## ALFREDO JAAR UNA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA

Hasta el 16 de septiembre, el artista expone «The Way it is: eine Asthetik des Widerstands», su primera retrospectiva en Berlín. La exhibición se presenta en tres lugares: la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Nueva Sociedad para las Artes Visuales), La Berlinische Galerie y la Alte Nationalgalerie.

POR **DEMIAN SCHOPF** 

Desde Berlín

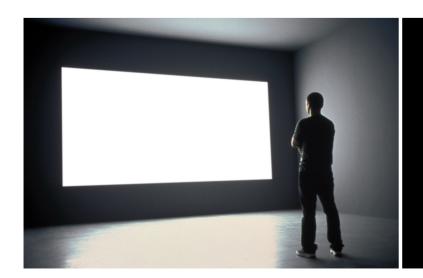
pocos pasos de la Berlinische Ga-Îerie está el Jüdisches Museum Berlin (Museo Judío de Berlín), concebido por el arquitecto polaco-estadounidense Daniel Libeskind (1946). Dentro del museo hay tres memoriales. Uno de ellos es la Torre del Holocausto. Se accede mediante un pasillo en el sótano, empujando una pesada puerta de acero. En el interior reina el silencio y el hormigón está a la vista. El piso, inclinado, asciende hacia la punta de la planta: un cuadrilátero puntiagudo que conduce la vista a un hueco vertical en la parte superior del vértice más agudo de sus paredes. Por ahí entra la única luz que existe en el interior de la torre. Algo que no se puede 'decir' se 'muestra' en esa luz y en ese pasillo ciego...

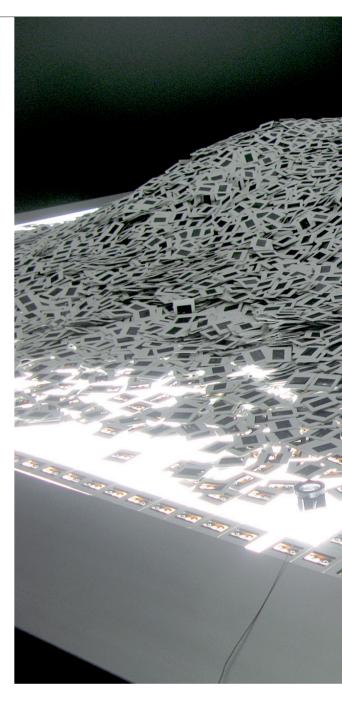
Como veremos más adelante, este memorial comparte un rasgo de 'ideología estética' con algunas obras de Alfredo Jaar: la presentación de lo impresentable y el hacer 'sentir' en la medida en que se 'prohíbe' ver. Lo que

se 'resiste' a la estetización -como lo indica el título de la retrospectiva- es 'algo' cuya magnitud le es inconmensurable a cualquier representación explícita (y por lo mismo, 'conclusa' y 'orgánica'). En ese sentido -y en jeto. Se desvía de su referencia directa porque ésta en rigor no tiene 'forma' (no constituye un problema exclusivamente formal). Hay un desvío de la referencia directa. A ese desvío, el

alusión al título que bautiza la muestra- cabría preguntarse de qué clase de 'resistencia' estética se trata. Esta pregunta coincide (acaso se potencia) con uno de los rasgos formales más característicos de la obra de Jaar: que 'hacen sentir' en la medida en que 'prohíben ver'. Buen ejemplo son algunas obras de la serie «The Ruanda Project» (1994-2000). Una de ellas es «Real Pictures» (1995), que consiste en un gran número de pequeñas cajas de papel fotográfico en cuyo interior hay fotografías. Sólo accedemos a su 'contenido' mediante un texto impreso en la tapa. No podemos ver la fotografía. Sólo podemos leer su descripción ¿No es paradójico? La imagen -de 'algo' impresentable- deviene texto y ob-

«Lament of the Images» (2002).

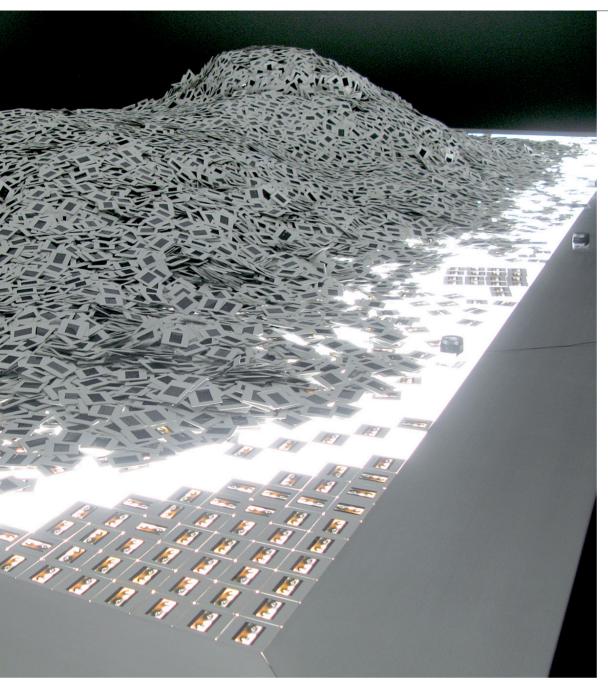




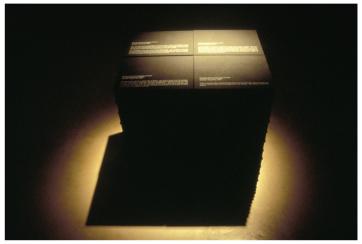
filósofo y matemático alemán Gottlob Frege (1848-1925) le llamaba 'sentido' (que después el primer Wittgenstein redujo a lo 'decible'). Del horror sólo hay indicios. El horror del genocidio no tiene forma y no hay forma capaz de describirlo con suficiencia de manera directa (ni tampoco indirecta). Sólo cabe hacer sentir los límites de la representación y los límites del sentido. Basta con entrar a la Torre del Holocausto o al «Lamento de las Imágenes» (que más adelante comentaremos) para 'sentir' ese límite. Esta coyuntura sitúa a la 'estética de la resistencia' en las inmediaciones de una aporía que solamente admite lo que el filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998) llama 'presentaciones negativas'.

## TENSIÓN DIALÉCTICA

Otra obra de la serie sobre Ruanda -«Field, Road, Cloud», de 1997- consta de tres cajas de luz donde se ve una plantación de té, un camino de tierra y un cielo con una nube. Gracias a unos pequeños croquis –dispuestos a un costado bajo cada caja de luz- reparamos en que el camino conduce a una iglesia (sobre la cual se yergue la misma nube debajo de la cual 'no vemos' un campo cubierto de aproximadamente quinientos cadáveres). Rá-







«The Eyes of Gutete Emerita», (1996).

«Real Pictures», (1995).

"EL HORROR DEL GENOCIDIO

NO TIENE FORMAY NO HAY

FORMA CAPAZ DE DESCRIBIRLO

CON SUFICIENCIA DE MANERA

DIRECTA (NI TAMPOCO

INDIRECTA)".

pidamente comprendemos el por qué la plantación de té está tan desierta como el camino.

Esta clase de tensión 'dialéctica' entre lo que se 'muestra' y lo que no puede 'decirse' -o se 'muestra' en tanto (de)velado mediante un 'desvío' hacia lo que no se muestra explícitamente- se reconocerá también en otra obra: «The Eyes of Gutete Emerita». En lugar de mostrar el asesinato del esposo y dos de los tres hijos de Emerita por milicianos Hutu a machetazos, Jaar nos muestra los ojos de la testigo (que el artista encontró escondida en la misma iglesia). Un largo texto en forma de línea luminosa -otra caja de luz (pero incrustada en el muro)- nos informa de la masacre y nos conduce por un estrecho pasillo oscuro hacia una amplia sala donde nos encontramos con una mesa de luz sobre la que yacen reproducidos los ojos de Emerita en un millón de diapositivas. Se trata de una alegoría referida a donde se escogían las imágenes periodísticas: sobre una mesa de luz. ¿Por qué los ojos de la testigo y no la clásica imagen periodística de la ruma de cadáveres?

Imposible no recordar la 'ideología estética' del polémico documental «Shoah» (1985), del escritor y cineasta francés Claude Lanzmann (1925). Ahí la atrocidad del Holocausto es exclusivamente (re)construida a partir de tes-

timonios orales. No 'vemos'; sólo oímos los relatos y vemos los lugares donde estuvieron los campos (por ejemplo, Treblinka). No vemos nada más que a los testigos de un acontecimiento cuya estetización le resultó insoportablemente impostada a Lanzmann (caso opuesto sería una película como «La Lista de Schindler»). En un sentido parecido, los

ojos de Gutete Emerita funcionan como una alegoría –como un fragmento de un paisaje psicológico— de un acontecimiento cuya experiencia individual y colectiva –subjetiva en ambos sentidos— resulta inasible e imposible de representar sin caer

en esa 'impostación'. Fue precisamente ese el debate que se dio entre Lanzmann y el director franco-suizo Jean Luc Godard (1930) a propósito de cómo el cine debía enfrentarse al exterminio. Este debate fue comentado por el historiador del arte y ensayista francés Georges Didi-Huberman (1953), quien escribió: "Godard y Lanzmann creen que la Shoah nos pide pensar de nuevo nuestra relación con la imagen, y tienen mucha razón. Lanzmann

cree que ninguna imagen es capaz de 'decir' esta historia y por eso es por lo que filma, incansablemente, la palabra de los testigos. Godard, por su parte, cree que todas las imágenes, desde entonces no nos 'hablan' más que de eso (pero decir que 'hablan de eso' no es decir que 'lo dicen'), y es por lo que, incansablemente, revisita toda nuestra cultura visual condicionada por esta cuestión". Imposible no recordar aquí la distinción wittgensteiniana entre lo 'decible', lo 'indecible' y lo que sólo 'se muestra' en lo dicho...

## LA ABSTRACCIÓN VACÍA

Yo quisiera engranar aquí (a propósito de esa particular 'resistencia estética') un pensamiento de Jean-François Lyotard acerca de una de las categorías estéticas más cardinales de la modernidad (y que en una primera instancia aparece como algo que la estética tradicional, en tanto disciplina —quizás con excepción del "sublime histórico" de Schiller—, ha considerado como algo muy poco 'político'): lo sublime.

Escribe Lyotard: "Dice también (Immanuel Kant citado por Lyotard) de la 'abstracción' vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito (otro impresentable) que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su 'presentación negativa. Cita el "No esculpirás imagen, etc." (Exodo 2, 4) como el pasaje más sublime de la Biblia, en el sentido que prohíbe cualquier presentación de lo absoluto. No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura esa estética "presentará" sin duda »

algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será "blanca" como un cuadrado de Malevich, hará ver en la medida en que prohíbe ver..." («Lo Sublime y la Vanguardia», de Jean-François Lyotard).

En el caso de Jaar, los trabajos a los que nos hemos referido harán 'sentir' la dimensión de la atrocidad del genocidio en la medida en que lo que vemos no es la masacre sino los ojos que la padecieron, las cajas selladas o el paisaje que sigue ahí impertérrito frente a la prepotencia de lo real.

Dentro de esta misma lógica, pero aplicada a otro 'caso', opera otra de las obras que componen la retrospectiva: "The Sound of Silence" (1995).

«The Sound of Silence» es un enorme cubo de aluminio al cual se ingresa a través de una estrecha apertura. Adentro puede verse un video de ocho minutos de duración que narra la historia de Kevin Carter, un fotógrafo de prensa sudafricano acreedor del premio Pulitzer en 1994. En el video aparece la fotografía premiada, cuyo objeto es la hambruna en Sudán. Vemos ahí a una niña desnutrida que yace sobre el suelo junto a un buitre. El dilema es evidente: ¿por qué Carter no rescató a la niña en lugar de dejarla expuesta a la eventualidad de morir de hambre? La respuesta es todavía más siniestra: Carter estuvo frente a la niña que se arrastraba en dirección a un centro de ayuda humanitaria- esperando a que el buitre abriera sus alas y así conseguir una imagen más espectacular. Finalmente el buitre no abrió sus alas y Carter tomó la fotografía y espantó al ave rapaz. La niña continuó su trayecto y Carter, en lugar de ayudarla (y en palabras de Jaar) "se sentó a la sombra de un árbol, encendió un cigarrillo, le habló a Dios y lloró". La obra amerita una pequeña descripción narratológica. Al ingresar al cubo nos encontramos con una secuencia de fondos negros sobre los cuales se relata mediante textos la biografía de Kevin Carter. Los cortes son bruscos y violentos (como un bombardeo silencioso pero implacable). Así –negativamente– es que 'suena' y se 'esculpe' el silencio. El relato nos informa de la breve carrera de Carter, miembro del Bang Bang Club, agrupación de foto periodistas sudafricanos conocida por documentar las violentas represalias en contra de los movimientos anti apartheid. También nos informa de los arrestos y de la violencia física que le costó a los miembros del club su trabajo documental. Repentinamente aparece la imagen de la niña y del buitre. Acto seguido se encienden cuatro unidades de flash. Durante un breve instante



1. «The Sound of Silence» (2006).

2. «Field, Road, Cloud» (1997).

las luces blancas nos ciegan en silencio. Después, todo vuelve a la normalidad.

Un crítico del «New York Times» ha observado con agudeza que en ese momento somos nosotros los que devenimos 'objeto' de la fotografía. También ha señalado que en ese momento el golpe de luz nos impide volver a ver esa imagen atroz («The Sublime is now», escribía el pintor estadounidense Barnett Newman (1905-1970) en su diario...). El relato continúa. Carter se suicidó pocos meses después de recibir el premio y los derechos de autor de la foto fueron heredados por su pequeña hija. Actualmente esos derechos son manejados por la agencia Corbis, cuyo dueño es Bill Gates. Agrega que durante el relato el nombre de Kevin Carter - "Kevin...Kevin Carter"se repite varias veces "como un lamento"...

## LO REAL **INNOMBRABLE**

Pero el golpe de luz nos impide ver. Justo al reverso de la zona de proyección (fuera del cubo) nos encontramos con algo parecido: tres filas de tubos fluorescentes que forman un gran cuadrado blanco (como el de Malevich... el Malevich de Lyotard). Jaar nos expone al fuselaje de la caja de luz. Nos expone al fu-

"LA PRESENTACIÓN DE LO
IMPRESENTABLE Y EL HACER 'SENTIR' EN
LA MEDIDA EN QUE SE 'PROHÍBE' VER.
LO QUE SE 'RESISTE' A LA ESTETIZACIÓN
—COMO LO INDICA EL TÍTULO DE LA
MUESTRA— ES 'ALGO' CUYA MAGNITUD
LE ES INCONMENSURABLE A CUALQUIER
REPRESENTACIÓN EXPLÍCITA".

selaje de determinado mecanismo de entrar en relación con la fotografía y con la imagen periodística y publicitaria. Nos expone a la lógica de nuestra propia mirada alienada por la sociedad del espectáculo, donde a una imagen de una masacre puede seguirle una entrevista a un futbolista y a ésta el reporte meteorológico. Esa es la banalidad del mal (al tiempo que el mal de la banalidad y de la banalización). Cabría pensar que el objeto de Jaar es una mirada an-estesiada por los medios de comunicación y que su operación propiamente estética —su modo de entrar en relación con nuestra 'estesia'— es precisamente la presentación negativa a la que se refiere Lyotard.

Algo parecido ocurre con «El Lamento de las Imágenes» (2002). Tres cajas de luz incrustadas en el muro nos relatan que el Gobierno estadounidense compró todas las imágenes satelitales de Afganistán antes de invadir ese país, uno de los más ricos en los minerales que se utilizan para la industria electrónica. Gran parte del interés en ocupar Afganistán es de índole económica, como admitió Horst Köhler, Presidente de la República Federal de Alemania (admisión que le costó su dimisión en mayo de 2010). Nuevamente un pasillo estrecho nos conduce a una sala donde nos encontramos con una gran caja de luz incrustada en el muro. No exhibe imagen alguna. No podemos ver, sólo leer. Algo nos es prohibido, y recordamos a Malevich, a Libeskind, al "no esculpirás' del Éxodo Bíblico, a Kant, a Lyotard y a la distinción wittgensteiniana entre lo que se puede 'decir' y aquello que sólo se 'muestra' en las proposiciones de ética y estética (que en rigor no pertenecen al ámbito de lo 'decible', aunque algo se 'muestre' en ellas).

En ocasiones lo 'real' –la experiencia– no se puede nombrar. Algo impresentable se 'muestra' en la poética de Jaar. Lo 'real' no se puede 'decir' (Wittgenstein). No se puede 'nombrar' (Lacan). Menos se puede fotografiar. Ese puede ser el giro propiamente crítico de títulos como «Real Pictures, The Sound of Silence», o «The Way it is: eine Ästhetik des Widerstands». Así, estos mecanismos de entrar en relación con la representación, en tanto resistencia estética, parecen no querer prescindir de lo que Lyotard definió como una presentación negativa: hacer sentir en la medida en que se prohíbe ver. Ese es el lamento de las imágenes. l





