
Resumen: Alfredo Jaar y Doris Salcedo son dos artistas contemporáneos latinoamericanos que comprenden profundamente la dimensión ética de su trabajo. Su rol como artistas nos permite acercarnos a sus obras que despliegan un gran sentido estético, poético y filosófico; entendiendo el arte como una estrategia política de comprensión del mundo. Este artículo indaga sobre la obra *Palimpsesto* de Salcedo y la obra *Imágenes Reales* del Proyecto Ruanda de Jaar analizando los dos modos de trabajar con el dolor, con la representación de la violencia y el concepto de duelo como estrategia de sanación y de reflexión ética acerca del otro.

Palabras clave: arte contemporáneo - arte y política - arte y ética- fotografía - duelo.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 225-226]

⁽¹⁾ Licenciada en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Chile y por la Universidad de Buenos Aires. Postítulo en Gestión cultural por la Universidad de Chile, Maestría (en curso) en Sociología de la Cultura por La Universidad Nacional de San Martín. Dicta clases en distintas escuelas de arte y universidades (UP, UADE, EAF, AAMNBA) e investiga sobre tópicos de arte contemporáneo y fotografía.

Hacer sentido del mundo.
Alfredo Jaar

Todo arte es político, repiten una y otra vez en distintas entrevistas Alfredo Jaar y Doris Salcedo. Todo arte implica una toma de posición e involucra una reflexión ética acerca de los alcances y las consecuencias de lo que hacemos y mostramos. Todo arte interviene en la realidad y construye un modo de ver, entender y pensar en lo que nos rodea. Las dos obras con las que vamos a trabajar en este ensayo, *Palimpsesto* de Doris Salcedo e *Imágenes Reales* del Proyecto Ruanda de Alfredo Jaar se plantean como estrategias para reflexionar sobre realidades profundamente complejas, formas de acercarnos a lo que de otro modo estaría muy lejos y distante, a lo que de otro modo sería invisible.

Pero además de hacernos ver una realidad que está sucediendo, las obras buscan reparar de alguna manera algo que parece inevitablemente roto, son obras que se construyen como un monumento contemporáneo, como un espacio físico y simbólico para llorar eso que parece resultarnos indiferente, se construyen como rituales, son obras que proponen un duelo colectivo para dar significado a tanta muerte individual.

Llorar al otro desde la foto

Alfredo Jaar (1954) es un artista chileno que se formó originalmente como arquitecto. En todas sus entrevistas es el propio artista quien menciona este dato, dándole importancia y buscando explicar de esta manera, cierta forma de encarar las obras, la investigación que estas demandan y la vinculación de ellas con el espacio de exhibición que habitan. Esas son las tres dimensiones que vamos a trabajar en relación a la obra de Jaar: la investigación como un compromiso ético con la realidad, la realización de la obra y las decisiones que esto implica, y el montaje o (Jaar, 2016) exhibición en el espacio, como una estrategia de comunicación que hace sentido a la obra misma.

Nos interesa trabajar aquí especialmente con la obra *Imágenes Reales (Real Pictures)* de 1995, que es parte de una serie mucho más grande que el artista tituló *Proyecto Ruanda* en la que trabajó entre 1994 y el año 2000, y que implicó para el artista una profunda investigación que luego se materializó en una serie de obras, exhibiciones, y de intervenciones en el espacio público. De toda esta gran serie que el artista construyó esta obra, nos parecen especialmente interesantes para abordar algunos aspectos teóricos en relación a la fotografía, el arte contemporáneo y en especial, la dimensión ética y política que se pueden vincular en una obra.

El interés de Jaar por la problemática que atravesaba Ruanda surge desde el primer momento en que percibe que la prensa y la comunidad internacional no estaban interesadas en uno de los conflictos armados más cruentos de nuestra época. Desde un primer momento, Jaar empezó a seguir la problemática política de Ruanda en los medios de comunicación y fue juntando los distintos artículos que encontraba sobre este tema. Al constatar que la prensa internacional no se hacía eco de la terrible situación que se estaba viviendo en este país y al percibir la apatía y falta de interés que el genocidio de Ruanda estaba generando, el artista decidió involucrarse y buscó la manera de comprender y tomar parte en la comunicación de lo que estaba sucediendo.

Para abril de 1994, los medios van contando de manera aislada lo que sucede y Jaar se sorprende de lo que describe con sus propias palabras en una conferencia en la Universidad de Chile “la indiferencia criminal de la comunidad internacional que decide no actuar” y por cómo hablaba la prensa de “esos cuerpos negros” cuyas muertes no parecen ser importantes (Jaar en U. de Chile, julio 2016).

Es por esto, que una de las primeras acciones del *Proyecto Ruanda* es la exhibición de 17 números de las tapas de la revista Newsweek, del 11 de abril al 1º de agosto. La elección de esta revista estuvo dada por su alta circulación y porque acostumbraba incluir fotografías de fotoperiodistas que cubrían hechos en diferentes partes del mundo.

El terrible genocidio de Ruanda sucede el 6 de abril de 1994, Jaar junta todas las portadas que aparecieron en la revista *Newsweek*. Desde ese momento y las semanas siguientes, en la sucesión de las imágenes podemos constatar que las portadas no abordan el tema, el horror sigue aumentando, pero, la cuestión no parece captar el interés de la revista, que era usada por el artista como un ejemplo de la reacción que los medios de comunicación de occidente mantenían frente al conflicto. La obra que presenta Jaar muestra las fotos de estas portadas, cada una montada sobre una caja de luz y un texto debajo de cada una de ellas que cuenta lo que sucedía en Ruanda en la misma fecha. El 1° de agosto de 1994 había 2 millones de desplazados dentro de Ruanda, 2 millones de exiliados, un millón de muertos, 50.000 fallecidos de cólera. Fue en esa fecha que, finalmente, la revista decide poner a Ruanda en la portada. Esta primera constatación de la indiferencia occidental frente a una tragedia humanitaria de las proporciones que se estaban viviendo en Ruanda, hace que el artista utilice su obra para tratar de reflexionar acerca de las construcciones que jerarquizan las muertes ajenas, las muertes que importan, las muertes que preocupan y las muertes silenciadas y sometidas al olvido.

En agosto de 1994 Jaar viaja a Ruanda, a Kagali, acompañado de su asistente Carlos Vásquez para acercarse personalmente a la situación que estaba atravesando el país: “Acumular información y eso es lo que yo siempre hago, acumular información hasta llegar a un momento crítico de información donde siento que entiendo. Finalmente entiendo y puedo actuar”. “No voy a actuar en el mundo antes de entenderlo, no voy a decir nada, no tengo el derecho de comentar nada, una imagen o la realidad si no comprendo completamente el contexto”, menciona el artista en el documental *El lamento de las imágenes* que realizó Paula Rodríguez Sickert. Todas las obras de Alfredo Jaar parten de una profunda reflexión acerca de los temas que entiende que son significativos e importantes y que deben ser abordados desde el arte. Esa investigación es lo que le da sentido y justificación a cada una de las obras que construye.

Durante tres semanas investigué como si fuera un periodista –de hecho, soy un periodista frustrado–. Recopilé una cantidad enorme de información y más de tres mil quinientas fotografías con una pequeña Canon, una cámara ridícula comparada con las que llevaban los fotoperiodistas. Yo prefería estar conversando con los empleados de la ONU y con los sobrevivientes que estar sacando fotos. Llevaba tiempo en vez de tecnología.

Dispuesto a trabajar con las imágenes más horribles que he visto en mi vida tuve un bloqueo psicológico. No supe qué hacer durante un buen tiempo. Me di cuenta de que no servía para nada mostrar imágenes que eran muy similares a las que habían sido publicadas en la prensa. Tenía que cambiar de lenguaje, crear una nueva estrategia de representación. Terminé creando 25 proyectos en seis años. Mi experiencia en Ruanda me cambió la vida. Me sentí avergonzado como ser humano al ver la crueldad humana en esa dimensión. Uno se quiere suicidar. Me curó el arte. Mi fotografía, que era más espontánea, se volvió más crítica y cuestionadora (Jaar en Vidal).

Dentro de la serie del *Proyecto Ruanda* otra de las obras realizadas por Jaar es *Los ojos de Gutete Emerita* (1996). Emerita es una mujer que sobrevivió, pero vio cómo la milicia HUTU asesinaba a su marido y a sus hijos frente a ella. La atención del artista en este caso no se centra en la muerte sino en el padecimiento infinito de la persona que sobrevive a las muertes de los que ama, que es testigo del horror que la guerra produce y ve morir a sus seres queridos sin poder intervenir de alguna manera en lo que está sucediendo. Jaar utiliza la imagen de esta mujer, y recorta del retrato del rostro especialmente los ojos que han sido testigos del horror y realiza una instalación utilizando cientos de diapositivas en las que aparecen solamente los ojos de Emerita en todas y cada una de ellas, que se acumulan y superponen sobre una mesa.

Un texto en letras blancas sobre una pared negra explica la historia en un solo renglón, y en una mesa grande de luz las diapositivas con los ojos de ella se acumulan formando una montaña en la parte central, las diapositivas son todas iguales, la historia es la misma y se repite de una manera que parece infinita.

En relación con esta obra un año después en 1997 Jaar presenta *El silencio de Nduwayezu*,

Un millón de diapositivas se amontonan sobre una mesa de luz. Al observarlas con una lupa, dispuesta para el espectador, uno se percata de que se trata de la misma imagen repetida un millón de veces. Son los ojos de un niño tutsi de cinco años, Nduwayezu, a quien Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956) fotografió mirando directamente a su cámara. Lo encontró sentado en las escaleras de un colegio improvisado en un campo de refugiados en Rubavu, Ruanda. Testigo de cómo sus padres fueron masacrados con un machete enmudeció durante cuatro semanas (MacLennan, 2019).

Otra de las obras que genera Jaar dentro del *Proyecto Ruanda* es una serie de fotos de personas abrazándose en distintas posturas, todos de espaldas, bajo el título *Embrace* en 1995. Jaar busca rescatar la individualidad, lo vincular, las historias personales, los nombres propios dentro de una historia que está atravesada por la matanza colectiva y el genocidio. Es como si el artista pensara que esa asociación con lo colectivo resta importancia a cada una de las personas y de las historias que están sufriendo un profundo dolor que es propio. La obra *Seis segundos* (2000) se refiere al tiempo que el artista logró estar frente a una niña que había perdido a sus padres en los enfrentamientos armados y se encontraba en un campo de refugiados, solo seis segundos ya que ni bien lo vio acercarse ella se alejó y no quiso dar testimonio ante el fotógrafo. Es por esa razón que la foto está movida, fuera de foco porque mientras él llamaba su atención ella se dio vuelta y se fue, eligió no hablar con él. Jaar comprende la reticencia de la criatura en un momento tan dramático, pero al mismo tiempo, entiende que, al alejarse ella llena de sentido la imagen: es la foto de una niña de Ruanda que perdió a sus padres en el genocidio, que quedó sola y se difumina y borra contra un fondo de horror y deja de ser visible para la mirada que, de lejos, no alcanza a comprender la magnitud de la situación que todas estas personas atraviesan. El propio Jaar dice sobre esta obra,

Ésta es una imagen interesante porque, en cierto modo, como artista, les cuento historias sobre personas en todo el mundo, pero nunca logro transmitir completamente la historia de esas personas, es imposible. Puedes crear nuevas realidades, pero nadie, nunca es lo real, siempre es una representación. En cierto modo, todo lo que hacemos al hablar sobre otras personas siempre está fuera de foco. Y es mi confesión a mi público, el reconocimiento de que todo lo que hago, de una manera u otra, está fuera de foco (Rodríguez Sickert, 2017).

Dentro de todas las obras desarrolladas en el proyecto que nos interesa analizar, *Real Pictures*, busca crear un monumento a la memoria de la gente muerta en Ruanda. Y este monumento consiste en una serie de cajas negras, de las fabricadas especialmente para archivar fotografías, y en cada caja encontramos una descripción escrita de las fotos que están guardadas adentro, las cajas están cerradas y apiladas una sobre otra, formando unas torres y están iluminadas cenitalmente en habitaciones oscuras. En relación a esta obra, Jaar señala en el documental antes mencionado:

No quería justamente seguir con la pornografía del horror de los periódicos ya que no había dado ningún resultado, y decidí hacer una obra donde creé monumentos, a la memoria de la gente de Ruanda. Y estos monumentos consistían en estas cajas que se usan para archivar fotografías y cada una de estas cajas contienen una fotografía que yo describo en el exterior, pero no se puede abrir, no se puede ver. Ante la abundancia de imágenes nadie vio nada, a lo mejor ahora que no se las muestro las verán mejor. Pero no es que las escondo, la verdad es que las guardo para ese momento en que nuestra sociedad sea capaz de verlas y actuar (Rodríguez Sickert, 2017).

En las cajas negras Jaar introdujo las 550 fotografías que realizó en Ruanda. En la parte superior de cada caja, de manera visible para los espectadores el autor escribió una descripción de las imágenes: “Con esta obra trato de expresar, de una manera ilusoria, que, si con la presencia de las imágenes no hemos reaccionado, quizá con su ausencia podría suceder un proceso contrario”. Las fotos están, existen y aunque sabemos de qué tratan no podemos verlas.

La obra de Jaar no sólo nos acerca a la situación específica de Ruanda, sino que es una reflexión acerca de cómo mostrar el horror, y cuál debería ser el lugar de la fotografía en la representación del dolor del otro, de qué manera podemos respetar el sufrimiento sin invisibilizarlo ni vulnerar los derechos de los que sufren.

Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*, piensa en el modo en que las fotografías de guerra tienen la capacidad de comunicar el horror y de impactar en el espectador. De alguna manera, lo que procura Sontag es entender si estas fotos están justificadas, si es que producen un cambio en la sociedad o no; está buscando una justificación ética que avale la circulación de las imágenes del horror y del dolor del otro. Ella propone una respuesta simple y evidente planteando que quizá las únicas personas que tienen derecho a ver las fotos del horror y de la muerte de los demás son aquellas que por su profesión o función tienen la posibilidad de hacer algo y dirimir de alguna manera el conflicto. “Los

demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo” (Sontag, 2004, p. 53). Pero estas fotos abren un debate ético acerca del derecho que tenemos de mostrar y de mirar el cuerpo del otro, un debate complejo y sin soluciones simples al que Jaar acerca una respuesta con su obra.

John Berger sintetiza los usos de la fotografía en la sociedad moderna concentrándose en su rol político

Cada fotografía, es en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad. De ahí el papel crucial de la fotografía en la lucha ideológica. De ahí la necesidad de que entendamos un arma que estamos utilizando y que puede ser utilizada contra nosotros (Berger, 2010, p. 36).

Sontag (2004) empieza recordando una pregunta que se había hecho tiempo antes Virginia Woolf frente a una serie de fotografías de guerra: ¿Qué sentimos viendo lo mismo? El dilema al que se enfrenta Jaar se vincula a esta pregunta, cómo acercarse al horror del otro, en qué lugar me coloca ser espectador del sufrimiento ajeno, qué ve cada uno cuando miremos el dolor. Si bien la pregunta que la artista recupera trata de indagar una diferencia de género al enfrentarnos a la imagen bélica, podemos usar esta misma duda para empezar a entender la decisión de ocultamiento que plantea la obra de Jaar. “Y las fotografías de las víctimas de la guerra son en sí mismas una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean una ilusión de consenso” (Sontag, 2004, p. 14). Reflexionar acerca del alcance y significado de la circulación de imágenes que muestran el dolor y la muerte del otro es una obligación ética, la respuesta de Jaar de sacar de la vista esas imágenes es una decisión cargada de contenido que nos invita a pensar específicamente en Ruanda, pero también en la fotografía, el dolor y de qué manera cada uno de nosotros nos construimos como espectadores. No podemos suponer que cada una de esas imágenes tendrán un efecto equivalente en cada una de las miradas de los espectadores, tampoco podemos anticipar de qué manera van a ser comprendidas y cómo van a interactuar esas fotos con la realidad. La experiencia del fotógrafo, testigo presencial del horror es irreplicable, no puede ser mostrada, ni narrada, pero al mismo tiempo, los espectadores de la imagen tampoco hacen lecturas que puedan ser equivalentes. Nuevamente Sontag resume este problema al decir “no debería suponerse un *nosotros* cuando el tema es la mirada al dolor de los demás” (Sontag, 2004, p. 15). Llevando la argumentación un poco más lejos, también podríamos pensar que es muy probable que no debería suponerse un *nosotros* frente a ninguna imagen: esa es su riqueza, y su complejidad.

Los debates a los que nos enfrenta esta obra plantean los profundos desafíos éticos que implica mirar el dolor y compartir el sufrimiento ajeno. La fotografía ha sido desde hace mucho tiempo, la estrategia privilegiada para exhibir y hacer visible lo atroz y doloroso. “Durante mucho tiempo algunas personas creyeron que, si el horror podía hacerse lo bastante vívido, la mayoría de la gente entendería que la guerra es una atrocidad, una insensatez” (Sontag, 2004, pp. 22 y 23). En esa búsqueda por lograr la mayor intensidad en la representación, la mayor veracidad y credibilidad, la fotografía logró ocupar un lugar privilegiado superando con creces al dibujo, la pintura y la misma crónica de los hechos.

Jaar con su obra pone en cuestionamiento y nos invita a pensar una vez más en esto. ¿Cuán equívoco puede ser el contenido que transmite una fotografía pese a su presunta literalidad? ¿De qué manera hoy en día la narración de los hechos sigue siendo una estrategia de conocimiento?

Al manifestar que las fotos se encuentran dentro de las cajas negras Jaar nos hace hablar de ellas, pensar y teorizar desde la foto, aunque acá justamente lo que no se ve son fotos. Como dice Salomon - Godeau “Aquí el tema no es la fotografía *qua* fotografía, sino su uso con una finalidad específica” (Salomon-Godeau, 2001, p. 82). La finalidad específica es ser prueba y aval, reflejo visual y documentación de que algo sucedió. La foto es como un testimonio, aunque no estén visibles para el espectador.

Para poder problematizar la fotografía, hay que pensarla como un punto de vista acerca del otro, que habla tanto del fotógrafo como del medio cultural en el que está inserto, “No se toma una foto, se la hace” (Soulages, 2010, p. 87). Hay que centrar la atención en las condiciones técnicas y discursivas de producción, en el contexto en que se realizaron, los modos de exhibición, difusión, circulación y recepción para comprender cómo se produjeron estas fotos y que ideas y conceptos acerca del otro y de la foto construyeron en el siglo XX. Como plantea Judith Butler:

Por consiguiente, no es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interpreten de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación, en una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la mira (p. 101).

“... la fotografía no queda definida por cómo se hace, sino por lo que se hace con ella” (Salomon Godeau, 2001, p. 83). Saber que hay una fotografía construye sentido, que la foto elija mostrar/encuadrar algo confiere sentido, pero guardar la foto de la vista del público amplifica las posibilidades que tenemos de pensar en esas fotos.

John Berger, teórico del arte, elabora una definición de foto que nos puede ayudar a pensar en la nuestra. Berger dice que “las fotografías testimonian una elección humana en una situación determinada. Una fotografía es el resultado de la decisión del fotógrafo de que merece la pena registrar que ese acontecimiento o ese objeto concretos han sido vistos”. “... las fotografías testimonian una elección humana”. Berger insiste en esto, “Al mismo tiempo que registra lo que ha sido visto, una foto, por su propia naturaleza, siempre se refiere a lo que no se ve. Aísla, preserva y presenta un momento tomado de un continuo” (Berger, 2010, pp. 24-35).

La fotografía está para atestiguar el horror, como prueba de que algo ha sucedido, pero Jaar elige construir la obra transformando la imagen visible en un relato. “...la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea” (Sontag, 2004, p. 31). La foto es la síntesis que debe ser narrada para permitir al espectador una reflexión sobre la realidad que sucede en Ruanda.

El texto en la fotografía tiene su historia. El pie de foto con información que nos permite identificar la identidad de los cuerpos representados es herencia de los primeros retratos,

un nombre y una fecha eran los datos que quedaban asociados a la foto desde sus orígenes y hasta el día de hoy.

Es significativo que los indefensos no se mencionan en los pies. Un retrato que se niega a nombrar al sujeto se convierte en cómplice, si bien de modo inadvertido, del culto a la celebridad que ha estimulado el insaciable apetito por el género opuesto de fotografía: concederle el nombre sólo a los famosos degrada a los demás a las instancias representativas de su ocupación, de su etnicidad, de su apremio (Sontag, 2004, p. 92).

Jaar rescata a cada una de las personas que fueron representadas por sus fotografías del anonimato, les da un nombre y cuenta su historia, cada foto es un relato que dignifica las vidas y los cuerpos de los que padecen en carne propia el dolor de la guerra, de los que han sobrevivido y de los muertos.

El texto que aporta Jaar es el contexto que da sentido a las fotos que no vemos pero que fueron tomadas, y están guardadas. El autor no descarta que algún día esas fotos sean enseñadas públicamente, pero sí entiende que no ha llegado el momento ya que esos cuerpos representados todavía no son dignificados, porque como dice Butler “hay *vidas* que no son del todo –o nunca lo son– reconocidas como vidas” (Butler, 2010, p. 17). Esas vidas que no son reconocidas como tales, tampoco serán reconocidas como pérdidas, por lo que son indiferentes. Jaar señala su sorpresa al percatarse de la indiferencia de los medios frente a la situación en Ruanda, pero sobre todo el desinterés que genera la muerte de *esos cuerpos negros*. Claramente el autor reconoce aquí cómo esos cuerpos son racializados para poder enfrentarse a la crueldad de lo que sucede con indiferencia.

Achille Mbembe en su libro *Critica de la razón negra*, entiende la raza no en términos biológicos sino como selección de sujetos y planteo de nuevas formas de explotación,

... el negro fue inventado para significar exclusión, embrutecimiento y degradación, inclusive para significar un límite conjurado y aborrecido al mismo tiempo. Despreciado y profundamente deshonoroso, en el contexto de la modernidad fue el único ser humano cuya carne fue transformada en cosa y su espíritu, la cripta viviente del capital, en mercancía (Mbembe, 2016, p. 33).

Plantea que:

La raza no existe como acontecimiento natural, físico, antropológico o genético. Sin embargo, tampoco se trata únicamente de una ficción útil, una construcción fantasmática o una proyección ideológica cuya función es la de desviar la atención de conflictos considerados más verdaderos (Membé, 2016, p. 40).

El mismo autor sostiene que “Producir al negro es producir un lazo social de sumisión y un cuerpo de extracción, es decir, un cuerpo completamente expuesto a la voluntad de un amo que se empeña en obtener de él la máxima rentabilidad” (2016, p. 52).

La exhibición fotográfica de las crueldades infligidas a los individuos de piel más oscura en países exóticos continúa con esta ofrenda, olvidando las consideraciones que nos disuaden de semejante presentación de nuestras propias víctimas de la violencia; pues al otro, incluso cuando no es un enemigo, se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve (Sontag, 2004, p. 86).

Esto implica pensar al otro como pasivo, revictimizarlo una y otra vez con cada foto, con cada exhibición de su miseria y su dolor, el otro es visto y la cámara fotográfica se transforma en un arma que me permite ver y establecer una jerarquía sobre ese cuerpo. La posibilidad de tomar decisiones acerca de cómo va a ser representado el otro y construir la escena fotográfica es un ejercicio de poder sobre el otro al que éste se somete. No es sólo la foto y las decisiones que sobre ésta se toman lo que construye una relación entre fotógrafo y sujeto representado, sino también el hecho de portar una cámara como instrumento que viene a representar la tecnología y recursos que son occidentales lo que colocan al otro en un lugar de sumisión. Lugar que John Tagg llamará pasivo o feminizado, cuando los ve como “sometidos a una mirada escrutadora, forzados a emitir signos, pero apartados del control del significado, esos grupos eran representados e intencionalmente mostrados como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismos” (Tagg, 1988, p. 20).

Mary Louise Pratt (1997) aventura una explicación interesante para este tratamiento,

En medio de la actual crítica erudita de los discursos colonialistas los lectores contemporáneos no pueden dejar de vincular esta creación de un cuerpo mudo, desnudado, biologizado, con la mano de obra desarraigada, desposeída, descartable que los colonialistas europeos tan despiadada e incansablemente lucharon por crear en sus asentamientos en el exterior (p. 100).

Jaar busca una estrategia para resolver esto sacando la imagen doliente del centro de la obra y distanciando esa imagen del espectador por medio del texto. La obra entonces dialoga de una manera diferente con el espectador, la inmediatez de la foto se transforma y la muestra requiere del espectador tiempo para leer los textos, para circular por el espacio como una invitación a detenernos y pensar. Es la forma que encuentra Jaar de separar sus fotos de las que nos asaltan en cualquier momento del día en un diario o canal de noticias y al provocar extrañamiento concentra nuestra atención.

Llorar la vida

*La capacidad de ser llorado es un presupuesto
para toda vida que importe.*
Judith Butler

La obra *Palimpsesto* de Doris Salcedo (Colombia, 1958) fue presentada en Madrid en el Palacio de Cristal desde octubre de 2017 a abril de 2018. Es un *site specific*, es decir, una instalación realizada especialmente para ese espacio y para ser vista en ese contexto. Al hablar de esta obra, Doris Salcedo menciona –justamente– que frente a la invitación a exponer en Madrid decidió realizar una obra que debatiera con una de las crisis humanitarias más terribles que actualmente estaban teniendo lugar en España en ese momento.

Durante los cinco años que le tomó realizar el proyecto, la artista y su equipo se dedicaron en primer lugar a investigar la problemática de la migración forzada, de todas aquellas personas que trataban de cruzar el Mediterráneo y morían en el mar, tratar de entender qué pasaba con esos cuerpos muertos que terminaban llegando a las costas españolas y el dolor de las familias que quedaban en la otra orilla sin conocer la suerte de los que habían intentado cruzar. Durante los primeros años se dedicó a recuperar los nombres de los que habían muerto, con la intención de armar una obra que sea un espacio de celebración de esas vidas por medio de una invitación a un duelo colectivo. “El duelo abierto está estrechamente relacionado con la indignación, y la indignación frente a una injusticia, o a una pérdida insoportable, tiene un potencial político enorme” (Butler, 2010, p. 65).

Judith Butler entiende el duelo como un modo de dar valor a una vida, la vida que mereció ser vivida, que fue amada, es la vida que será luego llorada. “Una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como una vida en realidad” (2010, p. 64). El duelo es un modo de restauración de la vida, y es por eso, que el duelo es un acto público que se hace a la vista de otros como un modo de manifestar que esa vida que se ha ido estuvo cargada de sentido y es reconocida como tal. En este texto Butler piensa acerca de esas vidas que no son reconocidas como vida y por consiguiente sus muertes no son reconocidas como tales ni al terminar hay un duelo que las llora. Para Salcedo promover un duelo es un modo de darle valor a cada una de esas vidas.

El espacio vacío del Palacio de Cristal de Madrid se transformó por medio de la intervención de la artista en un lugar de recogimiento y memoria.

Por medio de un sistema de riego por goteo, una computadora formaba los nombres de un grupo de las personas que habían perdido la vida intentando migrar a las costas de España. Éstos, aparecían escritos en agua en un sobre piso gris que se instaló en todo el espacio de exhibición. Cada nombre aparecía formado por una línea de agua que luego se reabsorbe para dar lugar a otro nombre que emergía, una y otra vez durante todo el día, en todo el espacio, los nombres aparecían uno tras otro dando cuenta del alcance enorme de la tragedia que se estaba viviendo en el Mediterráneo. Los nombres formados en agua remiten al mar que se transformó en el último impedimento de esas vidas, pero, sobre todo, el agua son las lágrimas que nadie ha vertido por esas muertes, que no han sido lloradas por sus seres queridos porque han muerto lejos de casa. Es el modo que construye la artista de generar la posibilidad de llorar, de invitar a duelar esas muertes dándoles un sentido que resignifique la vida completa.

El duelo colectivo y público que propone Salcedo es en España, porque lo que busca poner en juego la artista es una reflexión acerca del valor de esas vidas como vidas significativas en los espacios geográficos que han prescindido de éstas, que las han ignorado e invisibilizado, espacios en los que es importante que esos cuerpos racializados sean resignificados.

Judith Butler en su libro *Marcos de guerra*, trabaja específicamente desde este lugar, desde la pregunta acerca de cuáles son las operaciones que convierten al otro en un ser humano del que somos capaces de prescindir,

... la condición de precariedad compartida conduce al no reconocimiento recíproco, sino a una explicación específica de poblaciones marcadas, de vidas que no son del todo vidas, que están modeladas como “destructibles” y “no merecedoras de ser lloradas”. Tales poblaciones son “perdibles”, o pueden ser desposeídas, precisamente por estar enmarcadas como ya perdidas o desahuciadas; están modeladas como amenazas a la vida humana tal y como nosotros la conocemos, en vez de como poblaciones vivas necesitadas de protección contra la ilegítima violencia estatal, la hambruna o las pandemias (Butler, pp. 53-54).

Las dos obras sobre las que estamos pensando se vinculan y cada una nos ayuda a pensar la otra, y la reflexión de Jaar sobre cómo se tratan en Europa a estos *cuerpos negros* es pertinente para tratar de entender cuáles son los modos de jerarquizar las vidas y las muertes en la actualidad.

Salcedo se concentra en la importancia del nombre. Todos tenemos un nombre por más distintos que estos sean, el nombre nos lo dio alguien que nos amó y para quien fuimos significativos en algún momento. Dar un nombre individualiza una vida, la dota de significado y reconoce un vínculo (familiar, comunitario, social, etc.) Doris Salcedo recupera esos nombres como una manera de igualar la jerarquía de un cuerpo con otro, una vida con otra, el que mira la obra en España reconoce al ver ese nombre una base de humanidad que es común con el espectador. Todos tenemos un nombre, aunque nuestros cuerpos hayan desaparecido, estén muertos, en una fosa común, en el fondo del mar... Se tiene nombre y se tiene una historia.

Para que las poblaciones se vuelvan susceptibles de ser lloradas no es necesario conocer la singularidad de cada persona que está en peligro o que, seguramente, ya lo ha estado. Lo que queremos decir es que la política necesita comprender la precariedad como la condición políticamente inducida que negaría una igual exposición mediante una distribución radicalmente desigual de la riqueza y unas maneras diferenciales de exponer a ciertas poblaciones, conceptualizadas desde el punto de vista racial y nacional, a una mayor violencia (Butler, p. 50).

Butler plantea aquí una profunda interpretación que nos ayuda a entender esta obra, no es necesario conocer la singularidad de cada uno de los que sufre. Eso no es lo que propone Salcedo al enfrentarnos al nombre de los muertos, lo que busca con cada nombre no es reforzar su singularidad sino su humanidad, más allá de la particularidad de cada uno de ellos lo que es fundamental es que el espectador entienda que está frente a la vida de un ser humano en su misma dimensión.

Es interesante pensar de qué manera estas obras dialogan con las ideas construidas acerca de África. De qué manera las obras ponen en crisis un modo que tenemos de ver y pensar sobre África, sobre los cuerpos negros, pobres, sobre la raza, sobre los cuerpos muertos y las jerarquías que establecemos para tratar de ordenarlos en el mundo, comprender la historia de los lugares que parecen más lejanos, pero sobre todo comprender de qué modo intervienen las sociedades modernas en esas historias. La obra no sólo visibiliza en Madrid la tragedia humanitaria que sucede en el Mediterráneo, sino que permite que el espectador asuma cierto grado de protagonismo en esa historia.

Los nombres de Salcedo y las historias escritas por Jaar sobre las cajas acercan al espectador y a las víctimas a un mismo espacio de reflexión, llevándolos a un diálogo en una condición de mayor igualdad.

Conclusión

Las estrategias de las dos obras son sutilmente diferentes, pero hay objetivos en común. Jaar busca darle un contexto narrativo y relata la imagen que cada vida imprimió en una foto. Salcedo enfrenta al espectador con la singularidad de esa vida mediante la exhibición del nombre propio, busca correr la muerte del otro del número frío de una estadística y dotar a cada uno de esos cuerpos de sentido vital, aunque sea en la muerte.

¿Pero, son necesarias estas obras, para los que han muerto, para los que siguen vivos y los lloran, para los que nacen en contextos de guerra y miseria? ¿De qué manera estas obras dejan huella en la realidad? ¿Una obra de arte es necesaria?

Yo no creo que la reproducción de una imagen impida la violencia. Yo creo que el arte no tiene esa capacidad. El arte no salva. Y yo no creo que exista redención estética, por desgracia. (...) Yo creo que en arte no se puede hablar de impacto. Y mucho menos de impacto social; para nada de impacto político; y un reducido, muy débil impacto en lo estético. (...) Lo que el arte puede es crear esa relación afectiva que transmita la experiencia de la víctima. Es como si la vida destrozada de la víctima, que se truncó en el momento del asesinato, en alguna medida pudiera continuar en la experiencia del espectador (Doris Salcedo. Razón Pública, Arte, memoria y violencia, marzo 2013).

El arte no dirime un conflicto político, no resuelve una guerra y no calma el hambre, pero de alguna manera puede acercar esas situaciones a aquéllos a los que no les ha tocado vivirlas en carne propia, y transformar ese hecho en una experiencia para el espectador... Eso es mucho más que nada.

Para ponerte una idea, ocurrió el bombardeo de Guernica y muchos otros: sin embargo, el que recordamos es el de Guernica, porque existe una imagen que humaniza ese acto totalmente inhumano que fue el bombardeo.

Hay una imagen que logra, que no es que narre exactamente lo que ocurrió ni es que consuele a la víctima, ni es que le ayude o le facilite el duelo; no, pero sí nos dignifica a todos como seres humanos. Es un memorial (Doris Salcedo en Valcárcel, 2015).

La pregunta ética entonces no es tomar la decisión de hacer o no una foto, de mostrar una obra, de hablar sobre algo. El punto sobre el que debemos reflexionar es cómo hacerlo, de qué modo voy a narrar el dolor del otro, para que ese sufrimiento no sea invisible, para respetar el dolor.

Salcedo y Jaar nos presentan en estas obras dos estrategias que son una profunda reflexión ética sobre cómo actuar frente al dolor de los demás.

Bibliografía

- Achille, M. (2016). *Crítica de la razón negra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones.
- Berger, J. (2010). *Sobre la fotografía*. España: Gustavo Gili.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Jaar, A. (2016, julio 21). (U. d. Chile, Interviewer) Chile.
- MacLennan, G. C. (30 de Diciembre de 2019). Alfredo Jaar: “Todo arte es político”. *El País*.
- Moriente, D. (2012). Los dioses tienen sed: reflexión sobre Proyecto Ruanda de Alfredo Jaar. *Aisthesis*.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sickert, P. R. (Director). (2017). *El lamento de las imágenes* [Motion Picture].
- Solomon-Godeau, A. (2001). La fotografía tras la fotografía artística. In B. (. Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (pp. 75-85). Madrid: Akal.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Argentina: Alfaguara.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Argentina: La marca editora.
- Tagg, J. (1988). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Valcárcel, M. (2015, Marzo 01). *Alejandra de Argos*. Retrieved from <https://www.alejandra.deargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>
- Vidal, J. (1998, abril 17). El fotógrafo Alfredo Jaar oculta la imagen para mostrar el genocidio de Ruanda. *El País*.

Abstract: Alfredo Jaar and Doris Salcedo are two Latin American artists who deeply understand the ethical dimension of their work and their role as artists and allow us to get

closer to some works that display a great aesthetic, poetic and philosophical sense, understanding art as a political strategy of understanding of the world.

This article investigates the work *Palimpsesto* by Salcedo and the work *Real Images of the Ruanda Project*, analyzing the two ways of working with pain, with the representation of violence and the concept of mourning as a strategy for healing and ethical reflection on the other.

Keywords: contemporary art - political art - art and ethics - photography - mourning.

Resumo: Alfredo Jaar e Doris Salcedo são dois artistas contemporâneos latino-americanos que entendem profundamente a dimensão ética de seu trabalho. O seu papel como artistas permite-nos aproximar-nos das suas obras de grande sentido estético, poético e filosófico; entender a arte como estratégia política de compreensão do mundo. Este artigo investiga a obra *Palimpsesto* de Salcedo e a obra *Imagens Reais do Projeto Ruanda* de Jaa, analisando as duas formas de trabalhar a dor, com a representação da violência e o conceito de luto como estratégia de cura e reflexão ética sobre o outro.

Palavras chave: arte contemporânea - arte e política - arte e ética - fotografia - luto.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
