

SIMPOSIO Cine -Video Etnográfico y Testimonial
Medios audiovisuales y Arte Digital frente a la Violencia
Porto Alegre, Brasil 17 al 19 de Septiembre 2014
VI Encuentro Internacional

La difícil representación de lo real.

Marie-Christine Camus

Jueves 18 de septiembre, 14:30

Sinopsis: El documental *Arte, medios y violencia* presenta una visión crítica desde las artes visuales sobre el problema de la violencia y su manejo mediático. Plantea diversas posturas frente al complejo problema de la representación de la violencia. ¿Cómo se construyen las nociones colectivas sobre lo violento y cómo el arte puede involucrarse en ese proceso? Artistas, críticos y filósofos responden a esas interrogantes desde el México de hoy teniendo como punto de partida una selección de obra producida recientemente. En esas piezas se advierten diferentes estrategias que buscan denunciar o desmontar las prácticas violentas y los discursos que sobre ese fenómeno intentan imponer tanto el Estado y como los consorcios mediáticos.

El documental se realizó en el marco del IV Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, Tiempos Oscuros. Violencia, arte y cultura, organizado por el Centro de Investigación, Documentación e Información en Artes Plásticas (Cenidiap, <http://www.cenidiap.net/>) en 2011.

La pregunta es la siguiente: ¿por qué, de qué manera y cómo es que la
producción de imágenes participa de la *destrucción de los seres humanos*?

Georges Didi-Huberman

Este breve ensayo pretende reflejar y extender algunos de los conceptos y líneas de investigación involucrados en el documental *Arte, Medios y Violencia*. ¿Cómo dar cuenta de lo real a través de la imagen cuando se trata de experiencias límites, extremas, inhumanas? El arte se encuentra entonces frente a un dilema, más aún cuando la imagen, por su uso indiscriminado, pierde todo valor y todo sentido. ¿De qué manera la producción de imágenes participa de la violencia que nos rodea y cómo construir otras imágenes que permitan visibilizar las operaciones que están presentes en la escena visual? Muchos artistas contemporáneos se enfrentan a esta problemática y a través de diversas estrategias intentan proponer alternativas. Tomaré como referencia para esta reflexión el trabajo y las posturas de dos investigadores de la imagen y artistas visuales, Alfredo Jaar, artista chileno, y Harun Farocki, cineasta y artista visual alemán recién fallecido, cuya obra ha sido una constante búsqueda en este sentido.

Abordaré las estrategias desarrolladas por Alfredo Jaar en el *Proyecto Ruanda*, en el cuál cuestiona las (im)posibilidades de la fotografía para representar lo sucedido durante el genocidio en este país, así como la propuesta de Harun Farocki, el cual explora en su obra *Fuego Inextinguible* estrategias para hablar del uso del napalm en el exterminio de la población vietnamita. Ambas propuestas nos llevar a la pregunta: ¿Cómo producir imágenes críticas que permitan desnaturalizar nuestra mirada?

1. Alfredo Jaar o la desaparición de la imagen

A través de su producción artística, Alfredo Jaar ha sido un incansable investigador de las *políticas de la imagen*. La mayoría de sus proyectos abordan situaciones de extrema violencia, conflictos, guerras, matanzas en diferentes países y contextos.¹ En el *Proyecto Ruanda* (1994-2000), el artista reflexiona sobre el genocidio ocurrido en este país de África Central y las implicaciones que tiene un acontecimiento de este tipo en el campo de la representación; interroga la capacidad de la imagen para representar la realidad a la cual apela así como nuestra propia capacidad de mirar. Para llevar a cabo este trabajo y enfrentar el dilema ante mencionado, Jaar experimenta con diversas estrategias artísticas que ponen en jaque las formas de representaciones visuales.

En una larga entrevista² sobre las maneras de enfrentarse con las imágenes de la violencia, el artista comenta que, para llevar a cabo su trabajo, sigue un mismo esquema: informarse sobre los acontecimientos, viajar a los lugares, ver con sus propios ojos, contactarse con las víctimas y después documentar. Pero ¿cómo documentar cuando la cámara nunca logra registrar lo que vemos? Para Jaar, “La cámara siempre termina por crear una nueva realidad. Siempre me ha preocupado el desfase entre la experiencia y lo que se puede registrar fotográficamente.”

Para documentar y registrar la realidad, el artista marca la diferencia entre su propio trabajo y el trabajo de fotorreporteros, el cual que obedece a otras necesidades. Ellos tienen que trabajar muy rápidamente para enviar sus fotos a las agencias y además necesitan mucha protección ya que se encuentran en zonas de conflictos. Por estas dos razones se establece

1 Para más información, ver sitio del artista <http://www.alfredojaar.net/>

2 Telesimposio: Representaciones de la violencia, Panelista Alfredo Jaar, moderador Rubén Gallo. Trans, Vol. 1/2 Issue 3 / 4, 1997. <http://www.alfredojaar.net/press/trans/trans012.html>

una gran distancia entre ellos y las personas fotografiadas mientras él viaja solo o con otra persona y, de esta manera, puede establecer un contacto diferentes con la gente, por lo tanto, su proceso de trabajo, actitudes y prácticas, son radicalmente diferentes a las de los fotorreporteros. Para Fadi Mitri, un fotorreportero que cubrió las masacres en Líbano, el fotógrafo no puede dejar que sus sentimientos interfieran con su trabajo. “Como fotógrafo, uno tiene que concentrarse exclusivamente en la técnica de la fotografía – en el encuadre, en el enfoque, en la composición – y no en la violencia o el dolor que tiene frente a él.” Sin embargo, para Jaar las imágenes son para un uso personal y artístico y no están destinadas a ser publicadas, lo cual hace una gran diferencia:

“En el caso de Ruanda, el desfase era enorme y la tragedia intransferible; por eso era tan importante para mí hablar con la gente, registrar sus palabras, sus ideas sus sentimientos. Descubrí que la verdad de la tragedia estaba en los sentimientos, palabras e ideas de la gente –y no en las imágenes. En la fotografía, hay una manera de expresar este desfase del que hablo: se trata de resaltar elementos que están dentro de la escena, pero que no representan la esencia de la escena – elementos que serían simples testigo de lo que está ocurriendo. Así, se establece un paralelo entre estos elementos menores y la persona que observa la fotografía: tanto el espectador como los detalles menores asumen la posición de testigo. Esta estrategia ofrece un comentario sobre nuestra incapacidad de ver, sobre la futilidad de la mirada que llega tarde.”

Día con día recibimos un bombardeo de imágenes violentas por parte de los medios de comunicación, de esta forma tenemos la impresión de estar presentes y de vivir los acontecimientos. Sin embargo, dice el artista: “una vez que se apaga la televisión o que cerramos la revista o el diario, quedamos con un sentimiento de ausencia y de distancia que no podemos franquear.” En relación a las matanzas de Ruanda donde un millón de personas encontraron la muerte frente a la indiferencia general, el artista partió del hecho de que los medios provocan una ilusión de presencia, y se preguntó: “¿por qué no intentar una estrategia contraria: ofrecer una ausencia para quizá provocar una presencia?” La consecuencia de esto se expresa en su pieza *Real pictures* (1995), una serie de fotografías a color puestas en cajas de archivo con un texto impreso en la parte superior. El visitante sólo puede leer la descripción de las imágenes pero no puede ver las fotografías que se encuentran en las cajas. “A pesar de haber visto ya muchas imágenes, nadie quiso ver nada, entonces ¿por qué seguir mostrando? Quizá no mostrar podría ayudar a ver mejor.” Esto fue el experimento, una suerte de monumento a la memoria de las víctimas pero también una referencia al callejón sin salida en la cual se encuentran tanto el artista como la imagen. De

esta pieza existen aproximadamente 15 réplicas en diferentes lugares del mundo, en cada monumento, encerrados en unas cajas negras se encuentran 60 fotos cuidadosamente escogidas en relación a la tragedia de Ruanda: las masacres, los campos de refugiados, la destrucción de las ciudades

En resonancia con *Real Picture*, la obra *El lamento de las imágenes* (2006) sintetiza las reflexiones que el artista llevó a cabo en torno al genocidio ruandés durante más de 20 años. La obra es una instalación en varias salas con el uso de textos, luz y oscuridad, espacio arquitectónico. En una primera sala, en la penumbra, tres textos inscritos en la pared con luz sobre negro, deslumbran al visitante. El primer texto se refiere a Nelson Mandela saliendo de prisión, deslumbrado por la luz; el segundo, al entierro de millones de fotografías compradas por una empresa de Bill Gates en una mina de piedra; el último, alude a la compra de los derechos de todas las imágenes satelitales de la guerra de Afganistán por el Ministerio de la Defensa de EE.UU., este texto concluye con la frase: “No queda nada por ver.” Después de atravesar un pasillo inmerso en la oscuridad, el visitante llega a la siguiente sala y se encuentra con una pantalla de luz blanca y brillante. Experimenta entonces su fragilidad frente a la luz y la oscuridad y advierte la pérdida de sentido de las imágenes para representar la realidad.

2. Harun Farocki o la desconfianza de la imagen

Y si la muerte de Puig y de Négus, la muerte del capitán Boïeldieu, la muerte del conejito, han sido inaudibles, es porque la vida nunca volvió a dar a las películas lo que les robó. Y que el olvido del exterminio es parte del exterminio.

Jean-Luc Godard

Con una actitud crítica y una práctica sistemática, el cineasta y artista visual alemán, Harun Farocki,³ dedicó su vida y producción a desmenuzar sin piedad los *regímenes de visualidad*. Su obra dialoga con textos reflexivos tanto sobre la producción y tecnología de la imagen como sobre su circulación y recepción. No ha dejado de interrogar el estatuto de la imagen, el impacto de la tecnología y el papel de las instituciones en su producción y

³ Harun Farocki, cineasta alemán, nació en 1944 en Checoslovaquia y falleció el 30 de julio de 2014 en Berlín, Alemania. Perteneció al Nuevo cine alemán. Fue director de la revista FilmKritik.

uso. En una primera etapa de su carrera, Farocki se dedicó a analizar y desmontar el lenguaje cinematográfico, la televisión, el video clip y el montaje y sus efectos.

Para el cineasta, ninguna imagen es “natural” y toda imagen es el resultado de una intención o manipulación en la cual interviene el ojo y la mano del hombre así como algún artefacto. En palabras de Didi-Huberman, lo que persigue Farocki es justamente

“determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para que, con qué propósito tuvo lugar la manipulación.[...] Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo nos toca a la vez.”

Farocki tiene un particular interés en explorar los dispositivos que se usan en el contexto de conflictos bélicos y el tipo de imagen que se produce para este uso particular, además le interesa no sólo la producción sino también la recepción de la imagen y las resistencias del espectador en querer mirar las cosas. ¿Cómo mostrar lo violento sin herir los sentimientos del espectador, cómo superar la saturación de imágenes a la cual estamos expuestos a diario y poder vencer las barreras de la indiferencia y del desconocimiento que generan?

En uno de sus primeros trabajos, *Fuego inextinguible* (1969), Farocki realiza un ensayo filmico sobre la Guerra de Vietnam partiendo del uso del napalm en el exterminio de las poblaciones. En este film, se propone enfrentar sistemáticamente las resistencias de los espectadores para mirar la violencia y asumir su propia responsabilidad, ya que, según el artista, todos somos coparticipes de dicha violencia. La estrategia consiste en, a través de una puesta en escena elaborada, leer en voz alta el testimonio de un sobreviviente de los bombardeos de napalm. Al final de su lectura, con una suerte de distanciamiento brechtiano, mira a cámara y dirigiéndose directamente a nosotros, nos interpela: “Si le mostramos imágenes de quemaduras de napalm, usted cerrará los ojos. Primero cerrará los ojos ante las imágenes. Más tarde cerrará los ojos a la memoria. Después cerrará los ojos ante los hechos. Luego cerrará los ojos al contexto.”

Posteriormente, a través de una analogía entre el calor producido por el napalm y un cigarro, se quema con el cigarro en el antebrazo y explica que las quemaduras del napalm son 1000 veces más fuertes que las del cigarro. En otro momento, analiza de manera sistemática, con actores y una puesta en escena desdramatizada, la manera en que tanto la empresa química que produce el gas napalm como el sistema social en su conjunto, se encuentran implicados en la guerra y en el exterminio.

A través de estos recursos visuales y dramáticos, Farocki establece una relación entre la instrumentalización del exterminio y la complicidad del sistema, y es difícil evitar hacer el paralelo entre los procedimientos de la empresa alemana productora del gas Napalm C y la empresa química que producía el Zyclon B, gas utilizado para el exterminio durante la Segunda Guerra Mundial, lo cual nos llevaría a pensar en una permanencia tanto de ciertos procedimientos como de nuestra negación a verlos, y como dice Jean-Luc Godard, el olvido del exterminio es parte del exterminio.

3. Conclusiones. La imagen necesaria: cuatro fotografías ineludibles

“Cuarenta, cuarenta y uno. Aunque totalmente rayado, un simple rectángulo de treinta y cinco milímetros salva el honor de lo real.”

Jean-Luc Godard

Frente a estas dos posturas, tenemos la propuesta de aquellos que consideran, a pesar de todo, la posibilidad de la representación de imágenes extremas. Me gustaría concluir esta reflexión refiriéndome a un texto que me parece paradigmático en torno a la imagen como testimonio, se trata de *La imagen pese a todo*⁴ de Didi-Huberman,. En este ensayo, el autor traza la historia de cuatro imágenes que fueron tomadas en el lugar mismo donde se perpetró el exterminio nazi. Tomando en cuenta que las posibilidades de evasión de los campos de exterminio eran muy reducidas, la existencia de estas imágenes representa prácticamente el único testimonio visual de los acontecimientos. Cuatro imágenes que atestiguan de la barbarie y muestran el “infierno de los campos”.

En agosto de 1944, gracias a la resistencia polaca, miembros de un *Sonderkommando*⁵ lograron introducir una cámara fotográfica y tomar clandestinamente cuatro fotografías del proceso de exterminio que se llevaba a cabo en el campo de Auschwitz-Birkenau. Un miembro del grupo, un fotógrafo desconocido, supuestamente llamado “Alex”, penetra dentro de la cámara de gas y desde la oscuridad que lo protege, toma las primeras dos fotos. En ambas fotografías se alcanza a ver los miembros del *Sonderkommando* en su labor de cremación de cadáveres que se realizaba al aire libre, ya

4 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit, 2003, Paris.

5 Los *Sonderkommandos* eran grupos de judíos encargados de quemar los cuerpos de las personas exterminadas en los crematorios de los campos nazis, destinados a desaparecer para eliminar sus testimonios y no dejar huellas.

que los crematorios no eran suficientes. Posteriormente, el fotógrafo se atreve a salir de la cámara de gas y se mueve hasta la parte posterior del campo donde llegan los convoyes de deportados. Toma dos nuevas fotos. En la primera, un grupo de mujeres, desnudas, parecen esperar para entrar a la cámara de gas. Se percibe en la fotografía la chimenea del Crematorio IV. La segunda foto más movida, fuera de foco y casi abstracta, deja entrever la cima de los abedules que rodean el campo. Es probable que toda la operación no haya excedido los quince minutos, y de esta manera se pudieron extraer, pese a todos los riesgos, un fragmento de realidad para dejarnos un testimonio visual, analógico, de estas escenas. Es en el momento más intenso del proceso de exterminación, entre la desaparición anunciada de todo testigo y la imposibilidad de representarse las cosas, que nace la necesidad de la imagen fotográfica para: "...arrancar a su trabajo infernal algunas fotografías susceptibles de atestiguar el horror específico y la magnitud de la masacre."⁶

Es importante ubicar el acto de tomar *estas* fotografías en el contexto de la "Solución Final" que preconizaba la eliminación de toda huella, sea material o humana. En la circunstancia particular de la política de exterminio del Estado Nazi, hoy sabemos que desaparecer las huellas, conservar el secreto y no dejar rastro alguno fueron parte de una estrategia programada desde el inicio de la operación. Más que en cualquier otra circunstancia, la violencia del estado, ya que de esto se trata, suele ser desaparecida, borrada o manipulada.⁷ "De ahí la importancia que le concedemos a estas imágenes, más allá del hecho histórico, del archivo o del documento. Un gesto desesperado para recobrar la humanidad en el corazón mismo de la inhumanidad."⁸

Aunque sea una tarea prácticamente imposible y a pesar de nuestra propia realidad, hoy es nuestra responsabilidad mirar estos fragmentos y no refugiarnos detrás de lo *inimaginable*,

⁶ Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit, 2003, Paris.

⁷ Sabemos que los archivos de los Estados están controlados y sólo se abren después de un tiempo determinado, cincuenta años por ejemplo para los archivos de la Colaboración en Francia. Sobre la apertura de los archivos, ver Rober O. Paxton, *La France de Vichy*, Éditions du Seuil, 1973, 1997, Paris.

⁸ Para un estudio más profundo sobre la relevancia del testimonio en relación al Holocausto, ver *El relato testimonial, entre el camino del silencio y la promesa de la memoria*. María de Lourdes Jáuregui Espinoza, Tesis de maestría, Universidad de Guanajuato, 2013.

como se ha dicho muchas veces: “Debemos, en cambio, contemplarlos, asumirlos, intentar dar cuenta.”⁹

BIBLIOGRAFÍA

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.

Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra, Buenos Aires, 2013.

Harun Farocki Visión. Producción. Opresión (Catálogo de la exposición). MUAC, UNAM, México D.F., 2014

Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinema*. Gallimard-Gaumont, 1998

⁹ Op. Cit.