

Las prácticas artísticas que nos conmueven. Arte, política y sensibilidad
The artistic practices that move us. Art, politics and sensitivity

Marcos Ojeda Quintana*

RESUMEN

Tomando como punto de partida el ensayo de Susang Sontag *Ante el dolor de los demás*, se hace un recorrido por la imagen del desastre, su difusión por los medios y su dimensión política y social. Así mismo, se propondrán una serie obras de artistas, destacando entre ellas la producida por Alfredo Jaar, y la crítica que de ella hace Racques Ranciere en su *Teatro de las imágenes*. Se propone una redistribución de las mismas, opuesta a la que detentan los medios que las gestionan, y a una práctica artística que no se deje llevar por los estereotipos críticos de la producción de imágenes sobre la violencia. El sentido político de estas prácticas, sería directamente proporcional al modo de articulación entre maneras de hacer las formas de visibilidad y de su efectividad en la producción de lo sensible.

PALABRAS CLAVE: Dolor, sensibilidad, imagen, espectador, estética, arte, política.

ABSTRACT

Taking as the initial point the essay by Susan Sontag *Regarding The Pain of Others*, we make an itinerary all through the portrait of destruction, its diffusion by the media and its political and social dimension. Moreover, a range of artists works will be proposed, standing out the created by Alfredo Jaar, and its review by Jacques Rancière in *The Theatre of Images*. We propound a redistribution of these works, opossed to the another that is unlawfully hold by the same media wich manage them, and also to an artistic practice that isn't guided by the critical stereotypes from the production of images about violence. The political sense of this practices, would be directly proportional to the way articulation between manners of establishing the visibility forms and its efficacy in the sensible production.

KEY WORDS: Pain, sensibility, images, spectator, aesthetics art, politics

1. INTRODUCCIÓN

El recientemente fallecido Eugenio Trias (1942-2013) único filósofo en letras hispanas galardonado con el prestigioso premio Friedrich Nietzsche, hizo un intento de clasificación de las artes, donde habitaría el sujeto artístico, que puso de manifiesto en su libro *Lógica del Límite* (1991) y en él sitúa a la arquitectura, escultura y la pintura como artes espaciales o estáticas. La escultura se ofrece a la contemplación en un lugar arquitectónico y otorgaría forma simbólica a este. Hecho de materias sólidas, conmemora una hazaña o gesta de valor social ejemplar, la presencia de un culto religioso o en su

* Master de Producción Artística, Universidad Politécnica de Valencia. Email: marcos.ojeda.quintana@gmail.com

vertiente clásica, resalta la dimensión atlética del habitante, sus proporciones perfectas; la figura más común es la del héroe. Por su parte, en la pintura la imagen característica es el santo, menos corpóreo y más alma, un juego de miradas, unos ojos que nos miran. La manera de darse a la visión de ambas difiere de la siguiente manera según el autor:

"...(la pintura) el mirón queda parado, y en ese parón meditativo se haya su dejazón, en pasmo, prendido ante el embrujo de la imagen. Esta tiene ese poder, pues siempre es imagen que mira o imagen entregada por unos ojos que desde dentro del cuadro ordenan y jerarquizan eso que se da a ver (...)
En la escultura no es determinante este juego fascinante que constituye el poder de la imagen."(Trías, 1991:138-139).

Ambos, héroe y santo, son personajes y sujetos históricos de una narración, un sistema de creencias, valores o ideas; un elemento fundador del lugar que se conmemora, y por lo tanto justifican dando sentido en el tiempo, en el devenir de ese sitio como tal. No es mi intención cuestionar su legitimidad, pero no es precisamente a esta tipología de personas a las que me voy a referir en las líneas que siguen.¹

El pintor español Francisco de Goya, realizó una serie de ochenta y dos grabados, *Los desastres de la guerra* (1810-1815) donde se muestra el horror de la Guerra de Independencia Española. Es uno de los primeros en retratar un conflicto bélico sin gloria. Este conflicto precede a una ocupación previa de las tropas napoleónicas del Primer Imperio Francés. Goya, como muchos otros se debatía entre las ideas patrióticas y el campo afrancesado y es esta su posición ante la situación de la que es contemporáneo y que expone su punto de vista. En todos ellos se encuentra una frase escrita al pie de la imagen y particularmente en las estampas 44 («Yo lo vi») y 45 («Y esto también») se declara que es testigo presencial de los hechos, que es "ojos" por ese "algo" que le increpa y que intenta representar para la mirada del espectador.

¹ "El grupo escultórico de Laoconte y sus hijos debatiéndose, las incontables versiones pintadas o esculpidas de la Pasión de Cristo y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinados a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo. El espectador quizá se conmisere del dolor de quienes lo padecen —y, en el caso de los santos cristianos, se sienta amonestado o inspirado por una fe y fortaleza modélicas—, pero son destinos que están más allá de la lamentación o la impugnación." Sontag, Susan, *Ante el Dolor de los Demás*, Afaguara, Madrid, 2003, p.51



Francisco de Goya,
Los desastres de la guerra, n.º 44: «Yo lo ví», 1810-1815

En el ensayo *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag se refiere a esos grabados de la siguiente manera:

"Las imágenes de Goya llevan al espectador cerca del horror. Se han eliminado todas las galas de lo espectacular: el paisaje es un ambiente, una oscuridad, apenas está esbozado. La guerra no es un espectáculo. Y la serie de grabados de Goya no es una narración: cada imagen, cuyo pie es una breve frase que lamenta la iniquidad de los invasores y la monstruosidad del sufrimiento infligido, es independiente de las otras. El efecto acumulado es devastador (...) La relación de las crueldades bélicas está forjada como un asalto a la sensibilidad de los espectadores. Las expresivas frases en cursiva al pie de cada imagen comentan la provocación. Si bien la imagen, como cualquier otra, es una inducción a mirar, el pie reitera, las más veces, la patente dificultad de hacerlo. Una voz, acaso la del artista, acosa al espectador: ¿puedes mirar esto y soportarlo? Un pie afirma: «No se puede mirar». Otro señala: «Esto es malo». Otro responde: «Esto es peor». Uno grita: «¡Esto es lo peor!». Uno más declama: «¡Bárbaros!». «¡Qué locura!», pregonaba otro. Y otro más: «¡Fuerte cosa es!». Y aun otro: «¿Por qué?».(Sontag, 2003: 56).



Francisco de Goya,
Los desastres de la guerra, n.º 32: «¿Por qué?», 1810-1815

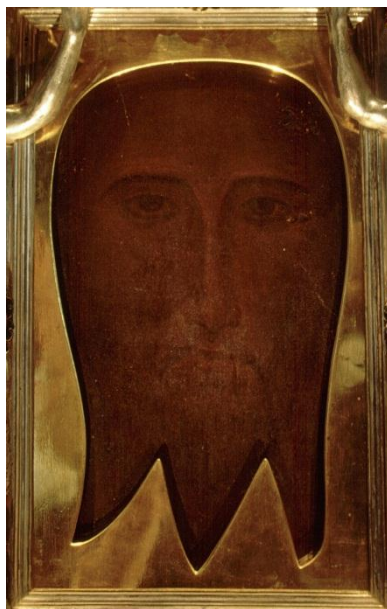
2. FAMILIARIZADOS CON EL DOLOR AJENO

Actualmente, los medios de masas nos bombardean con imágenes de la guerra y del sufrimiento ajeno que entran en nuestros hogares a través de la pantalla y que forman parte de lo que se ha dado a llamar *info-entretenimiento*, un mercado que genera espectáculo y cotiza en bolsa. La calidad de este periodismo es escasa, además de por la cantidad de imágenes que requiere este mercado, por el hecho de que un número determinado de agencias controlan y seleccionan esa información respondiendo a intereses muy concretos. Esta manera de mirar en la distancia de la vida moderna, sus efectos en el espectador y la responsabilidad de la opinión pública, es lo que analiza Susan Sontag en el citado ensayo *Ante el Dolor de los demás*. En él, se dedica especial atención a la imagen fotográfica, la que desde la propia invención de la cámara en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte y un ejemplo claro de ello es la fotografía *post-mortem*. Esta se une al debate sobre la imagen sumando otro *sustrato epistémico* a este extenso terreno de conocimiento. Sería pues la naturaleza la que se retrataría *a si misma*, entendida esta como una *laboratorio químico*, donde el hombre intervine experimentando con ella. Es por lo tanto la materialización de un suceso donde no hay todavía sujeto que lo interprete como hecho. En la sustancia fotosensible, la luz se presenta dejando su rastro por y para la que habría visión y ojo.

2.1 SEGUIR EL RASTRO.

Tal cual la entendemos, la cámara fotográfica se compondría de la acumulación de otros descubrimientos en óptica y la propia cámara oscura, hallazgos estos, mucho mas

anteriores y profusamente utilizados, pero que culminan con los avances en la química del S. XIX que permiten fijar dicha imagen (a esto deberíamos añadir la tecnología digital). La fotografía como técnica, forma parte de la historia, no obstante, el tiempo que se quedaría atrapado en la realización de la foto se remitiría solamente al tiempo de exposición a la luz, sin esencialismos, no precisamente al tiempo de un relato de la humanidad. No es de olvidar que la fotografía siempre será un fragmento-huella-rastro, y por lo tanto, por sí misma no podría componer una realidad completa sin referentes complementarios a ella. Existen en la tradición dos historias que se podrían vincular a la concepción de la imagen como huella. Una de ellas se referiría al supuesto origen de la imagen pictórica que nos legó Plinio, un mito en el que el artesano Butades retuvo sobre la pared, a partir de su sombra proyectada, la imagen del joven amante de su hija y que se marchaba a la guerra; la otra, una variante del Cristianismo, son los *acheiropoieton* (del griego: "no manufacturado", o también, "no hecho por la mano humana") son un tipo específico de iconos, *vera icon*, a los cuales se les atribuye un origen y efectos milagrosos justamente por no haber sido pintados por ningún hombre, sino creados por intervención divina. Lo que daba entidad de *verdadera imagen* a estas telas eran los relatos en los cuales se insertaban y que provenían de leyendas también medievales, es decir siglos posteriores a Cristo, siendo los fundamentales el del "Mandylion" y el de la "Verónica". En el caso de la fotografía habría una intervención humana como operario de la cámara y el único relato que le daría veracidad sería el de la ciencia misma.



Mandylion expuesto en la capilla privada del Papa en el Vaticano. Fotografía tomada en el pabellón de la Santa Sede de la EXPO 2000 de Hannover, Alemania.

Se abre pues una dimensión oculta de posibilidades y registros imperceptibles para la realidad del momento no mediada por la experiencia o las creencias. Como lo fue a su vez la perspectiva, se trataba de ciencia y por lo tanto era racional y en consecuencia real y legitimador. A partir de ese momento la cámara fotográfica sería la *metáfora técnica* por la cual podríamos empezar a definir nuestra visión una definición cuanto menos simplemente mecánica del proceso de ver. Jean Fontcuberta la define de la siguiente manera:

"La fotografía es un signo que, efectivamente, requiere para su consecución una relación de casualidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro-memoria"(Fontcuberta, 1997: 78).²

Si la imagen era algo que te miraba *para unos ojos*, la foto además añadiría el saberse como una evidencia material de algo que paso o poso delante de la lente y que dejó su huella. Por ello es necesario ponerle nombre para que exista y tenga algún tipo de entidad pues la imagen fotográfica no tiene esa capacidad de nombrar. El Dios bíblico del Génesis en el Antiguo Testamento, tiene el poder de crear solo con la palabra y de diferenciar entre los animales y el hombre al que haciéndole a su imagen y semejanza, le da el poder sobre ellos al poder nombrarlos, porque también posee la capacidad de la palabra. Por su parte, el Catedrático de Arqueología de la Universidad de Reading, en el Reino Unido Steven Mithen, expone en su libro *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*, que la capacidad de crear metáforas es lo que realmente nos hace humanos. Esta otorgaría además el poder de convertir en un objeto a lo que nombro y pensarme con el derecho de utilizarlo porque le niego sensibilidad y sentimientos humanos.

2.2 UNA JUSTICIA ESTÉTICA.

Sebastião Salgado, en su exposición titulada *Éxodos*, fue galardonado por las instituciones por su deseo de mostrar la magnitud de la explotación capitalista y el dolor de *los otros*. Este mismo afán le valió la crítica y el reproche del mundo académico. Nos servirá de ejemplo significativo de este tipo de artistas que guiados por un espíritu universalista, alinean opresiones, desarraigos y penurias. Un *igualar* que no contempla las desigualdades y por lo tanto no se les hace justicia. Este fotógrafo brasileño reúne desplazamientos poblacionales de más de cuarenta países y lo presenta en una gran

² Es necesario puntualizar esta definición de *rastro-memoria* que este caso sería para la foto como cosa, objeto de nuestra cotidianidad, ready-made, un documento que forma parte de un archivo, pues el hecho de la memoria es algo más que eso, es la acción de recordar o rememorar o reconstruir los hechos no la metáfora de archivo de recuerdos, es más la manera de consignarlos.

cantidad de ciudades sobre todo del primer mundo. En la introducción a *Éxodos* muestra su declaración de intenciones:

"Más que nunca, siento que solo hay una raza humana. Más allá de las diferencias de color, de lenguaje, de cultura y posibilidades, los sentimientos y reacciones de cada individuo son idénticos."(Salgado, 2003:3).

Es significativo como un proyecto fotográfico que pretende documentar el drama de las fronteras trate de abolir los límites y las diferencias entre condiciones sociales e incluso, con su sugerente título, se puede querer asociar al éxodo de los israelitas conducidos por Moisés de Egipto a Palestina y su historia melodramática y épica. Intenta hacer parecer que es algo que ocurrió hace siglos y que ocurrirá siempre, propiciado por el carácter consagrado y remoto que le otorga la fotografía en blanco y negro, algo que paraliza y justifica mas que denunciar. Susan Sontag, critica a Salgado que retrataba la tragedia humana con una belleza estética propia del mundo comercial, restando autenticidad al documento. Julio Ramos en *Coreografías del terror: justicia estética de Sebastião Salgado* escribe:

"También importan los cuerpos y practicas culturales en descomposición. A diferencia de las obras contemporáneas que se sitúan en el lugar del cadáver o de sus huellas, como las de Teresa Margolles, o de los restos mortales engalanados, como en Damien Hirst, Salgado reitera cuerpos moribundos, despojados de *agency* y de derechos, hace visible el terror."(Ramos, 2003:68).



Sebastião Salgado,
Exodos, 2000

Según Ramos, la única salvación que les quedaría es la *justicia estética*, una justicia abstracta global, que homogeneiza lo discontinuo y deshace la especificidad de los contextos en cada caso determinado. Ante la falta de organismos internacionales que hagan efectiva la solidaridad y los derechos internacionales y la igualdad de su práctica, se buscan universalizaciones simbólicas como la del arte. No obstante, estos artistas actualizan antiguas preguntas sobre la legitimidad de la fotografía documental para registrar la realidad y la variedad de experiencias.

Más que valorar la eficacia y el impacto que han producido en la sociedad se trata de preguntarse por el poder interpretativo de las obras o acciones, las tensiones ocultas que destapan para que las acciones artísticas trasciendan a lo simplemente simbólico. Ante ello Néstor García Canclini se pregunta:

"¿Qué hace que ante el dolor de los demás (Sontag) una parte considerable del arte contemporáneo oscile entre huellas embellecidas de cadáveres y cuerpos desfilando moribundos despojados de agencia y derechos?"(García Canclini, 2009:30)

La manera de tratar la imagen por sí misma, en sí como medio, autocomplaciente, y la imagen estetizada bellamente, no supondría nada para el retratado más que el *privilegio* de haber colaborado en un buen trabajo de un excelente profesional; de haber *salido guapo*, pero de seguir quedándose invisibilizado y en el olvido como persona que una vez vivió. Todo lo que puede quedar de él, es la fetichización de un lugar lejano y exótico, poco más que un objeto disfrute.

3. ESPACIO DE INTIMIDAD CON "EL OTRO"

3.1 ALFREDO JAAR Y EL TEATRO DE LAS IMÁGENES.

Si la imagen por sí sola no es capaz de situar al espectador en el hecho de un suceso tal como el dolor o el sufrimiento humanos, entonces ¿de qué manera nos son contextualizadas y bajo qué historias, sistemas de creencias e ideologías se está haciendo, y que como espectadores, puede estar en consonancia o no con nuestro sistema de valores, nuestra idiosincrasia o cultura? A este respecto, Georges Didi-Huberman nos pone en el lugar del artista Alfredo Jaar, el cual se propone como objetivo enfrentarse a esta dificultad:

"Tres semanas después de consumado el genocidio de 1994, el artista chileno Alfredo Jaar decidió partir a Ruanda llevando consigo su cámara fotográfica y gran cantidad de película. Mientras iba reuniendo un importante archivo de imágenes de la masacre -cruzándose sin duda, con gran número de reporteros gráficos enviados por agencias de todo el mundo- reflexionaba sobre los límites, no de su trabajo en tanto tal, sino del posible devenir de ese trabajo, en particular su problemática legibilidad en el contexto social del arte y de la información. Esos millares de imágenes no eran solo un resultado: suponían un proceso, no funcionaban sin el viaje mismo, sin los encuentros con los supervivientes, <<las emociones, las palabras y los pensamientos>> de esos sobrevivientes. Así, para explicar -para que eventualmente un aficionado al arte, en una galería, tuviera que enfrentar íntimamente esa situación- se necesitaba *implicar* ese proceso, esas emociones, esas palabras y esas ideas en la presentación de las imágenes mismas." (Didi-Huberman, 2008:47-48).

De la documentación extraída surgen varias obras, pero en todo momento se muestra reticente a mostrar directamente esas imágenes enterrándolas en cajas y solo dejando visible texto sobre lo que retratan. *Lament of images* (2002) al recorrerla, el espectador se encuentra con una pantalla de luz blanca o dos paneles igualmente luminosos que se van cerrando como un sarcófago de luz y sumen en la oscuridad el lugar. Jaar obtendría la conclusión de no ofrecer imágenes que nos dejen un sentimiento de ausencia, como las que vemos en los medios, sino ofrecer una ausencia que pueda provocar una presencia. A este respecto, Jacques Rancière en su ensayo titulado *El teatro de las imágenes*, opina que esta ausencia no es una manera de purificarnos de la cantidad de imágenes excesivas en los medios sobre la violencia, que nos insensibilizan, sino muy al contrario, es una falta o una sustracción:

"No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas (..) No se trata así para el artista de suprimir el exceso de imágenes, sino de poner en escena su ausencia; la ausencia de ciertas imágenes en la selección de las que interesa mostrar, según el criterio de los encargados de la difusión." (Rancière, 2008: 85)



Alfredo Jaar,
Lament of images, 2002

De esta manera explica por qué el artista guarda las imágenes de la masacre en cajas y no las muestra como tampoco fueron mostradas por los medios en el momento en el que acontecieron. *Untitled (Newsweek)* (1994), es una obra en la que el artista expone las portadas del semanario *Newsweek* contemporáneas al suceso, con otras informaciones, en una clara maniobra de distracción.



Alfredo Jaar,
Untitled (Newsweek), 2002

Otra trabajo suyo extraído de esta experiencia y que es ejemplar al abordar la producción de Jaar, se trataría de *Eyes of Gutete Emerita* (1996) que consiste principalmente en una mesa de luz donde se amontonan diapositivas que, al ser miradas con una lupa, se evidencia que todas ellas reproducen la misma imagen de los ojos de uno de los supervivientes, entrevistado por el mismo artista. Son unos ojos concretos que se dirigen

al espectador evitando todo el voyerismo que podría producirse de haberse presentarse imágenes directas de cuerpos mutilados. Por lo tanto te obliga a posicionarte en un encuentro igual de miradas, que no es lo mismo que ser observado por un ojo vigilante e instrumentalizador; dispositivo de visión que le hace sentir a uno que no es dueño de la situación: "el infierno es la mirada del otro" afirmó Sartre. La imagen fotográfica evidencia la presencia no figurada sino objetiva de algo, que podríamos reconocer como unos ojos y que en todo momento el artista quiere dejar claro que no es una cosa o de forma genérica, una persona de raza negra cualquiera. Desde el primer momento la instalación lleva un nombre propio, Gutete Emerita:

"Gutete Emérita, 30 años, está de pie frente a la iglesia. Vestida con ropa gastada y modesta, sus cabellos se encuentran recogidos por un pañuelo de algodón rosa pálido. Asistía a una misa cuando la masacre comenzó. Su marido Tito Kahinamura (40 años) y sus dos hijos, Muhoza (10 años) y Matirigari (7 años) fueron asesinados a golpe de machete bajo sus ojos. Ella pudo escapar junto a su hija Marie-Louise Unumararunga (12 años) y permaneció escondida en un pantano durante tres semanas, saliendo sólo de noche para buscar algo que comer. Mientras habla de la familia que ha perdido muestra los cadáveres en el suelo, pudriéndose bajo el sol africano."³

Esta capacidad que cada uno tenemos de pretender una historia personal, es lo que me haría sensibilizarme, tener *compasión*, que no piedad; más bien la capacidad de sentir con ellos, mucho más que si compartiera o no su sistema de creencias o su ideología. El haber multiplicado esa imagen de un ser único por el de *montón*, los muertos, con esa metonimia, nos podemos hacer una representación mental de lo desmesurado del todo, es decir lo inconcebible de un genocidio.

"Esta redistribución de las relaciones entre lo pequeño y lo grande pasa también por una multiplicación de los poderes de la figura. Una figura que no es simplemente una palabra o una imagen el lugar de otra. Se puede ampliar el proceso: es también un medio para otra cosa, una manera de producir sensibilidad y sentido en un lugar otro, un espacio nuevo constituido por estas sustituciones."(Rancière, 2008: 82).

³ "... entrevistó a algunos sobrevivientes y fotografió los sitios de la masacre y los campos de refugiados. Intentó organizar ese material de muchas formas pero sentía que siempre fracasaba. Uno de sus recursos consistió en seleccionar fotos de distintos aspectos de la destrucción y enterrarlas en cajas negras que luego apiló, como cementerio y archivo. Sobre cada caja colocó la descripción de las imágenes." García Canclini, Nestor, *La sociedad sin retrato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz Editores, Madrid, 2010, p.166



Alfredo Jaar,
The Eyes of Gutete Emerita, 1996

La instalación en su totalidad, construye un espacio en el que también incluye texto, un tejido de palabras pueda dar también una resonancia a la muerte o el exilio masivos. Un dispositivo espacio-temporal otro, opuesto al de los mass-media dominantes, donde hay menos información pero esta retiene nuestra atención por mas tiempo. En este recorrido espacial por ese despliegue de recursos evocadores, se generaría en el espectador *el teatro de las imágenes* que intuye Rancière.

3.2 UN APUNTE SOBRE VIDEO ARTE.

Las instalaciones suelen ser "arquitecturas teatrales" y como tales poseen un sentido espacio-temporalidad no lineales o geométricos, sino experienciales y múltiples, siguiendo la concepción de *extensidad* del *bergsonismo* de Gilles Deleuze (Deleuze, 1987). Otra obra análoga a este concepto de *teatralidad* sería *Delice* (2006) de Celio Braga. *Delice*, consiste en dos pantallas enfrentadas, ambas con el retrato de su madre, un primer plano con fondo blanco, grabado cámara en mano. La imagen video se sumaría como otro sustrato técnico mas en nuestra comprensión de las imágenes. Él mismo ha filmado la cara de su madre en su casa, mientras ella padecía el dolor de su hija muerta, hermana del artista. La madre intenta asimilarlo y él, como a la cámara, sujeta y acompaña a la madre en ese dolor y su imposible comprensión. El tema del dolor compartido también hace referencia a un *doble movimiento* en el que el espectador está implicado también como acompañante del duelo. Este debe acceder a la instalación y posicionarse en medio de ambas pantallas, lo que no permite verlo todo a la vez; hay algo que se escapa a la mirada. Esto le hace consciente de un contacto físico y sensorial, de su corporeidad al sentirse vigilado.

"Delice nos invita a entrar y nos echa; invita a la intimidad del encuentro y estipula la ineluctable extrañeza que queda. Gracias a esta instalación, distinta de otra con una única

pantalla, la figura de la mujer adquiere poder, la cara tiene representación y el voyeurismo del espectador se mantiene a raya."(Bal, 2008:148).

Invita al contacto con el otro, su proximidad, mas que a su contemplación como objeto alejado de este. Una intimidad⁴ compartida que implica el contacto físico. La piel es esa superficie fronteriza que permite el disfrute del encuentro entre lo interior y lo exterior, lo que Roland Barthes otorgaba a la fotografía. La luz proyectada que envuelve al espectador, lo incluye mucho más que si se tratase de una simple proyección donde la irrupción de este entre la imagen y la pared, restaría visibilidad con su sombra arrojada.



Celio Braga, *Delice*, 2006.

"La video instalación propone que entre la piel y el espacio, hay un vínculo que fundamenta la estética del vídeo (..) En este sentido, la video instalación es una *zona de*

⁴ Pardo, José Luis, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 2004. El autor aquí diferencia la intimidad de la concepción de público y privado sometida al régimen mediático o la simple legalidad. Lo concibe como algo que quiere ser compartido.

contacto un espacio social donde las culturas se encuentran, chocan y negocian." (Bal, 2008: 149).

La especificidad del video se hace patente con respecto a la fotografía. El video, en primer lugar, con la casi inmovilidad de la imagen del rostro de la mujer, solo interrumpida por el ligero movimiento de la cara o de la imagen filmada cámara en mano, pregunta por el significado del retrato de este comparado con el fotográfico. En segundo lugar, ese *doble movimiento*, acompaña el duelo, no te hace pasivo sino que conmueve. En el caso de Jaar, se recurría a la metonimia, amontonar muchas partes del todo, por la imposibilidad de la imagen de figurar la magnitud de un hecho terrorífico e irrepresentable. Donde no hay palabras, la imagen en movimiento te prepara para lo potencialmente nuevo con su capacidad de apertura o *abstracción*.

La video-instalación, uniría tanto la capacidad del espacio, como *extensidad* en la que participan todos los sentidos del espectador, como sus posiciones temporales heterogéneas, que relacionan al video con las culturas migratorias. Hay contacto, no es algo simplemente subjetivo. Su sentido estético, expresado en plural, tiene la capacidad política de cuestionar la realidad dominante. La estética se ocuparía en estos casos, de re-configurar la *división de lo sensible*, introducir nuevos sujetos y objetos haciendo visible lo escondido. En palabras de Jacques Rancière de:

" [...] se designa con el termino estética no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes. Un modo de articulación entre manera de hacer las formas de visibilidad de las manera de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento." (Rancière, 2002).

4. CONCLUSIÓN

El hombre es un todo, aunque no necesariamente en cada momento, por eso intenta ubicar el arte en algún sistema mas o menos abierto o cerrado que le permita ir mas allá o quedarse; precipitase hasta lo desconocido, *lo otro*, no ser solo auto complaciente. La cultura Occidental quiere aspirar a llegar más lejos salvando u ocultando la muerte o el dolor; este pensamiento le impide el placer y su afán de superarse, es un límite que considera limitante. Es allí, en el límite, desde donde se debe situar para poder conseguirlo como sujeto, sin caer en ampliar la frontera de lo mismo. Tenemos en cuenta que nos llegan imágenes desde los medios, tenemos pues la potencia técnica para hacer mas

cercano lo lejano y unir el mundo de manera global pero en cambio, mas bien lo que se ha estado logrando es unificarlo. No podemos negar que esto corresponde a un orden de relaciones de poder muy concreto, lo no quiere decir que no exista la resistencia, pues entonces solo habría obediencia.

El pensamiento Occidental y la modernidad produjo su barbarie y es siempre posible que vuelva a acontecer pues es inherente a el. Por lo tanto hay que *visibilizar* para no hacer vivir lo mismo y a los mismos, y dejar morir a los de siempre.(Foucault, 2000) De esta manera describe Michel Foucault el modo en que los estados modernos ejercen el derecho sobre la vida y la muerte de las personas. Los avances de la técnica y sus potencialidades, no nos hacen más humanos por si mismos, si no son redimensionados a la escala de lo humano; algo más, que complemente las múltiples dimensiones de la naturaleza humana, que las equilibre. Argumentos de este tipo motivados por un tiempo pasado no tan diferente, en lo a ello respecta, al nuestro, son los que llevaron a Hermann Hesse a escribir su mal asimilada novela, *Siddharta*. En este artículo se han expuesto las obras de una serie de artistas que se proponen esta meta y la han materializado en sus trabajos, la han hecho cuerpo, materia sensible.

"La estrategia del artista político no consiste, entonces, en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver que se toma en cuenta (...) Hay que hacer visibles los nombres, hacer hablar a los cuerpos silenciosos. No es asunto de sustracción sino de redistribución de que es lo que se toma en cuenta. No se trata de una borradura de lo sensible, sino de la multiplicación y del cruce de los poderes de la producción de lo sensible" (Rancière,2002).

Pero en la opinión de Jacques Rancière, no habrían demasiadas imágenes ni demasiados artistas que hablen de la violencia del mundo que no lo hagan mas allá de los estereotipos críticos de lo que significa producir imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

Bal, Mieke, Hernández-Navarro, Miguel Ángel, *2Move. Video art migration*, Cendeac, Murcia, 2008.

Bal, Mieke, "Estéticas migratorias: movimiento doble". *EXIT nº2 Éxodo*, Noviembre 2008 / Enero 2009.

Deleuze, Gilles, *El Bergsonismo*, Ediciones Catédra, Madrid, 1987.

Deleuze, Gilles, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.

Didi-Huberman, Georges, "La emoción no dice 'yo'. En "Diez fragmentos sobre la libertad estética", AAVV, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2008.

Fontcuberta, Joan, *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Foucault, Michel, *Defender la sociedad: curso en el College de France (1975-1976)*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2000

García Canclini, Néstor, "Artes y migraciones: preguntas sin respuestas", *Exit Express n° especial quinto aniversario, Temas centrales*, Julio de 2009

García Canclini, Nestor, *La sociedad sin retrato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz Editores, Madrid, 2010.

Mithem, Steven, *Arqueología de la mente. Orígenes del arte de la religión y de la ciencia*, Críca, Barcelona, 1998.

Pardo, José Luis, *La intimidación*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

Rancière, Jacques, "El teatro de las imágenes" , AAVV, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, editorial Metales pesados, Santiago de Chile, 2008.

Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca 2002

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2005.

Salgado, Sebastiao, *Éxodos*, ELR ediciones, Madrid, 2000.

Sontag, Susan, *Ante el Dolor de los Demás*, Alfaguara, Madrid, 2003.

Ramos, Julio, "Coreografías del terror: justicia estética de Sebastiao Salgado", *Sujetos en tránsito, (in)migración, Exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2003.

Trías, Eugenio, *Lógica del Límite*, Destino, Barcelona, 1991