



Palestina: cuando ver es perder el centro*

Yayo Aznar

El texto reflexiona sobre cómo los artistas palestinos posicionan sus obras en el contexto del discurso político de su historia y de su memoria árabe. Esta posición les lleva en algunos casos a trabajar con documentos y, en otros, a revisar en sus propuestas determinadas “imágenes del acontecimiento”, imágenes de los medios de comunicación, que complican su discurso en su relación con el espectador y nos hacen pensar de nuevo sobre el estatuto de la imagen en el mundo globalizado.

Imagen, Palestina, memoria.

La guerra es una deuda y una herencia muy especial para los artistas en los tiempos de la globalización. Tiene razón Salid Sadek¹ cuando lo escribe en *Tamass 1*. Sadek es muy claro. Una de las deudas más evidentes de una sociedad hundida en guerras largas y complejas, es la de reescribir esos conflictos y representarlos como *prueba tangible*, dice él, *de los sacrificios de una sociedad que intenta desesperadamente encontrar su forma de regresar al “hogar de la humanidad”*². Nos interesa la guerra en Occidente, queremos verla, y los artistas han *confesado*, según Sadek, a una audiencia global, las complejidades de la guerra y las particularidades de la lucha civil, *como pago* (literalmente) *para el reingreso dentro de un mundo que no les esperaba*.

Desde luego, la guerra vende. En la misma publicación de *Tamass 1*, Bilal Khbeiz hace un paralelismo cuanto menos inquietante: en la inundación sin fin de imágenes y documentales que invaden nuestro mundo, nos podemos familiarizar fácilmente con criaturas y lugares que podían parecer hasta ahora extremadamente oscuros y peligrosos. Así aprenderemos que las serpientes y las ratas tienen derecho a ser hermosas y a tener una vida pacífica... Eso sí, siempre y cuando estén lejos del dominio del hombre, se mantengan en sus áreas protegidas, en sus reservas naturales, tan diferentes de esas ciudades que a su vez se han construido para la propia protección del ser humano³.

Imágenes del otro y de su guerra, sí, todas las que queramos, siempre que sean “en superficie”. Volveremos sobre este problema más adelante. De momento sólo quiero dejar constancia de la importancia de que las obras árabes (analizadas de una en una, y no como bloque), que hablan sobre las guerras árabes superen esta problemática “superficie” y tengan en cuenta tanto su efecto analgésico como que están inmiscuyéndose en un peligroso “diálogo de sordos”. Me explico.

* Artículo recibido en dezembro de 2009 e aceito para publicação em abril de 2010.

¹ Sadek, Walid, *Laissez-passer*, en DAVID, C., *Tamass 1. Contemporary Arab representations. Beirut/Líbano*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2002, p. 15.

² Sadek, Walid. Op. cit, 2002, p. 16.

³ Khbeiz, Bilal, *La amabilidad evitada*, en David, Catherine. *Tamass 1. Contemporary Arab representations. Beirut / Líbano*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2002, p. 96 y ss.

Tayseer Barakat. *The number that has found a name*, 2006.

La teoría del “choque de las civilizaciones” fue la particular aportación de Samuel P. Huntington⁴ a nuestro ya secular imaginario antiislámico en un momento en que buena parte de la atención internacional se centraba, y se sigue centrando, en Oriente Medio. En ese sentido, como ha señalado Gema Martín Muñoz⁵, *la teoría del choque de las civilizaciones ha servido básicamente para obsesionar a las sociedades occidentales con explicaciones esencialistas, culturalistas y religiosas sobre lo que es el mundo árabe y musulmán, olvidando las raíces tan profundamente políticas de todo lo que ha pasado y está pasando*. Miles de discursos acompañados por imágenes en los medios de comunicación han insistido hasta la saciedad en este tema, un tema, por otro lado, muy rentable para la política occidental en la región. El problema es que así, como ha señalado la misma autora, se ha forjado uno de los principales desencuentros entre el mundo occidental y el mundo árabe. Hablamos de cosas bien distintas. Cito literalmente: *Mientras la percepción y perspectiva occidental está dominada por elementos culturalistas de esencia islámica (la falta de democracia se debe al carácter islámico de las poblaciones, la desigualdad entre hombres y mujeres por una imposición del Islam, la debilidad del laicismo porque son musulmanes, la violencia porque son fanáticos islámicos), la árabe y musulmana está presidida por la política (colonización, división artificial de los Estados nación, creación de Israel, doble estándar con respecto a la democracia y a los derechos humanos, desprecio masivo por el sufrimiento de las poblaciones civiles, ya sean palestinos, iraquíes, kurdos o afganos)*.⁶

Todo esto, desde luego, se ha intensificado desde el once de septiembre y seguimos viendo como los musulmanes tienen que defenderse diariamente ante la sospecha de que todos ellos sin excepción representan un potencial de fanatismo inherente a su cultura y religión, de que todos ellos son posibles suicidas, soportando de manera cotidiana que al Islam jamás se le juzgue con los mismos parámetros que al judaísmo o al cristianismo. Permitir el silencio y el consiguiente olvido de lo ocurrido en Jenin (esa enorme “zona cero” de Cisjordania, como la denominó la periodista israelí Amira Hars), abandonando la investigación de la ONU a cambio de un trato que no ha hecho honor a nadie, es perder toda autoridad moral para hablar en nombre de la civilización o la democracia. En el año 2002, el ejército israelí, como siempre en una “operación defensiva”, mató a sesenta y tres civiles en el campo de refugiados de Jenin. De aquello nos quedan algunas imágenes (cada vez menos visitadas en Internet), pero también nos queda la obra de Reem Bader, una artista nacida en Ramallah en 1966, pero que en la actualidad vive y trabaja en Londres. Sesenta y tres cabezas abren sus huecos, impolutos, idénticos, en rigurosa hilera, en un enorme muro, como un homenaje a la ausencia, aunque sea una ausencia sin nombre, sin identidad, sin rostro, porque representan a muchas más víctimas que las sesenta y tres oficiales que hubo en Jenin. Todos los ausentes están en este muro del recuerdo precisamente porque están *en falta*, como diría Didi-Huberman⁷ (y no es casual que la obra mantenga un sabor minimal): *falta de seres humanos ausentes a la llamada, falta de rostros y cuerpos perdidos de vista, falta de sus representaciones convertidas en más que imposibles: vanas*.

4 Huntington, Samuel. *Clash of civilizations*, en *Foreign Affairs*, nº 3, 1993, p. 22-49. Publicado en español por Tecnos.

5 Martín Muñoz, Gema. *Oriente Medio o la imposición de la barbarie*, en DAVID, Catherine. *Tamass 2. Representaciones árabes contemporáneas. El Cairo*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2003, p. 22 y ss.

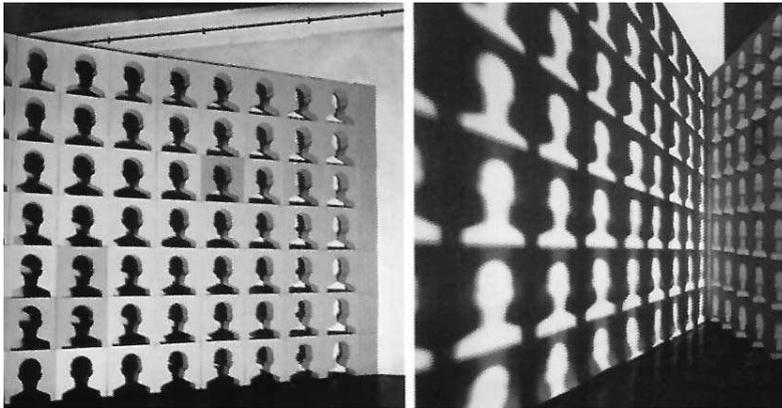
6 Martín Muñoz, Gema. Op. cit., 2003, p. 23-24.

7 Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997, p. 90.

Las imágenes en los medios de comunicación, ahogadas en este doble discurso, nunca nos permitirán argumentar y recordar lo que sucedió en Jenin, la historia árabe. Estos acontecimientos parecen en ese contexto sucesos puntuales, noticias de un día. Frente a las malvadas esencias eternas del pueblo árabe (el fanatismo, sobre todo), estas imágenes de su historia política (imágenes que sí permanecerán en la memoria de los árabes) no dejan de parecerse acontecimientos efímeros cuando aparecen en los medios de comunicación como flashes sobre “otro” discurso mucho más poderoso mediáticamente. Con ello se anula mucho más que el llanto por la población civil, porque es su historia y su memoria lo que cerramos. *La Historia es histérica: sólo se constituye si se la mira y para mirarla es necesario estar excluido de ella*⁸. Parece mentira que Barthes esté zumbando alrededor de todo esto con un teorema extraño que asociaría la muerte a la creación de imágenes. En la fotografía se conserva “eternamente” lo que fue una presencia fugaz, hecha de intensidades. Y de aquí, al cabo, la deducción de Barthes: la esencia de la fotografía es precisamente esa obstinación del referente de estar siempre ahí. Efectivamente, en la imagen permanece de algún modo la intensidad del referente. Las imágenes no son pura forma y no son tampoco puro símbolo. Algunas imágenes nos inquietan, tocan lo real. Porque la fotografía es, efectivamente, como dice Barthes, *una encarnación de lo real en el pasado*⁹. *Una magia, añade, no un arte*. Y sin embargo, no sé, quizás el Arte también está zumbando alrededor de todo esto; y, desde luego, la Muerte.

8 Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 118.

9 Barthes, R. Op. cit, 1990, p. 154.



Reem Bader. *Jenin*, 2002.

Por eso Khaled Hourani, como veremos, nos obligará a nosotros, y a ellos mismos, a cualquiera que se acerque a su juego, a reconstruir las imágenes pieza por pieza, trabajosamente. Por eso Steve Sabella, en una obra marcadamente poética, va fotografiando casas y sucesos de Jerusalén, la ciudad que ni palestinos ni israelíes están dispuestos a perder; casas y escenas que él cree que van a ocupar o destruir los israelíes, para luego revelar el resultado sobre una piedra de la propia ciudad. En esa piedra debe quedar la memoria de la Jerusalén árabe porque, a lo mejor, en algún momento, si sigue la especulación israelí, habrá que tener algo para recordar como era la ciudad que perteneció

a los palestinos. Cómo olvidar la sonada fiesta que dio el expresidente Ariel Sharon para inaugurar su nueva casa en el barrio árabe de Jerusalén. Es un enorme problema que desaparezca la Jerusalén árabe, pero es que, paralela a esta desaparición, discurre la suerte de los palestinos, la muerte de su ciudad y su propia muerte. La paradoja de Sabella es que la fotografía es un testimonio seguro (nadie podrá negar nunca que esa casa estuvo allí), pero fugaz. Es la impotencia que auguraba Barthes¹⁰: el no poder concebir la duración.

10 Barthes, R., Op. cit., 1990, p. 163.

Porque de todos modos, el problema que aquí nos interesa es desde dónde hablan los artistas árabes. Casi todas las obras que vamos a tratar aquí hablan, desde luego, desde el punto de vista del discurso político de su historia y de su memoria, aquélla que les negamos ocultándola bajo sus esencias. Así, Tayseer Barakat hablará de los presos palestinos, Khaled Hourani del sufrimiento cotidiano de la población civil y de cómo los occidentales lo miramos, Elias Khoury y Rabih Mroué de la historia de un suicida libanés (igual que hará la película *Paradise Now* con un palestino), y Jayce Salloun de la matanza de Sabra y Shatilla, en septiembre de 1982, de cientos de palestinos en un campo de refugiados de Beirut por parte del ejército libanés y con la complicidad de Ariel Sharon, entonces Ministro de Defensa de Israel.

La obra de Tayseer Barakat, un artista palestino que vive y trabaja en Ramallah, está formada por cuarenta y ocho cajas, un número asociado con una fecha importante para los palestinos. El año 1948 fue fundamental en Oriente Próximo: el 14 de mayo se anunció la independencia de Israel, y el Haganá, un grupo sionista armado que ya había perpetrado una serie de atentados importantes (entre ellos, el del hotel Rey David de Jerusalén), se convirtió en el ejército oficial del nuevo estado. Como todo el mundo sabe, la formación de Israel se hizo a partir de la expropiación de una tierra que había pertenecido a los árabes, y cientos de familias se vieron obligadas a abandonar sus casas en lo que más tarde se conoció como Al-Nakba, una expulsión colectiva que llenó el mundo árabe con cientos de miles de palestinos refugiados a los que se les prohibía volver a sus tierras, y todavía se les prohíbe. En un mueble recuperado por Barakat, y en el que ahora están grabadas las siluetas de la diáspora, se guardaron entonces los documentos de los que se fueron.

Desde aquella fecha las cosas no han cambiado mucho, y todos los intentos de paz en la región (siempre bastante tímidos porque la selectiva memoria israelí sí es poderosa) han fracasado. Al mismo tiempo, Israel mantiene sistemáticamente su ocupación ilegal y organizada. Muchos de los que se oponen a ella acaban en la cárcel.

El número que ha encontrado un nombre de Barakat habla acerca de prisioneros y cárceles. En las cuarenta y ocho cajas encontramos siluetas hechas sobre madera quemada (otra vez sin caras, sin nombres) junto a cartas enviadas por los prisioneros palestinos desde las cárceles israelíes, documentos preciosos. Son cartas que en parte se pueden leer.

Seguramente son cartas que hablan de su vida diaria, de sus preocupaciones, cartas que cuentan cómo están y qué están haciendo, que preguntan por sus hijos y mujeres... cartas como las que cualquiera escribiría cuando está lejos de su casa y su familia. Aunque esas cartas que están encerradas con ellos, y sus respuestas, si llegan, serán leídas una y otra vez incansablemente, porque allí, en la cárcel, esas siluetas que no tienen nombre ni cara, no pueden olvidar quiénes son. Y el resto de los palestinos tampoco. Por esta razón las encontramos encerradas en cajas de cristal, prisioneras y protegidas al mismo tiempo, con sus diferentes cartas, de diferentes manos, y en ellas están todos los nombres, aquéllos que Saramago buscaba incansablemente: los nombres de los que no se recuerdan.

La camisa que enmarca Khaled Hourani, otro artista que también vive y trabaja en Ramallah, es en realidad un típico traje palestino, un traje cotidiano que, cuando es necesario, tiñen de negro para el luto, una y otra vez, porque es el único que tienen, aunque luego, poco a poco, lavado tras lavado vuelvan a salir los colores y se olvide la pena. En esa simple camisa, enmarcada para que su uso no ayude al olvido, se inscribe lo más doliente de la realidad palestina, la muerte cotidiana, simplemente con que nos paremos a verla un momento. Entonces nos daremos cuenta de que ese vestido, en el que delicada, poética e inevitablemente se van recuperando los colores, está en realidad compuesto por el horror, la muerte, la violencia y el dolor. Pero, sobre todo, por el olvido.

La memoria está por todas partes. Está en objetos (el mueble recuperado por Barakat, las cartas de los presos, la camisa de Hourani), pero también en imágenes. Porque hay imágenes mucho más claras para el mundo occidental, mucho más interesantes ya que han salido en todos los medios de comunicación, aunque apenas nos hayamos parado a miraras. Son imágenes que, al final, compartimos. Y toda fotografía es, en sí misma, un certificado de presencia y de ausencia al mismo tiempo. Imágenes, como diría Didi-Huberman, *pese a todo: pese a nuestra propia incapacidad para saber miraras tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria*¹¹. En el mismo libro, Didi-Huberman hace un homenaje al pensamiento de Kracauer en lo que se refiere a la cuestión de las relaciones entre imagen y real cuando su contacto pone en juego la historia en su aspecto más crucial. Pero, pese a todo, imágenes.

11 Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2004, p. 17.

La imagen, por ejemplo, de los chavales tirando piedras a un tanque israelí, y, sobre todo, la imagen de Mohamed Al Durra, el niño palestino que murió, filmado en riguroso directo, de un balazo israelí en lo que se llamó "un fuego cruzado", a pesar de los desesperados intentos de protección de su padre. Una imagen que, desde luego, dio la vuelta al mundo y removió las conciencias de muchos occidentales...al menos durante unos días.

Detengámonos un poco más en esta imagen, probablemente la más importante de la Segunda Intimada. En realidad, se trata de una imagen sacada de un video de baja calidad

tomado el 30 de septiembre de 2000 cerca del asentamiento de Netzaim, en Gaza. El video lo filmó un cámara palestino que trabajaba para la cadena de televisión francesa France 2. Cuatro son las imágenes de este video que se han convertido en especialmente famosas. En la primera, el padre (Jamal) y el hijo (Mohammed) se agazapan juntos y asustados, la espalda contra la pared, detrás de un barril que les sirve de escudo frente a las balas israelíes. En la segunda, la que escoge Hourani, Jamal inclina todo su cuerpo, desesperadamente protector, en la dirección del puesto israelí del que llegan los disparos mientras agarra a su hijo con firmeza. Aterrado, el niño sigue gritando y, por primera vez, parece que mira al cámara que les está filmando. En la tercera, Jamal sigue protegiendo al niño, pero ya mira y grita al reportero palestino. Finalmente, en la cuarta, Mohammed está tumbado con la mano cubriéndole el rostro. Jamal, herido, se apoya contra la pared. Todo sucede en unos minutos. En el video, la guerra continúa alrededor. Los palestinos y los israelíes siguen disparando. Jamal y Mohammed son los únicos que están quietos. La muerte ya ha sucedido.

Evidentemente, Hourani escoge la segunda imagen, aquélla en la que el niño, el que va finalmente a morir, mira a la cámara, es decir, a nosotros. En esta fotografía nosotros tenemos que ver la muerte, imaginar la muerte del niño Al Durra porque la imagen tiene toda la intensidad del *esto-ha-sido* barthesiano¹². Es el *va a morir* y, siguiendo de nuevo a Barthes, nosotros (a los que mira el niño) observamos horrorizados un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. En el pasado vemos la muerte futura. Cuando vemos la imagen, la muerte ya ha sucedido. Es el *tiempo anodado*¹³.

Es imprescindible, tiene razón Didi-Huberman, *arrebatar imágenes al infierno*¹⁴, imágenes que son puro gesto, puro acto sin enfoque, imágenes que *nos permiten conocer la situación de urgencia* porque *esta urgencia también forma parte de la historia*¹⁵. En la imagen del niño Al Durra está representado algo que todos sabemos muy bien pero pretendemos olvidar, a saber, que los soldados israelíes matan a los menores de edad palestinos¹⁶. Según B'Tselem, el Centro de Información Israelí para los Derechos Humanos en los Territorios Ocupados, las fuerzas de seguridad israelíes mataron 2038 palestinos entre el 29 de septiembre de 2000 y el 11 de mayo de 2003. De ellos, 366, el dieciocho por ciento, eran menores de edad. De hecho, al final del segundo día de la Intifada de Al-Aqsa, el 30 de septiembre, murieron otros tres niños además de Mohammed Al Durra¹⁷, y el día después otros cuatro, incluyendo de nuevo a uno de doce años, Samer Samir Sudki Tabanjeh. No queda ninguna imagen de sus muertes y, si queda alguna de sus entierros en Internet, es imposible asociarla a sus nombres.

La imagen del niño Al Durra es, pues, una imagen especial. De hecho, llegados a este punto, la imagen debe afrontar otra acusación: la de ser una imagen fetiche. Es cierto que Lacan insiste en comparar el fetiche con una *congelación de la imagen*, es decir, con la elección de un único fotograma en una secuencia en la que prevalece el cambio, es decir, la dimensión histórica. Al margen de que la inmovilización de la que habla Lacan

12 Barthes, R. Op. cit., 1990, p. 165.

13 Barthes, R. Op. cit, 1990, p. 167.

14 Didi-Huberman, G. Op. cit, 2004, p. 63.

15 Didi-Huberman, G. Op. cit, 2004, p. 65.

16 Ver, por ejemplo, *Matar el futuro: niños en la línea de fuego*, Amnistía Internacional, 30 de septiembre de 2002.

17 Chalet Baziyan Al-Adli, de quince años, en Naplusa por disparos en la cabeza; Nizar Mahmud Abd Al Ayedeh, de dieciséis años, en Ramallah por disparos en el pecho; e Iyyad al Khashashi Ahmad, de dieciséis años, también en Naplusa.



Khaled Hourani. *Rompecabezas*, 2005.

es la de la fantasía, lo cierto es que Hourani no aísla la imagen de su dimensión histórica. Todo lo contrario: hace un montaje con ella en un juego con otras cinco imágenes, todas ellas muy significativas, muy mediáticas: un chaval tirando piedras a un tanque israelí (una de las imágenes que más fuerza dio a la lucha palestina bajo el lema *piedras contra tanques*), el muro construido en Cisjordania (prohibido por la ONU y tan discutido en los medios de comunicación), la puerta de Damasco en Jerusalén (uno de los lugares más turísticos) pero fotografiada con árabes habitándola y, por fin, dos imágenes exteriores al mundo palestino: las torres gemelas de Nueva York ardiendo el once de septiembre y la oveja Dolly. Todas ellas imágenes mediáticas que forman la obra, el montaje, el contexto, alrededor del niño Al Durra, la piedra angular de la pieza, insisto, la imagen más famosa de la Segunda Intifada.

Hourani utiliza estas imágenes en una obra lúdica: un rompecabezas, nombre que me parece mucho más ajustado que el de puzzle. Un juego, al fin, quizás inapropiado para una imagen que debería llevarnos al duelo, pero, desde luego, operativo, al contrarrestar el convencimiento matizado de Adorno de que el arte mitiga y redime la violencia al convertirla en belleza. Pero para Hourani sólo es un juego, un juego perverso. Cuando el jugador consigue (hay que decir que con bastante dificultad) construir la imagen que él creía que conocía tan bien, que había visto cientos de veces, no tiene más que hacer un movimiento de dedos girando los cubos para ver otra imagen mediática. Como si se tratara de un periódico, no hay más que pasar la página para no verlo, para alimentar lo que Sloterdijk¹⁸ ha llamado “la razón cínica”, aquella que se alimenta del reconocimiento-desconocimiento, aquella que renuncia al libre albedrío para mantener la inmunidad que nos proporciona la ambivalencia, aquella que dice sé, pero no obstante... aquella que

18 Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2006.

prefiere olvidar lo antes posible. Excepto si tenemos que volver a construir la imagen en el rompecabezas lentamente, con dificultad, reconstruyendo y deteniéndonos en ese juego reflexivo. Entonces miramos de otro modo, entonces ese juego se convierte en un lugar que inquieta nuestra visión, que inquieta nuestra memoria definida no como un lugar que atesora, sino como un lugar que pierde, un lugar que nunca sabrá por completo lo que retiene. Con su juego Hourani desestabiliza lo asimilado y entonces la imagen vuelve a ser eficaz.

Por último, el video del artista libanés Jayce Salloum, (*como si*) *la belleza nunca muriera*, superpone imágenes impecablemente bellas de orquídeas en eclosión con las imágenes de los campos de refugiados palestinos después de la masacre de Sabra y Shatilla. Imágenes bellas, ralentizadas y cuidadísimas, que se van mezclando con imágenes reales de la matanza, imágenes sacadas de los medios de comunicación, en absoluto bellas, siempre dolorosas a pesar de la ralentización. Como fondo se oye el discurso de Abbel Majad Fad Ali Hassan, un refugiado palestino de la generación de 1948 que ahora vuelve a las ruinas de su antigua casa; unas ruinas que le hablan de sus recuerdos, que le interpelan y le preguntan dónde estaba cuando la destruyeron a ella y mataron a su familia, unas ruinas que le obligan a afrontar la historia pasada.

Está claro que todas estas obras sirven, desde luego, para deconstruir el discurso fabricado desde la ideología neoconservadora y una buena parte de los medios de comunicación para los que las imágenes, no lo olvidemos, son fundamentales, abundantes y efímeras al mismo tiempo. Pero, a diferencia de esas imágenes espectáculo de los medios de masas, que muchas veces analizamos y que aparecen a menudo acompañadas de un discurso y de su contrario, ¿desde dónde son escuchadas y miradas estas obras? o, lo que es más importante, ¿qué diferencia estas obras de las imágenes del mundo real, de las imágenes directas del acontecimiento, que muchas veces hemos visto que ellas mismas utilizan? No creo que haya ninguna diferencia entre la imagen del niño Al Durra en los medios de comunicación y en el rompecabezas de Hourani. De hecho, es la misma imagen, pero en la imagen de Hourani algo cambia.

No es, con toda seguridad, sólo por el valor informativo que esas imágenes reales aportan desde la obra. Hay muchos defensores, y con cierta razón, de esta función del arte. Muchos creen que, ante todo, la obra de arte debe ser capaz de descubrir lo que la propia hipervisibilización de nuestra sociedad tiende a ocultar. Lo que estaría en la línea del Rancière que afirma que *el poder social ya no actúa a base de disciplinar las conductas sociales* [tal y como había estudiado Foucault] *sino que lo hace a través de una penetrante difusión de automatismos cognitivos*¹⁹. Efectivamente, la imagen del poder se puede resumir, como dirían Hardt y Negri²⁰, como *control sobre la producción de la verdad*, y una de las funciones del arte sería desvelar “otra verdad posible”. El rompecabezas de Hourani nos obliga a construir nosotros mismos la imagen del niño Al Durra, o del muro israelí en Cisjordania, o del chaval tirando piedras a los tanques. Parece que Hourani cree

19 Rancière, J. *La revolución estética y sus resultados*. Madrid: Akal, 2002, p. 150-151.

20 Hardt y Negri. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.

21 Perniola, Mario. *Contra la comunicación*. Madrid/Buenos Aires: Amorrorto editores, 2006.

22 Fitoussi, J. P. Le rebour des temps ideologiques. *Le Monde*, 4 de abril de 2003.

23 Tomado de Didi-Huberman, G. Op. cit, 2004, p. 251.

24 Buck-Morss, S. Estudios visuales e imaginación global, en Brea, José Luis (editor). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 159.

25 Barthes, R. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1987, p. 187.

26 Barthes, R. El efecto de realidad, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, p. 179 y ss.

que tenemos que detenernos en reconstruirlas para en ellas poder encontrarnos con la realidad, porque duda de los medios de comunicación y de nuestro modo de acceder a ellos. Y duda con razón. Mario Perniola ha dedicado uno de sus últimos libros, *Contra la comunicación*²¹, a todo este tema. En él nos indica como el economista francés Jean-Paul Fitoussi, en un artículo publicado en *Le Monde* en el año 2003²², contrapone la comunicación a la información, considerando a la primera como el medio principal de las ideologías, las cuales constituyen un conjunto de opiniones y doctrinas ya preparadas y críticamente adoptadas como sostén de la acción política. Porque la comunicación, para Perniola, tiene dos secretos: por un lado, se torna invisible por exceso de exposición y, por otro, se basa en un presupuesto tácito y universalmente aceptado, a saber, la exigencia dirigida al público de que se identifique con uno u otro de los antagonistas. Por eso me interesa distinguirla de la información. Hay que volver a Kracauer: cuando el mundo se vuelve “fotogénico” de esta manera, la historia se encuentra sencillamente mortificada, reducida a la impotencia y a la *indiferencia hacia lo que quieren decir las cosas*²³.

Y es cierto que el valor de la información de esas imágenes es muy importante para el arte; que su uso, de alguna manera, recupera nuestra complicidad como consumidores que somos de esas imágenes compartidas en los medios (*toda nuestra experiencia compartida*, dice Buck-Morss²⁴) y que, partir de ahí, el arte puede fabricar un discurso alternativo, un “contradiscurso”. Pero no puede ser sólo eso. De hecho, hay otros muchos modos de cuestionar tanto a los medios de comunicación como a las imágenes que se nos muestran en ellos. Muchos pensadores, analistas, políticos, columnistas y tertulianos hacen constantemente “contradisursos” en los medios de comunicación, con mayor o menor fortuna.

¿Por qué entonces desde el arte? El valor de la información es importante, fundamental incluso, pero lo que la obra tiene que decir no es meramente información. Y, sin embargo, es curioso, estas obras se empeñan en utilizar fotografías directamente tomadas de la realidad, fotografías, en palabras de Barthes²⁵, que son *un modo de autentificar lo real*. Siguiendo otro texto de Barthes, *El efecto de realidad*²⁶, podríamos pensar que estas obras no pueden (o no quieren) limitarse a ser verosímiles y se penetran de esas referencias a la realidad porque esas referencias se le hacen necesarias al relato de una historia que indiscutiblemente nace con pretensiones de ser objetiva. Pero, lo quieran o no, están construyendo una nueva verosimilitud acreditada tan sólo por su referente, por esos detalles que *aunque se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo*. Sorprendentemente, producen un “efecto de realidad” que en sí mismo se convierte en signo y, una vez más, nos hace volver a pensar sobre la representación.

En cualquier caso, a mí, no sé si con razón o sin ella, todo esto me lleva a pensar más bien en el “punctum” de Barthes, en algo que nos permite penetrar esas obras, hacerlas nuestras, formar con ellas una narración y enriquecer nuestros discursos, enriquecer-

nos. La relación personal que viene provocada en la contemplación de determinadas imágenes supera lo trivial (en definición de Barthes, *lo que todo el mundo ve y sabe*) para *hacer emerger dicha trivialidad del ímpetu de una emoción* que sólo pertenece a cada uno de nosotros. Barthes describió las fotografías como *una piel que comparto*. Esa capa de piel hace posible la conexión y, con ella, la emoción; quizás incluso un agríndice sentimentalismo, lo que Mieke Bal²⁷ ha llamado *el problema más importante del “tráfico del dolor”*. La propia Mieke Ball²⁸ analiza con razón como Jill Bennett explica en uno de sus últimos libros²⁹ las trampas del sentimentalismo que evidentemente amenazan a nuestra identificación cuando está en juego el sufrimiento, cuando, de alguna manera, nos apropiamos “del dolor del otro”. Bennett articula lo que ella llama una *estética de la relación* y su marco de pensamiento es deleuziano. *La lógica de la sensación* de Deleuze ayuda a comprender la naturaleza visceral de nuestra respuesta ante estas imágenes, pero también ayuda a desviar esa respuesta y a transformarla en socialmente más responsable. Es *el signo encontrado*, el momento en que para Bennett *el sentimiento actúa como catalizador para la investigación crítica o el pensamiento profundo*.

En la imagen del niño Al Durra, es la tensión de la muerte; en el video de Salloum, la humanización de la casa. Hay algo más allá del discurso político de estas obras que vuelve a él enriqueciéndolo y haciéndolo profundamente comprensible para nosotros, lo compartamos o no.. Y es desde ahí, y sólo desde ahí, desde donde la obra puede volver a entrar en el terreno del pensamiento político sin ser un panfleto. Se nos ha hecho penetrable y entonces, y sólo entonces, podemos empezar a discutir con ella. No se me ocurre nada más democrático.

Eso es lo que compartimos con las imágenes artísticas y que difícilmente podemos compartir con las imágenes que aparecen incesantemente en unos medios de comunicación sobresaturados. Estas últimas, sólo con mucha dificultad serían penetrables para nosotros, a no ser que las miremos desde ese espacio desde el que el arte nos ha enseñado a mirar y nos ha enseñado que ellas también nos miran³⁰, que ver es perder; perder, como pensaba Sartre, el centro³¹. En eso tiene razón Susan Buck-Morss, son “imágenes en superficie”, entre otras cosas porque rara vez lo que vemos se abre de improviso alcanzado por algo que *desde el fondo lo hiere, lo mira*³², en palabras de Didi-Huberman. Dice Xavier Antich: *los ojos que nos miran abren un espacio más allá (...) del ser de lo visible (...) instauran un espacio, el espacio del encuentro, en el que la mirada ya no puede ejercer su poder*³³. Y así, las imágenes vuelven a ser una *pura herida visual*³⁴, una imagen *actuada*. No es que las imágenes nos atrapen, es que nos dejan “desasistidos”.

27 Bal, Mieke. El dolor de las imágenes. en Fernández-Polanco, Aurora. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 166.

28 BAL, Mieke. Op. cit, p. 168 y ss.

29 Bennett, Hill. *Emphatic vision: affect, trauma and contemporary art (cultural memory in the present)*. Stanford, C.A.: Stanford University Press, 2005.

30 Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

31 Ver Antich, Xavier. *Ver para mirar. De la imagen control a la imagen-deseo*, en Fernández-Polanco, Aurora. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 89-106.

32 Didi-Huberman, G. Op. cit., 1997, p. 49.

33 Antich, X. Op. cit, p. 100.

34 Didi-Huberman, G. Op. cit., 1997, p. 49.

Bibliografía

- ANTICH, Xavier. Ver para mirar. De la imagen control a la imagen-deseo, en FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- BAL, Mieke. El dolor de las imágenes, en FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BARTHES, R. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- BENNETT, Hill. *Emphatic vision: affect, trauma and contemporary art (cultural memory in the present)*. Stanford, C.A.: Stanford University Press, 2005.
- BREA, José Luis (editor). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- BUCK-MORSS, S. Estudios visuales e imaginación global, en BREA, José Luis (editor). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 145 y ss.
- DAVID, C. *Tamass 1. Contemporary Arab representations. Beirut/Líbano*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2002.
- DAVID, Catherine. *Tamass 2. Representaciones árabes contemporáneas. El Cairo*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2004.
- HARDT y NEGRI, *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
- PERNIOLA, Mario. *Contra la comunicación*. Madrid/Buenos Aires: Amorrortto editores, 2006.
- RANCIERE, J. *La revolución estética y sus resultados*. Madrid: Akal, 2002.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2006.

Yayo Aznar (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España) es doctora en Historia del Arte, en la actualidad es profesora titular de Universidad en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid. Entre sus publicaciones destacan libros como *El cauce de la memoria. Arte en el siglo XIX* (Madrid, Istmo, 1998), *Arte de acción* (Madrid, Nerea, 2000), *La memoria pública* (Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002), *El Guernica* (Madrid, Edilupa, 2004) o *La memoria compartida. España y Argentina en la formación de un imaginario cultural* (Buenos Aires, Paidós, 2005). En la actualidad es codirectora, con el profesor Javier Hernando Carrasco, de la colección *Arte Hoy*, publicada por la editorial Nerea. / saznar@geo.uned.es