

EXPOSICIÓN

LA HISTORIA NO SE REPITE, PERO RIMA. DUMILE FENI: GUERNICA AFRICANO

01

25 MAR.—
22 SEP. 2026

SABATINI

PLANTA 2



LA HISTORIA NO SE
REPITE, PERO RIMA.
DUMILE FENI:
GUERNICA AFRICANO

AFRICAN GUERNICA.
VER A PICASSO DESDE EL SUR

Tamar Garb

el niño que se volvió hombre
recorre toda África
el niño que se volvió gigante
viaja por todo el mundo
sin pase

—Ingrid Jonker, 1960*

En 1967, Dumile Feni mostró por primera vez su dibujo monumental *African Guernica* [Guernica africano] en la Gallery 101 de Johannesburgo, uno de los escasos espacios públicos de esa ciudad sometida a la segregación racial en los que se exponía a artistas negros¹. La escala y la ambición de la obra suponían un acto de transgresión, al poner en tela de juicio las delimitaciones convencionales del medio, así como la tendencia a la artesanía y el provincianismo que por entonces se esperaban de los artistas de color². Y es que *African Guernica* es una fantasía

La historia no se repite, pero rima es un ciclo de intervenciones en la colección del Reina que consisten en yuxtaponer un equivalente al *Guernica* de otro tiempo o ámbito geopolítico, contextualizado por un trabajo académico de historia del arte como marco interpretativo. El título del ciclo es una frase tradicionalmente atribuida al escritor Mark Twain, pero apócrifa, jamás escrita por el autor.

* Últimos versos del poema “Die kind wat dood geskiet is deur soldate by Nyanga” [“El niño al que los soldados mataron a tiros en Nyanga”], de la poeta afrikaans Ingrid Jonker. Jonker lo escribió tras la matanza de Sharpeville de 1960 (un violento ataque de la policía a unos manifestantes inocentes) y Nelson Mandela lo leyó en 1994 en su discurso de toma de posesión ante el primer parlamento de Sudáfrica elegido democráticamente.

1 Ver un análisis de la promoción anómala del “arte africano” por parte de unas pocas galerías en el contexto de la legislación del *apartheid*, cada vez más draconiana, en Anitra Nettleton, “Promoting ‘African Art’ and African Modernisms in Johannesburg in the 1960s”, en *De Arte*, vol. 55, n° 1, 2020, pp. 5-30.

2 La Ley de la educación bantú (1953) limitaba el alcance de las ambiciones intelectuales y culturales de los estudiantes negros. Llegó acompañada de un programa para enseñar artes y oficios

figurativa ejecutada sobre papel de periódico, con dos partes horizontales iguales pegadas entre sí, que mide casi tres metros cuadrados. Tan solo la escala del dibujo —épica, ambiciosa y sin precedentes en una obra sobre papel definitiva y no preparatoria ni provisional— proclama su autoridad y su determinación como obra gráfica, realizada en la línea de la pintura histórica o de un mural, fresco o pintura rupestre de enormes dimensiones, al tiempo que revela su identidad como algo surgido directamente de la muñeca: inmediato, táctil y hecho a mano.

No se sabe a ciencia cierta de dónde procede el título de *African Guernica*. Lo que es un hecho es que ya se expuso así en Johannesburgo y Dumile lo permitió y lo respaldó, con lo que se apropió de la idea y de sus puntos de referencia. Así pues, la provocación que supone pensar con y junto al *Guernica* de Pablo Picasso es ya parte integrante del título conocido del dibujo y podría decirse que de su imaginaria y su forma. No cabe duda de que en la década de 1960 el cuadro de Picasso circuló por los estudios y las galerías de Johannesburgo gracias a postales, revistas y libros. Si bien para la mayoría de la gente el original era inaccesible, el estatus mítico de la obra, junto con la famosa *Paloma de la paz* (1949) y su experimentación poscubista con la forma, hizo que formara parte de la cultura visual a la que estaban expuestos habitualmente los

en los colegios rurales y en los entornos de educación para adultos. Las escuelas de arte urbanas y las universidades estaban vetadas a los alumnos negros, que solo tenían acceso a la educación artística en talleres y en escuelas de arte privadas de formación no reglada, fundadas gracias al mecenazgo de liberales blancos. Ver Lize van Robbroeck (ed.), *Visual Century. South African Art in Context, vol. 2. 1945-1976*, Johannesburgo, Wits University Press, 2011. Ver también Daniel Magaziner, *The Art of Life in South Africa*, Athens, Ohio University Press, 2016.

artistas, coleccionistas y expertos de la ciudad³. No obstante, jamás ha habido una oportunidad de ver las dos obras juntas. Aunque se ha expuesto con frecuencia en Sudáfrica, *African Guernica* nunca ha viajado al extranjero. Y, si bien la yuxtaposición de las obras ha generado una bibliografía considerable (y refutada) en el discurso de la historia del arte sudafricana (centrada en cuestiones de “influencia”, falta de originalidad y divergencia), el tema nunca ha entrado en las historias del arte y las narrativas eurocéntricas⁴. En consecuencia, el encuentro

3 Agradezco las amplias conversaciones con personas que conocieron al artista y el estudio de Bill Ainslie: Albie Sachs (diciembre de 2024), Michael Gardner (julio/agosto de 2025), Sholto Ainslie (septiembre de 2025), Jill Trappier (agosto de 2025), Steven Sack (julio/agosto de 2025) y William Kentridge (diciembre de 2024). Los recuerdos personales de los colaboradores de Dumile están reunidos en Chabani Manganyi, *The Beauty of the Line. Life and Times of Dumile Feni*, Johannesburgo, KMM Review, 2012, pp. 69-144. La exposición del artista en la Gallery 101 en 1967 fue inaugurada por la coleccionista de arte Mary Harari, gran amiga suya. Dumile debió de tener acceso a la formidable colección de arte contemporáneo y la biblioteca de Harari. Ver Warren Siebrits, “Mary Harari, Dumile Feni and Andy Warhol—Dertig is Beter as Een (Thirty is Better Than One)”, *Warren Siebrits & the Art of Collecting* (boletín), 4 de junio de 2017.

4 La bibliografía sudafricana sobre *African Guernica* es amplia. Ver, por ejemplo, Hazel Friedman, “Beauty, Duty and Dissidence. Ideology and Art in the Heyday of Apartheid”, en Lize van Robbroeck (ed.), óp. cit., pp. 26-51; Chabani Manganyi, óp. cit.; Prince Mbusi Dube (ed.), *Dumile Feni Retrospective*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburgo, Wits University Press, 2006 [cat. exp]; Ruth Sack, *The Imbali Artbooks. Adventuring into Art*, vol. 6: *Warzones*, Johannesburgo, Imbali Visual Literacy Project, 2018, pp. 14-17. El dibujo fue el tema de una de las conferencias Slade pronunciadas por Chika Okeke-Agulu en la Universidad de Cambridge en 2023: “African Artists in the Age of the Big Man” [Artistas africanos en la edad del gran hombre], disponibles en www.history.ox.ac.

físico entre las dos obras puede presuponerse tanto provocador como revelador, dado que yuxtapone un cuadro español, pintado en 1937 como grito de angustia antifascista y antibélico, con un dibujo sudafricano, hecho treinta años después en el contexto de violencia estatal y opresión racial institucionalizada del *apartheid*, lo cual une las obras como tótems antitotalitarios canónicos pero relativos a lugares y épocas dispares. Verlas juntas nos invita a pensar en los puntos de referencia y recurso que comparten, en sus similitudes y sinergias, pero también subraya sus diferencias, que son circunstanciales, formales y figurales.

African Guernica, realizado en 1966-1967 mientras Dumile (así era como firmaba) vivía y trabajaba en casa del artista y educador sudafricano Bill Ainslie, es uno de los distintos dibujos figurativos sobre papel a gran escala que creó en aquel periodo. Dumile no tenía formación artística reglada, pero dibujaba de forma obsesiva desde su juventud⁵. De niño se había trasladado desde su lugar de nacimiento en el Cabo Occidental hasta Johannesburgo para vivir con un tío y, en 1959, a los diecisiete años, entró de aprendiz en una fundición de escultura y cerámica, donde lo animaron a producir “escenas nativas” (pequeños paisajes románticos y pastorales con personajes rurales) en

uk/slade-lecture-series-2023-african-artists-age-big-man-professor-chika-okeke-agulu [Última consulta: 11-11-2025]. Okeke-Agulu lo analiza en el contexto de la historia y la legislación del *apartheid*.

- 5 Ver un relato de la obsesión de Dumile por el dibujo, así como un esbozo biográfico del artista, en Barney Simon, “Dumile”, en *The Classic*, vol. 2, nº 4, 1968, pp. 40-43. La prensa de la época resaltó ampliamente su talento “intuitivo” y su carencia de formación artística, que consideraba pruebas de su “autenticidad” como voz indígena. Ver, por ejemplo, J. D., “Untutored, This African Depicts the Elemental”, en *The Star*, 18 de enero de 1966, s. p.

vasijas con un destino comercial. En los años siguientes se despertó en él un prolongado interés por la escultura y empezó a tallar —en esteatita y madera— y a modelar —en arcilla—, al tiempo que seguía desarrollando en el campo del dibujo un planteamiento y un apego singulares. Después de sufrir un prolongado episodio de tuberculosis en 1963, época en la que pintó murales y empezó a pensar a gran escala junto al escultor Ephraim Ngatane, Dumile se dedicó a ver exposiciones. Fue entonces cuando conoció a la galerista Madame Haenggi de la Gallery 101, así como a otros artistas y escritores afincados en Johannesburgo, entre los que se encontraban los escultores Sydney Kumalo y Ezrom Legae, el pintor Louis Maqhubela y los fotógrafos Peter Magubane y Ernest Cole, que trabajaban para la revista *Drum*. Gran aficionado al jazz, frecuentaba Dorkay House, la sede de la Unión de Artistas Sudafricanos, donde actuaban músicos como Hugh Masekela y Miriam Makeba, y donde se había creado un punto de reunión de actores, escritores e intérpretes negros. Dumile, que ya a principios de la década había empezado a exponer su obra, firmó un contrato con la Gallery 101, donde alcanzó un éxito extraordinario⁶.

Dumile, que se negaba a verse limitado por las etiquetas imperantes de “arte de los *townships*” o “arte bantú”, relegando a los artistas negros a lo que por entonces se consideraba una autenticidad sin instrucción

- 6 Ver los detalles de su formación primigenia en Christine Eyene, “Yearning for Art, Exile, Aesthetics and Cultural Legacy”, en Lize van Roebreck (ed.), óp. cit., pp. 96-119. Sobre su visibilidad y su éxito público, ver sus apariciones en la prensa, por ejemplo, en “The Name’s Dumile”, en *Sunday Tribune*, 21 de agosto de 1966, s. p.; E. King, “Dumile”, en *Artlook*, vol. 1, nº 7, junio de 1967, p. 7; RAC, “Top Artists Flock to Shake His Hand”, *Sunday Tribune*, 18 de junio de 1967, s. p.

y “nativa”, así como a lo local y lo provinciano, e identificándolos con una sensibilidad “africana” sentimental y pintoresca aceptable para los mercados artísticos y turísticos, experimentó con la línea y el contraste tonal drástico para crear enormes declaraciones pictóricas que se resistían a una categorización o una clasificación fáciles. Esas obras le granjearon el apodo del “Goya de los *townships*”, una designación que él nunca aceptó de buen grado⁷. Si bien había recurrido al dibujo de forma habitual como instrumento para pensar, bosquejar y garabatear incansablemente, y comprender cómo veía el mundo al traducirlo en sus características figuras inquietas y en escenas apocalípticas extraídas de su vida cotidiana (empleando lápiz, pluma, carboncillo o ceras Conté), acompañaba ese dibujo diarista con sus épicas composiciones centrífugas, que se antojan más elaboradas y serenas. Se inspiraba en escenas y narrativas bíblicas, ancestrales, populares y urbanas, y reutilizaba mitos y fábulas junto a experiencias y observaciones personales al tiempo que recurría a precedentes pictóricos y lenguajes poéticos para inventar un nuevo vocabulario gráfico, tanto lineal como tonal, con formas y sombras congregadas y dispuestas en una página de grandes dimensiones a modo de palimpsesto o plataforma para situaciones dramáticas y en ocasiones surrealistas que eran al mismo tiempo cotidianas y sobrenaturales. Los dibujos a gran escala de Dumile, concebidos para exponerse en una galería, funcionan manifiestamente —con ello se diferencian de cualquier otra obra gráfica creada en Sudáfrica antes de él y se muestran también anómalos en un marco internacional en el que el dibujo sobre papel seguía siendo

7 Ver, por ejemplo, E. King, “... A Goya of the Townships?”, en *Artlook*, vol. 1, n° 1, noviembre de 1966, pp. 5-6.

una actividad en gran medida preparatoria o más modesta en cuanto a alcance y escala— en la esfera de las bellas artes y más allá de las meditaciones íntimas sobre el papel, con las que sentía un estrecho vínculo. En ese sentido, Dumile estaba comprometido con el Arte en mayúscula y, a pesar de su falta de educación o formación convencional, con la estética como práctica material y casi filosófica que le permitía plantear los interrogantes más profundos y existenciales a los que se enfrentaba.

En casa de Ainslie, Dumile se mantenía apartado de los alumnos y trabajaba a solas en sus esculturas y sus dibujos, al tiempo que dialogaba de tú a tú, y no como discípulo, con Ainslie y sus distintos socios⁸. El estudio de Ainslie funcionaba como una comunidad creativa mixta que las fuerzas de seguridad del Estado y los agentes de la Special Branch vigilaban continuamente, ya que sospechaban que era un refugio *antiapartheid* y un núcleo de resistencia⁹. Allí convivían las proyecciones de diapositivas sobre la historia del arte a la hora del almuerzo con los recitales de poesía y las charlas, mientras que la “biblioteca” interna ofrecía sus fondos de libros y revistas de forma gratuita y sin restricciones de acceso a todos los que frecuentaban el espacio. Si bien hacía tiempo que Dumile, autodidacta, demostraba interés por el arte (desde las pinturas rupestres indígenas que vinculaba con su linaje familiar hasta la cerámica, las tallas y el

8 El espacio de trabajo/cuarto de Dumile se describe en M. Wally Serote, “When Rebecca Fell”, *The Classic*, vol. 3, n° 4, 1971, pp. 5-7.

9 Sholto Ainslie me ha contado que los agentes de seguridad del Estado aparcaban delante de la casa y vigilaban las entradas y salidas de sus ocupantes. Su madre, Fieke Ainslie, intercedía para ayudar a personas detenidas por encontrarse en la ciudad ilegalmente, sin pase. Sholto Ainslie, en conversación telefónica con la autora, septiembre de 2025.

modelado de artesanos locales que lo rodeaban), se resistía a recibir una instrucción formal y desdeñaba las limitaciones de las clases de dibujo con modelos o el postureo académico de los historiadores del arte que pretendían dar con la “clave” o el sentido de su arte¹⁰. Eran más bien las palabras de los poetas (llevaba un ejemplar de la poesía de Ingrid Jonker en el bolsillo trasero y mantenía una estrecha amistad con Wally Serote) y la música de Gideon Nxumalo y John Coltrane, así como las reproducciones de obras de artistas canónicos (desde El Bosco hasta Käthe Kollwitz), lo que le aportaba modelos de invención artística de los que se empapaba, ya fuera consciente o inconscientemente. Entre ellos, Picasso debió de ocupar su lugar, si bien nunca supuso una “influencia” o fuente directa. Dumile era un creador demasiado independiente e idiosincrásico. Al mismo tiempo, la forma en que recurrió en *African Guernica* al enmascaramiento facial y la simplificación corporal, al tono monocromático y la

10 Michael Gardner recuerda el rechazo de Dumile a las clases de dibujo con modelos: tras acudir como espectador a ese tipo de sesiones en el estudio académico de Bill Ainslie, Dumile afirmó que esos ejercicios debían dejar de ofrecerse porque equivalían a “eliminar la locura”. Michael Gardner, en conversación telefónica con la autora, julio/agosto de 2025. El rechazo de Dumile a los historiadores del arte es un aspecto que recoge Barney Simon: “Los historiadores del arte son como predicadores. Dicen que esto pasó entonces y eso pasó entonces y esto es lo que dice la gente y eso es lo que dice la gente. Y luego te acercas después del sermón y le dices: ‘Y usted, personalmente, ¿qué opina?’ Y te contesta: ‘¡Largo de aquí, rufián!’ Y le gustaría que te llevaran preso, pero en realidad al que deberían llevar preso es a él. Son incapaces de decirte la verdad, los historiadores del arte y los predicadores”. Barney Simon, óp. cit., pp. 42-43. Dumile se sintió en deuda toda la vida con el arte rupestre indígena del pueblo san y dejó constancia de ello, por escrito, en el rollo de cincuenta y tres metros que hizo en la década de 1970.

iluminación dramática, a los gestos exagerados, a la distorsión y la duplicación de las figuras, a las conjunciones entre animales y seres humanos, a la presencia bovina y a las visiones y los fantasmas semisurrealistas para producir una obra a escala monumental no puede dejar de hacer pensar en el *Guernica*, obra a la que además apunta en el título.

El épico mural antibelicista de Picasso empezó a tener una amplia difusión en forma de reproducción prácticamente en cuanto se creó. En un número de *Cahiers d'art* de 1937, el mismo año en que el artista lo pintó, aparecía un artículo de Christian Zervos sobre el *Guernica* con fotografías del proceso de creación a cargo de Dora Maar, además de reproducciones de los bocetos preparatorios de Picasso, con lo que su evolución y los efectos formales por capas quedaron expuestos al escrutinio de un público muy extenso¹¹. A principios de la década de 1960, entre las reproducciones había desplegables y réplicas, carteles y folletos que revelaban por completo el vocabulario poscubista de la obra, sus tonos de gris y blanco y negro, su bestiario de animales torturados y almas dolientes: sus gestos, sus cuerpos fragmentados, sus muecas y gritos congelados, concebidos como una serie de viñetas pálidas y superpuestas colocadas por el lienzo oscuro y teatral como personajes de una tragedia clásica¹². También era accesible desde sus primeras reproducciones la

11 Ver *Cahiers d'art*, vol. 12, nº 4-5, 1937.

12 La bibliografía sobre el cuadro es demasiado extensa para hacerla constar aquí. Se puede consultar un práctico resumen de los debates en torno a la obra y su recepción en el catálogo de la exposición *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, trad. cast. de Carlos Mayor y Nadine Janssens, Madrid, Museo Reina Sofía, 2017, en el que destacan los textos de T. J. Clark y Anne M. Wagner.

información sobre las circunstancias que rodearon la creación del *Guernica*. El cuadro, que lleva el nombre de la localidad vasca bombardeada en 1937, durante la guerra civil española, por las fuerzas aéreas alemanas e italianas a instancias del general Franco, ha planteado desde hace mucho tiempo la cuestión de la relación entre estética y política y entre arte y propaganda, así como la instrumentalización de la imagen frente a la tiranía política o la opresión. Su propia historia como objeto convertido en arma, disputado y polémico es bien conocida. Es probable que se haya prohibido, retirado, repatriado, apropiado y reproducido más que cualquier otra obra de arte europea¹³. Incluso en el Johannesburgo de la década de 1960, entró en los debates del momento sobre estética y resistencia, la relativa autonomía del arte o su capacidad de influir en el cambio político, su vulnerabilidad ante la censura y el papel o la responsabilidad del artista frente a la opresión y la discriminación. En la cultura de control imperante, en la que los escritores y los artistas negros eran especialmente vulnerables y estaban muy vigilados, esos asuntos se debatían mucho en los círculos a los que estaba expuesto Dumile¹⁴. Y sucedía lo mismo con las reivindicaciones contrapuestas de “realismo” y

13 Ver ensayos sobre su circulación por el mundo como objeto e icono en *Los viajes de Guernica*, trad. cast. de Juan de Sola y Carlos Martín, Madrid, Museo Reina Sofía, 2019.

14 Ver un análisis de las leyes de censura y el borrado de los artistas negros en esa época en el discurso pronunciado por Nadine Gordimer en la Universidad de Witwatersrand: “South Africa. Towards a Desk Drawer Literature”, en *The Classic*, vol. 2, nº 4, 1968, pp. 64-74. En relación con el hostigamiento de los artistas y escritores negros y disidentes, ver el número especial de *The Classic* dedicado al escritor y periodista Nat Nakasa, publicado después de que se suicidara en el exilio neoyorquino: *The Classic*, vol. 2, nº 1, 1966.



Guernica africano, 1967
Carboncillo y lápiz sobre papel
218 x 226 cm

WOMAN AND BOY



Mujer y niño, s. f.
Carboncillo y lápiz sobre papel
138,5 × 97,5 cm

THE CLASSROOM



El aula, 1965
Carboncillo y lápiz Conté sobre papel
229 × 96,5 cm

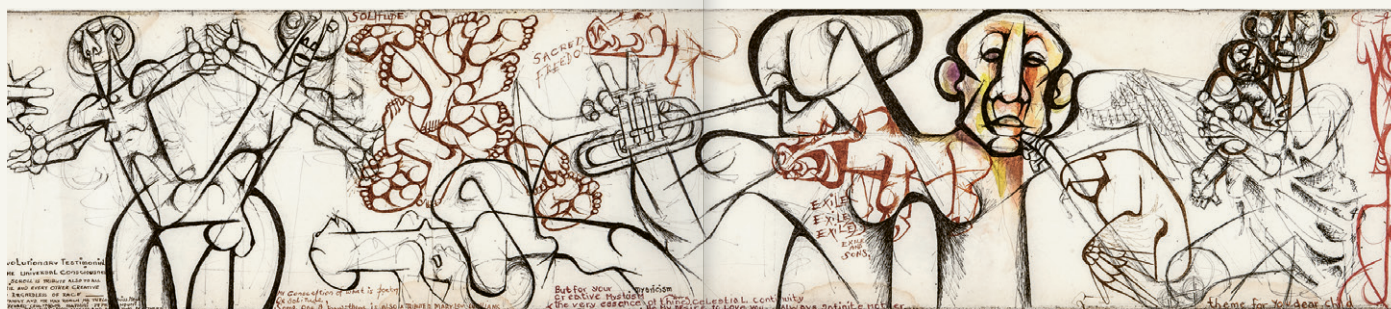


Decir que no, 1967
Carboncillo y lápiz sobre papel
180 × 101 cm



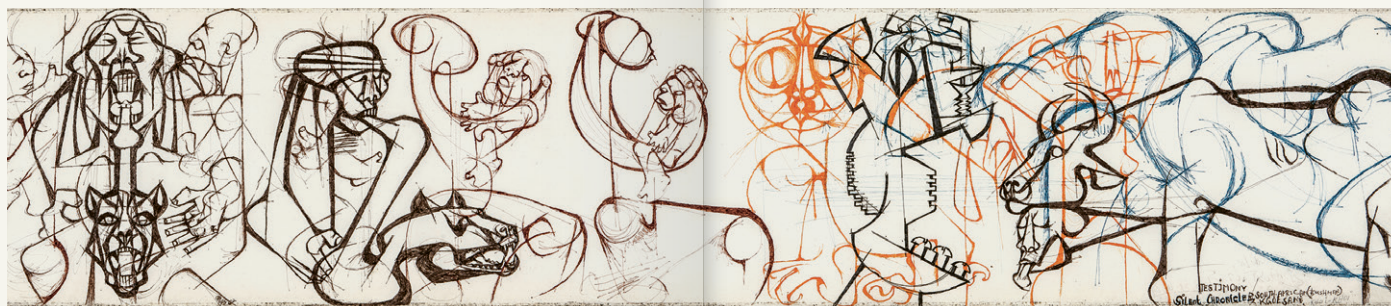
Hector Pieterse, 1987
Carboncillo sobre papel
226 × 127,4 cm

YOU WOULDN'T KNOW GOD IF HE SPAT IN YOUR EYE



No conocierás a Dios ni aunque te escupiera en un ojo, 1975
Papel, madera, tinta, lápiz, cera, plástico laminado
26 x 5.300 cm

YOU WOULDN'T KNOW GOD IF HE SPAT IN YOUR EYE





“abstracción”, en particular en casa de Bill Ainslie, donde él mismo bregaba con las exigencias del expresionismo abstracto y la pintura de campos de color estadounidense mientras contemplaba con admiración la línea expresiva de Dumile y se adhería al “humanismo” de Joseph Beuys, al que había visitado hacía poco en Alemania. En el Johannesburgo de la época se debatía acaloradamente si el “realismo” era más indicado para un arte de comentario y crítica sociales que el “expresionismo” o la “abstracción”, sobre todo en el contexto de la estética documental dominante, tan manifiesta en el fotoperiodismo de aquel momento y cada vez más empleada en la lucha contra el *apartheid*.

En mitad de esa vorágine de debates se encontraba la cuestión de “África” y “lo africano”, no solo como el epíteto del título compuesto de Dumile, sino como interrogante y provocación enclavados en la esencia de la modernidad europea. La atracción de Picasso por la escultura y los objetos africanos a partir de aproximadamente 1907 es un tema que los historiadores del arte han debatido en profundidad¹⁵. Ya fuera como catalizador formal del desarrollo de la abstracción y el desplazamiento de la visión perspectivista o como significante de un poder mágico y espiritual que desafía la lógica de la razón y el pensamiento occidentales, para la visión

15 Ver un análisis de esos temas desde el punto de vista africano en Laurence Madeline y Marilyn Martin (eds.), *Picasso and Africa*, Johannesburgo, Standard Bank Gallery [cat. exp.]; Iziko South African National Gallery, Ciudad del Cabo, Bell-Roberts Publishing, 2006. Ver también Simon Gikandi, “Picasso, Africa, and the Schemata of Difference”, en *Modernism/modernity*, vol. 10, n° 3, septiembre de 2003, pp. 455-480 y Joshua I. Cohen, *The Black Art Renaissance. African Sculpture and Modernism Across Continents*, Oakland, University of California Press, 2020.

européa el “arte africano” ha equivalido a muchas cosas, desde lo “primitivo” hasta lo “sagrado”, desde el producto de una “ferocidad infantil” hasta la manifestación de un sofisticado diseño abstracto, y desde el estatus de objeto antropológico hasta el de fetiche, tótem u obra de arte. Es mucho lo que está en juego en cualquiera de esas caracterizaciones, especialmente debido al pensamiento racializado y evolutivo que apuntala las jerarquías y las normas inevitables. Históricamente, una historia del arte racista ha desdeñado las obras de arte de los africanos, al tiempo que una vanguardia revolucionaria se apropiaba y reutilizaba la producción cultural del continente. Todo eso se reconoce hoy ampliamente, pero no explica el rentable empleo del “arte africano” por parte de artistas de origen africano para los que las mediaciones europeas de “África” (pese a planteamientos racializados o incluso racistas que se daban por sentados) se han abordado y adaptado productivamente¹⁶. Para nuestro análisis, lo importante es comprender que en el *Guernica* de Picasso ya se había codificado una versión de “África” mediante su facetado y su simplificación de la forma, derivados del cubismo, y sus estilizadas inscripciones y delineaciones, por no hablar de su capacidad de invocar el poder sobrenatural y la magia de la imagen¹⁷.

16 Ver, por ejemplo, la producción del pintor mozambiqueño Malangatana Ngwenya y el complejo uso de objetos y cosmologías fetichistas africanos en la obra de Ernest Mancoba. La inclinación de Picasso por la política y la estética de la negritud, apreciable en sus ilustraciones para *Corps perdu* de Aimé Césaire (1949) y en su amistad con Leopold Senghor, y por otro lado su relativa visibilidad en el continente están bien documentadas. Ver, por ejemplo, Hélène Ivanoff, “African Views on Modern Art. Picasso and Senghor”, en *Transition*, n° 132, 2021, pp. 270-286.

17 Sobre la relación de Picasso con la “magia” y el vínculo que establece entre los objetos africanos y los poderes sobrenaturales,

Para artistas como Dumile, el contacto con la escultura y la pintura, la cerámica y el grabado africanos era de primera mano. No les hacía falta que Picasso o Henri Matisse les demostraran su valor o su importancia. Sin embargo, como artistas participaron en un tipo de intercambio artístico que permitía las traducciones no verbales y los préstamos, las conexiones y las citas, por encima de la política de precedencia y deferencia. Ser testigo de la remediación de la estética africana por parte de los artistas europeos equivalía a verla de nuevo y por primera vez. Y reclamar un tesoro compartido, imparcial y de alcance planetario formado por una imaginaria, una experimentación formal y una posibilidad poética, equivalía a rechazar los límites impuestos por el esencialismo ético, el paternalismo condescendiente y las prohibiciones racializadas del “hogar”¹⁸. Había en ello una política que apelaba a la motivación humanista compartida con la que Dumile simpatizaba especialmente¹⁹.

ver Richard Shiff, “Magic”, en Carmen Giménez y Josef Helfenstein (eds.), *Picasso - El Greco*, Kunstmuseum Basel, Berlín, Hatje Cantz, 2022, pp. 59-77 [cat. exp.].

18 Un escandalizado crítico del estilo expresivo de Dumile arremetió contra él por someterse a una estética de raíz europea y americana, aborrecible en contraste con la “belleza” y la “pureza” de “África”, que debían protegerse de esa clase de influencias. Ver “This is Not Our Art”, en *The World*, 28 de octubre de 1966. Agradezco a Warren Siebrits que me lo señalara. Ver Warren Siebrits, “A Record of the Hidden History of Dumile Feni’s Era-Defining Drawing ‘Mother and Child’ (1966)”, ensayo autopublicado por el autor, Johannesburgo, 28 de febrero de 2020.

19 En una entrevista citada en 1966 se afirma que Dumile dijo: “Mis sujetos son africanos porque se trata de mi pueblo, pero mi mensaje, la idea que pretendo transmitir, no tiene nada que ver con el racismo: la política no me interesa. Mis situaciones son simplemente humanas”. “The Name’s Dumile”, en *Sunday Tribune*, 21 de agosto de 1966, s. p.

Cuando Dumile emprendió la creación de su épico dibujo, todo eso estaba en juego. Su obra está arraigada, sin lugar a dudas, en su condición de sudafricano negro. Para muchos, plasma la brutalización y el aspecto grotesco de un mundo racista y violento, imaginado como un lugar donde los cráneos dan vueltas como máscaras en lo alto de cuerpos deformados y donde vacas hinchadas de dos cabezas retozan en la penumbra digna de una pesadilla²⁰. Aquí, un bebé panzudo mama de la enorme ubre de una vaca cuya pezuña amenaza con matarlo a pisotones mientras un demonio necrófago de tres piernas empuña un *knobkerrie* como si se preparara para la batalla al lado de un jinete desnudo que monta un toro. Los rostros se deforman en muecas que muestran dientes separados; los brazos y las piernas se estiran de horror o de dolor. Por detrás, y entre el carnaval del *kraal* y el corral (los gansos se emparejan con un amenazador gato, las vacas parecen tanto fecundas como enormes) y el enigmático eje de un predicador (sentado con un libro y un florero), distintos espectros emergen y retroceden en la penumbra. La composición es circular y la escena, ambigua desde el punto de vista espacial y sombría, resuena con la música de un saxofonista fantasmagórico que parece flotar discretamente en el centro. Es un mundo de ensueño sin razón aparente y, a pesar de eso, invoca la cosmología repleta de ganado y los rituales propios de la historia, la cultura y el comercio xhosas. Para los pueblos ngunis, la vaca, que provee de alimento, riqueza material y poder simbólico, es más que un mero

20 Ver un análisis en profundidad de *African Guernica* en relación con esas cuestiones en Anitra Nettleton, "Writing Artists into History. Dumile Feni and the South African Canon", en *African Arts*, vol. 44, n° 1, marzo de 2021, pp. 8-25.

instrumento de nutrición física. Su piel y su carne, su cuerpo y sus cuernos, sus secreciones y sus mugidos sirven de unidades de intercambio, de recursos materiales y espirituales de vínculo entre generaciones y parentelas²¹. Sin embargo, ni siquiera en ese sentido la sintética composición de Dumile tiene nada de reconfortante o bucólico. Es demasiado oscura y misteriosa. Por no hablar del hecho de que su conjunto de ficciones figurativas parece sostener la mirada del espectador, ya sea con una pupila mal ubicada que mira fija y amenazadoramente por debajo de la cola de una vaca —un ojete convertido en globo ocular, sin duda— o con la acumulación de orificios que puebla la imagen: fosas nasales y ombligos dilatados, cuencas y cavidades que perforan la blancura del papel a modo de sucedáneos de mirillas y ojos. El efecto, en gran medida como en la obra maestra de Picasso, con sus ojos flotantes y sus bocas abiertas de par en par, sus manos de dedos separados y sus cuerpos quebrados, es crudo y espeluznante. Blanco sobre negro, luz sobre oscuridad: la escena nos reta y nos aborda.

Al mismo tiempo, la destreza y la habilidad artística que conforman la esencia del dibujo de Dumile se tematizan de forma patente, aunque también sutil, en la obra en sí: en la cima de su composición piramidal aparece una pareja vestida. En esa viñeta, rodeada (casi en su totalidad) por una negrura impenetrable, una madre con la cabeza cubierta por un pañuelo sostiene entre los

21 Agradezco al Dr. Lwando Scott que me haya orientado en lo relativo a algunos de los debates sobre la importancia de las vacas en la cultura xhosa. Agradezco también a los profesores Luvuyo Wotshela y Pumla Gobodo-Madikizela por las conversaciones mantenidas sobre ese tema. Ver asimismo Ivor Powell, "Dumile. Struggle for Identity", en *Art South Africa*, vol. 3, n° 4, invierno de 2005, pp. 30-37.

brazos a un hombre/niño gigantesco pero ingrátido, como una piedad. Él mantiene un equilibrio precario en ese abrazo y muestra la mano izquierda, de un tamaño exagerado, abierta hápticamente sobre el cuerpo de ella, mientras que con el brazo derecho la rodea por detrás hasta que la mano asoma a la altura del hombro aferrando, discreta pero perceptiblemente, lo que parece un lapicero o un lápiz de color. Ese instrumento apenas esbozado, sujeto entre el pulgar y el índice, es lo que apunta al trabajo manual que encierra la obra, a su materialidad artesanal y a su laboriosa gestación como “arte”. ¿Se trata de un significante codificado del propio artista, dibujante disidente e hijo pródigo, ubicado pictóricamente entre un compendio de criaturas tanto familiares como imaginarias? El “niño que se volvió gigante” de Ingrid Jonker —eterno “muchacho” a ojos de la ley y del Estado, con los movimientos restringidos, con el paso frustrado— permite que su imaginación saquee la riqueza pictórica y material del mundo, tanto ancestral como inmediato, local y universal, una empresa épica y ambiciosa que tematiza su situación y al mismo tiempo supera las restricciones y las prohibiciones impuestas. A modo de procesión grotesca o desfile carnavalesco, la locura del mundo se desata y pone patas arriba el orden y la lógica de la pintura histórica, mientras le hurta su grandeza y su trascendencia.

En ese sentido, el dibujo de Dumile no se distingue del cuadro de Picasso en sí. En referencia a toda una letanía de expresiones antibelicistas de la pintura y el grabado que transformaban la retórica exaltadora y propagandística del arte oficial en una parodia o una inversión trágica, Picasso se inspiró, como es bien sabido, en *El 3 de mayo en Madrid* de Goya y pobló su bestiario brutalizado con figuras de lamentación y sufrimiento, desde la Virgen de

los Dolores hasta el Descendimiento, desde la huida de los desposeídos desnudos hasta los cadáveres desmembrados y los cuerpos flácidos de *Los desastres de la guerra*²². Al abordar el horror de la agresión nazi, Picasso recurrió a su herencia española mediante la estética del papel de periódico, las abstracciones de la fragmentación cubista (deudora a su vez de la escultura africana) y las mediaciones de la fotografía y el grabado en blanco y negro. Todo eso forma parte, inevitablemente, del conjunto de herramientas con el que Dumile también creaba su arte.

En 1968, Dumile abandonó Sudáfrica para no regresar nunca. Llevó una vida de exiliado cada vez más precaria, en Londres y en Nueva York, a lo largo de la cual volvería en repetidas ocasiones a los archivos y los recuerdos de su “hogar”, hasta su muerte en 1991. El “apartheid” pasaría a codificarse en su obra de los últimos años en forma de texto e imagen, condensado, por ejemplo, en un dibujo de 1987 con aires de cartel, basado en la icónica fotografía tomada por Sam Nzima de Hector Pieterse, un niño de doce años al que la policía mató a tiros durante la revuelta de Soweto de 1976. En la obra de Dumile, los dedos estilizados de una figura escultural, extraída de los orígenes “africanos” compartidos por la modernidad, aferran la figura fragmentada del niño, símbolo de inocencia y de “conciencia universal”. Muchos de los rasgos de las primeras obras de Dumile (desde los rostros enmascarados y las interacciones entre seres humanos y animales de sus composiciones, la posición central de la figura materna y la vulnerabilidad de las criaturas hasta la complejidad lineal y la habilidad del trazo) persisten

22 Ver un análisis detallado de los grabados y sus reproducciones en *The Disasters of War by Francisco Goya y Lucientes*, introducción de Philip Hofer, Nueva York, Dover, 1967.

en las posteriores, si bien los dibujos se vuelven cada vez más estilizados y esculturales, mientras que la naturaleza inquieta y expresiva de su trazo libre deja paso a una curvilinealidad y un flujo más melifluos. A medida que “Sudáfrica” va desvaneciéndose en la memoria, se convierte en un depósito de la pérdida, a la vez que sigue apareciendo como *locus* de compromiso político e icónico continuado.

La clave del inventario visual de Dumile en el exilio es un rollo en el que trabajó durante un periodo prolongado cuando vivía en Londres en la década de 1970. Ese documento a modo de diario de cincuenta y tres metros de largo, que probablemente no se concibió para mostrarse en público, contiene todo un abanico personal de personajes y criaturas fantásticas, dispuestos a modo de procesión secuencial, ya sea separados o superpuestos en la página. Bestias que enseñan los dientes y vacas con varias cabezas, saxofonistas, bajistas y flautistas, felinos e híbridos simiescos se suman a madonas y damiselas con las piernas abiertas en un desfile de tipos de distintas especies. Todo eso hace referencia al facetado poscubista de los cuerpos y a la fragmentación de la forma propia de la modernidad en la misma medida en que apela a una colección personal de individuos y temas negros y urbanos (músicos y poetas, profetas y predicadores), además de a tropos cristianos combinados con cosmologías indígenas africanas centradas en creencias animistas y antropomórficas. En el rollo, las fuentes formales abarcan desde crucifixiones o fetiches convertidos en algo abstracto hasta curiosidades priápicas y máscaras estilizadas, lo que da pie a que una erótica de la abundancia conviva con la contención formal. Los espacios vacíos y los huecos permiten ver pentimentos y rastros, pero también dejan espacio para el texto: en ocasiones se repiten palabras (“Exilio, Exilio, Exilio”),

otras veces aparecen frases enigmáticas (“la conciencia universal del niño”) o nombres propios (“Nina Simone”, “Stevie Wonder”). En la página que va desplegándose se garabatean o se borronean eslóganes políticos y meditaciones sobre arte, música o canciones, a modo de libro sacro personalizado o de diario. La lógica es paratáctica y no secuencial; las palabras escritas a mano funcionan como citas y referencias al lado de gestos y manifestaciones apasionadas o declaraciones de fe personalizadas.

Y eso nos lleva de nuevo a *African Guernica*, ejecutado no en pleno recuerdo de la tiranía racializada del *apartheid*, sino con la ampulosidad y la seguridad de la juventud. Dumile, que se negó a trasladarse al “bantustán” al que querían expulsarlo las autoridades sudafricanas por carecer del “pase” necesario para permanecer en Johannesburgo, no tardaría en exiliarse de su patria para siempre. No obstante, era ya, con veintitantos años, un artista preparado para “viajar por todo el mundo” sin pedirle permiso a nadie. *African Guernica* recoge distintas fuentes y referencias. El *Guernica* de Picasso, que acusaba por su parte una profunda dependencia del “arte africano” y sus ramificaciones, aportó parte de la munición que Dumile reclamaba. Volver a ver el *Guernica* de la mano de Dumile es reconocerlo más descarnadamente que nunca.

EXPOSICIÓN

Este es un proyecto del Departamento de Colecciones, con apoyo de los Departamentos de Registro de Obras de Arte y de Conservación-Restauración.

Comisariado

Tamar Garb

Coordinación

Carolina Bustamante

Montaje

Intervento

Transporte

Tti – International Art Services.

Bovis Group

Seguro

Willis Iberia Correduría de

Seguros y Reaseguros, S.A.U.

Iluminación

Tony Rueda

Audiovisuales

Salita Montiel (producción audiovisual)

Zenit (montaje audiovisual)

Agradecimientos

El Museo Reina Sofía desea agradecer a las siguientes instituciones y personas:

Norval Foundation, Ciudad del Cabo

Wits Arts Museum, Johannesburgo

Brian Bentel Private Collection,

Johannesburgo

Martin Family Collection, Johannesburgo

En particular, a University of Fort Hare,

Sudáfrica por haber hecho posible

el préstamo de *African Guernica*.

El Museo agradece también a National

Heritage and Cultural Centre South

Africa (NAHECS) su colaboración

y apoyo en este proyecto.

Asimismo, extiende su agradecimiento

a Mr. Dennis Martin, Mr. Frank

Kilbourn, la Universidad Stellenbosch,

Spier Arts Trust y a la Fundación

Amigos Museo Reina Sofía por su

generosa colaboración en el proyecto.

PUBLICACIÓN

Editada por el Departamento de Actividades Editoriales

Traducción

Carlos Mayor

Diseño y maquetación

Hermanos Berenguer

Fotomecánica

Lucam

Impresión

Brizzolis, arte en gráficas

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2026

© Del ensayo, la autora

© Estate Dumile Feni and Dumile

Feni Family Trust

NIPO: 194-26-001-7

D. L.: M-3332-2026

Créditos fotográficos

Brian Bentel Private Collection,

Johannesburg. Fotógrafo:

George Veltchev, p. 17

© National Heritage and Cultural

Studies Centre, University of

Fort Hare, interior de solapa de

cubierta y p. 13

Wits Art Museum Collection.

Fotógrafo: Mark Lewis, pp. 18-22

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA**

Calle Santa Isabel, 52
28012 Madrid
(+34) 91 774 1000
info@museoreinasofia.es

HORARIOS

Lunes a sábado: 10:00 – 21:00 h
Gratuito: 19:00 – 21:00 h

Domingo: 10:00 – 14:30 h
Gratuito: 12:30 – 14:30 h

Martes: cerrado

Última entrada:
30 minutos antes del cierre

Desalojo:
15 minutos antes del cierre

EDUCACIÓN Y MEDIACIÓN

Visitas comentadas



ACCESIBILIDAD

En los mostradores
de atención-información
(Plantas 1 y 2):

- Sillas de ruedas
- Sillas bastón (también en Planta 4)

En los mostradores
de audioguías (Planta 1):

- Audioguías
- Audioguías (audiodescripciones/LSE)
- Lazos de inducción magnética
- Radioguías



MUSEOREINASOFIA.ES

