

WILLIAM KENTRIDGE: A POTÊNCIA DA “ESPECIFICIDADE DIFERENCIAL” RESGATADA NA OBSOLESCÊNCIA

WILLIAM KENTRIDGE: THE POTENCY OF THE “DIFFERENTIAL SPECIFICITY” THROUGH OBSOLESCENCE

AnaMary Bilbao

Doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações (FCSH-UNL)
anamarybilbao@gmail.com

RESUMO

Este breve ensaio parte do livro “*A Voyage on the North Sea*”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), escrito pela crítica e teórica de arte americana Rosalind Krauss (1941). Embora possamos admitir que a autora assume, por vezes, uma posição que acaba por limitar a própria pluralidade de sentidos que reivindica, reconhecemos a importância do seu livro para analisar o conceito de *medium* e o surgimento do paradigma «*pós-medium*». Iremos também recorrer às suas ideias para pensar a “especificidade diferencial” e a potência da mesma face ao contexto das práticas artísticas contemporâneas. A obra do artista William Kentridge será aqui analisada com particular atenção, considerando a recorrência a uma técnica de elaboração gráfica de animação dotada de obsolescência, o que nos permitirá aprofundar os pressupostos enunciados.

PALAVRAS-CHAVE

Medium | Pós-medium | “Especificidade diferencial” | Obsolescência

ABSTRACT

This short essay takes as its starting point the book “*The Voyage on the North Sea*”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), written by the American art critic and art theorist Rosalind Krauss (1941). Here we recognize the importance of her book to analyze the concept of the “medium” and the emergence of the “post-medium” paradigm. We will also embrace Krauss’s notion of “differential specificity” to think about contemporary art practices. The work of William Kentridge will help us to deepen the stated assumptions. We will analyze with particular consideration his recurrence to a specific technique of animation which is endowed with a characteristic obsolescence.

KEYWORDS

Medium | Post-medium | “Differential specificity” | Obsolescence

Em “A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), Rosalind Krauss (1941) começa por analisar o trabalho de Marcel Broodthaers (1924-1976), procurando com essa análise aprofundar o que denomina post-medium (pós-medium). Destacando, por exemplo, a obra *Museum of Modern Art, Eagles Department* (1968-72) (Fig.01) de Broodthaers, e em particular uma das secções que a compõe, *Section des Figures: The Eagle From the Oligocene to the Present* (1972) (Fig.02), Krauss releva para primeiro plano a progressiva perda de especificidade da obra de arte. Veja-se que a secção referida apresenta um conjunto de obras de arte e de objectos de uso quotidiano, sendo que todos se encontram classificados da mesma forma demonstrando um propositado nivelamento entre si.

Com efeito, essencialmente a partir do final da década de sessenta e inícios da década de setenta assistimos ao fim das disciplinas artísticas enquanto *mediums*¹ específicos (Krauss 1999, 12). Para Krauss, a obra de Broodthaers é tida como ponto de partida para asseverar esta mudança, mas outros eventos que diluem também a especificidade do *medium* vão sendo mencionados no ensaio, como o aparecimento do *portapak* (um conjunto que incluía uma câmara de vídeo analógica que podia, devido ao seu tamanho e à leveza, ser facilmente transportado) e a consequente proliferação do vídeo nas práticas artísticas, que acabava com o sonho modernista ao contrariar a ideia de uma unidade experimental indivisível que

metaforizava a essência do todo. (Krauss 1999, 24) Na verdade, o *portapak*, no seu efeito televisivo e possibilitando a simultaneidade temporal na distância (espacial), acentuava o afastamento da unidade formal e impunha o carácter heterogéneo que frustrava/problematizava a teoria modernista greenberguiana que compactuava com a “lei do *medium*” (Cruz 2006-2007, 145) e que defendia a especificidade direccionando-se para as qualidades do suporte físico. Sabemos, porém, e como declarou Thierry de Duve (1944), que “na sua especificidade, o *medium* não é simplesmente o problema dos seus constituintes físicos”, da mesma maneira que “as convenções de uma arte específica, como a pintura, nunca são um dado (*a priori*) – são o estado momentâneo e frágil de um consenso à beira de ser quebrado e reconstituído de outra forma.” (De Duve *apud* Lapa 2015, 19)

Não obstante, retomemos o ensaio de Rosalind Krauss. O que a autora sugere em consequência do acima referido é que a especificidade dos *mediums* deve ser entendida como “diferencial”/“auto-diferida”, alertando, deste modo, para a ideia de Broodthaers de que a “singularidade condena a mente à monomania” (Broodthaers *apud* Krauss 1999, 53). Lembremos que o conceito *pós-medium* congrega os processos criativos que se potencializam mediante as várias capacidades dos diversos meios (indiferenciados) e que atinge o seu auge na proliferação da prática da instalação *mixed-media*. É precisamente esta multiplicação parasitária que conduz a arte a um impasse em que



Fig. 01· Marcel Broodthaers, *Museum of Modern Art, Eagles Department*, 1968-72 (à esquerda)



Fig. 02· Pormenor de *Section des Figures: The Eagle From the Oligocene to the Present*, 1972 (à direita)

1. Mantemos “mediums” como plural de *medium*, tal como acontece no respectivo ensaio de Rosalind Krauss. A autora opta por *mediums* para evitar a confusão com o termo *media*, que, como deixa claro na nota de rodapé número 4, reserva para as tecnologias de comunicação. Cf. *Idem, ibidem*: 57.

o *medium* acaba por se esvaziar do seu valor crítico e é neste sentido que Krauss procura recuperar a delimitação de *medium*, sem perder a pluralidade da sua significação. (Santos 2012, 201) Diante desta conjuntura, a autora tenta classificar e circunscrever as práticas artísticas, reconhecendo a emergência de obras que resistem à moda da instalação e dos trabalhos *inter-media*, os quais acabam por se tornar “cúmplices da globalização da imagem ao serviço do capital” (Krauss 1999, 56). Para além do mais, estas obras que a autora destaca assumem o *medium* na sua “especificidade diferencial”, não apresentando, pois, um retorno aos *mediums* tradicionais (como a pintura e a escultura). (Krauss 1999, 56)

Estas características encontram-se, por exemplo, no trabalho do artista William Kentridge (Johannesburgo, 1955), o qual restitui uma nova forma de recursividade. Esta é, inclusive, uma ideia que se encontra subjacente no livro *Under Blue Cup* (2011) de Rosalind Krauss. Neste último, a autora procura definir um novo conceito unificador para caracterizar o *medium*, defendendo que cada artista deve inventar as suas próprias regras que façam funcionar o seu suporte técnico de modo a contrariar a “unidade discursiva” inerente ao próprio *medium*. Por outro lado, Krauss aponta para uma possível redefinição do respectivo termo através da estrutura associativa que suporta a nossa ideia de “quem és” face a cada artista em particular e que actua como um memorando que, por consequência, desencadeia a lembrança de todo o trabalho do mesmo. (Krauss cop. 2011, 2-3) O papel dos artistas é, então, o de criarem meios alternativos que permitam novas formas de direccionar para esse “quem és”.

É esta sugestão de que é possível pegar nos suportes já existentes, que poderiam aparentemente confinar, e encará-los como ponto de partida para uma recursividade que potencializa a reinvenção de novas linguagens mediante a especificidade diferencial, que desperta o nosso interesse na obra de William Kentridge e que nos conduz numa análise mais atenta da mesma. Este artista recorre a uma técnica de animação própria para criar aquele a que chama “cinema da idade da pedra” (Kentridge 1998, 61). Deste modo, apresenta uma fuga irónica às habituais soluções utilizadas pelas práticas artísticas contemporâneas, aos recursos digitais actuais e até às convenções da animação tradicional, não negando, porém, as contaminações multidisciplinares (entre outras técnicas, as suas obras recorrem tanto ao desenho, como à fotografia ou à colagem).

Corrompendo a ideia comum de um desenho diferente por fotograma, o artista desenvolve um processo em que o mesmo desenho é refeito continuamente e registado a cada momento pela câmara posicionada à distância. Deste modo, cada sequência de fotogramas é um desenho único – “no total pode haver cerca de vinte desenhos num filme, não milhares como se poderia esperar” (Kentridge 1998, 61). É através deste método e do gesto que insiste em fazer e refazer as imagens que as suas obras apontam para a especificidade diferencial. Como afirma Krauss, “é nesta densidade e neste peso do desenho, nesta forma que encontra de produzir o soluço de um silêncio momentâneo e que se opõe ao fluxo do filme”, que Kentridge provoca a derradeira divisão “que produz a especificidade [diferencial] daquilo que está a «inventar»” (Krauss cop. 2010, 62).

No entanto, não podemos deixar de notar que o método utilizado pelo respectivo artista é, como o de Marcel Broodthaers, um teste que decorre no limiar da decadência do *medium*. Mas este é um dos aspectos que mais devemos ter em conta no ensaio de Rosalind Krauss que inicia este texto. As possibilidades redentoras dos trabalhos dos referidos artistas começam, na sua perspectiva, precisamente aqui, na utilização do *medium* prestes a ser ultrapassado (recorde-se que Broodthaers realizou os seus filmes guiando-se conforme os modelos artesanais dos pioneiros do cinema e que Kentridge recorre a uma remota técnica de animação fílmica – animação feita à mão na era do digital). É nesta queda no obsoleto que as obras recuperam a dimensão utópica contida nos inícios do próprio *medium*. A noção de obsolescência surge, assim, apoiada na ideia benjaminiana de que é exactamente na etapa final do processo tecnológico, i.e., no momento de obsolescência, que a própria tecnologia liberta o seu último brilho como o de uma estrela que morre. (Krauss 1999, 41)

A obra *Ubu Tells The Truth* (1997) (Fig.03 e 04), de Kentridge, poderá aqui servir-nos como testemunho por várias razões. Vejamos. Neste pequeno filme animado, Ubu é a personagem que entra em cena com uma espada que perfura o olho soberano, roubando-o, e que em consequência se converte em câmara de filmar, resultando em imagens-fragmentos que, por exemplo, se vão metamorfoseando e se vão intercalando com breves aparições do olho de *O homem com uma câmara de filmar* (1929) de Dziga Vertov (1896-1954). Esta obra, mediante as diversas alusões

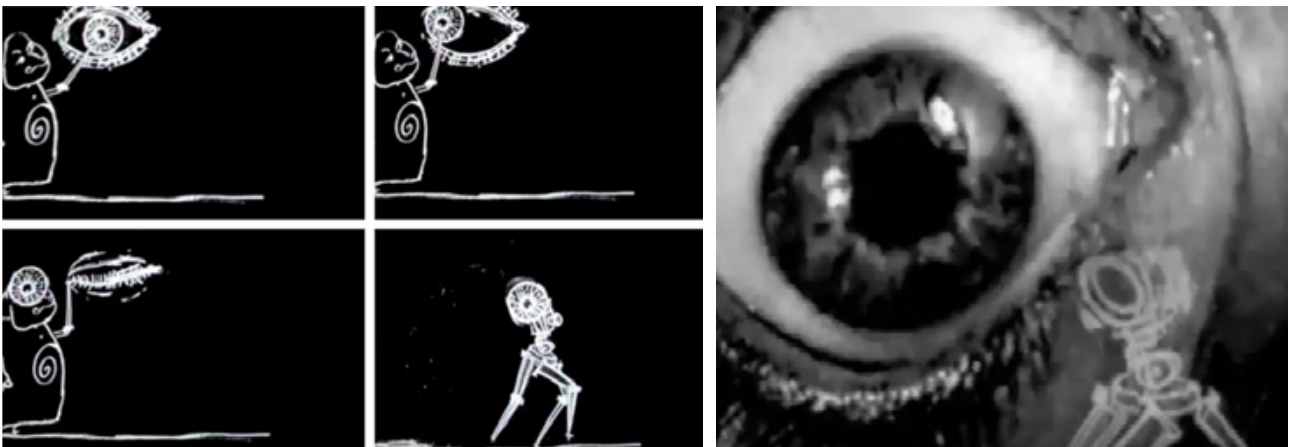


Fig. 03, 04. William Kentridge
Fotogramas de *Ubu Tells The Truth* (1997)

nela contidas, alegoriza o “ataque pós-modernista ao *medium* específico” (Krauss cop. 2011, 26), tal como traz para primeiro plano um contexto que expõe as contradições das narrativas históricas e da própria indústria cultural, como se ambas se pudessem ler nas transformações e omissões uma da outra.

Nesta obra Kentridge, por um lado, recorre à animação e à sua plasticidade metamórfica lembrando a ideia eisensteiniana sobre os desenhos da Disney, o quais se encontram em permanente transmutação e, conseqüentemente, numa constante libertação da rigidez da forma, da ossificação. (Eisenstein e Bulgakowa 2013) Por outro lado, o artista opta também por deixar o rasto cumulativo de todos os desenhos, que nunca se apagam totalmente, e que funciona como força de resistência que atribui uma dimensão crítica às suas narrativas. Por sua vez, assumindo uma dimensão histriónica, a câmara de filmar que se encontra em *Ubu Tells The Truth* remete para a perda de controlo dos gestos de que já Giorgio Agamben (1942) nos falava. Em *Notas sobre o Gesto* (1992) o autor reflecte sobre o contexto histórico e social em que o cinema surge, o qual, registado claramente nos filmes dos Irmãos Lumière, evidencia uma perda do controlo dos gestos como se uma espécie de distonia se generalizasse por toda a sociedade. (Agamben 1997, 16). Nesta obra de Kentridge observamos o registo do mesmo descontrolo, um autómato, um vestígio tecnológico humanizado que responde a impulsos sem aparente orientação. Sobressai, por esta razão, uma intencional obsessão com a câmara e uma obsessão por alguma coisa alerta simultaneamente para a perda de domínio sobre essa mesma coisa. No actual sistema capitalista perdeu-se, sim, o controlo dos gestos, da câmara e da imagem.

É numa permanente insistência na criação de formas que correspondem a um princípio cíclico e que dialogam entre e para além de si, que o artista cria a sua própria linguagem crítica. Através do recurso a uma técnica gráfica que evita compactuar com os ditames da moda, resistindo ao digital, os intervenientes das suas narrativas fílmicas são esboçados a carvão, parcialmente apagados e redesenhados por cima dessa inscrição pretérita, sempre numa mesma folha de papel. William Kentridge concebe, assim, um registo metamórfico de permanente reinscrição e transfiguração, narrando histórias em constante oscilação entre o presente e o passado. Este movimento revela, e citando o próprio, um engajamento político que o torna consciente “do mundo como algo em processo” e não tanto “como um facto estático.” (Kentridge *apud* Tone 2012, 12)

Neste momento importa-nos relevar para primeiro plano o processo mnemónico que o trabalho de Kentridge sempre ressalva. Esta presença de uma memória que podemos classificar como “anti-espectacular” (por conseqüência da obsolescência com que compactua) é trabalhada não só através da animação técnica e do tipo de desenho que teima em reflectir sobre si mesmo, como também no exercício que insiste em repensar o próprio *medium* mediante as múltiplas referências às suas convenções históricas, e na composição de narrativas metafóricas que alegorizam a realidade sociopolítica (passado e presente) da sua terra natal. As histórias animadas que compõe aludem regularmente às conseqüências do *Apartheid*, regime de marginalização racial que perseverou na África do Sul entre 1948 e 1994, e à actual situação do seu País, que parece, não poucas vezes, consubstanciar um “processo de anamnese colectiva” (Rosengarten, D.L. 2005, 11).



Fig. 05. William Kentridge
Fotogramas de *Felix in Exile* (1994)

Neste contexto lembremos *Felix in Exile* (1994) (Fig.05), uma obra em que o homem morto é engolido pela própria paisagem, como um corpo esquecido e absorvido pela terra, numa sugestão à erosão do terreno que se dá com a passagem do tempo, que leva ao inevitável apagamento dos eventos precedentes e que naturaliza o novo. É assim que *Felix in Exile* serve como metáfora que acautela quanto a um eminente esvaziamento da história de Johannesburgo, cidade onde vive e trabalha, e se apresenta como “um farol contra o esquecimento das rotas do passado recente [da África do Sul]” (Kentridge *apud* David e Chevrier 1997, 608).

No recurso ao palimpsesto visual, os filmes animados de Kentridge permitem auferir que a memória, trabalhada num contínuo movimento de diferenciação e numa impossibilidade de fixar o passado no presente, actua num obstinado processo de questionamento sobre si mesma mediante uma consciência artística que se assume política. Como o artista afirma, a arte política é “a arte da ambiguidade, da contradição, dos gestos incompletos e dos finais incertos.” (Kentridge *apud* Villaseñor cop. 2005, 31) Concordamos, pois, que o seu trabalho está inevitavelmente ligado à história e ao passado do seu País, mas também ao modo como esse passado se activa no presente através da inocência, da culpa ou da resistência.

Do mesmo modo, este processo palimpséstico caracteriza projectos mutantes e inacabados, o que, na sua potencialidade, permite novos pontos de partida. Desta forma, o artista problematiza os discursos históricos e culturais, gerando novas interpretações e associações, tal como simultaneamente põe em questão o desenvolvimento da especificidade do *medium* e das suas ideologias, que tanto vemos discutidas na representação metamórfica

da câmara de filmar em *Ubu Tells The Truth*, como no *mise in abyme* do desenho-dentro-do-desenho que dá início a *Felix in Exile*.

Experenciamos os filmes de Kentridge não diante da ideia de algo fixo, mas daquilo que se transfigura e renova. As sombras dos seus teatros, por exemplo, sempre mutantes, podendo começar na forma de um cão e acabar na forma de um cisne, defendem a transformação como a chave para o entendimento. É o rasto inelutável do pássaro que voa em *Stereoscope* (1999) (Fig.06) que nos faz reconhecer os vestígios do passado no presente. É através deste caminho bifurcado que o artista nos lança no jogo mnemónico de permanente construção, desconstrução e reconstrução. Esta insistência que se formula através do princípio dinâmico da repetição potencializa, acreditamos, a passagem para uma nova direcção. O retorno ao que se apresenta na eminência da obsolescência, o regresso ao que se considera em falência e a capacidade de reinvenção, podem, talvez, ser a base para o impulso que permitirá ao artista alcançar um novo caminho, tal como, seguindo aqui a analogia de Krauss, as paredes da piscina, zonas limítrofes, são, para o nadador, o seu único apoio para a conseqüente mudança de direcção. (Krauss cop. 2011, 25)

Podemos assim concluir que ainda é possível assumir o *medium* na inerente especificidade diferencial para repensar e rearticular as suas convenções históricas, tal como para pensar e rearticular a viagem palimpséstica entre o passado e as suas inferências no presente. Como acontece na obra *Shadow Procession* (1999) (Fig.06), William Kentridge não apresenta a ideia de um destino com um final certo, mas apenas o sentido de que a jornada, sempre transformadora, implica a existência



Fig. 06. William Kentridge
Fotograma de *Stereoscope* (1999)

de um caminho e que nele subsiste a hipótese de chegar a um lugar diferente, aquele que possibilitará, talvez, a redenção.

O que importa, afinal, é a activa interrogação, é ela que, começando no *medium*, guia o trabalho de Kentridge e expõe as problematizações em torno do sentido e do destino das práticas artísticas. A sua obra reveste-se de múltiplas valências, move-se “entre a utopia e o cinismo” (Benjamin *apud* Krauss 1999, 41). Numa crítica à dialética do capitalismo que recorda

a perspectiva benjaminiana, descarta a monomania e apoia-se numa dialética que tanto elabora sentidos sobre o passado como oferece a possibilidade de se pensar um outro presente – cada traço semi-apagado deixa um vestígio do que era, do mesmo modo que sublinha, no agora, a evidência da mudança e a sua potência. Como o último brilho da estrela que morre, o trabalho de Kentridge procura uma nova direcção evitando “o último canto de sereia da animação digital de alta tecnologia” (Kentridge 2002, 16) e assumindo a obsolescência dotada de significação crítica.



Fig. 07. William Kentridge
Fotogramas de *Shadow Procession* (1999)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio – “Notas sobre o gesto” (tradução de Carlos Leone). ICTM’97, [et. al.], *Inter@ctividades: Artes, Tecnologias, Saberes*. Lisboa: [s.n.], 1997, 16-21.

BENJAMIN, Walter – *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1999.

CRUZ, Maria Teresa – “Arte e Media”. MOURÃO, José Augusto (org.), [et. al.] – *Arte e Comunicação. Revista de Arte e Linguagem*, 37. Lisboa: CECL, FCSH, UNL, 2006-2007, 143-148.

DAVID, Catherine; CHEVRIER, Jean-François – *Politics-Poetics: Documenta – the book*. Kassel: Documenta/Museum Fridericianum, 1997.

EISENSTEIN, Sergei; BULGAKOWA, Oksana, ed. – *Disney*. Berlin: Potemkin Press, 2013.

KENTRIDGE, William – “Fortuna’: Neither Programme nor Chance in Making Images”. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *William Kentridge*. Bruxelas: Societé des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998.

KRAUSS, Rosalind – “A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

____ – “«The Rock»: William Kentridge’s drawings for projection”. KRAUSS, Rosalind – *Perpetual Inventory*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, cop. 2010, 55-88.

____ – *Under blue cup*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, cop. 2011.

LAPA, Pedro – *História e Interregnum: três obras de Stan Douglas*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015.

ROSENGARTEN, Ruth – *Sete Fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, D.L. 2005.

SANTOS, Mariana Pinto dos – “Rosalind Krauss e o paradigma da cópia”. *Revista de História da Arte*, Lisboa: UNL / IHA, 10 (2012), 189-209.

TONE, Lilian, org. – *William Kentridge: Fortuna*, Tradução de José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. São Paulo; Porto Alegre: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Instituto Moreira Salles; Fundação Iberê Camargo, 2012.

VILLASEÑOR, Maria-Christina, [et al.] – *William Kentridge: Black Box/Chambre noire*. New York: Guggenheim Museum Publications, cop. 2005.