



William Kentridge, *Fenaquitoscopio—Phenakistoscope*, 2000. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 42]

Publicado con motivo de la exposición *William Kentridge. Fortuna* (14 de marzo al 21 de junio de 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.; (4 de julio al 5 de octubre de 2015) Museo Amparo, Puebla, Puebla.

Published on occasion of the exhibition *William Kentridge. Fortuna* (March 14 to June 21, 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City, (July 4 to October 5, 2015) Museo Amparo, Puebla, Puebla.

Textos—Texts
Amanda de la Garza
Néstor García Canclini
Lilian Tone

Traducción—Translation
Ernesto Ardila/María Antonia Giraldo · Editorial Planeta Colombiana S.A.
Christopher Michael Fraga

Coordinador editorial—Editor
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant
Ana Xanic López · MUAC

Corrección—Proofreading
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC
Omegar Martínez
Christopher Michael Fraga

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant
María Vázquez

Primera edición 2015—First edition 2015
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.
D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts
D.R. © de las traducciones, sus autores—the translators for the translations
D.R. © de las imágenes, William Kentridge—William Kentridge for the images

© 2015, Editorial RM, S.A. de C.V.
Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, México, D.F.

© 2015, RM Verlag, S.L.
C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España
www.editorialrm.com
#232

ISBN Colección 978-607-02-5175-7
ISBN 978-607-02-6496-2
ISBN RM Verlag 978-84-16282-16-6

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.
This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

WILLIAM KENTRIDGE

FORTUNA

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM



William Kentridge, *Dibujo para Il Sole 24 Ore: Domenica* (Periódico)—*Drawing for Il Sole 24 Ore: Domenica* (Newspaper), 2007. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 15]

Prefacio 6

Foreword 80

—
AMANDA DE LA GARZA

El presente continuo de William Kentridge 10

William Kentridge's Present Continuous 84

—
LILIAN TONE

Reinventar las preguntas 22

Reinventing the Questions 94

—
NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

Return 30

—
WILLIAM KENTRIDGE
DADA MASILO

Semblanza 102

Biographical Sketch 103

Catálogo 104

Catalogue

Créditos 117

Credits

Prefacio

AMANDA DE LA GARZA



William Kentridge, *Paisaje colonial (Cascada)—Colonial Landscape (Waterfall)*, 1995
Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery,
Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg [Cat. 10]

La obra de William Kentridge es una red hecha de grabados, del ácido que corroee la superficie, de la punta seca, de la hendidura, del aguafuerte, la mancha de carboncillo en la mano de aquel que dibuja sobre papel, pero también de la materialidad histórica y política de la gráfica.

No obstante, la gráfica y el dibujo son *únicamente* dos aspectos de su trabajo. Esta red abarca también cine, video, escultura, animación, teatro, ópera y escenografía. Lilian Tone, curadora de esta muestra, describe con gran claridad cómo la obra de Kentridge ocurre en un punto intermedio entre la quietud y el movimiento. Una descripción que puede servir como metáfora de lo que Néstor García Canclini también percibe: la irrevocable presencia del pasado, la ambigüedad y la contradicción frente a lo real y a la historia como una postura estética.

Estas características reaparecen de múltiples maneras: en el entrecruzamiento de la historia personal y colectiva, en la amalgama de técnicas, en la imposibilidad de diferenciar un objeto estático y una animación cuadro por cuadro, al menos en términos conceptuales. De ahí que resulte acertada la forma en que Tone describe el proceso de trabajo de Kentridge, como una alquimia. El cuerpo del artista aparece de modo recurrente en su obra, el artista que construye un objeto, el artista en el proceso de hacer algo, el artista en soliloquio, que da una “Lección de dibujo”, que investiga desde la intuición, el azar, la procrastinación, que escribe pancartas, trazos para no olvidar conceptos clave en una charla pública.

La prolongación del cuerpo del artista es el estudio: un espacio autorreferencial pero, al mismo tiempo, una *cámara obscura*, una angustia que en el caso de William Kentridge se torna en humor e ironía. El artista recorre de un extremo a otro el estudio y comienza un inventario del mundo: un atlas. En el atlas del artista, el dibujo y la animación parten de la materialidad dura de un libro abierto de par en par, cuyas palabras juntas son una superficie y una condensación de lo que ese soporte dice y significa.

La modernidad generó toda una suerte de artefactos para construir una narración sobre el mundo, un nuevo mundo. Los dioramas, los espéculos y los zoótrofos son el signo de esa búsqueda. Kentridge hace uso de este andamiaje de artefactos para producir la fantasía de observar como aquel que mira y a la vez origina la mirada.

Esta exposición, que ha sido presentada en diversos museos en Brasil y Colombia, finalmente llega a México, primero al MUAC y posteriormente al Museo Amparo, en Puebla. La muestra establece un puente con Sudáfrica, al tiempo que es la primera revisión importante del artista en la región. Estos países, los de América Latina y Sudáfrica, viven realidades e historias muy distintas pero también convergentes en términos de su condición de “Sur” global y de su pasado colonial.

En el caso específico de México, si consideramos la amplísima tradición gráfica de este país, la exposición permite establecer una reflexión en torno al significado del dibujo y la gráfica en el marco del arte contemporáneo. Propone una discusión relevante en torno a la construcción de la mirada a través de la tecnología, al carácter de lo cinematográfico y sobre el lugar del artista en la contemporaneidad. La obra de Kentridge logra hablar de temas generales que le conciernen al arte y a la historia, pero lo hace desde una perspectiva que es, de manera simultánea, local y global.



El presente continuo de William Kentridge*

LILIAN TONE

* Publicado para la versión en español del catálogo William Kentridge. Fortuna, por Editorial Planeta Colombiana S.A. Negocios corporativos, 2014. Calle 73 No. 7-60, piso 11. Bogotá, Colombia.



William Kentridge, Dibujo para la película *Estereoscopio*—Drawing for the film *Stereoscope*, 1999. Colección—Collection Johannesburg Art Gallery [Cat. 53]

En la cúspide de la quietud y al borde del movimiento, los dibujos filmados o las películas dibujadas de William Kentridge habitan en un curioso estado de transición entre la materialidad estática y la animación temporal. Sus *Dibujos para proyectar* constituyen una serie continua de filmes cortos que empezaron en 1989, sin un programa o una agenda definidos. Kentridge los considera el fundamento de toda su producción. Toda la serie es protagonizada por Soho Eckstein, el personaje ficticio que es el hilo conductor entre todas las películas. Vemos a Soho frecuentemente negociando los límites cambiantes entre conflictos personales y políticos, inmerso en narrativas vacilantes y fragmentarias en las que imágenes superpuestas sugieren diferentes niveles de consciencia.

Los dibujos en movimiento de Kentridge deben su forma característica a una técnica casera de animación que él ha descrito como "cine paleolítico".¹ Este proceso involucra la reelaboración secuencial de un conjunto de dibujos en carboncillo, pegados a la pared y posicionados en relación fija con la cámara. En vez de usar un dibujo diferente para cada cuadro, como se ve en el método convencional de la animación de celuloide por capas, Kentridge vuelve a trabajar continuamente cada dibujo en un ritual obsesivo de adición y sustracción, acumulación y eliminación. Iconografías evocativas que se disuelven en crudas marcas que operan al límite de lo discernible, produciendo poderosos efectos expresivos.

Las animaciones del artista están escrupulosamente construidas al fotografiar el dibujo después de cada alteración, registrando así los diferentes estados de transición. Una vez terminado, cada dibujo se vuelve la pieza más reciente, o el bloque de construcción visual de la secuencia cinematográfica. Los trazos que observamos son evidencia del proceso meticuloso de Kentridge, sobre el que ha reflexionado el artista: "Ahora sé que hacer una película tomará nueve meses, con todas las actividades que esto conlleva. Es muy obsesivo... Trabajo por cinco horas y es

1— W. Kentridge, "Fortuna": Neither Programme nor Chance in the Making of Images/Stone-Age Film-Making", conferencia de Kentridge en 1993, citada por C. Christov-Bakargiev, *William Kentridge* (catálogo de exposición), Bruselas: Palais des Beaux Arts, 1998, p. 61.

difícil mantener la concentración. El dibujo para la animación se divide todo el tiempo entre hacer un fragmento del dibujo, caminar hasta la cámara, y caminar de vuelta. Hay un ritmo diferente que viene de ese caminar y de la pausa en cada etapa para registrar los cuadros”.²

Ciertos dibujos y secuencias revelan las poses y los movimientos del artista o de los actores reales involucrados en la realización, con fotografías y videos cortos que funcionan como borradores. Sin llegar a ser autorretratos, esta forma de trabajar sugiere por el contrario que Kentridge ha asumido el papel de un actor que interpreta a un personaje, ampliando así la base performática de su práctica. Como Kentridge dice: “Mucha de la animación se hace caminando por el taller con el cronómetro y diciendo, ‘está bien, el tipo va a dar dos pasos y va a recoger una piedra y la va a tirar’. Yo realizaría la acción, le tomaría el tiempo y la traduciría a un número determinado de cuadros: son dos segundos y medio, así que son sesenta y dos cuadros... Algunas veces dibujo una línea atravesando la hoja de papel y sé que ese será el viaje de mi brazo, más o menos, eso serán cuarenta cuadros, lo que nos llevará a cincuenta y dos... Así que es dividir el tiempo en secuencias gráficas muy sencillas”.³

Considerados en términos poéticos, estos trabajos crean una conexión inequívoca con el “ahora” —el presente en su continua e irrevocable condición de presencia [*presentness*]. Sin embargo, esta es una condición de presencia retratada como un constante proceso de devenir— cada trabajo es una meditación entre pasado, presente y futuro. En cierto sentido, es una alegoría del proceso de hacer arte: los espectadores observan el trabajo como si estuviera siendo creado en el preciso momento en que ellos lo perciben en la pantalla. En otro sentido, los dibujos de Kentridge suceden en vivo, sumergiéndolo en nuestro campo visual y desplegándose como una secuencia de momentos. El proceso de Kentridge se nos transmite como una ilusión creíble en la que los motivos recurrentes del artista —una constelación

2— W. Kentridge en A. Breidbach, *Thinking Aloud: Conversations with Angela Breidbach*, Colonia: Verlag Der Buchhandlung Walter Köning y Nueva York: David Krut Publishing, 2006, p. 57.

3— *Ibid.*, p. 54.

de elementos iconográficos— se construyen, deconstruyen y reensamblan ante nuestros ojos. Vemos un gato experimentando múltiples transfiguraciones: convirtiéndose en una máscara de gas o en un megáfono; asumiendo la forma de una bomba. Cuerpos aparentemente sin vida se disuelven en el tejido de un paisaje. Lo lleno se vuelve vacío con el barrido de una manga. Líneas gruesas y escaso color fluctúan, y los residuos de un borrado parcial se quedan atrás en la forma de misteriosas manchas. Marcas crudas se vuelven elegantes líneas que mutan en imágenes fugaces —el vuelo de un pájaro, el recorrido de hojas de periódico llevadas por el viento, humo que surge del paisaje (y del cigarro de Soho)— que vuelven a transformarse rápidamente en inscripciones gestuales y abstractas. Haciendo uso de la luz y la sombra, los dibujos que proyecta Kentridge ofrecen una fisicalidad intangible a través de inscripciones en carboncillo hermosamente texturizadas, que son a la vez táctiles e inmateriales.

Sin embargo, la cosmología subjetiva de Kentridge está incrustada con referencias codificadas de lugares, situaciones y acontecimientos reales. Se vuelve posible identificar ubicaciones traspuestas, fragmentos de historias y memorias reconstituidas de manera abstracta. Que podamos darle sentido a estas abundantes referencias depende, en cierta medida, de nuestra familiaridad con la historia social de Sudáfrica o, más específicamente, con la ciudad de Johannesburgo, donde nació el artista en 1955 y donde continúa viviendo y trabajando. Describiendo su infancia allí como “una cómoda vida de suburbio”, Kentridge se ve a sí mismo como “parte de una élite blanca privilegiada que ha visto y ha sido consciente de lo que pasaba, pero que nunca llevó la peor parte del poderío del Estado”.⁴

Hasta que el régimen del apartheid terminó oficialmente en 1994 con la elección de Nelson Mandela como el primer presidente negro, Sudáfrica fue un estado autocrático que fomentaba el racismo legalizado. Fue una nación de profundas desigualdades políticas y sociales, a menudo reforzadas por brutales tácticas policiales dirigidas contra

4— W. Kentridge, citado por R. Taylor, “Memento Mori”, *World Art*, Melbourne, mayo de 1997, p. 48.

la población negra. Al reflexionar sobre la relación de su obra con las circunstancias políticas y sociales, Kentridge ha declarado: “Nunca he tratado de hacer ilustraciones del apartheid, pero los dibujos y las películas definitivamente fueron engendrados y alimentados por la sociedad maltratada que dejó a su paso. Me interesa un arte político, es decir un arte de ambigüedad, contradicción, gestos incompletos y finales inciertos”.⁵ Aunque el lenguaje visual de Kentridge es alegórico y metafórico frecuentemente, lo que sugiere una accesibilidad universal, la patria del artista está profundamente inscrita en su práctica en forma de capas arqueológicas, familiares y sociales de la memoria: “No he podido escapar de Johannesburgo. Las cuatro casas en las que he vivido, mi escuela y el estudio están dentro de un área de tres kilómetros, y al final toda mi obra está enraizada en esta ciudad desesperadamente provincial”.⁶ Podemos localizar referencias puntuales a Johannesburgo en la serie de filmes *Dibujos para proyectar*: estos están llenos de rastros de las particularidades locales y de los sitios más representativos de la ciudad, históricos y contemporáneos. Este contexto está ricamente evocado a través de representaciones de los paisajes desolados que rodean Johannesburgo —compuesto de mesetas artificiales, relieves y colinas que han sido repetidamente erigidas, desplazadas y reemplazadas por la industria minera. Como lo ha anotado el artista: “Existe cierta sensación de estar dibujando un paisaje social o histórico. El proceso en sí de hacerlo descubre la historia porque el paisaje mismo la esconde”.⁷ Así como el ambiente de una ciudad enmascara y revela al mismo tiempo la evidencia de su transformación física, la obra de Kentridge es testimonio del hacer, deshacer y rehacer de su propia historia. Es como si Kentridge estuviera buscando iluminar los procesos de la memoria, donde los trazos fugitivos de la remembranza, el olvido y la reconstrucción están enredados entre sí.

Kentridge pone en primer plano los símbolos de su ciudad natal como para anclar —aunque fugazmente— el

5— W. Kentridge, citado en *William Kentridge: Drawings for Projection. Four Animated Films*, Johannesburg: Goodman Gallery, 1992, n.p.

6— *Ibid.*, n.p.

7— W. Kentridge citado en Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, p. 23.

entrelazado de la memoria subjetiva y la historia objetiva. Por ejemplo, podríamos reconocer la estación de policía de John Vorster Square, un símbolo internacional de la brutalidad del apartheid que resalta por su legado de tortura e impunidad; el ahora demolido autocine Top Star, localizado originalmente en la cima de uno de los vertederos de minas de Johannesburgo (las montañas artificiales creadas por la industria) que data de 1886 y que fue vuelta a minar en 2011 para extraer oro residual; el ibis hadeda, un ave autóctona de tamaño considerable y plumas cafés que se caracteriza por un largo pico; el cementerio de West Park; y mapas antiguos de la ciudad con nombres de calles como Error y Eckstein, que sin duda han influenciado las elecciones lingüísticas del artista. Kentridge pone en marcha una interacción de la fantasía y el realismo, de lo imaginario y lo nombrable; un mundo demasiado real encaja con un espacio de fabulación.

Sugiriendo que la duda es el único estado mental confiable en un mundo profundamente incierto, Kentridge ha evitado cuidadosamente prescripciones morales, éticas o ideológicas. Es una aproximación en sincronía con el proceso ambiguo y contradictorio de reconstrucción y redefinición de Sudáfrica desde la disolución del apartheid. La práctica de Kentridge puede experimentarse como una encarnación poética de las complejidades, inseguridades, ansiedades y esperanzas de su país. Su trabajo comunica una agradable precariedad, como si estuviéramos observando una compresión de momentos individuales, periodos históricos y estados de consciencia. La representación y la borradura de la representación parecen estar enlazadas en un abrazo ininterrumpido. El artista se ha referido a esta paradoja: “En las películas animadas tienes algo que ha sido borrado, pero puedes ver el rastro de lo que ya no está. El movimiento a través del tiempo parece hacer visible el tiempo, lo que se asemeja a hacer la memoria visible. Además, en sociedades políticamente cargadas, uno está muy consciente del mundo como algo en proceso, más que como un hecho estático. Por esta razón, supongo que la cinematografía se volvió un medio cómodo donde todo es provisional. Todo puede cambiar, y lo hace”.⁸

8— W. Kentridge en entrevista con Lina Espinosa, citado del original en inglés; publicado en español en L. Espinosa, “Conversación con William Kentridge. Una

En el ámbito de lo cinematográfico es la pantalla lo que opera como un espacio intermedio de realidad virtualizada. Estas intermediaciones entre espectador e imágenes se despliegan en el tiempo, y es esta condición temporal que Kentridge busca visibilizar, como si se tratara de una transformación alquímica. Kentridge ilustra la manera en que las imágenes se forman para que podamos percibir estos procesos *en el* tiempo y también *como* tiempo. El artista lo aborda como un fenómeno cuasi-material —una sustancia elástica que puede ser esculpida, desacelerada, retrocedida, doblada, densificada o diluida. Para Kentridge, esto tiene muchas implicaciones: “Si tienes una imagen estática, tienes un hecho congelado. Si invocas el mundo de la animación, el cine o el teatro, tienes en el fondo proceso y transformación —transformación de imagen a imagen, transformación en subjetividad e historia— y el tiempo es el medio donde esto sucede. La animación en sí misma es una forma de tratar de hacer visible este transcurrir invisible del tiempo”.⁹

Más allá de sus obras cinematográficas, la práctica multifacética de Kentridge nos invita a observar lugares y cosas representados a través de un proceso transformativo que fusiona consciencia e inconsciencia, control y casualidad. Es una forma inspirada de trabajar: la ensoñación convertida en lenguaje visual a través de construcciones intuitivas producidas por la escritura automática. Ciertamente, la obra de Kentridge puede entenderse como un flujo de narrativas a veces serpenteante, en constante evolución. Sin embargo, hay una lógica interna —el proceso mismo, ritual, del dibujo— que parece conectar todos los elementos visuales aparentemente incoherentes y revueltos, sincronizando lo asíncrono y dotando a lo perfectamente absurdo, de significado crítico.

Kentridge emplea el concepto ‘fortuna’, que él describe no como “un plan, un programa, un guión; o simple

línea entre Johannesburgo y Bogotá”, *Revista Clave*, Bogotá: Ediciones Unian-des, Universidad de los Andes, 2011, pp. 79-99, y en L. Espinosa, “El azar y la guerra: Conversación con William Kentridge”, *RevistaArcadia.com*, enero 18 de 2012, www.revistaarcadia.com/arte/articulo/el-azar-guerra/27094, consultado el 21 de abril de 2013.

9— W. Kentridge en entrevista con Achille Bonito-Oliva, enero de 2007, en A. Bonito-Oliva, *Encyclopaedia of the Word: Artist Conversations, 1968-2008*, Milán: Skira Editore, 2010.

suerte. ‘Fortuna’ es el término general que uso para este rango de medios, algo diferente al frío azar estadístico, sin embargo, está fuera del rango del control racional”.¹⁰ Dicho de otra forma, podríamos entender esto como una suerte de casualidad dirigida, la ingeniería de la suerte, o una apuesta sofisticada, que relaciona posibilidad y predeterminación. ‘Fortuna’ alude a un estado de transformación donde la obra de arte está eternamente en construcción —incluso cuando el espectador la encuentra como un producto terminado. La sensación es de descubrimiento, más que de invención, como escribió Kentridge.¹¹ ‘Fortuna’ también sugiere una celebración de la excentricidad que sustenta el compromiso político de la obra: “Esta dependencia de ‘fortuna’ para hacer imágenes y textos, refleja algunas de las formas en que existimos en el mundo, incluso fuera del ámbito de las imágenes y los textos”.¹²

A lo largo de más de dos décadas de prolífica producción, esta ‘fortuna’ se ha plasmado a través de un amplio rango de plataformas culturales y medios artísticos. Lo encontramos en lo que el artista ha llamado imágenes de “orígenes inauténticos” que “han sido arrojadas por circunstancias accidentales”, transitando libremente entre la cada vez más porosa frontera entre la cinematografía, la escultura, el grabado, los libros de artista, conferencias-performance, la tapicería, y producciones de ópera y teatro.¹³ Kentridge ha descrito esto como un “exceso de creación”, donde “la furia de la creación, la forma en que los medios y las imágenes sueltan nuevas ideas” lleva a la polinización cruzada de motivos e imágenes, y a una migración de significados de una obra a la siguiente.¹⁴ Desconfiando profundamente de la especialización, Kentridge disfruta la contaminación estética que sucede cuando las formas

10— W. Kentridge, “‘Fortuna’: Neither Programme nor Chance in the Making of Images”, en Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, p. 68.

11— W. Kentridge, *op. cit.*, p. 68.

12— *Ibid.*, p. 69.

13— W. Kentridge, *op. cit.*, p. 68.

14— W. Kentridge en correo electrónico recibido por la autora el 9 de diciembre de 2011.

artísticas se entremezclan, los códigos de representación se desmantelan y se vuelven a armar en algo híbrido, y las posibilidades interdisciplinarias se abren: “Sé mucho más sobre el dibujo y lo que significa ser un artista por la escuela de teatro que por cualquier escuela de bellas artes, y sobre qué energía es necesaria para realizar cualquier pieza, sea dibujo, pintura, película o escultura”.¹⁵

Dentro de este glosario iconográfico eternamente descompuesto y recompuesto, hay una transmutación de objetos cotidianos, que frecuentemente hacen alusión a cosas que Kentridge podría tener en el escritorio de su estudio: una cafetera se transfigura en forma de una diva, la imagen de un árbol muta en la de un pájaro. Una procesión de cargueros sufren una secuencia de transformaciones casi alquímicas en diferentes medios; observamos estas figuras como construcciones de papel rasgado, sombras en la pantalla de proyección, esculturas de bronce marchantes, siluetas siguiendo una ruta circular de impresiones y objetos, y como títeres en un escenario. Uno de los motivos característicos de Kentridge, *World on Hind Legs* [*El mundo en sus patas traseras*], cambia de escala, forma y volumen a medida que se rearticula en diferentes formatos. Existe como dibujos de grandes dimensiones, ilustraciones de periódico e impresiones íntimas —incluso como una construcción tridimensional en cartón pluma (originalmente una maqueta de propuesta para una escultura pública hecha en 2009) que se disuelve en elementos abstractos fragmentados cuando es vista desde diferentes ángulos.

Cuando se analiza en su conjunto, la obra de Kentridge sugiere el desarrollo de un vocabulario estructurado y una gramática visual. Sin embargo, el artista ha buscado diligentemente evitar la consolidación de sus motivos y personajes en un sistema demasiado estable, para mantener su fluidez e impredecibilidad. Es dentro del taller —como escenario o puesta en escena— que todo adquiere sentido. Se lo puede observar en las películas *7 Fragments for Georges Méliès* [*7 Fragmentos para Georges Méliès*], *Journey to the Moon* [*Viaje a la Luna*] y *Day for Night* [*Noche americana*] (todos

15— W. Kentridge citado por C. Kaplan y W. Kentridge, “The Time-Image”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 27, no. 2, Mayo de 2005, p. 32.

de 2003), y en los bosquejos de video que componen las *Drawing Lessons* [*Lecciones de dibujo*] (2009-10), donde el taller es la plataforma unificadora para performances ligeros y absurdistas de Kentridge. El estudio se convierte en un personaje central en la práctica de Kentridge, un espacio de invención al que el artista parece casi orgánicamente entrelazado. Es un lugar continuamente reanimado por la mezcla de lenguajes y tropos del artista que se manifiestan en un rango de formatos no jerarquizados. Sin embargo, antes que el contexto de su taller, es el medio del dibujo —bajo el principio de ‘fortuna’— lo que penetra todos los elementos dispares de la práctica de Kentridge: “Sólo cuando nos involucramos físicamente en un dibujo es que las ideas empiezan a surgir. Hay una combinación entre dibujar y ver, entre hacer y calcular, lo que estimula una parte de mi mente que de otra manera estaría bloqueada”.¹⁶

Esta forma activa y participativa de ver refleja el interés marcado del artista en usar la mecánica de la visión como una forma de construir mundos. Gran parte de la obra de Kentridge alude a varios instrumentos históricos para representar el cuerpo y el mundo, tales como el telescopio, la cámara y el teodolito (un instrumento para medir los ángulos en planos verticales y horizontales), así como varios tipos de aparatos médicos de escaneo. Según el artista, todos estos son “formas existentes en el mundo, para decir ‘esta es una forma de entender el mundo a través de una representación’”. Una radiografía o una resonancia magnética es una manera de entender el mundo el estereoscopio es otra”.¹⁷ Además de dibujar imágenes que imitan las representaciones del cuerpo humano (y otros objetos) producidas por estos instrumentos, Kentridge desarrolló obras que encarnan el aparato óptico como tal, como la película anamórfica *What Will Come (Has Already Come)* [*Lo que viene (Ya llegó)*] y los fotograbados estereoscópicos que comprenden la serie *Underweysung der Messung* [*Manual de geometría*] (ambos de 2007). En 2009, declaró: “Estoy interesado en máquinas que nos hacen

16— *Ibid.*, p. 68.

17— W. Kentridge citado en L. Tone, *Projects 68: William Kentridge* (folleto de exposición), Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999, n.p.

conscientes del proceso de ver y de lo que hacemos cuando al observar el mundo, lo construimos. Esto es interesante en sí mismo, pero más como una amplia metáfora de cómo entendemos el mundo”.¹⁸

Sin embargo, el concepto crucial de la obra de Kentridge no está dentro de los aparatos de representación mismos, sino en el espacio de negociación entre el artista y estos múltiples medios (dibujo, fotografía, cine, animación, el taller en sí mismo) con los que construye, deconstruye y reconstruye los mundos. Al cuestionar la racionalidad, dando la bienvenida a la falibilidad e ingenuidad de la percepción humana, y resaltando la precariedad de la comunicación, Kentridge proyecta sus versiones de la realidad, el tiempo y el espacio en nosotros, y nos reta a proyectarnos de vuelta.

18— William Kentridge citado en S. Sollins *et al.* *Art:21—Art in the 21st Century, Season 5*, Nueva York: Art:21, Inc., 2009, p. 22.

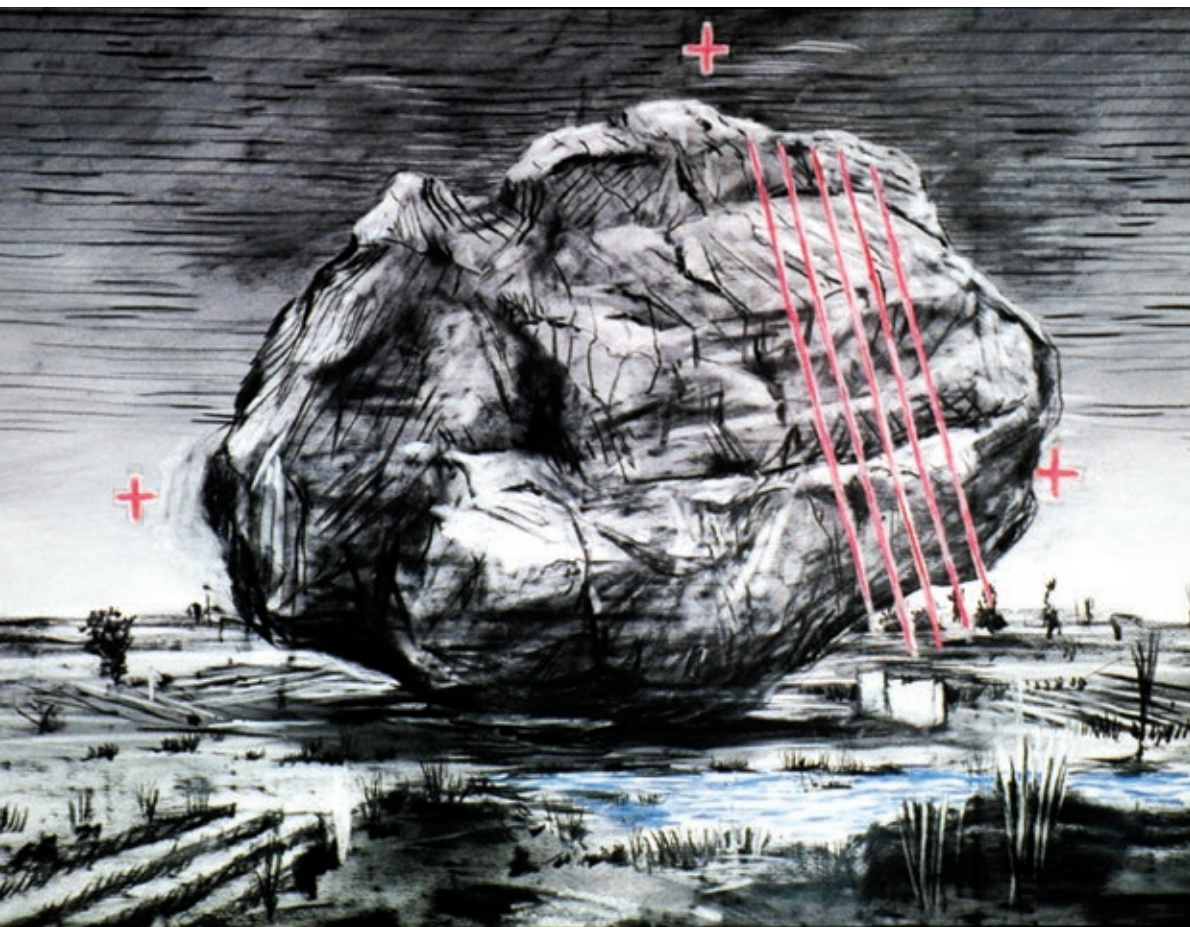


William Kentridge, *Rueda de bicicleta—Bicycle Wheel*, 2012. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg [Cat. 3]

Reinventar las preguntas

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI*

* Profesor Distinguido de la Universidad Autónoma Metropolitana e Investigador Emérito del Sistema Nacional de Investigadores de México



William Kentridge, *PESADO... y QUERIENDO* (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*WEIGHING ... and WANTING* (from the series *Drawings for Projection*), 1998. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg [Cat. 65]

Se pueden mirar las obras de arte como respuestas y tratar de descubrir qué preguntas las motivaron. En los trabajos de William Kentridge se han señalado preocupaciones muy evidentes por averiguar qué sucedió con el apartheid y qué queda de esa época en la Sudáfrica actual, cómo alteraron las industrias mineras el paisaje de ese país en un plano formal, cómo se potencian los dibujos cuando se los pone a interactuar con el teatro de sombras y la ópera, con el cine y el performance. Se sabe que cuestionó las tareas de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación e indagó ficcionalmente el papel de empresarios (Soho Eckstein), intelectuales (Félix Teitelbaum) y otros comportamientos individuales y masivos ante el colonialismo; se opuso, así, a la perezosa oposición entre criminales y víctimas que prevaleció en las audiencias de esa Comisión, como en tantos otros procesos de investigación política y memoria.

Si a estas se limitaran las preocupaciones dominantes de Kentridge, habría qué analizar sus obras en la vasta camaradería de piezas artísticas, películas y textos literarios africanos que se han ocupado de lo mismo. Lo diferencia, sin embargo, su manera de dudar.

Podría decirse que es propio del arte desde la modernidad desconfiar de los modos en que representan lo llamado real, las descripciones sociales, los programas políticos y religiosos. Para citar otro caso célebre del mismo país, J. M. Coetzee lo hizo en sus narraciones y lo extremó hasta imaginar a un biógrafo inglés, en su novela *Verano*, en la que entrevista a las ex compañeras del escritor, cuestiona la relación con su padre y pone a prueba su diario de notas.

También Kentridge sospecha de los relatos sobre el colonialismo, el capitalismo, el apartheid y su disolución. Se incluye en la incertidumbre al mostrarse dibujando, entremezclando géneros, deshaciendo sus imágenes en descripciones vacilantes. ¿Qué hace: esculturas, grabados, conferencias-performance, animaciones? Su punto de partida —sugeriría un análisis genético de su producción— es el dibujo. Pero él aclara que cuando más aprendió a dibujar fue al estudiar teatro.

La “sociedad maltratada”, nos dice, engendró y alimentó sus obras, pero “nunca he intentado hacer ilustraciones del

apartheid”.¹ ¿Podría sostenerse, al menos, que habla en nombre de los movimientos críticos? Sin duda, sus trabajos se sitúan en la corriente cuestionadora. Pero con incomodidad. Una parcial explicación de sus descolocaciones continuas podría venir, afirma Kate McCrickard, de que es blanco, con formación europea, judío de ascendencia lituana. Ni estos orígenes, ni su aislamiento cultivado en el extremo sur del continente africano aminoran lo que hay en su proyecto de decisión estética: dejar el cine y la actuación teatral, donde confesó su fracaso, partir del dibujo para llegar a la animación, experimentar con los borramientos y sombras, dar con esas indecisiones la forma pertinente a la exasperación de multitudes oprimidas, a los quiebres afectivos de patrones o amantes, a la descomposición de los paisajes.

Esta elección de usar formas mínimas y titubeantes, notoria en su vocabulario básico establecido desde el dibujo, orientó su regreso al teatro. Puso en escena *Woyzeck en el Highveld* (1993), *Fausto en África* (1995), las películas animadas sobre Ubú, luego Monteverdi y Mozart, con marionetas o figuras de cartón recortado que se activan mecánicamente. También constatamos esta voluntad minimalista en el frecuente trabajo con deshechos, recortes de periódicos, fotos, objetos tan cotidianos como una cafetera o un megáfono. Su uso repetitivo, con humor negro o gris, se aproxima a los desfiles de muchedumbres negras que se mueven como objetos animados o sombras en procesiones sin aparente destino. No extraña que humanice a los cacharros al vestirlos con faldas o se represente él mismo hundiéndose en las aguas que inundan su habitación. El paisaje se vacía como los carteles espectaculares rayados sin leyendas o anulados por el blanco (*Otros rostros*, 2011), como también en la multiplicación de torres de pozos petroleros o su emborronamiento en horizontes devastados.

Sus ensayos experimentales con la visión, con figuras humanas y objetuales convertidas en sombras o siluetas, las animaciones rasgadas, los objetos encontrados, *readymades* de historias rotas, collages donde figuras extrañas entre sí se asocian como cuando recordamos, son todas

1— Lilian Tone (2014), “William Kentridge: Un artista reanimado”, en Kentridge, William, *Fortuna*, Bogotá, Planeta, p. 11.

maneras de dudar. No hay contrastes nítidos entre lo iluminado y lo confuso. Como parte de este aspecto indeciso de “lo real”, las tazas, los espejos retrovisores, los prismáticos o los muebles sanitarios se vuelven protagonistas. Los objetos actúan y migran a contextos sorpresivos, “se liberan de un tema”,² dice Kentridge.

Como quien no tiene tema, busca aquí y allá. Vemos al artista caminar por el espacio cerrado de su estudio, filmándose en ese deambular, en saltos casi maníacos. ¿Querrá verse luego para intentar entenderse? El anacronismo de usar el teatro de sombras en esta época de convergencia tecnológica y multimedios digitalizados parece parte de esa búsqueda. Artefactos como zoótropos y estereoscopios, del tiempo inicial del cine, son recursos para momentos cuando despegaban las ilusiones de la modernidad, así como el cultivo del dibujo apela a un procedimiento elemental de la creación artística y la representación.

Curiosamente, una obra de 2007 en la que la animación se hace cuadro a cuadro, *stop motion* anamórfica —con la cámara suspendida encima de los dibujos en la que el artista emplea un dispositivo tan antiguo como un espejo cilíndrico para ver cómo quedará la película final— se titula *What Will Come (Has Already Come)* [*Lo que viene (Ya llegó)*].

El tema de esta pieza es la anexión de Etiopía en 1936-37 por tropas de Mussolini y el éxodo judío de ese territorio hacia Israel durante la hambruna de 1984-85. “Podemos discernir —observa McCrickard— un árbol, un paisaje, una enorme mosca, un rinoceronte y un pueblo africano. Las dos maneras de ver la forma —dibujada y reflejada— ofrecen dos visiones del mundo, una verdadera y una dudosa”.³

Gran parte de los dibujos exhibe procesos de composición inacabados, trajes incompletos o borrosos. También las máquinas que combinan una rueda, cables, collages armados con ramas, maderas, pedazos de cajas de cartón, dan la impresión de casuales encuentros dadaístas que quizá sucedan de otro modo antes o después del instante en que los miramos. Dejan al espectador en el lugar preciso

2— Kate McCrickard (2014), “William Kentridge: Un artista reanimado”, en Kentridge, William, *Fortuna*, Bogotá, Planeta, p. 285

3— *Ibid.*, p. 288.

de quien sólo puede captar —y captarse a sí mismo— en medio de flujos inestables.

Las sombras pesadillescas, deformes y en escenas sorprendentemente asociadas, remiten al surrealismo. Múltiples alusiones a Meliès y otras fantasías del temprano cine de celuloide retoman aquellas exploraciones que hoy nos parecen balbuceantes. Su puesta en escena de la ópera *La nariz* de Dimitri Shostakóvich, basada en una pieza de Nicolás Gógol, en la que el protagonista nota al despertar que su nariz se separó de su cara y se hace pasar por un burócrata soviético de alto rango en las calles de San Petersburgo (una nariz de judío como la de Kentridge), elabora el destino frustrado de la vanguardia rusa por la represión estalinista. El trabajo con residuos, así como los anacronismos y la fragmentación, han llevado a varios críticos a ubicar a Kentridge como posmodernista.

En realidad, el artista conoce bien esas fuentes de irreverencia; las cruza y en sus bordes hace otras cosas. Podría decir que intenta situarse una y otra vez en lo que Borges ha definido como la escena propia del hecho estético —la “inminencia de una revelación que no se produce”.⁴ Reinicia lo que ensayaron el dadaísmo, el surrealismo, el cine fundacional y el constructivismo, y ausculta cómo hacer políticamente nuevos borradores del arte. Los fracasos históricos, las indecisiones formales, los dolores desatendidos, todo es convocado no para construir una obra sino para re-experimentar con las preguntas. Su trabajo es el sitio en el que la historia del arte y la historia social se autocritican.

A fin de cuentas no es tan diferente lo que una historia o la otra dejan hacer. Cuando presentó esta exposición, *Fortuna*, en Brasil un periodista de *Folha de São Paulo* le preguntó si lo político-social se contradecía con la fantasía. Kentridge contestó: “Vea a Sudáfrica y el cambio de régimen de apartheid al actual sistema democrático. Eso era algo imprevisible para muchos, que no veían cómo el apartheid podía acabarse y cuál era el mecanismo para eso. Ningún analista político tenía, de hecho, noción de

4— Borges, Jorge Luis (1994), “La muralla y los libros”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, p. 13.

cómo hacer esa transformación. Eso me hizo percibir que es preciso estar atento a la ambigüedad, la contradicción, la sorpresa y lo inesperado. No sólo en el mundo del arte, sino también en la política, cuando algo parece inmutable puede mutar y eso me hace sospechar de toda certeza. Para mí toda reivindicación por la vía de la certeza, sea política o artística, posee una agenda autoritaria detrás de ella. Por eso me intereso por la política, y particularmente por ambigüedades y contradicciones en la política”.⁵

A eso se debe que haya hecho piezas donde reescribe diccionarios y enciclopedias sobreimprimiéndoles frases como “The pleasures of self deception” y “The full stop swallows the sentence”. Desde los dibujos más rudimentarios hasta la teatralización espectacular todo está hecho saliéndose de cualquier modelo o canon. Pero tampoco incurre en el *shock* de la novedad que pretende no tener precedentes propios en tantos vanguardismos. Sus innovaciones vienen cargadas con las culturas populares de África, se lanzan al futuro desde gestos ancestrales como el trazo en carboncillo y el grabado.

La borradura, el esfumado y el recorte son procedimientos de la memoria y también de los proyectos políticos. Las distorsiones del olvido y de la ilusión configuran el pasado y el porvenir. La vanguardia, re-animada desde la periferia sudafricana, logra implosionar su enfrentamiento clásico con las tradiciones. Como hace notar Andreas Huyssen, las alternativas halladas por Kentridge implican distanciamiento y también negociación respecto de la modernidad. Más allá de la oposición entre realismo o utopía, entre intelección y afecto, “invita a pensar políticamente a través de espectaculares instalaciones sensuales que tocan al espectador, tanto en el escenario local como en el global”.⁶

Además de distanciamiento y negociación, está la reinención de la crítica mediante la metamorfosis de lo más cotidiano: la cafetera convirtiéndose en perforadora eléctrica. Una crítica apasionada que duda. “Me interesa mucho —dice Kentridge— la forma en que el terreno oculta

5— Cypriano, Fabio (2014, 4 de septiembre), “Leia a íntegra da entrevista com o artista sul-africano William Kentridge”. *Folha de São Paulo Ilustrada*.

6— Huyssen, Andreas (2014, otoño-invierno), “El teatro de sombras como medio para la memoria en William Kentridge”. *Otra Parte*, pp. 73-84.

su propia historia y su correspondencia con el modo que opera la memoria. La dificultad que tenemos para retener pasiones, impresiones, maneras de ver las cosas, la forma en que aquello que parece grabado tan indeleblemente en nuestros recuerdos también se desvanece, se vuelve impreciso, se refleja en la forma en que el terreno mismo es incapaz de retener los acontecimientos de los que fue testigo”.

¿Puede ser una cosa o puede ser otra? “No creo que sea relativismo. Decir que uno necesita un arte o una política que incorpore la ambigüedad y la contradicción no es lo mismo que decir que uno deja de reconocer o de condenar algo como maligno. Sin embargo, puede hacer que uno deje de estar tan absolutamente convencido de que sus soluciones son ciertas”.⁷ El trabajo en la inminencia no entrega obras; rehace las preguntas.

7— Huyssen, Andreas (2014, otoño-invierno), “El teatro de sombras como medio para la memoria en William Kentridge”. *Otra Parte*, p. 78.



William Kentridge, *Carnets d’Egypte: Escribe, Ref: 26/05/2010 (Lección de dibujo 38)*—*Carnets d’Egypte: Scribe, Ref: 26/05/2010 (Drawing Lesson 38)*, 2010. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg [Cat.

William Kentridge & Dada Masilio, *Return*. Publicado originalmente en la revista—Originally published on the magazine *Caderno Sesc_Videobrasil 09: Geographies in Motion*. Editor: Marie Ange Bordas. Colaboradores—Collaborators: Achille Mbembe, Ana Paula do Val, María Magdalena Campos-Pons, Rogério Haesbaert, Simon Njami, William Kentridge. Edições Sesc-SP & Associação Cultural Videobrasil, 2013/2014. videobrasil.org.br

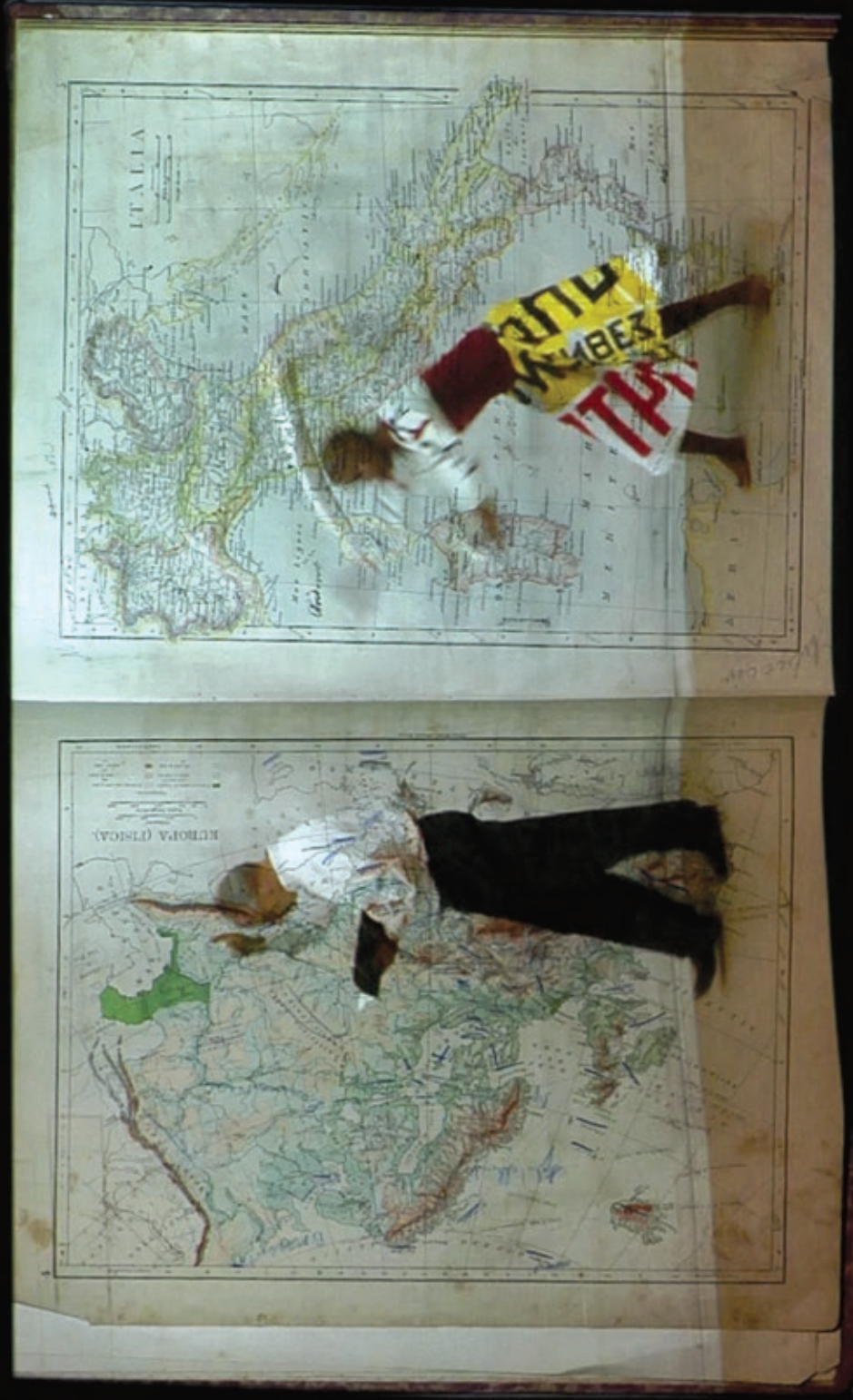










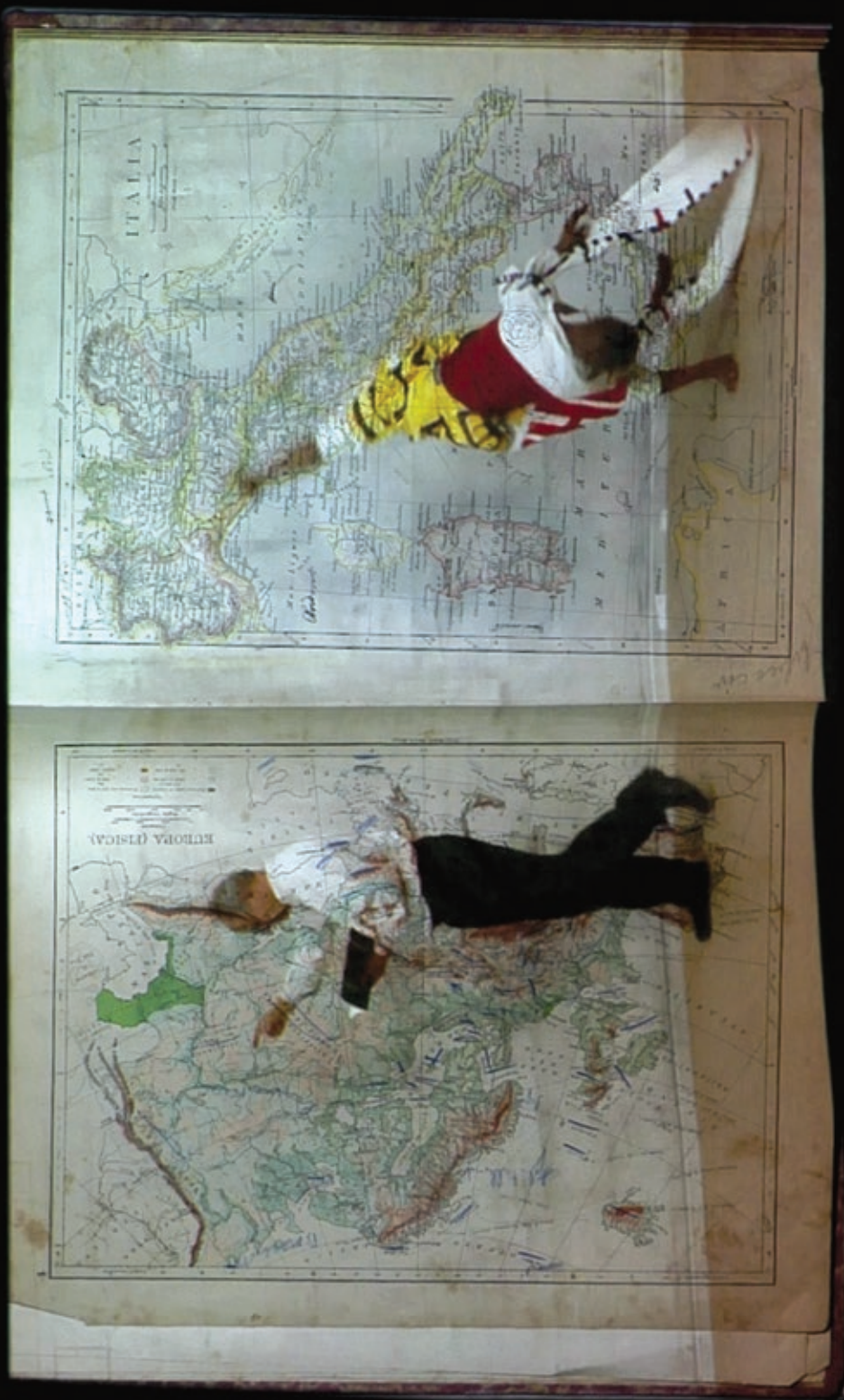




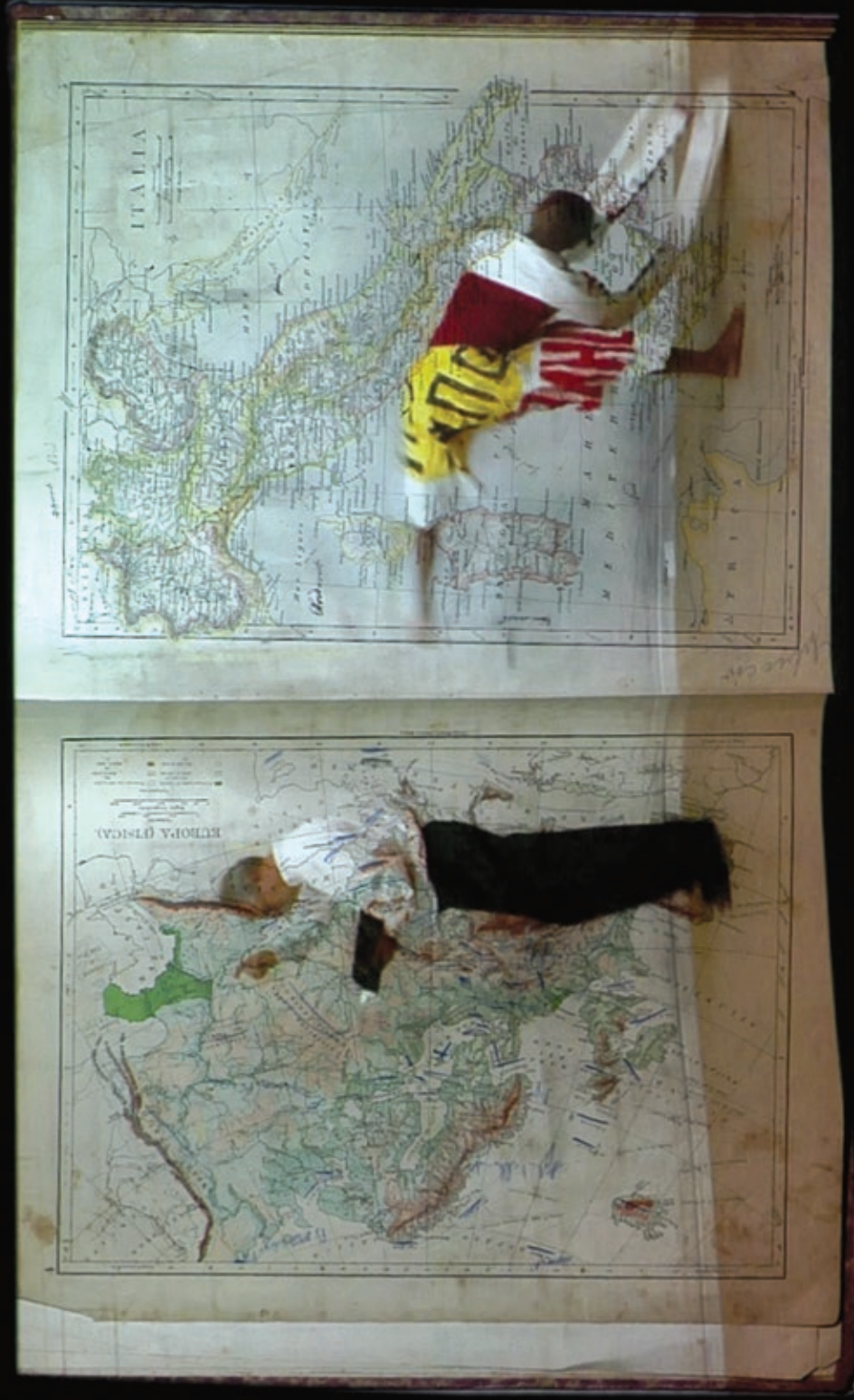








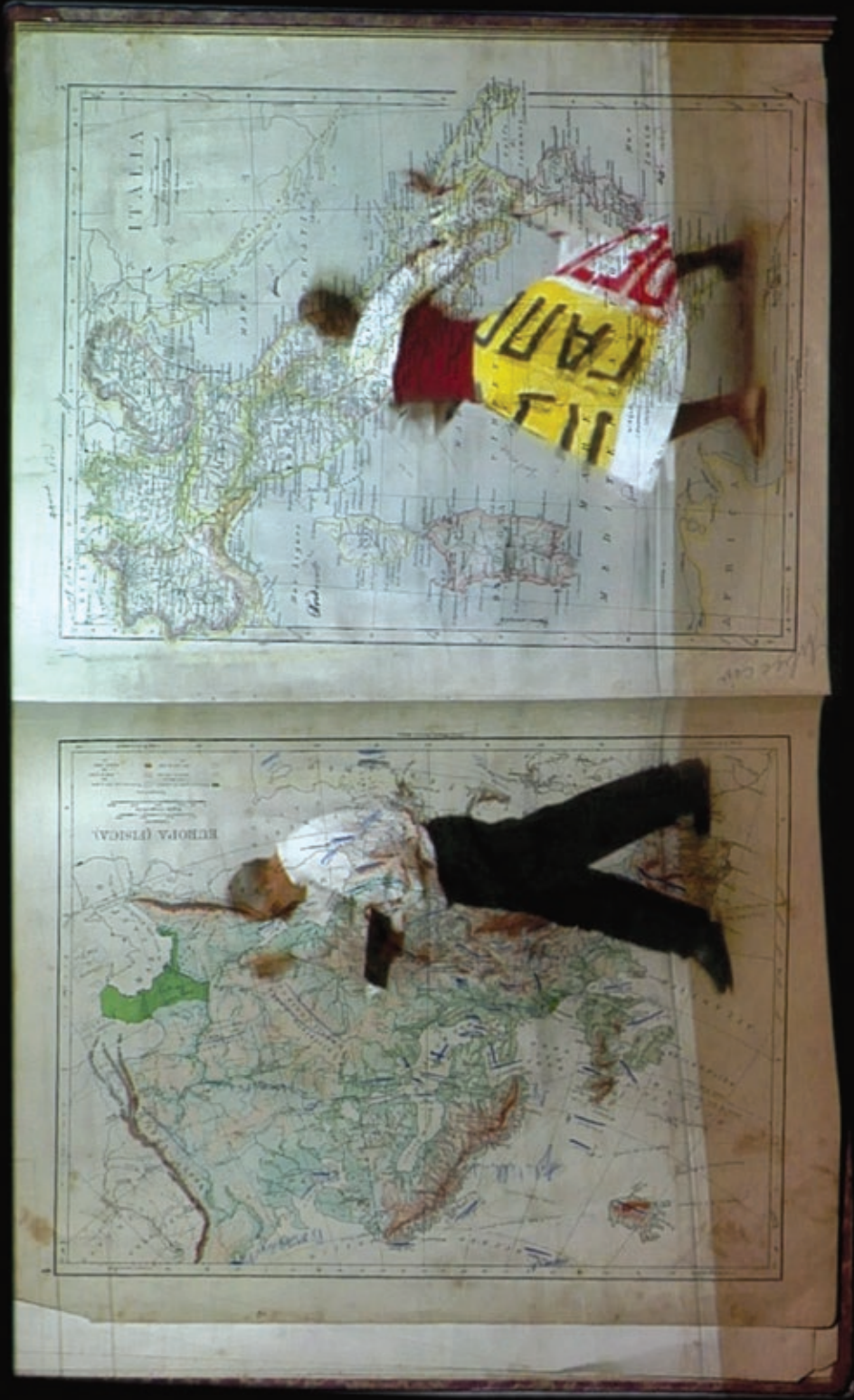










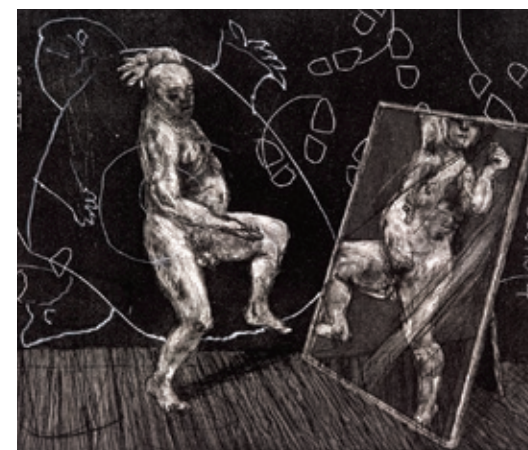
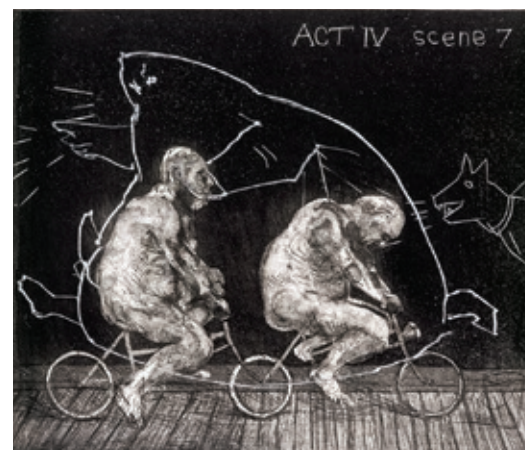
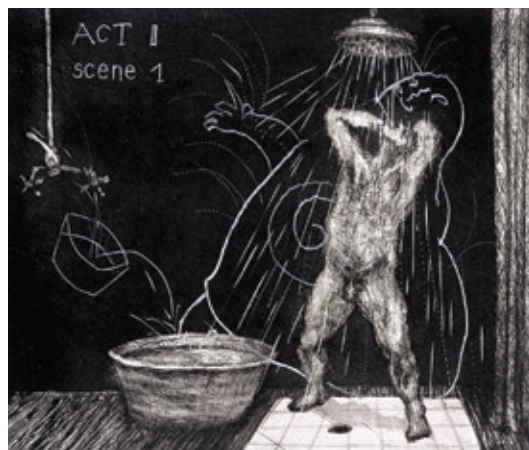








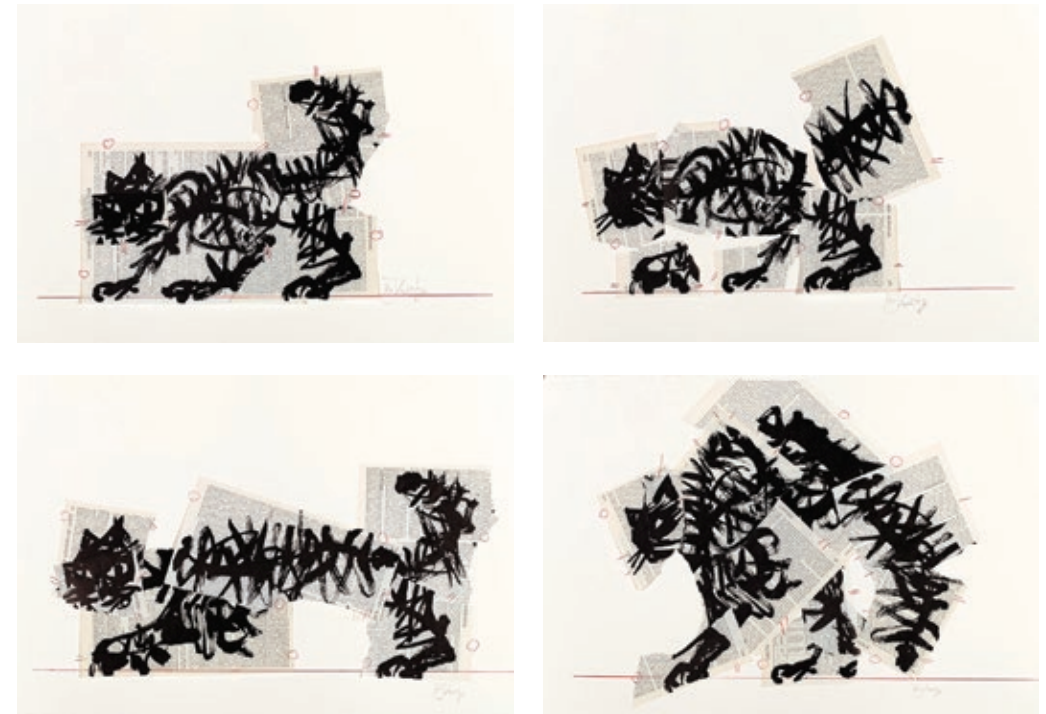




William Kentridge, *Ubú cuenta la verdad—Ubu Tells the Truth*, 1996-97.
 Portafolio de ocho grabados: Acto I, Escena 2; Acto II, Escena 1; Acto II, Escena 5; Acto III, Escena 4; Acto III, Escena 9; Acto IV, Escena 1, Acto IV, Escena 7; y Acto V, Escena 4—Portfolio of eight etchings: Act I, Scene 2; Act II, Scene 1; Act II, Scene 5; Act III, Scene 4; Act III, Scene 9; Act IV, Scene 1; Act IV, Scene 7; and Act V, Scene 4. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg [Cat. 59]



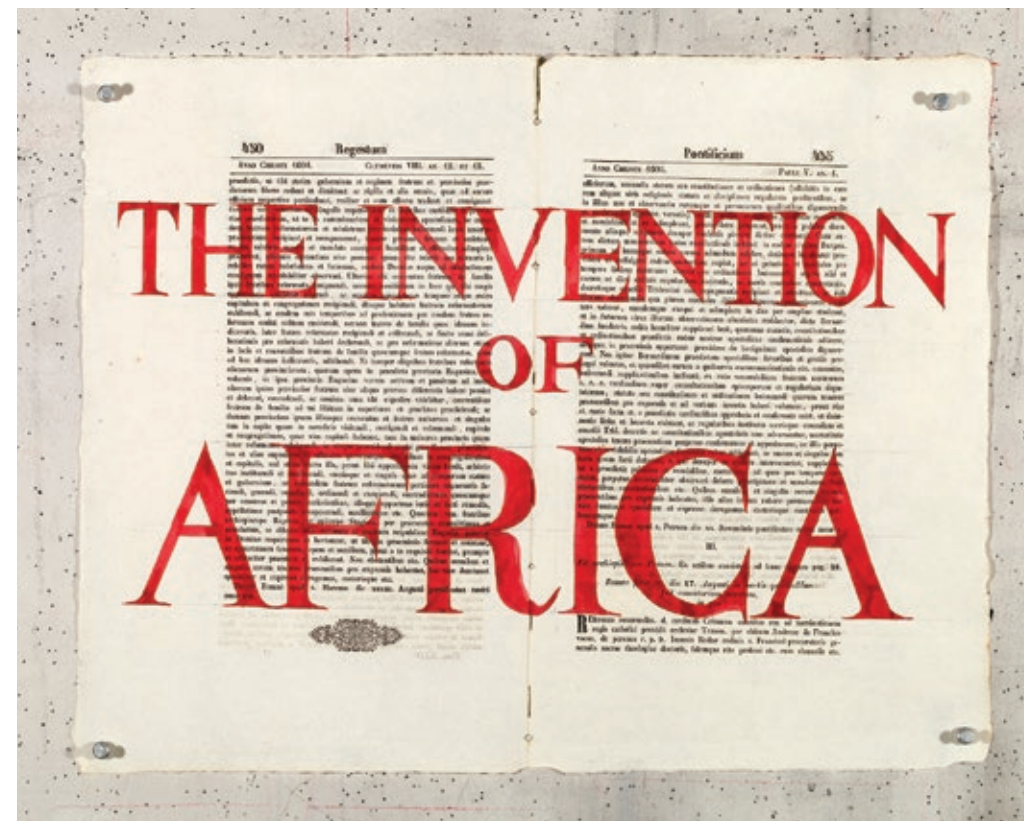
William Kentridge, *Archivo Universal—Universal Archive* (Ref. 1), (Ref. 2), (Ref. 3), (Ref. 5), (Ref. 8), (Ref. 9), (Ref. 13), (Ref. 15), (Ref. 16), 2012. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 62]



William Kentridge, *Archivo universal* (Ref. 21), Versión A, Versión B, Versión C, Versión D—*Universal Archive* (Ref. 21), Version A, Version B, Version C, Version D, 2012. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 62]



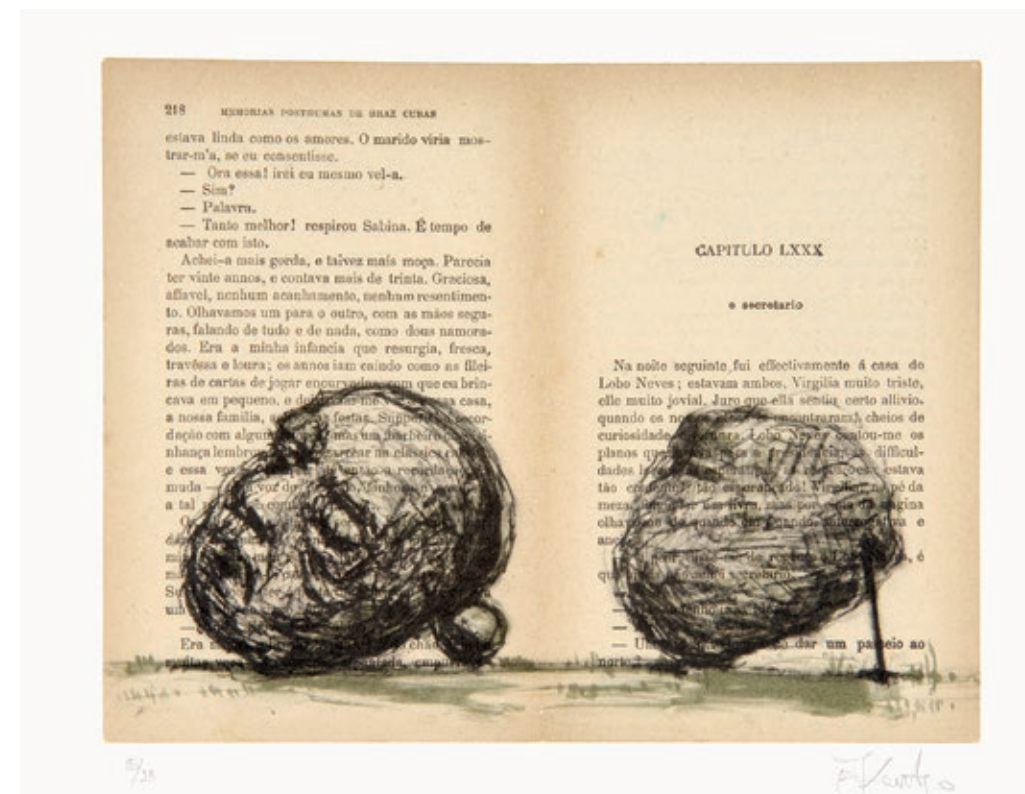
76 **William Kentridge**, Dibujo para la película *Otros rostros* (tríptico)—Drawing for the film *Other Faces* (triptych), 2011. Colección privada—Private collection [Cat. 41]



William Kentridge, *La invención de África—Invention of Africa*, páginas de la—pages of the *Historia Natural Do Brasil*. De la serie *Rúbricas*—From the series *Rubrics*, 2012. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y— and Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 45]



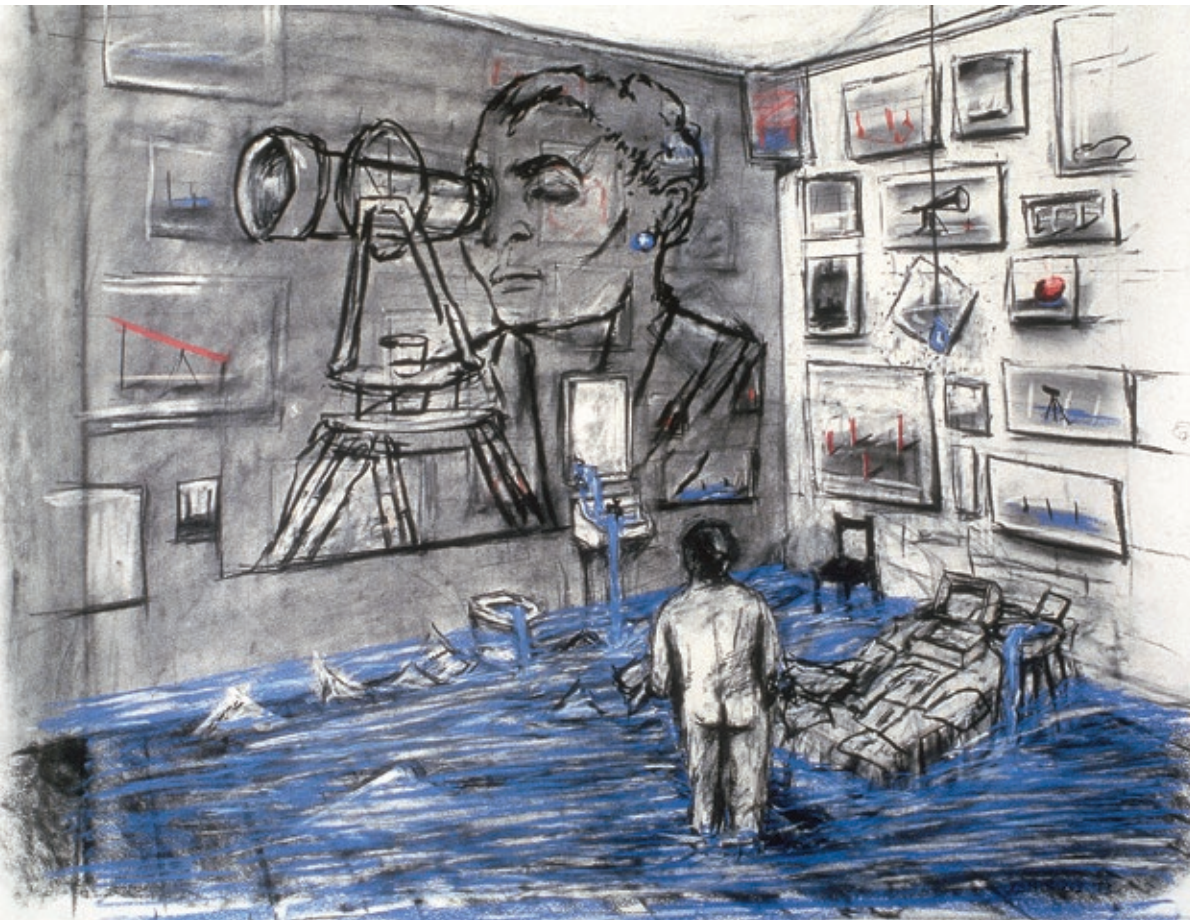
William Kentridge, *Un archivo universal—An Universal Archive*, 2012. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 1]



William Kentridge, *Bráz Cubas (Cabeza y piedra)—Bráz Cubas (Head and Stone)*, 2000. Colección privada—Private collection [Cat. 4]

Foreword

AMANDA DE LA GARZA



William Kentridge, Dibujo para la película *Félix en el exilio*—Drawing for the film *Felix in Exile*, 1994. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg [Cat. 22]

William Kentridge's oeuvre is a web made of etchings, of the acid that corrodes the surface, of drypoint, of scratches, of aquatint, of charcoal stains on the draughtsman's hand, but also of the historical and political materiality of graphic arts.

Graphic arts and drawing are, however, just two aspects of his work. This web also includes film, video, sculpture, animation, theater, opera and stage design. Lilian Tone, the curator of this exhibition, perspicaciously describes Kentridge's work as being situated at an intermediate point between stillness and movement, a description that can serve as a metaphor for something detected by Néstor García Canclini: the irrevocable presence of the past, ambiguity, and contradiction facing the real and history as an aesthetic posture.

These characteristics reappear in multiple ways: in the artist's crisscrossing of personal and collective histories, in his amalgamation of techniques, in the impossibility of differentiating between a static object and a stop-motion animation, at least in conceptual terms. Tone's description of Kentridge's working process as a kind of alchemy is thus on target. The artist's body shows up repeatedly in his work: the artist who makes an object, the artist in the process of doing something, the artist in soliloquy, who gives a "Drawing Lesson," who investigates by using his intuition, chance, procrastination, who writes cue cards, lines with which to remember key concepts during a public talk.

The artist's body extends into the studio: a self-referential space but at the same time a camera obscura, an anguish that, in William Kentridge's case, turns into humor and irony. The artist shuttles from one end of the studio to the other, and begins an inventory of the world: an atlas. In the artist's atlas, drawing and animation start off from the hard materiality of a book opened wide, whose collections of words together form a surface and a condensation of what that medium says and means.

Modernity generated all sorts of artifacts with which to construct a narrative of the world, a new world. Dioramas, spectacles, and zoetropes are the signs of that search. Kentridge makes use of this framework of artifacts in order to produce the fantasy of observing, as the one doing the gazing while also serving as the origin of the spectators' gazes.

This exhibition, which has been shown in a variety of museums in Brazil and Colombia, has finally arrived to

Mexico, first to the MUAC and then to the Museo Amparo in Puebla. The show establishes a bridge with South Africa, while at the time being the first important survey of the artist's work in the region. The countries of Latin America and South Africa have gone through realities and histories that are quite different, but that converge, nevertheless, in terms of their being part of the global "South" and their colonial pasts.

In the Mexican case, specifically, if we consider the broad tradition of graphic arts in this country, the exhibition fosters a reflection on the place of drawing and the graphic arts in the context of contemporary art. It proposes a timely discussion of the construction of the gaze through technology, the character of the cinema, and the place of the artist in contemporaneity. Kentridge's work manages to speak of general themes concerning art and history, but it does so from a perspective that is simultaneously local and global.



William Kentridge, *Mina* (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*Mine* (from the series *Drawings for Projection*), 1991. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg [Cat. 36]

William Kentridge's Present Continuous*

LILIAN TONE

* Extracted from the Introduction by Lilian Tone to *William Kentridge: Fortuna*, originally published in English by Thames & Hudson, Ltd, London 2014. © 2014 Lilian Tone



William Kentridge, *Lo que viene (Ya llegó)—What Will Come (Has Already Come)*, 2007. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 66]

At the cusp of stillness, and at the edge of movement, William Kentridge's 'filmed drawings', or 'drawn films', inhabit a curious state of transition between static materiality and temporal animation. His *Drawings for Projection* constitutes an ongoing series of short films that began in 1989, without a programme or stated agenda. It is considered by Kentridge to be the bedrock of his oeuvre. The entire series features the recurrent fictional character of Soho Eckstein, who provides the thread of continuity running through each of the films. Soho is often observed negotiating the shifting boundaries between personal and political conflicts, immersed within tentative, fragmented narratives in which overlapping images suggest different levels of consciousness.

Kentridge's drawings-in-motion owe their distinctive appearance to a homemade animation technique that he has described as 'stone age filmmaking'.¹ This process involves the sequential reworking of a set of charcoal drawings, pinned to the wall and positioned in a fixed relationship to the camera. Rather than using a different drawing for each frame, as is seen in conventional methods of cel animation, Kentridge continuously reworks each drawing in an obsessive ritual of addition and subtraction, accumulation and erasure. Evocative iconographies dissolve into crude marks that operate at the limit of discernibility, producing powerfully expressive effects.

The artist's animations are painstakingly constructed by photographing the drawing after each alteration, thereby recording the various transitional stages. Upon completion, each drawing becomes the most recent component, or visual building block, of a cinematic sequence. The traces we observe on each drawing are evidence of Kentridge's meticulous process, which the artist has reflected upon: "By now I know it will take nine months to do a film, with other activities that happen alongside. But it's very obsessive...I work for five hours and it's difficult to keep concentration. Drawing for animation is broken the whole time between a fragment of the drawing and the walk across to the camera

1— W. Kentridge, "'Fortuna': Neither Programme nor Chance in the Making of Images/Stone-Age Film-Making", lecture delivered by Kentridge in 1993, quoted in C. Christov-Bakargiev, *William Kentridge* (exh. cat.), Brussels: Palais des Beaux Arts, 1998, p.61.

and a walk back. There is a different rhythm provided through that walking, and through the pause at each stage to shoot the frames.”²

Certain drawings and sequences of drawings reveal the poses and movements of the artist or actual actors involved in their making, with photographs and short videos functioning as sketches. Not quite self-portraiture, this mode of working instead suggests that Kentridge has taken on the role of an actor playing a character, thus amplifying the performative foundation of his practice. As Kentridge says, “A lot of the animation is done walking around the studio with the stopwatch and saying, ‘alright, the man is going to walk two steps and is going to pick up a stone and throw it.’ I would perform the action, time it and translate it into a number of frames: it’s two and a half seconds, so it’s sixty-two frames.... I sometimes draw a line across the sheet of paper and I know: this is going to be the journey of my arm, roughly, and that will be forty frames, then that’ll take us to fifty-two...so it’s dividing time into very simple graphic sequences.”³

Considered in poetic terms, these works create an unequivocal connection to the ‘now’—the present in its continuous, irrevocable *presentness*. Yet this is a presentness rendered as a constant process of becoming—each work is a mediation between past, present and future. In a sense, this is an allegory of the process of making art: viewers observe the work as if it were being created in the very moment of their perceptual encounter with it on the screen. There is a sense in which Kentridge’s drawing is happening live, emerging into our field of vision, and unfolding as a sequence of moments. Kentridge’s process is transmitted to us as a believable illusion in which the artist’s recurring motifs—a constellation of iconographic elements—are constructed, deconstructed and reassembled before our eyes. We observe a cat undergoing multiple transfigurations: turning into a gas mask or a megaphone; assuming the shape of a bomb. Seemingly

2— W. Kentridge in A. Breidbach, *Thinking Aloud: Conversations with Angela Breidbach*, Cologne: Verlag Der Buchhandlung Walther König and New York: David Krut Publishing, 2006, p.57.

3— *Ibid.*, p.54.

lifeless bodies dissolve into the fabric of a landscape. Fullness becomes a void with the sweep of a sleeve. Thick lines and spare colour ebb and flow, and residues of partial erasure are left behind in the form of mysterious smudges. Crude marks become elegant lines that morph into fleeting images—the flight of a bird, the path of newspaper sheets carried by the wind, smoke rising from the landscape (and from Soho’s cigar)—which are then quickly transformed back into gestural, abstract inscriptions. Making use of light and shadow, Kentridge’s projected drawings offer an intangible physicality through gorgeously textured charcoal inscriptions that are at once tactile and immaterial.

Kentridge’s subjective cosmology is, however, embedded with coded references to actual places, situations and events. It becomes possible to identify transposed locations, and fragments of stories and memories abstractly reconstituted. Whether we can make sense of these abundant references depends, to a certain extent, upon our familiarity with the social history of South Africa—or, more particularly, with the city of Johannesburg, the artist’s place of birth in 1955, and where he continues to live and work. Characterizing his childhood there as ‘a comfortable suburban life,’ Kentridge views himself as “part of a privileged white elite that has seen and been aware of what was happening but never bore the brunt of the might of the state.”⁴

Until the apartheid regime officially ended in 1994 with the election of Nelson Mandela as the country’s first black African president, South Africa was an autocratic state that sponsored legalized racism. It was a nation of profound social and political imbalances, often enforced by brutal police tactics directed against the black population. Reflecting on his work’s relationship to political and social circumstances, Kentridge has stated: “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

4— W. Kentridge, quoted in R. Taylor, “Memento Mori”, *World Art*, Melbourne, May 1997, p.48.

and uncertain endings.”⁵ Although Kentridge’s visual language is often allegorical and metaphorical, thereby suggesting a universal accessibility, the artist’s homeland remains deeply imprinted on his practice in the form of archaeological, familial, and social layers of memory: “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.”⁶ We can locate pointed references to Johannesburg throughout the series of films *Drawings for Projection*: these are embedded with traces of that city’s local features and landmarks, both historical and contemporary. This context is richly evoked through depictions of the bare landscapes that surround Johannesburg—comprised of man-made plateaus, highlands and hills that have been repeatedly erected, displaced and replaced by the mining industry. As the artist has noted: “There is a sense of drawing a social or a historical landscape. The process of actually making the drawing finds that history because the landscape itself hides it.”⁷ Just as a city’s environment both masks and discloses evidence of its physical transformation, Kentridge’s work likewise testifies to its own history of making, unmaking and remaking. It is as if Kentridge is seeking to illuminate the inner workings of memory itself, wherein the fugitive traces of remembrance, forgetting and reconstruction are tangled up together.

Kentridge foregrounds the symbols of his home city as if to anchor—if only fleetingly—the interlacing of subjective memory and objective history. For example, we might recognise the John Vorster Square police station, an international symbol of apartheid brutality notorious for its legacy of torture and impunity; the now-demolished Top Star Drive-In movie theatre, originally located atop one of Johannesburg’s mine dumps (the artificial mountains erected by the mining industry) that dates from around 1886 and was re-mined in 2011 for residual gold; the sizeable, brown-feathered, distinctively

5— W. Kentridge, quoted in *William Kentridge: Drawings for Projection. Four Animated Films*, Johannesburg: Goodman Gallery, 1992, n.p.

6— *Ibid.*, n.p.

7— W. Kentridge, quoted in Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, p.23.

local hadedah ibis bird with its characteristic long beak; the West Park Cemetery; and old city maps featuring street names such as Error and Eckstein that have undoubtedly influenced the artist’s linguistic choices. Kentridge sets in motion an interplay of fantasy and realism, of the imaginary and the nameable; an all-too-real world dovetails with a domain of fabulation.

Proposing doubt as the only reliable state of mind in a world of profound uncertainty, Kentridge has carefully avoided moral, ethical or ideological prescriptions. It is an approach in sync with South Africa’s ambiguous and contradictory process of reconstruction and redefinition since the dissolution of apartheid. Kentridge’s practice can be experienced as a poetic embodiment of his country’s complexities, uncertainties, anxieties and hopes. There is a lovely precariousness imparted by his work, as if we are observing a compression of individual moments, historical periods, and states of consciousness. Representation and the erasure of representation seem locked in an unbroken embrace. The artist has alluded to this paradox: “In the animated films you have something that has been erased, but you can see the trace of what has been erased. The movement through time seems to make time visible, which is akin to making memory visible. And in politically charged societies, one is very much aware of the world as something in process, rather than as a static fact. For this reason, I suppose, film-making became a comfortable medium in that everything is provisional. Everything can and does change.”⁸

Within the realm of the cinematic, it is the screen that operates as the in-between space of virtualized reality. These intermediations between viewer and images unfold through time, and it is this temporal condition that Kentridge seeks to make visible, as if by alchemical transformation. Kentridge illuminates the way in which images are formed so that we may be able to perceive these processes both *in* time

8— W. Kentridge in an interview with Lina Espinosa, quoted from the English original; published in Spanish in L. Espinosa, “Conversación con William Kentridge. Una línea entre Johannesburg y Bogotá”, *Revista Clave*, Bogotá: Ediciones Uniandes, Universidad de los Andes, 2011, pp.79–99, and in L. Espinosa, “El azar y la guerra: Conversación con William Kentridge”, *RevistaArcadia.com*, 18 January 2012, www.revistaarcadia.com/arte/articulo/el-azar-guerra/27094, accessed 21 April 2013.

and *as* time. The artist approaches time as an almost material phenomenon—an elastic substance to be sculpted, slowed down, reversed, bent, thickened and thinned. For Kentridge, this has many implications: “If you have a static image, you have a frozen fact. If you invoke the world of animation, film, or theatre, you have process and transformation at its heart—transformation from image to image, transformation in subjectivity and history—and time is the medium in which this happens. The animation itself is a way of trying to make visible this invisible passage of time.”⁹ Beyond the filmic works, Kentridge’s multifaceted practice invites us to observe places and things represented through a transformative process that fuses consciousness and unconsciousness, control and serendipity. It is an inspired mode of working: daydreaming converted into visual language through the intuitive constructions produced by automatic writing. Indeed, Kentridge’s oeuvre can be regarded as an ever-evolving, sometimes meandering, flow of narratives. Yet there is an internal logic—the ritualistic process of drawing itself—that seems to hold together all of the apparently disconnected and scrambled visual elements, synchronising the asynchronous and endowing the perfectly nonsensical with critical significance.

Kentridge employs the concept of ‘fortuna’, which he describes as neither “a plan, a program, a storyboard; nor sheer chance. ‘Fortuna’ is the general term I use for this range of agencies, something other than cold statistical chance, yet something outside the range of rational control.”¹⁰ In other words, we might understand this as a kind of directed happenstance, the engineering of luck, or a sophisticated gamble, involving both possibility and predetermination. ‘Fortuna’ alludes to a state of becoming wherein the work of art is endlessly under construction—even when encountered as a finished product by the viewer. There is a sense of discovery, rather than invention, as Kentridge has

9— W. Kentridge in an interview with Achille Bonito-Oliva, January 2007, in A. Bonito-Oliva, *Encyclopaedia of the Word: Artist Conversations, 1968–2008*, Milan: Skira Editore, 2010.

10— W. Kentridge, “‘Fortuna’: Neither Programme nor Chance in the Making of Images”, in Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, p.68.

written.¹¹ ‘Fortuna’ also suggests a celebration of eccentricity that supports the works’ political engagement: “This reliance on ‘fortuna’ in the making of images or text, mirrors some of the ways we exist in the world, even outside the realm of images and texts.”¹²

Throughout more than two decades of Kentridge’s prolific output, this ‘fortuna’ has been expressed across a range of cultural platforms and artistic media. We find it in what the artist has referred to as images of ‘inauthentic origins’ that have been ‘thrown up by accidental circumstances,’ trafficking freely across the increasingly porous borders of film-making, sculpture, printmaking, artist’s books, lecture-performances, tapestry, opera and theatre productions.¹³ Kentridge has described this as an ‘excess of making’, wherein ‘the fury of making, the way medium and images spark new ideas’ leads to the cross-pollination of motifs and images, and a migration of meaning from one work to the next.¹⁴ Deeply suspicious of specialization, Kentridge welcomes the aesthetic contamination that occurs when artistic forms are intermingled, codes of representation are broken down and reassembled into something hybrid, and cross-disciplinary possibilities are opened up: “I know much more about drawing and what it is to be an artist from the theatre school rather than from any fine arts school, and what energy is needed to make any piece of work, whether it’s drawing, painting, film, or sculpture.”¹⁵

Within this endlessly decomposed and recomposed iconographic lexicon, there is a transmutation of everyday objects, often referencing items that Kentridge may happen to have on his studio desk: a coffee pot is transfigured into the shape of a diva, the image of a tree morphs into that of a bird. A procession of porters undergo a sequence of almost alchemical medium-bending transformations: we observe these figures as torn-paper constructions, shadows in the projection

11— W. Kentridge, op. cit., p.68.

12— Ibid., p.69.

13— W. Kentridge, op. cit., p.68.

14— W. Kentridge in email to the autor received 9 December 2011.

15— W. Kentridge, quoted in C. Kaplan and W. Kentridge, ‘The Time-Image’, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 27, no. 2, May 2005, p.32.

screen, marching bronze sculptures, silhouettes following a circular route of prints and objects, and as puppets on a stage. One of Kentridge's signature motifs, *World on its Hind Legs*, changes scale, shape and volume as it is re-articulated through various formats. It exists in the form of over-sized drawings, newspaper illustrations, and intimate prints—even as a three-dimensional foamcore construction (originally a maquette made in 2009 for a proposed public sculpture) that dissolves into fragmented abstract elements when viewed from different angles.

When considered collectively, Kentridge's works suggest the development of a structured vocabulary and visual grammar. Yet the artist has diligently sought to avoid the consolidation of his motifs and characters into too stable a system, so as to maintain their fluidity and unpredictability. It is within the studio—as stage, as *mise-en-scène*—that everything comes together. This can be observed in the films *7 Fragments for Georges Méliès*, *Journey to the Moon*, and *Day for Night* (all 2003), and in the video sketches that comprise *Drawing Lessons* (2009–10), where the studio is the unifying platform for Kentridge's lighthearted, absurdist performances. The studio becomes a central character in Kentridge's practice, a space of invention within which the artist seems almost organically embedded. It is a place continuously reanimated by the artist's melange of languages and tropes that are manifested in a range of non-hierarchical formats. Yet before the context of the studio, it is the medium of drawing—under the artist's principle of 'fortuna'—that penetrates all of the disparate elements of Kentridge's practice: "It is only when physically engaged on a drawing that ideas start to emerge. There is a combination between drawing and seeing, between making and assessing, that provokes a part of my mind that otherwise is closed off."¹⁶

This active and participatory quality of seeing reflects the artist's keen interest in using the mechanics of vision as a way to construct worlds. Much of Kentridge's work alludes to various historical instruments of representing the body and the world, such as the telescope, the film camera and the theodolite (an instrument for measuring angles on

16— *Ibid.*, p.68.

horizontal and vertical planes), as well as various types of medical imaging device. According to the artist, all are "modes, existing in the world, to say 'this is a way of understanding the world through a representation'. An X-ray or an MRI is one way, and the stereoscope is another, to understand the world."¹⁷ In addition to drawing images that mimic the representations of the human body (and other objects) produced by these instruments, Kentridge has developed works that embody the optical apparatus itself, such as the anamorphic film *What Will Come (Has Already Come)* and the stereoscopic photogravures comprising the *Underweysung der Messung [Geometry Manual]* series (both 2007). In 2009, he stated, "I'm interested in machines that make you aware of the process of seeing and aware of what you do when you construct the world by looking. This is interesting in itself, but more as a broad-based metaphor for how we understand the world."¹⁸

The conceptual crux of Kentridge's work, however, is located not within the apparatuses of representation themselves, but rather in the space of negotiation between the artist and these multiple media (drawing, photography, cinema, animation, the studio itself) with which worlds are built, unbuilt and re-built. By questioning rationality, embracing both the fallibility and ingenuity of human perception, and highlighting the precariousness of communication, Kentridge projects his versions of reality, time and space onto us, and dares us to project ourselves back.

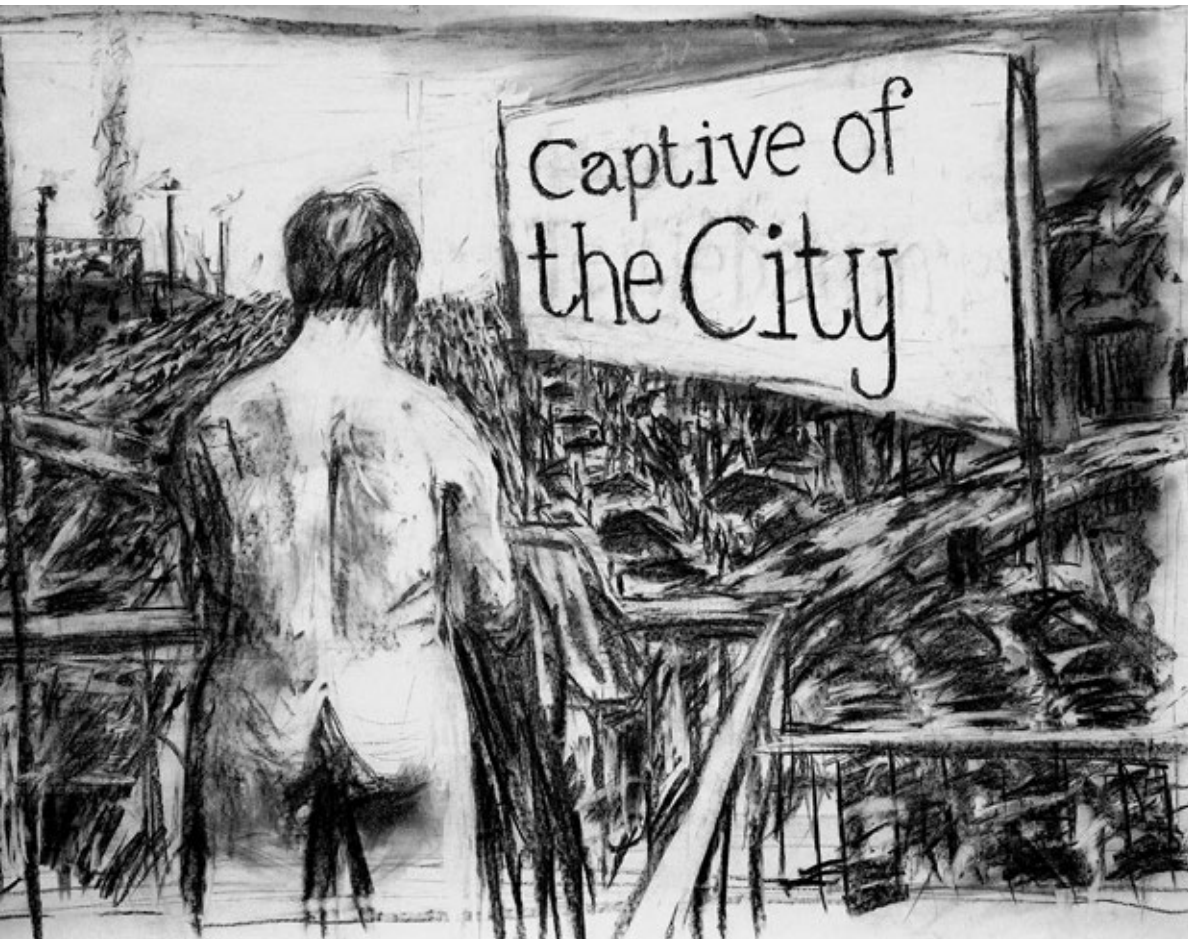
17— W. Kentridge, quoted in L. Tone, *Projects 68: William Kentridge* (exh. brochure), New York: The Museum of Modern Art, 1999, n.p.

18— William Kentridge, quoted in S. Sollins et al., *Art:21—Art in the 21st Century, Season 5*, New York: Art:21, Inc., 2009, p.22.

Reinventing the Questions

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI*

*— Distinguished Professor at the Universidad Autónoma Metropolitana and Researcher Emeritus in Mexico's Sistema Nacional de Investigadores.



William Kentridge, Dibujo para la película *Johannesburgo, segunda ciudad más grandiosa después de París* (*Prisionero de la ciudad*)—Drawing for the film *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* (*Captive of the City*), 1989. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 29]

If one regards works of art as answers, one may then try to uncover the questions that motivated them. William Kentridge's works are very obviously concerned with figuring out what happened with apartheid, which parts of that era continue to endure in South Africa today, how the mining industries altered the country's landscape, and, on a formal plane, how drawings become powerful when they are made to interact with shadow plays and operas, cinema and performance. It is known that he questioned the tasks of Truth and Reconciliation Commission, and that he used fiction to investigate the roles of businessmen (Soho Eckstein), intellectuals (Felix Teitelbaum) and other individual and mass behaviors under colonialism. He thus opposed the lazy opposition between criminals and victims that prevailed in the Commission's hearings, as well as in so many other processes of political investigation and memory.

If Kentridge's dominant concerns were limited to these matters, we would have to analyze his works as part of the vast fellowship of other African artworks, films, and literary texts that have concerned themselves with them. What differentiates him, however, is the way in which he doubts.

It could be argued that since modernity, art has properly mistrusted the ways in which the so-called real is represented by social descriptions, and political and religious programs. J. M. Coetzee, to cite another celebrated case from the same country, did so in his narratives (which, in his novel *Summertime*, he took to the extreme of imagining an English biographer who interviews Coetzee's former partners, questions the author's relationship with his father, and puts his notebook to the test).

Kentridge is also suspicious of stories about colonialism, capitalism, apartheid, and its dissolution. He includes himself in this uncertainty by showing himself drawing, mixing genres, un-doing his images in shaky descriptions. What does he make: sculptures, etchings, performance-presentations, animations? His point of departure—as would be suggested by a genetic analysis of his production—is drawing. But he clarifies that he learned the most about drawing when he was studying the theater.

The “brutalized society,” he tells us, spawned and fed his works, but “I have never tried to make illustrations of

apartheid.”¹ Could it at least be argued that he speaks in the name of critical movements? To be sure, his works are situated within the questioning current, but uncomfortably so. A partial explanation of his continuous muckings-up might come, according to Kate McCrickard, from the fact that he is white, with European training, a Jew of Lithuanian ancestry. Neither these origins nor his isolation at the southern tip of the African continent reduce what there is in his project of aesthetic decision: to leave the cinema and the theater, where he confessed his failure, and to start anew with drawing in order to come to animation, to experiment with erasures and shadows, to use these indecisions as a way to give the form belonging to the exasperation of oppressed multitudes, to the affective breaking of patrons or lovers, to the decomposition of landscapes.

This choice of using minimal, stuttering forms, evident in the basic vocabulary he established with his drawings, oriented his return to theater. He staged *Woyzeck in the Highveld* (1993), *Faust in Africa* (1995), animated films about Ubu, and later Monteverdi and Mozart, with marionettes or mechanically operated cardboard cutouts. We also see this minimalist will in his frequent use of scraps, newspaper clippings, photographs, and such everyday objects as a coffee pot or a megaphone. His repetitive use of them, with a black or grey humor, approaches the parades of black crowds that move like animated objects or shadows in processions with no apparent destination. It is unsurprising that he would humanize bits of junk by dressing them in skirts, or that he would represent himself drowning in water flooding his bedroom. The landscape is emptied like tattered billboard posters without captions or washed out by white (*Other Faces*, 2011), or like the multiplication of oil derricks, blotching devastated horizons.

His experimental rehearsals with vision, human and object figures turned into shadows or silhouettes, tattered animations, found objects, readymades of broken histories, collages in which strange figures become associated with each other as happens when we remember, are all ways of doubting. There are no sharp contrasts between that which is illuminated and that which is confused. As part of this ambiguous

1— Quoted in Kate McCrickard, “William Kentridge’s Present Continuous,” reprinted in this volume.

aspect of “the real,” cups, rearview mirrors, binoculars and bathroom furnishings become protagonists. Objects act and migrate to unexpected contexts. “They are cut loose from a subject,” Kentridge says.²

As someone without a subject matter, he searches hither and thither. We see the artist walk through the enclosed space of his studio, filming himself as he goes, in almost maniacal leaps. Will he want to watch himself later in order to try to understand himself? The anachronism of using shadow plays in this era of technological convergence and digitalized multimedia seems to be part of that quest. Artifacts like zoetropes and stereoscopes, from the early days of the cinema, are resources for moments when the illusions of modernity came unhinged, just as the cultivation of drawing appeals to an elementary procedure of artistic creation and representation.

Curiously, a work from 2007 in which the animation was made frame by frame in anamorphic stop-motion—the camera suspended above drawings in which the artist uses as ancient device as a cylindrical mirror to see what the final film will look like—is called *What Will Come (Has Already Come)*.

The subject matter of this piece is the annexation of Ethiopia in 1936-37 by Mussolini’s troops, and the Jewish exodus from that territory to Israel during the famine of 1984-85. “We can discern a tree,” McCrickard observes, “a landscape, a huge fly, a rhinoceros and an African village. The two manners of seeing form—drawn and reflected—offer two views of the world, one true and one dubious.”³

Many of the drawings display unfinished processes of composition, incomplete or blurry suits. The machines combining a wheel, cables, collages armed with branches, wood, and pieces of cardboard boxes also give the impression of chance Dadaist encounters that perhaps happen otherwise before or after the moment at which we gaze at them. They leave the spectator in the imprecise place of someone who can only grasp—and grasp him- or herself—amidst unstable flows.

2— Quoted in Kate McCrickard, “William Kentridge: A Reanimated Artist,” in Lilian Tone, ed., *William Kentridge: Fortuna* (London: Thames & Hudson, 2013), p. 285.

3— Ibid, p. 287.

The nightmarish, deformed shadows in unexpectedly associated scenes are reminiscent of surrealism. Multiple allusions to Méliès and other fantasies of early celluloid cinema reprise those explorations, which seem to us today to be stammering. His staging of Dmitri Shostakovich's opera *The Nose*, based on a piece by Nikolai Gogol, in which the protagonist notices upon awaking that his nose (a Jewish one like Kentridge's) has become separated from his face and is passing itself off as a high-ranking Soviet bureaucrat on the streets of Saint Petersburg, elaborates on the destiny of the Russian avant-garde, frustrated by Stalinist repression. Elsewhere, Kentridge's work with residues, as well as that with anachronisms and fragmentation, have led various critics to locate him among the postmodernists.

In fact, the artist knows those sources of irreverence well; he crosses them and makes other things along their edges. It could be said that he attempts to situate himself time and again in what Borges has defined as the scene proper to the aesthetic act—the “imminence of a revelation that is not yet produced.”⁴ He reprises the projects of Dadaism, surrealism, foundational cinema, constructivism, and sounds out how to make politically new drafts of art. Historical failures, formal indecisions, neglected pains: all are brought together not in order to construct a work, but to re-experiment with the questions. His work is the place where art history and social history critique themselves.

In the final analysis, there is no big difference between what one or the other history lets one do. When he presented this exhibition, “Fortuna,” in Brazil, a reporter from the *Folha de São Paulo* asked him whether fantasy was contradicted by the realm of the socio-political. Kentridge answered: “Look at South Africa and the regime change from apartheid to the current democratic system. That was unpredictable for a lot of people, who couldn't see how apartheid could end and what the motor for it would be. In fact, there wasn't a single political analyst who had any idea of how to achieve that transformation. That made me realize that it's necessary to be attentive to ambiguity, contradiction, surprise, and the

4— Jorge Luis Borges, “The Wall and the Books,” in *Other Inquisitions*, trans. Ruth L. C. Simms (Austin: University of Texas Press, 1964), p. 5.

unexpected. Not just in the art world, but also in politics, when something seems immutable it can mutate, and that makes me suspicious of all certainty. For me, every vindication through certainty, whether political or artistic, has an authoritarian agenda behind it. That's why I'm interested in politics, and particularly in ambiguities and contradictions in politics.”⁵

This is why he has made pieces in which he rewrites dictionaries and encyclopedias, overprinting them with phrases like “The pleasures of self-deception” and “The full stop swallows the sentence.” From the most rudimentary drawings to spectacular theatricalization, everything is done by leaving behind any model or canon. But neither does he fall into the shock of the new that pretends not to have avant-gardist precedents of its own. His innovations are charged with the popular cultures of Africa; they throw themselves into the future from age-old gestures like etching and marking with charcoal.

Erasure, sfumato, and clipping are mnemonic procedures as well as procedures of political projects. The distortions of forgetting and of illusion shape the past and the future. The avant-garde, re-animated from the South African periphery, manages to implode its classical confrontation with traditions. As Andreas Huyssen points out, the alternatives that Kentridge discovers imply distancing and also negotiation with respect to modernity. Beyond the opposition between realism and utopia, between intellect and affect, he invites us “to think politically through spectacular, sensuous installations that create affect both on the local and the global stage.”⁶

In addition to distancing and negotiation, there is also a reinvention of critique through the metamorphosis of the most everyday: the coffee pot becoming an electric drill. An impassioned critique that doubts. “I'm really interested,” Kentridge says, “in the terrain's hiding of its own history and the correspondence this has [...] with the way memory

5— Fabio Cypriano, “Leia a íntegra da entrevista com o artista sul-africano William Kentridge,” *Folha de São Paulo Ilustrada* (September 4, 2014).

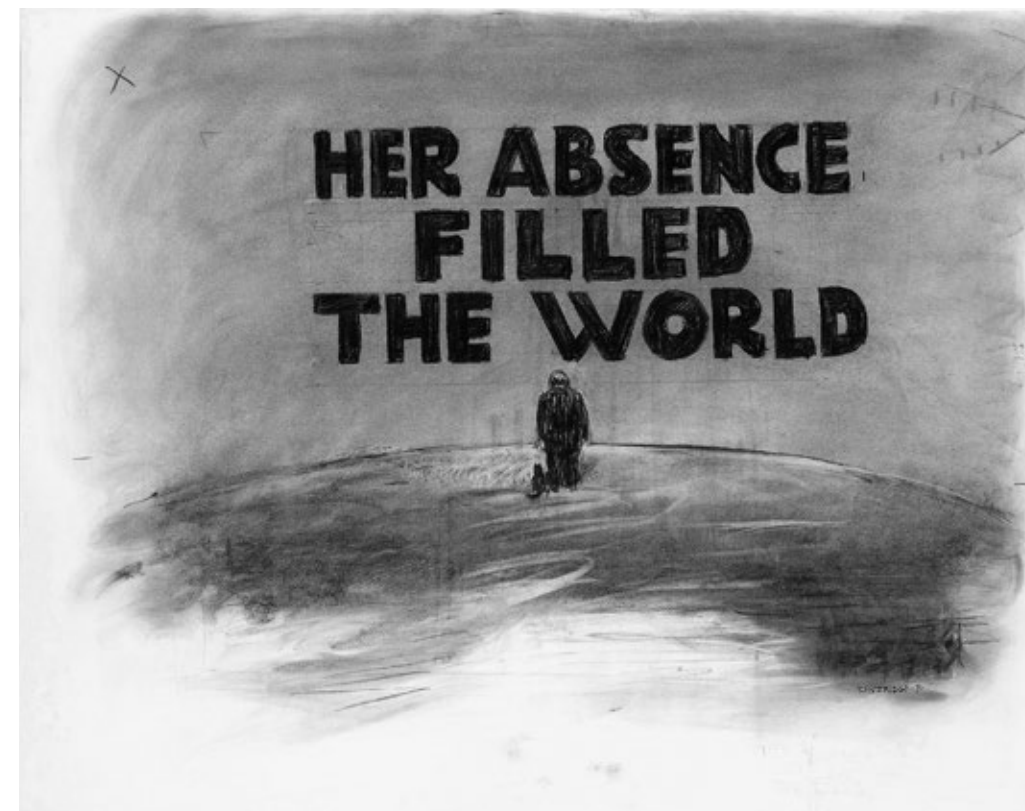
6— Andreas Huyssen, “The Shadow Play as Medium of Memory” in *William Kentridge and Nalini Malani* (Milan: Edizioni Charta, 2013), p. 74.

works. The difficulty we have in holding on to passions, impressions, ways of seeing things, the way that things that seem so indelibly imprinted on our memories still fade and becomes elusive, is mirrored in the way in which the terrain itself cannot hold on to the events played out upon it.”⁷

Could it be one thing or the other? “I don’t think it’s relativism. To say that one needs art, or politics, that incorporate ambiguity and contradiction is not to say that one stops recognizing and condemning things as evil. However, it might stop one being so utterly convinced of the certainty of one’s own solutions.”⁸ Working in imminence does not deliver works; it asks the questions anew.

7— Quoted in *ibid*, op. cit., p. 41.

8— Quoted in *ibid*, p. 36.



William Kentridge, *Sobriedad, obesidad y envejecimiento* (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*Sobriety, Obesity & Growing Old* (from *Drawings for Projection*), 1991. Colección del artista, cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburg—Johannesburg [Cat. 49]

WILLIAM KENTRIDGE

(Johannesburgo, 1955). Vive y trabaja en Johannesburgo. Estudió Ciencias Políticas y Estudios Africanos en la Universidad de Johannesburgo antes de dar un giro hacia las artes visuales en la Johannesburg Art Foundation. Durante este periodo, se dedicó al diseño y al teatro y actuó en varias producciones escénicas. Su compromiso con el teatro y la ópera sigue presente en toda su obra e informa el carácter dramático y narrativo de su producción artística, así como su interés por convertir medios como el dibujo, la escultura, la gráfica, el performance y el cine en lenguajes híbridos.

Obtuvo importantes reconocimientos internacionales a mediados de los noventa y desde entonces, su trabajo ha sido exhibido en museos, galerías, cines y teatros de ópera alrededor del mundo. Algunas de sus exposiciones más relevantes son: Documenta en Cassel, Alemania (1997, 2003, 2012), la Bienal de Venecia (1993, 1999, 2004, 2005), exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Albertina en Viena, Jeu de Paume y el Louvre de París, el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York y funciones de ópera en la Ópera Metropolitana de Nueva York y La Scala en Milán. En 2010, recibió el prestigioso Premio Kyoto en reconocimiento a sus contribuciones en el campo de las artes y la filosofía. En 2011, fue elegido Miembro Honorario de la Academia Americana de Artes y Letras. En 2012, presentó las Conferencias Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard y fue elegido miembro de la Sociedad Filosófica Americana y de la Academia Americana de Artes y Ciencias. En ese mismo año, fue nombrado *Commandeur des Arts et Lettres* por el Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. Ha recibido doctorados honorarios por parte de renombradas universidades como Yale, la Universidad de Londres y la Universidad de Ciudad del Cabo. Recientemente fue elegido como Académico Honorario de la Real Academia de Londres.

WILLIAM KENTRIDGE

(Johannesburg, 1955). Lives and works in Johannesburg. He studied Political Science and African Studies at the University of Johannesburg before he turned to the practice of visual arts at the Johannesburg Art Foundation. During this period, he devoted himself to design and theater, and acted in various productions. His involvement in theater and opera runs through his entire oeuvre and informs the dramatic and narrative character of his artistic production, as well as his interest in reinventing the media of drawing, sculpture, printmaking, performance and film into hybrid languages.

He gained international recognition in the mid-1990s and since then his work has been seen in major museums, galleries, theaters and opera houses around the world. These include Documenta in Kassel, Germany (1997, 2003, 2012), the Biennale di Venezia (1993, 1999, 2004, 2005), solo exhibitions at the Museum of Modern Art in New York, the Albertina Museum in Vienna, Jeu de Paume and the Louvre in Paris, the Metropolitan Museum of Art in New York, and opera performances at the Metropolitan Opera in New York and La Scala in Milan. In 2010, he received the prestigious Kyoto Prize in recognition of his contributions to the field of arts and philosophy. In 2011, he was elected as an Honorary Member of the American Academy of Arts and Letters. In 2012, he presented the Charles Eliot Norton Lectures at Harvard University and was elected a member of the American Philosophical Society and of the American Academy of Arts and Sciences. Also in that year he was named Commandeur des Arts et Lettres by the French Ministry of Culture and Communication. He has received honorary doctorates from several universities, including Yale, University of London and the University of Cape Town. He recently became an Honorary Academician of the Royal Academy in London.

CATÁLOGO

CATALOGUE

Todas las piezas pertenecen a la colección del artista y son cortesía de Marian Goodman Gallery, Nueva York, and Goodman Gallery, Johannesburg, a menos que se especifique lo contrario.

—
All works belong to the artist's collection and are courtesy of Marian Goodman Gallery, New York, and Goodman Gallery, Johannesburg, unless otherwise noted.

1. *Un archivo universal*—*A Universal Archive*, 2012

Litografía y collage impreso sobre papeles pegados a papel Vélin Arches blanco de 400 g—Lithograph and collage printed on paper attached to white, 400 g Vélin d'Arches paper
70 × 86 cm
Edición de—Edition of 35

2. *Procesión de Atlas I*—*Atlas Procession I*, 2000

Aguafuerte, aguatinta y punta seca de una plancha de cobre y aplicación sobre una hoja de mylar, posteriormente pintados a mano por el artista y montados sobre papel Vélin Etching blanco de 300 g—Aquatint and drypoint from copper plate and letterpress on a mylar sheet, with further hand painting by the artist, on white, 300 g Vélin d'Arches paper
Imagen y papel—Image and paper
158 × 108 cm
Edición de—Edition of 40

3. *Rueda de bicicleta*—*Bicycle Wheel*, 2012

Técnica mixta—Mixed media
Altura—Height 260 cm, 100 cm ø

4. *Bráz Cubas (Piedra y cabeza)*—*Brás Cubas (Head and Stone)*, 2000

Litografía en negro con acuarela, impresa sobre páginas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* por Machado de Assis (1880), sobre papel Vélin Arches blanco de 250 g—Lithograph in black

with watercolor printed on page spreads from *Memórias Póstumas de Brás Cubas* by Machado de Assis (1880), on white, 250 g Vélin d'Arches paper
28.5 × 33 cm
Edición de—Edition of 28
Colección privada—Private collection

5. *Bráz Cubas* (Esculturas)—*Brás Cubas* (Sculptures), 2000

Litografía en negro con acuarelas impresa sobre páginas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* por Machado de Assis (1881), montadas en papel Vélin Arches blanco de 250 g—Lithograph in black with watercolor printed on page spreads from *Memórias Póstumas de Brás Cubas* by Machado de Assis (1880), on white, 250 g Vélin d'Arches paper
28.5 × 33 cm
Edición de—Edition of 28

6. *Carnets d'Egypte: La tragedia de Isis* (de la serie *Lección de dibujo 30*)—*Carnets d'Egypte: Isis Tragedie* (from the series *Drawing Lesson 30*), 2010
Video
6'05"

7. *Carnets d'Egypte: Paisaje nubio / Ref: 15/06/2010 (Lección de dibujo 42)*—*Carnets d'Egypte: Nubian Landscape / Ref: 15/06/2010 (Drawing Lesson 42)*, 2010
Video
2'42"

8. *Carnets d'Egypte: Escriba / Ref: 26/05/2010 (Lección de dibujo 38)*—*Carnets d'Egypte: Scribe / Ref: 26/05/2010 (Drawing Lesson 38)*, 2010
Video
6'09"

9. *Carnets d'Egypte: Fragmentos / Ref: 19/06/2010 (Lección de dibujo 43)*—*Carnets d'Egypte: Shards / Ref: 19/06/2010 (Drawing Lesson 43)*, 2010
Video
3'55"

10. Paisaje colonial—Colonial Landscape, 1998
Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper
70 × 92 cm
Colección privada—Private collection

11. Paisaje colonial (Cascada)—Colonial Landscape (Waterfall), 1995
Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper
120 × 160 cm

12. Notas de cobre, Estados 0-11—Copper Notes, States 0-11, 2005
Serie de 11 impresiones de punta seca, en estados sucesivos de la misma placa de cobre, bruñidos y algunos grabados, sobre papel Hahnemühle—Series of 11 dry point prints, in successive states from the same copper plate, burnished and some with engraving, on Hahnemühle paper
28.5 × 33 cm
Edición de cantidades diversas para cada estado de la serie de 11 impresiones—Edition in varying numbers for each state of the series of 11 prints
Colección Goodman Gallery, Johannesburgo / Goodman Gallery collection, Johannesburg

13. Noche americana—Day for Night, 2003
Película de 16mm transferida a video (a color, sin sonido)—
16mm film transferred to video (color, silent)
6'32"

14. De Como Não Fui Ministro D'Estado, 2012
Video HD—HD Video
1'31"

15. 2 páginas de Il Sole 24 Ore: Domenica—2 pages from Il sole 24 Ore: Domenica, 2007
Periódico—Newspaper
56 × 38 cm

16. Dibujo para Il Sole 24 Ore: Domenica (Máscara de gas) (Masacre de los inocentes) (Periódico)—Drawing for Il Sole 24 Ore: Domenica (Gasmask) (Massacre of the Innocents) (Newspaper), 2007
Carboncillo y pastel sobre papel—Charcoal and pastel on paper
213.5 × 150 cm

17. Lección de dibujo 12—Drawing Lesson 12, 2009
Video
1'19"

18. Lección de dibujo 46 (Coro de esculturas cinéticas)—Drawing Lesson 46 (Kinetic Sculpture Chorus), 2010
Video
2'40"

19. Lección de dibujo 47 (Entrevista con el artista)—Drawing Lesson 47 (An Interview with the Artist), 2010
Video
4'47"

20. East Rand Proprietary Mines Ltd, Administración central / Ref: 09/06/2010 (Lección de dibujo 35)—East Rand Proprietary Mines Ltd, Central Administration / Ref: 09/06/2010 (Drawing Lesson 35), 2010
Video
11'27"

21. Félix en el exilio (de la serie Dibujos para proyección)—Felix in Exile (from the series Drawings for Projection), 1994
Película animada en 35mm transferida a video (a color, con sonido)—35mm animated film transferred to video (color, sound)
8' 43"

22. Dibujos para la película Félix en el exilio—Drawings for the film Felix in Exile, 1994
3 dibujos de carboncillo y pastel sobre papel—3 charcoal and pastel drawings on paper
93 × 120 cm (1) y 50 × 64 cm (2 c/u)

23. Cabeza I-IV (de la serie Cuatro cabezas de papel)—Head I-IV (from the series Four Paper Heads), 2007
Litografía, impresión tipográfica, lápices de colores, acuarelas y chine-collé—Lithograph, letterpress, colored pencil, watercolor and Chine-collé
37 × 25 × 20 cm aprox.
Edición de—Edition of 25
Colección—Collection Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg

24. *Lexicón griego (Lección de dibujo 45)—Greek Lexicon (Drawing Lesson 45)*, 2011

Video
28"

25. *Historia de la queja principal* (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*History of the Main Complaint* (from the series *Drawings for Projection*), 1996

Película animada de 35mm transferida a video (a color, con sonido)—35mm animated film transferred to video (color, sound)
5'50"

26. *Libro contable de Licor intoxicante—Ref: 04/05/2010 (Lección de dibujo 34)—Intoxicating Liquor Cash Sales Book—Ref: 04/05/2010 (Drawing Lesson 34)*, 2010

Video
1'31"

27. *Johannesburgo, segunda ciudad más grandiosa después de París (Dibujos para proyectar)—Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* (from *Drawings for Projection*), 1989

Película animada de 16mm transferida a video (a color, con sonido)—16mm animated film transferred to video (color, sound)
8'02"

28. Dibujos para la película *Johannesburgo, segunda ciudad más grandiosa después de París*—Drawing for the film *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris*, 1989

Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper
90.5 × 113 cm

29. Dibujos para la película *Johannesburgo, segunda ciudad más grandiosa después de París (Prisionero de la ciudad)*—Drawing for the film *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris (Captive of the City)*, 1989

Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper
90.5 × 113 cm

30. *Viaje a la luna—Journey to the Moon*, 2003

Película en 35mm y 16mm transferida a video (en blanco y negro, con sonido)—35mm and 16mm film transferred to video (black and white, sound)
7'10"

31. *Escultura cinética-Fuelle—Kinetic Sculpture-Bellows*, 2012
Acero, objetos encontrados, madera, aire, resortes y cables de acero—Steel, found objects, wood, air, springs and steel cables
Altura—Height 184 cm, 80 cm ø

32. *L'avanzata inesorabile*

1 (*El mundo en sus patas traseras*), 2 (*Periódico*), 3 (*Masacre de los inocentes*), 4 (*Periódico leído*), 5 (*Máscara de gas*)—*L'avanzata inesorabile 1 (World on its Hind Legs)*, 2 (*Newspaper*), 3 (*Massacre of the Innocents*), 4 (*Read Newspaper*), 5 (*Gas Mask*), 2007

Aguatinta al azúcar sobre papel—Sugar aquatint on paper
40 × 35 cm

Edición de—Edition of 50

33. *Botiquín—Medicine Chest*, 2001

Video retroproyectado en el espejo de un botiquín, película animada de 35mm transferida a video en DVD—Video rear-projected on medicine chest mirror, animated film, 35mm, video and DVD transfer
5'50"

34. *Merveilles de la Science / Ref: 14/05/2010 (Lección de dibujo 32)—Merveilles de la Science / Ref: 14/05/2010 (Drawing Lesson 32)*, 2010

Video
4'34"

35. *L'Exploration du Sahara / Ref: 23/04/2010 (Lección de dibujo 31)—L'Exploration du Sahara / Ref: 23/04/2010 (Drawing Lesson 31)*, 2010

Video
50"

36. *Mina* (de *Dibujos para proyectar*)—*Mine* (from *Drawings for Projection*), 1991

Película animada de 16mm transferida a video (a color, con sonido)—16mm animated film transferred to video (color, sound)
5'50"

- 37. *Monumento*** (de *Dibujos para proyectar*)—*Monument* (from *Drawings for Projection*), 1990
Película animada en 16mm transferida a video (a color, con sonido)—16mm animated film transferred to video (color, sound)
3'11"
- 38. Dibujo para la película *Monumento***—Drawing for the film *Monument*, 1990
Carboncillo sobre papel—Charcoal on paper
120 × 150 cm
- 39. *Monitor***, 2012
Litografía y collage impreso sobre varios papeles sujetos en papel Vélin Arches blanco de 400 g—Lithograph and collage printed on various paper attached to white, 400 g Vélin d'Arches paper
70 × 86 cm
Edición de—Edition of 35
- 40. *Otros rostros*** (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*Other Faces* (from the series *Drawings for Projection*), 2010-11
Película animada en 35mm transferida a video (a color, con sonido)—35mm animated film transferred to video (color, sound)
9'45"
- 41. Dibujos para la película *Otros rostros***—Drawings for the film *Other Faces*, 2011
13 dibujos y un tríptico—13 drawings and 1 triptych
Carboncillo y lápices de colores sobre papel—Charcoal and colored pencil on paper
Dimensiones variables—Variable dimensions
Colecciones privadas, colección del artista, cortesía de—Private collections, artist's collection, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, y—and Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg
- 42. *Fenakitoscopio***—*Phenakistoscope*, 2000
Litografía en cuatro colores sobre páginas del *Atlas Popular del Mundo* de G.W. Bacon (1951) pegada a dos discos de gramófono sobre ejes mecánicos de metal, engranaje y una manivela de madera—Four-color lithograph on pages from *Bacon's Popular*

Atlas of the World (1951) attached to two gramophone records, machined metal shafts, gear mechanisms, and wooden handle
Edición de—Edition of 40
60 × 30 × 32 cm

43. *Acarreo*—*Portage*, 2000
Chine-collé de figuras hechas con papel Canson negro en varias páginas de *Le Nouveau Larousse Illustré Encyclopaedia* (c. 1906), sobre papel Vélin Arches color crema, plegado en leporello—Chine-collé of figures from black Canson paper on multiple spreads from *Le Nouveau Larousse Illustré Encyclopaedia* (c. 1906), on crème-colored Vélin d'Arches paper, in accordion fold
Portafolio 27.6 × 423 cm
Edición de—Edition of 33

44. *Procesión*—*Procession*, 1999-2000
Serie de 25 figuras en bronce—Series of 25 bronze figures
Dimensiones variables entre—Variable dimensions between 40 × 27.9 × 26.9 cm

45. *Rúbricas*—*Rubrics*, 2012
14 impresiones individualmente tituladas, serigrafía sobre papel—14 individually titled prints, silkscreen on paper
37.5 × 50.5 cm c/u—ea.
Edición de—Edition of 10

46. *Junco*—*Reeds*, 1996
Grabado al azúcar, aguafuerte, aguatinta y punta seca a partir de una sola placa de cobre y una lámina de policarbonato grabada con herramienta eléctrica, sobre papel blanco Vélin Arches de 300 g pintado a mano—Sugar aquatint, spit bite, aquatint and drypoint, from 1 copper plate and 1 polycarbonate sheet engraved with power tool, on hand-painted white, 300 g Vélin d'Arches paper
120 × 160 cm
Edición de—Edition of 40

47. *Rinoceronte*—*Rhinoceros*, 2007
Cartón pluma, adhesivo, papel, carboncillo, páginas de enciclopedia e imágenes impresas—Foam core, glue, paper, charcoal, encyclopedia pages, printed images
37 × 65 × 30 cm

48. *Procesión de sombras—Shadow Procession*, 1999
Película animada en 35mm transferida a video—35mm animated film transferred to video
7’

49. *Sobriedad, obesidad y envejecimiento* (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*Sobriety, Obesity & Growing Old* (from the series *Drawings for Projection*), 1991
Película animada en 16mm transferida a video (a color, con sonido)—16mm animated film transferred to video (color, sound)
8’22”

50. Dibujos para la película *Sobriedad, obesidad y envejecimiento*—Drawings for the film *Sobriety, Obesity & Growing Old*, 1991
2 dibujos—drawings
Carboncillo y pastel sobre papel—Charcoal and pastel on paper
70 × 100 cm y—and 120 × 150 cm

51. *Estereoscopio* (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*Stereoscope* (from the series *Drawings for Projection*), 1999
Película animada en 35mm transferida a video (a color, con sonido)—35mm animated film transferred to video (color, sound)
8’22”

52. Dibujo para la película *Estereoscopio*—Drawing for the film *Stereoscope*, 1998
Carboncillo y gis sobre papel—Charcoal and chalk on paper
92 × 120 cm
Colección privada—Private collection

53. Dibujo para la película *Estereoscopio*—Drawing for the film *Stereoscope*, 1999
Carboncillo y pastel sobre papel—Charcoal and pastel on paper
113 × 137 cm
Colección—Collection Johannesburg Art Gallery

54. *Estatua ecuestre de mesa—Table-top Equestrian Statue*, 2007
Cartón pluma, ramas rústicas, pegamento, cartón corrugado y otros materiales—Foam core, rough sticks, glue, brown corrugated cardboard, and other materials
56 × 53 × 22 cm

55. *Mujer-teléfono—Telephone Lady*, 2000
Linograbado sobre papel de arroz Tableau, papel japonés kozo de 38 g y lienzo—Linocut on Tableau rice paper, 38 g Japanese kozo paper, and canvas
264 × 110 cm

56. *El punto final engulle la frase—The Full Stop Swallows the Sentence*, 2012
Litografía y collage impreso sobre varios papeles sujetos a papel Vélin Arches blanco de 400 g—Lithograph and collage printed on various paper, attached to white, 400 g Vélin d’Arches paper
70 × 86 cm
Edición de—Edition of 35

57. *Tabla de mareas* (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*Tide Table* (from the series *Drawings for Projection*), 2003
Película animada de 35mm transferida a video (a color, con sonido)—35mm animated film transferred to video (color, sound)
8’50”

58. *Ubú cuenta la verdad—Ubu Tells the Truth*, 1997
Película animada de 35mm con fotografías documentales y películas de archivo en 16mm transferidas a video—35mm animated film with documentary photographs and 16mm archival film transferred to video
8’

59. *Ubú cuenta la verdad—Ubu Tells the Truth*, 1996-97
Portafolio de 8 grabados: Acto I, Escena 2; Acto II, Escena 1; Acto II, Escena 5; Acto III, Escena 4; Acto III, Escena 9; Acto IV, Escena 1, Acto IV, Escena 7; y Acto V, Escena 4—Portfolio of eight etchings: 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; and Act V, Scene 4.
Grabados al aguafuerte, barniz blando, aguainta, y punta seca sobre papel—Hard ground, soft ground, aquatint, and drypoint engravings on paper
25 × 30 cm c/u
Edición de—Edition of 50

60. *Manual de geometría [Geometry Manual]—Underweysung der Messung*, 2007

6 fotograbados estereoscópicos con visores—Six stereoscopic photogravures with three viewers

34.5 × 57 cm c/u—ea.

Edición de—Edition of 50

61. *Deshacer desdecir—Undo Unsay*, 2012

Litografía y collage impreso sobre varios papeles pegados a papel Vélin Arches blanco de 400 g—Lithograph and collage printed on various paper attached to white, 400 g Vélin d'Arches paper 70 × 86 cm

Edición de—Edition of 35

62. *Archivo universal (1-54)—Universal Archive (1-54)*, 2012

Linograbados impresos en páginas no archivadas del *Shorter Oxford English Dictionary*, cada página pegada por una sola pestaña a una hoja de respaldo de papel Vélin Arches blanco de 400 g—Linocut printed on non-archival pages from *Shorter Oxford English Dictionary* mounted by a single tab attaching page to backing sheet of white, 400 g Vélin d'Arches paper 35 × 27 cm

Edición de—Edition of 20

63. *Archivo universal (Ref. 21), Versión A, B, C, D—Universal Archive (Ref. 21), Version A, B, C, D*, 2012

Linograbado impreso en cuatro páginas no archivadas de la Encyclopedia Britanica; cada página está dividida y montada en una hoja de respaldo de papel Vélin Arches blanco de 400 g con marcas de registro dibujadas con lápiz de color rojo—Linocut printed on four sheets of non-archival pages from *Encyclopedia Britannica*; each sheet is torn, assembled and mounted to a backing sheet of white, 400 g Vélin d'Arches paper with registration marks drawn in red pencil 43 × 66.5 cm c/u—ea.

Edición de—Edition of 50

64. *Hombre caminando—Walking Man*, 2000

Linograbado sobre papel de arroz Tableau, papel japonés kozo de 38 g y lienzo—Linocut on Tableau rice paper, 38 g Japanese kozo paper, and canvas 271 × 110 cm

65. *PESANDO . . . y QUERIENDO* (de la serie *Dibujos para proyectar*)—*WEIGHING . . . and WANTING* (from the series *Drawings for Projection*), 1998

Película animada de 35mm transferida a video (a color, con sonido)—35mm animated film transferred to video (color, sound) 6'20"

66. *Lo que viene (ya llegó)—What Will Come (Has Already Come)*, 2007

Mesa, papel de dibujo y espejo cilíndrico de acero y película animada en 35mm transferida a video—Table, drawing paper, and cylindrical steel mirror, and 35 mm animated film transferred to video 8'40"

67. Dibujo para la película *Lo que viene (ya llegó)*—Drawing for the film *What Will Come (Has Already Come)*, 2007

Carboncillo en papel y espejo cilíndrico de acero sobre mesa—Charcoal on paper and mirrored steel cylinder on table
Papel—Paper 120 cm
cilindro—cylinder 29.2 cm, altura—height, 16.5 cm

68. *El mundo en sus patas traseras—World on Hind Legs*, 2014
Carboncillo y pastel en papel—Charcoal and pastel on paper 210 × 150 cm

69. Maqueta para *El mundo en sus patas traseras*—Model for *World on its Hind Legs*, 2009

Cartulina pintada y papel sobre base de madera—Painted poster board and paper construction on wood base 62 × 65 × 43 cm

70. *Zoótopos y lento rápido rápido lento*, fragmentos de *La negación del tiempo—Zoetropes and Slow Quick Quick Slow*, video fragments from *The Refusal of Time*, 2012

Video

7' 31"

Colección del artista y cortesía de—Collection of the artist, courtesy of Marian Goodman Gallery, Nueva York—New York, and Goodman Gallery, Johannesburgo—Johannesburg y—and Galeria Lia Rumma, Nápoles y Milán—Naples and Milan

71. 7 fragmentos para Georges Méliès—7 Fragments for Georges Méliès, 2003
 Instalación de 7 fragmentos de película—Installation of seven film fragments:
Remiendo invisible—Invisible Mending, 1'30"
Bienes muebles—Moveable Assets, 2'40"
Autodidacta—Autodidact, 5'10";
Hazañas de prestidigitación—Feats of Prestidigitation, 1'50"
Tabula Rasa I, 2'50"
Tabula Rasa II, 2'10"
Balancing Act, 1'20"
 Películas de 16mm y 35mm transferidas a video de 7 canales (a color, sin sonido)—16mm and 35mm films transferred to 7-channel video (color, silent)

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship
Lilian Tone

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Proyectos internacionales—International Projects
Patricia Sloane

Coordinador de la exposición—Exhibition Coordination
Amanda de la Garza

Coordinación de producción museográfica—Production Coordination
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Benedeta Monteverde
Cecilia Pardo

Programa pedagógico—Teaching Program
Pilar Ortega

Muna Cann
Ignacio Plá

Programa Campus expandido—Expanded Campus Program
Sofía Olascoaga

Coordinación de colecciones—Collections Coordination
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Coordinación de procuración de fondos—Fundraising Coordination
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Alexandra Peeters

Coordinación de comunicación—Communication Coordination

Carmen Ruíz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Voluntary Service

Emiliano Pastrana

Alejandra Velázquez

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

Museo Amparo

Directora General—General Director

Lucia I. Alonso Espinosa

Director Ejecutivo—Executive Director

Ramiro Martínez Estrada

Administración y Contabilidad—Administration and accounting

Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones—Collections

Carolina Rojas Bermúdez

Comunicación y Difusión—Communication and Media

Silvia Rodríguez Molina

Fotografía y Diseño—Photography and Design

Carlos Varillas Contreras

Museografía—Installation Design

Andrés Reyes González

Mantenimiento y Servicios Generales—Maintenance and General Services

Agustín Reyero Muñoz

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo y el Museo Amparo agradecen a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *William Kentridge. Fortuna*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo and Museo Amparo wish to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *William Kentridge. Fortuna*.

Principalmente a—First and foremost William Kentridge Abril Alzaga, Nikki Berriman, Lisa Cloete, Natalie Dembo, Neil Dundas, Liza Essers, María Mercedes González, Marian Goodman, Taryn Hacket, Linda Leibowitz, Alex Leite-Pinheiro, Maria Ignez Mantovani Franco, Anne McIlleron, Lucía Peñalosa, Ángela María Pérez Mejía, Patricia Queiroz, Efraín Riaño, Gabriel Rodríguez, Roberta Saraiva Coutinho y Emiliano Valdés.

Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro-UNAM, Goodman Gallery Johannesburg, Marian Goodman Gallery New York, Museo de Arte del Banco de la República y Museo de Arte Moderno de Medellín.

WILLIAM KENTRIDGE. FORTUNA se terminó de imprimir y encuadernar el 12 de marzo de 2015 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g y 105 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

WILLIAM KENTRIDGE. FORTUNA was printed and bound in March 12, 2015 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx, 120 g and 105 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.
