

FORTUNA DE WILLIAM KENTRIDGE:

ENTRE LA MEMORIA, EL ARTE Y LA
EXPERIENCIA DE LA VIOLENCIA



Fortuna de William Kentridge: entre la memoria, el arte y la experiencia de la violencia

Laura Oviedo Castrillón*

Resumen

¿La obra de William Kentridge se podría relacionar con ese carácter conflictivo y desestabilizador de la memoria y el olvido? ¿Cómo se da cuenta de las experiencias de violencia, por ejemplo, en la exposición *Fortuna*, de Kentridge? Son algunos interrogantes que pretende desarrollar el siguiente ensayo, a partir de la exposición que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Medellín en el 2014.

Palabras clave

William Kentridge; Memoria; Arte Sudafricano; Experiencia de Violencia.

Al Museo de Arte Moderno de Medellín llegó la exposición *Fortuna* del artista sudafricano William Kentridge,¹ quien en las últimas tres décadas ha desarrollado una vasta práctica artística, en donde el dibujo puede transformarse en *collage*, el *collage* en una animación o en una figura en bronce, exponiendo así cómo se puede transformar y recomponer a través de fragmentos que dan cuenta de su mundo íntimo y su relación con el entorno, sea su estudio o Johannesburgo. El ensayo está dividido en tres partes, la primera abordará el tema que se reiterará en los demás apartados: la memoria y el olvido; la segunda, el tiempo y la memoria, de acuerdo con las definiciones y la relación que establece Kentridge entre ambos conceptos; y en la última parte, se hará una aproximación a los temas de la experiencia de violencia y la memoria, desde la postura benjaminiana sobre la *narración*.

Memoria y olvido

I have never tried to make illustrations of apartheid, but the drawings 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 uncertain things. An art (and a politics) in which my optimism is kept in check and my nihilism at bay. - William Kentridge²

* Estudiante de antropología de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: lauraoviedocastrillon@gmail.com

1. Nació en Johannesburgo en 1955. Kentridge se graduó en Política y Estudios Sudafricanos en 1976 de la Universidad de Witwatersrand, luego estudió en la Johannesburg Art Foundation, donde enseñó Grabado dos años después, y finalmente, teatro en la École Jacques Lecoq de París.

2. Traducción propia: “Yo nunca he intentado hacer ilustraciones del Apartheid, pero mis ilustraciones son ciertamente engendradas y nutridas por la sociedad maltratada. Yo estoy interesado en un arte político, es decir un arte de ambigüedad, contradictorio y de gestos incompletos y cosas inciertas. Un arte (y una política) en el cual mi optimismo está encerrado en dejar mi nihilismo a raya” - William Kentridge

¿Quién recuerda? Se podría decir, que Kentridge fue un niño blanco, hijo de padres abogados que fueron opositores del Apartheid. La influencia de sus padres radica en su búsqueda para entender desde otra lógica el proceso de transición que tuvo que vivir y que ha constituido su forma de interpretar el mundo. Como otros artistas sudafricanos, durante los años noventa entendió la necesidad de expresar la complejidad política” (Verschooren, 2005:17), y representacional para manifestar diferentes sentidos sobre acontecimientos que aún hoy siguen vigentes, como el racismo. Esto no solo sucedió en Sudáfrica por el Apartheid, sino también en Latinoamérica donde las dictaduras y el terrorismo que se estaban viviendo, posibilitaron el desarrollo de lo que sería el arte activista.

Estas perturbaciones sociales, políticas y económicas produjeron cambios en el campo de estudio de la memoria política, como lo manifestó Michael Pollak en la década de 1980, quien explicó que “se acentuaba el carácter conflictivo y desestabilizador de la memoria, por oposición a la uniformidad y cohesión de la memoria nacional.” (Lifschitz y Arenas, 2012, p.104). Esta perspectiva se diferenciaba de las posturas que entendían la memoria como cohesionadora social y nacional, pues era la memoria colectiva la que fundamentaba las memorias individuales gracias al recuerdo del otro, a la evocación de un grupo al cual se pertenecía, por ende, se evitaba que se olvidaran determinados recuerdos vividos y/o acontecimientos que le dan sentido a la propia existencia, como argumentó Maurice Halbwachs (2004).

Si bien hay dos posturas, no creo que sean excluyentes, pues a la vez que esas memorias subalternas, ocultas o silenciadas fueron emergiendo, se empezaron a constituir nuevos actores, discursos y prácticas, que de alguna manera iban encontrando espacios de socialización y construcción social desde abajo, compartiendo las múltiples situaciones de violencia o discriminación que se fueron viviendo. Ahora bien, ¿La obra de Kentridge se podría relacionar con ese carácter conflictivo y desestabilizador de la memoria? Entendiendo memoria como lo planteó Pierre Nora: “el recuerdo de un pasado vivido o imaginado” (Citado por Montoya, 2014, p.75), se podría responder que sí.

En primer lugar, en los Siete fragmentos para Georges Méliès (2003), en un plano cenital, vemos al artista frente a un lienzo trazando unas líneas y números, pero al pasar su mano queda la marca o huella de lo que él había realizado antes, lo cual solo puede ser “eliminado” cambiando el lienzo. Esta técnica de pintar y borrar, tan reiterativa en varios de sus filmes, implica que esos trazos se conserven como evidencia de lo que sucedió, de la manera cómo se construyó lo que al final aparecerá, pero a la vez la facilidad con la cual ese trazo puede desaparecer con solo pasar la página, sin percatarnos de lo que había hecho anteriormente, aunque el filme constantemente se esté reproduciendo.

Y en segundo lugar, ese carácter conflictivo y desestabilizador de la memoria, lo explica su curadora Lilian Tone de una manera más pertinente: “Su trabajo comunica

una tierna precariedad, como si estuviéramos observando una comprensión de momentos individuales, periodos históricos y estados de conciencia. La representación y la enmendadura de la representación parecen enlazadas en un abrazo irrompible” (Guía de Colección MAMM, 2014).³ De esta manera, el artista nos va llevando a través de su proceso creativo desde la fragmentación hasta la coherencia, en una búsqueda constante de sentido del público y de él mismo.

Ahora, ¿Cómo se produce el recuerdo y el olvido? La construcción de ambos está determinado por las condiciones históricas en las cuales se quiera recordar y olvidar, pues sus actores (ya sea el Estado, las organizaciones sociales o las víctimas) son quienes presionan o indican qué, dónde, cuándo y de qué manera contar. En síntesis, la memoria es una lucha política contra sí misma. Pero, ¿Cómo se manifiesta en la obra de Kentridge? Se podría interpretar que eso fue lo que diferenció a Kentridge de sus contemporáneos en la discusión de los noventa antes mencionada, y es la manera de entender dicha complejidad política, y la tendencia hacia la ambigüedad, que como explica Karen Verschooren (2005) “no sólo se manifiesta en sus indecisiones de elecciones técnicas o su resistencia en confiar en un género de influencias, también profundamente caracteriza el contenido de sus obras.”⁴ (p.12). Dichas indecisiones quizás se deban a cómo esas mismas rupturas, que generaron la colonización y los procesos de división racial, interrumpen la continuidad narrativa de su historia y cómo él intenta darle cierta coherencia a partir del dibujo, del borrar y de la reiteración de las figuras e historias.

Tiempo y memoria

“Hacer visible el tiempo, [...] es algo parecido a hacer visible la memoria”
William Kentridge⁵

¿Qué relación hay entre la memoria y el tiempo? En sí misma, la memoria implica traer al presente una situación pasada, a partir de unas expectativas frente al futuro y son los recuerdos que permanecen y duran en el tiempo los que constituyen ciertas prácticas ancladas en las conciencias colectivas, explicaría Halbwachs. Entonces, ¿cómo se materializaría ese tiempo en la obra de Kentridge? Ante esto, él responde “reproducir música de adelante hacia atrás, lentamente, ejecutar una cámara hacia atrás, deshacer todo lo que deseamos.” (Luscombe, 2013). Sus filmes no solo se repiten, sino

3. Folleto Extraído de la introducción de Lilian Tone para *William Kentridge: Fortuna*, originalmente publicado en inglés por Thames & Hudson, Ltd, Londres 2014.

4. Cita con traducción propia: “Of course, Kentridge’s urge towards complexity and ambiguity is not only apparent in his indecisiveness of medium choice or his resistance in relying upon one genre of influences, it also deeply characterizes the content of his works.”

5. Entrevista de Lina Espinosa a W.K., revista Arcadia

que retroceden, se detienen para volver a ver el acontecimiento que puede volverse cotidiano, borroso e imperceptible, para que se construya un sentido, pues la vida no es solo lineal y los procesos históricos no están unificados ni son homogéneos, por tanto, no se pueden seguir entendiendo de esa manera historicista.

La heterogeneidad, las rupturas y las repeticiones hacen parte de la experiencia cotidiana, a lo que aplica la famosa frase: *quien no conoce su historia, tiende a repetirla*. Es quizás este el llamado de la obra del artista sudafricano, aunque en el caso colombiano no se podría creer tan ilusoriamente que por comprenderla no se vaya a manifestar de otras maneras, quizás peores. Por ende, la discusión sobre los procesos de reconciliación -si llegase a ocurrir-, no puede ser concebida aparte de la verdad, de sus historias, contradicciones, explicaciones y justificaciones que han generado las rupturas; es necesario volver a pasar la mirada y reconstruir los discursos, los actores y los escenarios, que no son entidades absolutas, ni están ajenos a los problemas de una sociedad desigual y excluyente.

Ahora bien, una de las obras de Kentridge, que hace referencia desde su título al tiempo, es: *Zoótropos y Lento rápido, rápido lento: fragmentos de estudio de La negación del tiempo* (2012). En primer lugar, quisiera dar una posible explicación al título, y en segundo lugar, cómo se relaciona con la memoria. Primero, la utilización del zoótrofo y la obra-homenaje que se mencionó anteriormente a George Méliès, es una manera de dar cuenta de cómo el arte pictórico en la contemporaneidad se aparta del formalismo greenberguiano de principios de los sesenta, para utilizar diversas técnicas y preguntarse por la temporalidad en el arte. Así mismo, Javier Lifschitz y Sandra Arenas aseveran que la utilización de un libro como fondo ha sido un elemento constitutivo y medio de la creación de la Historia, a la vez que de una memoria oficial que es legitimada e institucionalizada, poniendo en conjunción con lo que se denominaba memoria social (2012,p.102).

Dicha *negación del tiempo*, lo podría interpretar en relación a la memoria, preguntando cómo hilamos los fragmentos para reconstruir nuestras historias. Depende tanto del acontecimiento, como de lo que deseamos y podamos recordar. Por ende, la interpretación de María del Rosario Acosta (2014), a partir de su lectura de *El narrador*, de Walter Benjamin, establece la relación entre lenguaje, experiencia y olvido, argumentando que

la experiencia de lo monstruoso, el paso por la experiencia de la violencia de la guerra, hace a la vez desaparecer esta experiencia (y toda huella de su acontecer), al traer consigo el enmudecimiento, la destrucción de la posibilidad de su comunicación. La constatación de esta pérdida, a la vez que el lazo que la atará nuevamente a la posibilidad de ser comunicada, parece ser, para Benajmin, «lo que está en juego en toda verdadera narración»(p.48)

Según la anterior cita, esa imposibilidad de narrar la experiencia, ya sea porque haya sido traumático o violento, impide liberarse del pasado y compartir el dolor con otros,

así sea para sentirse menos solo u excluido. Sin embargo, ser capaces de compartir es una manera de menguar el dolor y no negar, quizás, ese tiempo pasado, como explica Veena Das (Citada por Jimeno, 2008). Este olvido evasivo puede, en un tiempo, irse en contra de esa misma sociedad, aunque tratar de dar cuenta de los silencios, las miradas y los gestos como en el caso de los dibujos que presenta Kentridge nos confronta a la vez que nos conecta con realidades que pueden estarnos sucediendo, y a la par de que es un acto político y artístico que nos interpela sobre cómo narrar el dolor y buscar otros medios que no solo sean la escritura o el testimonio.

La experiencia de la violencia y la memoria

Así que, ¿cómo contar las experiencias de violencia? ¿Cómo hacer memoria cuando la experiencia de violencia enmudece las voces? En la sala *Tiempo vertical*, se presentan una serie de animaciones que hizo el artista entre 1989 y 1998; sin embargo, solo haré mención de una: *Johannesburgo, 2nd Greatest City after Paris*, 1989, que me permita conectarlo con el concepto de narración de Walter Benjamin. Así, las situaciones se desarrollan en la ciudad del artista, y hay tres personajes ficticios: Soho Eckstein, un magnate blanco, que compró la mitad de Johannesburgo y aprovecha del trabajo de sus subordinados; Felix Teitlebaum, siempre aparece desnudo y se muestra como ansioso y enamorado de Mrs. Eckstein, quien se encuentra en posición de espera. Al final, los dos hombres se enfrentan en una lucha, en donde no hay un ganador y la gente continúa caminando, quizás en una espera, en la que tanto sudafricanos como colombianos nos encontramos.

Una *narración* que lleva implícita la pregunta por un futuro que es desconocido, a partir de un pasado y un presente brutal, refiriéndome a la época en que fue realizado el video, empero, aún hoy sigue vigente la reflexión. A propósito de esto, el curador y crítico de arte Dan Cameron comenta que

Mediante la creación de una película en la que los protagonistas están atrapados en cavilaciones aparentemente sin sentido sobre sus asuntos personales, Kentridge marca un punto importante acerca de la forma peculiar de la visión de túnel característico de las sociedades en estado de sitio. Para los tres protagonistas que están tan absortos en sus vidas privadas en un momento de evidente crisis apunta a que su rechazo general a tomar la perspectiva de que la agitación social en serio es lo que hace su ensimismamiento trágico (y la crisis peor) (Citado por Verschooren, 2005, p.14)⁶

6. Traducción propia: 'By the time this film [Johannesburg, 2 Greatest City after Paris (1989)] was made, worldwide pressure on South Africa to abolish the apartheid system had reached perhaps its greatest intensity, with any number of cultural and economic boycotts in place to isolate the nation as much as possible until it did so. By creating a film in which the main characters are caught up in seemingly pointless brooding about their personal affairs, Kentridge makes an important point about the peculiar form of tunnel vision characteristic of societies under siege. For the three protagonists to be so absorbed in their private lives at a time of evident crisis suggests that their collective refusal to take the prospect of social upheaval seriously is what makes their self-absorption tragic (and the crisis worse).'

Mirarse a sí mismos, al ver el ensimismamiento de estos personajes, no solo en el caso sudafricano, sino también, en la indiferencia o apatía colombiana que nos ha dejado la violencia, da cuenta de las batallas a las que se enfrenta la memoria y el arte, en la medida que esta hace parte y se teje con las experiencias individuales, con las historias legitimadas, y con las *memorias subterráneas*, que muchas veces no pueden o no quieren ser traídas al paredón. El Apartheid sudafricano terminó hace alrededor de 15 años y todavía la sociedad sudafricana no ha podido restablecer el tejido social por el racismo, este es un ejemplo que inquieta e interpela a nuestro país, al Proceso de Paz y la manera como el Estado se mueve para promover o negar la reconstrucción de un tejido que va más allá de una firma. Por lo tanto, la comprensión y la discusión de los ciudadanos es fundamental para imaginarnos cómo contarnos y cómo imaginarnos otras maneras de vivir.

Finalmente, la exposición *Fortuna* de William Kentridge, en su variedad de técnicas y maneras de reconstruir los mundos a partir de fragmentos, nos ubica en una posición de observadores-participantes que al entrar y caminar por el museo, nos invita, implícitamente, a compartir este espacio tan importante como es el estudio de un artista. Un espacio de confrontación, reflexión y pensamiento, en donde las dudas y estupideces pueden encontrar su lugar y posibilitar la creación de algo que no sabremos, pero aunque no tengamos muy claro hacia donde se dirija nuestro pensamiento, el hecho de vivir la temporalidad de toda la exposición, es una manera para recordar-nos, olvidar-nos y ser partícipes de esta experiencia artística.

Bibliografía

- ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario. (2014). Arte y memoria de lo inolvidable: fragilidad y resistencia. *El arte y la fragilidad de la memoria*. Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Antioquia, pp. 41-62.
- ESPINOSA, L. (2014, 6 de septiembre). El azar y la guerra. *Revista Arcadia* Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/Imprimir.aspx?idItem=27094>
- HALWACHS, Maurice. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- JIMENO, Myriam. (2008). Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. En. Francisco A. Ortega (Eds.) *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*.(p.261-292). Bogotá.: Lecturas CES.
- LIFSCHITZ, Javier Alejandro y Arenas Grisales, Sandra Patricia. (2012). *Memoria política y artefactos culturales*. Estudios Políticos, 40, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, (pp. 98-119).

VERSCHOOREN, Karen. (2011). *William Kentridge: Complexity and intimacy Redefining political art in the South African late- and post-apartheid context*. Recuperado de <http://ocw.mit.edu/courses/comparative-media-studies/cms-796-major-media-texts-fall-2006/assignments/verschooren1.pdf>

Otras referencias

Conferencia de Jane Taylor. (2014). “Confesiones de Zeno y Ubu”. Bogotá. Banco de la República. (Video) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hXVsg8R0FfQ>

Conferencia de William Kentridge. (2014b). “William Kentridge: Fortuna”. Bogotá. Banco de la República. (Video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fTA5l9Dsgg8>

Entrevista a William Kentridge. (2014). Bogotá. Banco de la República. (Video) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5XdHW59PgMs>

Folleto extraído de la introducción de Lilian Tone para William Kentridge: Fortuna, originalmente publicado en inglés por Thames & Hudson, Ltd, Londres 2014.

KENTRIDGE, William. (2010). Five Themes. Recuperado de <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/flash>