

EL CUERPO EN UNA LECCIÓN DE DIBUJO

ALBERTO ENRIQUE BORJA ROJAS

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

2014

TITULO

EL CUERPO EN UNA LECCIÓN DE DIBUJO

ALBERTO ENRIQUE BORJA ROJAS

TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN:

Magister en Filosofía

Director:

Jorge Francisco Maldonado

Ph. D. en Filosofía

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

2014

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
1. UNA PARASOFÍA EN EL DECIR DE UN DIBUJANTE BAJO LA PROTECCIÓN DE GILLES DELEUZE	10
2. SEIS LECCIONES DE DIBUJO, UN ATLAS DE LAS SOMBRAS	18
2.1. DRAWING LESSON ONE: IN PRAISE OF SHADOWS	20
2.1. DRAWING LESSON TWO: A BRIEF HISTORY OF COLONIAL REVOLTS ..	24
2.4. DRAWING LESSON FOUR: PRACTICAL EPISTEMOLOGY: LIFE IN THE STUDIO	26
2.5 DRAWING LESSON FIVE: IN PRAISE OF MISTRANSLATION	29
2.6. DRAWING LESSON SIX: ANTI-ENTROPY	30
3. LA LECCIÓN DE KENTRIDGE, UN DECIR Y UN PENSAR DIBUJADOS	34
CONCLUSIONES	39
BIBLIOGRAFÍA	41

RESUMEN

TÍTULO: EL CUERPO EN UNA LECCIÓN DE DIBUJO*

AUTOR: ALBERTO ENRIQUE BORJA ROJAS**

PALABRAS CLAVE: Kentridge, Pensar, Cuerpo, Movimiento, Sombra.

DESCRIPCIÓN:

La presente disertación excava en el sentido del cuerpo para William Kentridge. Esto significa que ha de mirarse el uso del cuerpo fáctico como herramienta plástica, como herramienta dialéctica y como herramienta epistemológica. Lo anterior implica volver la mirada a un registro en el que se manifieste esa corporeidad de Kentridge y que sólo encontramos en sus *Seis lecciones de dibujo*.

En el primer capítulo se avanza en la consolidación de este rol del cuerpo como herramienta plástica y epistemológica. Una corporeidad a la que se accede en forma indirecta, concretada en una propuesta plástica y en la voluntad de un decir, y con ello sugerir un pensar. Una filosofía al límite de la filosofía, en el margen, en la que el artista acude a su intuición en lugar de recurrir a una comprensión filosófica.

En el segundo capítulo, a partir de la conformación de un corpus de sus conferencias, se presentará un punto de vista de su discurso. La atención se volcará especialmente en las observaciones de cada *Lección* que puedan ser útiles para aclarar y reforzar los planteamientos iniciales de indagar en el sentido de la lección como discurso epistémico y acto de habla performático.

El tercer capítulo sugiere una hermenéutica del cuerpo en una lección de dibujo. En él se explorará la forma en que se expresa un pensar con el cuerpo en la conferencia, o *Lecture*, y cómo se articula con el resto de su obra.

* Tesis de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Maestría en Filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado, Ph. D. en Filosofía.

ABSTRACT

TITLE: THE BODY IN A DRAWING LESSON*

AUTHOR: ALBERTO ENRIQUE BORJA ROJAS**

KEYWORDS: Kentridge, Thinking, Body, Motion, Shadow, Drawing.

DESCRIPTION:

This dissertation excavates in the sense of the body to William Kentridge. This means the use of the factual artistic body as a dialectical and epistemological tool that involves looking back to a register that manifest this concept in Kentridge's work and this only can be found in his *Six drawing lessons*.

The first chapter is advanced in the consolidation of the role of the body as a plastic and epistemological tool. A corporeality which is accessed indirectly, embodied in an art proposal and the will of saying, and thus suggest a thought. Thinking in the limits of philosophy, at the edge, where the artist comes to his intuition rather than resorting to a philosophical understanding.

In the second chapter, from the creation of a corpus of his lectures, a view of his speech will be presented. The attention will turn over in the comments of each lesson that may be useful to clarify and reinforce the initial approaches to investigate the meaning of the lesson as epistemic discourse and a performative speech act.

The third chapter suggests a hermeneutics of the body in a drawing lesson. It describes the way a thinking body at the Lecture will be explored, and how it fits with the rest of his work.

* Thesis.

** Faculty of Human Sciences. School of Philosophy. Master of Philosophy. Director: Jorge Francisco Maldonado, Ph.D.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis observa las *Lecciones* para explorar el sentido del cuerpo como un medio para propiciar otra forma de pensar que ocurre mediante la práctica. Las piezas elegidas son las conferencias Norton de 2012, pronunciadas por William Kentridge. Este artista practica el dibujo como arte y se considera su trabajo como obra de arte, sin embargo y gracias a su formación (en el teatro y en las ciencias políticas), este modo de expresión ha ido transformándose en varias apariciones afines.

Su obra también ha transcurrido por el ambiguo y difícil campo del performance, de donde se desprende, en parte, su idea de una conferencia. Allí se destaca *This is not me, the horse is not mine* (Una expresión rusa traducida al inglés, *Este no soy yo, el caballo no es mío*), basada en un relato corto y absurdo de Gogol *The Nose* de 1837. Este cuento, ambientado en la Rusia Zarista, trata sobre un individuo que al despertar una mañana se da cuenta de que ha perdido su nariz porque ésta se ha ido a deambular por el mundo, hasta que su dueño la vuelve a encontrar para descubrir que ella ahora pertenece a una esfera social más alta y no quiere volver con su dueño. Esta obra performática fue presentada por primera vez en Sidney en el 2008, precisamente como un trabajo de preparación para la obra de *The Nose* de Shostakovich (estrenada como Ópera en 1930) y consta de ocho películas animadas y una puesta en escena que es en parte una conferencia, en parte un monólogo teatral y en parte una instalación. Este modelo gobierna la forma externa de las *Lessons* y a través de este texto se presentará la posibilidad de que esta propuesta discursiva del artista sea acaso no solo una obra de arte en cuanto tal, sino además una forma de manifestación del pensamiento en el hacer, una filosofía práctica desde la plástica.

El trabajo de recopilación del corpus básico para este documento se basó principalmente en *Six Drawing Lessons* o las Seis Lecciones de Dibujo que se presentaron en la Universidad de Harvard en el marco de las *Norton Lectures* entre Marzo y Abril de 2012. Los titulares están en residencia un año durante su Presidencia, y dan al menos seis conferencias. El término “poesía” es interpretado aquí en el sentido más amplio, que incluye toda expresión poética en el lenguaje, la música, o las bellas artes. Entre los titulares Norton anteriores se incluyen: Gilbert Murray (1926-27), T.S. Eliot (1932-33), Igor Stravinsky (1939-1940), Charles Eames ((1970-1971), Leonard Bernstein (1972-1973), Frank Stella (1982-84), John Cage (1988-89), Nadine Gordimer (1994-1995), y Orhan Pamuk (2009-2010).

Las Lecciones se componen de la siguiente manera: *Lección de Dibujo Uno: El elogio de las sombras*, que es la primera, trata de manera fundamental el asunto de que el conocimiento es en realidad subjetivo, Marzo 20 de 2012 (Extensión 63 minutos); en la *Lección de Dibujo Dos: Una Breve Historia de las Revueltas* Kentridge argumenta que el colonialismo es, paradójicamente, la culminación lógica de la ilustración, Marzo 27 de 2012 (72 minutos); en la *Lección de Dibujo Tres: Pensamiento Vertical, una Biografía de Johannesburgo*, presenta su propia lucha con el legado de la historia violenta de Suráfrica, Abril 3 de 2012 (68 minutos); la *Lección de Dibujo Cuatro: Epistemología práctica, la Vida en el Estudio* trata el tema de la transición entre los polos de la aceptación pasiva y el sometimiento autoritario, Abril 10 de 2012 (61 minutos); la *Lección de Dibujo Cinco: El Elogio de la Mala Traducción* explora los conceptos de la otredad, la deformación isomórfica y el de la imposibilidad de la traducción fiel, Abril 16 de 2012 (53 minutos); y finalmente la *Lección de dibujo Seis: Anti-entropía*, en la que el artista trata de responder a la pregunta ¿Podemos evitar el fin de toda potencialidad?, Abril 24 de 2012 (63 minutos).

1. UNA PARASOFÍA EN EL DECIR DE UN DIBUJANTE BAJO LA PROTECCIÓN DE GILLES DELEUZE

Llegar a la filosofía por medio de la intuición y no de la comprensión filosófica permite imaginar la posibilidad de una *Parasophia*¹. Esta palabra no existe en el léxico del castellano pero esto no impide que se le otorgue un significado para trabajar a partir de ella porque cumple con los requisitos de una estructura morfológica para el castellano. Como prefijo, en este caso según el diccionario de la Real academia de la Lengua, *para* significa: “junto a”, “al margen de”, “contra”; mientras *Sofía*, como sabemos, viene del griego también y significa sabiduría. La transformación morfológica y semántica de la palabra *filosofía* en *parasofía* permite hablar, entre otras opciones, de una filosofía que se puede encontrar al margen o en el límite de la comprensión filosófica². Esto introduce una no filosofía como objeto de esta indagación y la relevancia que se le dará a la intuición como una vía a la que, en algunos casos, se puede acceder por medio del hacer de un cuerpo.

La conferencia es un recurso retórico, usado no solo por los filósofos, en el que es imprescindible hablar. Lo que hace diferente a una conferencia de un texto es la forma que adopta el discurso en la presencia del cuerpo vivo y de la voz. En el texto se limita esa presencia a un acto privado en la elaboración de grafías transcritas y editadas como libros o artículos o como anotaciones o como apuntes de terceros.

En una conferencia la voz compromete al cuerpo porque se produce a partir de éste en forma íntegra. La planta de los pies, el plexo solar, las costillas, los

¹ Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015. En: <http://www.parasophia.jp/en/>

² DELEUZE, Gilles. La paradoja de Spinoza. En: <https://baruchspinoza.wordpress.com/2007/12/09/sobre-spinoza/#more-9>

pulmones, la garganta, la boca toda, la nariz y el cráneo se articulan para producir un timbre, un rítmico andar de la cadena discursiva y sus fonemas. Una música de significados que solo sirven para inferir, en el mejor de los casos, algún sentido. La voz proviene de adentro, es visceral, mientras la escritura se concentra en el brazo, la muñeca, la mano y los dedos coordinados por la vista en un trabajo mecánico y silencioso.

La potencialidad del pensamiento, que reside en las acciones del artista, emerge en su discurso que constantemente se transforma. Frente a la audiencia se presentan, entre muchas imágenes: algunos videos, sombras y formas que se proyectan a partir de las manos, fotografías, una orquesta, las páginas de un cuaderno en el que se yuxtaponen y se superponen capas de dibujo y de palabras, el vaivén de una caminata, la danza moderna, una aria de Ópera y la constante actuación performática del artista.

William Kentridge construye en su repertorio una serie de dispositivos y tramoyas precarias que gracias a la fotografía cuadro a cuadro recrean una ilusión movimiento como lo hicieron los pioneros del cine. Primero lo intentó Philip James de Louthembourg con el *Eudophsikon*, luego Eadweard Muybridge con su mecánico *zoopraxiscope*, después el prodigio del cine con el cinematógrafo de los hermanos Lumière y por último los efectos especiales de la primera película de ciencia ficción: *El viaje a la luna* de Georges Méliès. Kentridge hace algo análogo con su propia imagen dibujada y redibujada y su cuerpo prisionero de la digitalización en línea en un permanente rizo de tiempo.

En sus videos su cuerpo está contradictoriamente presente y vivo. La inscripción de la imagen en un código binario programado algorítmicamente es muy similar al antiguo código de la escritura y ambas son tipos de fijaciones que permiten la reiteración. Esto quiere decir que el cuerpo de Kentridge está escrito. Se puede visitar a un personaje literario al reabrir las páginas de un libro que ya se conoce

pero no deja de hacerse en cada ocasión una nueva lectura. Observar de forma reiterada los videos que componen el registro de *Las Seis Lecciones* es una manera de leer el cuerpo del artista.

Las conferencias adoptan distintas formas en distintos momentos. Una de ellas es el relato en el que William Kentridge da cuenta de ciertos episodios de la historia colonial de África y del apartheid sudafricano que se han escapado de las palabras para poblar como imágenes su obra audiovisual. En el caso de Johannesburgo la promesa colonial del progreso ilustrado de la minoría blanca contrastaba con el oscurecimiento de la mayoría de la población negra que trabajaba en las minas. Su invisibilidad los hizo víctimas de una deshumanización progresiva pero ciertamente racional.

El régimen de poder del Apartheid se vuelve insostenible en el concierto de las naciones a finales de los 80s y la violenta represión y explotación del pueblo sudafricano termina con la liberación de Mandela en 1990 y su llegada a la presidencia en 1994 cuando lideró un verdadero proceso de reconciliación que parecía devolver la luz a los oprimidos. El artista descubre en su *Lección* que cada acto de ilustración (de iluminación) carga consigo una pesada sombra. Se debe entender que la lección no es gratuita y algo debe darse a cambio.

Todas y cada una de estas instancias y medios se van integrando en esa potencia que las palabras³ han ido adquiriendo en su discurso hasta convertirse en una prosodia sin significado pero llena de múltiples sentidos en los que la atención del espectador-estudiante se mueve sin descanso, como siguiendo la música interpretada por una Orquesta Sinfónica.

³ PINKER, Steven. El instinto del lenguaje. Alianza Editorial, Barcelona 1984. P. 136.

El discurso⁴ sirve al crítico, al teórico, al filósofo, al semiótico o al curador para hablar del arte como dispositivo útil para transmitir conocimiento. Pero en este caso, como lección de dibujo y conferencia, también es un vehículo plástico para el artista. Su propuesta no agota al arte en una conferencia como una herramienta epistémica sino que deja abierta la posibilidad de que sea una pieza de su trabajo plástico. Esto se puede entender como un performance y como una acción en sentido de acto de habla performativo⁵.

La voz conduce las palabras de un decir. Este es el de un artista que habla cuando en la tradición de los oficios debería callar y dejar que su obra hablara por él. Ese hablar expresa un pensar propio del artista que se asienta en un hacer, en un obrar. En un arte, que no se ha sometido a la estética, la obra⁶ habla después que el artista ha hecho algo. Luego de la transformación, por medio del hacer del artista, la obra está muda frente al observador.

La posible asimilación de una producción discursiva como arte implica una forma de aproximación a la poesía. Las imágenes poéticas se constituyen, en la retórica, en un instrumento sofisticado de elaboraciones en el lenguaje como la *ekphrasis*⁷. Esta es una descripción, es decir, una compleja mediación del discurso entre la imagen y la palabra. Las prácticas artísticas actuales y el discurso, como una de esas prácticas, amplían constantemente la frontera del pensamiento en el sistema del arte⁸.

⁴ VAN DIJK, Teun. Algunos principios de una teoría del contexto. En: ALED, Revista latinoamericana de estudios del discurso 1(1), 2001, pp. 69-81.

⁵ SEARLE, John. Teoría de los actos de habla. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1994.

⁶ DELEUZE, Gilles. Qué es filosofía. Barcelona: Ediciones Anagrama, 1993.

⁷ KRIEGER, Murray. Teoría de la crítica. Madrid: Antonio Machado ediciones, 1992. P.98.

⁸ LUHMANN, Niklas. El arte de la sociedad. México: Editorial Herder, 2005. P. 182.

Husserl declaró que el artista debe ser un genio⁹ y que tampoco debería responder por lo que hace en su ejercicio plástico luego de concluido su obrar. Esa tarea, explica, queda bajo la responsabilidad de los demás. William Kentridge puede considerarse un genio pero esto es irrelevante frente a su decisión de reabrir su obra en el discurso y en el movimiento de su cuerpo. Esto permite afirmar que el artista no deja de obrar y que tampoco calla, luego de producir la obra.

¿Qué puede enseñar un artista? Se puede decir, en primer lugar, que enseña su obra, la que decidió mostrar. En *Six Drawing Lessons* el dibujar es la acción elegida para establecer un médium pedagógico. En la tradición de un oficio¹⁰, la relación entre maestro y discípulo es necesaria y es una forma en la que se acercan los dos a un pensar por medio del hacer en un vínculo iniciático. Kentridge decide realizar una doble práctica con su cuerpo y su pensar en el discurso. Esto ocurre a lo largo de sus conferencias y puede sintetizarse en una sola acción: este pensar derivado del movimiento de su cuerpo ocurre ya cuando levanta sus manos y produce sombras de formas conocidas mientras habla de la transformación como el alimento básico del artista en su *Leccion uno: El elogio de las sombras*.

La sombra puede ser la silueta de un objeto o de un cuerpo que se proyecta en cualquier superficie o espacio gracias al contraste entre la luz y la oscuridad. El aparecer de la luz como una percepción depende de su opuesto porque solo en su oposición se pueden distinguir su presencia. El espacio sin fin es oscuro. Las formas definidas son claras.

⁹ HUSSERL, Edmund. Carta a Hugo Von Hofmannsthal. Viso-Cadernos de estética aplicada 8. Revista eletrônica de estética com circulação semestral En: http://www.revistaviso.com.br/visTexto.asp?sMenu=PERF&sEdic=VISO_008

¹⁰ SENNET, Richard. El artesano. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. P. 95.

En la oscuridad de la sombra se observa un cuerpo indistinguible en sus detalles y rasgos, un cuerpo como solo forma, como mancha en términos pictóricos. En su interior todo se parece porque allí se funden extremidades, ápices y contornos sin identidad específica. El color¹¹ se desvanece y los rasgos distintivos se deforman o dejan de ser las formas conocidas.

En su apariencia inmaterial la sombra pasa desapercibida. Para poder observarla se hace necesario un plano bidimensional de contraste. Las sombras se difuminan, entre los cuerpos y el fondo, para confundirse cuando la luz decrece. Todas ellas, entonces, se convierten en una sola sombra informe, en oscuridad.

La utilidad epistemológica del mito de la caverna de Platón en medio de *Drawing Lesson One: In Praise of Shadows* nos muestra un mundo al que nunca podemos acceder de manera directa porque siempre habrá presente un instrumento de observación en sentido físico (como un aparato óptico o el mismo cerebro que edita la realidad para nosotros) o teórico (cualquier prejuicio científico).

La referencia perseverante al mito de Perseo, visto como una lucha contra el destino impuesto con la que se identifica el conferencista, que confiesa su errático camino vital, se conecta en sucesión con la referencia al mito de la caverna de Platón. Esto le permite presentar la idea de la sombra como una metáfora de lo que rodea la ilustración-iluminación y lo que puede llegar a ser el destino sombrío de alguien que lo desconoce para intentar cumplir, en cambio, su propio designio.

En su sombrío aparecer las cosas permanecen en el fondo esperando a que sus formas y sus límites sean enunciados y descritos para poderse distinguir. Puede imaginarse a las palabras como pequeñas sombras de sonido que invaden el

¹¹ VARELA, Francisco. *Autopoiesis and a Biology of intentionality*. Dublin: McMullin, B. and Murphy, N. (eds.) *Autopoiesis & Perception*. Proceedings of a workshop held in Dublin City University, August 25th & 26th 1992. School of Electronic Engineering Technical Report, 1994, pp.1–14.

silencio iluminado. Las conferencias son también una confesión que busca una expiación, un decir culpable que no renuncia al humor¹² en el proceso. Un análisis de este discurso puede llegar a considerar la aparición de la sombra como un arquetipo¹³. Jung dice que “*Uno no se ilumina imaginándose figuras de luz, sino tornando la oscuridad consciente*”, por esta vía el concepto de sombra proporciona elementos propios de una práctica terapéutica que también encontramos en el dibujo de Kentridge. Este puede considerarse como expresión, en un sentido amplio, cerca de la concepción de una filosofía como *Phármakon*¹⁴.

El acceso del público a este pensar obrado, apalancado en los recursos del artista que habla y se mueve, se da en la contemplación del hacer de un cuerpo. La estética no traza una delimitación sobre lo que tiene o no un valor artístico en el momento de la práctica. Esta última está determinada por la experiencia de esa práctica. La filosofía como un pensar posible a partir de esa práctica, posible en *Las Lecciones*, está vinculada al cuerpo del artista traducido de su presente físico a su presencia digital.

Insertada como un mecanismo de dominación colonial y neo-colonial, camuflada en una apariencia liberal del consumo sin límites, la imagen dicta y establece. El arte por el contrario, en las *Six Drawing Lessons* de Kentridge, le devuelve al cuerpo el gobierno del mundo a través de sus experiencias propias y de la posibilidad de simular las experiencias de los otros con el uso de instrumentos.

Carlos Jiménez¹⁵ trata de aclarar el malentendido en la interpretación de las *Lecciones de estética* de Hegel, sobre el fin del arte¹⁶, y lo redefine como una

¹² BINSWANGER, Ludwig. Artículos y conferencias escogidas I - II. Madrid: Gredos, 1973.

¹³ JUNG, Carl. El árbol filosófico. Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 13. Estudios sobre representaciones alquímicas. P. 335.

¹⁴ RUANO, Yolanda. Wittgenstein: La filosofía como phármakon. En: LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica Universidad Complutense de Madrid. Vol. 35 (2002): 297-330

¹⁵ JIMENEZ, Carlos. JIMENEZ, Carlos. La escena sin fin. El arte en la era de su big bang. Murcia: Editorial Micromegas, 2013. P. 75.

misión. El arte se transforma en concepto a través de la filosofía. En el caso de *La lección de dibujo* esto ocurre desde el cuerpo como instrumento. Esta lección mediada por el movimiento coreográfico del artista y su discurso se reconfigura y se transforma en un pensar sin mediación. Hacer y deshacer, dibujar y borrar, avanzar y retroceder, es la práctica propuesta por Kentridge mientras se introduce en la historia de su pueblo y del arte. Una lección de ética en el hacer y una lección de estética en el discurso sobre la práctica de un arte.

¹⁶ DANTO, Arthur. El final del arte. En *El Paseante*, 1995, núm. 22-23

2. SEIS LECCIONES DE DIBUJO, UN ATLAS DE LAS SOMBRAS

Un Atlas como corpus o como álbum es una recopilación. Esto puede ser entendido también como un rendimiento de cuentas de las obsesiones propias que a veces se esconden detrás de un tema, sin que dejen de ser un simple pretexto para justificar una pulsión. El estudio y la observación del universo de imágenes de William Kentridge antes de descubrir las recurrencias y reiteraciones que hacen abordable su obra.

Al buscar un referente en el esfuerzo de organizar imágenes se encuentra el principal referente en Abby Warburg y su interminable Atlas¹⁷. Una serie de cartulinas negras del tamaño de un tabloide donde se disponían imágenes que el historiador acumuló en sus numerosas expediciones antropológicas por el nuevo mundo y en sus incursiones bibliográficas en el su mundo iconográfico de fotografías e ilustraciones enciclopédicas.

Warburg perdió la cordura, quizás, debido a varios factores: su trabajo obsesivo con la imagen, la difícil situación de los judíos en la época de entreguerras en Alemania y sus propias inclinaciones compulsivas. En un punto de la vida se puede llegar a buscar ayuda en una clínica psiquiátrica o en la ilusión de una filosofía como *Phármakon*. Al leer *La curación Infinita*¹⁸ se puede tener una idea de lo que puede ocurrir cuando se estudia el arte sin poder separarlo de la vida.

Aby Warburg (1866-1929) fue un gran historiador del arte y el pionero de la iconografía con su colección y asociación de las imágenes en el entrecruzamiento del eje temporal, con el eje geográfico y el eje simbólico. En 1923 ya llevaba internado un par de años en la famosa clínica psiquiátrica de Ludwig Binswanger

¹⁷ WARBURG, Abby. Mnemosyne Atlas. En: <http://warburg.library.cornell.edu/>

¹⁸ BINSWANGER, Ludwig. La curación infinita. Historia Clínica de Aby Warburg. México: Adriana Hidalgo Editora - FCE, 2007

en Kreuzlingen en Suiza, por sus recurrentes "crisis de nervios" y un intento de homicidio de su esposa y sus hijos en medio de un delirio de persecución y paranoia (según el dictamen médico). Decidió entonces, en ese punto de su tratamiento, dar una conferencia ilustrada con diapositivas dirigida a los demás internos y a los médicos con el propósito de demostrar que ya estaba curado.

En esta conferencia describe su encuentro, "veintisiete años atrás", con los indios Pueblo del Oeste norteamericano¹⁹. Pero el relato de ese universo en vías de extinción adquiere la forma de una meditación acerca del poder de la imagen, el de la metáfora y el de la ficción. Lo propio podría decirse de las *Lecciones* de Kentrige porque tanto en *El Ritual de la serpiente* como en el trabajo del artista Surafricano se tiene la sensación de un mundo que se derrumba o que ha muerto y que todavía puede encarnar, en ciertos instantes, ese poder.

También se expresa de modo más subterráneo la esperanza que el propio Warburg ponía en la capacidad curativa del pensamiento mítico y simbólico, no sólo para una sociedad enferma, "la sociedad de la electricidad y del teléfono", sino para sí mismo. William Kentrige parece encontrar en la expiación y el perdón una curación al hacer visible la singular memoria que él ha creado en su dibujar y su decir.

En un punto de *La Curación Infinita* se encuentran los Atlas del paciente y el terapeuta, uno iconográfico y el otro psiquiátrico. Por eso resulta particularmente significativa la parte final del libro de Binswanger dedicada al asunto de la fenomenología. En el elabora, a partir de la interpretación de algunas piezas representativas del arte moderno y de algunas historias clínicas, una explicación fenomenológica. Este texto de cierre presenta una característica análoga formulada en el concepto de *parasoffía*, esto quiere decir: el de una fenomenología al margen entre la psiquiatría y el arte.

¹⁹ WARBURG, Abby. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso, 2004.

Se recurre a este aparente desvío iconográfico debido a las características básicas que le dan forma a este trabajo de tesis que consistió en recopilar obsesiones e imágenes que pudieran decir algo más de lo que aparentemente mostraban. *La curación* atestigua el compromiso consigo mismo del paciente consciente que desea recuperar su gobierno y las *Lecciones de Dibujo* de Kentridge son una declaración de un artista comprometido con la memoria y gobernado por una intuición ilustrada.

La posibilidad de relacionar estas tres obras: el *Atlas* de un Historiador-paciente, *La Curación Infinita* de un terapeuta-esteta y las *Lecciones* de un artista-pensador permite considerar una instancia filosófica en el *phármakon* como alternativa a la racionalidad. Esta, que en orden estricto generó el proyecto de la ilustración y la colonización como una de sus consecuencias inevitables, ha demostrado su fracaso como única vía para pensar el mundo.

2.1. DRAWING LESSON ONE: IN PRAISE OF SHADOWS

En la primera lección de dibujo *In Praise of Shadows* (*El elogio de las sombras*) se hace una distinción entre el artista que hace y el artista que observa. El espectador deposita su mirada sobre el papel, que hace las veces de pantalla de proyección, donde el dibujo emerge y se diluye para darnos la ilusión del movimiento, de una narrativa visual. Las sombras que se proyectan y terminan convirtiéndose en figuras se animarán en el proceso de borrar y de nuevo dibujar en el mismo papel. La línea²⁰ que compone el dibujo es un concepto y traza un camino al mundo de las ideas. Una línea discursiva, como la que elige un pintor

²⁰ ARISTÓTELES, EUCLIDES. Sobre las líneas indivisibles. Madrid: Editorial Gredos, 2000.

para obrar, difícilmente encontrará un lugar real en un mundo que no sea el de la teoría como modelo.

Esta es la apertura: Kentridge lee de un cuaderno de notas, que es también una puntuación coreográfica²¹, con la atención volcada en su obra visual acumulada en el pasado. Su cuerpo se mueve a propósito, desde el podio a otras partes del escenario, para representar diferentes modos de hacer algo, de cambiar de posición, de transformar.

El conferencista gesticula para llamar la atención o hacer énfasis. El artista se burla de sí mismo señalando algunas de las expectativas en la situación comunicativa creadas por sus gestos. Se refiere con ellos a las imágenes proyectadas en una gran pantalla con la que interactúa. Estas han sido programadas con anterioridad para que sean propuestas concretas desde un decir pretérito que se actualizan en el diálogo actuado consigo mismo.

Kentridge discute con la ilusión de la imagen de su cuerpo, críticamente, sobre las cualidades y defectos de su dibujo de un rinoceronte. Durante los primeros 40 minutos del *Elogio de la sombra* Kentridge, como un prestidigitador consumado, sorprende ocultando hábilmente la apariencia discursiva sin que el público pueda descubrir en cuál es su forma realmente. ¿Se trata de una lección o de un performance?

Dado que su misión consistía, en parte, en establecer las condiciones para toda la serie de conferencias Kentridge decide arrojar todas sus cartas en una apuesta muy alta: habló de la filosofía, la política, la comedia física, la justicia social, la

²¹ BARRAGÁN, Rosana. Comprensión e interpretación de la danza desde la hermenéutica de Gadamer. Premios ensayos de danza 2003. Pensar la danza. Bogotá: 2003: IDARTES. PP.151-175.

física y las reminiscencias del *Viaje a la luna*²² que a su vez dialoga con la versión de Méliès y que a su vez dialoga con la versión de Verne.

Hay decenas de momentos que se podría singularizar para tratar de definir la forma de su primera *Lección*. Se pueden tomar solo algunos ejemplos para hacer evidente la forma de asociar, deliberadamente amplia pero argumentalmente fuerte, que caracteriza el enfoque de Kentridge en su decir epistémico.

En los momentos finales de la conferencia, Kentridge, hablaba mientras se veía la imagen proyectada de una escultura cinética girando sobre su eje vertical, esta cambia mientras se produce el movimiento sobre su eje o el del espectador que la circunda. La imagen coherente del retrato o del objeto solo aparece en un punto del recorrido circular, el resto del movimiento brinda imágenes cinéticas más orgánicas y libres sin un referente cierto en la forma. A medida que los fragmentos que conforman la escultura se mueven en sus órbitas, fijados por el alambre de la armadura alrededor de ese eje, sus siluetas parecían algo solo por momentos.

Kentridge permanece en silencio mientras en una película los elementos negros en movimiento en la pantalla dejan lentamente su huella. De nuevo los fragmentos giran suavemente y se unen para formar un todo, en este caso un dibujo de una máquina de escribir manual. Kentridge había recordado antes que estas máquinas fueron construidas en las mismas fábricas donde la corporación Remington había hecho los fusiles utilizados en la guerra de secesión.

Lo aparentemente incomprensible o inconexo en el movimiento de los fragmentos se revelaba ahora en la representación y por lo tanto el reconocimiento. Este fue fuerte gesto del artista para advertir sobre el engaño a que es sometida la mente en presencia de una distorsión. Esta deformación puede ser directa o transmitida

²² Kentridge, William. Journey to The Moon, En: http://www.youtube.com/watch?v=Wd73mA_DkVY

indirectamente por un instrumento de observación, de la perspectiva, de la anamorfosis o por el punto de vista del observador.

La pequeña escultura cinética es una analogía de cómo pueden verse los comportamientos humanos sometidos a la mirada del artista. Este comienza con un proceso individual desde su propia experiencia mediada por las emociones, los estados de ánimo y las percepciones²³ y termina al producirse algo nuevo y diferente a lo que se ha experimentado. Esto se puede propiciar en el espectador, a su vez, cuando el acto se ha consumado y la obra se revela como una nueva experiencia.

Al comienzo Kentridge había propuesto la noción de un Archivo universal apoyado en el concepto de la velocidad de la luz pero imaginando un fenómeno inverso en el que los fotones se emiten desde la tierra. Si se considera la Tierra, y no el sol, como el centro emisor, desde este explotarían sin cesar una diáspora de imágenes fotónicas fragmentarias de cada evento de la historia y la prehistoria. Esto quiere decir que se debe considerar la historia desde antes del registro de la escritura e incluye a todos los humanos muertos en la tierra en todos los tiempos. Este archivo, este Atlas multidimensional, se podría calcular entendiendo que a mayor la distancia de la Tierra, más antiguo es el origen del acontecimiento histórico.

En el *Archivo universal*²⁴, como explicó Kentridge, los fotones que salen desde todos los lugares de la tierra y desde todos los acontecimientos pasados particulares podrían ser percibidos e interpretados por un observador ubicado en el lugar correcto. Todos los eventos son percibidos por medio de la luz que emiten

²³ DELEUZE, Gilles. Qué es la filosofía. Barcelona: Ediciones Anagrama, 1993.

²⁴ KENTRIDGE, William. Universal Archive. En: <http://davidkrutprojects.com/artists/william-kentridge-universal-archive>

cuando se alejan y todos pueden ser archivados, en doble sentido, fijados en esta luz mientras se suceden en el movimiento expansivo indefinido.

2.1. DRAWING LESSON TWO: A BRIEF HISTORY OF COLONIAL REVOLTS

La Lección de Dibujo Dos: *A Brief History of Colonial Revolts (Una breve Historia de las Revueltas Coloniales)* muestra como el arte y las dinámicas de la política a veces se encuentran, como en la obra de WK, quien estudió Política en Suráfrica y luego bellas artes en París. En esta conferencia Kentridge de nuevo parte de su propia obra que interactúa también con los periodos coloniales de África y la situación particular de Suráfrica con su Apartheid y post apartheid. El artista ha asumido un compromiso con el perdón, con la memoria y con la enmienda a través de fundaciones y trabajos que integran artistas y artesanos provenientes de diferentes comunidades y grupos étnicos surafricanos.

Después de Platón el artista se devuelve a Johannesburg su ciudad. En la memoria y las ruinas del post-colonialismo, que es tan reciente para el pueblo africano sometido hasta muy entrados los años 90s del siglo XX, Kentridge expresa su propia visión sobre el pasado, la memoria y la necesidad de avanzar encontrando para su pueblo un lugar propio en la historia del arte. Se permite dialogar con lo más alto de la cultura artística europea, especialmente de la vanguardia Rusia de comienzos del siglo XX.

La huella de la violencia del feroz régimen de exclusión se expresa literalmente y metafóricamente a través de inmensos dibujos de paisajes postcoloniales. En ellos se hace evidente la desolación y el deterioro luego de la explotación minera. Las estructuras y edificaciones abandonadas de distintas épocas testimonian la

presencia humana ausente. En otras series es el rinoceronte el símbolo de la extinción, de la barbarie, que acompaña la imagen de otro animal extinto antes, el mamut. En el trasfondo la recurrencia a los temas clásicos de la pintura desde el renacimiento, el retrato y el paisaje integrados, acompañadas de las imágenes de criaturas fabulosas que se descubrían y describían allende las fronteras de Europa. Este florecimiento enciclopédico, producto de las exploraciones científicas y del desarrollo de la fotografía y el cinematógrafo, ofrece la ilusión de un mundo conocido y próximo.

2.3. DRAWING LESSON THREE: VERTICAL THINKING: A JOHANNESBURG BIOGRAPHY

Lección de Dibujo Tres: *Vertical Thinking: A Johannesburg Biography* (*Pensamiento Vertical: Una Biografía de Johannesburgo*). Mientras que casi todas las ciudades grandes tienen "una razón de ser geográfica," dice Kentridge, la fundación de Johannesburgo en 1886 fue impulsada por la geología, en la forma de una fina veta de oro que emergió allí. Las minas subterráneas que siguieron a esta veta en el suelo resultaron en gigantescas dolinas que subvertían la idea misma de la tierra como una fundación. Una superficie que se inestable para la construcción.

La tierra excavada se fue acumulando en colinas de cimas planas, temporales. Después, con el desarrollo de nuevas tecnologías, estas colinas fueron dragadas y disueltas en busca del su oro residual hasta el punto de ser, como lo expone Kentridge, "borradas". Esta característica dinámica del paisaje que cambia en su fisonomía se extiende hasta la sabana que a veces se incendia. Estos incendios dejan una fina capa de hollín en el terreno. Este hollín o carboncillo puede producir una huella particular sobre un papel si se le frota contra la superficie. Este mancha

de carbón aleatoria simboliza a la ciudad en expansión, según anota Kentridge: "un dibujo animado, que se borra y se vuelve a dibujar a sí mismo."

En un video podemos ver a William Kentridge trabajando en un dibujo al carboncillo de Johannesburgo, vemos su técnica característica en acción, lo que él ha llamado en otro momento "acechar el dibujo." Camina de aquí para allá entre el dibujo y la cámara, dispara dos fotogramas de la película para cada adición o borrado, que aparece como un solo movimiento en la animación final. "Hacer", dijo en ese momento, es "una contingencia aliada con algo no especificado y un oscuro entendimiento". Kentridge invoca a la *Fortuna*, la diosa de la casualidad, como indispensable para el acto de hacer. Como una anotación al margen cabe decir que el nombre de la Diosa le da título a su exposición itinerante que luego de estar en la India y Brasil, entre otros países, llegó a Colombia en Abril de 2014. En su inauguración Kentridge pronuncia una conferencia de apertura que se diferencia de sus *Lecciones* por el rol pasivo del cuerpo que permanece sentado frente a una mesa central.

2.4. DRAWING LESSON FOUR: PRACTICAL EPISTEMOLOGY: LIFE IN THE STUDIO

La lección de Dibujo Cuatro: *Practical Epistemology: Life in the Studio* (*Epistemología Práctica: La Vida en el Estudio*) es una conferencia en la que el artista enuncia las reglas de su proceso creativo: la primera es que el movimiento potencial de la tira de película se puede dar hacia adelante y hacia atrás; la segunda es "la perfectibilidad utópica del mundo al revés", una referencia directa al mundo invertido de Hegel que Gadamer ha interpretado con uno de sus

ensayos hermenéuticos²⁵; y la tercera es la realización de este reconocimiento en la tensión del cuerpo cuando el artista se mueve para ver la transformación. Esto es "un proceso de hacer y mirar", es decir que se pinta sobre la superficie y luego se toma una distancia para percibir lo que se ha hecho.

El estudio también exige una conciencia, dice Kentridge, de "lo que ocurre durante el aprendizaje del proceso, en el ensayo, el fracaso, la puesta al día de las acciones y que es el nuevo conjunto de posibilidades que surgen en el desempeño de las acciones repetidas." Este es el trabajo en el estudio, un hacer como aprendizaje interminable y reiterativo.

Otra visión relacionada con Kentridge y su "acechar" al dibujo en el estudio lo llevó a una exposición acerca de los instrumentos primitivos del cine, una serie de ventanas que se alternan rápidamente y que dan a la imagen una apariencia diluida en el movimiento: el *fenacistoscopio* (en griego Espectador Ilusorio) y el *zoótropo* (del griego "zoo" animal y de "tropo" vuelta). El estereoscopio, que también es un instrumento topográfico de lectura de planos, recrea en cambio una imagen falsa de tridimensionalidad. Kentridge deja en claro que "estamos ejerciendo una visión activa (...) que nosotros mismos creamos la ilusión".

El cinema puede verse como una continuación de estos performances de la transformación elaborados primero en Londres por Phillip James de Louthenburg, en su teatro inaugurado en 1786 y llamado *Eidophusikon* que fue descrito por los periódicos de la época como "la imagen de la naturaleza". Este dispositivo era una escenografía histórica que cobraba movimiento y se transformaba, por ejemplo, recreando la erupción del monte Vesubio que el público apreciaba en la oscuridad de un local.

²⁵ GADAMER, Hans Georg. La dialéctica de Hegel, cinco ensayos hermenéuticos. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

Se presenta luego un repertorio de *shadowgraphy* (sombrografía o grafía de las sombras) en los que el artista da indicaciones en el aire con sus manos, luego de quitarse por un momento sus antiparras y dejar la lectura de su cuaderno, para explicar con ellas el movimiento y posición de los dedos para articular las formas conocidas frente a las proyecciones de luz. Este gesto pone de nuevo en primer plano el cuerpo del artista mientras su voz conduce y guía en la lección que está aclarando, en un primer intento, el concepto anterior de performance de la transformación. En este momento con sus manos, que se transforman, proyecta la sombra de un conejo, de un ave o de un rostro que contrasta con una superficie iluminada. Lo que se opone a la luz permite construir con ambos elementos, luz y sombra, una forma.

En un modo análogo el actor, en espectáculos unipersonales de entretenimiento, debe resolver su actuación con el mínimo de recursos para operar sobre sí mismo esta transformación continua que le permite retener la atención de su público. Así lo explica el artista, dando un salto al teatro del actor, que complementa su idea de transformación con el cambio de las formas en el movimiento.

Después aparece el “mago de escenario”, en palabras de Kentridge, que combina las habilidades manuales de la *shadowgraphy* con las técnicas del *Eidophusikon* para lograr una serie de transformaciones y desapariciones en las que un pañuelo se convierte en una paloma y un conejo sale de un sombrero. El artista puede verse como mago solo en el sentido de transformar, no está en sus obligaciones la necesidad de restituir, como en el diálogo de la película *The prestige*²⁶ cuando el veterano mago, interpretado por Michael Caine, explica desde el comienzo al espectador la esencia del acto de magia:

-¿Estás mirando con atención?-

-Todo truco de magia consiste en tres partes o actos: La primera parte se llama “la promesa”. El mago muestra algo común. Un mazo de

²⁶ NOLAN, Christopher. *The Prestige*. Warner Brothers, 2006.

cartas, un pájaro o un hombre. Te muestra el objeto. Quizá te pida que lo inspecciones, para que compruebes que es real, sin alterar, normal. Pero por supuesto, probablemente no lo sea.-

-El segundo acto se llama “el giro”. El mago hace que el objeto común haga algo extraordinario. En este momento buscarás el secreto, pero no lo verás, porque, por supuesto, no estás realmente buscándolo. No quieres encontrarlo en realidad. Quieres ser... engañado. Pero no aplaudirás aún, porque hacer desaparecer algo no es suficiente. Tienes que volverlo a mostrar.-

-Es por eso que todo truco de magia tiene un tercer acto. La parte más difícil. La parte que llamamos “el prestigio”.-

El otro recurso que debe manipular este mago-profesor es el tiempo. En el caso del *eudophusikon* es el tiempo de la naturaleza, como un atardecer que se reduce a un par de minutos, y que se extiende en las *Lessons* un poco más de seis horas.

2.5 DRAWING LESSON FIVE: IN PRAISE OF MISTRANSLATION

En la lección de Dibujo Cinco: *In Praise of Mistranslation* (*Elogio de la Mala Traducción*), y luego de la introducción de Glenn Lowry, Kentridge presenta un dibujo animado de una pantera que circula dentro de su jaula, una evidente referencia al poema de Rilke, como diría Grace Mazur²⁷ que va dejando manchas de carboncillo contra los barrotes de su prisión, como si la piel del animal se fuera difuminando en las líneas verticales y en una incipiente sombra.

²⁷ MAZUR, Grace. Fuse Feature: “The Riddle behind the Riddle” — A Dispatch from William Kentridge’s Fifth Norton Lecture. [En: http://artsfuse.org/57033/fuse-feature-the-riddle-behind-the-riddle-a-dispatch-from-william-kentridges-fifth-norton-lecture/](http://artsfuse.org/57033/fuse-feature-the-riddle-behind-the-riddle-a-dispatch-from-william-kentridges-fifth-norton-lecture/)

Después del video de la pantera, en un zoológico probable, Kentridge abre su cuaderno para enumerar una lista de imágenes: El rinoceronte de Durero, *La pantera* Rilke, la cabra de Picasso, una nota sobre perros y gatos, la domesticación de la bicicleta, el retorno de los caballos y resaltado en negrilla **El Asen**. El Asen, de Benín, es un altar portátil hecho con un disco ornamentado que forma una plataforma de gran altura. En el disco, que invoca y evoca a una persona muerta, permanecen erguidas figuras de chapa y objetos en un cuadro que funciona como un jeroglífico tridimensional o acertijo. El altar entero, que es un monumento a un alma muerta, forma una especie de frontera entre el mundo de los muertos y los vivos. Este tránsito es evocado en su obra pictórica, escultórica y fílmica como en lo hizo, por ejemplo, en *Shadow procession* (la Procesión de las sombras) de 1999.

A la pantera le siguió un grabado de 1515 de Durero, un rinoceronte que Kentridge utiliza como ejemplo de la contradicción entre la voluntad de cazar y extinguir el animal y la de protegerlo o resguardarlo como una criatura exótica. Para Kentridge, "hay algo dentro de nosotros que se extiende hacia la otredad del animal, como si el propio animal nos pudiera llevar a la alteridad insondable que reside dentro de nosotros." Esto se presenta de nuevo en su diálogo consigo mismo en su doble cuerpo, ese otro le permite expresar una alteridad. Ese otro piensa mientras él dibuja.

2.6. DRAWING LESSON SIX: ANTI-ENTROPY

Por último, en la Lección de Dibujo Seis: ***Anti-Entropy*** (*Anti-Entropía*) William Kentridge comenzó a relatar de nuevo la historia de Perseo. Su retorno al mito griego para iniciar el cierre de *Las Seis Lecciones de Dibujo* expresa algo esencial

en ellas: la apertura de Kentridge a la reconfiguración y el re-proceso, el reconocimiento de que aquello que se ha hecho no será útil para solucionar nuevos problemas. Y esta insistencia en rehacer expresa la profunda resistencia de Kentridge hacia lo determinado por el destino.

La lección de las seis lecciones de dibujo es una invitación a volver al estudio para volver a empezar otra vez, para hacer precisamente lo que Kentridge debe hacer de nuevo ahora. Su retorno marcará ese hacer reiterativo sin repetición. Como un pensar que vuelve una y otra vez sobre un problema o una pregunta. Un dibujo será la huella de cada vuelta en esa acción de pensar haciendo algo. Este algo se constituirá de nuevo en una transformación en el taller con el cuerpo, silente, concentrado en la mano.

La mano determina la conducción de la obra y de la conferencia. En el aire con ademán directivo o sobre el cuaderno dibujando y pegando recortes, la mano dibuja letras y figuras. Frente al artista el público se transforma en el lienzo donde se proyectan las grafías del pintor que parece dirigir un coro o una orquesta en el contrapunto de las imágenes que resuenan en su discurso. La mano gobierna si la *Fortuna* se lo permite. La mano pelea con el destino porque puede transformar.

Las contingencias en la vida del rey Acrisio y la peripecia de su nieto, cumpliendo la misión suicida de arrancar la cabeza de la Medusa, se dan de tal manera que cuando Perseo lanza su disco este aterriza en la cabeza de su abuelo. El rey es asesinado por su nieto después de todo. Y el artista se pregunta de nuevo por qué, a pesar de todo deseo humano, todo pensamiento, todo intento y toda pasión, el destino del héroe como el de su abuelo están sellados. ¿Por qué todo conspira para que se cumpla el destino? Pero para la mano no existe el destino, el cuerpo no conoce la fatalidad solo le anima el hacer.

La historia de Perseo es un *Nostos*, según las palabras del mismo artista, la historia de un largo viaje de regreso a casa, de retorno, como el recorrido del disco lanzado por Perseo hasta la cabeza de su abuelo. El *Nostos* más famoso es *La Iliada*, que narra el retorno de Ulises, uno de los temas usado por el artista en una amplia serie de dibujos y pinturas que también se convirtieron por si mismos en un corto animado, *El retorno de Ulises a la patria* y una pieza de teatro para títeres, homónima. El retorno, el giro, la vuelta son enunciados una y otra vez para representar la reiteración. Esta reiteración es la característica fundamental del pensar como una práctica.

En el desarrollo de la conferencia el artista alude al fenómeno de la iluminación externa y la iluminación interna. La primera para orientarnos en el camino de la vida frente al destino y la segunda una exploración interna que se realiza de forma física a través de la imagen obtenida con rayos X. Esta permite ver literalmente en el interior del cuerpo para comprobar el funcionamiento de los órganos y el posible crecimiento de alguna anomalía. Las irregularidades suelen aparecer como sombras en negativo, sombras invertidas. Kentridge dibuja, entonces, al revés con una tiza blanca sobre cartulina negra. En el acetato de la radiografía se revela el interior del cuerpo y de vez en cuando una sombra anuncia su destino.

El artista continúa con una breve una sinopsis de las cinco conferencias anteriores, relacionadas con su último trabajo alrededor del concepto del tiempo, *The refusal of time*. En la primera conferencia hacía referencias al tiempo y las distancias celestiales, y la idea de un universo en constante expansión. Si pudiéramos conocer las medidas exactas del espacio y las distancias podríamos calcular también con exactitud el tiempo.

En la segunda conferencia se revisa el punto de vista de la deformación del tiempo de una forma operática. Para demostrarlo se recurrió al ejemplo de un aria de 5 minutos en que la voz en la interpretación puede hacer que el tiempo se perciba

expandido. Y este se hace relativo en el extremo geológico que es el tema de la tercera conferencia, a propósito de la historia de la minería en los alrededores de Johannesburgo y el trabajo en las minas. A su vez es una forma de hablar de la acumulación de capas. Esta superposición puede leerse en la obra de este artista como un palimpsesto desde cuya opacidad surgen precisamente las sombras. Esta analogía es adecuada para referirse de nuevo a un pensar en donde las ilustraciones oscurecen para generar ideas sombrías llenas de luz.

En la cuarta conferencia el tiempo se vuelve una materia al alcance de la mano si se observan las distancias cortas del estudio. El cuerpo y sus movimientos establecen los patrones de división del espacio de las piezas a trabajar, una mesa para dibujos pequeños, una pared para las pinturas y una sala completa para un aparato de una instalación. Este tipo de gestos pequeños o cortos, sin embargo, pueden contener una potencialidad monumental como la formulación de una idea sencilla. Y precisamente en la quinta conferencia William Kentridge habla del tiempo como un rizo, como una secuencia repetida a partir de un fragmento de animación de segundos. ¿Cómo puede transcurrir el tiempo cuando estamos atrapados una y otra vez en la repetición de la misma acción? El discurso puede llegar a ser perseverante y contenido o abierto, innovador y fluido. En su decir el cuerpo alberga otras entidades que se mueven en la mente y que no siempre se reducen a la mediación del lenguaje sino que conectan directamente con los órganos y extremidades. Este cuerpo pensante puede ser leído también en su acción.

3. LA LECCIÓN DE KENTRIDGE, UN DECIR Y UN PENSAR DIBUJADOS

El cuerpo como asiento de la experiencia, de la memoria y de los recuerdos se opone a la noción perenne de historia. Los hechos registrados en documentos y sistematizados como información pueden conformar un relato histórico posible, por otra parte el cuerpo como límite personal acumula las vivencias y las potencialidades de la conciencia en su propio relato corporal.

La experiencia puede ser algo que se elabora en los movimientos reiterativos de un cuerpo, en las cadenas de interacción de huesos, nervios, músculos y tendones, así un bailarín puede realizar las tareas más complejas y difíciles en una coreografía que se repite en los ensayos²⁸. El cuerpo le permite al ser humano relacionarse con el mundo a través de los sentidos y el lenguaje le permite hacer ideas del mundo que después se pueden convertir en discurso para salir de nuevo de él.

El artista duplica su cuerpo en el acto de hacer aparecer su imagen en la pantalla para poder dialogar consigo mismo. Esta doble aparición de su cuerpo en el escenario y en la pantalla es un registro del absurdo de su ubicuidad. Pero su imposibilidad no es un obstáculo para aceptarlo como real en una situación que se presenta como puesta en escena de un hacer de un artista. El dispositivo escénico funciona y el diálogo, con otro Kentridge del pasado que se hace presente y actual en el momento de la conferencia, se materializa. Este otro encarna el papel de su conciencia mientras el artista de cuerpo presente encarna el del artista trabajando.

La acción de dibujar se puede observar como un cuerpo que se mueve y se desplaza en el escenario como soporte. William Kentridge construye un fantasear fílmico que se corresponde a un dibujar narrativo. Su decir escribe en una

²⁸ BARRAGÁN, Rosana. Comprensión e interpretación de la danza desde la hermenéutica de Gadamer. Premios ensayos de danza 2003. Pensar la danza. Bogotá: 2003: IDARTES. PP.151-175.

caligrafía dramática y su cuerpo en una coreográfica. Al comienzo de su actuación todo es una potencialidad y luego del acontecimiento los aplausos marcan el cierre del *Nostos*. Toda acción nueva en el performance se traza sobre la desaparición de la anterior. Al final todo ha desaparecido pero no se ha retornado al punto inicial.

La forma que simboliza este movimiento nostálgico, en sentido de *Nostos*, es un helicoidal y no un círculo. Ese espacio entre el inicio y el final es la diferencia. La memoria es la diferencia entre el retorno circular y el retorno helicoidal. Eso, que se ha trazado y ya no está, ha creado una memoria. Esa diferencia representa el valor del aprendizaje y puede observarse en cualquier punto del recorrido de la curva. Así se puede suponer el necesario retorno del artista a su estudio como un hacer que posibilite y habilite una nueva memoria en la que el pasado resuene.

El tiempo es manipulado en la repetición infinita del movimiento, inscrita en la partitura, que puede hacer coexistir el presente actual (o actuado) y el pasado (re) interpretado. La línea del tiempo está representada en el sonido discursivo que acompaña la lección, y que a veces se transforma en jerga prosódica que se queda en la *Mala Traducción*, como una percusión del aparato articulatorio.

El tiempo puede expresarse en la línea del dibujo reiterativo. El dibujo de Kentridge en sí mismo solo es un estado temporal actual, un dibujar, pero su obra no es el dibujo sino es el dibujar incontenible en su acto de memorizar, en la reiteración del dibujo borrado y el redibujo que termina animando lo que en realidad está inerte. Para que esto suceda la mente se dispone a ser engañada por la persistencia temporal de la imagen en la retina para crear la ilusión de algo vivo, que se mueve.

El discurso, que se constituye en la grafía del cuerpo²⁹ y en el dibujo de la voz, se vuelve un instrumento de observación con un determinado punto de vista temporal. A este punto de vista se le puede llamar una perspectiva. En esta el cuerpo de William Kentridge en sus *Seis lecciones de dibujo* observa e indaga, a la luz de su propio discurso, en la dirección de una no filosofía³⁰ porque en *La Lección* el dibujo ensombrece la aparente claridad de las palabras.

El espectador se libera del lugar y del tiempo para reproducir a voluntad el acontecimiento. La lección se convierte entonces en un producto audiovisual que se revela en su levedad, en su digitalización, en su portabilidad. Por virtud de su inscripción en un código de programación el acto tiene la posibilidad de repetirse íntegro cada vez que se lo busque en su espectro algorítmico. Cuando la conferencia se hace imagen se reducen las posibilidades de acción para el performer y se abren nuevas posibilidades de lectura para el espectador. Cada instante grabado es tan inalterable como un lienzo en un museo. Siempre se podrá restaurar su apariencia pero será inevitable la reinterpretación del texto, como fijación discursiva de una corporeidad, y del contexto en que se produce la acción y el movimiento del cuerpo.

El movimiento del cuerpo concretado en gestos de diverso alcance y énfasis se suma a su desplazamiento en direcciones opuestas, análogas e idénticas. Ese cambio de posición, que también es interrumpido por la obturación del parpadeo, habla del sentido y de su búsqueda. Su andar repetitivo sin fin en la imagen silente contrasta con la quietud catedrática de su hablar. Su conferencia pone en escena una metáfora dinámica de las limitaciones del lenguaje³¹.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ DELEUZE, Gilles. *Qué es la filosofía*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 1993.

³¹ PINKER, Steven. *El instinto del lenguaje*. Barcelona: Alianza Editorial, 1984. p. 136.

Para Kentridge la racionalidad es una de las formas de la razón pero no la única. Esta le importa poco porque camina hacia un lugar en donde las formas gobiernan con intuiciones que no se han actualizado en los juicios estéticos de las obras fijadas. En la potencialidad de la imaginación, en la posibilidad del bosquejo o en el dominio del oficio el artista tiene algo por decir, antes de la clausura del hacer. En un fragmento de su *Journey to the Moon* el artista derrama granos de azúcar sobre el papel para esperar a que suceda algo y en efecto no tardan en llegar las hormigas para producir un fenómeno que el registra con su cámara y que vincula al resto de la película que es un homenaje a Georges Méliès. El artista provoca el acontecimiento, cuando hace algo. Ese es su tarea epistémica.

El artista no ha pretendido ser un performer, en el sentido plástico, y ha logrado convertir su cuerpo en un medio epistémico. Su conocimiento no se libera a voluntad en el discurso sino que necesita desplegarse en su hacer. Ese hacer comienza con el reconocimiento del pasado en su trabajo que coincide con el final de su búsqueda personal en diferentes campos del conocimiento. La aceptación de su destino como artista sella su obra como otro *Nostos*.

¿Dónde podemos almacenar una sombra? Esta obra no colgará de una pared, colgará de la nube digital. Este incierto mecanismo global de construcciones acorazadas vigiladas y protegidas, que pueden flotar en un océano o residir en un bunker subterráneo, serán el asiento real de esta pieza múltiple. En esta obra lo que hace el cuerpo, lo que dice la voz y lo que muestran las imágenes se une en el fondo como se unen las sombras en la oscuridad informe.

El discurso le permite al artista hacer de sus palabras un universo que se corresponde con un pensar que fluye en su dialéctica corporal como forma de aprendizaje a través de su obra y su experiencia. En ese pensar emergen continuamente las acciones de repetir, de reiterar y de preguntar. Se permite

preguntar, incluso, a través del cuerpo de otro, que es él mismo como diría Borges³², construyendo así una imagen fáctica de su conciencia.

Este *Nosto* se ha presentado en distintas formas: como el giro de los dibujos anamórficos que se transforman ante los ojos, como la persistencia de la imagen en sus animaciones y como el retorno de Perseo y de Ulises en el relato. El cumplimiento de ese destino circular se confronta con la otra imagen propuesta por Kentridge: su idea de un Archivo Universal. En este la dinámica de la memoria da cuenta del pasado como algo que está lejos en el espacio mientras lo nuevo está próximo. Así William Kentridge se ubica en un decir en lo próximo, actual³³, para observar el pasado viajero que se proyecta fragmentariamente en la oscuridad espacial.

El cuerpo en la acción del artista se convierte en una herramienta plástica que le permite restituir el significado de esa potencia imaginativa. Su apariencia discursiva le permite ingresar en el mundo de la academia pero su hacer está, en cambio, del otro lado, en la práctica. Su plática exhorta a contemplar el universo simbólico, detrás de los episodios narrados, para relacionarse con las formas oscuras que albergan las imágenes claras.

³² BORGES, Jorge Luis. El hacedor. Buenos Aires: Emecé, 1960

³³ GADAMER, Hans Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.

CONCLUSIONES

Esta disertación ha permitido encontrar algunas diferencias entre el cuerpo presente como referente fáctico y su presencia digital como referente tácito. Los dos hablan entre sí en la apariencia discursiva como resultado de una dramaturgia previa. Pero este hablar no es sincrónico, por el contrario se produce en dos momentos diferentes. El artista debe esperar y escoger el momento justo para hablar, medir sus palabras, y corresponder con el tiempo justo que no disipe la ilusión del diálogo y de la espontaneidad.

El hablar del cuerpo es una analogía del discurso verbal pero no es igual. No solo en las formas de expresión, de las que seguro derivaron en algún momento las palabras en una prehistoria, sino en el polisémico sentido de la multiplicidad que ofrece hacer varias cosas a la vez. La corporeidad que habla y la que hace está en ambos casos metaforizada en el campo del arte pero no está limitada a éste espacio.

Esta tesis ha visibilizado algunos secretos de un hacer corporal que se oculta en la apariencia silenciosa porque el cuerpo no habla como lo hace la boca o el texto. En una *parasofía*, como la que se puede leer en la corporalidad encarnada en el movimiento y los gestos se presenta una posibilidad de pensar que pudiera orientar en posibles acciones en el futuro. En este pensar desde el hacer se ha evidenciado una forma de hacer, una manera como estilo, que se acerca a una ética. La filosofía al margen que contiene esta ética surge después de la transformación que propicia el hacer reiterativo.

La encarnación simultánea de las cuatro identidades que asume el pensar en esta acción: la de artista, la de actor, la de mago y la de profesor, se da en el acto epistémico y *parasófico* de la conferencia y el registro digital del acontecimiento será una huella observada de manera parcial en su potencialidad en su acontecer pretérito y en su actualidad sujeta a la dinámica de la reinterpretación.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialectics of enlightenment. Stanford University press, 2002. P. 154.

ARISTÓTELES, EUCLIDES. Sobre las líneas indivisibles. Madrid: Editorial Gredos, 2000.

BARRAGÁN, Rosana. Comprensión e interpretación de la danza desde la hermenéutica de Gadamer. Bogotá: IDARTES - Premios ensayos de danza 2003. Pensar la danza, 2003. PP.151-175.

BINSWANGER, Ludwig. La curación infinita. Historia Clínica de Aby Warburg. México: Adriana Hidalgo Editora - FCE, 2007.

-----Artículos y conferencias escogidas I - II. Madrid: Gredos, 1973.

BORGES, Jorge Luis. El hacedor. Buenos Aires: Emecé, 1960.

DANTO, Arthur. El final del arte. En El Paseante, 1995, núm. P.P. 22-23

DELEUZE, Gilles. Qué es la filosofía. Barcelona: Ediciones Anagrama, 1993.

-----Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.

-----Spinoza y el problema de la expresión. Barcelona: Muchnik Editores, 1975.

GADAMER, Hans Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.

-----La dialéctica de Hegel, cinco ensayos hermenéuticos. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Lecciones sobre la estética. Madrid: Ediciones AKAL, 1989.

HUGHES, Robert. The shock of the new. Serie en video En:

http://art.docuwat.ch/videos/the-shock-of-the-new/the-shock-of-the-new-01-mechanical-paradise/?channel_id=17&skip=0

HUSSERL, Edmund. Carta a Hugo Von Hofmannsthal. Viso-Cadernos de estética aplicada 8. Revista eletrônica de estética com circulação semestral En: http://www.revistaviso.com.br/visTexto.asp?sMenu=PERF&sEdic=VISO_008

JUNG, Carl. El árbol filosófico. Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 13. Estudios sobre representaciones alquímicas. Madrid: Editorial Trotta, 1999. P. 335.

JIMENEZ, Carlos. La escena sin fin. El arte en la era de su big bang. Murcia: Editorial Micromegas, 2013. P.75.

KENTRIDGE, William. Six drawing lessons. Norton Lectures. Harvard University, 2012. 7 Video-conferencias, En: <http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/norton-lectures>

-----I am not me, the horse is not mine, En: <http://www.youtube.com/watch?v=Radzm-Yo4BA>

-----Kentrige's Journey to the Moon, En: http://www.youtube.com/watch?v=Wd73mA_DkVY

----- KENTRIDGE, William. Universal Archive. En: <http://davidkrutprojects.com/artists/william-kentrige-universal-archive>

KRAUSS, Rosalind. Dialectic of Enlightenment. Artforum 50. 10, 2010. P.P. 121-122.

KRIEGER, Murray. Teoría de la crítica. Madrid: Antonio Machado ediciones, 1992. P.98.

LUHMANN, Niklas. El arte de la sociedad. México: Editorial Herder, 2005. P. 182.

MAZUR, Grace. Fuse Feature: "The Riddle behind the Riddle" — A Dispatch from William Kentridge's Fifth Norton Lecture. En: <http://artsfuse.org/57033/fuse-feature-the-riddle-behind-the-riddle-a-dispatch-from-william-kentridges-fifth-norton-lecture/>

PINKER, Steven. El instinto del lenguaje. Barcelona: Alianza Editorial, 1984. P. 99 P. 136.

NOLAN, Chistopher. The Prestige. Warner Brothers, 2006.

RUANO, Yolanda. Wittgenstein: La filosofía como phármakon. En: LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica Universidad Complutense de Madrid. Vol. 35, 2002. P.P. 297-330.

SENNET, Richard. El artesano. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. P. 95.

VAN DIJK, Teum. Algunos principios de una teoría del contexto. En: ALED, Revista latinoamericana de estudios del discurso 1(1), 2001, pp. 69-81.

VARELA, Francisco. Varela, Francisco J. Autopoiesis and a Biology of intentionality. Dublin: McMullin, B. and Murphy, N. (eds.) Autopoiesis & Perception. Proceedings of a workshop held in Dublin City University, August 25th & 26th 1992. School of Electronic Engineering Technical Report, 1994, PP.1–14.

WARBURG, Abby. Mnemosyne Atlas. En: <http://warburg.library.cornell.edu/>
-----El ritual de la serpiente. México: Sexto Piso, 2004.