 20 x 25 cm Database ref.2664. Copyright WK
832. *Sarasstro school of athens* 2004, Thinking aloud, small thoughts, drypoint, image 20 x 25 cm Database ref.2664. Copyright WK

833. Serie *The Nose* 1- 30 2009, sugarlight aquatint, drypoint & engraving, image size 19,7 x 24,8 cm.Database. Copyright WK
834. Serie *Zeno Writing* 2002, fotogravure, drypoint & burnishing on paper, image size 21 x 27,5 cm. Database. Copyright WK
835. *Il Ritorno d'Ulisses*, theatre and opera production, coloboration with Handspring Puppet Company., opera with singers, puppets and back-projected animation 90'. Database ref.1640. Copyright WK
836. Frame from the theatre production *Confessions of Zeno*.Database. Copyright WK
837. *The Magic Flute*, performance at Theatre Royal de la Monnaie, April 2005.Database ref.3875. Copyright WK
838. *The Nose*, workshop final model test, in the studio, Johannesburg December 2009. Database ref. 4365. Copyright WK
839. Drawings used in animation for the the film *Overloed* 2000.Database. Copyright WK
840. *Medicine Chest* instalation view.Database. Copyright WK
841. Untitled 1985, charcoal on paper.Database ref.105. Copyright WK
842. Drawings used in animation for the film *Medicine chest*.Database. Copyright WK
843. *Sleeping on glass*, instalação view.Database ref. 1521. Copyright WK
844. *Sleeping on glass*, instalação view.Database. Copyright WK
845. *Sleeping on glass, notes from a nootbook*.Database ref. 5298. Copyright WK
846. *What will come*, film test in the studio.Database ref. 2797. Copyright WK
847. *Black box-chambre Noire 2005, instalation view*. Database. Copyright WK
848. *Black box-chambre Noire 2005, model theatre, miniature theatre, incorporates a number of puppets moving in accordance with computer-programmed light projections: drawings, photography, video projection, animated silhuotte figures and three-dimensional objects*, 35mmm, 23'. Database ref. 3960. Copyright WK
849. *Black box-chambre Noire 2005, film projected*.Database ref. 2559. Copyright WK
850. *Black box-chambre Noire 2005, frame from the film*.Database ref. 3960. Copyright WK
851. Frames from the film *Dissolve*.Database ref. 4092. Copyright WK
852. *East Rand Proprietary Mines LTD, Central administration* 2010, ref.09.06.2010 (Drawing lessons 35, 2010, 11'27"). Database ref.5404. Copyright WK
853. *Echo, scan slide bottle* 1998, 3 animated films, 35 mm, video and DVD tranfer, 3 loop lenghts: scan, 2';slide:8';bottle 6'; Database ref.1641. Copyright WK
854. *7 fragments for george Mélie* 2003, instalação view.Database. Copyright WK
855. *Making a horse - Learning from the absurd 2008, I am not me the horse is not mine*, film DVCAM and HDV transfered to video, 6:011".Database ref.4087. Copyright WK
856. *Country dances I (shadows) 2008, I am not me the horse is not mine*, film DVCAM and HDV transfered to video, 6:011".Database ref.4185. Copyright WK
857. *Commissariat for Enlightenment 2008, I am not me the horse is not mine*, film DVCAM and HDV transfered to video, 6:01". Database ref.4888. Copyright WK
858. *Country dances II (paper) 2008, I am not me the horse is not mine*, film DVCAM and HDV transfered to video, 6:011".Database ref.4186. Copyright WK
859. *A Liferime of Enthusiasm 2008, I am not me the horse is not mine*, film DVCAM and HDV transfered to video, 6:01".Database ref.4886. Copyright WK
860. William Kentridge performance in a theatre play for the play: *The Fantastical history of a uselessman*, 1976 at Wits University. Database. Copyright WK
861. *I am not me the horse is not mine- lecture 2008*, frames from Kentridge performing at the biennial of Sydney, May 2008.Database ref. 4189. Copyright WK
862. *Drawing lessons 4*, 2010, material used to presented in New York Studio School, february 2010.Database ref.4973. Copyright WK
863. *Cabeza de medusa 2001,Anamorphic Drawings*, image diameter 58.5 cm, lithograph printed over chine colle of spreads from 6 different pages fom Le Nouveau Larousse illustre Encyclopaedia 1906.Database ref.1315. Copyright WK
864. Anamorphic drawing used for the animation film *What will come* 2007.Database ref. 4015. Copyright WK
865. Instalation view *What will come* 2007.Database. Copyright WK
866. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*.Database ref.3988. Copyright WK
867. Stereo views 2007, *Underweysung der messung*.Database ref.3988. Copyright WK
868. William Kentridge in the studio with the Stereo views drawings 2007, *Underweysung der messung*.Database. Copyright WK
869. Rhino, Albert Durer 1515 <http://www.cbc.ca/news/background/rhino-party/>
870. Studio images, 2010.Database ref.5390. Copyright WK
871. Instalation views Carnets d'Égypte 2010.Database. Copyright WK
872. *Man with sphinx* 1, 2, 3 – cash book- 1, 2010, charcoal and coloured pencil on page from ledger book – 480 x 335 mm.Database ref.5367. Copyright WK
873. *Man with sphinx* 1, 2, 3 – cash book- 2, 2010, charcoal and coloured pencil on page from ledger book – 480 x 335 mm.Database ref.5368. Copyright WK
874. *Man with sphinx* 1, 2, 3 – cash book- 3, 2010, charcoal and coloured pencil on page from ledger book – 480 x 335 mm.Database ref.5369. Copyright WK
875. *Temple – December 1927*, 2010.Database ref.5270. Copyright WK
876. *Temple – December 1927*, 2010.Database ref.5371. Copyright WK
877. *Propriétés des corps incandescentes*, 2010, charcoal indian ink and coloured pencil on found page, 235 x 145 mm.Database ref.5373. Copyright WK
878. *Spectrophotometrie*, 2010 charcoal on found page, 235 x 145 mm. Database ref.5372. Copyright WK
879. *Sphinx*, 2010, charcoal pastel indian ink coloured pencil, found pages and collage on paper 1200 x 1585 mmm – two pieces of paper.Database ref.5380. Copyright WK

880. *Leviathan* – 1651, 2010, charcoal and coloured pencil on found pages 500 x 650 mm. Database ref.5377. Copyright WK
881. *Sphinx* – head and rear, 2010, charcoal on paper, 1200 x 803 mm + 1200x803 mm. Database ref.5379
882. *Sphinx-head*, 2010, charcoal pastel indian ink coloured pencil, found pages and collage on paper 1200 x 1585 mmm. Database ref.5380. Copyright WK
883. *Ruins and sphinx 1885*, 2010 charcoal on found page 267 x 400 mm. Database ref.5374. Copyright WK
884. *Cat*, collage of indian ink drawing on found pages on paper. Database ref.5378. Copyright WK
885. *Merveilles de la science* – la pile de volta, 2010, charcoal and coloured pencil on found pages, 285 x 380 mm. Database ref.5375. Copyright WK
886. Untitled, not dated. Database ref.5318. Copyright WK
887. *Even the side Streets rolled up their sleeves for a fight* 2009, *The illustrated London Nose*. Database ref. 4879. Copyright WK
888. *Nose 28, XA XA XA*, 2010, Linocut on paper, 1095 x 695 mm, Edition of 40. ed. 1/40, 2/40. Database ref.5411. Copyright WK
889. *Almost Don't Worry*, 2010 linocut on paper with handpainting in Indian ink 1185 x 1100 mm edition of 40 ed. 1/40, 2/40. Database ref.5410. Copyright WK
890. *His Imperial majestic, Alexander il Emperor of Russia* 2009, *The illustrated London Nose*. Database ref. 4875. Copyright WK
891. *Take Off Your Hat*, 2010, linocut on paper, paper 49, Paper 497 x 803 mm, Edition of 40, ed. 1/40, 2/40. Database ref. 5413. Copyright WK
892. Untitled not dated. Database ref.4379. Copyright WK
893. Untitled not dated. Database ref.5387. Copyright WK
894. Untitled not dated. Database ref.4963. Copyright WK
895. Untitled not dated. Database ref.4378. Copyright WK
896. Untitled not dated. Database ref.5460. Copyright WK
897. Untitled not dated. Database ref.4183. Copyright WK
898. Untitled not dated. Database ref.4184. Copyright WK
899. Untitled not dated. Database ref.4379. Copyright WK
900. Untitled not dated. Database ref.4963. Copyright WK
901. Untitled not dated. Database ref.4184. Copyright WK
902. *Untitled (Skurfborg)* (from West Coast landscapes Sugarlift aquatint and variable hand-painting printed on tosha washi paper chine colle on paper, image 29.8 x 29.6 cm / paper 46 x46 cm, edition of 30, ed. 11/30, 12/30. Database ref.4959. Copyright WK
903. Untitled, *West Coast landscapes*. Database ref.4957. Copyright WK
904. Untitled not dated. Database ref.4184. Copyright WK
905. Untitled not dated. Database ref.4963. Copyright WK
906. Untitled construction 2010 for the cycle of films for Carnets d'Égypte, wire, torn black paper, adhesive tape, dowel sticks, wooden board, display stand, clamp, turntable. Database ref.5409. Copyright WK
907. Untitled drawing used for the cycle of films for Carnets d'Égypte, indian ink on paper. Database ref.5464. Copyright WK
908. Untitled 2010, indian ink on paper. Database ref.5463. Copyright WK
909. Untitled 2010, indian ink on paper. Database ref.5460. Copyright WK
910. Untitled drawing used for the cycle of films for Carnets d'Égypte. Database ref.4379. Copyright WK
911. Untitled 2010, indian ink on paper. Database ref.5389. Copyright WK
912. *Refusal time* 2010, indian ink on paper. Database ref.5466. Copyright WK
913. Untitled not dated. Database ref.5439. Copyright WK
914. Untitled not dated. Database ref.5458. Copyright WK
915. Untitled not dated. Database ref.5460. Copyright WK
916. Untitled not dated. Database ref.5457. Copyright WK
917. Untitled not dated. Database ref.5441. Copyright WK
918. Untitled not dated. Database ref.5467. Copyright WK
919. Untitled not dated. Database ref.5449. Copyright WK
920. Untitled not dated. Database ref.5446. Copyright WK
921. Untitled construction 2010 for the cycle of films for Carnets d'Égypte, wire, torn black paper, adhesive tape, dowel sticks, wooden board, display stand, clamp, turntable. Database ref.5409. Copyright WK
922. Untitled construction 2010 for the cycle of films for Carnets d'Égypte, wire, torn black paper, adhesive tape, dowel sticks, wooden board, display stand, clamp, turntable. Database ref.5408. Copyright WK
923. Untitled construction 2010 for the cycle of films for Carnets d'Égypte, wire, torn black paper, adhesive tape, dowel sticks, wooden board, display stand, clamp, turntable. Database ref.5407. Copyright WK
924. Studio images. Database. Copyright WK
925. William kentridge's assistant working in the construction piece for Carnets d'Égypte. Database. Copyright WK
926. Drawing used during the process to make the constructions pieces. Database. Copyright WK
927. Detail from a construction. Database ref. 5390. Copyright WK
928. Installation view Carnets d'Égypte. Database. Copyright WK
929. *Fanfarre* 21/06/2010, (Drawing Lesson 44), 1'29". Database ref.5391. Copyright WK
930. *Chorus* 22/05/2010, (Drawing Lesson 37), 2'14". Database ref.5392. Copyright WK
931. *Escavate* 17/05/2010, (Drawing Lesson 33), 13'13". Database ref.5393. Copyright WK
932. *Nubian landscape* 15/06/2010, (Drawing Lesson 42), 2'42". Database ref.5394. Copyright WK
933. *Catalogue* 18/05/2010, (Drawing Lesson 36), 5'27". Database ref.5395. Copyright WK
934. *4:2:3* 19/04/2010, (Drawing Lesson 29), 1'21". Database ref.5396. Copyright WK
935. *Aquire* 19/05/2010, (Drawing Lesson 40), 4'34". Database ref.5397. Copyright WK

936. *Shards* 19/06/2010, (Drawing Lesson 43), 2010, 3'55". Database ref.5398 . Copyright WK
937. *Scribe* 26/05/2010, (Drawing Lesson 38), 2010, 6'09". Database ref. 5399 . Copyright WK
938. *Plagues* 10/06/2010, (Drawing Lesson 39), 2010, 3'25". Database ref.5400 . Copyright WK
939. *Slight Reading* 02/06/2010, (Drawing Lesson 41), 2010, 3'25". Database ref.5401 Copyright WK
940. *Isis tragedie* 17/06/2010, (Drawing Lesson 30), 2010, 6'05". Database ref. 5402 Copyright WK
941. *Installation views Carnets d'Egypte* 2010. Database . Copyright WK
942. *Intoxicating liquor, cash sales book/ref.* 04-05-2010 (Drawing Lesson 34), 2010, film 1'31". Database ref. 5403. Copyright WK
943. *Untitled construction* 2010 for the cycle of films for *Carnets d'Egypte*, wire, torn black paper, adhesive tape, dowel sticks, wooden board, display stand, clamp, turntable. Database ref. 5409. Copyright WK
944. *Untitled construction* 2010 for the cycle of films for *Carnets d'Egypte*, Wire, torn black paper, adhesive tape, dowel sticks, wooden board, display stand, clamp, turntable Database ref.540. Copyright WK
945. *Untitled construction* 2010 for the cycle of films for *Carnets d'Egypte*, wire, torn black paper, adhesive tape, dowel sticks, wooden board, display stand, clamp, turntable. Database ref. 5408. Copyright WK
946. *Construction* 2010, *Carnets d'Egypte*, cash sales book with indian ink drawing, open book 268 x 586 mm - closed book 268 x 292 mm. Database ref.5384. Copyright WK
947. *Leviathan* 1651, 2010, charcoal and coloured pencil on found pages, 500 x 650 cm. Database ref. 5377. Copyright WK
948. *East rand propriety minds LTD. Cetral Administration/ref.* 09-06-2010 (*Drawing Lesson* 35), 2010, film 11'27". Database ref.5404. Copyright WK
949. *Man with Sphinx* (cash book), 1,2,3 cash book - 2010, charcoal and coloured pencil on page from ledger book - 480 x 335 mm. Database . Copyright WK
950. *Spectrophotometrie*, 2010. Database ref.5372. Copyright WK
951. *L'exploration du Sahara/ref.* 23-04-2010 (*Drawing Lesson* 31), 2010, film 50". Database ref.5405. Copyright WK
952. *Scribe* 2010, *Carnets d'Egypte*, found book with charcoal drawing, open book 292 x 430 mm - closed book 292 x 200 mm. Database ref.5383. Copyright WK
953. *Merveilles de la science/ref.* 14-05-2010 (*Drawing Lesson* 32), 2010, 4'34". Database ref.5406. Copyright WK
954. *Studio images*. Database ref.5406. Copyright WK
955. *World on its hind legs*, construction 2010 for the cycle of films for *Carnets d'Egypte*, wire, torn black paper, adhesive tape, dowel sticks, wooden board, display stand, clamp, turntable Database ref.5408. Copyright WK
956. *Sphinx at Johannesburg Zoo* 2010, notebook with indian ink drawing, open book 130 x 422 mm - closed book 130 x 210 mm. Database ref.5382. Copyright WK