

LA FOTOGRAFÍA DESTRONADA

ALFREDO JAAR

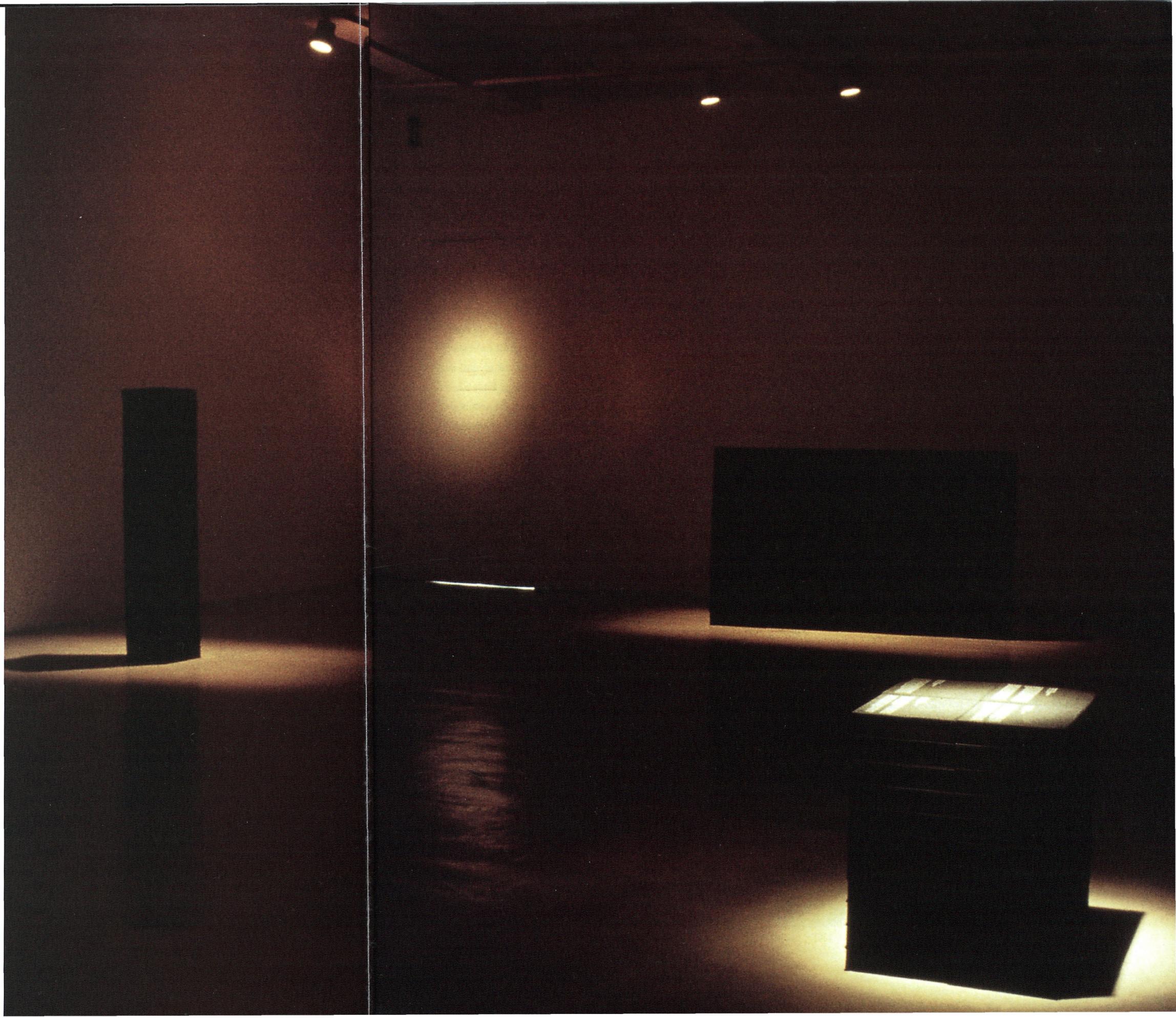
• • •

RUBÉN GALLO

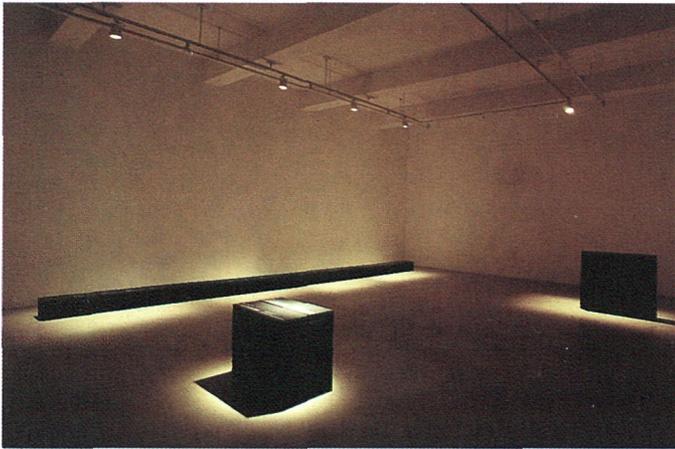
“Real Pictures” (1995). Tenuemente iluminado, como una catedral, el espacio de la exposición alberga una serie de monumentos oscuros que evocan las formas familiares de la escultura minimalista: un cuadrado grande y plano dispuesto sobre el suelo imita los contornos de una pieza de Carl André; en una sala adyacente, un voluminoso cubo recrea las cualidades monolíticas de los objetos de Richard Serra; en un rincón, una forma piramidal trae a la memoria ciertas obras de Robert Morris. Pero estas estructuras no son de hierro o acero; están ensambladas a partir de cientos de archivadores negros, pegados como si de ladrillos se tratara. Cada uno de los archivadores contiene una sola fotografía y un texto breve, grabado en el exterior, que describe la inaccesible imagen. «En la fotografía», dice uno de los textos, «hay tantos cadáveres que resulta imposible contarlos. Se hallan en un estado de descomposición especialmente grotesco, en el que la carne, aún visible, aparece ensangrentada, descolorida y putrefacta».

El 6 de abril de 1994 el avión que transportaba a Juvénal Habyarimana, presidente de Ruanda, fue derribado en las inmediaciones de Kigali. El país africano quedó sumido de inmediato en una de las guerras civiles más crueles de nuestro siglo: en menos de dos meses, un millón de ruandeses fueron asesinados; dos millones obligados a exilarse; otros dos millones desplazados dentro de Ruanda. Asombrado ante la actitud de la comunidad internacional y su negativa a reconocer la magnitud del genocidio, Alfredo Jaar visitó los campos de refugiados de Ruanda en el verano de 1994. En un principio recurrió a la fotografía como el medio más adecuado para contar al mundo esta tragedia: en el curso de unas pocas semanas, Jaar realizó unas tres mil fotografías de escalofriantes escenas de muerte y destrucción en masa.

FOTOS: Alfredo Jaar. *Real Pictures*, 1995. Foto: Archival Boxes. Black Linen, Silk-screened text, Cibachrome Prints. Dimensiones variables. Cortesía Galería Lelong, Nueva York.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



Sin embargo, la fotografía no tardó en revelarse inadecuada para dar cuenta de la terrible situación de Ruanda. La proliferación de imágenes en nuestra sociedad mediática ha llegado a neutralizar la capacidad de la fotografía para transmitir *afecto*. En su busca por un medio de representación más adecuado para los sucesos de Ruanda, Jaar encontró al fin la solución propuesta en *Real Pictures*: enterrar las fotografías en monumentos sombríos y sepulcrales que adquieren la apariencia de estructuras minimalistas. Paradójicamente, las fotografías de Ruanda estarían presentes en la instalación final, pero invisibles, inaccesibles para el espectador.

En un principio esta estrategia puede parecer extraña: ¿cómo llega el artista al improbable matrimonio de fotografía y minimalismo, prácticas éstas con historias tan distintas y en apariencia irreconciliables? ¿Por qué se presenta la escultura minimalista como un medio más eficaz que la fotografía para comunicar la urgencia del genocidio de Ruanda? En las páginas siguientes me gustaría señalar que una muestra como *Real Pictures*, que alcanza la síntesis entre la fotografía y las técnicas minimalistas, no sólo se compromete con los debates más acuciantes del siglo xx (el referido a la política de la representación) sino que ofrece una solución inédita al imperativo ético de difundir la magnitud de los acontecimientos históricos.

*

Es significativo que Alfredo Jaar recurriese en primera instancia a la fotografía para denunciar el genocidio de Ruanda. Desde su invención, hace ya un siglo, los críticos han considerado la fotografía como el vehículo más adecuado para la representación de la realidad. En *Pequeña historia de la fotografía* (1931), Walter Benjamin celebra la capacidad de la nueva

tecnología para captar detalles de la realidad —a los que se refiere como el inconsciente óptico—, que normalmente el ojo humano no es capaz de captar. Mediante procesos como la ampliación y la velocidad de obturación lenta, la fotografía nos permite ver y comprender mejor el mundo que nos rodea. «Gracias a la fotografía», concluye Benjamin, «hemos descubierto la existencia de este inconsciente óptico, del mismo modo en que gracias al psicoanálisis hemos descubierto la existencia del inconsciente instintivo». [1]

Más recientemente, Roland Barthes llevó esta afirmación aún más lejos al concluir que, para la mayoría de la gente, una fotografía no sólo representa el mundo: es el mundo. «Una fotografía es siempre invisible», escribe Barthes, «lo que vemos es otra cosa» [2]; «una fotografía es literalmente una emanación de lo referente». [3] La fotografía no es sólo el medio más eficaz de representar los elementos visuales de la realidad; es también el vehículo más poderoso para transmitir emociones y *afectos*. Barthes nos dice que sus fotografías favoritas son aquellas que mejor transmiten la intensidad afectiva que él llama *punctum*. Estas fotografías contienen un elemento que traspasa al espectador, produciendo en él una experiencia intensa y dolorosa. «El *punctum* de una fotografía», escribe, «es ese accidente que me inquieta (pero también me duele, me conmueve)». [4] Ante estas fotografías, Barthes se ve literalmente *atacado* por las emociones que producen: se siente traspasado, penetrado, herido por la imagen.

*

Dada la fuerza de las imágenes fotográficas para captar los más insignificantes detalles de la realidad y para producir intensas emociones en el espectador, uno casi se siente tentado de afirmar que la fotografía es el medio más eficaz para representar sucesos traumáticos, como el genocidio de Ruanda. La fotografía puede ofrecer una minuciosa representación de la matanza que libere en el espectador la violenta carga afectiva asociada al *punctum*.

Sin embargo, incluso el propio Barthes reconoce que la fotografía no siempre consigue este noble ideal de la representación. El *punctum*, admite Barthes, es una experiencia sumamente subjetiva, que depende no tanto de las características reales de la fotografía como de las asociaciones y recuerdos que se producen en la mente del espectador. Con frecuencia, una fotografía que desata intensas emociones en un espectador

puede no producir efecto alguno en otro. Siguiendo esta lógica, Barthes dice a sus lectores que no mostrará su imagen más preciada –una fotografía de su madre de niña, en el Jardín d’Hivier– porque la complicada carga afectiva que a él lo traspassa –una sublime síntesis de amor filial y de melancolía– se perderá inevitablemente en otros espectadores.

Al hecho de que la carga afectiva de la fotografía es altamente subjetiva e incommunicable, se suma el que la experiencia del *punctum* resulta cada vez más difícil de alcanzar en nuestra sociedad. «La sociedad», escribe Barthes, «quiere domesticar a la fotografía, atenuar la locura que sigue amenazando con explotarle en la cara a quien la mire». [5] ¿Y cómo domestica el mundo moderno esta locura, esta intensidad inherente a la fotografía? La proliferación de imágenes en la televisión, en los periódicos, en las revistas, en las vallas publicitarias y otros medios de comunicación de masas, el abuso de la reproducción fotográfica, hacen que la experiencia del *punctum* se torne casi imposible. Las fotografías ya no se contemplan o se experimentan, simplemente se consumen: «Lo que caracteriza a las llamadas sociedades avanzadas», afirma Barthes, «es que consumen imágenes [...] y nosotros las traducimos en nuestra conciencia ordinaria evitando la impresión de hastío, como si la imagen universalizada produjese un mundo que carece de diferencia (indiferente).» [6]

Irónicamente, la tendencia a domesticar la fotografía, denunciada por Barthes en 1980, ya había sido reconocida por Siegfried Kracauer en la década de 1920. Menos optimista que Walter Benjamin, Kracauer no veía la fotografía como un medio cuya atención al detalle pudiera revelar un «inconsciente óptico» invisible para el ojo humano, sino como una técnica basada en la acumulación de detalles inútiles. La fotografía, en su opinión, sigue exactamente la misma lógica que los académicos positivistas, convencidos de que la historia podía escribirse como una amplia suma de información «en bruto» acerca de un asunto o una época. Para Kracauer, la fotografía era el último invento de un sistema capitalista que veneraba la acumulación irreflexiva: de capital, de datos o de imágenes. «Desde la perspectiva de la memoria», escribió, «la fotografía es un batiburrillo parcialmente formado por basura». [7]

En la raíz de la crítica de Kracauer estaba la firme convicción de que la abundancia de detalles visuales contenidos en las fotografías estimulaba cierta clase de pereza intelectual. Cuando miramos una imagen, decía, no tenemos necesidad de

ejercitar el intelecto, porque se nos presenta una cantidad de información visual que no deja el menor espacio para la imaginación. Nos sumimos inevitablemente en una pasividad que nos distrae de la «conciencia» necesaria para llevar una existencia comprometida y activa en el mundo. «Ninguna época», escribió Kracauer, «ha estado tan bien informada acerca de sí misma, si estar informado significa disponer de una imagen de objetos que se parecen en sentido fotográfico [...] El asedio de este contingente de imágenes es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia potencial de aspectos cruciales. [...] Ningún período se ha conocido menos a sí mismo. [...] En manos de la clase dirigente, la invención de las revistas ilustradas es uno de los medios más poderosos para convocar una huelga contra el entendimiento.» [8]

A juicio de Kracauer, la fotografía no es un medio eficaz para comunicar la importancia de un suceso –como el genocidio de Ruanda– porque no llega a penetrar bajo la superficie. Una fotografía no es más que un cúmulo de detalles superficiales, de apariencias incapaces de aumentar nuestra comprensión del suceso en cuestión, puesto que no revelan nada de su contexto histórico o cultural. Por su naturaleza superficial, la fotografía sólo puede ser irrespetuosa con su propia materia: «La avalancha de fotos», concluye Kracauer, «denota indiferencia hacia el significado de las cosas». [9]

*

Al final, Barthes y Kracauer llegan a conclusiones similares: la imagen fotográfica no es fiable como medio para representar sucesos significativos. Barthes se niega a mostrar a sus lectores la fotografía de su madre en el Jardín d’Hivier con el argumento de que la imagen carecería de *punctum* para sus lectores, ya



que no conocen a su madre. Kracauer, por su parte, culpaba al propio medio fotográfico y sostenía que una imagen jamás puede ofrecer una representación válida de una persona, al ser un cúmulo de detalles en bruto y carentes de vida: «En una fotografía la historia de la persona queda enterrada como bajo una capa de nieve». [10]

Las ideas de Kracauer y Barthes iluminaron la negación de la imagen fotográfica escenificada en *Real Pictures*. Esta instalación oculta las fotografías por la misma razón por la que Barthes oculta a sus lectores su más preciado retrato: para espectadores no familiarizados con la magnitud del genocidio, las fotos de cadáveres y aldeas arrasadas no serían más que una inútil acumulación de detalles. Como otros tantos miles de imágenes de desastres que a diario aparecen en los periódicos y en la televisión, estas fotografías dejarían al lector frío, indiferente. No comunicarían *punctum* alguno, no traspasarían al espectador con el horror de la muerte. «Siempre he sentido», escribe Jaar, «que padecemos un auténtico bombardeo de imágenes desde los medios de comunicación: un bombardeo que nos ha dejado completamente anestesiados. Se nos transmite la sensación de estar presentes y de vivir la información que se nos facilita, pero en cuanto apagamos el televisor o apartamos el periódico, no queda más que una inevitable sensación de ausencia, de distancia». [11] «Las imágenes», según ha dicho Jaar, citando al escritor catalán Vincenç Altaió, «poseen una religión avanzada: entierran la historia».

*

¿Cómo entonces representar los acontecimientos significativos? Si la fotografía resulta inadecuada, tiene que haber otras técnicas capaces de ofrecer una representación eficaz de las matanzas de Ruanda. En su ensayo, Kracauer apuntaba una posible alternativa: la principal desventaja de la fotografía radicaba en su literalidad, en el exceso de detalles que estimulaba la pasividad intelectual. Si, por otro lado, hubiera una forma de representación menos minuciosa, que dejase mayor espacio para la imaginación del espectador, éste sería el medio más eficaz. Distanciándose del *literalismo* de la fotografía, Kracauer defendía cierta forma de *abstracción*: «A medida que la conciencia cobra mayor conocimiento de sí misma», escribió Kracauer, «el significado de la imagen se torna más abstracto e inmaterial». Los conceptos abstractos sirven para despertar la «conciencia» [12]. Al encontrarse con una abstracción, conclu-



ye Kracauer, la mente humana se ve obligada a ejercitar sus facultades intelectuales: a interpretar, discernir y criticar.

Pese a la pasión que observamos en la argumentación de Kracauer, es difícil imaginar en qué medida la abstracción artística puede *representar* un acontecimiento histórico. Por definición, el arte abstracto —especialmente la pintura modernista, tal como es teorizada por Clement Greenberg y Michael Fried— se estructura sobre la base de una estricta prohibición de cualquier referencia, de cualquier indicación —histórica, política o cultural— situada fuera de la propia obra de arte. Si siguiéramos la argumentación de Kracauer y abandonáramos la cruda literalidad de la fotografía en favor de una abstracción más iluminadora, ¿a dónde nos llevaría esta opción?

*

Según la lógica de Kracauer, *Real Pictures* abandona la literalidad de la imagen fotográfica en favor de una peculiar clase de abstracción: el «aspecto» de la escultura minimalista. Cabría preguntar ¿por qué el minimalismo? ¿No es acaso la escultura minimalista aún menos adecuada que la fotografía a la hora de representar la magnitud de los sucesos de Ruanda? A fin de cuentas, la abstracción minimalista pertenece al mismo orden que la pintura modernista: pese a las lecturas que ingenuamente intentan dotar a este movimiento de un compromiso político radical, del cual siempre ha carecido, [13] es más que evidente que el minimalismo meramente ha perpetuado la prohibición modernista de cualquier referencia. Por radicales que afirmasen ser, los cubos de Serra y los «objetos específicos» de Judd siempre permanecieron —como la pintura modernista— alejados de los acontecimientos históricos que marcaron la década de 1960.

¿Por qué, entonces, *Real Pictures* presenta el aspecto de la abstracción minimalista? Pese a su rechazo a comprometerse

con los acontecimientos históricos, el minimalismo supuso un avance artístico que incluso Kracauer habría aplaudido: su empleo de las formas monumentales y los materiales industriales desplazó el énfasis de la experiencia estética del objeto al espectador. Las obras de Donald Judd, Richard Serra o Carl André no pueden contemplarse pasivamente, como la literal imagen fotográfica despreciada por Kracauer. Las estructuras minimalistas se enfrentan agresivamente con el espectador, obligándolo no sólo a ejercitar su intelecto, sino también a poner en movimiento su cuerpo en torno a las esculturas.

En *Notes on Sculpture* (1966), Robert Morris explica cómo aborda el minimalismo este activo compromiso espacial con el objeto. Morris afirma que cuando miramos los objetos externos nuestra percepción toma siempre como referencia la escala humana. «Es evidente, y sin embargo importante», escribe, «reparar en el hecho de que las cosas más pequeñas nosotros las vemos de un modo distinto a como vemos las cosas más grandes». Por lo general, los objetos pequeños no suscitan nuestro interés; nuestra superioridad física nos empuja de inmediato a dominarlos, y los percibimos meramente de un modo que Morris define como próximo, íntimo y *desprovisto de espacio*. Los objetos pequeños carecen de espacio porque nos limitamos a asimilarlos –sujetándolos con la mano o alzándonos sobre ellos– al espacio ocupado por nuestro cuerpo. Y concluye Morris: «El espacio no existe para los objetos íntimos». [14]

Por el contrario, la percepción de objetos cuyo tamaño se asemeja o supera el de la figura humana es una operación compleja que Morris identifica con «lo público»: «Lo público», explica Morris, «está proporcionalmente vinculado con el aumento de tamaño en relación con uno mismo». Cuando nos acercamos a un objeto grande debemos negociar entre nuestro

espacio y el espacio del objeto. A medida que nos movemos alrededor del objeto, la relación entre los dos espacios se modifica: cuando estamos muy cerca del objeto nos encontramos encerrados en su espacio; cuando estamos lejos, nuestro propio espacio corporal parece dominar al objeto. Ante todo, esta cualidad pública garantiza que se establezca un compromiso constante entre el observador y el objeto, una negociación constante del espacio corporal. «Es precisamente esta distancia entre objeto y sujeto», concluye Morris, «lo que produce una situación más amplia, dado que la participación física es necesaria». [15]

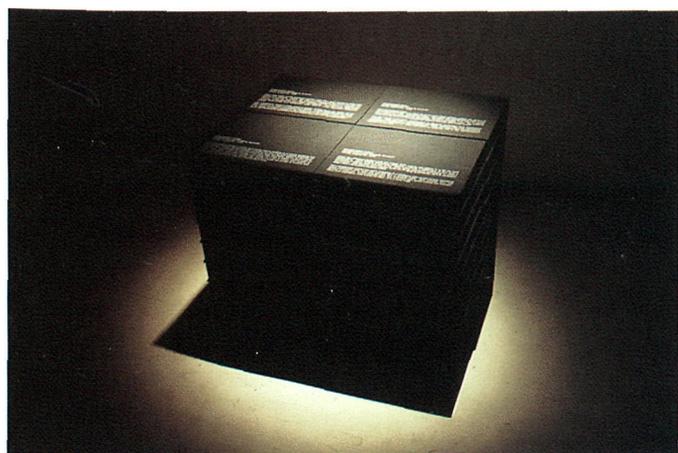
*

Real Pictures plantea así el principal logro del minimalismo –la movilización del espectador y su compromiso corporal y de percepción con el objeto [16]– como antídoto contra el letargo intelectual que tanto Kracauer como Barthes asociaban con la proliferación de imágenes en nuestras sociedades. Los monumentos de *Real Pictures* exigen que el espectador pase a participar activamente en la obra: debe cruzar la galería, caminar alrededor de estructuras sombrías y sentirse abrumado por el aura oscura proyectada por estas formas. La experiencia es equiparable al asombro que altera nuestra conducta cuando entramos en una catedral o en un monumento: todo el mundo pasea en silencio, despacio, con las manos entrelazadas. Al igual que en los actos rituales, no puede haber espectadores, sólo participantes en este acto colectivo de experiencia de la obra.

Además de movilizar al espectador y garantizar su compromiso, *Real Pictures* satisface las exigencias de Kracauer al sustituir la imagen fotográfica *literal* por una imagen *abstracta*: enterrada en el archivador, la fotografía no puede verse. En su lugar encontramos un texto que no sólo describe la imagen sino que revela aspectos cruciales imposibles de ser representados por la fotografía. Veamos el siguiente ejemplo:

Campo de Refugiados de Kashusha
30 kilómetros al sur de Bukavu (Zaire)
Frontera Zaire-Ruanda
Sábado, 27 de agosto, 1994

Caritas Namazuru, de 88 años, abandonó su casa en Kibilira (Ruanda) y recorrió 306 kilómetros a pie hasta este campamento. El pelo blanco de la mujer se funde con el cielo pálido.



La fresca mañana la obliga a cubrirse con un chal azul de estampado geométrico. Su blusa blanca corta por la mitad el cuello, adornado con un collar de ámbar. Su mirada es resignada, cansada, y revela el peso de la supervivencia.

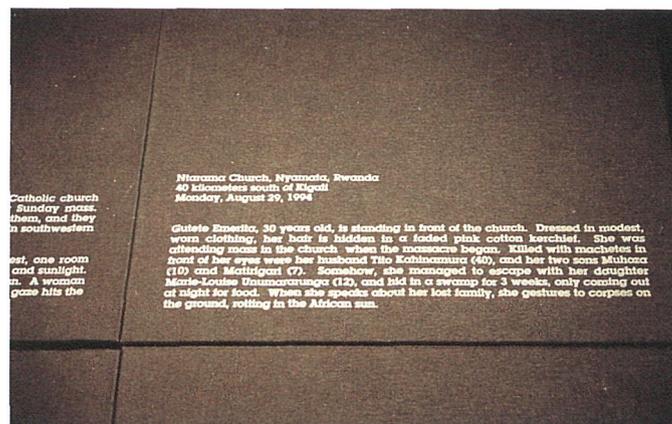
Caritas es una hutu atrapada entre las acciones de su propio pueblo y el miedo a la venganza de quienes han sido víctimas de éstas. A lo largo de su vida ha visto a muchos tutsis exilarse en otros países. Ahora, en un dramático giro de la situación, también ella se ha convertido en refugiada.

El texto transmite numerosos detalles que jamás podrían ser captados por la literalidad del proceso fotográfico: es la fecha y el lugar donde se tomó la fotografía, la identidad de Caritas Namazuru, el tema fotografiado y, sobre todo, el contexto histórico —el desplazamiento producido por la guerra civil— lo que confiere significado a la imagen. Al igual que la estructura minimalista que lo contiene, el texto exige del espectador movilización y compromiso intenso, esta vez mediante un proceso mental, y no corporal. El espectador debe cruzar el texto, reunir los múltiples detalles que proporciona para formarse una imagen mental de la escena invisible.

Hasta el momento hemos visto cómo *Real Pictures* supera las limitaciones de la fotografía mediante el uso de estrategias minimalistas e imágenes abstractas. Pero también, y en un alarde de brillantez, vence las deficiencias del minimalismo incorporando a los monumentos elementos fotográficos. El minimalismo, como hemos visto, perpetúa la prohibición referencial modernista, divorciándose de este modo de la historia. *Real Pictures* propone una magnífica solución formal mediante la cual las estructuras minimalistas se ven obligadas a soportar el peso de la historia. Cada monumento incorpora literalmente el referente histórico —la fotografía— a su forma. En virtud de este proceso, la estructura minimalista se convierte en un archivo en uso, en un depósito de información detallada sobre el genocidio de Ruanda. Esta estrategia, en virtud de la cual un recurso meramente formal pasa a convertirse en un índice de sucesos históricos, recuerda a la transformación de pinturas monocromas en documento histórico realizada por On Kawara (especialmente los tres lienzos casi monocromáticos titulados *One Thing 1965 Viet-Nam, 1965*).

*

Real Pictures es por tanto resultado de la búsqueda de un medio capaz de representar adecuadamente la enormidad de las matanzas de Ruanda, de una forma artística capaz de trans-



Catholic church
Sunday mass.
men, and they
to southwestern
est, one room
and sunlight.
A woman
case hits the

Nyamata Church, Nyamata, Rwanda
40 kilometers south of Kigali
Monday, August 29, 1994

Gulele Rosetta, 30 years old, is standing in front of the church. Dressed in modest, worn clothing, her hair is hidden in a faded pink cotton kashie. She was attending mass in the church when the massacres began. Killed with machetes in front of her eyes were her husband Tito Kabinomurwa (40), and her two sons Mubona (10) and Matzigari (7). Somehow, she managed to escape with her daughter Marie-Louise Umucurungwa (12), and hid in a swamp for 3 weeks, only coming out at night for food. When she speaks about her lost family, she gestures to corpses on the ground, rotting in the African sun.

mitir la intensidad afectiva del suceso sin caer en el sensacionalismo que caracteriza el consumo de imágenes en nuestra sociedad. Su magnífica síntesis de estrategias fotográficas y minimalistas subsana las deficiencias de estas dos formas artísticas, integrando el compromiso activo del espectador producido por el minimalismo con la referencialidad histórica que caracteriza a la fotografía. Los monumentos de *Real Pictures* conmemoran no sólo el genocidio de Ruanda sino también el derrocamiento de la imagen visual y el triunfo de la abstracción sobre la literalidad. Privada de sus funciones espectaculares y relegada al archivador, la fotografía se convierte en un documento al servicio de la historia.

NOTAS

- [1] Walter Benjamin, «A Small History of Photography», en *One Way Street*, NLB, Londres, 1978, pág. 243.
- [2] Roland Barthes, *Camera Lucida*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1981, pág. 6.
- [3] *Ibid.*, pág. 80.
- [4] *Ibid.*, pág. 27.
- [5] *Ibid.*, pág. 117.
- [6] *Ibid.*, pág. 118.
- [7] Siegfried Kracauer, «Photography», en *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, pág. 51.
- [8] *Ibid.*, pág. 58.
- [9] *Ibid.*, pág. 58.
- [10] *Ibid.*, pág. 51.
- [11] Alfredo Jaar, «The Limits of Representation», *Trans 1-2*, núms. 3-4, 1997, pág. 59.
- [12] Kracauer, pág. 60.
- [13] Véase, por ejemplo, la lectura extremadamente defensiva y paranoica del minimalismo como un movimiento artístico políticamente subversivo presentada por Hal Foster en «The Crux of Minimalism», *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, 1996.
- [14] Robert Morris, «Notes on Sculpture», en *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1995, págs. 230-231.
- [15] *Ibid.*, págs. 230-231.
- [16] Este compromiso se ha relacionado a menudo con la fenomenología de la percepción. Rosalind Krauss afirma que en la compleja relación que existe entre el espectador y la estructura minimalista, «ni siquiera la distancia y el punto de vista son incorporados al objeto, sino inherentes al significado del objeto, como los sonidos que instilan en nuestro lenguaje una base de sentido siempre dada». «Richard Serra, A Translation», *The Originality of the Avant-Garde and Other modernists Myths*, MIT Press, Cambridge, 1986, pág. 262.