

La experiencia como germen de la creación

La obra de Anton Kannemeyer

Araceli Soni Soto*

Darío González Gutiérrez**

Resumen

En el incesante flujo del tiempo transcurre la vida, en el que se producen múltiples vivencias; las más significativas se condensan en experiencias. Cuando la experiencia se extiende a la sociedad, mediante el intercambio entre los individuos en un tiempo social e histórico se constituye el *espacio de experiencia*. Los artistas adquieren sus experiencias en este espacio y en ellas se encuentra el germen de su creación; el proceso de creación artística es una experiencia estética, de igual manera que su recepción. En este artículo, mostramos que la semilla creativa de Anton Kannemeyer germinó por su indignación ante la opresión que sufrían los nativos en el apartheid; esto lo llevó a tomar conciencia de las injusticias y se constituyó en un sujeto activo al plasmar en sus caricaturas, historietas y obras artísticas sus ideas revolucionarias.

Palabras clave: espacio de experiencia, creación artística, caricatura, Anton Kannemeyer, Sudáfrica.

Abstract

Life goes by into the incessant flow of time, as many incidents and feelings arose; the most meaningful are condensed into experiences. When the experience broadens into society, by the means of individual interchanges in a

* Profesora-investigadora, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco [asoni@correo.xoc.uam.mx] [aracelisoni93@gmail.com].

** Profesor-investigador, Departamento de Métodos y Sistemas, UAM-Xochimilco [dgong@correo.xoc.uam.mx] [dargongon@yahoo.com.mx].

social and historical time, the *experience space* is built. The artists obtain their experiences in this space and in them resides the germ of their creation; the artistic creation process is an aesthetics experience, the same way its reception is. In this paper, we show that the creative seed of Anton Kannemeyer germinated because of his indignation regard to the oppression of Africans in the apartheid; he was conscious about the injustice and he became an activist by capturing his revolutionary ideas in his cartoons, comics and artistic works.

Key words: experience space, artistic creation, cartoon, Anton Kannemeyer, South Africa.

Introducción

Toda experiencia se produce en el flujo del tiempo mediante la interacción entre el ser humano y su entorno; en este movimiento, muchas de las vivencias son pasajeras, en tanto que otras son asimiladas, recordadas y duraderas; éstas constituirán el cúmulo de experiencias en las cuales subyace la fusión de una elaboración racional y los modos inconscientes del comportamiento. Además, la experiencia individual, transmitida por generaciones e instituciones incluye, siempre, la experiencia ajena. La conjunción de experiencias compartidas por una comunidad constituye el espacio experiencia (Koselleck, 1993:338) y, en este sentido, toda experiencia se inscribe en un contexto histórico y social. El espacio de experiencia se abre al futuro y permite visualizar un horizonte de expectativas que, en el caso de la modernidad, se constituyó en la promesa de algo mejor, con la idea de progreso. Esta concepción rompió con la visión religiosa respecto a la predeterminación del futuro, cuya perfección sólo se podía alcanzar en el más allá, dando paso al mejoramiento de la existencia en la vida terrenal (Koselleck, 1993:345).

Toda experiencia conlleva vitalidad, pues al constituirse por un intercambio activo entre el yo y el mundo, incide en el logro de luchas y realizaciones tanto individuales como sociales. Es entonces

cuando el individuo se convierte en un sujeto histórico y social capaz de plantear alternativas que develen nuevos horizontes, mediante acciones sociales concertadas para lograr un mundo mejor. En este cúmulo de experiencias vividas y almacenadas se encuentre la semilla de la creación, ya que ésta es el ejercicio consciente de integrar en representaciones subjetivas la selección de los momentos más significativos de los acontecimientos vividos. La intervención de la conciencia para regular las emociones más elocuentes de las experiencias permite que la energía se transforme en acciones pensadas; en estas acciones del presente creativo se incorpora el pasado que cobra nueva vida en expresiones culturales y artísticas. La construcción de este tipo de productos y su recepción tienen particularidades que las determinan como *experiencias estéticas*.

Con base en estas premisas abordamos la forma en que las experiencias de vida del sudafricano Anton Kannemeyer, en el contexto histórico y social del apartheid, incidieron en su creación artística y cultural; es decir, observaremos la forma en que trasladó su espacio de experiencia a la creación para combatir la explotación de los europeos hacia los nativos y se adhirió a las expectativas de los oprimidos para alcanzar su liberación. Sus experiencias de vida se transformaron en experiencias estéticas mediante la elaboración de caricaturas y obras de arte plástico. De esta manera criticó al régimen y se constituyó en sujeto consciente de ese momento histórico.

En el desarrollo de este artículo adoptamos, fundamentalmente, las categorías históricas propuestas por Reinhart Koselleck: espacio de experiencia y horizonte de expectativas, pues permiten explicar la experiencia tanto en su dimensión individual como social, ya que el tema que nos ocupa traspasa, de manera enfática, el plano personal: los temas de las creaciones de Kannemeyer subrayan la crítica en el momento histórico del apartheid. Nos servimos, asimismo, de las investigaciones de John Dewey por sus amplias aportaciones sobre la experiencia, concepto central de nuestro tema. Para reflexionar sobre la noción del tiempo, más allá de su sentido lineal, recurrimos a Wilhelm Dilthey, ya que las obras se producen en un presente; en éstas se condensa un pasado de experiencias significativas que, mediante la visualización de un horizonte, se proyectan hacia el futuro.

Esta concepción del tiempo embona con los conceptos espacio de experiencia y horizonte de expectativas y contribuyen a comprender la importancia histórica y social en la obra de Kannemeyer.

Las aportaciones de los teóricos mencionados facilitan la observación de aspectos contextuales de importancia en el tema que abordamos, a diferencia de otros enfoques tradicionalmente encauzados al estudio de las estructuras internas de una obra (como la semiótica o el análisis del discurso) o aquellos que ponen el acento en la forma recibirlas como la teoría de la recepción. Consideramos importante, para este artículo, referir el concepto de vivencia, en tanto elemento significativo mínimo, pero constituyente de experiencias significativas y aclaramos, también, que en este trabajo, excluimos el término “raza”, pues es un vocablo sin validez científica para designar las diferencias fisonómicas de los grupos étnicos.¹

De la vivencia al espacio de experiencia

La experiencia es un concepto central de la filosofía. A partir de los empiristas ingleses, John Lock, Thomas Hobbs y David Hume la noción se asoció a los procesos de percepción para la comprensión del mundo. También se relacionó con la fase experimental del método científico, esto es, con la etapa en que se contrasta una teoría con la realidad. La estética partió de la primera idea y elaboró un desarrollo conceptual que condujo, en principio, a la teoría kantiana sobre el juicio estético en la apreciación de la obra artística. Más tarde, John Dewey aludió al concepto de *experiencia estética* para estudiar no sólo al arte, sino todo proceso de interrelación entre los seres vivos y su ambiente. Tenemos esta experiencia cuando lo vivido sigue un curso

¹ En 1950 la UNESCO creó el *Statement on Race*, en el que se considera que el término “raza” es un “mito social que ha ocasionado gran violencia” (Cremer, 2008:10). Parlamentos de naciones como Austria, Finlandia y Suecia asumieron la falsedad del vocablo por su connotación discriminatoria y las consecuencias negativas de su uso; es por esto que lo eliminaron de sus constituciones y sus leyes (Cremer, 2008:11-12).

hasta su cumplimiento, cuando algo se concluye de manera satisfactoria (2008:41-42). También entendemos la experiencia como el conjunto de vivencias con un significado importante para el individuo, pues constituyen el momento presente y vivo en el acontecer; éstas, al vincularse entre sí, redundan en un aprendizaje para la vida, además de situar al individuo en su contexto y contribuir a su toma de conciencia y a su construcción como sujeto histórico y social.

La vida es un continuo fluir en el tiempo; el presente es un instante que se desvanece y se convierte en pasado, mientras que el futuro se acerca al presente hasta fundirse con él, aunque, de inmediato, se transforme en pasado. En el presente padecemos, recordamos, esperamos, el pasado existe como recuerdo incorporado al presente y el futuro yace en la imaginación como posibilidad manifiesta en el desear, querer, temer. En este flujo incesante cambia el contenido de la realidad presente y esta presencia de lo real e inmediato es la vivencia. Con base en este concepto del tiempo, Wilhelm Dilthey (2000:119) concibe la noción de vivencia como unidad mínima con significado para el sujeto; asimismo, refiere a su agrupación en unidades más amplias en el curso de la vida, aunque estén separadas por otros procesos vitales. Para el autor, la vivencia ocurre en el presente, sin embargo, en el momento que el sujeto reflexiona sobre su vida, cuando recuerda sus vivencias pasadas, se produce un pensamiento que objetiva lo vivido y se establece la diferencia con otras vivencias; se trata pues, de “la conciencia de lo diferente” (Dilthey, 2000:123). En esta toma de conciencia, el pasado se funde con el presente en el pensamiento y se convierte en una experiencia que sitúa al individuo en su realidad histórica y social para constituirlo como verdadero sujeto.

Reinhart Koselleck (1993:333-357) estudia el tiempo histórico y sostiene que la experiencia es un pasado hecho presente, en el que los acontecimientos se incorporan y se recuerdan. En una experiencia los motivos pasados se reúnen, se condensan en una unidad; la experiencia sintetiza vivencias y forma una totalidad con estratos de tiempos anteriores que no dan referencias completas del pasado ni del futuro. Por esto, la experiencia no se puede medir cronológicamente, ni constituir una continuidad que sume los hechos del pasado. Para Koselleck la experiencia rebasa la temporalidad y es, también, espacial;

de aquí deriva el concepto *espacio de experiencia*: ámbito que expande las experiencias del individuo a las sociedades y a sus instituciones, las cuales la conservan y la amplían al transmitirla de generación en generación.

El concepto espacio de experiencia comprende la conjunción entre el individuo y la sociedad; constituye al sujeto y lo ancla en la historia de la que forma parte. La experiencia objetiva el sentido y el significado de las vivencias del individuo, pues aunque las destruye como tales –ya que la vivencia es un momento vivificante del presente–, las cristaliza en el recuerdo con una enseñanza. Por esto, “el presente nunca es; lo que vivimos como presente encierra siempre el recuerdo de lo que, en sí, era precisamente presente” (Dilthey, 2000:117). Esta situación paradójica hace sucumbir a la vida misma, pues todo momento observado, por más esfuerzos de la conciencia para captarlo en su condición de flujo, es un tiempo recordado, fijado por la atención que lo detiene. Lo que conocemos, entonces, es la conexión entre las vivencias más significativas del pasado que se condensan como experiencia dentro de un contexto.

Dilthey considera que la expresión autobiográfica es el medio más adecuado para encontrar el sentido de la propia vida; en ella se integran las vivencias y las experiencias como la totalidad de los recuerdos personales enmarcados en la historia. La existencia individual es única y singular, pero su meditación extiende su particularidad hacia su contexto y su historia, ya que la comprensión otorga una dimensión social a la vida personal: la ancla en su espacio de experiencia. De ahí que para Dilthey (2000:139) la autobiografía sea “el fundamento de la mirada histórica”, al dotar de nueva vida al pasado: un buen artista es aquel que logra entretelar el relato de su vida con los de sus contemporáneos en una trama histórica y social para, finalmente, entender su espacio de experiencia y su papel como verdadero sujeto en su interacción con el mundo.

Pero la autocomprensión no se queda en el entendimiento del tiempo pasado y su espacio de experiencia, pues la vida es un continuo fluir hacia un futuro desconocido. Desde el presente, el sujeto vislumbra un horizonte con una serie de posibilidades. Para Koselleck (1993:228-357) se trata de un *horizonte de expectativas* que trae el futuro hacia el

presente: vuelve posible algo que todavía no existe ni se experimenta; es esperanza, temor, deseo, voluntad. Esta es una concepción moderna del tiempo que, con la idea de progreso, rompe con el pensamiento circular de la antigüedad que determinaba el porvenir con base en la repetición del pasado. La modernidad, en cambio, asume que el futuro avanza hacia algo nuevo, mejor e impredecible.

Si bien el espacio de experiencia da pistas sobre el porvenir, no es suficiente para deducir un horizonte de expectativas con varias trayectorias; la idea moderna del tiempo indica únicamente algunas posibilidades del curso vital que, en caso de cumplirse, generarán nuevos espacios de experiencia. La tensión entre éste y el horizonte de expectativas da lugar al tiempo moderno con múltiples sucesos inesperados y sorprendidos que sobrepasan el futuro previsto por experiencias anteriores. Si las posibilidades fallan surge una ruptura con el horizonte de expectativas pero, paradójicamente, se obtiene una nueva vivencia y se gana experiencia. Por esto, las predicciones y los pronósticos basados en datos del pasado sólo poseen cierto margen de verosimilitud (Koselleck, 1993:341-342).

Como veremos más adelante, Anton Kannemeyer vivió durante el apartheid y por medio de la expresión autobiográfica entendió su vida dentro de este espacio social; se comprendió a sí mismo como sujeto que compartía un espacio de experiencia con la población oprimida que luchaba por su liberación. Esto le dio un sentido a su vida, lo llevó a adherirse a su causa y fue la semilla que lo impulsó a crear una obra contestataria.

La experiencia estética

La conciencia social adquirida por el artista en su espacio de experiencia le permitirá vislumbrar horizontes de expectativas de un mundo mejor, a lo cual puede contribuir mediante la creación de obras con una postura crítica. Estas creaciones conllevan una experiencia estética en las que subyace una intención congruente con sus ideas y pensamientos; la realización de cada una de sus piezas incluye las múltiples vivencias del proceso creativo. Para John Dewey (2008:41-45), la experiencia

estética se distingue de otras porque es completa, acabada; el individuo tiene conciencia de su inicio, su desarrollo, su fin y constituye una unidad. Dado que ésta se produce en la interacción del artista con su entorno, se inscribe dentro de un espacio de experiencia, por lo cual el creador se erige como sujeto histórico y social.

La experiencia estética incluye vivencias que fluyen de manera libre, cada una se ensambla con el antes y el después para conformar un todo, a modo de una corriente que fluye de manera continua, sin escisión en sus partes y con una cualidad sobresaliente que le da un nombre: el rompimiento con un amigo, un viaje memorable, el paseo por un bosque durante una lluvia torrencial. En la medida que las construcciones artísticas o culturales son conclusivas, pensadas, con integración interna, en las que se han plasmado las vivencias y las emociones más significativas de un proceso creativo, son experiencias estéticas inscritas, también, en el espacio de experiencia.

Las realizaciones artísticas tienen una particularidad: en ellas las emociones se presentan en movimiento, como una fuerza integradora y cimentadora en la exposición de materiales quizá dispares o poco semejantes. Las emociones plasmadas en la obra tienen un carácter duradero y presentan una articulación, pues cada parte de la representación en movimiento (en el teatro, en el cine, en la novela, en la pintura, en el cómic) contiene ingredientes emocionales que entablan contacto con el receptor a cada paso, además de dotar de vida a la obra en su totalidad. En este tipo de productos, las emociones no son exabruptos repentinos de los estados anímicos, ni reflejos automáticos frente al temor o la vergüenza, pues estas emociones estéticas deben incluirse en una situación duradera, regulada con miras a un resultado, en cuyo proceso el hacer y el padecer se alternan y se relacionan. Estas características de la creación artística, la distinguen de otras experiencias, como una experiencia estética plena.

El proceso de creación artístico es racional e intuitivo, no sólo representa experiencias que condensan vivencias, sino también vivencias que yacen en el inconsciente y que no han sido procesadas como experiencias del yo. Las representaciones son subjetivas e indirectas, es decir, se presentan mediante símbolos, signos, figuras retóricas, imágenes y todo tipo de mecanismos figurados elaborados a partir

de algunos códigos socialmente convenidos; gracias a esto entablan comunicación con el público. En este sentido las representaciones no presentan las experiencias y las vivencias de manera directa, sino a partir de una construcción imaginativa cuyos significados se hallan implícitos. Algunos significados son más ambiguos que otros, en el caso de las historietas, por ejemplo, la información es más clara que en algunas obras de creación artística, pues recurren a estereotipos y a un lenguaje ampliamente convenido y, en casos como la pintura abstracta, se diluyen los referentes. Los símbolos y los signos pueden ser lingüísticos, icónicos, gráficos; su función principal es resignificar las vivencias y las experiencias elegidas por el creador.

La experiencia estética, no sólo alude al acto de crear, al que nos referimos al trasladar las vivencias y las experiencias a la representación; también la recepción de la obra produce experiencias estéticas en los espectadores; cada acción en el flujo de una representación tiene consecuencias, es decir, un conjunto de efectos y vivencias de placer o displacer, aun cuando se trate de temas cómicos, serios o trágicos, de acuerdo con el tipo de símbolos y signos elegidos en la recreación. Al entrar en contacto con el lector, la obra activa en él, el cúmulo de sus experiencias y las renueva con mayor intensidad de lo que vive en la cotidianeidad, precisamente por los componentes emotivos de los símbolos y los signos; esta apropiación siempre conlleva ingredientes sensibles, emociones que recrean y enriquecen su vida. Cuando la obra de arte incita al receptor a tomar conciencia de su situación, le deja entrever nuevos horizontes de expectativas y la obra habrá contribuido a su formación como sujeto histórico y social.

Si toda experiencia es la condensación de vivencias pasadas en el presente, la experiencia estética en la creación artística implica además de la plena conciencia en la articulación de las vivencias, una intencionalidad tanto en el hacer como en el padecer. En los procesos de creación, el artista se vale de las experiencias adquiridas en su entorno como punto de partida para plantear y resolver problemas formales por medio de la técnica y la sensibilidad, a modo de lograr obras singulares con unidad y variedad. De este modo abre horizontes que vislumbran nuevos planteamientos formales que servirán de referencia para futuros procesos creativos.

La caricatura y la historieta en la obra de Kannemeyer

Anton Kannemeyer ha realizado una interesante obra en la que entreteje sus experiencias adquiridas en el espacio de experiencia de sus contemporáneos, con lo cual revive la historia de segregación en Sudáfrica. Nació en Kaapstad, en 1967 y en sus primeras obras recreó su infancia en el apartheid en historietas de corte autobiográfico; es descendiente de europeos, pero tomó conciencia de la situación social, renunció a sus privilegios y se unió a las expectativas de liberación de los oprimidos.

Kannemeyer expresa su postura ante el régimen en caricaturas, historietas, sátiras y arte plástico; por lo que en este apartado referiremos al humor y a algunas características de estos géneros, pues los símbolos y signos –plasmados en textos, imágenes, metáforas, figuras y todo tipo de convenciones– representan las vivencias y las experiencias del artista durante el apartheid. El empleo de un lenguaje figurado para plasmar sus ideas explica el porqué de la subjetividad en toda representación y, por tanto, en la de él; también obedece al hecho de que todo artista, antes de realizar una composición, interpreta los fenómenos de su entorno y selecciona lo que más le ha significado.

En este artículo, no nos detenemos en el análisis minucioso de los componentes formales de sus obras, únicamente retomamos los más evidentes, pues el objetivo es constatar que las experiencias de Kannemeyer en el espacio social del apartheid constituyeron el germen de su creación y se convirtieron en experiencias estéticas. A diferencia del arte, la caricatura y la historieta utilizan un lenguaje claro y más directo dirigido al público de masas; se valen de estereotipos y lugares comunes para facilitar la rápida comprensión de los mensajes y lograr efectos estéticos en el receptor mediante la estimulación de emociones pueriles. Por lo contrario, el lenguaje del arte es ambiguo, emplea símbolos sin una significación precisa y refieren de manera más indirecta a la realidad; su expresión es compleja e inaccesible para todo público, pues está destinado a quienes conocen sus códigos y cultivan la sensibilidad. La obra de Kannemeyer se sitúa en el primer caso, aunque sigue los pasos de los creadores del *Pop Art* como Andy Warhol o Roy Lichtenstein, quienes realizaron viñetas en gran formato para exponerlas

en los museos. A diferencia de éstos, los cuadros de Kannemeyer no son reproducciones de historietas, sino su obra propia.²

La historieta tiene su origen en la caricatura, de la cual existen ejemplos que se remontan al barroco, como los de Gian Lorenzo Bernini. No toda la caricatura es humorística, aunque los modelos más sobresalientes están en la sátira política y social (Barbieri, 1993:75), cuyas representaciones en un sólo cuadro se perciben al instante, pues la mirada entra en dirección al elemento más notable. La historieta se compone por secuencias de varias caricaturas y se lee de manera lineal (Kress y Van Leeuwen, 2001:218-223).

Las caricaturas, las historietas, los libros y las pinturas de Kannemeyer corresponden a la sátira política y social, cuyas bases son el humor, lo cómico y lo irónico. Para Sergio Fernández (1974:VIII-X) estos rasgos se basan en la burla como reacción e inconformidad ante la realidad; es peyorativa, agresiva, deforma y exagera los defectos a través de ingeniosos artilugios, aunque, en ocasiones, las embestidas son groseras y crueles. La burla deteriora y minimiza, no sólo contra lo que arremete, sino al conjunto de situaciones y a la misma humanidad. Al ser una expresión de superioridad posee, también, algo de perverso y puede producir grandes daños, como el ocasionado por Aristófanes, a través de sus comedias, a Sócrates provocando su desprestigio y su condena.

Pero la burla y la risa no son privativas de la caricatura, existen también en las artes. Milan Kundera (2009:188-189) dice que la novela nació gracias al humor; considera que François Rabelais, en *Gargantúa y Pantagruel* proporcionó el primer “gran personaje” cómico de la historia de la novela: Panurgo, quien durante la narración vive la incertidumbre de si debe o no casarse, generando una situación absurda

² Kannemeyer ha realizado numerosas exposiciones, algunas de las más recientes las presentó en el Museo de Arte de Seúl (2015); en el de Arte Contemporáneo, México (2015); en el Centro de las Artes Yerba Buena, San Francisco (2014); en el Museo de Arte Contemporáneo de Australia (2012); en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (2011); en el Espacio del Colectivo Sadi, Kinshasa (2010) (Stevenson Gallery, 2016). Además, su obra forma parte de colecciones permanentes como la del Museo de Arte Moderno de Nueva York o la del de San Francisco (Jack Shainman Gallery, 2016).

que causa risa al lector. Para Kundera la sabiduría de este género radica en lo cómico, al contradecir las verdades cerradas y romper los dogmas.

En el arte plástico, pintores como Francisco de Goya y José Clemente Orozco se burlaron de situaciones y creencias. Fernández dice (1974:XI-XVI): el primero mediante sus pinturas de la Época Negra y el segundo en murales como *Dios, los ricos y los pobres*, en el que se burló de la divinidad para despojarla de sus poderes y la rebajó a una cosa. En la burla, el humor, lo cómico y la risa hay otro elemento que liga a la caricatura y a la historieta con el arte: producen efectos estéticos (sensaciones y emociones en el receptor), aunque su diferencia fundamental está en su forma y su significación.

Los caricaturistas son agudos críticos de los vicios y absurdos de la humanidad, sugieren lo que el público intuye, pero que permanece oculto tras la simulación; hacen obvios los defectos y errores sociales, así como las arbitrariedades del poder, para esto se valen de trazos que exageran y enfatizan los rasgos de los personajes; la caricatura propicia la reflexión de manera humorística y sencilla y, en este sentido, el triunfo de la caricatura es contundente.³ Este es un medio de fácil acceso al público y en el caso de Kannemeyer le sirvió para revelar lo que sucedió durante el apartheid y lo que ocurre, aunque de otra manera, hoy en día.⁴ Mediante la caricatura, el artista recreó lo acontecido en el apartheid en el presente de su creación: condensó el tiempo, proyectó sus experiencias en representaciones que, aún en la actualidad, coadyuvan a la construcción de otros espacio de experiencia y a vislumbrar nuevos horizontes de liberación.

La caricatura también es una manifestación de impotencia y una válvula de escape, pues mediante el humor y a la risa canaliza la frustración. Este recurso acompañó a los movimientos revolucionarios y de liberación en México, al exhibir la imagen de los gobernantes y preparar al pueblo para la lucha en las calles (Fernández, 1974:XVI). Este fue el

³ Kundera (2009:127) muestra un uso particular del humor en la obra de Franz Kafka, quien narra situaciones cómicas que pasan de la superficie a las entrañas del personaje, “a lo horrible de lo cómico”.

⁴ El final del apartheid no terminó con la discriminación ni la desigualdad en Sudáfrica.

caso de José Guadalupe Posada, Santiago Hernández, Daniel Cabrera o Jesús Martínez Carrión (González, 1974:XXIII-XLII); el mismo papel desempeñaron las historietas de Kannemeyer y su colega Conrad Botes en el movimiento de liberación contra el apartheid.

La historieta es un producto visual de la cultura de masas que emplea caricaturas y que incorpora técnicas y formas de otros productos culturales como el cine, la novela literaria, la pintura, la fotografía. Su dinámica narrativa, por la continuidad de imágenes en secuencias, el uso de planos y encuadres, la comparte con el cine; la trama, la sintaxis y su carácter narrativo con la novela literaria; la perspectiva, la simetría, las líneas, el uso del color, con la pintura; algunos de estos elementos también atañen a la fotografía. El lenguaje de la historieta se configura por la combinación de recursos icónicos (imágenes) y lingüísticos para proyectar significados y efectos. Las obras de Kannemeyer poseen estas características; en éstas se presenta un entramado de signos y símbolos convencionalmente formalizados y de fácil acceso al público. El grado de convencionalidad varía en los distintos casos de historietas y en éste, los contenidos de crítica a la segregación étnica, vivida por el autor, se exhiben de manera gráfica y factible para su comprensión. Los significados de la obra de Kannemeyer son diferentes a otros productos de su género, no obstante, su interpretación dependerá del horizonte cultural de sus receptores: su información, su postura política y social; esto explica que su obra, en ocasiones, se haya interpretado en forma inversa a sus intenciones, es decir, como burla hacia los nativos.

La historieta es una forma particular de relato⁵ o narración que no se limita a la palabra oral o escrita, pues abarca una amplia gama de manifestaciones, géneros y modalidades que implica la comprensión e interpretación de códigos narrativos, tanto para construirlo como para

⁵ Barthes (1982:7) dice que el relato está presente en todos los tiempos, los lugares y las sociedades de las distintas culturas. Se presenta en infinitad de formas: mitos, leyendas, cuentos, novelas, tragedias, cine, tiras cómicas, historietas, noticias, conversaciones, epopeyas, incluso, en algunas pinturas y fotos. La enorme variedad de relatos que existen exige estudiarlos mediante una teoría que permita entenderlos, describirlos y distinguirlos de géneros con los que comparte similitudes, lo cual se realiza mediante la lingüística.

recibirlo. Estos códigos ordenan un conjunto de signos en un discurso secuencial con características específicas. Tales convenciones, además de palabras y frases, incluyen iconografías o códigos gráficos como las viñetas, los globos, los cartuchos, las onomatopeyas, el lenguaje de las líneas, las metáforas visuales, entre otros (Eco, 2012:155-179; Gubern, 1979:107-156; Cuñarro y Finol, 2013:271). Los productos creativos de Kannemeyer constituyen secuencias narrativas, con distintas extensiones y se sirven de textos e íconos, al igual que la historieta, para representar contenidos autobiográficos y de crítica social.

Las metáforas visuales expresan el estado psíquico de los personajes y éstas son un recurso sobresaliente en la obra de Kannemeyer, quien dice simplificar al máximo los rostros de los africanos hasta trasladados al anonimato. El signo de interrogación para representar la duda, las ideas luminosas con la figura de una bombilla, las estrellas al recibir un golpe, el tronco para indicar el sueño, el corazón como símbolo de la pasión, son ejemplos de metáforas visuales. Éstas, según Roman Gubern (1979:148), tienen connotaciones muy específicas; no son las metáforas de invención a las que alude Paul Ricœur (2001:65)⁶ respecto a la poesía y al arte, pues en la historieta constituyen estereotipos, cuya repetición y contacto frecuente del público con ese producto de masas ha permitido que los aprendan y las lean con fluidez. Kannemeyer dice jugar con los estereotipos que emplea para criticar los estigmas adjudicados a los africanos como delincuentes y peligrosos. Recurre a los gestos, expresiones faciales y al movimiento de los ojos, rasgos de la historieta, para reflejar los estados anímicos y las actitudes de los personajes como la alegría, el enojo, el placer, el dolor. La convencionalidad gráfica de estos rasgos los convierte en estereotipos, de los que se sirve Kannemeyer en su lucha contra la discriminación étnica.

⁶ La retórica tradicional nombra metáfora a la sustitución de una palabra por otra, sin embargo, Paul Ricœur dice que este tipo de metáforas son estériles, a diferencia de las metáforas vivas o de invención, en las cuales la tensión entre las interpretaciones (una literal y otra metafórica) suscita una creación de sentido instantánea, una innovación que no tiene reconocimiento en el lenguaje establecido. Al lado opuesto están las metáforas muertas dadas por sustitución; éstas se pueden traducir a diferencia de las de invención (2001:65).

El humor que caracteriza a la caricatura y a la historieta, así como muchas de sus particularidades se trasladan a la obra de Kannemeyer a manera de ironía de las historietas leídas en su infancia, pues si en éstas las significaciones eran una apología a la segregación étnica, en las obras del artista se convierten en una crítica feroz contra la discriminación; aspectos que formaron parte de su historia de vida en el contexto del apartheid y a lo que se reveló a través de creaciones culturales.

La vida y la obra de Kannemeyer en el espacio social

En este apartado mostraremos la manera en que las experiencias de Anton Kannemeyer constituyeron el germen de su creación, esto es, haremos ostensibles los elementos más significativos de su historia de vida en el apartheid que marcaron la huella de su estilo (temático). Con esto pretendemos demostrar la utilidad de los conceptos espacio de experiencia y horizonte de expectativas, para indicar que su obra es producto de las condiciones sociales de su entorno que él introyectó de acuerdo con su sensibilidad, sus características y el conocimiento de técnicas artísticas que le permitieron proyectar obras de carácter crítico convirtiéndolo en sujeto activo de su contexto histórico social.

El apartheid fue un régimen de segregación étnica,⁷ justificado mediante el “mito social” de diferencia de “razas”⁸ y establecido por

⁷ En la introducción explicamos la connotación del vocablo “raza”. A lo dicho agregamos lo siguiente: está demostrado que las variaciones genéticas entre cada individuo y grupo de población o etnia, no inciden en la constitución orgánica ni morfológica, ni en las capacidades emocionales o la inteligencia: no poseen la importancia biológica que tienen en las razas de los animales. Más bien, son resultado de la adaptación de cada etnia al ambiente y de su proceso cultural (Niemitz *et al.*, 2006:463-464).

⁸ El término raza se utilizó desde el siglo XIX por el darwinismo social para establecer una relación causal entre las diferencias fisonómicas de los grupos étnicos (que clasifica como “raza negra”, “raza blanca”, “raza aria”, etcétera) y su comportamiento o su inteligencia. Con esta falacia se determina la superioridad de unos sobre otros.

el gobierno sudafricano en 1948 para separar a los europeos⁹ de otras poblaciones, cuyos habitantes fueron utilizados como mano de obra barata. Este régimen clasificó a los nativos en nueve etnias¹⁰ más hindúes¹¹ y mestizos; cada una fue segregada en determinadas zonas para sembrar la rivalidad entre ellas y evitar su unión contra el gobierno. Los europeos se apropiaron de las ciudades, enviaron a los grupos al ámbito rural, restringieron sus derechos de circulación y los confinaron a trabajar en áreas asignadas.¹² Asimismo, les prohibieron sus derechos políticos y sindicales y limitaron su educación a mera instrucción para adiestrarlos como futuros empleados (Mandela, 2015:74-105; Ross, 2006:60-151).

Anton Kannemeyer es descendiente de los bóeres o afrikáners, es decir, de los holandeses que desde el siglo XVII establecieron una colonia en Sudáfrica.¹³ Sin embargo, su pertenencia al grupo europeo no le deparó una infancia feliz: fue huérfano de madre y tuvo un padre déspota y maltratador; en la escuela recibió el castigo y el menosprecio de sus profesores¹⁴ y de los jugadores de rugby. Sufrió el acoso de policías y párrocos autoritarios que pretendían adoctrinarlo en el cristianismo y le imponían valores de superioridad étnica con la obligación de vivir separado de quienes no fueran europeos.

Kannemeyer asoció sus experiencias infantiles con la opresión de los grupos segregados: sus malos trabajos, su exclusión de restaurantes, playas, su asignación en barrios, instalaciones y servicios en malas

⁹ Con el vocablo “europeo” nos referimos tanto a los que llegaron a Sudáfrica como a sus descendientes que nacieron y vivieron ahí.

¹⁰ Xhosa, zulú, suazi, tsonga, ndebele, venda, sotho septentrional, sotho meridional y tsuana (Ross, 2006:142).

¹¹ Los primeros hindúes llegaron en el siglo XIX para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar (Ross, 2006:60-62).

¹² Bajo ciertas restricciones los grupos segregados podían vivir y trabajar en las ciudades. Sus casas estaban en barrios insalubres, alejados de las zonas europeas.

¹³ En el siglo XIX los ingleses se enfrentaron a los holandeses, los derrotaron y se quedaron con el dominio colonial. Más tarde, se aliaron para controlar a los nativos y establecer el apartheid.

¹⁴ En su libro autobiográfico *Infancia*, John Maxwell Coetzee (2011) narra también el maltrato físico que recibió de profesores sudafricanos cuando estudiaba en el nivel elemental.

condiciones. Esto lo llevó a una toma de conciencia y entendió la importancia de un papel activo en la sociedad para combatir, junto con otros que sufrían más que él, la opresión y la injusticia; este fue su espacio de experiencia que lo constituyó en sujeto de acción en contra de la población europea. Rompió con su familia, negó sus orígenes y su apellido y adoptó el pseudónimo Joe Dog, que quiere decir “tu perro” (The Artists’ Press, 2016). Al respecto, Kannemeyer (2014b) dice:

Cuando era joven definitivamente estaba muy enojado y esto se refleja nuevamente en mi trabajo. Mi odio contra mi propio origen como bóer blanco, contra la escuela, los militares y la iglesia, contra esa educación nacional-cristiana. Era posiblemente el mismo enfoque que debería haber existido en las juventudes nazis. *De esta experiencia personal se desarrolló en mí, en primer lugar, un interés sociopolítico y después un interés puramente político, que se distanció de los primeros trabajos autobiográficos.*

El comienzo de la cita constata la relación de las vivencias y experiencias del artista con su trabajo, y el subrayado nuestro, el vínculo personal con su espacio social que lo sitúa en una realidad histórica y lo convierte en sujeto activo, a través de realizaciones gráficas y plásticas con intencionalidad política.

Kannemeyer estudió diseño gráfico en la Universidad Stellenbosch en Sudáfrica; en esta etapa surgieron sus inquietudes antiseparatistas y colaboró con el movimiento de liberación encabezado por Nelson Mandela. En 1989, junto con Conrad Botes, compañero con quien compartió sus ideales, comenzó a hacer caricaturas para criticar al apartheid; ambos dibujaron a los militares desacreditando el servicio obligatorio y en 1992 editaron la historieta satírica *Bitterkomix* (Engelmann, 2014:59). En ésta representaron las experiencias de Kannemeyer en el apartheid: su educación autoritaria, arbitraria, con disciplina y obediencia. Recrea la discriminación, la violencia, el sexo interétnico, las perversiones sexuales¹⁵ y los dogmas religiosos (Engelmann,

¹⁵ Lo explícito y crudo de sus imágenes ocasionó que algunas historietas fueran consideradas pornográficas y censuradas por el gobierno sudafricano (Engelmann, 2014:61).

2014:60). Así manifiesta sus valores e ideas y le da sentido a su vida, pugna en contra de la discriminación que, en ese momento, pervive en Sudáfrica. Su trabajo disgustó a muchos —especialmente las historietas de contenido sexual de la década de 1990— por lo cual recibió amenazas a través de cartas (Kannemeyer, 2014b).

Entre las obras de Kannemeyer se encuentran varias parodias de las historietas del dibujante belga Hergé: *Las aventuras de Tintin*, muy leídas por los niños de su generación y en las que se reproduce la discriminación y se justifica el colonialismo¹⁶ con sentido humorístico. *Tintin en el Congo* (Hergé, 2013) narra la historia de un periodista belga que viaja al África para realizar un reportaje. El personaje es simpático e inteligente, tiene facultades para curar a los enfermos, soluciona todo tipo de problemas, apresa a los bandidos y vence a los animales salvajes. Los africanos aparecen como tontos e ingenuos y ven en Tintin a un salvador, a quien admiran y adoptan de modelo para la educación de sus hijos, al grado de realizar estatuillas tanto de Tintin como de su perro, a modo de fascinación ante un tótem.

El cómic fue una lectura de Kannemeyer y uno de los pocos alicientes de su triste infancia que nutrirá su experiencia estética creativa. En *Papá en África*, libro que recopila su obra (Kannemeyer, 2014a), aparecen algunas parodias a las historietas del belga. Desde la portada, el autor remeda la de *Tintin en el Congo*; en ella invierte los roles entre europeos y africanos: representa al nativo como jefe, con su sombrero de caza, al volante de un auto lleno de equipaje y un sirviente de piel blanca y calvo. En sustitución de una idílica sábana africana con vegetación y una jirafa, de la historieta original aparece un prado con africanos masacrados y mutilados, un perro muerto y una choza incendiada. La imagen propicia que los lectores interpreten que los responsables de tales atrocidades son africanos enrolados en el ejército. La bella jirafa de la historieta de Hergé, ahora es un adorno de madera y el equipaje se ha convertido en un conjunto de cajas con mercancías de empresas transnacionales, con los nombres de Haliburton, Texaco o Shell.

¹⁶ En 2007, la Comisión por la igualdad de derechos étnicos de Gran Bretaña consideró que los nativos de *Tintin en el Congo* “tenían aspectos de changos y hablaban como espíritus turbados” (en Malangré, 2014).

Kannemeyer recurre a los estereotipos y a las exageraciones para plasmar sus ideas. Las caricaturas e historietas que se describen a continuación, que forman parte del libro *Papá en África*, constatan su crítica hacia el apartheid. La primera es una caricatura de una africana semidesnuda que lleva en las manos una bandeja con la cabeza recién horneada de un europeo calvo acompañada con una guarnición. En la parte superior dice: “Pienso que también yo soy peligrosa”. El estereotipo se utiliza para mostrar la forma en que los europeos estigmatizan a los nativos: todos iguales por su fisonomía y color de piel y con las mismas capacidades y conductas: delincuentes, maleantes, peligrosos, inútiles, tontos. Kannemeyer (2014b) expresa:

Como sátiro tengo metáforas visuales en mi estuche y entre ellas la exageración. Dado que simplifico mucho los rostros negros y hago que se vean lo más anónimos que sea posible, impacto al lector sin rodeos sobre el tema del racismo. No debo dibujar algo más que una simple cara negra. A este estereotipo le contrapongo la figura del “Papa”, un Tintin que ha crecido con calvicie, el arquetipo de los blancos colonialistas.

La corredora (Kannemeyer, 2014a:17-24) es una historieta cuyo tema central es un estereotipo. Trata de una europea que sale a correr al campo, es golpeada en la cabeza y violada por un nativo. Después de recuperarse es llevada al hospital y cuando sale va a la policía. Al momento de declarar, le piden la descripción del delincuente y hacen un retrato hablado que se publica en el periódico. El retrato es la caricatura de un africano de rasgos pronunciados: un estereotipo que nada tiene que ver con la fisonomía del asaltante.

En el *Alfabeto para la democracia* Kannemeyer (2014a:26-27) vuelve a los estereotipos y utiliza la letra “W” para referirse a *White man*; el cartón incluye la caricatura de un europeo calvo, brillante y sonriente con un texto irónico que describe sus atributos: “color de la leche o de la fresca nieve, inocente, impoluto, puro, brillante, antirrevolucionario, ario, confiable, favorable, honorable, honesto”. La letra “B”, en el cartón, significa *Black man*; en este caso, la imagen es el estereotipo del africano con labios enormes, pelo chino y semblante triste. Un texto lo describe así: “opuesto al blanco, sucio, oscuro, ilegal, débil,

sombrío, desastroso, de mal temperamento, enojón, horrible, grotesco, maleante, desafortunado, infeliz, deprimido”.

Papá y las manos negras (Kannemeyer, 2014a:10-11) es otra parodia de un pasaje de *Tintin en el Congo*, de Hergé (2013:15-16). Aquí el reportero belga acompañado de su perro va al bosque a cazar antílopes, se esconde detrás de la maleza y cuando ve a uno asomarse detrás de un montículo, le dispara. Inmediatamente vuelve a aparecer la misma cabeza, dispara de nuevo, la escena se repite varias veces hasta que ya no aparece ninguno. Tintin va detrás del montículo a recoger la caza y queda pasmado al darse cuenta que ha matado como a diez antílopes: eran muchos pero todos iguales, no se trataba de un solo animal. En *Papá y las manos negras* Kannemeyer representa la misma escena; en ésta sustituye a los antílopes por hombres africanos; al final el Papá europeo también se sorprende al ver que ha matado como a diez nativos pero, en este caso, les corta las manos, las mete en un costal y se las lleva como trofeo.

La obra de Kannemeyer trae el pasado al presente y lo muestra sin complacencias, con el fin de propiciar la reflexión en el lector sobre un problema que todavía no está superado en Sudáfrica: la discriminación étnica (Engelmann, 2014:59; Malangré, 2014). El artista también elabora caricaturas con expectativas y deseos de que las cosas cambien. Así lo vemos en *La ofensa que Moisés le hace a los hombres* (Kannemeyer, 2014a:33): se desarrolla en una playa exclusiva para “blancos” (escenario típico del apartheid), donde un africano pasea y se acerca a una pareja de piel blanca; el hombre lo reprende y lo expulsa de la playa, pero dos años más tarde regresa con una gran musculatura y aporrea al “blanco” para quedarse con su mujer.

La imagen del autorretrato de Kannemeyer en su estudio, del cómic negro (2014a:3-8), ilustra su concepción de la vida. En la pared hay una leyenda que dice “quien no conoce la historia está condenado a repetirla”. En esta historietta el propio autor conversa con un amigo europeo, éste le cuenta que su hijo le prestó las historietas de Tintin a un niño africano, quien se las regresó porque su padre le dijo que eran “racistas”. Pero el amigo concluye que la mejor manera de que el niño africano conozca el tema es leyendo las historietas de Hergé. Esta ilustración denota que en la construcción de significados de cualquier

producto, aun en el caso de expresar discriminación, participa el receptor y es éste quien los asimila de acuerdo con sus inquietudes, su cultura y su vida. Esta imagen trae a colación la propia historia de Kannemeyer, a quien los cómics de Tintin le sirvieron como fuente para su creación.

Tintes autobiográficos también los vemos en *Historias deprimentes como la triste vida de Sonny*. Kannemeyer (2014a:36-40) representa el maltrato a la mujer y el abuso infantil en una familia europea: una pareja con un hijo vive separada, cuando el padre visita a la madre la golpea sin que el niño lo sepa, pues vive con él. Un día, mientras el niño juega con sus cochecitos su padre le pide que se acueste con él; el niño se rehúsa, pero es amenazado, por fin lo hace y cuando está dormido siente caricias en su zona erógena, se despierta sorprendido y emprende la huida.

La obra de Kannemeyer da a conocer sus vivencias y experiencias en el espacio social sudafricano. Estos productos culturales se han instituido al formar parte de los medios de difusión. Al combinarse con el contexto informativo contemporáneo cristalizan el espacio de experiencia y lo hacen accesible a los lectores. La experiencia estética del autor, mediante sus creaciones, ha cerrado un círculo; sus intenciones de recrear la historia colonial al confrontarla con valores de democracia e igualdad, dotan de sentido y significado a su trabajo, enriquecen su vida y la de los lectores. Las caricaturas que realizó desde 1989 llevaron al presente sus experiencias del pasado y acercaron el futuro. El horizonte de expectativas que planteó, llegó con el fin del apartheid y las primeras elecciones libres en Sudáfrica en 1994.

Conclusiones

El artista transforma sus vivencias y experiencias en expresiones simbólicas, mediante las cuales genera sensaciones y emociones en los espectadores; estas representaciones plantean realidades, sólo que al emplear un lenguaje figurado, lo hacen de manera indirecta y ambigua: son representaciones subjetivas; no únicamente por su lenguaje, sino porque sus contenidos constituyen una elección de las vivencias y

experiencias de su creador, quien las ha experimentado e interpretado desde su propio ángulo. No obstante, la fuerza emotiva que proyecta la armonía de los componentes de una obra cultural o artística, puede incidir en la modificación de las actitudes y en la visión del mundo del receptor; esta fue la intención de Anton Kannemeyer.

Los creadores adoptan sus experiencias de su entorno social a partir del conjunto de interrelaciones entre sus semejantes en un tiempo histórico: de su *espacio de experiencia*, de acuerdo con Koselleck. Y aunque las obras se construyen en un presente, al recrear las experiencias incorporan siempre un pasado ya que constituyen el cúmulo de vivencias ya asimiladas, recordadas, que han perdurado y han marcado al artista, por lo cual las revive en su obra. A su vez, las obras artísticas nutren al espacio de experiencia, pues al institucionalizarse como el acervo cultural de un momento histórico, sus significaciones se transmiten a otras generaciones y abren proyecciones hacia el futuro, es decir, surgen *horizontes de expectativas* que inciden en las transformaciones sociales venideras.

Sin embargo, las experiencias pasadas no siempre proporcionan certezas sobre el porvenir. Sobre todo en la modernidad, únicamente han suministrado pistas para futuros inciertos. Si antes de esta era existía un destino predecible permeado por los dogmas religiosos de la vida en el más allá, en ésta, el provenir se convirtió, solamente, en la promesa de algo mejor sin certidumbres y convicciones precisas.

En este vaivén temporal, si el artista es consciente de los problemas sociales de su tiempo histórico se constituye en sujeto activo con una postura crítica frente ellos y plasma esos significados en su obra. Este fue el caso de Kannemeyer, quien emplea el humor para recrear sus vivencias y experiencias en el apartheid. El artista se hace consciente de la discriminación y la segregación de los grupos marginados, las combate e intenta impulsar una transformación social, mediante la elaboración de productos culturales y artísticos. El uso de historietas y caricaturas le permitió elaborar mensajes accesibles al público, con estereotipos, metáforas visuales y el lenguaje propio de esos medios, sólo que los empleó de forma irónica y, en este sentido, fueron un valioso recurso en sus producciones. La característica punzante de su obra le

sirvió para presentar a los espectadores la realidad con humor, al tiempo que cuestionaba los dogmas, los abusos, la opresión, la marginación e impulsaba la participación en el movimiento social del apartheid.

Su obra autobiográfica muestra que las víctimas del apartheid no sólo fueron los nativos; el régimen trajo consigo otros atropellos al interior de la población europea, como el abuso hacia las mujeres y los niños en los ámbitos familiares. El mismo Kannemeyer sufrió maltrato en su infancia, en su casa, en la escuela y en la calle; estas experiencias personales de sufrimiento al igual que los mecanismos de violencia se reproducían en el espacio social: los padres de hogares europeos autoritarios, como el de Kannemeyer, propagaban estas formas abusivas con el ultraje prodigado hacia las etnias nativas.

Kannemeyer trasladó sus vivencias y experiencias a su obra mediante procesos creativos que trajeron consigo experiencias estéticas; como bien dijo Dewey, éstas son completas, duraderas, tienen un comienzo y un final. Koselleck escribe al respecto de la experiencia: son duraderas, recordadas e incluyen una elaboración racional y elementos inconscientes del comportamiento; esto también se aplica no sólo a la vida, sino a la creación de Kannemeyer, pues incluye los recuerdos asimilados y éstos se preservan en el tiempo, en su obra intervino tanto la elaboración racional como rasgos inconscientes. Es así que sus experiencias de vida germinaron y dieron lugar a experiencias estéticas creativas que nutrieron y nutrirán los espacios de experiencia de su generación y de las venideras.

La ideología de los colonizadores europeos se difundió por los medios de masas; éstos reprodujeron la idea de superioridad étnica mediante el término “raza”. Las historietas de Hergés fueron uno de los tantos ejemplos con esta tendencia; su lectura constituyó una de las experiencias que dejó huella en la vida de Kannemeyer y su reflexión sobre las mismas germinó en una obra ácida para delatar la falacia del “mito social” respecto a “superioridad racial”.

Bibliografía

- Barbieri, Daniele (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland (1982). “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*. Puebla/ México: Premia editora.
- Coetzee, John Maxwell (2011). *Infancia*. Barcelona/México: Mondadori.
- Cremer, Hendrik (2008). ‘...und welcher Rasse gehören Sie an?’ *Zur Problematik des Begriffs ‘Rasse’ in der Gesetzgebung*, Policy Paper núm. 10, Deutsches Institut für Menschenrechte, Bonn/Berlín. Agosto [http://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/user_upload/Publikationen/Policy_Paper/policy_paper_10_und_welcher_rasse_gehoeren_sie_an.pdf].
- Cuñarro, Liber y José E. Finol (2013). “Semiótica del Cómic: códigos y convenciones”, *Revista Signa*, Caracas: Universidad de Zulia.
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dilthey, Wilhelm (2000). “Esbozos para una crítica de la razón histórica”, en *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo.
- Eco, Umberto (2012). *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets.
- Engelmann, Jonas (2014). “Oh my God! Ligne Claire ist out of control!”, en Kannemeyer, Anton, *Papa in Afrika*. Berlín: avant-verlag.
- Fernández, Sergio (1974). “Triunfo y secreto de la caricatura”. Proemio. En González, Manuel, *La caricatura política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González, Manuel (1974). “La caricatura en la Revolución”, Prólogo, en González, Manuel, *La caricatura política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gubern, Roman (1979). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- Hergé (2013). *Les aventures de Tintin. Tintin au Congo*. París/Bruselas: Casterman.
- Jack Shainman Gallery (2016). Nueva York [<http://www.jackshainman.com/artists/anton-kannemeyer/>].
- Kannemeyer, Anton (2011). “Entrevista con Doug Haddow”, en sitio electrónico de Jack Shainman Gallery, Nueva York [<http://www.jackshainman.com/artists/anton-kannemeyer/>].
- (2014a). *Papa in Afrika*. Berlín: avant-verlag.
- (2014b). “Entrevista con Leonie March”, en *El dibujante de cómics Kannemeyer. Maestro de los clichés negro-blanco*. Alemania: Deutschlandfunk, 24 de septiembre [http://www.deutschlandfunk.de/comiczeichner-kannemeyermeister-der-schwarz-weiss-klischees.807.de.html?dram:article_id=298477].

- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen (2001). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Kundera, Milan (2009). *El arte de la novela*. Ciudad de México: Tusquets.
- Malangré, Claudia (2014). “Politischer Comic: Der Rassist im Bilderbuch”, en *Spiegel OnLine*. Alemania, 16 de septiembre [<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/rassismus-comic-papa-in-afrika-rezitiert-tim-und-struppi-a-987054.html>].
- Mandela, Nelson (2014). *El largo camino hacia la libertad*. Ciudad de México: Punto de lectura.
- Niemitz, Carsten, Kerstin Kreutz y Hubert Walter (2006). “Wider den Rassenbegriff in Anwendung auf den Menschen”, en *Anthropologischer Anzeiger*, año 64, Stuttgart: E. Schweizerbart, septiembre [<http://www.gfanet.de/sites/default/files/media/files/Wider%20den%20Rassebegriff.pdf>].
- Ricœur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- Ross, Robert (2006). *Historia de Sudáfrica*. Madrid: Akal.
- Stevenson Gallery (2016), Johannesburgo [<http://www.stevenson.info/artists/kannemeyer.html>].
- The Artists' Press (2016), Suráfrica [<http://www.artprintsa.com/anton-kannemeyer.html>].