

Este trabajo tiene como objetivo el análisis de dos obras del artista chileno Alfredo Jaar, *El lamento de las imágenes* y *This is not America*. La primera obra es abordada en relación a su medio, el cual se establece como expresión de una estrategia en el uso de las imágenes sin recurrir a ellas. La obra se propone como fin la denuncia del control y captura de una serie de imágenes, pero ese hecho se expresa bajo la paradoja de la ausencia de las mismas. También se analizará esta obra a la luz de la noción de iconoclastia, la cual se enmarca en una larga tradición que nos remonta a los orígenes de la cultura occidental, con textos fundacionales que ofrecen una clara muestra de la prohibición de las imágenes, a saber, el Antiguo Testamento y el texto platónico. Finalmente, se abordará la obra *This is not America* como ejercicio de “resignificación” y apropiación de Jaar en torno a la reflexión de la intermedialidad, la cual conjunta la obra artística con las coordenadas mediales que son propias de la publicidad.

Comenzaremos describiendo la primera de las obras. Está compuesta por dos espacios. El primero consiste en una sala oscura donde lo único que podemos ver son tres textos en cajas iluminadas que resaltan sus letras. El primer texto da cuenta de la no existencia de imágenes de Nelson Mandela tras su liberación en 1990 luego de 28 años de cautiverio, donde se lo vería llorar; el segundo texto narra la compra por parte del magnate norteamericano Bill Gates de un archivo fotográfico de 17 millones de imágenes históricas y su posterior entierro; el tercer texto nos informa de la compra de todos los derechos de las imágenes satelitales de Afganistán y sus fronteras por parte del Departamento de Seguridad de los Estados Unidos, lo que ocurrió inmediatamente antes del ataque aéreo a la ciudad de Kabul. El segundo espacio que compone la obra consiste en un cuarto oscuro donde el muro más alejado, según la perspectiva del espectador que entra a la sala, contiene una pantalla de color blanco que es todo luz y que al mirarla enceguece al espectador.

La obra de Jaar nos abre un campo de reflexión en el que se establecen relaciones

fundamentales que giran en torno al vínculo arte-política o, podríamos decir, a las políticas de las imágenes. La proposición de esta relación nos invita a hacer consciente el manejo de las imágenes, en tanto nos revela que el acopio y administración de fotografías es una práctica que ocurre en ciertos niveles de poder.

La administración de las masas por medio de la política alimenta continuamente el desarrollo del ejercicio político guiando a la sociedad (Guy, 38). Es en este sentido que la política se nos presenta como el ejercicio de unas estrategias para gobernar y administrar el poder cuyo medio, entre otros, es la representación. Es aquí que se nos impone el problema de la representatividad. Alfredo Jaar declara al respecto: “creé una serie de ejercicios donde enfrenté por primera vez directamente el tema de cómo representar algo irrepresentable” (Berríos, 197). La cita refiere al problema de poner en imagen el drama africano, particularmente al genocidio de Rwanda, que abordó entre los años 1994 y 2000, y en el que, en el marco temporal de un año, se asesinó a más de un millón de personas ante el silencio de la comunidad internacional. Hay dos dificultades bajo el mismo signo de la representación: cómo la política se hace cargo en términos visuales de un hecho como el ocurrido en África, y cómo un artista trata el tema bajo la condición representacional. En *El lamento de las imágenes* no hay imágenes, sino enunciados. Hay texto, hay luz, pero no imágenes. Es una obra que tiene como tema principal, precisamente, el uso de las imágenes. Es una declaración y una propuesta que nos invita a pensar la condición de la imagen y su correlato negativo bajo la posibilidad de vivir en un mundo sin imágenes.

En *El lamento de las imágenes* se puede apreciar un ejercicio paradójico, en la medida que pensamos que la obra no cumple con las expectativas del visitante tradicional de una exposición: el sujeto receptor va a “ver” imágenes, pero aquí, precisamente, se encuentra con la ausencia de éstas.



Alfredo Jaar,
*El lamento de las
imágenes*, instalación
(2002). Fotografía
gentileza del artista

Es fácil engañarnos con respecto a las políticas y usos de las imágenes, por cuanto estamos tan acostumbrados a su circulación que tendemos a creer que éstas son de dominio común y de libre acceso. Al respecto, la obra de Jaar nos invita a reflexionar sobre el uso y control de las imágenes en tanto hagamos la diferenciación entre ver y observar. Ella nos señala que estamos perdiendo la capacidad de ver y propone que reflexionemos sobre “la visión sin mirada” (Berríos, 196), una visión descuidada que está anestesiada por el atiborramiento de estímulos visuales. El arte contemporáneo se ha desarrollado como una exploración incesante que se vuelca en las obras. Éstas exhiben sus búsquedas formales y materiales, en las que los artistas no temen exponer los recursos representacionales. En este sentido, Jaar es un artista totalmente consciente de las coordenadas epocales en las que se inscribe su obra. La pantalla en blanco es la exhibición de un elemento que podemos equiparar con el

lienzo en blanco del pintor. Es medio, pero más precisamente es la disposición del medio, ya que en términos estrictos hay una puesta en escena que no por ser simple carece de elaboración. La pantalla en blanco emerge como un significante que exhibe su falta de contenido, la ausencia se activa en la medida que entendemos el recorrido que nos propone el artista: en el primer espacio, constatamos las políticas de las imágenes por medio de tres textos; en el segundo, la pantalla se nos muestra vaciada de contenido. Es innegable que entendemos la ausencia de imágenes de la pantalla como símbolo conclusivo de lo que experimentamos en el primer espacio. Aquí el medio funciona como idea que se encarna en la pantalla como espacio de ausencia. Planteamos esto con reservas, ya que la pantalla en blanco no sólo funciona como medio, sino que determina la decisión del artista de plantear su pantalla como un recurso que se establece como reflexión sobre la imagen, pero que está fuera de ella.

Efectivamente, la pantalla en blanco carece de imágenes, pero es significativo el gesto de querer hablar de las imágenes desde “fuera” de las imágenes. De esta forma, Jaar nos propone un ejercicio de “metaforización” cuyo tema son las imágenes, aun cuando su propuesta se sitúe fuera de ellas. Este recurso es coherente con el contenido de su instalación, ya que aspira a hacer ver en un doble juego: las imágenes están más presentes en su ausencia.

La obra de Alfredo Jaar intenta dar cuenta de la realidad y de su entorno. No es un artista ensimismado, sino que es la realidad social lo que lo motiva a responder con una propuesta visual. Así, su obra tiene un vínculo con la contingencia: es el problema que el artista advierte en la sociedad lo que va dictando la pauta de su trabajo. La obra se plantea como un intento de dar solución a ese problema; ella es hecha a su medida. De este modo, la problemática, diríamos, se va encarnando en la obra, y es el trauma social, generador de disyunción, el que permite y clama por una solución que la obra debe proveer y, sobre todo, exponer, acercar al mundo y darle cabida para la asimilación, creando una forma interactiva de diálogo. Jaar asume su propia subjetividad como mediación. En este sentido, su obra no busca la denuncia en términos de documento, como un reflejo mimético de la realidad que quiere poner en evidencia.

El medio está inscrito en la obra de Jaar de tal manera que es un recurso que no sólo se incorpora a la obra resaltando sus elementos constituyentes, sino que puede incluso ser la obra misma. En la segunda parte de *El lamento de las imágenes*, la pantalla en blanco nos refiere a la ausencia de éstas. Donde debieran exhibirse los productos fotográficos que encarnan y expresan el ejercicio de develar ciertas circunstancias de índole ética, vemos solamente un espacio en blanco con una luz enceguedora, la cual nos encandila con el poder de la ausencia. Lo que vemos es el fantasma de nuestras expectativas, la sombra luminosa de ese registro en blanco. Allí donde debiera haber registros visuales, lo que realmente vemos es el soporte. Éste defrauda nuestras expectativas, pero además, nos plantea una lectura de las imágenes donde lo que se exhibe es el cuerpo de la imagen, pero sin sustancia. En este sentido, el cuerpo es la ausencia, entendiendo el cuerpo como cubierta que implica una sustancia o “alma” que no encontramos en su obra. De este modo, el mensaje se hace más puro, ya que al no encontrar

imágenes, el soporte se reconfigura en cuerpo. Constatamos la ausencia en el vestigio del cuerpo o, dicho de otro modo, el cuerpo (de las imágenes) opera como huella de una carencia, se exhibe como portador de una nada particular, ya que es en esa nada donde encontramos el símbolo del secuestro y desarraigo de la imagen.

La segunda parte de la obra de Jaar puede funcionar como testimonio visual de las consecuencias políticas de lo que se expresa en la primera parte. El control y dominio de las imágenes por parte de instancias de poder tiene como correlato la ausencia de imágenes a las que no podemos acceder, privación que la pantalla en blanco representa de forma elocuente mediante una propuesta “instalativa” que emerge como paradójica.

Con respecto a la misma obra de Jaar —*El lamento de las imágenes*—, nos abocaremos a su análisis desde la noción de iconoclastia que opera en ella. Para ello, tendremos en cuenta fundamentalmente los escritos de Gottfried Boehm, historiador del arte alemán cuyo trabajo sobre la teoría de la imagen tiene relación con el llamado “giro icónico”, corriente que centra su atención en las propiedades visuales de los artefactos culturales.

La iconoclastia surge en Occidente muy tempranamente. Sus primeros textos referenciales activan las coordenadas que regirán los patrones culturales en el desarrollo de Occidente. Tal como lo describe Boehm, en el Antiguo Testamento se advierte esta forma de relacionarse con las imágenes bajo una jaculatoria prohibitiva: “No adorarás ídolos”. El Dios del Antiguo Testamento es un Dios celoso, que exige exclusividad. Se plantea la prohibición a Moisés en el Sinaí, en contraste con las prácticas de adoración que su hermano dirige al pie del monte. Aarón lidera un ritual que gira en torno al becerro de oro. El pueblo, que poco antes se había liberado del yugo egipcio, celebra y se entrega a la adoración de un ídolo. Esta relación se plantea como el contraste entre adorar un Dios que no se presta para ser fijado en ninguna imagen —una deidad todopoderosa que cristaliza su mensaje bajo el signo de la letra, inscribiéndolo en los mandamientos— y adorar un objeto inerte que se activa en la medida que una práctica ritual lo hace vivir. Es imagen, una imagen valiosa que se conforma con oro (Boehm, 40).

Esta relación de contraste, que Boehm entiende como quiasmo, se presenta como un doble paradigma: el Dios de Moisés privilegia el

texto, mientras que el ídolo de Aarón se conforma como imagen, una imagen singular. El quiasmo se completa si entendemos que el Dios de Moisés es un ser que se establece como referente ético. De hecho, el Decálogo es un conjunto de preceptos que intenta ordenar y normar la vida de su pueblo. Este sentido ético del Dios mosaico no necesita imágenes, ya que su poder se despliega en la autoridad moral como guía de su pueblo. El ídolo de Aaron, por el contrario, no presenta un conjunto de preceptivas que articulen la convivencia de sus seguidores, sino más bien, se presenta como un conjunto de ritos que en términos históricos se asocia a las prácticas de los pueblos de la Antigüedad.

Si asumimos este contraste en las prácticas religiosas del Antiguo Testamento, podemos tomarlo como guía para abordar el trabajo de Alfredo Jaar en el siguiente sentido: su obra *El lamento de las imágenes* nos presenta un contenedor en donde no hay imágenes, ya que según la información textual de la primera sala, las imágenes han sido secuestradas, no ya como un gesto que podamos asociar con la religiosidad de un Dios celoso, sino más bien por un poder político que, en términos amplios, puede ser también un manejo ético. La relación entre la política y la ética está dada por los criterios políticos en la administración del poder. Donde hay un manejo deliberado de la política, hay unas consecuencias que podemos denominar éticas, en la medida que el despliegue del poder político asienta criterios que determinan las prácticas sociales, prácticas que, al ser masivas, son sensibles al tamiz de los valores de una sociedad particular. Las prácticas de organización de una sociedad asumen como relevante el uso de las imágenes por cuanto advierte en ellas un poder que es susceptible de ser administrado por quien las controla. El control implica un poder y una ética. Es en este sentido que la obra de Jaar se erige como testimonio del hecho de constatar el cautiverio de las imágenes por parte del poder político como una estrategia bélica.

¿Cómo opera en la obra de Jaar la iconoclastia? Se trata de una operación despojada de religiosidad: es una iconoclastia laica que reclama el poder civil para activar la denuncia que se lleva a cabo por parte de enclaves de poder dentro del panorama estratégico actual. En este sentido, la tecnología juega un papel fundamental, ya que muchas de esas imágenes en cautiverio son de formato digital y los medios de captura de esas fotografías existen bajo el condicionante

moderno, que se encausa en los dispositivos de tecnología de punta para testimoniar la realidad por medio de una imagen. La tecnología actual opera como dispositivo que genera la necesidad de producir imágenes: no sólo dinamiza la captura y el cuantioso número de imágenes, sino que determina su producción misma, haciendo que el paradigma de la fotografía cambie. Una prueba actual la podemos corroborar en la masificación, distribución y generación de imágenes con dispositivos portátiles, donde “tomarse” una foto es un acto concomitante a las costumbres de carácter cotidiano. Mediante el desarrollo de nuevos dispositivos vemos que las prácticas culturales cambian, o sea, que la tecnología determina en gran medida las costumbres cotidianas. En este sentido, *El lamento de las imágenes* viene a generar un ejercicio de irrupción con respecto a las políticas de las imágenes, ya que nos invita a pensar un mundo sin imágenes, ejercicio que en la actualidad puede ser entendido como un desafío, ya que es precisamente el curso contrario de los usos que se ejercen en términos masivos. Pero Jaar no sólo nos invita imaginar la ausencia de imágenes, sino que propone los términos en que se debe desarrollar esa invitación. Su propuesta es clara. Dice algo así: “no nos engañemos, la excesiva pululación de imágenes en el mundo contemporáneo esconde un lado que no vemos, ese lado es el dominio de las imágenes debido a la conciencia de que esas imágenes tienen un poder con repercusiones políticas”. Jaar diagnostica el problema y nos encausa en la senda del testimonio del origen de ese problema.

Hay otro antecedente en el que repara Boehm en cuanto a la tradición occidental sobre la prohibición de las imágenes. En el sistema filosófico que desarrolla Platón la imagen se diluye como un elemento engañoso que se limita al ámbito de los sentidos y que, por lo tanto, se aleja del reconocimiento de las ideas. Este menosprecio por las imágenes se basa en la jerarquía que establece el filósofo griego en cuanto a lo que él llama *topos urano*, la dimensión en donde existen realmente las cosas, que en formas de ideas puras fundamentan este mundo. En esa dimensión podemos encontrar lo inteligible, a lo cual tan sólo accedemos por medio de las reminiscencias, las que siguen un camino de ascesis que nos conduce, por medio de la contemplación racional desde los sentidos, a las cualidades morales, políticas, para finalmente llegar, por medio de la claridad, a la contemplación de las ideas puras. Este camino

Alfredo Jaar, A logo for America, instalación (1987). Fotografía gentileza del artista



ascendente está reservado a los filósofos, que se sitúan en el ámbito de la Verdad. En este esquema, las imágenes quedan relegadas a la mera apariencia, operando en ellas un límite infranqueable, que no es otra cosa que la labor artesanal (*techné*) que se orienta a reproducir un mundo sensible, una copia de esa dimensión donde se encuentran las verdades (Boehm, 93-04).

¿Cómo se sitúa la obra de Jaar en este esquema platónico? Sin duda, la obra del artista chileno propone entender la imagen como un dispositivo del que puede emerger una realidad fundamental, en el sentido del develamiento de la realidad por medio de la imagen. Para Jaar, la imagen tiene un poder que se establece y que adquiere fuerza en la medida que la consideramos como un referente capaz de introducirnos en aspectos que, expresados en otro medio, pierden su fuerza y su significado resulta alterado. Jaar explora las posibilidades de la imagen para instalar un conjunto de coordenadas que se relacionan con la realidad político-social de su medio contemporáneo. Insistimos, en *El lamento de las imágenes* no hay imágenes; nos encontramos con textos y finalmente con la disposición de una pantalla vacía. En la instalación de su obra este gesto adquiere un tono de denuncia, pero también nos advierte que las imágenes son relevantes. Si tenemos que plantearnos la posibilidad de establecer una jerarquía, como lo hizo Platón, las imágenes para Jaar no sólo son mera reproducción de los elementos sensibles del mundo, sino que establecen por sí mismas un lenguaje que se impone

en sus aspectos significativos como configurador de mundo.

La segunda obra de Alfredo Jaar que abordaremos, esa vez a la luz de la noción de intermedialidad, es su propuesta de 1987 en Times Square, Nueva York, que se titula *This is not America*. Partiremos describiendo esta obra. Consiste en una serie de imágenes en una gran pantalla. Primero vemos un mapa de los contornos de Estados Unidos. Sobre ese mismo mapa se superpone la frase en inglés "THIS IS NOT AMERICA". Luego aparece la bandera de Estados Unidos en dos colores. Sobre la bandera se puede leer, en inglés, "THIS IS NOT AMERICA'S FLAG". Finalmente la palabra "AMERICA" comienza a girar y la letra "R", al centro, comienza a dar vueltas para transformarse gradualmente en un mapa del contorno del continente americano. Esta serie aparecía cada seis minutos y duraba 38 segundos.

El mensaje de Jaar pretendía establecer la noción muy arraigada en los estadounidenses de reconocerse por medio de la apropiación de la palabra "América" y "americano" como denominación de su país y gentilicio, respectivamente. La obra da cuenta del desajuste ideológico con respecto a las coordenadas territoriales. Se evidencia el poder de la palabra y el uso del lenguaje como condición de apropiación simbólica por parte de un país. La palabra "America" tiene más extensión que el uso que le dan los estadounidenses. Hacer consciente el uso cotidiano del lenguaje es una labor que se propuso el artista chileno. Al respecto, Jaar ha declarado que se trata

de una batalla perdida, ya que su intervención no puede modificar una circunstancia que está totalmente arraigada en Estados Unidos y en el resto del mundo. Como prueba de esto, es de uso común en los Estados Unidos frases como “God bless America” o “Welcome to America”, expresiones que no ocultan la exclusión del resto del continente.

Lo que nos interesa relevar de esta obra es su manejo de la intermedialidad, su condición de apertura a las posibilidades de establecer relaciones con otros medios. La pantalla, situada en un centro neurálgico de Nueva York y empleada para avisos publicitarios, se establece como un polo dentro de un circuito muy concurrido por turistas y por la comunidad de Nueva York. La pantalla es un medio publicitario en donde se exhiben contenidos de diversos productos. El cruce entre ese sentido publicitario y la propuesta de Jaar establece una conjunción de medios que trenzan mensajes en una misma plataforma.

Es interesante constatar que si entendemos el objetivo de la publicidad como una estrategia de persuasión para convencer de la adquisición de un servicio o producto, ésta opera en niveles que podemos denominar ideológicos. Prueba de ello son las disciplinas de las que la publicidad se auxilia, como la psicología, la economía, la sociología, la neuroeconomía, etc. Finalmente, la publicidad quiere ejercer un cambio en los hábitos de consumo y prácticas cotidianas, en el marco de un sistema económico de libre mercado. Para lograr persuadir al individuo, necesita modificar las creencias más arraigadas del consumidor, por lo que intenta operar a un nivel inconsciente. Estas estrategias propias de la publicidad son reconocidas por Jaar, quien intenta simular un aviso publicitario con el mismo repertorio de intenciones, pero desde una disciplina diferente, el arte.

La noción de pantalla se establece como una plataforma que se abre a una gama de

posibilidades de contenidos virtualmente infinita. Ésta es empleada por diferentes expresiones y se la puede identificar como uno de los espacios privilegiados de uso publicitario. El medio publicitario implica un repertorio de estrategias que se fundamentan en la persuasión. La obra de Jaar, situada en esa esquina particular y en ese medio, es un ejercicio de apropiación de un medio eminentemente publicitario y que se adapta a esos recursos. El mensaje de Jaar con respecto a las políticas de uso del lenguaje adquiere un sentido persuasivo por la intercesión del medio que emplea para transmitir su mensaje.

Para concluir, entendemos que *El lamento de las imágenes* relaciona dos instancias espaciales, las que se articulan en el elemento de la ausencia de imágenes. Jaar busca instalar un espacio paradójico donde la ausencia de imágenes connota la emergencia del fantasma del cuerpo de la imagen y donde los recursos son usados para transmitir en términos simbólicos el cuerpo desnudo de su medio. La exhibición del medio en la obra busca establecer una instancia reflexiva que nos invita a pensar un mundo sin imágenes. La pantalla en blanco articula la paradoja del tratamiento de las imágenes sin recurrir a la exhibición de las mismas. Esta ausencia se enmarca dentro de una tradición que tuvo desde sus orígenes en Occidente la noción normativa de la prohibición de las imágenes, que en su desarrollo histórico ha tenido diversos puntos de inflexión. Jaar es consciente de estas circunstancias y trabaja dicha condición como un recurso que emplea de forma paradójica. La tarea que se propone es una búsqueda constante de instancias que generen nuevos recursos para dimensionar la representación y uso de las imágenes. Es en este sentido que su obra *This is not America* se plantea como apropiación de un medio que corresponde a la publicidad, utilizándolo de modo tal que el resultado es la emergencia de una instancia “resignificativa” por parte del arte a la luz de nuevos medios ●

EMILIO VARGAS POBLETE

(Santiago de Chile, 1982) es historiador del arte de la Universidad de Chile. Actualmente es candidato del Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. Se desempeña como curador del Museo La Merced e imparte clases de arte latinoamericano en la Universidad Andrés Bello. Correo de contacto: emiliov82@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

Berríos, María. *Dinámicas de exclusión e inclusión en América Latina*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2005.

Boehm, Gottfried. *Más allá del lenguaje*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Boehm, Gottfried. “Iconoclastia. Extinción-Superación-Negación”. En Carlos A. Otero (ed.). *Iconoclastia: La ambivalencia de la mirada*. Oficina de Arte y Ediciones, S.L. España, 2012, 37-54.

Durandín, Guy. *La Mentira en la Propaganda Política y en la Publicidad*. Barcelona: Paidós, 1992.

González, Daniela (ed.). *El revés de la trama*. Santiago de Chile: Ediciones

Universidad Diego Portales, 2010.

Jaar, Alfredo. *Hágase la luz, Proyecto Ruanda 1994-1998*. Madrid: Actar, 1998.

Jaar, Alfredo. *jaar.scl*. Madrid: Actar, 2006.