

**UN ACTO DE BARBARIE**  
**Representación artística de la catástrofe;**  
**la búsqueda de otras imágenes**

Mónica Porta Domínguez  
NIUB 25519782

Tutora: Dra. M. Montserrat López Páez

Máster Producción e Investigación Artística (PRODART)  
Arte y contextos intermedia (ACI)  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Barcelona  
Edición 2018-2019

Barcelona, 5 de junio del 2019



## **RESUMEN**

El presente trabajo reflexiona sobre el uso de la imagen visual para representar la tragedia. Partiendo de la consciencia de que el drama ajeno es irrepresentable, hace un recorrido que va desde el periodismo a las prácticas artísticas, mientras propone un uso ético y responsable de las imágenes.

Incluye la descripción de los proyectos artísticos, que bajo el título conjunto *Un acto de barbarie*, tratan de encontrar vías de expresión artística que dignifiquen a los supervivientes desde la responsabilidad y la ética pero sin renunciar a lo poético.

## **PALABRAS CLAVE**

Representación visual, representación artística, crítica de la representación, *lo impensable*, catástrofe, barbarie

## **ABSTRACT**

The present work reflects on use of visual image to represent tragedy. Starting from the awareness that other's drama is unrepresentable, it goes from journalism to artistic practices, while proposing an ethical and responsible use of images.

It includes a description of the artistic projects that under the global title *An act of barbarism* try to find artistic expression ways that dignify survivors from responsibility and ethics but without renouncing a poetic expression.

## **KEYWORDS**

Visual representation, artistic representation, criticism of representation, *the unthinkable*, catastrophe, barbarism



**UN ACTO DE BARBARIE**  
**Representación artística de la catástrofe;**  
**la búsqueda de otras imágenes**

**RESUMEN/ABSTRACT, 3**

**PALABRAS CLAVE/KEY WORDS, 3**

**INTRODUCCIÓN**

Investigación artística, 7

Incidir en la realidad, 8

**LA REPRESENTACIÓN DE LA CATÁSTROFE**

*Lo impensable*, 9

Problemas con las imágenes, 11

*Desconfiar de las imágenes*, 13

Fotoperiodismo e imagen documental, 14

Dar voz a los *subalternos*, 19

Manipulación de la imagen fotográfica, 23

La ausencia de imagen, 29

El lugar, 31

La *empatía*, 33

**PROYECTOS**

Una tempestad en una taza de té, 39

*Un acto de barbarie*, 44

Proceso de trabajo, 48

*Un acto de barbarie; imágenes contra las imágenes*, 49

La reflexión durante el proceso, 51

*Un acto de barbarie; valen más mil palabras*, 53

*Un acto de barbarie; del ojo a la mano y de ésta, al recuerdo*, 65

*Un acto de barbarie; ilustración fallida de la catástrofe*, 54

**CONCLUSIONES, 59**

**BIBLIOGRAFÍA, 61**



“Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie y eso también corroe el conocimiento, el cual afirma por qué se ha vuelto imposible escribir poemas hoy.”

T.W. Adorno (1)

## INTRODUCCIÓN

### Investigación artística

Según Gerard Vilar (Vilar, 2012) pueden distinguirse tres sentidos descriptivos de la expresión *investigación artística* y un cuarto de carácter filosófico y prescriptivo:

La cuarta, última y más interesante acepción que se atribuye a la *investigación artística* tiene un carácter eminentemente filosófico y se refiere a la consideración de la obra de arte como un dispositivo para el surgimiento de lo no pensado ni dicho. Apunta a la creación de nuevas posibilidades de pensar, a la producción de un espacio o lugar para lo aún no pensado ni dicho, habitualmente cuestionando aprioris disciplinarios, institucionales o mentales. Investigación artística, aquí, pues, significa investigación por medio del arte, y producción de disturbios del conocimiento y la sensibilidad.

Nos interesan sobretodo dos frases sobre la cuarta acepción del término *investigación artística*, al referirse a la obra de arte como dispositivo para la “producción de un espacio o lugar para lo aún no pensado ni dicho” y con capacidad de “producción de disturbios del conocimiento y la sensibilidad”.

Estos *disturbios* son necesarios para cuestionarse lo establecido, a quién representa y al servicio de quién está. El arte aborda ciertos temas antes de que lo haga el resto de la sociedad. No responde a la lógica capitalista pero muchas veces actúa desde ella, esta contradicción se da también en la investigación científica, ya que muchos estudios están financiados por instituciones con intereses creados sobre éstos.

1.  
Adorno, T. (1962). *Prismas*.  
Barcelona: Ariel, p. 150

## **Incidir en la realidad**

¿Puede el artista ser un agente de cambios en la sociedad?

El colectivo Torolab, fundado en Tijuana en 1995, basa su práctica artística en la reflexión sobre la frontera, incidiendo en la calidad de vida de las personas. El grupo está formado por creadores que de diferentes campos (arquitectura, periodismo, ingeniería, música). Crean arquitectura de emergencia. En *La Granja* “integran investigación social, educación, arte, cultura y agro cultivos sustentables” (Rodríguez, 2019), habiendo conseguido transformar un área marginal en un espacio de intercambio. En *La Región de los Pantalones Transfronterizos* (2004-2005), trazaron una cartografía de varias personas que se movían entre ambos lados de la frontera. También fundaron el primer ensamble musical con niños de la zona.

Las prácticas colaborativas no son la única manera de hacer arte comprometido. Hace unos meses se pudo ver en *La Virreina* de Barcelona una exposición sobre la artista Lorenza Böttner: *Requiem por la norma*. La exposición comisariada por Paul B. Preciado mostraba, principalmente a partir de autorretratos, maneras de vivir no normativas. Lorenza era homosexual, transgénero y perdió las extremidades superiores en un accidente. Pese a ser una artista cuya obra podríamos decir que es autorreferencial, su legado contribuye a ensachar puntos de vista y por consiguiente incide en la manera de pensar de individuos y por lo tanto, en lo colectivo.

## LA REPRESENTACIÓN DE LA CATÁSTROFE

### *Lo impensable*

T.W. Adorno sentenciaba (Adorno, 1962):

Por haber sido neutralizada y procesada, la cultura tradicional en la actualidad se ha vuelto insignificante en su totalidad (...) incluso con la conciencia más extrema de la catástrofe está amenazada de derivar en tonterías sin sentido. El criticismo cultural existe en confrontación con el nivel último de la dialéctica entre cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie y eso también corroe el conocimiento, el cual afirma por qué se ha vuelto imposible escribir poemas hoy.

Unos años después, se intuye la influencia de *Fuga de muerte* de Paul Celan, cuando Adorno se retracta de su famosa sentencia (Adorno, 1975):

En el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas: “Mañana vas a serpentear hasta el cielo como humo de esa chimenea”, eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia (...) Nada puede sacar al individuo de ese espanto, como tampoco pudo hacerlo de la alambrada electrificada que rodeaba el campo de concentración. La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; tal vez por eso haya sido falso decir que, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas.

Muchos autores se han cuestionado el uso de imágenes del Holocausto, en *Shoah* (2), documental del Claude Lanzmann, un superviviente señala hacia el bosque mientras dice “Aquí estaba la cámara de gas”. Solo él sabe qué significan sus palabras, el espectador ve un paisaje y jamás podrá imaginar lo que Derrida calificó como *lo impensable* (3).

2.

*Shoah* (del hebreo שואה, “catástrofe”) es un documental del realizador francés Claude Lanzmann, estrenado en 1985, y con una duración aproximada de diez horas. Reúne testimonios, en primera, persona de supervivientes del Holocausto.

3.

Término empleado por Derrida.

En el ensayo *Imágenes pese a todo*, George Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2004) analiza lo que representan las cuatro fotografías que los miembros de *Sonderkommando* pudieron hacer en el interior del campo de Auschwitz-Birkenau. Considera que esas imágenes robadas al horror deben ser analizadas para negar la excusa que significa decir que lo sucedido es *impensable*. Didi-Huberman afirma que puesto que el Holocausto fue pensado (por sus responsables) es pensable y que debido a que el autor de las imágenes, se la jugó para realizarlas, deben ser mostradas, analizadas y presentadas sin manipular.

¿Pero qué sucede con las imágenes si no son sus protagonistas quienes las han hecho?, ¿se trata de *apropiación* de la tragedia del otro?, ¿es posible hablar de manera empática de lo no vivido?, ¿es legítimo reeditar la realidad?

Según Fernández López (Fernández, 2006):

Creemos que para poder decir “incluso allí, junto a las chimeneas, en la pausa entre los suplicios, había algo que se parecía a la felicidad” es necesario haber pasado por los campos (...) estar respaldado por la experiencia de un autor judío (Imre Kertész), que no podía hablar levantando ampollas en la referencia a una “forma aberrante de felicidad” si no hubiera sido testigo de tal aberración.

Así pues, nos encontramos con una barrera ética para poder relatar acontecimientos traumáticos si no somos los protagonistas. No debemos olvidar lo peligroso de herir, banalizar o estetizar. Es necesaria una reflexión profunda sobre las imágenes de la tragedia.

## Problemas con las imágenes

Muchos son los autores que han reflexionado sobre la credibilidad que le damos a la imagen fotográfica, entre ellos Joan Fontcuberta que tanto en sus ensayos como con su obra muestra cómo aunque se trate de un artificio, acostumbramos a creer lo que vemos mediante la fotografía. Vivimos en un mundo en el que la mayoría de información nos llega mediante el sentido de la vista, así que la imagen tiene un protagonismo que no podemos negar.

No empezaremos esta revisión de imágenes a partir de una fotografía sino de una pintura al óleo del siglo XIX: *La Balsa de la Medusa* (1818-1819) de Géricault. La escena pintada se basa en un suceso real y dramático: el hundimiento de un barco francés en las costas de Senegal y la construcción de una balsa en la que ciento cuarenta y siete personas fueron a la deriva durante trece días. Tuvieron que sufrir situaciones terribles, tras las cuales solo sobrevivieron quince de ellos. Los personajes que aparecen en la célebre obra son protagonistas ficticios pese a que dicha tragedia la vivieron personas reales. La observación de los detalles nos puede producir placer.

Géricault recurrió a un amigo médico para conseguir miembros amputados y lograr representar con mayor verosimilitud el hecho. Algunos de los estudios previos se conservan, su contemplación provoca tensión entre la repugnancia, el morbo y disfrute de la maestría del pintor francés.

Hoy en día esta noticia se podría ilustrar con una fotografía y aparecer en un periódico: cada año se ahogan cientos de personas intentando llegar a las costas europeas; los medios de comunicación nos muestran imágenes. ¿Sucede lo mismo que con el óleo de Géricault? Algo falla porque como sociedad acabamos cerrando los ojos a esas imágenes como si nos quedasen tan lejos como una pintura del siglo XIX.



Fig.1. T. GÉRICAULT/ La Balsa de la Medusa/ 1818-1819

## ***Desconfiar de las imágenes***

La artista y fotógrafa asturiana Iraida Lombardía se propuso dejar de difundir fotografías por un tiempo; en *I'm on strike* (2012) decidió hacer mil días de huelga de imágenes porque sentía, tal y como escribió en un manifiesto, que “hay tantas imágenes que ya prácticamente no tienen valor, tantas que son demasiadas, que pierden su fuerza, su significado (...) Quiero abandonar la esclavitud de la actualización y ofrecer solo una única imagen que permanezca. Una imagen sedentaria, cimentada, única. Una imagen que signifique en su justa medida”.

La fotografía es la fuente principal de imaginación visual de nuestro tiempo pero consumimos tantas imágenes que nos es difícil procesarlas y a menudo se vuelven inocuas y ya no nos sorprenden pero ese no es el único problema. Las imágenes no son inocentes, ¿dónde se sitúan?, ¿a quién dan voz?

Sabemos que hay que “desconfiar de las imágenes” como dijo Harun Farocki (4) y que es necesario detectar qué posición toman, como sugiere Didi-Huberman (5). También sabemos que las imágenes fotográficas no son la realidad y que siempre la recogen de una manera parcial pero no siempre somos conscientes de ello. Farocki dijo: “Mis películas se hacen en contra del cine y en contra de la televisión” porque como podemos leer en *Desconfiar de las imágenes*, las hay “que no están hechas para entretener o informar”; “que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación”. “Las bombas ya no son ciegas”(Farocki, Guerra y Ehmann, 2016).

En esa línea va la selección de obras que hicieron Arola Valls y Ada Sbriccoli para la exposición *H(a)unting Images, anatomía de un disparo* (Valls; Sbriccoli, 2017) y en cuyo texto, escriben:

Pero más allá de la imposición de una mirada, que podríamos también asimilar a aquella que apunta desde la mirilla

4.  
***Desconfiar de las imágenes*** es el título de una recopilación de textos de Harun Farocki .

5.  
***Cuando las imágenes toman posición*** es el título de un libro de George Didi-Huberman.

de un fusil, la fotografía somete también lo fotografiado a un nuevo régimen: a su identificación y configuración como sujeto desposeído de cualquier tipo de control y derecho sobre su propia imagen, apropiada ahora por el fotógrafo que sujeta la cámara y apunta al mundo.

### **Fotoperiodismo e imagen documental**

Una de las fotografías periodísticas más importantes de la historia, *La madre migrante* de Dorothea Lange presenta algunos de estos problemas. Fue tomada en 1936, fue el resultado de un encargo de la *Farm Security Administration* del gobierno de los Estados Unidos. El encargo, dentro del programa del *New Deal* consistía en fotografiar a las víctimas de la *Gran Depresión* para poder proporcionar ayudas a los más necesitados. Lange realizó cinco fotografías de Florence Owens y sus hijos en Nipomo, California. Eran cultivadores de guisantes. La imagen se convirtió en un símbolo de la dureza de las condiciones de los migrantes durante ese periodo. Dorothea explicaba su encuentro con la Sra. Thompson unos años después (Moma.org, 2019):

Vi y me acerqué a la madre hambrienta y desesperada, como atraída por un imán. No recuerdo cómo le expliqué mi presencia o la de mi cámara, pero sí recuerdo que no me hizo ninguna pregunta. Hice cinco tomas, trabajando cada vez más cerca de la misma dirección (...) Ella y sus hijos habían estado viviendo de verduras congeladas del campo y aves silvestres que los niños capturaron. La cosecha de guisantes se había congelado; no había trabajo, sin embargo, no podían ir, ya que acababa de vender los neumáticos del automóvil para comprar comida.

En 1970, Thompson explicó en una entrevista que nunca habló con Dorothea Lange y que no había vendido las ruedas de su automóvil. Declaró que quizá Lange le había confundido con otra granjera o que había querido mejorar la historia para que

fuese más atractiva. Además se quejó de que nunca le llegó ningún tipo de ayuda.

También se ha descubierto que Dorothea Lange borró un dedo pulgar de la Sra. Thomson que aparecía en primer plano porque quedaba extraño. La foto se publicó con poca información sobre las protagonistas. Dorothea Lange era muy meticulosa con los pies de foto pero en esta ocasión no lo fue. En la selección que hizo primó el dramatismo del rostro a la información sobre el modo de vida de sus protagonistas, ya que eligió la imagen con el plano más cerrado.

Susan Meiselas, autora de otra fotografía icónica, *Molotov Man*, tituló su muestra en la Fundación Tàpies: *Mediaciones*, ya que considera las imágenes siempre están mediadas. Según la fotógrafa de Magnum, las fotografías son “simplemente el punto de partida para construir el relato” hay que “ver qué revela una foto en el presente y qué revela en el futuro sobre el pasado. Una foto tiene una presencia en el tiempo que es muy difícil de anticipar” (Abella, 2019).

Meiselas vuelve a los lugares en los que hizo las fotos “porque los sujetos tenían derecho a responder a la foto que yo tomé de ellos. Quiero saber qué ha pasado a esas personas específicas. Las fotografías detienen el tiempo pero para la gente el tiempo no se detiene”. Por eso reflexiona a partir de la manera en la que las fotos han sido presentadas en los medios. A veces reencuadradas, otras se han estetizado quitando el pie de foto e incluyendo la información al final de la publicación. Ella muestra esos documentos y testimonios grabados para aportar más información.







Fig. 4. ENRIC FOLGOSA/  
*Entierro en Kosovo/ 1998*

Fig. 5. VANESSA  
BEECROFT/ *Black  
Madonna with Twins/*  
2006



El tratamiento de la fotografía periodística en el límite con la obra de arte corre el peligro de estetizar la tragedia pero puede ser efectivo para que lo sucedido nos quede grabado en la memoria, es lo que ocurre con la fotografía *Funeral en Kosovo* (1998) de Enric Folgosa. La referencia a la iconografía religiosa es evidente pero no se trata de algo que sucedió hace más de 2.000 años sino de las consecuencias de una guerra reciente en Europa y que no deberíamos olvidar. Según Érika Goyarrola: “En el límite entre el patetismo y el sensacionalismo, el fotoperiodismo utiliza el poder evocador del realismo de la fotografía y su capacidad de afectar para conmover a la manera del arte religioso”(Goyarrola, 2019).

6.  
*¿Pueden hablar los subalternos?* es el título de un texto de G. Ch. Spivak.

7.  
Concepto acuñado por Henry Cartier Bresson.

8. Neville Wakefield, “Progetto Sudan. Invocazione alla Madonna bianca” *Flash Art 260* (octubre noviembre del 2006).

### **Dar voz a los *subalternos* (6)**

Veamos una fotografía de Vanessa Beecroft: no se trata de una imagen de fotoperiodismo, no ha capturado el *instante decisivo* (7), sus protagonistas pertenecen a colectivos casi condenados a quedarse así, pero nos muestra la realidad perturbando nuestra visión de ciertas imágenes, quizá después de ver su Virgen negra, ya no podemos ver de la misma manera una Madonna renacentista. En *Black Madonna with Twins* (2006) a partir de la imaginería tradicional cristiana, convierte en protagonistas a personas *subalternas*. La crudeza de la escena nos impacta: una mujer negra de Sudán del Sur amamantando a dos bebés desnutridos. Aquí, la imagen religiosa alterada, consigue gran impacto. Según la autora: “la fotografía es una imagen ambivalente capaz de contentar a todo el mundo o de provocar la ira de todo el mundo” (8).

Kerry James Marshall es un artista afroamericano que pinta retratos de quienes no han sido retratados nunca, cuando los artistas blancos estaban cuestionándose la representación, las personas negras todavía no habían empezado a ser representadas.



Fig. 5. KERRY JAMES  
MARSHALL/ *Scout  
Master/ 1996*



Fig. 6. ERGAN ÖZGEN/ *Memory of Time/ 2018*

En las obras de Erkan Özgen se da voz a las víctimas de violencia que no acostubran a poderse expresar. En su exposición *Giving Voices* (Fundación Tàpies, 2019) se habla de una violencia que le es muy cercana. No trabaja solo con imágenes sino que el texto es importante para llevar a la reflexión sobre los hechos.

En *Memory of time* (2018) presenta fotografías y un vídeo en los que aparecen turistas que se retratan en una isla de Findandia, abrazados y subidos a unos cañones protegidos por la UNESCO. En el pasado fueron armas que sirvieron para matar. Özgen, que vive en Diyarbakir, donde se han sufrido los estragos provocados por el Estado Islámico y la huida de refugiados, se pregunta si esas armas también acabarán siendo protegidas por la UNESCO. Según Carles Guerra (Vanguardia et al., 2019) “La de Özgen no es una simple práctica de arte contemporáneo, porque lo que hace lo desarrolla en un escenario de conflicto, lo que da un “valor añadido” a su trabajo” a la vez que “con sus series nos hace cuestionar nuestra propia naturaleza como espectadores de catástrofes o guerras”. Así, la obra de Özgen adquiere legitimidad por el hecho de ser cercano a los conflictos sobre los cuales reflexiona.

Pero para entender el mensaje de Özgen necesitamos un texto del artista que nos explique por qué fotografiarse al lado de armas -algo que quizá cualquiera podría hacer inocentemente- es perverso. Al consumir tantas imágenes al día, es difícil procesarlas de una manera crítica y además, no se nos suele educar para ello. En *La educación artística no son manualidades* (2014), María Acaso observa que mediante las imágenes fácil propagar mensajes que si se explicitasen con palabras nos parecerían obscenos.

Harun Farocki, describe lo que sucede con las imágenes de la tragedia en su película *El fuego inextinguible* (1969):

¿Cómo enseñarles a ustedes la acción del napalm? ¿Y cómo enseñarles las heridas causadas por el napalm? Si les ense-

9.  
Citado en Ehmann, A.;  
Guerra, C. *Harun Farocki.*  
*Otro tipo de empatía.*  
(Exposición celebrada  
en Barcelona, Fundació  
Tàpies, del 2-VI-2015 al  
16-X-2016) Barcelona,  
Fundació Tàpies.

ñamos heridas de napalm, cerrarán ustedes los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes. Luego cerrarán los ojos ante el recuerdo de esas imágenes. Luego cerrarán los ojos ante los hechos. Luego cerrarán los ojos ante la relación de esos hechos.

Sobre la acción de Farocki, dice Thomas Elsaesser (9):

La acción defiende una poética donde una imagen representa a otra, una forma que trae lo inimaginable a escena (...). El bucle de retroalimentación debe incluir la autoexpresión del artista no como réplica de si mismo, sino como alguien que se implica a si mismo.

Farocki no reflexiona sobre unos hechos de los que es protagonista pero sí que se convierte en protagonista para reflexionar sobre algo que no vive en su propia piel. Pese a la contundencia de su acción, es necesaria la explicación sobre la temperatura a la que quema el cigarrillo y la temperatura a la que quema el napalm. La imagen por si sola no cumple con lo que es necesario para empatizar, la acción tampoco. Imágenes, acción y texto se complementan para crear un documento más contundente.



Fig. 7. HARUN FAROCKI/ Fuego inextinguible/1969

## Manipulación de la imagen fotográfica

Sabemos que muchas imágenes responden a lo que el poder quiere que veamos. ¿Cuáles son esos intereses? Volviendo al texto de *H(a)unting Images* (Valls; Sbriccoli, 2017):

Ahondando en esta misma dirección, los procesos de aprehensión y captura del “otro” implícitos en cada caza fotográfica pueden ser enmarcados en la relación entre la mirada, el conocimiento y las estructuras y el ejercicio del poder descrita por Michel Foucault en su análisis del régimen de visión panóptico, y en la actualidad encuentran su vigencia en el imaginario bélico posterior a los ataques en Irak de 1991. Una época definida por Ariella Azoulay, retomando la expresión de Susan Sontag, como *sanitised technowar*, es decir “tecnoguerra aséptica”, y en la que el uso de imágenes producidas a través de las mismas armas o el trabajo de los reporteros *embedded*, es decir «integrados» en el ejército, son síntomas del actual interés de las autoridades estatales por regular los modos visuales de la participación en la guerra a través del control de su representación. La imagen técnica, en este contexto, no es solo un documento en espera de recepción, sino que deviene en sí misma una interpretación que se lleva a cabo de manera activa, y a veces incluso coercitiva. En los conflictos modernos, los componentes psicológicos y mediáticos constituyen así un frente crucial, en el que se cruzan las fronteras entre la realidad y las formas de narrarla. En este nuevo escenario, los dispositivos de captación y difusión de imágenes se convierten en una pieza clave del arsenal bélico.

Cada día vemos fotografías que han sido manipuladas respondiendo a intereses comerciales, bélicos, políticos... pero también hay artistas que trabajan con la manipulación evidente de las imágenes fotográficas para dar mayor impacto a éstas.



Fig. 8. ESTEFANÍA PEÑAFIEL/ S/N/2018



**Fig. 9. XAVIER MISERACHS/ *Inmigrantes viniendo de la estación de Francia, Barcelona/1962***



Fig. 10. CHRISTIAN BOLTANSKI/ *Reserva de los suizos muertos*/1991

Estefanía Peñafiel borra partes de las fotografías de los periódicos para poner en evidencia la invisibilidad de los migrantes. El resultado produce los *disturbios del conocimiento y la sensibilidad* que mencionaba Gerard Vilar (*Op cit*, 2012). Nos recuerda que todos podemos ser migrantes, cosa que también nos debería recordar una imagen ya histórica como *Inmigrantes viniendo de la estación de Francia* (1962) de Xavier Miserachs.

Christian Boltanski es muy consciente del poder que tienen las fotografías. A propósito de la obra *Reserva de los suizos muertos* (1999) dice (Macba.cat, 2019):

No hay nada más normal que una persona suiza... Por eso, todos estos muertos son, sencillamente más aterradores. Son nosotros

(...)

La muerte es evidentemente y desde siempre uno de los grandes interrogantes humanos, uno de los grandes temas de reflexión para los artistas.

(...)

Lo que más me ha interesado –y de eso he intentado hablar– es lo que yo llamo la pequeña memoria. Es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos. Sé que en esta lucha que he emprendido no hay esperanza. Alguien dijo: “Hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía.” A menudo elaboro listas de nombres (*Suisses morts, ouvriers d’une usine de nord d’Angleterre au XIXème siècle, artistes ayant participé à la Biennale de Venise...*) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia.



## La ausencia de imagen

La exposición *Proyecto umbral* (10) en el metro de Barcelona entre diciembre de 2018 y febrero de 2019 (comisariada por Imma Prieto) mostró en trece estaciones del metro de Barcelona las obras de doce artistas y tres entidades sociales que reflexionan sobre la migración. La muestra daba visibilidad las desigualdades que viven millones de personas que por diversos motivos políticos o sociales se ven obligadas a emigrar.

Banu Cennetoglu expuso una obra en la que no había imágenes, tan solo un documento con datos escalofriantes: la lista de 35.597 muertes documentadas de refugiados e inmigrantes, debidas a las políticas restrictivas europeas. La recopilación se ha ido actualizando según se ha ido exponiendo en diferentes ciudades de Europa. La que se expuso en Barcelona databa del 30 de septiembre del 2018. Pese a no contener imágenes, esta lista se queda grabada en la memoria de quien la observa, pues los datos que contiene son estremecedores. Angustia saber que esas personas ni siquiera tienen imagen para nosotros los europeos, como dice Boltanski, “hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nade te reconoce ya en una fotografía.”

En *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) no se muestran imágenes del Holocausto sino que se da voz a los supervivientes que narran en primera persona lo vivido. Víctimas, funcionarios y testigos recorren los lugares donde se cometieron atrocidades. Ninguna imagen de archivo puede dar testimonio de lo sucedido (al contrario de lo que propone Didi-Huberman). No intenta indagar el por qué para no justificar que pueda existir un por qué. Busca las huellas en el presente. No representa a partir de la imagen. Sobre *Shoah*, dijo Jacques Derrida en *Cahiers du Cinema* (14):

Es un film-testimonio. Pero confiere a los testimonios un papel en realidad mayor, ya que rechaza sistemáticamente

10.  
Barcelona.cat, 2019

11.  
Resultado de dos entrevistas con Derrida: una fue realizada en París el 10 de julio de 1998, por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, la otra, el 6 de noviembre de 2000, por Thierry Jousse.



Fig. 12. CLAUDE LANZMANN/ *Shoah*/1985



Fig. 13. SOPHIE RISTELHUEBER/ *Fait 07*/1992

las imágenes de archivo para encontrar en el presente los testigos, su palabra, sus cuerpos, sus gestos. Se trata entonces, también, de un gran film de la memoria, que restituye la memoria contra la representación y contra, bien entendido, la reconstitución. El presente impide la representación, y creo que, en ese sentido, Lanzmann ilustra inmejorablemente aquello que puede ser la huella en el cine. *Shoah* no cesa de aprehender huellas, rastros, toda la fuerza del film y su emoción radican en estos rastros fantasmales sin representación. La huella es el “esto tuvo lugar aquí” del film, la supervivencia. Pues todos los testigos son sobrevivientes: han vivido eso, y lo dicen. El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos relata aquello desde donde no se vuelve, nos relata la muerte. (...) Esta ausencia de imágenes directas o reconstituidas de lo que “eso” ha sido, aquello de lo que se habla, nos remite a los acontecimientos de la *Shoah*, es decir, a lo irrepresentable mismo. Mientras que todos los films, cualesquiera sean sus cualidades o sus defectos (...) que han representado el exterminio, no pueden remitirnos más que a algo reproducible, reconstituíble, es decir, a lo que no es la *Shoah*. Esta reproductibilidad es un terrible debilitamiento de la intensidad de la memoria. La *Shoah* debe seguir a la vez en el “eso tuvo lugar”, y en lo imposible de que “eso” haya tenido lugar y sea representable.

### **El lugar**

Sophie Ristelhueber va al desierto de Kuwait seis meses después de la primera guerra del Golfo para fotografiar el paisaje tal y como había quedado. *Fait* reflexiona sobre la guerra a partir de la huella. Lo que nos muestra son las consecuencias. Hay que recordar que ésta fue la primera guerra retransmitida por la televisión, en la que se difundieron imágenes espectaculares y también falsas. Ristelhueber se sitúa en un punto de vista cenital, el paisaje se nos presenta como una piel llena de heridas.



Alrededores de Waterloo, 18 de junio de 1815.

**Fig. 13. BLEDA Y ROSA/ Serie Campos de batalla. *Alrededores de Waterloo, 18 de junio de 1815/2010-2012***

Bleda y Rosa (María Bleda y José María Rosa) fotografían paisajes en los que han acontecido batallas. En el proyecto *Campos de batalla (España, Europa y Ultramar)* muestran esos lugares marcados por la historia en los que murieron miles de personas y que nos revelan “la compleja relación que los distintos países europeos mantuvieron a lo largo de la historia”.

### La empatía

Esta palabra pertenecía al bando contrario. Había aprendido de Brecht a no mirar de manera demasiado romántica. En el teatro deberíamos relajarnos y tomar una posición distante evaluadora. Los actores deberán mantener las distancias con el papel representado, para mostrar que la gente es como es porque las circunstancias son como son. Y las circunstancias son como son porque la gente es como es. Aún así, no son solo imaginables como son, sino también de manera diferente de la manera en que podrían ser, y las circunstancias también se pueden imaginar de manera diferente a la que son.

(...)

Empatía es una palabra demasiado bonita para abandonarla ante cualquier hostilidad. Empatía es una expresión más bonita que identificación, tiene el gusto de la transgresión. Una combinación de *Eindringen* (penetrar) y *Mitfühlen* (simpatizar). Una simpatía un tanto agresiva. Debería ser posible empatizar de un modo que fuera posible crear un efecto de alienación.

Así como Harun Farocki se quema con un cigarrillo y da datos sobre el napalm para empatizar y hacernos empatizar con las víctimas; Ana García-Pineda busca utilizar sus “recuerdos para construir un homenaje, recuperar memoria histórica y pensar en el olvido” lo hace narrando mediante el dibujo y su voz. *La curva del olvido* (Anagarciapineda.com, 2019) es un vídeo realizado en un plano-secuencia cenital en el que escuchamos

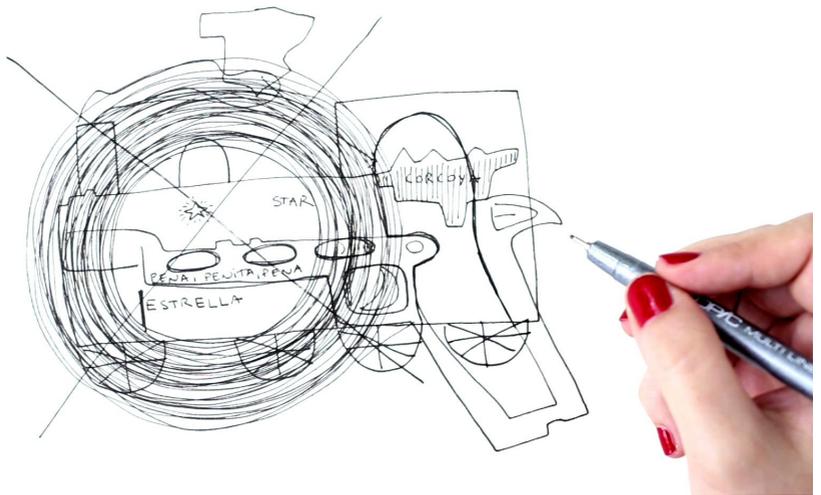


Fig. 14. ANA GARCIA PINEDA/ La curva del olvido/2015

su voz en off a la vez que su mano ejecuta un dibujo. Tanto el audio como el dibujo narran la historia de su abuela, nacida en un pueblo andaluz llamado Corcoya que tuvo que abandonar por culpa de la Guerra Civil. Conforme avanza la narració, el dibujo va creciendo, mientras descubrimos que Armonía emigró a Catalunya y al final de su vida padeciendo alzhéimer. Ana está narrando una historia de la que forma parte, así que tanto su voz como la delicadeza con la que dibuja empatizan y nos hacen empatizar con la historia que nos cuenta. La obra tiene un carácter casi ritual, pues en el momento en el que empieza a hablar de la enfermedad de su abuela, traza una espiral una y otra vez. En algunos momentos repasa partes del dibujo para representar el comportamiento repetitivo de su abuela cuando estaba enferma. Consigue un efecto impactante sobre el espectador, pese a que todo en esta obra es extremadamente delicado.





Fig. 15. MÓNICA PORTA/ *Un acto de barbarie; imágenes contra las imágenes (proceso)*/2019



**Fig. 16.** *Cuenca mochica que representa el ingreso al mundo de abajo/100 a 800 dC*

## PROYECTOS

### *Una tempestad en una taza de té*

La cultura mochica del Perú prehispánico utilizaba objetos votivos para explicar el paso de la vida a la muerte. Según Jürgen Golte (Castillo, Holmquist y Golte, 2015) :

En el antiguo Perú, la muerte era considerada un tránsito entre el mundo de arriba al mundo de abajo. La muerte no era considerada el fin de la vida sino el pase al otro mundo, por ello las tumbas, sobre todo de las personas que debían transformarse en ancestros, no eran consideradas lugares de descaso, sino algo más parecido a una casa, aunque construida en el mundo de abajo, en el mundo interior. (...) La gente, por tanto, debía llevar a cabo ceremonias, depositar ofrendas y ofrecer sacrificios. (...) En el arte precolombino se ha representado estos rituales con escenas que muestran a dioses, ancestros y seres humanos interactuando en los diferentes mundos.

En el recipiente ceremonial de cerámica mochica (Fig.16) se representa el ingreso al mundo de los muertos. Un ser del mundo de abajo tira de otro ser del mundo de arriba (que está fuera del recipiente) para introducirlo dentro, haciéndole ingresar en el mundo de los muertos.

En otro extremo del planeta, otro ejemplo de cerámica que funciona de manera simbólica, en la cerámica *rakú* (12) japonesa el usuario valora irregularidades accidentales del proceso de producción para llegar a la contemplación del todo. En la ceremonia del té japonés, todo es simbólico. En *El Libro del té*, Okakura Kakuzo escribe (Kakuzo, 1978):

12.

El término *rakú* tiene un espectro de significado muy amplio puede significar goce, felicidad, placer.

Un extranjero se extrañará sin duda de que pueda darse a este culto tanta importancia. ¡Una tempestad en una taza de té!, exclamará. Pero si se considera cuán exigua es la copa de la felicidad humana, cuán fácilmente desborda de las lágrimas vertidas, y cuán fácilmente, en nuestra sed inextinguible de infinito, la apuramos hasta las heces, se comprenderá que se dé tanta importancia a una taza de té. Pero la humanidad ha hecho mucho peor. Hemos sacrificado libremente al culto de Baco; hemos desfigurado y escarnecido la imagen sangrienta de Marte. ¿Por qué no consagrarnos a la reina de las Camelias y abandonarnos al inefable efluvio de simpatía que desciende de sus altares? En el líquido ambarino que llena la taza de porcelana marfileña, el iniciado encontrará la reserva exquisita de Confucio, la seducción picante de Laotsé y el aroma etéreo de Sakyamouni. Quién sea incapaz de discernir en sí mismo la insignificancia de las grandes cosas, estará mal preparado para apreciar la grandeza de las pequeñas cosas en los demás.

La ceremonia del té explica el universo en un pequeño recipiente. La cerámica mochica explica el paso del mundo de arriba al de abajo. En la vorágine del día a día occidental, solemos encontrar un pequeño momento de placer haciendo una pausa para tomar el café o alguna infusión, quizá para leer el periódico mientras se saborea el reconfortante brebaje, ¿qué hacer con las noticias que vemos en el periódico y que al día siguiente habrán desaparecido?

*Una tempestad en una taza de té* es un conjunto de tazas intervenidas para representar a quienes están condenados a vivir en el mundo de abajo desde que nacen. En cada taza se ha introducido el recuerdo de algunos de estos conflictos, extraídos de la prensa. La delicadeza blanca y cóncava de la loza ha sido profanada con una varilla de hierro que sostiene una figura negra de bronce que representa a personas víctimas de tragedias. Se sostienen en una varilla roscada, de manera que se puede hacer el gesto metafórico de extraerlas del abismo del recipiente para sacarlas al exterior.



Fig. 17. MÓNICA PORTA/ Una tempestad en una taza de té/2018





**Figs. 18 y 19. MÓNICA PORTA/ *Una tempestad en una taza de té*/2018**

## Un acto de barbarie

Según Adorno “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” mientras que Primo Levi dijo que “la poesía es parte del legado que nos dejan los sufrientes”. Muchos artistas hacen arte colaborativo, hemos hablado anteriormente del colectivo Torolab, que trabaja con y para los migrantes pero ¿es ésta la única manera significativa de tratar estos conflictos?, ¿es posible incidir en la realidad mediante palabras o objetos más o menos poéticos?

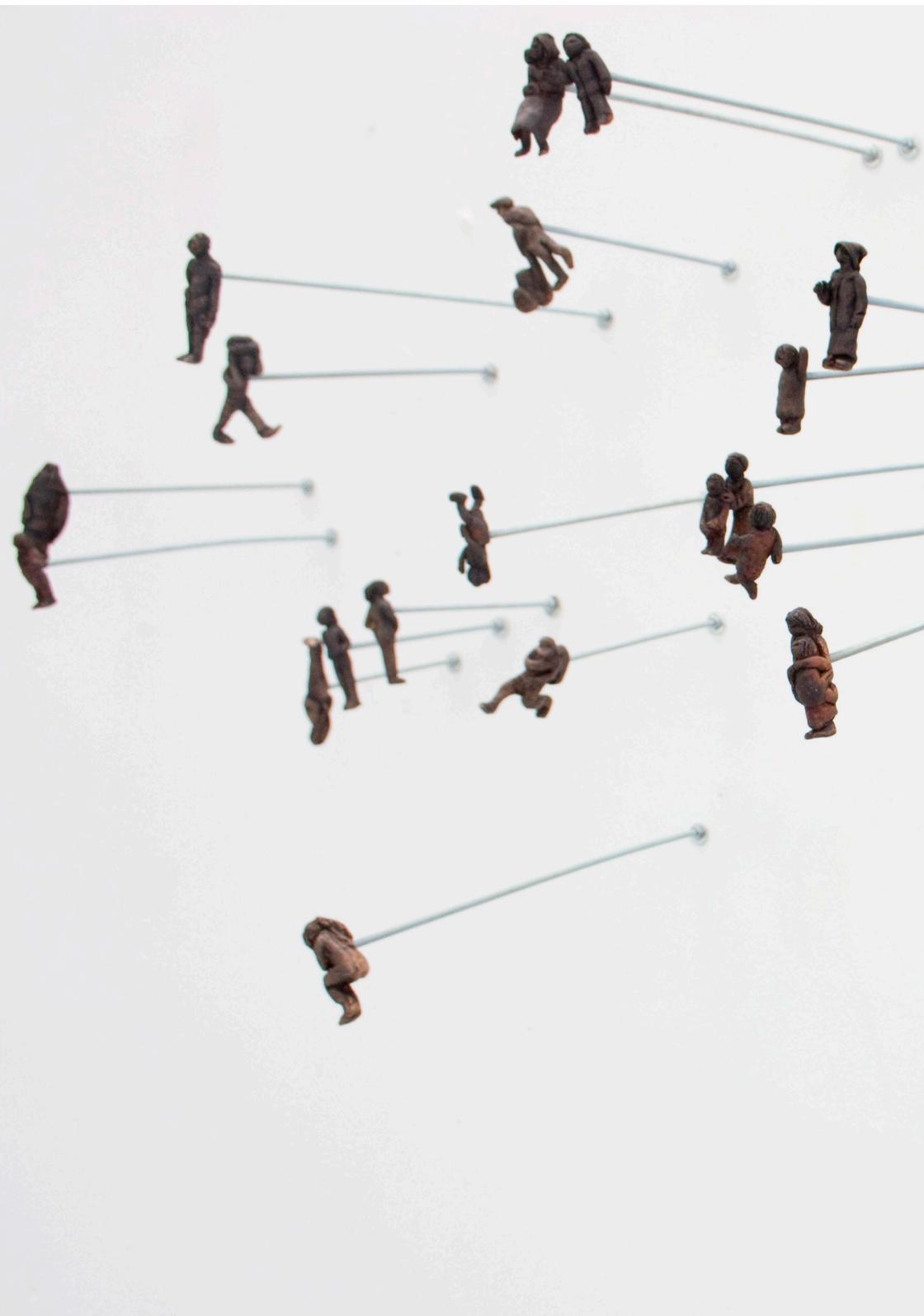
¿Poetizar las imágenes es un acto de barbarie, de frivolidad, de incoherencia? Recientemente tuvo un gran impacto en todos los medios de comunicación la fotografía del pequeño Aylan Kurdi ahogado en las costas de Turquía tras huir de la guerra en Siria. Tres años después, se calculaban más de 640 muertes documentadas niños en las costas europeas. ¿Deben verse estas imágenes?, ¿enseñaríamos fotos de nuestros niños muertos o solo es lícito mostrar las imágenes de los *subalternos*? ¿Cambian algo estas imágenes, si, -como dice Farocki- cerraremos los ojos ante ellas? Por eso es necesario que el arte refleje las contradicciones del mundo actual pero de una manera responsable.

Los trabajos que se reúnen bajo el título general de *Un acto de barbarie* reflexionan sobre si todavía es posible una práctica artística de representación del otro. Buscan tratar con dignidad y de una manera menos efímera a los supervivientes. Mirar a los que solo tienen imagen durante unas horas o a veces solo durante unos minutos para acabar realizando una especie de monumento homenaje a quienes todavía podríamos dar visibilidad. Para ello, hay que leer la noticia con atención, ser críticos con lo que se nos dice, leer el pie de foto, mirarles, intentar saber qué hacen, qué sucede, restituir el cuerpo de los que solo aparecen como un fragmento y sin nombre.

*Un acto de barbarie* es un proceso de trabajo que parte de la deconstrucción de imágenes fotográficas aparecidas en los



Fig. 20. MÓNICA PORTA/ *Un acto de barbarie; imágenes contra las imágenes (proceso)*/2019





periódicos desde enero de 2019 y que sigue en curso. Un intento de rescatar a los sufrientes del olvido, para ello, se han diseccionado las imágenes y se han reeditado en diferentes formatos.

### **Proceso de trabajo**

Las imágenes fueron tomadas de la prensa impresa. Los protagonistas de las noticias que vemos en los periódicos desaparecen rápidamente del interés mediático. Son víctimas de tragedias que afectan a colectivos y en muchos casos tienen que ver con los problemas derivados de flujos migratorios. Esas personas están vivas en el momento que se escoge la imagen, ya que se pretende huir del morbo y mirar hacia la esperanza.

Una vez se selecciona una fotografía de prensa, se procede a leer con atención la noticia. Eso significa implicarse con lo que sucede, saber de qué se habla, contextualizarla.

Después se procede a representar en cera a quienes aparecen en la fotografía pero solo a las víctimas. Si la persona se muestra fragmentada debido a que es un plano corto, o está tapada en parte por algún otro elemento, se completa todo el retrato. No se busca el parecido mimético pero sí una especie de ritual mediante el cual se desea devolver la dignidad a los protagonistas, dotándoles de todas las partes del cuerpo que el plano fotográfico fragmenta. Todos los representados adquieren la misma importancia, tengan el tamaño o posición que tengan en la imagen original. Así, incluso quienes aparecen sin rostro, tendrán un rostro en su representación. Hay que observar mucho porque a veces es difícil descubrir los detalles.

Una vez se ha realizado la representación a modo de retrato escultórico de pequeñas dimensiones, se recorta la imagen de esa persona para extraerla simbólicamente de la noticia que representa la tragedia (la fotografía del periódico). Se procede del mismo modo con el resto de individuos, de quienes

también se han realizado retratos de cera, para finalmente guardar lo que queda de la fotografía (fragmentos de paisaje y objetos).

Se utiliza la imagen recortada de cada persona para hacer un dibujo, que se calca con papel carbón, transfiriéndolo a un papel blanco.

Finalmente, se trabaja a partir del pie de foto que se complementa con lo que se observa pero no incluye el texto original. Esta ampliación da lugar a un pie de foto alternativo en el que se menciona a todas las personas que aparecen en la imagen y se aportan datos que puedan ser relevantes y rigurosos.

### ***Un acto de barbarie, imágenes contra las imágenes***

Según el diccionario de la RAE existen cuatro acepciones de la palabra *imagen*, en este trabajo la usaremos en todas sus acepciones, por eso el título hace referencia a diferentes tipos de imagen.

#### Imagen

Del lat. *imāgo*, -*inis*.

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.
3. f. Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.
4. f. Ret. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en *las monedas en enjambres furiosos*.

La primera acepción porque mediante las figuras realizadas en cera llegaremos a la representación de personas concretas. La segunda porque las esculturas obtenidas tienen un carácter

13.  
Nonumento fue el  
título de una exposición  
celebrada en el MACBA  
en el año 2014.

que puede recordar a las pequeñas esculturas o amuletos religiosos. La tercera acepción porque partimos de una imágenes fotográficas. La cuarta porque como obra artística, recrea la realidad según una visión que debe ser descifrada.

Cada pieza ha sido elaborada de una en una mediante un proceso artesanal de modelado directo de la cera, así que tiene las huellas dactilares propias del procedimiento. El hecho de reconstruir cada cuerpo, cada persona con las manos hace que penetren en la mente de la autora, según Kant “La mano es la ventana de la mente”. El proceso artesanal de larga duración y uno a uno, reivindica otra manera de producir, huyendo de la producción en serie que uniformiza.

El bronce es un material duro, indestructible, valioso, lo que contrasta con lo efímero de la imagen en la prensa. Un papel de periódico con la imagen de niños, mujeres y hombres que sufren puede acabar tirado en cualquier sitio. El material resignifica pues es el que se ha utilizado habitualmente para hacer los monumentos de los victoriosos.

El pequeño formato hace que funcionen como un anti-monumento pero es efectivo a la hora de simbolizar la insignificancia que tenemos a nivel global. También podríamos hablar de *nonumento* (13). Alberto Giacometti realizó algunas esculturas de dimensiones minúsculas que expresan la soledad existencial, frente a lo heroico de la estatuaria de grandes dimensiones.

Respecto a la disposición en el muro, las piezas están enroscadas en varillas de acero de un metro de largo cada una, de manera que atraviesan la mampara de la sala expositiva. Su oscuridad hace que el conjunto se vea como pequeñas sombras en una mampara blanca. De cerca vemos las esculturitas que se mantienen en equilibrio/desequilibrio continuo. El peso hace que las varillas se flexionen ligeramente.

En el otro lado del muro, el extremo de las varillas se presenta

tal cual, sin ser rematado, traspasando de manera agresiva el muro immaculado del cubo blanco de la sala de exposiciones. Por un lado está lo expresivo, humano y cálido del modelado; por el otro lo minimalista, industrial y frío de las varillas. En ese lado solo una cartela en la que aparecen todos los pies de foto, nos hace saber que cada varilla se corresponde con personas aparecidas en los periódicos.

### **La reflexión durante el proceso**

El trabajo artesanal propicia reflexión durante el proceso. En *El artesano*, Richard Senett escribe que “la lentitud del tiempo artesanal permite el trabajo de la reflexión y la imaginación, lo que resulta imposible cuando se sufren presiones para la rápida obtención de resultados. La madurez implica mucho tiempo; la propiedad de la habilidad es duradera” (Senett, 2009). Al principio de este trabajo se hablaba de la investigación artística, sobre esto, Senett afirma (*Op cit*, 2009):

La intención del pragmatismo es enfatizar el valor de la indagación ética durante el proceso de trabajo, en oposición a la ética ex post facto, investigación que comienza tras la consumación de los hechos. Por esta razón he insistido a lo largo de todo el libro en las etapas y las secuencias del proceso de trabajo, indicando el momento en que el artesano puede hacer una pausa y reflexionar sobre lo que está haciendo. Estas pausas no tienen por qué disminuir el orgullo por el trabajo; en cambio, debido a que se va juzgando el trabajo a media que se va haciendo, el resultado puede ser más satisfactorio desde el punto de vista ético. Reconozco que este énfasis en la reflexión por etapas puede ser incompleto, porque a menudo no es posible tener conocimiento de las consecuencias éticas o, incluso, materiales.

Durante la realización de *Un acto de barbarie; imágenes contra*





**Figs. 22 y 23. MÓNICA PORTA/ *Un acto de barbarie; imágenes contra las imágenes (detalle)*/2019**

*las imágenes*, los cuestionamientos éticos sobre la representación del otro, el temor de realizar un trabajo precioso que no sea respetuoso hacia las víctimas, hizo que se empezase otro trabajo que ha ido evolucionando en paralelo: *Un acto de barbarie: valen más mil palabras*. En éste, se rehúye la imagen para poner el acento en el texto que acompaña las imágenes, el pie de foto.

### ***Un acto de barbarie, valen más mil palabras***

*Un acto de barbarie, valen más mil palabras*, cuyo título hace referencia a la máxima que dice que “una imagen vale más que mil palabras” cuestiona la información que acompaña las fotografías de prensa y como se estigmatizan al ser designados de una u otra manera. Todo, intentando no especular ni hacer conjeturas.

Se desarrollan y amplían los pies de foto con una intención reflexiva sobre las limitaciones de esos textos. Eludiendo las imágenes y la información tendenciosa, se intenta dignificar a quien aparece en estas fotografías, ocupe el lugar que ocupe en ella. Esté en primer plano o en el fondo de la imagen, describiendo a cada uno de los que aparecen en ella. Se intenta decir quién o quiénes son, si se sabe su nombre, qué tipo de encuadre y situación ocupan en éste; en qué posición están y qué indumentaria llevan; qué están haciendo. ¿Saben que les están fotografiando?

Se trata de un intento de rescatarles del olvido, ya que muchas de las personas que aparecen en la foto, son olvidadas en el mismo momento en el que esta se publica, no son mencionadas ni en el pie de foto. Al repetir para cada persona la identidad otorgada, ésta se acaba convirtiendo en una especie de mantra que parece que puede conseguir abrir los ojos sobre la imagen sin imagen. Este trabajo desembocará en una publicación con un formato similar al de un periódico impreso.



***Un acto de barbarie, del ojo a la mano y de ésta, al recuerdo***

*Un acto de barbarie, del ojo a la mano y de ésta, al recuerdo* es un archivo de dibujos para la realización de los cuales se utiliza la imagen de periódico recortada de cada persona. Ésta se calca con papel carbón, transfiriéndola a un papel blanco. De este modo, la imagen se invierte, se mancha, se vuelve borrosa y expresiva. Son dibujos resultado de la manipulación de otra imagen hasta hacer desaparecer la original. Repasar, dibujar, prestar atención a los detalles. Lo que se dibuja permanece en el recuerdo.



**Fig. 25. MÓNICA PORTA/ *Un acto de barbarie; del ojo a la mano y de ésta, al recuerdo (proceso)*/2019**



Fig. 26. MÓNICA PORTA/ *Un acto de barbarie; del ojo a la mano y de ésta, al recuerdo (proceso)*/2019

### ***Un acto de barbarie; lustración fallida de la catástrofe***

Parece que las catástrofes importan menos si suceden a gente que no nos es cercana. También hemos visto ejemplos de artistas que representan la tragedia mediante el paisaje como Bleda y Rosa o Sophie Riestelhueber, o otros, como Estafanía Peñafiel que evidencian la invisibilidad de algunos colectivos, borrando sus imágenes de la fotografía de los periódicos.

*En Un acto de barbarie, rastros de la ilustración fallida de la catástrofe*, después de recortar y extraer a los protagonistas, se guardan los recortes sobrantes para usar solo un pequeño fragmento del lugar donde sucede, casi anecdótico pero que justamente por eso se parece a los mismos lugares que habitamos. Muchos de esos conflictos tienen que ver con el territorio, con la frontera. Se utiliza el fragmento de paisaje como indicio de la catástrofe y la imposibilidad de representarla.



Fig. 27. MÓNICA PORTA/ *Un acto de barbarie; ilustración fallida de la tragedia (proceso)*/2019



XAVIER CERVERA





## CONCLUSIONES

La práctica artística puede ser investigación porque “produce disturbios en el conocimiento y la sensibilidad”. Estos *disturbios* son necesarios para cuestionarse lo establecido, a quién representa y al servicio de quién está. Permite decir lo “aún no pensado ni dicho” por lo cual puede incidir en la realidad porque cambia la manera de ver las cosas, potenciando la mirada crítica. Hay muchas prácticas artísticas mediante las cuales se pueden provocar disrupciones.

Pese a la imposibilidad de ser críticos con todas las imágenes que nos rodean, tanto artistas como teóricos proponen la crítica a la representación. Hay que plantearse a quién estamos representando realmente y dar voz a los *subalternos*, siempre desde la ética, la empatía y la responsabilidad.

El poder manipula las imágenes y las utiliza como un arma de guerra, así, el arte puede hacer lo mismo contra el poder, generando otro tipo de imágenes, o incluso prescindiendo de ellas. Puede impactar de manera que sea más evidente el problema. Hay que buscar otras maneras de representar que nos devuelvan al origen de las preocupaciones humanas.

Los proyectos artísticos realizados y los que están en proceso parten de fotografías que han sido tomadas de la prensa impresa. En todas ellas aparecen personas que sufren conflictos actuales y que siguen sin resolverse. Estas noticias suelen tener un impacto momentáneo y sus víctimas desaparecen enseguida del interés mediático.

Consciente de que representar la tragedia ajena es imposible pero sabiendo que hay que dar visibilidad a los supervivientes -de manera digna y respetuosa- se ha trabajado con diferentes formatos y estrategias -incluso eludiendo la imagen- con la esperanza de no estar cometiendo *un acto de barbarie*.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

Acaso, M. (2014). *La educación artística no son manualidades*. Madrid, España: La Catarata

Adorno, T.W. (1962). *Prismas*. Barcelona: Ariel

Adorno, T.W. (1975). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus

Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros

Eco, U. (2013). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora: La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili

Kertész, I. (2001). *Sin destino*. El Acantilado: Barcelona

Senett, R. (2009). *El Artesano*. Barcelona: Anagrama

Spivak, G CH. *¿Pueden hablar los subalternos?* Recuperado de [http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak\\_pueden\\_hablar\\_los\\_subalternos.1.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf) (Consultado 4 jun. 2019)

Kakuzo, O. *El libro del té*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/6783363/El-Libro-Del-Te-Okakura-Uzo> (Consultado 4 Jun. 2019)

## Catálogos de exposición

Bisbe, N. (com). *Zones de risc*. (Exposición celebrada en Barcelona, Caixaforum, del 11-II-2016 al 3-V-2009) Barcelona, Caixaforum.

Ehmann, A.; Guerra, C. *Harun Farocki. Otro tipo de empatía*. (Exposición celebrada en Barcelona, Fundació Tàpies, del 2-VI-2015 al 16-X-2016) Barcelona, Fundació Tàpies.

Castillo, L., Holmquist, U. and Golte, J. (2015). *El arte mochica del antiguo Perú*. Barcelona: Obra social "La Caixa."

Goyarrola, E. (com). *Poéticas de la emoción*. (Exposición celebrada en Barcelona, Caixaforum, del al ) Barcelona, Caixaforum, Caixaforum. Barcelona, 2019.

Martín, C. (com). *Gestos iconoclastes, imatges heterodoxes*. (Exposición celebrada en Barcelona, Caixaforum, del 2-III-2016 al 5-VI-2016) Barcelona, Caixaforum.

Valls, A; Sbriccoli, A. (com). *H(a)unting images. Anatomía de un disparo*. (Exposición celebrada en Barcelona, Caixaforum, del 6-X-2017 al 7-I-2018) Barcelona, Caixaforum.

## Revistas

Progetto Sudan. Invocazione alla "Madonna bianca" *Flash Art* 260. (2019). *Flash Art* 260, p. 87-90.

Rodríguez, S. (2019). (online) Recuperado de: <https://magis.iteso.mx/content/torolab-laboratorio-de-transformación-transfronteriza/> (Consultado 4 Jun. 2019).

Vilar, G. (2012) *Cuatro conceptos de investigación artística*. Recuperado de [http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publicacions\\_files/Vilar,%20G.%20-%204%20Conceptos.pdf](http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publicacions_files/Vilar,%20G.%20-%204%20Conceptos.pdf)

Fernández, J.A. (2006). En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe. *A parte rei, noviembre* (48). Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jafernan48.pdf>

### **Periódicos**

Abella, A. (2019). Susan Meiselas, más allá del fotoperiodismo, en la Tàpies. (online) *elperiodico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20171013/exposicion-susan-meiselas-fundacio-tapies-6344317> (consultado 4 Jun. 2019).

(16/11/2018). Artista turco Erkan Özgen muestra con sus vídeos el coste humano de la guerra. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20181116/452971678597/artista-turco-erkan-ozgen-muestra-con-sus-videos-el-coste-humano-de-la-guerra.html>

Vanguardia, L., Minuto, A., Contra, L., Vang, B., Fan, M., Moda, D., Valenciana, C., Vasco, P., más, V. and TV, P. (2019). *Artista turco Erkan Özgen muestra con sus vídeos el coste humano de la guerra*. (online) *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/vida/20181116/452971678597/artista-turco-erkan-ozgen-muestra-con-sus-videos-el-coste-humano-de-la-guerra.html> [Consultado 4 Jun. 2019].

## Páginas web

Anargarciapineda.com. (2019). *La curva del olvido – Ana García-Pineda*. (online) Recuperado de: <http://www.anargarciapineda.com/es/la-curva-del-olvido/> (Consultado 4 Jun. 2019).

Barcelona.cat. (2019). *Umbral | 13 intervencions al metro*. (online) Recuperado de: <https://www.barcelona.cat/umbral/es> (Consultado 4 Jun. 2019).

Erkan Özgen. *Giving voices*. Barcelona: Fundació Tàpies. Recuperado de <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/giving-voices-erkan-ozgen/>

Moma.org. (2019). MoMA | *Dorothea Lange. Migrant Mother, Nipomo, California*. 1936. (online) Recuperado de: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936/) (consultado 4 Jun. 2019).

*Réserve des suisses morts. Christian Boltanski*. Barcelona: MACBA. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/reserve-de-suisse-morts-0088>

Macba.cat. (2019). *Réserve de Suisses morts*. (online) Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/reserve-de-suisse-morts-0088> (Consultado 4 Jun. 2019).

## Películas

Farocki, H. (1969). *El fuego inextinguible*. Alemania

Lanzmann, C. (1985). *Shoah*. Francia





