

*8. La Representación Artística del Inmigrante y su Desarrollo Argumental:
del Dibujo al Video-Arte.*

Jaime de Córdoba Benedicto.

Copyright©2011 Jaime de Córdoba Benedicto. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and publication are properly cited and no fee is charged.

El ahogado de Fortuny. Premonición de una frontera.

El mar, testigo impasible de dramas y esperanzas, cose los contraluces humanos de la luz de África. El Mediterráneo engulle en sus aguas naufragios acallados entre culturas que geográficamente se tocan y políticamente se ignoran.

El joven Marià Fortuny anota veraz, con el mismo espíritu oscilante del mar, la muerte de un marroquí ahogado hacia 1862.

El dibujo encierra dos lecturas de gran riqueza: una dirigida a nuestros sentidos y la otra a nuestra toma de conciencia de los hechos reales. El pintor resuelve con su dibujo dos aspectos claves de las puertas de la modernidad: el instante y la abstracción. No obstante, antes de adentrarnos en análisis artísticos, debemos intentar descubrir la actitud frente al “otro” que percibimos en el artista de Reus.

El dibujo “Marroquí ahogado en la playa”, que pudimos admirar en la exposición con los fondos de la Biblioteca Nacional de España en Barcelona (2001, Fundació Caixa Catalunya) es un reflejo proveniente del pasado de acontecimientos extremadamente contemporáneos.

El maestro catalán nos interesa por las especiales circunstancias que le encaminan a retratar de forma honesta la realidad del dolor ajeno. Probablemente, imbuido por el orientalismo en boga de la Europa colonial, debió partir hacia Marruecos con expectativas muy diferentes a las que el impacto de África dejaría en sus dibujos.



Marià Fortuny Marsal Marroquí ahogado en la playa (1862-1872)
Acuarela: 220 x 444 mm.
Biblioteca Nacional de España. (Madrid). 18/1/5644

La perspectiva militar, como cronista gráfico del primer conflicto bélico del protectorado español, no acaparó su atención como hubiera sido de esperar.ⁱ El choque cultural no dejó inalterada su percepción. Fortuny rechazó la residencia oficial para su alojamiento, tomó nociones de árabe para establecer contacto con la población autóctona y vistió chilaba en sus estancias desmarcándose de nuevo de la oficialidad. Así lo registra el cronista francés Carlos Iriarte, destacado como periodista del *Monde Illustré*: "Casi siempre silencioso, nada comunicativo, pero sin tristeza ni mal humor, condescendiente, atento y benévolo... Fortuny vivía en medio de nosotros absorbido en fecunda contemplación y solicitado por todos lados y a la vez por mil episodios brillantes, pintorescos, inesperados y dramáticos que se desenvolvían ante él", para señalar más adelante: "la impresión de la calle, el espectáculo de la vida oriental, el episodio característico, ocupado en coleccionar los documentos que debían servirle para pintar los primeros cuadros importantes".ⁱⁱ

Podríamos inducir, a tenor de sus notas del natural, que parecía mucho más interesado por la vida propia de los lugareños que por el desarrollo del conflicto. Fortuny descuida o retrasa la ejecución de las grandes batallas como la de Tetuán que sólo concluirá con dificultad años después en su estudio. Este lienzo fue el único que logró finalizar el artista de los seis que le había encargado la Diputación de Barcelona.

Tetuán fascina por su blancura entre dos grandes colinas verdes tanto a Fortuny como a Iriarte quien la describe poéticamente en sus memorias de la Guerra de Marruecos. Pero la fascinación del artista se distancia del orientalismo de la tradición romántica de Delacroix y sus seguidores. El reflejo directo del natural no admite fantasías, ni la crueldad del choque entre naciones lo sugiere.

En el mismo sentido apunta Enrique Arias (2007) que los autores que se desplazaron al Sultanato se diferenciaron del Romanticismo y del efectismo de aquellos que, como

Pérez Villaamil, acrecentaron la visión fabulosa y literaria del país musulmán desde la península.

Los trabajos de Fortuny parten de notas del natural, aspecto que ya aparecía entre sus compromisos con la Diputación de Barcelona, pero que probablemente él dirigió hacia motivos menos castrenses. De hecho las batallas de Fortuny tienen más interés desde el aspecto paisajístico que desde el heroico como en el boceto de Wad-Ras del Museo del Prado. En estas, no existen personajes retratados en primer término y recuerdan más carreras desordenadas de jinetes que enfrentamientos ensangrentados. Estas consideraciones merecieron algún que otro reproche hacia el pintor.

Las previsiones militares españolas, no obstante, no se cumplieron con la rapidez deseada y la guerra generó escenas de resistencia y por tanto tragedia para ambos bandos imprevisibles en 1859. El artista cercano al General Prim, paisano del pintor, tuvo que vivir de cerca episodios cruentos de la campaña. El cuerpo de voluntarios catalanes sufrió muchísimas bajas y tomó un papel protagonista en la toma de Tetuán y en la batalla de Wad Ras.

Fortuny tampoco se deja seducir por la representación deformada del extranjero “subdesarrollado”. La visión paneuropea de España no era ajena a la del resto de los países colonialistas. A pesar de su ya claro retraso con respecto al continente su intervención en el norte de África apostaba por transmitir la civilización y el concepto de “progreso” occidental. A ello contribuían los relatos de viajes y la conciencia de superioridad encabezada por el espíritu colonial.

En los dos meses y medio de su primer viaje Fortuny asume su papel de observador en el respeto a la diferencia y a la verdad sin caer en juicios de valor. Sus personajes no son extraídos de los cuentos de las Mil y Una noches, no van cargados de joyas ni acompañados de camellos enjaezados; son simples hombres viviendo en su pobreza y su dignidad.

La España de Fortuny presenta al mismo tiempo un escenario extraño al de un poderoso invasor. El primer Censo moderno de población en España partía de 1857, apenas dos años antes del inicio del conflicto. Las epidemias y su escaso control sanitario no ayudaban al necesario crecimiento de la población. El movimiento restauracionista no se inquietó en exceso por las mejoras sociales, España no había reducido su índice de analfabetismo frente a otros estados europeos.



Eduard Manet. *Toreador* (1864).
National Gallery of Art. Washington D. C.

El país era, a su vez, una leyenda romántica y folclórica para otros artistas como Manet o Prosper Mérimée. No hubo emigración hacia el exterior debido a la temprana emancipación de las colonias americanas y a las interminables disputas internas como las guerras carlistas.

En estas circunstancias jugar a ser una potencia exterior fue un auténtico despropósito. Fortuny dibujó las casas del Rif en su auténtica modestia, sin recrear falsos palacios. Sus cuadros referentes al Reino de Granada no se corresponden a sus recuerdos de viajero sino a la demanda de la clientela pendiente del historicismo legendario nacional. La conciencia de espectador se conformó en el pintor bajo la máxima objetividad, dejándose sorprender exclusivamente por sus ojos.

El impacto de Marruecos se centró también en su nueva visión de la luz. El país vecino con sus amplios horizontes y su luminosidad condicionó su forma de pintar y sus ansias de trabajar en libertad. No sabemos hasta que punto su interés por lo extranjero, por lo extraño, le ayudarían a convertirse en un pintor universal a pesar de su corta vida. España, Italia, Marruecos, Francia ensancharon su visión del mundo y la percepción de que la cultura extraña no es nunca una cultura inferior.

Veamos, pues, el trabajo testimonial de Marià Fortuny ante el ahogado de Marruecos.

El apunte a la acuarela, técnica en la que el pintor alcanzó un reconocido virtuosismo, está magistralmente compuesto girando casi simétricamente entorno al eje del mar. El dibujo guarda una proporción un tanto panorámica que acelera el encajado tradicional. La elección de un formato alterado es remarcada por unos trazos gruesos de pincel realizados rápidamente. Estos trazos contrastan con la cuidada elección de cada pincelada en el boceto. Ello apunta a la necesidad de Fortuny, al finalizar la acuarela, de definir los límites de la composición. La línea de horizonte marina se refuerza con el paralelismo contundente de la franja de oscuras nubes que ocupan en soledad el tercio superior del dibujo. Un conjunto de diez manchas son distribuidas sobre la superficie de la escena de modo prácticamente lineal, rasante al mar. La excepción, una de ellas, se deja caer sobre la base del dibujo mostrándonos el cadáver del ahogado. El cuerpo del marroquí es el único representado de forma realista sobre un paño o vestimenta blanca que se realiza sobre el fondo levemente gris del papel. Este paño ejerce en su forma romboidal un pulso angular sobre la composición que rompe la distribución paralela constante de la acuarela. La ejecución magistral de Fortuny resuelve la problemática de la representación del grupo en todo su dinamismo espacial. Los otros cuatro personajes, apenas distinguibles de las rocas, se debaten entre la abstracción y el recuerdo de lo vivido obligándonos al sano ejercicio de la interpretación. El movimiento queda densamente expresado en la figura cubierta sin rostro que detiene su paso ante el cuerpo abatido sin vida.

La captación del instante revela inquietudes cercanas a los postulados del último romanticismo, apartándose de las influencias tanto del academicismo como del Realismo. El *Marroquí ahogado en la playa* es un trabajo estilísticamente inclasificable. Fortuny, quien después de su primer viaje a Marruecos entró en un círculo de imparable evolución, desprende ecos impresionistas y Goyescos que no se corresponden a su apreciado miniaturismo. Más bien el pintor genera un diálogo de sinceridad perceptiva obviando detalles superfluos para mostrarnos el minuto; el segundo de alarma de una mano sobre el horizonte anunciándonos la sospecha de lo irremediable. La luz natural llena la quietud del momento barriendo la escena de izquierda a derecha hasta la última sombra proyectada sobre un misterioso lienzo que enmarca a dos manchas humanas. En estas manchas reconocemos actitudes y direcciones de las miradas, desvelamos al hombre en su indefinición gráfica: el borrón. El suelo está esbozado con segmentos

lineales que poco deben a la textura de la arena. En su agilidad y premura Fortuny llega a soluciones más propias de Van Gogh que de un pintor novecentista. Se equilibran pinceladas densas y oscuras, veladuras y fundidos, trazos esenciales y trazos repasados en un conjunto inagotable de registros.

La misma composición será utilizada por Fortuny en un grabado de 1867. En este caso el rostro ha sido cubierto y una lámpara nos recuerda a un improvisado velatorio.



Marià Fortuny Marsal. *Kabyle mort* (Roma-1867/Publicado por Goupil 1878)

Estampa: aguafuerte y aguatinta. Huella de la plancha: 215 x 410 mm.

Biblioteca Nacional de España. (Madrid).1878. Inventario 14510.

Del grabado se conservan unos estudios preparatorios de los ropajes y de la lámpara en el Museo Nacional d' Art de Catalunya (Cuenca García 2001: 262). Aunque algún autor prefiere no relacionar la acuarela con el grabado, la disposición diagonal del paño y su proximidad al borde inferior del papel me inclinan a pensar en su directa relación. De nuevo aparece un romboide dialogando con la línea de horizonte. El cuerpo está extendido en sentido inverso, con los pies orientados hacia el espectador, pero la fisonomía característica de los pies desnudos y su apertura inciden en el parecido con la figura de la acuarela comentada. En esta ocasión una sencilla lámpara rinde homenaje al desaparecido dignificando su recuerdo.

Fortuny, como el mar, se funde en el mirar, sin actuar pero constatando la humanidad y la pertenencia al mismo drama: espectáculo del horizonte en su teatro de fronteras y esperanzas demasiadas veces infructuoso.

No podía dejar de pensar en todas esas gentes perdidas en el mar, que habían perdido la esperanza de llegar a Europa para cambiar de vida y ayudar a sus familias a salir de la pobreza. (...) Y me acordé de algo que mi padre solía decir: "La vida está llena de esperanzas, pero a veces no se pueden satisfacer todas" (Jammeh, Kalilu 2009: 178).

Golpeando el establishment. Autorretratos de un hijo de inmigrante: Jean Michel Basquiat.

El 12 de Agosto del 1988, tras una aburrida estancia en su mansión de Hawai, moría Jean Michel Basquiat en Nueva York de una intoxicación provocada por un cóctel de opiáceos y cocaína. A sus 27 años no logró vencer su último combate de boxeo con la droga incumpliendo sus propias promesas. Su gran Mecenaz Andy Warhol había fallecido recientemente de una complicación quirúrgica de forma inesperada.

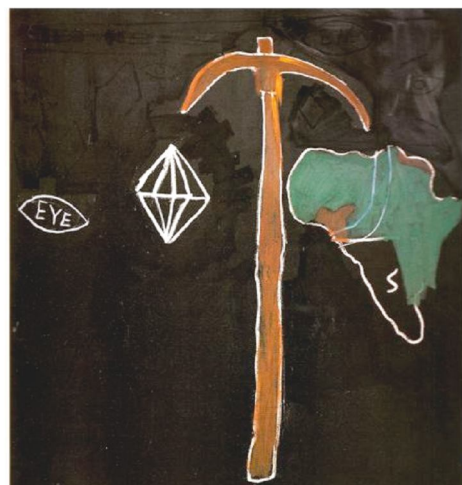
Había sido el primer afro-americano en alcanzar la fama en un mundo de raza blanca: las vanguardias artísticas del mundo occidental. En uno de sus últimos cuadros de 1988 se puede leer: *bale of straw: white blond female*. En el mismo cuadro escribe ocho líneas más abajo: *bang: injection of narcotics or sex*.



Patricia Nicolás, diseñadora de joyas, modelo y periodista, delante de un Basquiat en el estudio del coleccionista y cantante de rock español Jose M^a Cano. (Londres) Fuente: www.blogs.vogue.es

Las mismas mujeres que se habían reído de sus estridencias indumentarias que jugaban al snobismo y que le habían proporcionado la fama narcisista eran objeto de su deseo y de su rabia. ¿Hasta qué punto el elegido del glamour neoyorquino no era víctima del establishment como los bufones retratados por Velásquez o el amado Yorick de Hamlet en la corte de Dinamarca? La historia se repetía y el hijo del inmigrante haitiano descargaba toda su furia, asistida por la amabilidad y la mofa imbuida de admiración y falso pietismo del dinero.

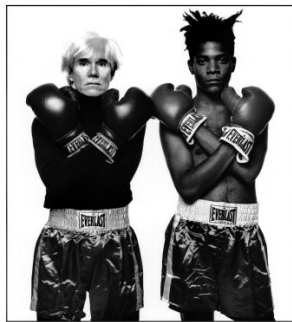
El conflicto interno había sido reflejado en la película *Wild Style* de Charlie Ahearns sobre el mundo de los graffiti y reflejaba una protesta artística entendida como una segunda revolución social del arte norteamericano. La película “toca ligeramente las violentas discusiones dentro del grupo que culminaron con la separación entre aquellos que se integraron en la actividad artística establecida y los que la rechazaron. Tan solo se salvaron algunos artistas bien dotados empezando por Basquiat, Scharf, Haring” (Honnef 1986: 163).



J.M. Basquiat: *Eye-Africa* 1984. Acrylic/oil stick on canvas: 167.5 x 152.5 cm.

Su viaje, una huída a los 17 años de edad, desde los más inhóspitos suburbios hasta los clubes de lujo fue una trayectoria de sincretismos y fusiones culturales premonitorias.

Haití, Puerto Rico, África, USA. Y claro está, su francés, su español y su inglés fueron integrados en sus cuadros. Cuadros que funden dibujos torpísimos (o primitivos) junto a otros de excelente habilidad, cuadros que integran poemas callejeros latinos y negros junto a resortes de su pasión por la cultura en mayúsculas. No existe artista más interdisciplinar que el juvenil y frustrado batería amante de Charlie Parker o del blues. Artista que integra en la pintura todos los discursos de la lectura fragmentada del cuadro, del comic, del paseo visual a golpes de boxeo. El mismo se retratará como boxeador por Michael Halsband recogiendo su mundo underground y exponiendo al mismo tiempo en la cumbre del elitismo europeo: la 7ª Documenta de Kassel.



MICHAEL HALSBAND
Andy Warhol and Jean Michel Basquiat

Su aportación simbólica reúne un acopio de nuevos iconos que no podía surgir del mundo académico. La época de oro del graffiti, y también la más sincera, fue su principal escuela. Aparece el símbolo copyright en lugares inesperados del cuadro y del diálogo escrito, números, contabilidad, fotocopias de sus propios dibujos registrados en soportes reciclados y suburbanos. Si hoy viviese introduciría la @ o la impresión digital en todas sus expresiones. Pero todo era pintado. Su pintura estaba en las antípodas del Arte Conceptual o del Minimal.

El luchaba contra sus fantasmas: el lema “To Repel Ghosts” aparece obsesivamente en sus obras de 1986. Basquiat, como Rembrandt o Picasso, indaga en su identidad y así logra desclasificarse de grupos y tendencias, y la muestra más evidente de esa identidad buscada son sus autorretratos. Tal vez es un signo del desheredado, del hombre de una trayectoria legal de apenas una generación. Ser americano en la tierra de las oportunidades, pero negro.

Su éxito no mitiga su furia, como sucede a los tigres bien alimentados. Y la ola del artista “fashion” no sotierra su espíritu libre hasta convertirse en leyenda.

Dos grandes coleccionistas españoles tuvieron la visión de adquirir sus demasiado agresivas obras para la sociedad del país: el inteligente y sensible galerista dueño de Dau al Set de Barcelona Salvador Riera, y el compositor de música fundador del grupo de pop Mecano, José Mª Cano. Hemos referenciado la colección del segundo de forma casual y a la vez paradigmática: en la casa del músico en Londres, por una reportera de la glamourosa revista de moda Vogue y en una actitud digna de las fiestas que Warhol organizaba en el New York de Basquiat. ¿Hasta qué punto la alta sociedad necesita consumir los productos culturales de la furia? Siempre nos quedará la duda de si se trata de una especie de expiación de alguna culpabilidad sentida colectivamente o de la admiración de las clases cultivadas.

El autorretrato que se conserva en el MACBA de Barcelona tiene un destino público y heredado del legado de un profesional, Salvador Riera, quien adquirió las obras en 1989.



Jean Michel Basquiat, *Self-Portrait* (1986)
Acrílico sobre tela: 130 x 260,5 cm.
MACBA. Colección Salvador Riera (Barcelona).

El autorretrato muestra a un artista levantando una especie de armas (en sus primeras obras muy identificables) sobre un fondo próximo al expresionismo abstracto en su tratamiento pero, muy ajeno al esteticismo del mismo. La centralidad de la figura está rodeada de manchas amenazantes que sugieren golpes en la cabeza a una boca abierta que nos enseña los dientes y su característico peinado de rastas desordenadas. Otro elemento distrae nuestra atención como un medallón extraño, y la franja de pintura roja parece ocultar formas no deseadas. Todo el conjunto demuestra una necesidad de destrucción, de no ejecución final. El retrato parece haber evolucionado con respecto a sus cuadros cadavéricos de cuatro años antes. Han perdido el factor radiográfico que recordaba sorprendentemente a las representaciones de los espíritus “mimis” de los aborígenes australianos y la información verbal no está presente.



Jean Michel Basquiat. *Pecho/oreja* (1982).
Acrílico sobre tela: 400 x 400 cm. Colec. Adam Clayton. Dublín.

En comparación la representación del rostro conocido como “Pecho/oreja”, que perteneció al bajista del grupo U2 hasta la subasta en Sotheby’s en 2008, muestra una doble boca con infinitos dientes y la presencia de números, palabras en español y la famosa corona, uno de los elementos repetitivos en su iconografía. Estos años prolíficos de Basquiat están plagados de autorretratos sobre papel realizados con pastel donde los ojos se muestran desorbitados y donde el rostro aparece confundido con el propio cráneo.

En cambio los autorretratos de su último año parecen cerrar los ojos y sus fondos han perdido la distribución compulsiva para adquirir una sobriedad básica donde el personaje es el absoluto protagonista. Sus influencias de Cy Twombly, una de las pocas inspiraciones reconocidas explícitamente por el autor, se muestran mitigadas.

Su discurso también parece alejarse levemente de sus intereses sobre la explotación capitalista, los desequilibrios económicos y la carga social. En el retrato *Riding with Death* Basquiat se nos presenta más existencialista y escalofriante, alejado de los buenos tiempos de su marchante Anina Nosei.

The most chilling and abstract paintings of Basquiat's repertoire [... such as ...] *Riding with Death* (...) seem to grapple with spiritual or existential issues in modern urban society with imagery that suggests that these issues are rooted in ethnic or racial distress (Dragovic 2009: 2).



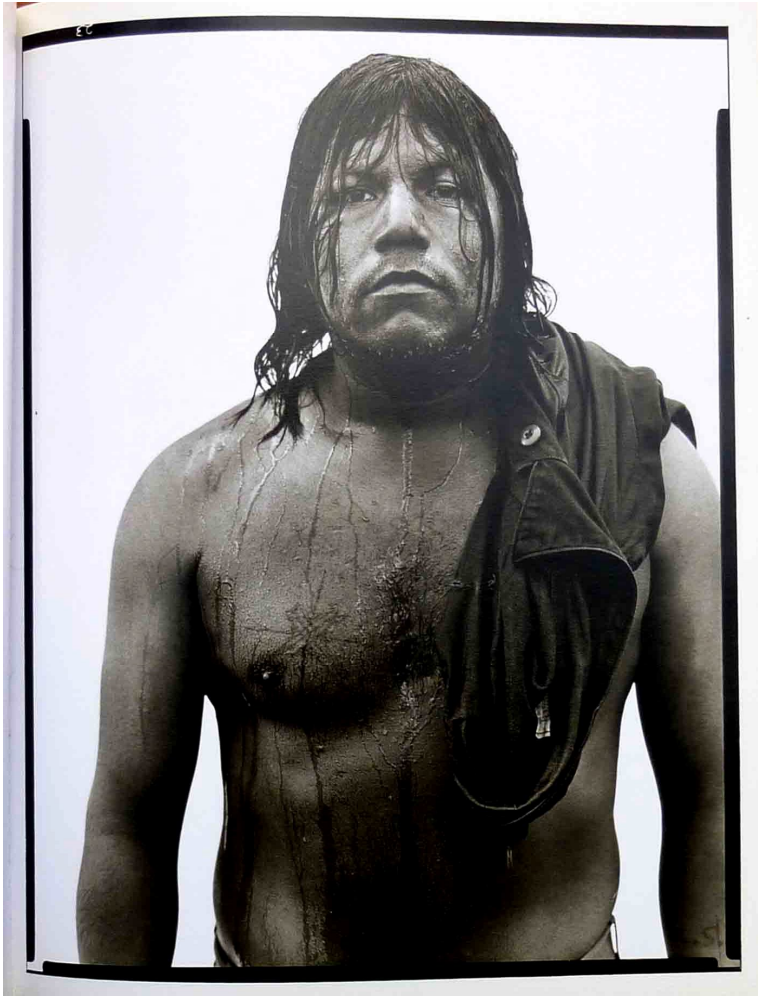
Jean Michel Basquiat, *Riding with Death* (1988).
Acrylic and oil stick on canvas: 249 x 289.5 cm.

El resorte infantil desaparece pero en cambio se refuerza su identidad racial de afro-americano, de *outsider* en su propio país. La muerte es su montura y todo se fragmenta y se descoyunta. La sociedad en su disfraz materialista igualmente se fragmenta y su escaparate oculta una nueva torre de Babel. Basquiat el pintor que miraba dentro de nuestros órganos y dentro de nuestra modernidad no tuvo tiempo de golpearnos de nuevo, de destruir tanto Versailles postmoderno. Su galope estupefaciente no le regaló más opciones.

Trabajador inmigrante no identificado: 10 de Diciembre de 1979. Richard Avedon.

Hacia 1955 el fotógrafo suizo Robert Frank se lanzaba sigilosamente a “capturar” instantáneas de la población negra de los suburbios de Detroit, convirtiendo la Norteamérica profunda y oculta en diana de todas las miradas. Consolidaba la fotografía social con sus cortes geniales y sus grupos de figuras extendidas, almohadilladas entre si apostando por la invención de la composición captada por la cámara. Los ojos del artista ya no eran sólo los ojos del pintor. Cuatro años más tarde Avedon publicaba junto a Truman Capote el libro *Observations*; diez años después Richard Avedon toma la cámara como un retratista decimonónico y destruye el instante de la instantánea para recomponer un teatro, pero un teatro demasiado real. El fotógrafo de la prestigiosa revista de moda Vogue había reconciliado la fotografía con la pose. De facto fue Avedon quien rompió con el convencionalismo de que los modelos debían proyectar indiferencia, había conseguido dotar a la fotografía de moda del calificativo de arte.

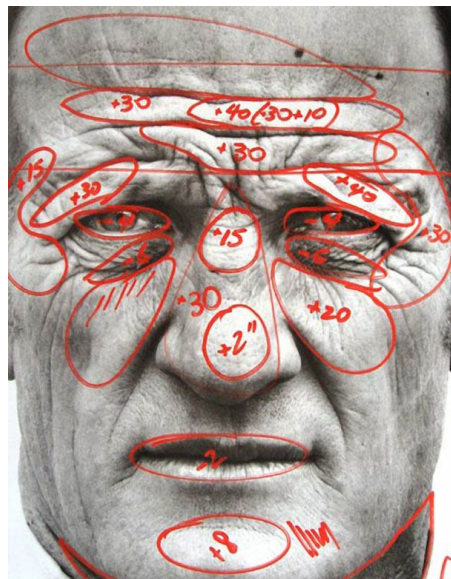
“Por el contrario las modelos de Avedon se reían, bailaban, jugaban en la lluvia, abrazaban a atletas y participaban en otras emotivas escenas” (Wilson 2002: 138).



Pero el fotógrafo necesitaba recuperar su lugar, necesitaba “sacar tiempo de las incesantes demandas” de su estudio y “quería fotografiar gente que no conocía” (Wilson 2002: 124). Una pose extremadamente larga para romper el tiempo fugaz y convertirlo en forma inmensurable donde el presente sigue y sigue sin paralizarse. Avedon había abandonado su habitual Rolleiflex por una pesada cámara de placas de 20 x 25 cm. en 1969, inaugurando sus fondos blancos para documentar a toda una nación en ese tiempo nuevo de larga exposición.

El Sr. Don X no desea ni quiere decirnos su nombre. Fue capturado por el ojo de Avedon en Eagle Pass,

Texas. Un 10 de diciembre de 1979. Tal vez, rociado de agua o tal vez con su “espalda mojada” de un reciente baño en aguas de su México natal. Todo es tal cual, excepto su rostro y el soporte en papel fotográfico de 142,88 x 114.3 cm. que lo ha mostrado al mundo. Su barba está mal rasurada, su cabello largo, y su pecho muestra la potencia del atleta espontáneo del entreno diario luchando por sobrevivir. Un tatuaje, una cruz algo desviada nos indica su cristianismo católico, tal vez sincretismo católico. Es uno de los pocos modelos que Richard Avedon no fotografía en su viaje al American West en medio del espacio blanco, centrado. ¿Se quiere ir Don X por la derecha del fondo fotográfico, se escapa o...se enfrenta al fotógrafo? Faltan carreras en sus pies hasta obtener trabajos ilegales, licencias y permisos.



Anotaciones de Avedon para su editor en una prueba fotográfica.

Avedon realiza unas fotos extremadamente lentas, en ese tiempo no se actúa, no se posa, sólo se concede el espejo del alma: el rostro. Un futuro oscuro: una impresión oscura salpicada de gotas brillantes sobre una silueta de inmigrante puro. Posesiones escasas como el pelo mal cortado y la camisa oscura por un sudor concentrado son exponentes de su currículum de trabajador esporádico. Avedon impresiona anillos de luz y de dignidad racial de la valentía que no se demuestra con la chequera, sólo con la fuerza aprendida en la huida. Un gran aplauso para este artista de clara conciencia social.

“El exilio de Felix” o cómo verter el arte en la tristeza: William Kentridge 1994

“Felix in Exile” es la cuarta entrega filmográfica de la serie de nueve proyecciones “Drawings for projection” del artista sudafricano William Kentridge. Producida a partir de la captura en 35mm de 40 dibujos al carboncillo, despliega un inmenso recorrido sin retorno para nuestros ojos. Para el espectador ajeno al drama del “Apartheid”, despertamos a una producción artística del dibujo de extraordinaria calidad y presentada en lo que la crítica contemporánea ha venido a llamar convencionalmente “Vídeo de animación”.

Debemos destacar, como todos los estudios críticos, el singular valor del dibujo al carboncillo de Kentridge. Este conocido material de tradición secular que plasma su rastro al clavar millares de astillas microscópicas sobre el papel es usado por Kentridge en su máxima expresión. Un solo dibujo de Kentridge puede producir innumerables imágenes para su registro fotográfico por medio del dibujado, del borrado, del frotado y del difuminado de polvo de carbón. El carboncillo ha generado su propio vocabulario durante la Historia. Los franceses introdujeron palabras como “fusain” (difumino) o “stompage” (espolvoreado), que reflejan bien los recursos gráficos explotados por Kentridge. En sus trabajos no estamos analizando una sola obra sino un recorrido experimental, una auténtica exploración visual.

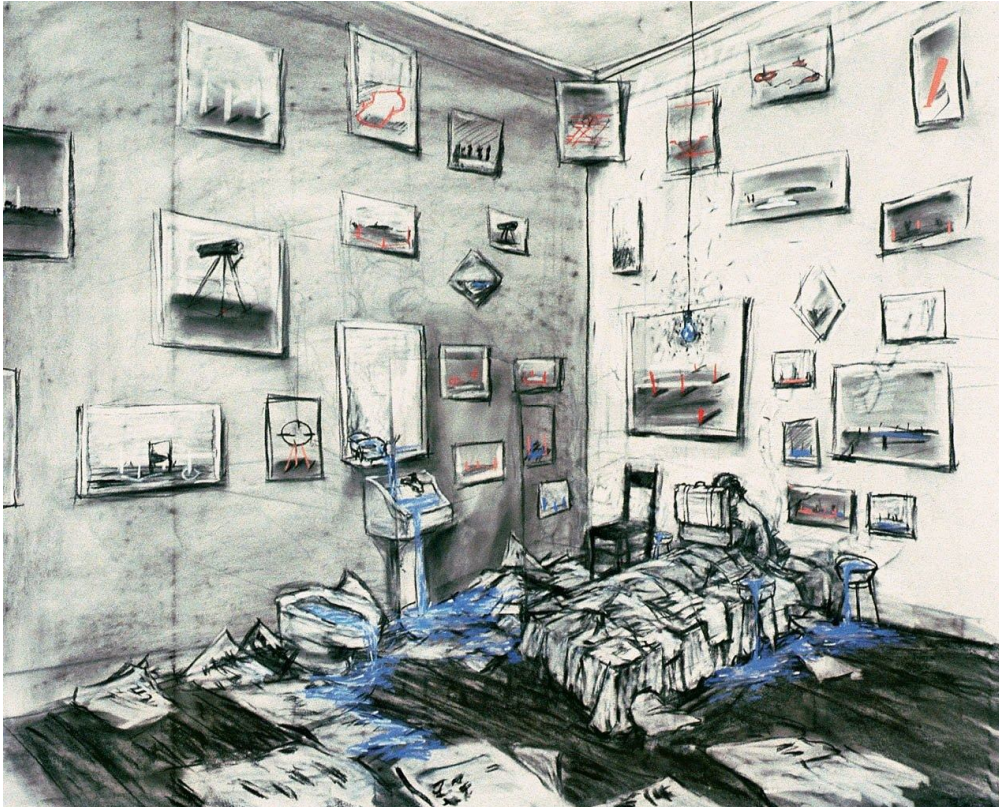
Este tejido de imágenes bordado de luz vibrante tiene mucho de obra teatral, de antigua película en blanco y negro, de poesía y de gran testimonio documental. Pero no debemos olvidar que los 8,43 minutos de “Felix in exile” son el resultado de una inmersión comprometida en la política y de un manifiesto de alerta social.

Kentridge finaliza su edición en 1994 en pleno contexto de las primeras elecciones libres en Sudáfrica. Su serie de “Dibujos para películas” se había iniciado en 1989, coincidiendo con la Marcha por la Paz en Ciudad del Cabo; la serie no concluiría hasta 1999.



La violencia era la música de fondo de un país que recuperaba su dignidad bajo los esfuerzos, para desvelar el dolor, de la llamada “Truth and Reconciliation Commission”. Sustituye, entonces, William Kentridge los disparos calientes de heridas ensangrentadas por disparos en fotogramas que nos ofrecen esa sucesión misteriosa de película artística. Y decimos artística porque no están inspirados en los dibujos animados, ni en la ilustración, sino en la propia Historia del arte. Esta va a ser una clara distinción en todas sus animaciones. Múltiples influencias y autores son reconocidos por el artista polifacético formado en universidades de arte de Sudáfrica y teatrales en París. Pero cabe destacar la figura de la alemana Käthe Kolwitz con su directísima presentación de la miseria. Solo ojos muy “sordos” pueden obviar sus denuncias o las del genial Daumier, maestros de un dibujo muy cultural, muy poco dados al entretenimiento de las masas. Así “Felix in Exile” es un canto a la tristeza desde la nostalgia del hombre alejado, desde la soledad del alma encerrada donde sobran las palabras. No hay más verbo que la imagen, ni más sonido que la letanía de la voz suave de Motsumi Makhena y de la banda sonora de Philippe Milles. Y así, en cine mudo, nos traslada a los temores de la memoria, al ritual de la muerte del sin-nombre y a la distancia cósmica de una esperanza no terrenal.

La habitación dibujada se inunda. El dibujo mojado se empapa de las lágrimas de Nandi y rebosa el espíritu del exiliado en la próspera Europa. Ese grifo es símbolo del estrecho caño de voz entre dos continentes y dos razas de estatus bien diferenciados. La maleta del inmigrante se convierte en paradoja del “Cuerno de la abundancia” que sólo emana postales, dibujos y recuerdos demasiado imborrables. El hombre blanco en su actividad cinegética caza al mismo hombre, rememorando a Hobbes, y su vergüenza queda cubierta por noticias que esconden cuerpos humanos. El exiliado-inmigrante vuelve a su patria para encontrar campos estériles pero cielos llenos de cantos y estrellas. Tal vez hay un Rousseau en los filmes de Kentridge.



Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J. (et al): *Primer Centenario de la muerte de Fortuny*. Junta de Museos de Barcelona. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio artístico y cultural. Madrid, 1974.

ALEMANI, Cecilia: *William Kentridge (Supercontemporanea)*. Mondadori Electa. Verona, 2006.

ARIAS ANGLÉS, Enrique: *La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española*. Melanges de la casa de Velásquez. 2007. <http://mcv.revues.org/2821>

BERGGRUEN, Olivier (Comisario): *Jean- Michel Basquiat. Fantasmia da scacciare*. Palazzo Ruspoli. Fondazione Memmo. Skira editore. Milán, 2008.

- CUENCA GARCÍA, M^a Luisa: *Del amor y la muerte: dibujos y grabados de la biblioteca nacional*, 2001.
- DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina y QUÍLEZ i CORELLA, Francesc M.: *Fortuny, 1838-1874 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona del 17 d'octubre de 2003 al 18 de gener de 2004)*. MNAC: Barcelona, 2003.
- DRAGOVIC, Michael: *Jean Michel Basquiat: An Analysis of Nine Paintings* (Ponencia: History 397: History, Memory, Representation. Professor Akiko Takenaka) 2009. Universidad de Michigan. <http://www.umich.edu/~historyj/docs/2009-winter/dragovic.pdf>
- GILI, Marta; LÜTGENS, Annelie; ROMERO, Yolanda (Comisariado): *Richard Avedon in the American West. 1979-1984*. Gráficas Iberia. Barcelona, 2002.
- HONNEF, Klaus: *Arte Contemporáneo*. Taschen. Köln, 1991.
- JAMMEH, Kalilu: *El viaje de Kalilu. Cuando llegar al paraíso es un infierno. De Gambia a España: 17.345 km en 18 meses*. Plataforma editorial. Barcelona, 2009.
- KENTRIDGE, William (CAMERON, Dan; CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn y COETZEE, J.M.): *William Kentridge*. Phaidon press. London: 1999.
- KENTRIDGE, William: *William Kentridge*. Edizioni Charta. Vicenza: 2008.
- MASERAS, Alfons. *BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA*. Junta de Museos. Barcelona, 1932.
http://ddd.uab.cat/pub/butmusartbcn/butmusartbcn_a1932m2v2n9.pdf
- SANTIAGO PAÉZ, Elena de; GÓMEZ BEDATE, Pilar y GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Del amor y la muerte*. Biblioteca Nacional de España. Madrid, 2001.
- WILSON, Laura (et al): *Richard Avedon in the American West. 1979-1984*. Thames & Hudson, 2002 (1985).

ⁱ Fortuny obtuvo el nombramiento como cronista de guerra becado por la Diputación de Barcelona a propuesta de Durán i Bas el 30 de Septiembre de 1859 poco antes de concluir su pensionado en Roma. Desembarcó en África el 12 de Febrero de 1860 y realizaría otros dos viajes a Marruecos en 1862 y 1863. Le acompañó en el viaje Jaume Escriu dibujante y futuro cuñado del pintor. (Maseras, 1932, p.33 - 38)

ⁱⁱ El escritor y dibujante Charles Yriarte, de ascendencia española; coincidió con Fortuny en Marruecos como cronista de Guerra junto al Estado Mayor del general O'Donnell. Publicó una biografía del artista en la revista *L'Art de Paris* en 1875. Sus memorias de la guerra de África se recogieron en: *Sous la tente, souvenirs du Maroc, récits de Guerre et de Voyage*. 1863.