



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

(Des)ubicar las miradas, más allá de la compasión y la lejanía: Percepciones de la alteridad en la visualidad contemporánea

Valeska Bernardo Rangel

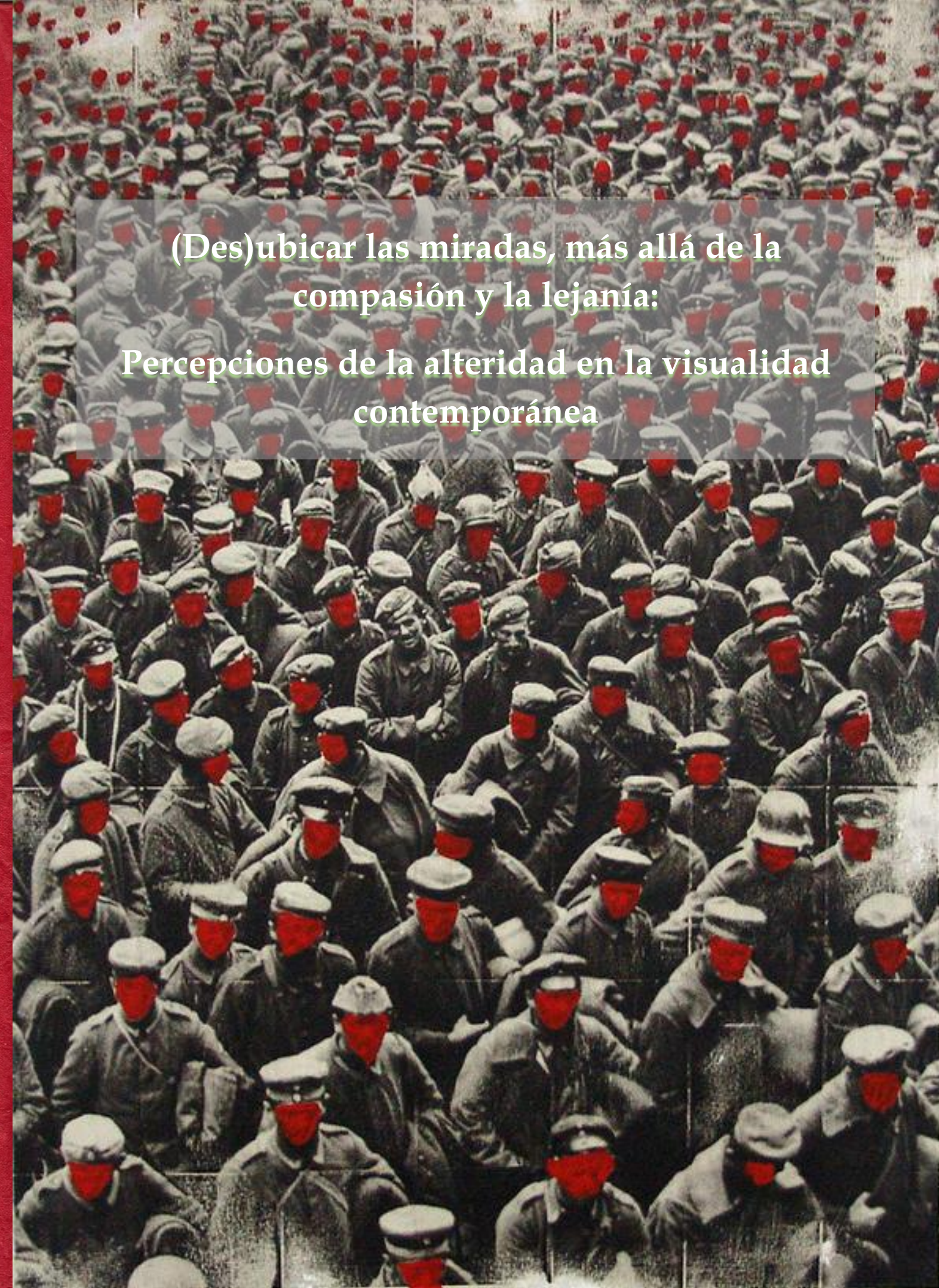
ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universitat de Barcelona

Valeska Bernardo Rangel



(Des)ubicar las miradas, más allá de la
compasión y la lejanía:

Percepciones de la alteridad en la visualidad
contemporánea



**(Des)ubicar las miradas, más allá de la compasión y la lejanía:
Percepciones de la alteridad en la visualidad contemporánea**

Valeska Bernardo Rangel



**(Des)ubicar las miradas, más allá de la compasión y la lejanía:
Percepciones de la alteridad en la visualidad contemporánea**

Valeska Bernardo Rangel

Tesis doctoral

Director: Fernando Hernández Hernández

Programa de Doctorado: Artes y Educación

Facultad de Bellas Artes
Universidad de Barcelona

Barcelona, 2015

Resumen

Esta investigación parte de la idea central de pensar la alteridad en la visualidad contemporánea, cuando este otro se presenta en situaciones distantes de la nuestra. Se sitúa entre los marcos generales de la Cultura Visual y los Estudios Visuales, a partir de dos conceptos clave: miradas y alteridad. El relato de la tesis se da de modo narrativo, intercalado con escenas que irrumpen la escritura, con reflexiones de experiencias visuales de nuestras vidas cotidianas. El método ha sido aquí pensado como el camino de la experiencia, con una aproximación a la investigación-acción. La pregunta clave que me ha guiado en este proceso ha sido: ¿Cómo percibimos al otro en la visualidad contemporánea, cuando este otro se presenta en situaciones distantes de la nuestra? A partir de ahí, un desdoblamiento ha sido pensar en: ¿Cómo perturbar nuestras miradas más allá de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía? Para dar cuenta de ello propuse en tres oportunidades diferentes lo que nombré como "Taller de la Mirada". Los talleres fueron una serie de encuentros, junto a tres grupo diferentes de participantes. Las dinámicas giraban en torno a algunas preguntas clave, algunas imágenes, pequeños textos y trozos de películas. Los talleres fueron pensados para recoger las narrativas de cada participante, en torno a la experiencia de mirar estas imágenes. Estos relatos fueron recogidos en sus Diarios de la Mirada, cuadernos dónde iban tomando nota durante el proceso. Las imágenes trabajadas giraban en torno a la cuestión del otro presentado en situaciones distantes de la nuestra. Para mi realidad eso significa pensar el otro en situaciones de vulnerabilidad. Para ello elegí algunas obras de los artistas Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y el fotógrafo Ghaith Abdul-Ahad. A lo largo de la investigación, percibí que la noción del otro en una situación distante cambia de persona a persona, lo que ha generado la elección de diferentes imágenes para presentar a sus otros. Me interesaba, por lo tanto, recoger los relatos de otras personas en relación a "mis otros", en cuanto en relación a "sus otros". Al final de esta trayectoria la perspectiva de las diferencias en educación me ayudaron a pensar más allá del binomio yo versus otro. El objetivo final de esta tesis ha sido producir algunos cambios en nuestras percepciones en relación a la alteridad, a partir del cruce de nuestras miradas – las mías y de los participantes de los talleres-. En este intercambio aprendimos unos de los otros a complejizar nuestros modos de mirar más allá de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía.

Palabras-clave: alteridad, percepción, vulnerabilidad, visibilidad, miradas, experiencias, visualidad

Resumo

Esta pesquisa parte da ideia central de pensar a alteridade na visualidade contemporânea, quando este outro se apresenta em situações distantes da nossa. Situa-se entre os marcos gerais da Cultura Visual e dos Estudos Visuais, a partir de dois conceitos chave: olhares e alteridade. O texto se dá de forma narrativa, intercalando com cenas que irrompem a escritura, com reflexões de experiências visuais de nossas vidas cotidianas. O método foi aqui pensado como o caminho da experiência, com uma aproximação à investigação-ação. A pergunta chave que me guiou neste processo foi: como percebemos o outro na visualidade contemporânea, quando este outro se apresenta em situações distantes da nossa? A partir daí um desdobramento foi pensar em: como perturbar nossos olhares para além dos dispositivos simbólicos de excepcionalidade e distanciamento? Para dar conta deste problema, propus em três oportunidades diferentes o que nomeei como "Oficina do Olhar". As oficinas foram uma série de encontros, junto a três grupos diferentes de participantes. As dinâmicas giravam em torno de algumas perguntas chave, algumas imagens, pequenos textos e pedaços de filmes. As oficinas foram pensadas para recopilar as narrativas de cada participante, em torno da experiência de olhar estas imagens. Estes relatos foram recolhidos em seus "Diários do Olhar", cadernos onde iam fazendo anotações durante o processo. As imagens trabalhadas giravam em torno da questão do outro apresentado em situações distantes da nossa. Para minha realidade isto significa pensar o outro em situações de vulnerabilidade. Para isso elegi algumas obras dos artistas Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn e do fotógrafo Ghaith Abdul-Ahad. Ao longo da pesquisa percebi que a noção de outro em uma situação distante muda de pessoa para pessoa, o que gerou a escolha de diferentes imagens para apresentar a "seus outros". Interessava-me, portanto, coletar os relatos de outras pessoas em relação aos "meus outros", bem como em relação a "seus outros". Ao final desta trajetória, a perspectiva das diferenças em educação me ajudou a pensar para além do binômio *eu versus outro*. O objetivo final desta tese foi produzir algumas mudanças em nossas percepções em relação à alteridade, a partir do cruzamento de nossos olhares – as minhas e as dos participantes das oficinas. Neste intercâmbio aprendemos uns dos outros a tornar mais complexos nossos modos de olhar para além dos dispositivos simbólicos de excepcionalidade e distanciamento.

Palavras-chave: alteridade, percepção, vulnerabilidade, visibilidade, olhares, experiências, visualidade.

Abstract

This research starts from the central idea of thinking about otherness in the contemporary visuality, when it comes in other situations distant from ours. It lies between the general marks of Visual Culture and Visual Studies, from two key concepts: looking and otherness. The text is presented in narrative form, interspersed with scenes that burst the writing, with reflections of visual experiences of our daily lives. The method was here thought of as the way of experience, with an approach to research-action. The key question that guided me in this process was: how do we perceive the other in contemporary visuality, when does the other comes in situations distant from ours? From there a deployment was thinking about: how to disturb our eyes beyond the symbolic devices of exceptionality and distance? To account for this problem, I proposed in three different opportunities, which I named as "Workshop of the Look". The workshops were a series of meetings, together with three different groups of participants. The dynamic revolved around a few key questions, some images, small texts and pieces of films. The workshops were designed to compile the narratives of each participant, around the experience of looking these images. These reports were collected in their "Diaries of the Look", notebooks where they were taking notes during the process. The worked images revolved around the question of the other presented in situations far from ours. To my reality, this means thinking the other in vulnerable situations. For this, I have chosen some works of artists Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn and the photographer Ghaith Abdul-Ahad. Through the research, I realized that the notion of the other in a distant situation changes from person to person, which led to the choice of different images to present "their others". Therefore, I was interested in collecting the reports from other people in relation to "my others", as well as in relation to "their others". At the end, the prospect of differences in education helped me to think beyond the binomial *me versus another*. The ultimate goal of this thesis was to produce some changes in our perceptions of the otherness, from the crossing of our eyes - mine and those of the workshop's participants. In this exchange, we learn from each other to turn more complex our ways of looking beyond the symbolic devices of exceptionality and distancing.

Keywords: otherness, perception, vulnerability, visibility, looks, experiences, visuality.

Agradecimientos

Agradezco a mi director de tesis Fernando Hernández, por el privilegio de aprender contigo. Admiración por su trayectoria y su contribución fundamental para el campo de las Artes y Educación.

A los profesores del primero año del doctorado por el aprendizaje compartido desde diferentes perspectivas, José María Barragán, Laura Traff-Prats, Montse Rifá Valls, Juana María Sancho e Imanol Aguirre.

En especial a Carla Padró, que ha contribuido mucho especialmente en los principios de esta investigación. Saudades!

Al grupo de investigación consolidado Esbrina, que me ha aportado a través de becas de colaboración los recursos necesarios para poder estar presente en los tres primeros años del curso en Barcelona.

Al Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), que en los últimos meses de la investigación me permitieron dedicarme exclusivamente a la tesis.

A todos los participantes de los Talleres de la Mirada, por sus aportaciones fundamentales para esta investigación. Gracias por todos los matices y por el rico material generado y compartido en estos encuentros.

A mis queridos amigos Patrícia Hermosilla y Santiago Cavada, por los momentos preciosos que vivimos, por las muchas charlas y por su escucha siempre atenta. Gracias por todo el cariño.

A Lilian Ücker Perotto, por toda la ayuda e incentivo, especialmente en estos últimos meses de la escritura de la tesis. En especial por tus palabras en momentos decisivos en esta trayectoria.

A Denise Araújo, por los muchos cafés y tutorías. A Luciane Garcez, compañera en la aventura investigativa de una tesis doctoral. Gracias

por todo lo que me ha enseñado sobre ser madre, tener hijos, trabajar, estudiar y todo lo demás (todo a la vez).

A Teresinha Franz, investigadora comprometida, mi musa inspiradora desde el principio.

A Rosângela Cherem, sabiduría infinita, por toda la disponibilidad en las muchas veces que me acogió para hablarnos sobre esta investigación.

A Jordi Macián, que me ha permitido estar en sus clases que fueron fundamentales, responsables por una de las escenas que desencadenaron este proceso investigativo. Gracias por la confianza, por el aprendizaje y por enseñarme una Barcelona, más que preciosa.

A Noemí Duran Salvadó, mujer voladora, por tu energía vital! Gracias por prestarme la *teva* familia catalana.

A Gizely que há aceptado el desafío de este viaje que ha sido los Talleres de la Mirada. Alegría por poder volver a activar nuestra "dupla dinámica".

A toda mi familia, en especial a Jaime e Luci, padres, abuelos, kanguros. Gracias por vuestro soporte incondicional.

A mi querido compañero Paulo Rangel, por todo el apoyo, desde el principio, por los muchos meses que vivimos lejos, por su preciosa ayuda en muchos momentos. ¡Gracias por cuidarnos tan bien!

A mi querida hija Maria Alice, mi regalo más precioso, que a los tres años de edad si fuese interrumpida mientras dibujaba solía reñir: *_Não me incomoda, que eu tô fazendo o meu doutorado!*

Sumario

Bloque 1	Preámbulo	1
	Algunos puntos sobre un mapa: de los marcos conceptuales.....	13
	Entre notas, imágenes y narrativas.....	17
Bloque 2	Notas Iniciales	31
	1. Mis primeros vuelosmiradas.....	37
	2. El otro que habita en nuestras miradas.....	41
	3. Un marco, un puente, una ventana.....un rato al sol.....o un par de horas en "el campo".....	45
	Pensar las imágenes..... ¿ Cuáles Imágenes?	51
	Yo y mis otros. Los otros y sus otros. Nosotros.....	57
	Experiencias de la mirada: la percepción del otro en la visualidad contemporánea.....	63
	Pensar las imágenes: (des)ubicar las miradas.....	68
	Corte, montaje, perturbación: o sobre las posibilidades de desestabilización de la percepción corriente?.....	72
	Choque y voyerismo: dilemas de la imagen extática y la mirada imposible.....	77
	De los caminos recorridos a los planteamientos metodológicos.....	82

Bloque 3	Políticas y (po)éticas de las imágenes en Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaith Abdul-Ahad.....	95
	Alfredo Jaar.....	98
	El Lamento de las Imágenes, 2002.....	102
	Proyecto Ruanda (1994-2000).....O de cómo "atraer hacia ese mundo lo que no está en él".....	110
	Los ojos de Gutete Emerita, 1996.....	114
	Las no imágenes de Alfredo Jaar.....	123
	Del exceso de las imágenes: del todo y de la nada.....	131
	Las foto realidad.....Ghaith Abdul-Ahad.....	135
	La estética del shock.....Thomas Hirschhorn.....	154
	Arte y Política en Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaith Abdul-Ahad.....	174
	Ojos acostumbrados.....	178
	Una mirada en proceso: pistas para pensar la alteridad en situación de vulnerabilidad extrema.....	180
	¿Apatía o indignación? ¿Cuáles sentimientos nos rodean cuando miramos estas imágenes? ¿Cuáles son sus efectos?.....	187
Bloque 4	Relatos de experiencias.....Las percepciones del otro.....	191
	Pequeños trozos de experiencia o de las migas que recogí por el camino.....	194
	Primer Taller: encuentros en el Centro de Artes (UDESC).....	202
	Segundo Taller: Festival Floripa na Foto	221
	Tercer taller: de vuelta al cole.....	244
	Algunas pistas más sobre el universo en el que se realizó el 3º taller...	255

Próxima parada: 8ª Mostra de Cinema de Derechos Humanos e América del Sur (2013).....	258
Próxima parada: Descondicionamiento de la mirada.....	262
Próxima parada: Volver.....	272
De la educación y lo educativo.....	275
Próxima parada: mirar, mirarse, mirando.....las imágenes del otro en situaciones distantes de las nuestras.....	277
Próxima parada: (re)ubicarse.....	294
Próxima parada: Dossiê Jango (BRA, 2012).....	309
Próxima parada: Los diarios de las miradas.....	312
Próxima parada: Festival Permanente do Minuto (Mostra Melhores Minutos de 2013).....	324
Próxima parada: Mis otros.....	325
Próxima parada: Gostaríamos de Informá-los.....	330
Próxima parada: Cuerdas (2014)	338
Las niñas de Barcelona, Londres y São Paulo.....	346
Próxima parada: repastos.....	351
Próxima parada: síntesis visual.....	356
Apontamentos.....	360
Bloque 5 <i>Je suis.....qui sommes-nous? Percepciones de la alteridad en la visualidad contemporánea</i>	367
Escena 1.....	370
Escena 2.....	374
Escena 3.....	375
Escena 4.....	377

De visibilidades e invisibilidades: ¿cuánto vale una vida?.....	382
Pero al final.....¿Qué hacer con las imágenes?.....	388
Ejercicios provocativos para (des)ubicar las miradas.....	391
Qué no hacer con las imágenes.....	397
Bloque 6 Cruce de miradas.....	399
Coda.....	419
Referencias Bibliográficas.....	421
Anexos.....	434
Anexo I - Termo de Consentimiento.....	
Anexo II – Frases utilizadas en los Talleres.....	
Anexo III – Narrativa de Leonardo Almada.....	

Lista de Figuras

Foto de Portada. Paulo Gaiad, <i>A Porta do Inferno (Saída)</i> , 2007	
Foto de división de los bloques. Alfredo Jaar, <i>La Geometría de la Consciencia</i> , (2010)	
Figura 1. Post en el Facebook de una Psicóloga Educacional del IFSC (03/06/2014)	4
Figura 2. Captura de pantalla en el portal www.globo.com (24/05/2015)	4
Figura 3. Comentarios de la imagen (Figura 2) retirados justo debajo de la noticia	5
Figura 4. <i>Media in war</i> , Banksy	33
Figura 5. <i>Pietà</i> (1497-1499) Michelangelo Buonarroti (1475-1564, Basílica de San Pedro (Vaticano)	39
Figura 6. Portada de la revista <i>Veja</i> , sobre el ataque terrorista a una escuela de Beslan, norte de Rusia, dónde se leía: "Uma mãe russa acaricia o rosto da filha morta no ataque terrorista chechenos e árabes que matou mais de duzentas pessoas" (<i>Veja</i> , 8 de septiembre de 2004)	39
Figura 7. Gaith Abdul-Ahad, <i>Iraqi Commandos Conduct Raids against Suspected Insurgents</i> , 2005 (Fotografía en color, 40,6 x 50,8 cm)	42
Figura 8. Sinje Dillenkofer, <i>Dorothee Haughey. Corporate Secretary</i> , 1990	47
Figura 9. Sinje Dillenkofer, <i>Kathy Kotoun. Assistant to the Chairman</i> , 1990	48
Figura 10. Captura de pantalla de la página de noticias http://www.br.yahoo.com , (17/03/2014)	60
Figura 11. Captura de pantalla de la página online http://www.globo.com , (24/03/2014)	62
Figura 12. Martha Rosler, <i>Tron (apuntee)</i> , de la serie <i>Bringing the War Home: House Beautiful</i> . c. (1967-1972). Fotomontaje	73
Figura 13. Martha Rosler, <i>First Lady (Pat Nixon)</i> , de la serie <i>Bringing the War Home: House Beautiful</i> . c. (1967-1972) Fotomontaje	74
Figura 14. Martha Rosler, <i>Ballons</i> , de la serie <i>Bringing the War Home: House Beautiful</i> . c. (1967-1972). Fotomontaje	76
Figura 15. Martha Rosler <i>Photo Op From</i> , de la serie <i>Bringing the War Home: House Beautiful, new series</i> , 2004	77
Figura 16. El lamento de las imágenes (versión 1 – 2002)	106
Figura 17. Visitantes en la obra <i>Los Ojos de Guetete Emerita</i>	117
Figura 18. Detalle de la obra <i>Los Ojos de Gutete Emerita</i>	118
Figura 19. Postal de la serie <i>Signs of Life</i> , Alfredo Jaar, 1994	127
Figura 20. Detalle de la obra <i>Newsweek, 1995</i> , de Alfredo Jaar	128
Figura 21. Detalle de la obra <i>Newsweek, 1995</i> , de Alfredo Jaar	128
Figura 22. Caricatura referente al control que EUA ejerce sobre los medios	137
Figura 23. Nicholson. <i>Fallujah Media Coverage</i>	137
Figura 24. <i>The Key in the Hand</i> , Chiaru Chiota [The 56 th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia, Venice / Italy] 2015	142

Figura 25. Ghaith Abdul-Ahad, Occupation of Iraq Enters Third Year, 2005. Fotografía en color 40,6 x 50,8 cm	144
Figura 26. Thomas Hirschhorn, <i>Tattoo Series, Freedom to Agree</i> , (2007)	156
Figura 27. Thomas Hirschhorn, "Ur-collage" 104, 2008 Print, cardboard and adhesive tape (41.9 x 40.3 cm)	159
Figura 28. Thomas Hirschhorn, "Ur-collage"	160
Figura 29. Nós não aprendemos, caricatura de Roberto Kroll, 2015	162
Figura 30 Omran, 6 (Siria)	164
Figura 31. Omran, 6 (Siria) – Un pantalón, una camisa, una jeringa para emergencia, <i>marshmallows</i> (dulce favorito de Omran), jaboncillo, crema y cepillo de dientes, curativos	164
Figura 32. Thomas Hirschhorn, <i>Superficial Engagement</i> , (detalle), 2006	168
Figura 33. Thomas Hirschhorn, <i>Superficial Engagement</i> , (detalle), 2006	169
Figura 34. Thomas Hirschhorn, <i>Superficial Engagement</i> , (detalle) 2006	169
Figura 35. Thomas Hirschhorn, <i>Restore Now</i> , (detalle) 2006, 27ª Bienal de San Pablo	170
Figura 36. Thomas Hirschhorn, <i>Restore Now</i> , (detalle) 2006, 27ª Bienal de San Pablo	170
Figura 37. <i>The Incommensurable Banner</i> , 2007, Thomas Hirschhorn	171
Figura 38. <i>The Incommensurable Banner</i> , 2007, Thomas Hirschhorn (detalle)	171
Figura 39. Mapa que representa la pérdida de territorio en Palestina a lo largo de los años	174
Figura 40. Spencer Platt, World Press Photo 2007	182
Figura 41. Javier Bauluz, Tarifa, Playa de los Alemanes, 01/09/2000	184
Figura 42. Caricatura que presenta a dos mujeres de culturas diferentes	213
Figura 43. Página del cuaderno de una participante del taller, R.E.	218
Figura 44. Página del cuaderno de una participante del taller, R.E.	220
Figura 45. Fotografía de Leonardo Almada	228
Figura 46. Fotografía de Leonardo Almada	228
Figura 47. Imagen llevada en el Taller de la Mirada, por Leonardo Almada	229
Figura 48. Imagen utilizada en el diario de Marcos Sardá Vieira	230
Figura 49 - Recorte do ponto focal da imagem: os olhares	231
Figura 50. Fotografía de Rogerio Ferraz escogida por Leonardo Almada	235
Figura 51. Fotografía de Rogerio Ferraz escogida por Marcos Sardá Vieira	236
Figura 52. Fotografía de Rogerio Ferraz escogida por Marcos Sardá Vieira	236
Figura 53. Fotografía de Rogerio Ferraz escogida por Marcos Sardá Vieira	237
Figura 54. Fotografía de Rogerio Ferraz escogida por Marcos Sardá Vieira	237
Figura 55. Fotografía de la narrativa de Leonardo Almada, en torno a su	242

otro de la calle	
Figura 56. Fotografía de Abbas Kiarostami	248
Figura 57. Gego, Esfera, 1976	265
Figura 58. Una de las diapositivas presentadas a los estudiantes	265
Figura 59. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook	270
Figura 60. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook	271
Figura 61. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook	272
Figura 62. Fotografía 1 escogida por Matheus Bacaicoa	278
Figura 63. Fotografía 2 escogida por Matheus Bacaicoa	279
Figura 64. Fotografía escogida por Gabriel	280
Figura 65. Fotografía escogida por Gabriel	280
Figura 66. Fotografía escogida por Paulo	281
Figura 67. Fotografía 1 escogida por Sophia (Sebastião Salgado)	283
Figura 68. Fotografía 2 escogida por Sophia (Sebastião Salgado)	283
Figura 69. Fotografía escogida por Mahara	286
Figura 70. Fotografía escogida por Aline	287
Figura 71. Captura de pantalla. Recuperado en http://vimeo.com/65163090	288
Figura 72. Fotografía escogida por Felipe	289
Figura 73. Fotografía escogida por Bruno	290
Figura 74. Fotografía escogida por Patrícia	292
Figura 75. Fotografía escogida por Vinícius	293
Figura 76. Fotografía escogida por Antônio	294
Figura 77. Fotografía escogida por Marina	297
Figura 78. Fotografía escogida por Giovana	298
Figura 79. Fotografía escogida por Camila	300
Figura 80. Imagem escogida por Maria Letícia	302
Figura 81. Fotografía escogida por Helena	303
Figura 82. Fotografía escogida por Hellen	305
Figura 83. Fotografía escogida por João	306
Figura 84. Fotografía escogida por Milena	307
Figura 85. Fotografía escogida por Valéria	308
Figura 86. Fotografía escogida por Eduardo	309
Figura 87. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook	313

Figura 88. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook	314
Figura 89. Imagem de uno de los "Diários do Olhar"	318
Figura 90. Imagem de uno de los "Diários do Olhar"	318
Figura 91. Imagem de uno de los "Diários do Olhar"	319
Figura 92. Portada de uno de los "Diários do Olhar"	319
Figura 93. Fotografía escogida por Maurício	320
Figura 94. Fotografía escogida por Ricardo	321
Figura 95. Fotografía escogida por Fernanda	322
Figura 96. Fotografía 1 escogida por Gustavo	323
Figura 97. Fotografía 2 escogida por Gustavo	323
Figura 98. Fotografía escogida por Luana	324
Figura 99. Caricatura presentando a dos mujeres de culturas diferentes	325
Figura 100. Esquema apuntado en la pizarra	330
Figura 101. Fotografía de Ghaiith Abdul-Ahad	337
Figura 102. Caricatura que circuló en aquella semana en Facebook	341
Figura 103. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 1	355
Figura 104. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 2	356
Figura 105. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 3	356
Figura 106. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 4	357
Figura 107. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 5	357
Figura 108. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 6	358
Figura 109. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 7	358
Figura 110. Captura de pantalla en el grupo del Facebook, Política no Face II, (30/01/2015)	372
Figura 111. Captura de pantalla del grupo Política no Face II, (30/01/2015)	376
Figura 112 - Captura de pantalla del grupo Política no Face II, (30/01/2015) (detalle)	377
Figura 113. Um bebê de U\$ 2 bilhões e 200 mães que não valem nada	383
Figura 114. Manifestante en París recuerda a las víctimas de los ataques del Boko Haram en Nigeria (Foto: AFP Photo/Sai Kambou)	384
Figura 115. Captura de pantalla del portal http://www.globo.com (16/12/2014)	385
Figura 116. The twins, de la serie In the Playroom, de Jonathan Hobin	395
Figura 117. A Boo Grave, de la serie In the Playroom, de Jonathan Hobin	395
Figura 118. Norbert Baksa, <i>Der Migrant</i> , 2015	397
Figura 119. Hugo Chávez prohíbe a todos los diarios de Venezuela publicar imágenes sobre violencia (AFP) – (17/08/2010)	398
Figura 120. Banksy, <i>Are you using that chair?</i> , 2005	420

El último cuento de esa colección, *De barro estamos hechos*, está basado en una tragedia ocurrida en Colombia en 1985, cuando la violenta erupción del volcán Nevado del Ruiz provocó una avalancha de nieve derretida que se deslizó por la ladera de la montaña y sepultó por completo una aldea. Miles de personas perecieron, pero el mundo recuerda la catástrofe sobre todo por Omaira Sánchez, una niña de trece años que quedó atrapada en el barro. Durante tres días agonizó con pavorosa lentitud ante fotógrafos, periodistas y camarógrafos de televisión, que acudieron en helicópteros. Sus ojos en la pantalla me han penado desde entonces. Tengo todavía su fotografía sobre mi escritorio, una y otra vez la he contemplado largamente tratando de entender el significado de su martirio. Tres años más tarde en California traté de exorcizar esa pesadilla relatando la historia, quise describir el tormento de esa pobre niña sepultada en vida, pero a medida que escribía me fui dando cuenta que ésa no era la esencia del cuento. Le di otra vuelta, a ver si podía narrar los hechos desde los sentimientos del hombre que acompaña a la chica durante esos tres días; pero cuando terminé esta versión comprendí que tampoco se trataba de eso. La verdadera historia es la de una mujer – y esa mujer soy yo – que observa en una pantalla al hombre que sostiene a la niña. El cuento es sobre mis sentimientos y los cambios inevitables que experimenté al presenciar la agonía de esa criatura.

(Isabel Allende, *Paula*, 2007: 404)

Bloque 1.....Preámbulo



Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.

Clarice Lispector

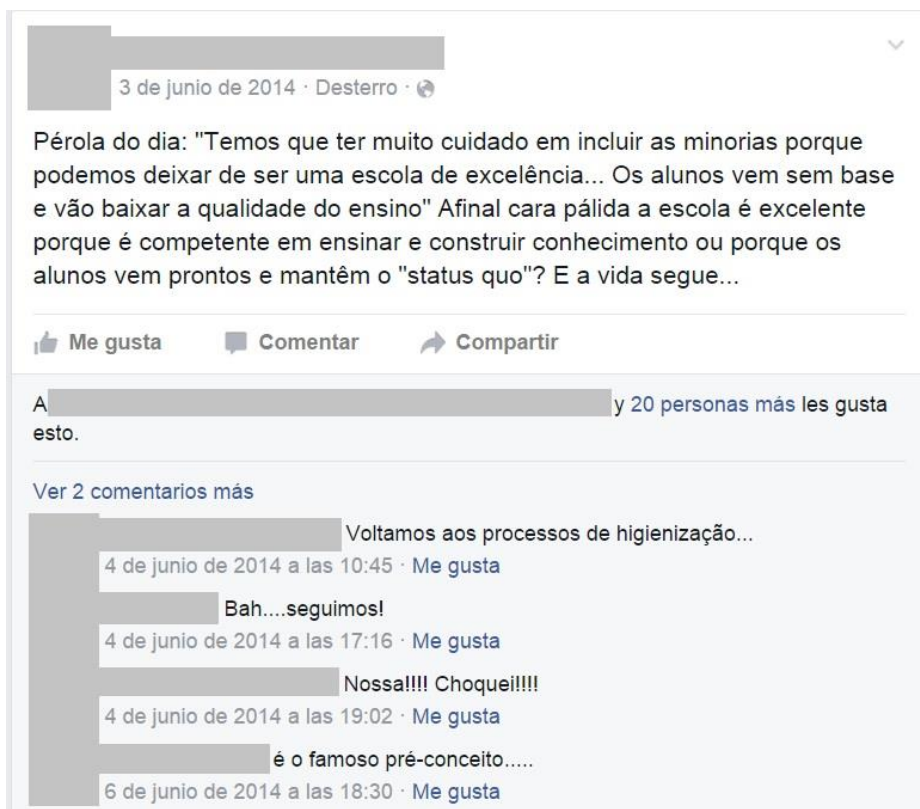


Figura 1. Post en el Facebook de una Psicóloga Educacional del IFSC (03/06/2014)

24/05/2015 11h19 - Atualizado em 24/05/2015 11h19

Mãe e filha dão à luz no mesmo dia em São Luís

Bebês nasceram com apenas duas horas de diferença no mesmo hospital. Mães falam sobre experiência e sobre como será a rotina da família.

Do G1 MA, com informações da TV Mirante



Figura 2. Captura de pantalla en el portal www.globo.com (24/05/2015)

☰ MENU
G1
MARANHÃO
REC. ARCANTE

Cleo Borba

MAIS DUAS BOLSAS FAMILIA PRO NORDESTE

4 👍 7 🗨️ · RESPONDER

Roberto Leite

Esse norte é so peso morto para o sul e sudeste sustentar. Deus é pai.

0 👍 6 🗨️ · 1 RESPOSTA ▾

José Oliveira

Eita, nordestino é igual rato. Uma ninhada por ano! Entra crise sai crise e é cada vez mais boca prá dar comida. Depois é só cobrar dos governos!

12 👍 61 🗨️ · 1 RESPOSTA ▾

Ácido Crítico

O POVO BRASILEIRO DESAFORTUNADO NÃO PODE FICAR SEM FAZER FILHO... PARA DEPOIS NÃO TER DINHEIRO PARA COMPRAR COMIDA, NÃO TER DINHEIRO PARA PAGAR UM PLANO DE SAÚDE/ODONTOLÓGICO PARA CRIANÇA, PARA PAGAR UM ENSINO DE QUALIDADE, ETC E ETC... E, AINDA QUEREM QUE O PAÍS PROGRIDA???? ETERNAMENTE SUBDESENVOLVIDO!!!!

7 👍 12 🗨️ · 1 RESPOSTA ▾

Coliforme Fecal

Só falta dizer que são do mesmo pai! Ai é pracabá!

0 👍 1 🗨️ · RESPONDER

Paulo Cezar

Futuros hospedes do "pedrinhas resort"

0 👍 0 🗨️ · RESPONDER

Willian

parabéns!

2 👍 0 🗨️ · RESPONDER

Oscar Durão

O MUNDO JÁ ESTA LOTADO DE MAIS.

3 👍 7 🗨️ · RESPONDER

Leo Schwartzer

Mais eleitores do PT à caminho e pronto para sugar o dinheiro de quem trabalha.

18 👍 19 🗨️ · 1 RESPOSTA ▾

Somente Verdade

Parei de ler quando vi MARANHÃO !!!

6 👍 16 🗨️ · RESPONDER

Helio Lima

Os politicos adoram esta situação, brasil patria educadora...

4 👍 3 🗨️ · RESPONDER

Figura 3. Comentarios de la imagen (Figura 2) retirados justo debajo de la noticia.

Novas formas de censura coexistem – da maneira mais estranha – com a linguagem sádica e canibalesca encontrada na internet e que corre solta nas orgias verbais do ódio sem face, nas cloacas virtuais em que se defeca sobre os outros e nas demonstrações incomparáveis de insensibilidade humana (em especial nos comentários anônimos) (DONSKIS, 2014: 18).

Há um ódio barato vigente em nossa cultura. Ele é programado em direção aos pobres, aos tachados de loucos, às prostitutas, aos travestis, aos grupos de adolescentes que se vestem de modo inusitado ou pertencem a uma tribo que não a das roupas de marcas sempre aceitas e dos comportamentos standardizados. Aquele que não se pergunta como ele se torna quem ele mesmo é também não se pergunta pelo outro. É o ódio que permite o apagamento do outro. Digo 'ódio barato' porque é um ódio fácil de sentir. É um ódio autorizado, ele se dirige a quem é marcado como descartável pelo sistema econômico, social e político. Ele se refere a todos aqueles que não se encaixam também no econômico sistema mental de explicações preestabelecidas ao qual o fascista serve como sujeito do preconceito. Daí que ele se realize com explicações econômicas e defenda-se com um lema também barato, um primor das falsas verdades do senso comum: as coisas são como são e não podem ser diferentes (Tiburi, 2014, p. 67).

Quizás podríamos decir que en la contemporaneidad casi todas las cosas, en el mundo en que habitamos, podrían ser pensadas a partir de dos cuestiones fundamentales: percepciones y sensibilidades¹. Quizás, al fin y al cabo todo se resuma a esto. Y es que muchos ejemplos me hacen pensar así. En la primera imagen leemos un comentario publicado en Facebook por una compañera de la institución en que trabajo, en la cual estoy asignada como profesora. Reproduce un comentario de otra persona, probablemente otro profesor que se resiente de la entrada masiva de gente “despreparada, sin base”, según su punto de vista, en nuestra institución por las llamadas políticas gubernamentales de inclusión, como por ejemplo las cotas para estudiantes negros o que han estudiado en escuela pública.

Es decir, el problema siempre son “los otros”. Son ellos, los demás que vendrán a “bajar la calidad” de nuestra institución porque no han tenido una buena “base escolar”. Desde luego, se trata de una lectura rasa del tema de las políticas de inclusión, además de una visión generalista y prejuiciosa acerca de los “otros”, los de fuera, los de otras instituciones, los que no son como nosotros, los que no tienen las mismas capacidades que nosotros. Mi compañera le da la vuelta a la cuestión, interrogando dónde estaría “verdaderamente” el problema. Una escuela de excelencia se mantiene así por sus propios méritos o solo porque recibe una “clase de estudiantes” específica, que poseen más “capacidades intelectuales” que la mayoría de las “personas comunes”. Desde luego que el mundo y las escuelas no se pueden dividir así, en dos bloques monolíticos; entre los que saben, los inteligentes y los que no saben.

En la segunda secuencia de imágenes vemos una noticia rara y llena de coincidencias, o mejor dicho, un hecho curioso recuperado en un portal de noticias muy popular en Brasil. Resulta que madre e hija dieron a luz en el mismo día en São Luís, (Maranhão), en la región Nordeste de Brasil². Ahora, lo

¹ Agradezco muchísimo a la Prof^a Rosângela Cherem por haberme presentado por primera vez estos dos términos en conjunto en sus clases, sus grupos de estudio, sus textos y en especial en la coordinación de un grupo de investigación bajo este mismo título: “Percepções e Sensibilidades” (CEART-UDESC).

² Recuperado en <http://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2015/05/mae-e-filha-dao-luz-no-mesmo-dia-em-sao-luis.html>

que pasa es que la noticia no va más allá de eso mismo, es decir, el hecho de que dos jóvenes mujeres, madre e hija han dado a luz en el mismo día. Se informa además que la madre (y abuela) tiene 40 años y la hija (y tía) tiene 18 años, que están muy contentas y ya está, sin más. Lo que verdaderamente resultó perturbador, para utilizar un término bastante caro en esta tesis, es la avalancha de comentarios que se presenta en la secuencia recuperadas en el mismo portal. No hay en la noticia ninguna referencia adicional acerca de las condiciones de vida de estas dos mujeres, o si han tenido sus hijos en un hospital periférico, por ejemplo. El simple dato geográfico, región nordeste de Brasil, ha sido suficiente para decretar que las dos eran pobres y dependerían de ayudas gubernamentales. En realidad, en un reportaje en el telediario, se descubre que las dos, madre e hija son empresarias y que han tenido sus hijos en una clínica, lo que en Brasil es casi siempre sinónimo de que tuvieron que pagar por los servicios prestados, diferentemente de los hospitales públicos donde los servicios ofrecidos son gratuitos. Y bueno, ¿a qué se debería tanta revuelta e indignación? Parece ser que tenemos, casi siempre, puesta la *mirada escáner*, en tres segundos somos capaces de identificar el biotipo de la persona, el color de su piel, como va vestido, su edad aproximada y quizás, su condición social. Me pregunto si sería posible pensar en activar otras miradas, más sutiles y más complejas en relación a la alteridad. Traigo estas dos escenas iniciales a título de ilustración, o más bien de una tentativa de ambientación de los lectores a la problemática de la tesis: la percepción del otro en la visualidad contemporánea, cuando este otro se encuentra en situaciones distantes de la nuestra.

Esta investigación parte de una incomodidad de mi parte, un no saber qué hacer ante ciertas imágenes, un no saber cómo mirarlas. Algunas imágenes que me penaban hace ya muchos años. Me daba cuenta que al enseñarlas a algunas personas, ellos tampoco sabían que hacer "ante el dolor de los demás" allí presentados (Sontag, 2003). Desarrollé por lo tanto esta investigación desde (y a partir) de la experiencia de mirar algunas de estas imágenes. Una invitación a pensar desde algunas cuestiones claves. En este sentido me interesaba, no solamente mi mirada hacia algunas imágenes,

sino también qué podría aprender de las miradas de los demás. Cuáles serían los intercambios posibles en estos procesos.

También, cabe aquí señalar desde dónde hablo. Es decir, que esta investigación se gestó a partir de mi vivencia como profesora: inicialmente ministrando las asignaturas de Artes Visuales en secundaria y luego Historia del Arte y del Diseño en educación superior, en la ciudad de Florianópolis (Santa Catarina - Brasil). Es parte, por lo tanto de mi trayectoria académica y docente, puesto que en los cursos de posgrado que estudié, busque reflexionar siempre a partir de experiencias concretas en mis clases, para poder reevaluar mi propia práctica docente. Esta tesis, por lo tanto, forma parte de este camino.

Pensando en las primeras pistas que me llevarían a desarrollar esta investigación, me acordé de una clase que impartí en el año 2004. Buscando un modo de enriquecer la asignatura de Historia del Arte ministrada a estudiantes de Diseño, para que pudiesen percibir las conexiones entre las artes con su área de formación, realicé un primer intento de “perturbar las miradas”. Para ello, puse en relación dos imágenes: la portada de una revista, que presentaba la fotografía de una madre con su niña muerta en los ataques terroristas en una escuela en Beslan, Rusia junto a la obra *Pietà* (1497-1499) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Podría considerar también este primer ejercicio como una forma de pensar algunas imágenes a partir de las experiencias visuales de la vida cotidiana (Mirzoeff, 2003). Además de la perturbación al mirar una escena tan tocante y a la vez tan violenta, como la fotografía de una madre con su hija muerta, también les desubicó a los estudiantes la idea de tener una imagen del cotidiano, la fotografía de la portada de una revista, en una clase de Historia del Arte. Parecía que aquello estaba fuera de lugar. Entre otras cosas, en este primer ejercicio ya encontraba algunas pistas de lo que yo iba tratar años después en el doctorado, al trabajar con imágenes de personas presentadas en situaciones de vulnerabilidad, de dolor, entre otras.

En un segundo momento, buscando a artistas contemporáneos que trabajasen con cuestiones de identidad para un trabajo del primer año del doctorado, en la clase del Prof. Fernando Hernández, tuvimos que contestar

a la pregunta: ¿Qué podemos aprender de los artistas contemporáneos? En aquel momento conocí las fotografías del fotoperiodista iraquí Ghaith Abdul-Ahad. Me había sorprendido encontrarlas en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS2), ya que se trataba de imágenes “sacadas directamente de los periódicos”. Es decir, Ghaith, junto a un grupo de tres fotógrafos hizo una cobertura de la invasión de Irak por el ejército estadounidense, sin la protección de ellos. Es ampliamente conocida la tendencia de EUA para maquillar los datos e imágenes referentes a muchas de sus acciones bélicas. Por ejemplo, acerca de la captura y muerte de Osama Bin Laden, versiones contradictorias sobre la autoría del disparo que le ha matado salieron a la palestra recientemente con el testimonio del ex integrante de la Marina de EUA, Seal Robert O’Niel³. En las fotografías de Ghaith vemos algunas acciones del ejército y de insurgentes, escenas del cotidiano de las personas que viven en situación de guerra, los vestigios del campo de batalla, entre otras cosas. Son imágenes crudas, que exhiben por ejemplo cuerpos destrozados, tendidos por las calles. A partir de esta experiencia pude ir revisando muchos de mis prejuicios, además de empezar a pensar en cómo nos ubicamos ante ciertas imágenes, en especial aquellas que presentan al otro en situaciones de vulnerabilidad extrema.

Una última escena, ha contribuido para desencadenar este proceso de investigación. En el trabajo que presenté para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), tuve la oportunidad de realizar el seguimiento de un grupo de estudiantes, de la asignatura de Educación Visual i Plástica en una escuela en Barcelona. Allí, en una clase, del Prof. Jordi Macián, ante una imagen que reproducía el trabajo de una artista contemporánea que consistía en la fotografía de una mujer blanca, llevando falda y camisa, sin muchas más indicaciones, un estudiante exclama: _ ¡Es inglesa! De ahí que me interesé por la cuestión de la construcción de las miradas, desde la perspectiva del espectador. Si nuestras miradas son mediadas culturalmente, me preguntaba qué elementos, qué referencias tenía aquel estudiante para

³ Osama Bin Laden killing: US Navy Seals row over shooting. Disponible en: <http://www.bbc.com/news/world-us-canada-29945568>

apuntar la nacionalidad de la mujer en aquella imagen, simplemente a partir de una fotografía, sin ninguna referencia a su supuesto país de origen.

Rescato estas tres escenas, como pistas que me ayudaron a dibujar la problemática de la tesis. Es cierto que vivimos en el mundo de la sobreinformación, en especial de las imágenes. Habría que pensar, por ejemplo, en como esta abundancia interfiere en los procesos de formación de nuestras subjetividades. Desde luego que más información no significa necesariamente más conocimiento. Podríamos decir acaso que estamos, pues, enceguecidos, anestesiados, entorpecidos ante esta avalancha de imágenes. Y en especial cuando tratamos un cierto grupo de imágenes, de personas en situaciones de vulnerabilidad extrema, estaría bien preguntarse en cómo reaccionamos.

De ahí que la pregunta clave que me ha guiado en este proceso de investigación ha sido: ¿Cómo percibimos el otro en la visualidad contemporánea, cuando este otro se presenta en situaciones distantes de la nuestra? A partir de ahí, un desdoblamiento ha sido pensar en: ¿Cómo perturbar nuestras miradas más allá de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía?

La percepción del otro siempre ha sido una cuestión problemática. A partir de las Ciencias Sociales, en especial de la Antropología, sumados a contextos histórico y político como el colonialismo, que ayudaron a fijar una mirada hacia el otro como exótico, primitivo, incapaz, subdesarrollado desde una perspectiva eurocéntrica. Resulta que, los Estudios Culturales y las llamadas corrientes post-estructuralistas entre ellos los estudios de género, los estudios postcoloniales, entre otros, apuntaron para revisiones importantes en esta forma sesgada de ver al otro. Parece ser que la clave fuese conocerlo, estudiarlo y luego incorporarlo a nuestros modos de vida y sistemas de creencias considerados mejores, más desarrollados, etc. Esta visión cerrada y prejuiciosa en relación a los demás suele asaltarnos una y otra vez: hacia las mujeres, hacia los niños, hacia los ancianos, hacia la gente que vive en las calles, en las *favelas*. Las minorías en general. Sin embargo, es importante señalar que dichas minorías no son grupos fijos y cerrados, sino más bien personas con identidades múltiples y cambiantes. En un episodio reciente de

la historia de Brasil, por ejemplo, en la reelección de la presidente Dilma Rousseff, los llamados "nordestinos", que habitan la región Nordeste, una de las más carentes del país, fueron culpabilizados por el resultado de las elecciones. Los discursos proferidos hacia ellos, especialmente en las redes sociales, destilaban un odio irracional hacia estas personas que, según su punto de vista, sobrevivían a base de subsidios gubernamentales y que solo por eso, habían reelegido a la presidente. Es cierto que está puesta aquí una cuestión social, de enfrentamiento entre dos clases, una que se considera "mejor, superior, que vota según sus intereses propios" y otra considerada "ignorante, inculta que vota para poder sobrevivir". Luego se comprobó que, en realidad, los datos iniciales divulgados que supuestamente evidenciaban que la región Nordeste había sido la responsable por el resultado de las elecciones, estaban equivocados.

Este episodio me llamó la atención especialmente a respecto de este discurso de odio en relación a los "nordestinos", así mismo, genéricamente hablando, como si todos, sin excepción, dependiesen de ayudas gubernamentales, como si entre ellos no hubiese electores del otro candidato, como si ellos fuesen los únicos responsables por los rumbos del país, etc. La filósofa brasileña Márcia Tiburi, llama la atención para este punto cuando señala el aspecto ético en la implicación de nuestras relaciones con los demás. Segundo ella,

o lugar de cada um em seu direito a existir chama a responsabilizar-se pelo que se é no mundo em que se vive com outros. (...) A aventura humana é a de um bando orientado ao aconchego, à festa, à reunião. Mas também à violência, à alienação. Em qualquer dos casos, somos o que somos sempre "com" os outros (Tiburi, 2014, p. 15).

Lamentablemente ambos registros están ahí puestos en escena, por el camino de lo acogedor o de la violencia, y de todas las otras posibilidades entremedio. Pensando justamente a partir de este punto, esta relación con los otros, está permeada por las imágenes: fotografías, reproducciones de obras de arte, imágenes sacadas de revistas, o de periódicos, trozos de película, noticias en un telediario, entre otros. De ahí también que esta

investigación transite en el universo de los estudios visuales, que se ocupa no solo de los objetos en sí, sino especialmente de los modos en cómo nos acercamos a ellos, en las prácticas de ver, y en cómo se producen visibilidades e invisibilidades (Abramowski, 2004; Brea, 2005; Guash, 2003, 2005; Hernández, 2004, 2011).

En este sentido el cómo percibimos a los otros, pasa por los procesos de construcción de nuestras miradas en relación a los demás. Nuestros posicionamientos están implicados con cuestiones éticas importantes que me interesan aquí. De ahí que me movilice pensar en cómo nos ubicamos ante imágenes que presenten, por ejemplo, el dolor de los demás. Desde la lástima, la indiferencia, la lejanía, la empatía, el duelo, el sufrimiento, el desprecio, cuáles son las posibilidades. Y también en pensar sobre los diferentes modos de perturbar nuestras miradas, saliendo de nuestras zonas de confort y de nuestros propios prejuicios.

.....Algunos puntos sobre un mapa: de los marcos conceptuales.....

¿Por qué y cómo lo visual ha adquirido tanta potencia?
¿Estamos saturados, acostumbrados, anestesiados de tanto ver? ¿Todo debe y puede ser mirable, visible, observable? ¿Para qué mirar? ¿Por qué las imágenes son, por momentos, sobrevaloradas e idolatradas, como si pudieran explicarlo todo, y en otras ocasiones, infravaloradas y demonizadas como las culpables de todos nuestros males? (Abramowski, 2008).

Esta investigación se sitúa en el marco teórico más amplio desde los Estudios Visuales (Elkins, 2003; Guash, 2003, 2005; Brea, 2005) y la Cultura Visual (Mirzoeff, 2003 y Hernández, 2011). En el cruce de estos campos, se encuentra el concepto de visualidad que enfatiza el sentido cultural de la mirada. Es decir, en este sentido, según Hernández, más importante que considerar la simple lectura de imágenes, sería considerar las posiciones subjetivas que producen estas imágenes, es decir los efectos que producen

en los sujetos visualizados. De ahí que la noción de visualidad, “enfatisa o sentido cultural de todo olhar ao mesmo tempo em que subjetiva a operação cultural do olhar” (Hernández, 2011: 33). También Rogoff, subraya que en los intentos de apartar las representaciones del dominio patriarcal, eurocentrico y de la normativización heterosexista, la cultura visual “provides immense opportunities for rewriting culture through our concerns and our journeys” (Rogoff, 1998, p.26).

Los orígenes de los llamados Estudios Visuales se encuentran en los años 90, especialmente en el programa de estudios *Visual and Cultural Studies* de la *University of Rochester*. El término Estudios Visuales, es utilizado en 1995 por el profesor W.J.T.Mitchell (University of Chicago), para nombrar la confluencia de la Historia del Arte, los Estudios Culturales y la Teoría Literaria, considerado este encuentro como el “giro de la imagen”, haciendo alusión al “giro cultural” que ha caracterizado el apareamiento de los Estudios Culturales. Ya en el 1998, la *University of California* inaugura su programa en Estudios Visuales, considerando que el término Cultura Visual había sido empañado por la publicación de una encuesta en el número 77 de la Revista *October* en el año 1996 (Elkins, 2003).

De un modo bastante oportuno y sintético, la investigadora Ana Abramowski, presenta el campo de los Estudios Visuales, de la siguiente forma

Además de estudiar qué son las imágenes, cómo se producen y circulan, y las implicancias sociales, culturales, políticas, subjetivas e identitarias de nuestro vínculo con ellas, el campo de los estudios visuales se centra en la cuestión de la mirada, en las prácticas de ver, en cómo se producen visibilidades e invisibilidades. Por eso nos dicen que prestemos atención al poder y los efectos de las imágenes en los espectadores —también llamados “sujetos visuales”—, teniendo presente: por qué las personas buscan información, pero también placer; qué los incita a mirar; por qué a veces los individuos no se pueden rehusar a ver; cómo se reacciona ante las imágenes; cuáles son los procesos que les permiten a las personas encontrar sentido

en lo que ven. En estos procesos se involucra lo racional, lo visual, lo auditivo, lo sensitivo, lo estético, lo emocional (Abramowski, 2008).

La cuestión de las miradas, y las prácticas de ver, de la producción de visibilidades e invisibilidades, ha sido uno de los hilos conductores en esta investigación. En especial cuando se trata de mirar algunas imágenes consideradas desacogedoras, que nos desubican. En estos casos, Abramowski comenta que hay algo que pasa y que nos pasa, del orden de lo inasible, ante ciertas imágenes, que no nos permite responder a través de una lectura formal de las mismas: "hay algo que resulta un "exceso" al momento de ver; sensaciones como la intensidad, la sorpresa, la conmoción, el enmudecimiento, están en el corazón de la experiencia visual". No se trata, puntualiza, de libre expresión, de dejar que las imágenes hablen por si solas, se trata, en cambio, de buscar estrategias donde nos situemos justamente "en el cruce de palabras que faltan, sentimientos desbordantes, ideas desordenadas, sonidos ensordecedores y silencios" (Idem).

Para ayudarnos en esta tarea, la autora señala un par de preguntas, como puntos en un mapa, para navegar en el océano de imágenes en que nos encontramos sumergidos. Las preguntas están pensadas a partir de las posibles relaciones que se establecen entre el ver y el saber:

¿Qué vemos cuando miramos?

¿Solo vemos lo que sabemos?

¿Es posible ver más allá de nuestro saber?

¿Lo que vemos, interroga nuestros saberes?

¿Cuál es el tiempo propio del "mirar"?

¿Cuánto dura? ¿Qué lugar ocupa allí el silencio, la espera?

¿Cómo se da un espacio para que sobrevenga la palabra?

Dichas cuestiones también situadas dentro de estos dos marcos generales: Cultura Visual y Estudios Visuales, me ayudan a elegir dos conceptos claves y sus despliegues:

Miradas: Las cuestiones en torno a la mirada, han sido objeto de investigación tradicional de la Filosofía, de la Historia y de la Teoría del Arte francesas desde Descartes até Lacan, “na medida em que dos abismos do olhar se passa sempre ao ser do corpo” (Didi-Huberman, 1998, p.13). En esta investigación me interesa la cuestión de los procesos de construcción de las miradas. Además de la noción de que el otro es el otro que habita en nuestras miradas, es decir, los modos de percepción hacia los demás pasan por nuestras referencias personales, culturales, etc. ¿Cómo nos miramos y miramos hacia los demás? Sería interesante pues, intentar pensar en cómo nos situamos ante los procesos de constitución de nuestras subjetividades y de la alteridad. En este sentido también en relación con la cuestión de las miradas estarían los procesos de visibilidad e invisibilidad. Desde luego hay ciertas cosas, hechos, vidas en las cuales si ponen más el énfasis y otras que pasan desapercibidas. Judith Butler (2006,2010) nos ayuda en sus estudios a pensar sobre este tema al puntualizar que hay vidas que no son dignas de duelo porque antes de eso, no han sido dignas de ser vividas. Otra cuestión que afecta directamente a nuestras miradas es la noción de visualidad híper-saturada. Delante de estos excesos de las imágenes, ¿Cómo reaccionamos? ¿Dejamos de mirar? ¿Miramos aún más? ¿Cómo nos afectan al ser miradas? En esta misma línea, podríamos pensar en los efectos de las miradas, es decir, en cómo lo que miramos nos conforma (Hernández, 2013). Para ello me intereso por las pequeñas acciones que puedan activar las miradas, más allá de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía (Cruz, 2006). De ahí que señalo la idea de perturbar, (des)ubicar más bien, de que educar las miradas. Como una posible referencia de relato de experiencia de la mirada hacia la alteridad, me valgo en esta investigación de una narrativa del cineasta iraní Abbas Kiarostami (Kiarostami,1994), que se concentra en su recorrido por una grande avenida de São Paulo, siguiendo a través de la mirada, a una moradora de la calle.

Alteridad: considerado aquí como aquello que caracteriza, la naturaleza, la condición, de lo que es otro, que se opone a identidad. De ahí que solo es posible pensar esta cuestión a partir de las relaciones que se establecen entre el yo y el otro. Leopoldo e Silva, sintetiza la perspectiva de Lévinas, en el sentido de que “estou sempre em presença do outro, e isso é originário e

inevitável: o outro está sempre diante de mim, e essa presença é tão forte que me constitui. O outro está antes do Eu" (Leopoldo e Silva, 2012, p.30). En esta perspectiva se produce un cambio en el tenor de la relación que antes era considerada más importante, la del sujeto consigo mismo, y ahora pone el énfasis en la relación intersubjetiva, en donde el otro adquiere el papel principal. Pensar entonces, a partir de una política de la mirada, implicaría pensar en la responsabilidad ética de la misma (Arfuch, 2006). En esta pesquisa me intereso por las posibilidades de ubicarnos ante la alteridad: desde la identificación o la no identificación, desde las distancias, la excepcionalidad, desde la lástima, el rechazo, el malestar o el vértigo que nos puedan producir, entre otros. Creo que he recorrido un camino en el que fui intentando desplazarme desde la relación binaria yo-otro, hacia la perspectiva de Deleuze del *otrem*, que no significa "um outro concreto, um outro específico, um outro sempre o mesmo" (Skliar, 2003, p. 150). Pensando en modos de perturbar nuestras miradas, después de la experiencia de los talleres, me encuentro con la perspectiva de las diferencias desde la Filosofía, pero especialmente desde la Educación (Skliar, 2003; Silva, 2014).

.....**Entre notas, imágenes y narrativas**

En esta investigación parto de algunas notas iniciales, algunas escenas, temas y cuestiones que me ayudaron a ir modelando mi problema de investigación. Estas notas iniciales, son más bien como cartas de una baraja que iré jugando durante toda la redacción de la tesis. Hay temas como la dificultad en clasificar las imágenes a las cuales me refería, imágenes desacogedoras, intolerables, de dolor, de vulnerabilidad, del otro en situaciones distantes de la nuestra. Imágenes que me penan, que me asombran cada día. Este proceso, de pensar tales imágenes, se ha desencadenado a partir de mi propia práctica docente como profesora de Historia del Arte y del Diseño, en la carrera de Diseño. Además de los trabajos desarrollados en el primer y segundo año del doctorado. Activar las imágenes, ponerlas en relación, con otros textos, otras imágenes, con

nuestras propias biografías han sido ejercicios que me vienen acompañando desde entonces. De esta manera es que pude pensar que la idea del otro, de la alteridad, es algo construido a partir de nuestras propias miradas, a partir de nuestras experiencias y referencias.

Otro punto destacable es la percepción de que las imágenes de guerra o de violencia son parciales, no consiguen abarcarlo todo. Es importante entonces, pensar en los modos de producción, circulación y recepción de tales imágenes. Empiezo así, a cuestionarme sobre la consigna: "ponerse en el lugar del otro". ¿Cómo eso es posible para quiénes nunca han sufrido directamente las consecuencias de una guerra, por ejemplo? Pensar a partir de estas imágenes del otro en situaciones distantes de la nuestra (situaciones de vulnerabilidad extrema, por ejemplo) se torna por lo tanto, solo una primera invitación para intentar identificar cómo nuestros modos de vidas están implicados en aquellos hechos que produjeron tales imágenes (Sontag, 2003).

¿Cómo, pues, podríamos mirar verdaderamente tales imágenes? Imágenes tan difíciles de ser miradas. Didi-Huberman apunta que es necesario escribir la mirada, no para transcribirla, más para constituirla (Didi-Huberman, 1998). La mirada pues, ejerce un papel central ante tales imágenes, ya que nuestras miradas no son neutrales, pero son construidas culturalmente. ¿Cómo construyo mi percepción del otro? Se hace necesario puntualizarlas, identificarlas, darle la vuelta, buscar sus vestigios, sus índices, las referencias que las constituyen. Los relatos de nuestras miradas, por lo tanto, ayudarían a explicar aquello en este proceso. ¿Qué pasa y qué nos pasa cuando somos confrontados con imágenes del otro, cuando este se encuentra en situaciones distantes de la mía? Y además, ¿de qué modos puedo perturbar mi mirada más allá de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía?

Luego me he dado cuenta de que mis otros no eran sus otros, es decir, la noción del otro en una situación distante es variable según cada individuo. Así que, para mí, elegí algunos trabajos de dos artistas contemporáneos y un fotógrafo, para pensar en cómo construyo mi mirada hacia este otro presentado en situaciones de vulnerabilidad extrema. Intento pensar en

cómo juegan los afectos en esta operación, al presentar mi encuentro con algunas obras de Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaith Abdul-Ahad. Son imágenes que me asombran, me apenan, me callan y no sé muy bien cómo reaccionar. Me hacen pensar, entre otras cosas, en cómo sería posible hablar de lo no vivido, de la guerra por ejemplo. Desde luego que son imágenes problemáticas, ya sea en las paredes de una Bienal de Arte Contemporánea o en las páginas de un periódico. Su circulación excesiva, masificada, los conflictos y los dilemas entre la iconolatría y la iconoclastia. Intentaré pues, como apunta Sandra Carli (2006), visibilizar algunas estrategias de construcción de lo real, por parte de estos artistas, con eso procurando perturbar mi actitud pasiva, contemplativa, ante las imágenes escogidas. Y además considerando también la cuestión de la responsabilidad de la mirada como apunta Arfuch (2006).

Mientras escribía este texto no pude quedar inmune a algunos hechos trágicos noticiados a menudo por los medios, con abundancia de imágenes. Me detuve en algunos momentos, a lo largo de este relato, para ponerme en relación a tales imágenes, y estas pequeñas entradas aparecerán a lo largo de la tesis. Así que intercalo este relato con cuadros de texto-imagen, considerando aquí las propias imágenes como forma de escritura, en un ejercicio de rescribir a partir de mis relatos en torno a la percepción del otro. Además, la escritura narrativa fue el modo elegido para presentar este relato, pues considero que

the researcher not only understands that there is a relationship between the humans involved in the inquiry but also who the researcher is and what is researched emerge in the interaction. In this view, the researched and the researcher are seen to exist in time and in a particular context. They bring with them a history and worldview. They are not static but dynamic, and growth and learning are the part of the research process. Both researcher and researched will learn (Pinnegar y Daynes, 2007, p.14).

Esta perspectiva contempla a la vez la posibilidad de aprender de mis relatos y de los relatos de mis investigados, en este caso de los participantes del

taller, y viceversa. Era como si internamente yo pensase: _De acuerdo, yo soy la "profe". Pero, yo no quiero enseñarte a como "debes mirar". ¿Me ayudas tú a mí a mirar? ¿Me ayudas también desde tus no saberes y de tus asombros? Me pongo entonces a escribir en este relato el recorrido de este viaje, los procesos de investigación, los momentos y escenas que aporta mi memoria, hilando los puntos de cómo llegué aquí. Para conseguirlo opté por jugar, experimentar con la escritura y las imágenes.

Pensando en un modo de concretar mi problema de investigación, desarrollé los llamados "Talleres de la mirada", una serie de encuentros dónde invitaba a los participantes al desafío de pensar imágenes del otro en situaciones distantes de ellos y distantes de mí. En total fueron desarrollados tres talleres, los dos primeros de modo más intensivo y uno que se llevó a cabo en un semestre. En estos talleres descubrí pues, que había muchos otros de la lejanía. Sería preciso también conocerlos, ponerlos en relación con los participantes de los talleres, para luego intentar intercambiar nuestras miradas: mis miradas acerca de sus otros y luego sus miradas delante de mis otros (en este caso, tomados a partir de algunos trabajos de los artistas Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar e Ghatih Abdul-Ahad). En este juego, buscando complejizar nuestras miradas y (des)ubicarnos ante estas imágenes, algunas de las cuales preferimos a veces no mirar. Es un ejercicio difícil, más necesario hoy en día, pensar en estas imágenes, ya que estos afectos (del duelo, del dolor, etc.) no son bien tolerados y procesados en nuestras sociedades. Siempre han existido tales imágenes, desde siempre, aún antes del apareamiento de la fotografía. Me interesa pensar pues, sobre nuestras miradas en relación a tales imágenes, ¿Por qué nos perturban tanto? ¿Cómo nos ubicamos? Considero importante subrayar aquí que no me interesan ni la guerra, ni la violencia en sí mismas, pero sí pensar nuestra relación ante la exposición de este otro. Me parece que se hace necesario volver a poner la atención sobre estas imágenes, escuchar sus silencios y sus olvidos, para que alcancemos a poner algunos ruidos en nuestras formas de mirar.

En los talleres procuraba instigar a los participantes a pensar hacia dónde nos podría llevar una imagen. Para ello les proponía que, a partir de las

imágenes de sus otros, es decir, de los otros en situaciones distantes de la suyas, se pusiesen a pensar tales imágenes a partir de pequeños ejercicios reflexivos, de montajes entre textos e imágenes. Los talleres no fueron pensados como un modelo pedagógico a seguir, y sí como una experiencia en un contexto específico, apenas como posibilidad. Posibilidad de intentar desconstruir nuestras miradas, muchas veces ingenuas, potenciar miradas más complejas, más allá de la compasión o la lejanía, reflexionar acerca de nuestras posibles implicaciones y responsabilidades en los hechos allí representados, serían apenas algunas pistas a ser desencadenadas a partir de estos ejercicios.

Pensar esta relación entre el nosotros y los otros siempre ha sido tarea difícil. En las artes por ejemplo, Martha Rosler ya había intentado esto en su serie de fotomontajes de los años setenta *Bringing de war home: house beautiful*. Para Mayayo (2003) la artista se aproxima de una visión compleja de la identidad, una mirada feminista que considera la multiplicación de las diferencias y polaridades. Ya Cootting (2003) defiende que la artista pone en evidencia la ilusión de separación entre el nosotros y los otros. Rancière (2008), por el contrario, acusa el agotamiento del dispositivo crítico practicado por la artista, que por un lado intenta que el público tome consciencia de una realidad "oculta" y además se implique de algún modo ante su sentimiento de culpabilidad. Creo que el mérito del trabajo de Rosler consiste justamente en apuntar para los espacios "entre" el nosotros y los otros, pensando en sus posibles conexiones, los juegos de visibilidad e invisibilidad de los hechos representados en sus fotomontajes.

Comento también sobre las relaciones de las miradas y el *voyeurismo* cuando se trata de imágenes del dolor de los demás, a partir del conjunto de imágenes del suplicado chino en la obra de Bataille. A partir de algunos autores que tratan de estas posibles conexiones, como Elkins (2003), que aboga entre otras cosas por una mirada vagarosa y cuidadosa, la misma que le asignamos a cualquier imagen de la Historia del Arte, por ejemplo. Contador Borges (2001) alerta también que, la idea de ser humanos pasa por percibir la posibilidad del sufrimiento y de lo abyecto. Apunta también, a partir de las aproximaciones entre verdugo y víctima, sobre la consciencia

de las posibilidades del horror. Para estos autores, el conocimiento del mal, sería por lo tanto, importante y necesario al reforzar este sentimiento de humanidad tornándonos más sensibles y solidarios. Pero al final me pregunto, ¿Qué es lo intolerable en estas imágenes? ¿La aproximación entre el hombre y el animal, ambos abatidos, sacrificados? Uno en nombre de la alimentación de otros hombres, el otro en nombre de una punición ritualista. Ledbetter (2012) nos invita a volver a mirar con cierto apego emocional, como desde la mirada de un niño, ya que la comprensión del dolor pasa por la empatía intuitiva que acercamos a tales imágenes.

El texto aquí presentado fue dividido en bloques, en el sentido de piezas que puedes jugar a encajar, como un ejercicio de montaje. Porque así también ha sido un intento de darle sentido a esta trayectoria, como conseguir montar las piezas que tenía en manos para darles algún sentido.

BLOQUE 2 En este bloque voy desarrollando como he llegado al problema de la tesis a partir de la presentación de tres escenas de mi trayectoria académica y docente: 1) mi experiencia como Prof. de Historia del Arte en la carrera de Diseño cuando hice un primer ejercicio de pensar algunas imágenes que me perturbaban; 2) al investigar sobre el fotógrafo Ghaith Abdul-Ahad (que realizó fotografías de la invasión de EUA en Irak) para el trabajo del segundo año del doctorado en el que teníamos que contestar a la pregunta: ¿qué podemos aprender de los artistas contemporáneos?; 3) una clase Educación Visual y Plástica, que asistí del Prof. Jordi Macián, en una escuela de Barcelona cuando un estudiante exclama: “_Es inglesa!” ante una fotografía de una mujer que no presentaba ninguna referencia a su nacionalidad. A partir de estas tres escenas es que comienzo a preguntarme cómo percibimos el otro en la visualidad contemporánea. En especial cuando este otro se presenta en situaciones distantes de la nuestra.

Luego me pareció necesario definir de cuales imágenes yo estaba tratando. En las primeras presentaciones de esta investigación, en algunos congresos, la gente me preguntaba si yo estaba investigando “la guerra”. No me interesaba la guerra en sí misma, y sí pensar algunas obras de artistas que trabajasen con imágenes del otro, en especial cuando este otro se encuentra en situaciones de precariedad, de vulnerabilidad, situaciones

distantes de la mía. En un segundo momento me interesé en recoger los relatos de otras personas ante estas imágenes. Personas que se dispusieron a participar de los "Talleres de la Mirada" que fui realizando a lo largo de esta investigación. En general empezaba estos talleres proponiendo a los participantes que imaginasen a una persona en una situación distante de la suya. Descubrí entonces que para cada participante se dibujaba una alteridad diferente, diferente de la mía, por ejemplo. Eso me llevó al revés de presentarles inicialmente "mis" otros (algunos trabajos de los artistas Ghaiith Abdul-Ahad, Thomas Hirschhorn e Alfredo Jaar), empecé a preguntarles a los participantes de los talleres por "sus" otros. A partir de eso, para intentar pensar en cómo podemos perturbar nuestras miradas más allá de dispositivos simbólicos como excepcionalidad y lejanía. Al final cuando pensamos en este otro distante de nosotros parece ser que: 1) es algo que pasa casi siempre en un país muy distante que no tiene ninguna conexión con nuestras vidas; 2) o por otro lado nos ubicamos a partir de la lamentación, la pena pura simplemente, o la sensiblería. Me interesaba pensar en cómo nos ubicamos más allá de estas dos posiciones. Mientras escribo la tesis, voy recorriendo estas escenas y hago pequeñas reflexiones a partir de imágenes, fotografías publicadas en páginas online de periodismo, sobre escenas cotidianas de hechos que han dominado los medios en aquella semana. En esta primera escena comento sobre una mujer que ha sido asesinada por la policía en Rio de Janeiro. Se ha publicado una fotografía en la que se ve que su cuerpo es arrastrado por la calle, y está colgada del maletero del coche porque la puerta se había abierto. En el subtítulo de la imagen se lee: "leia e deixe sua opinião". Comento esta escena a partir de Judith Butler (2010) en su ensayo "Marcos de Guerra. Las vidas lloradas" que afirma que hay vidas que no son dignas de ser lloradas, porque no cuentan cómo vida humana. En la segunda escena, en esta misma línea, evidencia la falta de tacto por parte de autoridades de Malasia y China, en relación a los parientes de las víctimas de la caída del avión de la empresa Malasya Airlines.

Seguindo esa secuencia comento la estrategia de corte/montaje citando el trabajo de la artista Martha Rosler, de su serie *Bringing The War Home: House Beautiful*. Esta serie se produjo en dos versiones en los años 70 y luego en el

2004. Este trabajo me parece emblemático como una estrategia posible para producir un ruido, perturbar nuestras miradas en relación a estos dos mundos: el del "nosotros" y el del "otro". Presento también una reflexión del concepto de *voyeurismo*, a partir de algunas imágenes conocidas como del supliciado chino. Al final de este bloque presento los procesos y elecciones metodológicas.

BLOQUE 3 En este bloque empiezo presentando a los tres artistas que escogí como ejemplos de la cuestión de representar a "mis otros": personas en situación de vulnerabilidad extrema. Empiezo por presentar a Alfredo Jaar (1956), artista chileno radicado en EUA, a partir de su obra titulada "El lamento de las imágenes" (2002), porque la considero clave en esta discusión sobre el exceso o la escasez de imágenes, de visibilidades e invisibilidades, y de las cuestiones en torno a la alteridad en nuestra cultura contemporánea. Otra serie de trabajos suyos, quizás los más conocidos, están reunidos en el llamado Proyecto Ruanda (1994-2000), acerca del genocidio Ruandés, en el 1994. De este proyecto, me interesa especialmente una obra llamada "Los ojos de Gutete Emerita" (1996), que trata de la historia de una mujer que ha perdido a su familia en el genocidio. Luego reflexiono acerca de las "no imágenes" de Alfredo Jaar, pues sus trabajos no nos "muestran" muchas cosas en realidad...silencian, ocultan, enseñan los hechos desde otros lugares. Comento además otros dos trabajos del Proyecto Ruanda que van por esta misma línea "Signs of Life" (1994) dónde el artista envía desde Ruanda una serie de postales que demuestran que algunas personas todavía están vivas. Y también la serie "Newsweek" (1995) que contrapone la portada de la revista Newsweek a los hechos en el genocidio en Ruanda. No se hace mención a la masacre en la revista hasta casi tres meses después del suceso. Todo ello me lleva a una reflexión en torno a una cuestión crucial cuando se trata de imágenes hoy en día: de excesos en su producción y circulación, o también podríamos decir, del todo y de la nada.

Paso entonces a comentar sobre el fotoperiodista iraquí Ghaith Abdul-Ahad, que por ocasión de la invasión de EUA en Irak en el año 2004, salió junto a un grupo de tres fotógrafos conocidos como *Unembedded* (desprotegidos, no

incrustados), haciendo registro de la invasión sin la protección del ejército americano. Otras dos escenas se interponen al relato, una que comenta la película *O Sal da Terra* (2014) que cuenta un poco de la trayectoria del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado y la otra sobre la llegada masiva de inmigrantes a Europa, en especial por el Mediterráneo. Otra escena expone un suceso trágico en Rio de Janeiro, en un accidente de tren dónde un cuerpo se hizo nadie. La secuencia de hechos desastrosos en torno a la inmigración culmina con la historia del “niño en la orilla”.

Del artista Thomas Hirschhorn me interesan especialmente las instalaciones *Superficial Engagement*, (2006), *Restore Now*, (2006) y una serie de fotomontajes titulados *UR Collage*. En grandes espacios dispuestos de forma caótica vemos fotografías de cuerpos destrozados, bocetos, libros en grande escala, herramientas de todo tipo, cinta adhesiva, material barato y efímero de todo tipo. Este exceso de visibilidad va influenciar en nuestra percepción sobre sus obras.

Las fotografías de Ghaith Abdul-Ahad, son parte de su trabajo de fotoperiodista y en su momento ocuparon las paredes de la 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2006. Su “obra” por así decir se diferencia de los trabajos artísticos de Jaar y Hirschhorn, debido a que estos últimos tienen la intencionalidad de interferir en las imágenes que utilizan, mientras Abdul-Ahad las presenta tal y cual en su trabajo como periodista. Lo artístico y lo periodístico pasan aquí por nuestros filtros ante sus obras.

Así es que se presentan tres estéticas diferentes entre sí, que abordan la cuestión del otro en situaciones de vulnerabilidad extrema, en situaciones de guerra por ejemplo. Jaar es más cuidadoso en enseñarnos estas imágenes, suele decir que “para hablar de la víctima no hace falta victimizarla otra vez”. Hirschhorn defiende el concepto de *Anschool*, es decir el pensamiento anti-escolar, desprecia principios de transmisión y formatación del pensamiento. Por eso, ofrece todo su repertorio a la vez, sin jerarquías, sin distinciones, como si tratara de municiones, o de herramientas para que la gente pueda coger y utilizarlo de la forma que le parezca mejor. Ghaith nos presenta una visión cruda de los hechos (invasión de Irak por EUA) del punto

de vista de los fotógrafos que no tienen protección del ejército americano. Y si, es cierto que siempre habrá un grado de manipulación (elección del recorte, a posición del fotógrafo, etc), las fotografías producidas por él no tenían a principio ninguna connotación artística. Estamos así ante tres relatos distintos: dos artísticos - uno que nos enseña casi nada, otro que nos enseña casi todo; y uno periodístico – que enseña lo que ha alcanzado a sacar.

Realizo también un pequeño esbozo auto-etnográfico dónde intento presentar algunas imágenes, escenas que me llevaron a pensar la cuestión de la alteridad a partir de situaciones de vulnerabilidad. Por fin hago un ejercicio de pensar las relaciones entre arte y política a partir del ensayo que Mieke Bal hace sobre la obra de Doris Salcedo.

BLOQUE 4 Este bloque trata de explicar los ejercicios que hice en torno a recoger la mirada de la gente ante el otro en situaciones distantes de las suyas. No me interesaba que fuesen mis estudiantes para no constituir un vínculo, algo que estuviesen haciendo “para la asignatura o la profesora”. En este sentido, desarrollé el primer “Taller de la Mirada” con estudiantes de Bellas Artes de la Universidad do Estado de Santa Catarina (UDESC), porque tuve la invitación de la profesora Luciane Garcez para que realizara esta experiencia con sus estudiantes. Este primer estudio, me llevó a impartir un segundo taller, de modo intensivo, en el *Festival Floripa na Foto (2011)*, en mi ciudad Florianópolis. En este taller empecé invitando a los participantes para que al primer día llevaran imágenes del otro presentadas en situaciones distantes de las suyas. Y allí tuve una sorpresa: uno de los participantes llevó la imagen de una bailarina presentándose en un escenario. Es decir no se trataba de una imagen de precariedad, o de vulnerabilidad, y sí de dominio técnico, de belleza y de talento. Eso me ha permitido pensar que mis otros no eran sus otros, que la cuestión de la alteridad, y de los parámetros que determinan lo que es la distancia en relación a los demás, cambia para cada persona. En estos dos talleres aprendí muchas cosas, pero no obtuve un retorno cuantitativo significativo en relación a los relatos solicitados.

Así que retomé la idea del taller en el año 2014, al acompañar por un semestre a un grupo de estudiantes de secundaria, una vez a la semana en las clases de Artes Visuales de Prof. Gizely Cesconetto de Campos. Los

estudiantes son de los cursos técnicos integrados (que yuxtapone la secundaria con el curso técnico) del Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), institución a cual estoy vinculada como profesora. En este bloque por lo tanto voy desarrollando lo que ha pasado en cada clase, cómo fuimos negociando las actividades desarrolladas, como nos poníamos en el escenario yo y Gizely, los comentarios de los estudiantes, entre otros, de modo bastante narrativo. Este taller ha sido permeado por algunas actividades que ya estaban previstas en el planeamiento de Prof. Gizely y fueron mantenidos, entre ellos, muestras de cine y una presentación teatral. Tuvimos en total 15 encuentros, de los 21 previstos inicialmente. El grupo tenía 33 estudiantes. Les presentamos la propuesta y les invitamos a que criasen sus propios “diarios de la mirada” donde irían apuntando sus reflexiones a partir de preguntas que les haríamos a lo largo del semestre. También fueron incitados a registrar otras reflexiones a partir del taller o de algunas escenas que podrían ir recogiendo entre los encuentros. Les pedimos que trajesen imágenes del otro presentadas en situaciones distantes de las suyas. Hablamos acerca de estas imágenes, algunas nos sorprendieron como un estudiante que trajo una fotografía de Hitler, por admirar su capacidad de liderazgo. Lo que ha hecho rever nuestros propios (pre)juicios ante imágenes con significados ya tan desgastados. Luego les presentamos a “mis otros” los tres artistas en cuestión. Les pedimos que los relacionasen entre sí y con “sus otros”. Me interesaba realizar este cruce de miradas, mis miradas, sus miradas, nuestras miradas, en un intento de complejizarlas, de ir más allá de las imágenes mismas, de pensar la alteridad en otros términos. Leímos el texto de Abbas Kiarostami: *Uma boa, boa cidadã* (1994), que es su relato al seguir a una mujer por la Avenida Paulista (São Paulo). Miramos también la animación *Cuerdas* (ESP, 2014) que aborda el tema de un niño con parálisis cerebral. Teníamos en el grupo una estudiante con parálisis en los miembros inferiores que iba a las clases en silla de ruedas. Por mala suerte, tuvo que estar ingresada casi todo el curso y no pudo acompañar más el proyecto. La animación ha despertado una buena discusión entre los estudiantes. Una de las primeras percepciones que tuve de esta estudiante es que era completamente invisible en la clase, nadie le dirigía la palabra. Y en esta discusión salieron reflexiones importantes: del no saber, del no saber cómo comportarse, cómo hablar de/con/sobre ella, de la sorpresa al saber que

había sido una niña saludable hasta los cinco años, de las dudas en hablar con ella porque es "maja" o solo porque "hay que hablarle" por su condición. Es curioso y triste a la vez percibir que en algunas situaciones parece ser que lo "políticamente correcto" nos atrapa a todos. Es decir, ya no sabemos más cuál es el término correcto para llamar a un deficiente físico por ejemplo. Y al no saberlo, no le llamamos simplemente. Lo ignoramos quizás con temor a insultarle con algún término inapropiado.

También creamos un grupo en Facebook en el que compartimos imágenes, algunos textos, comentarios y las tareas propuestas. Los estudiantes desarrollaron sus "diarios de la mirada" individualmente, y al final del curso un trabajo plástico en pequeños grupos, donde realizaron una síntesis visual de toda la experiencia. Y en una hoja que les entregamos al final del proceso les pedimos que registrasen por escrito sus percepciones del taller, en especial si les había producido alguna perturbación, algún cambio en sus percepciones.

BLOQUE 5 En este bloque comienzo haciendo referencia a cuatro escenas de nuestra visualidad contemporánea, para ilustrar el tema de la percepción de la alteridad. 1) Empiezo comentando acerca de las últimas elecciones en Brasil, y de la avalancha de insultos a los nordestinos culpabilizados por la reelección de la presidente Dilma; 2) Luego se ve una ola de movilización pidiendo por la vuelta de la dictadura militar en el país; 3) El caso del diputado federal brasileño Jair Bolsonaro que insulta a una diputada amenazándola de (no)violación; y 4) El ataque terrorista al periódico francés Charlie Hebdo. Son escenas raras, que nos sorprenden, nos callan o nos ponen a hablar, a emitir opiniones y (pre)juicios por todas partes. Parece ser que en tiempos de redes sociales hay que posicionarse, sea cual sea tu opinión, aunque sea ofensiva y agrede a otros, en nombre de una supuesta "libertad de expresión". Es curioso percibir, por ejemplo, que el mismo país que salió a las calles en nombre de la libertad de expresión después de los atentados en Francia, es el mismo que condena el uso del velo por niñas en sus escuelas. En esta misma línea de pensamiento retomo la reflexión en torno a las vidas que cuentan cómo dignas de duelo, la cuestión de la visibilidad de algunas en detrimento de la invisibilidad de otras. Apunto

también algunas cuestiones en torno al pensamiento de las diferencias para intentar ir más allá de la apuesta dicotómica entre el yo el otro, intentado ubicarnos en los espacios "entre", en la relaciones que se desencadenan de estos encuentros. Finalizo con una reflexión entre el qué hacer y el qué no hacer con las imágenes, en sentido provocativo, también como han sido los ejercicios propuestos en los intentos en (des)ubicar nuestras miradas.

BLOQUE 6 En este último bloque trato de establecer el cruce de miradas que me propuse al plantear el tercero taller, además de recuperar algunas consideraciones al final de este proceso investigativo.

Os presento aquí pues, este relato pleno de fragmentos e intuiciones, que me llevaron a escoger algunas lecturas y no otras. En la búsqueda de lo que opté por pensar en esta investigación: percepciones de la alteridad en la visualidad contemporánea.

Bloque 2.....Notas iniciales

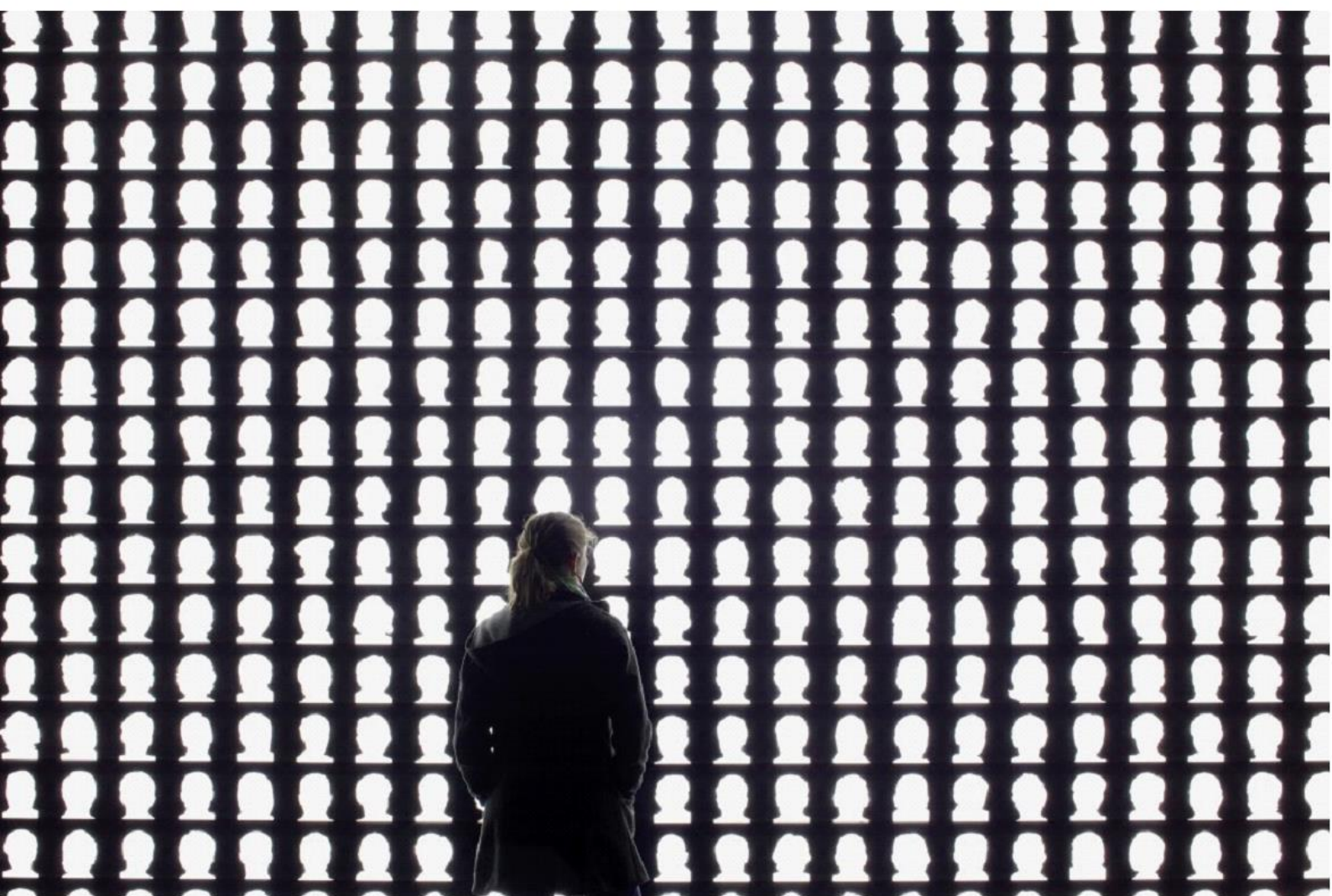




Figura 4. Media in war, Banksy

¿Cómo es posible que un ser humano no reaccione ante ciertas imágenes? Aquí hay dos posibilidades: o estas imágenes son signos, síntomas de una sociedad que se ha vuelto indiferente, o son estas imágenes que han perdido la capacidad de afectarnos y por lo tanto de reaccionar.

Alfredo Jaar

Algunas imágenes, escenas, experiencias visuales de la vida cotidiana (Mirzoeff, 2006) me asombran hace ya muchos años. Una fotografía en la portada de una revista, un desastre de la naturaleza noticiado por la tele, una obra de algún artista contemporáneo que se apropia de estas mismas imágenes en sus trabajos. Tales acontecimientos visuales me han puesto en marcha en torno a esta investigación. Siempre me he interesado en cómo reaccionamos (o no) ante estas escenas. Cuándo nos toca y cuándo no, y porqué. Una y otra vez somos asaltados por algún tipo de noticia perturbadora, en la tele, por internet, replicada en alguna red social o que nos cuenta alguien. Algo capaz de poner nuestros sentidos en suspenso por

algunos momentos, entorpecidos, anestesiados, o aburridos. Historias que nos llegan desde lugares distantes o de nuestra vecindad, de tsunamis y aviones que chocan contra (torres) rascacielos, de recién nacidos dejados abandonados por la calle u olvidados en los coches por sus padres. Historias que nos asombran, que nos conmueven. Pero, ¿nos tocaría a todos del mismo modo?

Me ha costado mucho clasificar tales imágenes, llegar a un denominador común, encasillarlas, definir de cuáles imágenes se trata. Imágenes trágicas, de vulnerabilidad, de precariedad (Butler, 2006, 2010), *del dolor de los demás* (Sontag, 2003), del otro en situaciones distantes de la nuestra, del terror y de lo sublime. Me parece que en realidad, el hecho mismo de definir las hace con que pierdan su potencia de asombrarnos. De eso se trata: de fantasmas, de apariciones que no sabemos ni cuando, ni como, ni desde donde nos pueden golpear la mirada. De eso trata también el instigante (provocativo) trabajo inacabado de Aby Warburg (1866-1929), su *Der Bilderatlas Mnemosyne*, "uma história da arte sem palavras, ou ainda, uma história de fantasmas para pessoas adultas" (Samain, 2012: p 52). Se trata de pensar a partir de este susto, cuando prendes la respiración al ser asaltado por tales imágenes. En este vacío hay no saberes, otras imágenes, pocas o ningunas palabras.

Desbordada (inundada) por tales apariciones, he recorrido un largo camino hasta aquí. Desde mi posición como profesora de Historia del Arte y del Diseño, vengo desde hace algunos años pensando en algunas imágenes en especial. Lo que me llevó hacia estas imágenes fue mi deseo de dinamizar mis clases, de que los estudiantes de la carrera de Diseño comprendiesen el significado de estudiar aquellos temas y aquellas imágenes. Porque en general, la asignatura de Historia del Arte sigue su curso en una narrativa lineal, eurocéntrica y evolucionista. Mi trayectoria académica siempre ha sido, junto a mi trayectoria profesional, una búsqueda en (re)evaluar y perfeccionar mi trabajo docente. Comunicar, visualizar las prácticas desarrolladas en las clases con mis estudiantes, - en un principio en secundaria y después en los cursos de las carreras de Diseño y Bellas Artes, - me ha ayudado mucho en el proceso de tornarme profesora.

En el programa de doctorado al cual estoy asignada, *Artes y Educación*, de la Universidad de Barcelona, tuve la oportunidad de conocer algunas investigadoras de la perspectiva del feminismo de la diferencia sexual. Pese a no me alinear totalmente a esta perspectiva de investigación, comparto con aquellas profesoras las mismas inquietudes en relación a nuestra profesión. Hablando con la Prof^a Assumpta Bassas¹, descubrí que fuimos presentadas al universo docente de la academia por los mismos rituales de iniciación: cuando empezamos a dar clases recibimos del "propietario" de la asignatura de Historia del Arte un programa de contenidos que, desde hace mucho, deberían ser enseñados. Fuimos formadas en la llamada "escuela del slide" o de los "cromos". Ambas partimos de nuestra incomodidad en relación a esta práctica, al observar lo que ella llamó el "clima" en el aula y que considera fundamental para el aprendizaje. La percepción de la postura de los estudiantes, si interactúan o no, si se duermen en clase, si demuestran interés, apatía, silencios...todas estas huellas nos alimentan el deseo de seguir buscando formas alternativas de pensar y mediar a través de las imágenes.

Hablando sobre esto, llegamos a la figura del ventrílocuo, porque así nos sentimos muchas veces en nuestras experiencias en clase. Repitiendo un discurso que no era nuestro, que si no tenía sentido para nosotras, mucho menos iba a tenerlo para nuestros estudiantes. Como si hubiese "otro" que hablaba a través de nosotras. Este otro es el discurso oficial de la historia del arte, de los manuales, de los textos de los catálogos, de los discursos de los directores de museos, de los críticos e historiadores del arte, de los artistas, del sistema de las artes en general. Pero, ¿Qué dice todo este discurso de mí misma y de mis estudiantes? Para esta y otras profesoras del feminismo de la diferencia habría que buscar el saber encarnado con significado (Piussi y Méndez, 2006).

Para comenzar, me gustaría puntualizar tres momentos clave en mi trayectoria académica y docente que me permitieron ir dando forma a mi problema de investigación. Es decir, cómo poner en marcha el ejercicio de

¹ Profesora María Assumpta Bassas Vila, del Departamento de Història Del Arte (Universidad de Barcelona).

pensar algunas imágenes de la alteridad en la visualidad contemporánea, cuando este otro se presenta en situaciones distantes de la nuestra. A lo largo de este trabajo, esta cuestión inicial ha ganado otros matices que me condujeron a otros caminos. Estos tránsitos se percibirán a lo largo de todo el texto.

En estos tres momentos, escenas iniciales, ejercité la cuestión de la experiencia de la mirada ante algunas imágenes de la alteridad, en algunas situaciones específicas. Experiencias estas, a partir de mi propia mirada y de la mirada de algunos estudiantes.

Se trata, pues, de puntualizar algunos marcos dentro de mi proceso de formación docente, desde la incertidumbre y los desvíos (Vignale, 2009). Tales marcos me han llevado a repensar las maneras en que nos relacionamos con ciertas imágenes. En especial, imágenes de la alteridad en situaciones de excepcionalidad.

En la primera escena, rescato una clase de Historia del Arte que impartí en el año 2004, en la carrera de Diseño en una facultad privada en mi ciudad, Florianópolis, en el sur de Brasil. Realicé en aquella ocasión un ejercicio de mediación entre dos artefactos visuales, poniendo en relación una obra de arte canónica y la portada de una revista de circulación nacional en mi país. La obra era *La Pietà* (1497-1499) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) y la portada de la revista reproducía la fotografía de una madre con su hija muerta en los atentados terroristas en Beslan, Rusia en aquella misma semana. Mi intención fue producir un ruido, una perturbación en nuestras miradas, buscando conexiones y permanencias entre estas dos imágenes.

En la segunda escena, comento sobre un trabajo realizado en el primer año del *Programa de Doctorado Artes y Educación*, de la Universidad de Barcelona. En la asignatura, ministrada por el Prof. Fernando Hernández tuvimos que responder a la siguiente pregunta: ¿Qué podemos aprender de los artistas contemporáneos? En mis investigaciones me deparé con el trabajo de un joven fotógrafo iraquí, Gaith-Abdul Ahad que trató de registrar la invasión de EUA en Irak, en el año 2004, sin la protección del ejército estadounidense. Sus fotografías, un registro claramente periodístico, luego se

presentaron en la BIAC2 (Bienal Internacional de Arte Contemporánea de Sevilla 2), en el año 2006. Al realizar este ejercicio me deparé con el otro presentado en situaciones totalmente ajenas a las mías, en un contexto de desarraigo, de abandono, de pérdidas, de vulnerabilidad extrema. La vida inmersa en un conflicto bélico permanente, la mera supervivencia como condición única de la existencia.

En la tercera escena, presento algunos momentos disfrutados en una clase de Educación Visual y Plástica, del Profº. Jordi Macián en una escuela de Barcelona. En esta clase, Jordi realizó un ejercicio de mediación a partir de imágenes de obras de algunos artistas contemporáneos e imágenes de publicidad, en torno al tema "tecnologías de género". En esta ocasión pude tomar algunas notas en relación a las experiencias de las miradas de sus estudiantes delante de estas imágenes. Una situación me llamó en especial la atención, cuando un estudiante identificó, en la fotografía de una mujer, en uno de los trabajos y sin cualquier indicación adicional como título o bandera, simplemente que es inglesa. Eso me ha llevado a pensar muchas cosas, entre ellas: ¿Cómo nuestras miradas son construidas, mediadas culturalmente? ¿Quién es este otro que habita en nuestras miradas?

Comparto aquí por lo tanto, un poco de esta trayectoria y de cómo estos tres momentos me llevaron a desarrollar la investigación de esta tesis.

.1..... Mis primeros vuelos.....miradas.....

Cuando empecé a dar clases de Historia del Arte en la carrera de Diseño, me deparé con estudiantes que estaban más interesados en las asignaturas técnicas y prácticas, o que consideraban que Teoría e Historia del Arte no servían mucho para su formación como futuros diseñadores. En parte, tamaño aburrimiento provenía de la idea de las clases de Historia del Arte, que todos teníamos: una historia lineal, con una sucesión de imágenes, puntualizadas por la biografía de artistas y características de los estilos que habitaban un universo lejano en los clásicos libros de historia del arte.

Este tipo de narrativa ayudaba a fijar una mirada sobre estos artefactos visuales, en este caso, los objetos artísticos canónicos. Tal mirada se caracteriza por su universalidad, eurocentrismo, neutralidad, por ser patriarcal y por considerar una línea evolutiva de las artes visuales. Las obras que habitan en los libros de Historia del Arte, son calcadas en nuestros imaginarios descontextualizados, formando una especie de cápsula flotante atemporal. Las obras tienen los mismos colores, los mismos tamaños, el fondo blanco, sin los marcos, las vitrinas, en el mismo espacio-libro. A veces nos sorprendemos o nos decepcionamos frente al original en otro espacio-museo. Ambos espacios ficcionales.

Entre los estudiantes de la carrera de Diseño, había una idea generalizada de que, primero: las asignaturas teóricas eran menos importantes e incluso desnecesarias, pues cómo diseñadores bastaba con dominar *softwares*. Y segundo que la Historia del Arte no tenía ninguna relación con Diseño. Mi intriga e indignaba a la vez, me sentía teniendo que justificar lo obvio.

Repensando las clases que impartía² e intentando buscar un modo de dinamizarlas, de pensar las imágenes de otro modo, de perturbar las miradas; realicé una experiencia en el año 2004, poniendo en relación dos imágenes: una escultura clásica del Renacimiento y la portada de una revista de circulación nacional en Brasil.

² En el año académico 2006-2007 ingresé al Programa de Doctorado en Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista de la Universidad de Barcelona. En aquel momento presenté un proyecto de tesis que se titulaba: "*Cultura Visual: onde a arte encontra o design - Estratégias de Ensino de História da Arte em cursos de Graduação em Design*". Mi tema de interés ha cambiado hacia un proyecto de investigación distinto. Solo en el año 2009, volvería otra vez a depararme con estudiantes de Diseño, ahora ya como profesora en otra universidad, el Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC).



Figura 5. Pietà (1497-1499) Michelangelo Buonarroti (1475-1564),Basílica de San Pedro (Vaticano).



Figura 6. Portada de la revista *Veja*, sobre el ataque terrorista a una escuela de Beslan, norte de Rusia, dónde se leía: "Uma mãe russa acaricia o rosto da filha morta no ataque terrorista chechenos e árabes que matou mais de duzentas pessoas" (*Veja*, 8 de septiembre de 2004).

Mientras enseñaba estas dos imágenes a los estudiantes, iba subrayando sus aspectos formales y sus posibles significados en la composición. Me interesaba también hablar de estética, más allá del concepto de belleza y

considerar también lo trágico, lo irónico, lo disonante como posibilidades de lo sublime. Contrastando las dos imágenes preguntaba también, a qué músicas nos remitirían las mismas. Para la primera, una canción de añorar y la segunda, quizás "*Perfeição*" de Legião Urbana, un grupo musical muy conocido en Brasil en los años 80, que empezaba así "*Vamos celebrar a estupidez humana, a estupidez de todas as nações...*". Quería llamar la atención de los estudiantes para temas como: la banalización de la muerte, la fragilidad del ser humano, su impotencia frente a lo irreversible, a lo desconocido, a lo innombrable, a la propia muerte.... Y terminaba la clase con una pregunta: Pero al final, ¿Qué es arte? ¿Para qué sirve? Si no es para ponernos en relación con el otro y con nosotros mismos...en un juego infinito de conexiones que cada uno establecerá a partir de sus propias experiencias y biografías....

La primera vez que puse en relación estas dos imágenes, con aquellos estudiantes de Historia del Arte del curso de Diseño, confieso que fue una "experiencia" impactante, para todos nosotros. Y muchos meses después, todavía hablábamos de "aquella" clase que nos había producido un choque, nos había desubicado.... Planteé este juego entre las dos imágenes para hablar de algunas cuestiones como: la relación entre arte y vida; la necesidad de establecer conexiones con otras imágenes, otros textos y referencias al mirar una imagen; la relación de ellas con nuestras biografías, la necesidad de reevaluar las imágenes con que somos bombardeados cada día. Creo que debería haber seguido con esta estrategia, sin olvidar, sin embargo, la percepción de los propios estudiantes, el relato de sus miradas ante este encuentro que se produjo entre las dos imágenes, pese a que en esta primera experiencia fueron solamente espectadores.

Seguramente, este primer encuentro, por así decir, de estas dos imágenes solamente produjo una simple ruptura para seguir investigando sobre las mismas. Empezar por una lectura formal, es solamente una excusa para seguir profundizando en otras lecturas y direcciones.

Además, sería importante considerar que se trata aquí de una obra de arte canónica del período Renacentista, conocida por muchos en reproducciones o versiones, en libros de Historia del Arte o iglesias. La otra

imagen formaba parte de la cobertura dada a los atentados terroristas, que entre otras fotografías, había circulado mucho en aquella misma semana. Este personaje ha sobresalido más que los demás, por representar tal vez a una *Pietà* contemporánea, que remite a la obra renacentista. Y también porque imágenes de mujeres, ancianos y niños sufriendo siempre han ganado más destaque en los medios.

Relacionar una obra de arte que se encuentra en una iglesia con la fotografía de un periodista en la portada de una revista semanal, ha sido solo un primer ejercicio de pensar en algunas imágenes perturbadoras de las cuales no podía desprenderme. Hay momentos en que estos dos universos se tocan, arte y fotoperiodismo, para producir otras percepciones, perturbando nuestras miradas.

2.....El otro que habita en nuestras miradas.....

Retomé la reflexión en torno a las imágenes "perturbadoras" en el primer año del doctorado en el 2006, en la asignatura del Prof. Fernando Hernández, dónde teníamos que ser capaces de responder a una pregunta: ¿Qué podemos aprender de los artistas contemporáneos? Buscando por artistas contemporáneos que trabajasen con la cuestión de la alteridad, llegué al trabajo de Gaith Abdul-Ahad, un joven fotógrafo iraquí, que expuso en la BIAC2 (Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla 2), cuyo tema era "*Lo Desacogedor*". Eran fotografías que retrataban la invasión de los Estados Unidos en Irak, desde la perspectiva de los "no incrustados", es decir, de los que no tenían la protección del ejército americano. Son imágenes que fueron desplazadas de los periódicos y llevadas a las paredes de la Bienal.



Figura 7. Gaith Abdul-Ahad, *Iraqi Commandos Conduct Raids against Suspected Insurgents*, 2005 (Fotografía en color, 40,6 x 50,8 cm)

Al principio de la investigación, me conmovía y me intrigaba a la vez el hecho de que casi nadie parecía “tocado” al mirarlas, como si estuviéramos en una especie de anestesia generalizada. Parecía solo “más de lo mismo” es decir, imágenes que vemos cada día en los periódicos y en la tele. En el proceso para intentar responder a la pregunta, ¿Qué podemos aprender de los artistas contemporáneos? aprendí muchas cosas. Entre ellas que la representación de la violencia en la prensa no es novedad, no es algo exclusivamente de nuestro siglo. Siempre ha existido, aún antes de la aparición de la fotografía. Quizás ahora tenemos un acceso más inmediato y en escala más global, con el apareamiento de las nuevas tecnologías de captura y transmisión de datos, bien como el fenómeno de las redes sociales que hacen que las imágenes sean compartidas y circulen con más rapidez. Luego comprendí que tendemos a caer en la irresistible trampa de creer que la fotografía “es” la realidad en sí y no una representación de la misma. Así como en la fotografía de la madre con su hija, que desde otro ángulo se ve inmersa en una multitud de padres y madres llorando sobre sus entes muertos. El punto de vista elegido por el fotógrafo, además del recorte hecho por el editor de la revista para potencializar su impacto en la portada, contribuyó para enfatizar este fenómeno de la estetización de la violencia al crear su *Pietà* posmoderna. Es decir, aún las fotografías de Gaith son simplemente un recorte de aquella realidad, son su versión en las condiciones precarias, eso sí, que le tocaron vivir al momento de sacarlas. No consiguen retratar “toda” la realidad, pues eso sería imposible; son pequeños fragmentos, algunas contraseñas que nos invitan a adentrarnos en aquel

contexto bélico en especial. Y por último, he aprendido también a comprobar que la consigna de que uno puede ponerse en el lugar del otro, para comprender su situación desde la distancia, no pasa de una mera percepción ingenua de los fenómenos cotidianos. No se puede comprender lo que significa vivir en una guerra si uno nunca ha estado allí.

Aprendí además, que más allá de la apatía o la indignación, delante de imágenes como estas, de la madre con su hija muerta, por ejemplo, o las de Gaith Abdul-Ahad, me interesa pensar a partir de Susan Sontag que nos propone algo más complejo, "ante el dolor de los demás" la reflexión de nuestras posibles implicaciones en los hechos que miramos en aquellas imágenes:

Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre **cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados – de maneras que acaso prefiramos no imaginar -, del mismo modo como la riqueza de algunos quizás implique la indigencia de otros**, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo (Sontag, 2003: 130, el subrayado es mío)

Ni monstruos de la moral, ni héroes que cambiaremos el mundo. Mirar estas representaciones reales o ficcionales no nos hace mejores. En el análisis que hace Sontag, ella niega el papel del arte como "transformador de la sociedad". Solamente nos invita a una reflexión:

El hecho de que no seamos transformados por completo, de que podamos apartarnos, volver la página, cambiar de canal, no impugna el valor ético de un asalto de imágenes. No es un defecto que no seamos abrasados, que no suframos lo suficiente, cuando las vemos. Tampoco se supone que la fotografía deba remediar nuestra ignorancia sobre la historia y las causas del sufrimiento que selecciona y enmarca. Tales imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar, las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos.

¿Quién causó lo que muestra la foto? ¿Quién es responsable? ¿Se puede excusar? ¿Fue inevitable? ¿Hay un estado de cosas que hemos aceptado hasta ahora y que debemos poner en entredicho? Todo ello entendido de que la indignación moral, como la compasión, no puede dictar el curso de las acciones (Sontag, 2003: 145).

Lo que propone Susan Sontag es algo pues más radical, más efectivo en el sentido de buscar identificar, a partir de las imágenes, los contextos de producción de los hechos representados. Se hace necesario pues, pensar más allá de las imágenes mismas y de los primeros impactos que se producen en nuestra experiencia visual al mirarlas.

Así que también he aprendido de mi misma y he cambiado mi mirada desde la primera vez que me puse en relación a aquellas dos imágenes. De una mirada ingenua, a una mirada más compleja. De la compasión y la piedad delante del dolor de los demás a la comprensión de que este "otro", es el otro que habita en nuestras miradas.

Rescribir estas dos experiencias de mediación con imágenes, la de la portada de la revista y la Pietà, y las de Gaith Abdul-Ahad que además me llevaron a otras muchas imágenes, me ayudaron a localizar lo que entiendo de lo que podría ser una posibilidad de trabajar con las imágenes de modo a perturbar las miradas. Es decir, trabajando las imágenes en relación con otras imágenes y otros textos, y en relación además con el contexto personal de cada uno en un juego de montaje. Aprendí también, que la Historia del Arte es inconclusa, es un proceso en construcción, un juego de *collage*. O en las palabras de Didi-Huberman:

La historia del arte está siempre por recomenzar (...). Cada nuevo síntoma nos reconduce al origen. Cada nueva legibilidad de las supervivencias, cada nueva emergencia del largo pasado vuelve a poner todo en juego y da la impresión que, hasta allí, "la historia del arte no existía". Es a partir de la situación actual – del presente dialéctico- que el pasado más lejano debe analizarse en sus efectos de autodesciframiento "profético" (Didi-Huberman, 2005: 128).

Empecé a preguntarme entonces cómo sería un libro de Historia del Arte, no-canónico, no-eurocéntrico, que considerase además, artistas mujeres y a las minorías invisibilizadas en la historia el arte oficial. De ahí que concluyera que un libro de Historia del Arte en estos moldes, sería un libro imposible, un libro imaginario, quizás un libro virtual. O más bien, una constelación infinita donde los modos y las posibilidades de establecer conexiones entre sus puntos también lo son.

3.....Un marco, un puente, una ventana.....Un rato al sol..... o un par de horas en el campo.....

(...) una imagen auténtica debería presentarse como imagen crítica: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen - capaz por tanto de un efecto, de una eficacia teóricos -, y por eso una imagen que crítica nuestras maneras de verla, en la medida en que, al mirarnos, ella nos obliga a mirarla verdaderamente. Y nos obliga a escribir esa mirada, no para transcribirla, sino para constituir la (Didi-Huberman, 1998).

En esta tercera y última escena, recorro un momento en el trabajo de campo que desarrollé en el segundo año del doctorado, en el año 2008, en una escuela de Barcelona cuando acompañé algunas clases del profesor de Educación Visual y Plástica, Jordi Macián. Destaco aquí las reflexiones que se desencadenaron a partir de la observación de una clase suya, en especial la llamada "Tecnologías del Género". En esta clase Jordi presentó a sus estudiantes algunas imágenes de fotografías de obras de artistas, bien como algunas piezas de publicidad. A partir de la visualización de estas imágenes se desencadena un diálogo entre Jordi y sus estudiantes, instigados por las preguntas que él les iba haciendo. A partir de este diálogo y del proceso de reflexión que se desencadena, empiezo a pensar en el tema de la construcción de la mirada cultural. Es decir, una vez que nuestras miradas están mediadas culturalmente, me interesa comprender los

procesos de pensar algunas imágenes: ¿Qué significan? ¿Cuándo? ¿Para quiénes? ¿En cuáles contextos?

Transcribo ahora parte de esta clase de Jordi que observé, y fue muy significativa para mí en el proceso de construcción de mi tema de tesis. Jordi les enseñó imágenes en un *powerpoint*, en el marco de una actividad que ya venían desarrollando sobre la violencia de género. Esta clase se llamó "*Tecnologías de Género*". Os presento ahora algunas de las imágenes y los diálogos que se siguieron a partir de ellas:

Jordi: - Os explicaré algunas imágenes y luego el ejercicio que tenéis que hacer. Al final os pasaré ejemplos de los alumnos del año pasado. Tendréis que hacer dos ejercicios pero no son dos láminas (formato DIN A3). Habéis buscado en los periódicos, reportajes sobre violencia de género. En estos dos ejercicios tenéis que hacer, en uno de ellos utilizar el artículo para generar un dibujo. Hay flexibilidad. Ahora os voy a pasar imágenes que ayudarán a hablar de algunos de estos temas, para abrir ciertos campos de reflexión, para hacerlo lo más rico posible. Se puede presentar en distintas técnicas no hace falta que sea lámina. La idea de presentar estas imágenes es para hablar de las diferentes relaciones entre los géneros, no apenas el tema de la violencia. ¿Qué se puede explicar de estas imágenes?



Figura 8. Sinje Dillenkofer, *Dorothee Haughey. Corporate Secretary*, 1990

Alumno: - Una abuelita

Alumno: - Se cree una reina, por la parte de arriba de la imagen.

Alumno: - Hay diferencia entre los retratos, uno puede ser una fotografía, el otro una pintura.

Alumno: - Parece feliz.

Alumno: - Parece que sea una escritora.

Alumno: - Es como si tuviese dirigiendo su propia vida.



Figura 9. Sinje Dillenkofer, Kathy Kotoun. *Assistant to the Chairman*, 1990

Alumno: - *Podemos decir prácticamente lo mismo, pero ahora es más joven y más seria.*

Alumno: - *¡Es inglesa!*

Alumno: - *Se cree que es la reina, parece que puede hacer muchas cosas a la vez.*

Alumna: - *Es que es mujer.*

Alumno: - *Es que ahora hay mujeres que quieren hacer lo mismo que los hombres.*

Alumno: - *El otro día oí en la radio un tío que decía que... a mi me parece bien que trabajen, pero...en el divorcio 90% del dinero se lo llevan ellas.*

(Notas del Diario de Campo. 28 del abril del 2008)

Esta clase me ha desencadenado un proceso de reflexión bastante estimulante. Me ha instigado a pensar, entre otras cosas: ¿Por qué el que ve, ve lo que ve? ¿Qué gafas utiliza para mirar y como construye su mirada culturalmente? ¿Qué significa "ser inglesa"? ¿Cómo "se ve claramente" que

uno es islamita, o marroquí, o pakistaní, o chino, etc.? ¿Qué significa cuando uno afirma eso: se veía claramente que era musulmán? ¿Qué pasa cuando uno se cree ser "la reina"? ¿Qué concepciones están implicadas en que: la mujer hace doble trabajo y es el padre que trae dinero a casa? Concepciones de familia, de relación en pareja, de mundo laboral, de perspectivas personales de vida, etc. En la visualidad contemporánea, cuándo se representa al otro, ¿quién es este otro que habita en nuestras miradas? Así pues, es importante considerar:

En este contexto la importancia del universo visual adquiere un papel fundamental como conformador de identidades, no sólo por su omnipresencia sino por su fuerte poder persuasivo: se asocia a prácticas culturales (lo que significa que forman parte de lo que está pasando), se vincula a experiencias de placer (se presenta de forma agradable, con una retórica visual y narrativa atractiva y productora de satisfacción) y se relaciona con formas de socialización (los sujetos se sienten parte de un grupo con el que se identifica visualmente). Pero además, el universo visual enseña a mirar y a mirarse, y ayuda a construir representaciones sobre sí mismos (la identidad) y sobre el mundo (lo que constituye la realidad) (Hernández, 2004).

Las miradas están mediadas culturalmente, importa saber: ¿Qué significan? ¿Cuándo? ¿Para quiénes? ¿En cuáles contextos? Una imagen contiene mil discursos ¿Cómo podríamos ampliar sus significados? ¿Qué papel juega la mediación en este proceso? ¿Qué conocimientos genera cada imagen? ¿Qué podemos aprender de los otros (artistas contemporáneos, artefactos visuales, etc.) y de nosotros mismos? ¿Cómo producir encuentros entre imágenes de diferentes orígenes para provocar una mirada distinta? ¿O más bien, desubicar, perturbar nuestra mirada ingenua, prejuiciosa, superficial?

El simple hecho de poner en relación dos imágenes no garantiza por sí, la construcción de narrativas diferentes y nuevas formas de mirar. Es preciso profundizar más, lo que en general, no pasa de simple contacto.

En las clases del primer año del doctorado con la profesora Virtudes Martínez³, hicimos el ejercicio de mirar algunas películas y ella nos instigaba a desarrollar una “mirada cultural”. Nos preguntaba entre otras cosas:

- ¿Cuál es el público al cual se destina?
- ¿Quiénes pueden comprender el lenguaje utilizado?
- ¿Quién es esta mujer a quien se dirige? ¿Cuáles son sus preocupaciones?
- ¿Qué discursos están en juego? (Doctrinario, prescriptivo, pedagogizante, etc)
- ¿Qué relaciones establece con otros discursos? (Del sentido común, el científico, etc)
- ¿Cuál es la concepción de relacionamientos que plantean?
- ¿Cuál es la relación con la satisfacción plena de todos los deseos, fantasías, sueños? (Cuidados con el cuerpo, tener empleo, pareja, hijos, etc.) ¿Cuál es la relación de frustración al no alcanzar todos ellos?
- ¿Hay recetas claves, padronizadas, aplicadas a todos los casos?

La mirada cultural se caracteriza por intentar comprender qué relatos se construyen y para quienes están contruidos estos relatos. Diferentemente de una mirada historicista que se basa en preguntas como: ¿qué ves? ¿qué es? ¿cuándo se la produjo? Así que eso me ha llevado a pensar en algunas cuestiones para seguir investigando, tales como:

- los procesos de producción de significados y construcción de las miradas
- los procesos de mediación en torno a los artefactos visuales

¿De qué modos los procesos de mediación pueden ayudar a perturbar nuestras miradas? ¿Qué significa “educar la mirada”? ¿Cómo se construye la mirada cultural? ¿Cómo podemos ir más allá de la imagen que vemos? ¿Cómo construyo mi concepción del otro, cuando afirmo “es inglesa”, por ejemplo? ¿Quién es este otro que habita en nuestras miradas?

³ Profª Virtudes Martínez Vázquez. Universidad de Granada.

Las dos primeras escenas aquí presentadas, tratan de explicar el ejercicio de pensar algunas imágenes desacogedoras, inquietantes. La experiencia de mi mirada ante la Pietá y la fotografía del ataque terrorista en Beslan, bien como las fotografías de Gaith Abdul-Ahad. La última escena, en un aula en Barcelona, especialmente cuando un estudiante afirma ante una fotografía de una mujer, en la obra de la artista Sinje Dillenkofer, “_es inglesa!”, trata de la experiencia, de la mirada de este estudiante en especial ante la imagen del otro; y de cómo su mirada ha sido construida culturalmente para que llegara a esta conclusión casi inmediatamente después de visualizarla. Estos tres momentos me han dado pistas importantes en torno al tema de pensar la alteridad en la visibilidad contemporánea.

Pensar las imágenes..... ¿Cuáles imágenes?.....

Toda imagem, sabemos é viajante. Ela é cigana e misteriosa. De antemão, ela nos inquieta, sobretudo se ela é uma imagem forte, isto é, uma imagem que, mais do que tentar impor um pensamento que “forma, *formata*, põe em forma” (o que se denomina “ideologia”), nos coloca em relação a ela. Uma imagem forte é uma “forma que pensa e nos ajuda a pensar” (Etienne Samain)

Las imágenes que comenté al relatar las dos primeras escenas, fotografías del ataque terrorista en Beslan y de la invasión de EUA en Irak sacadas por Gaith Abdul-Ahad, son imágenes que podríamos clasificar como desacogedoras. Este ha sido el tema de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, en el año 2007: “Lo desacogedor: escenas fantasmas en la sociedad global”. Luego, en el año 2010, la *Triennale di Milano* presenta sus artistas bajo el tema *Immagini Inquietanti*. Imágenes desacogedoras, inquietantes. Imágenes de difícil clasificación. A cierta altura de esta investigación, opté por llamarlas de imágenes del otro en situaciones distantes de la nuestra. Pero, ¿qué imágenes?

Cuando empecé a investigar este tema me costaba mucho precisar a qué tipos de imágenes me refería. En una de las primeras presentaciones de mis estudios, en un congreso, uno de los participantes me saludó al final, y añadió que yo era la persona que investigaba "sobre la guerra". En definitiva, este no era mi tema de interés, por lo menos no directamente. Seguí dando vueltas en relación a cómo podría precisar mejor mi cuestión. ¿De qué hablaba en realidad? ¿Qué imágenes me interesaban verdaderamente y qué deseaba yo con ellas?

Pues el hecho de que esta persona me hubiera identificado como una "investigadora de la guerra" quizás se deba al hecho de que, en aquella ocasión, les presenté algunas imágenes del fotógrafo iraquí Gaith Abdul-Ahad, que ha registrado junto a otros tres fotógrafos, la invasión de los Estados Unidos a Irak, en el año 2004. Gaith pertenece a un grupo de fotógrafos no incrustados (*Unembedd*⁴), es decir, que no tienen la protección del ejército estadounidense para hacer su cobertura fotográfica. Es cierto, son imágenes que presentan algunas escenas violentas, en un contexto bélico. Son fotografías donde aparecen personas muertas, cuerpos abandonados por la calle, partes de la ciudad en llamas, ruinas, armas, soldados, explosiones. Pero en realidad no me interesa ni "la guerra", ni "la violencia" en sí mismas, eso para mí, quedaba en un segundo plano.

¿Qué pasa y qué nos pasa cuando somos confrontados con imágenes del otro presentadas en situaciones distantes de las nuestras? Esta es la pregunta que desencadenó mi proceso de investigación en torno al trabajo de algunos artistas contemporáneos. Elegí un fotógrafo y dos artistas contemporáneos: Gaith Abdul-Ahad (Irak, 1975), además de Thomas Hirschhorn (Suíza, 1957) e Alfredo Jaar (Chile, 1956). La alteridad está inscrita en los cuerpos presentados por estos artistas. El cuerpo es el *site specific* de este encuentro, el encuentro de la experiencia de mirar estas imágenes. Son imágenes de dolor, de memoria del dolor, de relato de las víctimas. Son imágenes de cuerpos descarnados, destrozados, (des)humanizados. La experiencia de mirar estas imágenes desorienta, desubica, silencia. En las

⁴ El trabajo de los cuatro fotógrafos se puede visualizar en la página web: www.unembedd.com *Four independent photojournalists on the War in Iraq*.

fotografías de Gaiith Abdul-Ahad, por ejemplo, los cuerpos están inscritos en una situación geopolítica específica: se trata de la invasión de Irak por Estados Unidos. Algunos de estos cuerpos visten uniformes del ejército, otros llevan velos, otros cargan armas, algunos están sin vida tirados por las calles.

En Alfredo Jaar, estoy delante de lo que se espera de un objeto artístico en un museo o exposición de arte contemporáneo. Es decir, estamos delante de instalaciones, con cajas de luz, algunas fotografías, un ambiente a oscuras, telones, algunas frases muy puntuales, portadas de revistas, entre otros recursos visuales. Recursos estos cuidadosamente proyectados, ni más ni menos, luces, sombras, textos, imágenes, cada cual ocupa su lugar sin excesos. Su obra es llenada por los vacíos y los silencios. Ya en Thomas Hirschorn, tenemos un extrañamiento mayor, la precariedad misma de sus materiales, la exhibición de las vísceras de su trabajo, no hay acabamiento en las piezas, todo es colgado con cintas adhesivas, un acúmulo de materiales, informaciones, imágenes que nos repelen. Su obra es histriónica, agresiva, excesiva, sin huecos. Todo está lleno de todo, hacia los últimos poros. Es como si estuvieras mirando el noticiario en la tele en un looping vertiginoso, acelerado.

Es decir, a partir de algunas obras de estos tres artistas contemporáneos, que en sus trabajos se utilizan de imágenes que salen cada día en los periódicos, imágenes algunas veces belicosas, violentas, por así decir, me interesa pensar cuando el otro está presentado en situaciones de vulnerabilidad, no solamente situaciones de guerra por ejemplo. Cómo pensar, por ejemplo, qué significa vivenciar directamente los efectos de la guerra en tu cotidiano, por quienes nunca hubieran tenido esta experiencia. Me interesaba pensar en cómo reaccionamos ante las imágenes del otro presentadas en situaciones *distantes* de la *nuestra*. Más tarde me he dado cuenta de que habría que puntualizar este "nuestra", como, para la mayoría de nosotros, o para algunos de nosotros. Luego me di cuenta de que necesitaba desmembrar este "nuestra", y que cada uno que compone este conjunto, el "nosotros", en realidad es formado por una infinitud de alteridades muy diferentes entre sí. Además "lo distante" para mí, casi siempre no es lo mismo

para ti. De ahí que mi problema ganaba otro matiz, era necesario señalar ¿qué entiende la gente por distancia, lejanía?

También me interesa pensar en este contexto, la relación de nuestros afectos con tales imágenes. En las palabras de María Rita Kehl,

(...) Nas sociedades do espetáculo, só valem os sentimentos que prestam às imagens adequadas ao discurso midiático. Os “sentimentos desprovidos de mídia” não têm reconhecimento, não tem expressão. Os sofrimentos normais da vida, os lutos, as perdas, as fases da timidez, de desânimo, os momentos de recolhimento necessários à reflexão não encontram lugar, não são respeitados – ou então se tornam imediatamente algo da medicina psiquiátrica (Kehl apud Canton, 2009: 28,29).

Como pensar entonces, estos afectos en tiempos de hiper-exposición mediática? Qué lugares ocupan en nuestras vidas? Más allá de la exposición pública en los medios sociales donde todos siempre parecemos tan felices. En la actual sociedad de consumo post capitalista, con las promesas de un lugar al sol, un buen empleo, sus quince minutos de fama, jóvenes emprendedores, vida líquida, el fin de las certezas y de las identidades fijas – ¿Por dónde se mueven los desposeídos de tal suerte?

Para evitar estos dolores, estas pérdidas, estos daños personales recurrimos a los anti-depresivos “para evitar o contato com dimensões da vida não aceitas na contemporaneidade - aquelas de dor, de tristeza ou com sentimentos de fracasso” (Birman, apud Canton: 2009: 29). Sentir, expresar sentimientos es casi prohibitivo en nuestras sociedades post industrializadas, altamente instrumentalizadas, en especial en aquellas culturas desarrolladas, primermundistas y llenas de certezas. Demostrar sentimientos en general está asociado a una señal de fragilidad, o a un trazo cultural de las dichas sociedades primitivas, menos desarrolladas.

Cuando la presencia de estos dolores aparece en forma de imágenes en el arte contemporáneo tenemos una polémica puesta. Para Katia Canton, la cuestión estaría en la “eventual atração por imagens de dor, deformação, e violência, que são exibidas como simulacros”. Simulacros del dolor, que

evitarían así el dolor real. El dolor ha perdido su utilidad. En las palabras de Denise Bernuzzi de Sant'Anna,

Desde a invenção da anestesia no século XIX, a dor não tem mais utilidade. Anteriormente, ela fazia parte de um rito, mostrava a coragem, tinha uma utilidade moral. Porém, hoje há uma terrível aversão ao sofrimento: há roupas que negam o sofrimento, há maneiras de ser que negam o sofrimento. Na verdade, negam que o sofrimento possa ter alguma naturalidade. Nossa cultura acha que o sofrimento não é normal, não é natural; natural é ser feliz e alegre, 24 horas por dia. O corpo nunca foi tão exigido. O corpo individual hoje está achatado dentro de normas científicas (Sant'Anna apud Kanton, 2009: 41,42).

Si el dolor no tiene más utilidad, ¿Cómo percibimos el trabajo de algunos artistas contemporáneos que nos presentan imágenes del dolor de los demás?

Mi idea inicial ha sido recoger los relatos de los espectadores, en lo que llamé de "taller de la mirada". Se trata de encuentros con diferentes públicos, donde a partir de algunas imágenes presentadas (a principio de los tres artistas seleccionados), de algunas preguntas-clave y de algunas lecturas de textos, se iba tejiendo un diálogo entre todos los participantes en torno a la cuestión central: la percepción de la alteridad en la visualidad contemporánea. A partir de estas narrativas, de los relatos de los participantes ante las imágenes, me puse a pensar en cómo se podría perturbar nuestra mirada más allá de la subjetividad ingenua y de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía (Cruz, 2006). ¿Cómo nos posicionamos frente a estas imágenes? ¿Cómo algo excepcional, distante, que no pertenece a nosotros, que no nos toca? ¿O cómo algo de pena, de duelo, como una letanía de dolor que reverbera infinitamente?

En dos ocasiones distintas propuse una especie de taller de la mirada, donde la gente debería relatar por escrito su experiencia al mirar algunas imágenes. Los dos talleres sirvieron como estudios piloto de esta investigación. En la primera ocasión, trabajé con un grupo de estudiantes de la carrera de Bellas Artes, de la Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Les pedí que

se presentaran por escrito, es decir, una especie de ¿quién soy yo? Luego les pregunté: “_ Imagine a una persona en una situación extremadamente distante de la suya. ¿Qué está haciendo? Describa esta imagen”. La idea inicial era yuxtaponer el “quién soy yo” con “su otro”. Los invité a pensar en quienes eran sus otros, en situaciones distantes de las suyas y como se relacionarían con ellos. Por ejemplo, una mujer se presentó como estudiante de la carrera de Bellas Artes, sin hijos, soltera, que tiene un trabajo plástico en pintura, dibujo y grabado. Curiosamente, al haber dado la consigna “extremadamente distante”, esto hizo con que algunos se conectasen a una distancia geográfica. Imaginaron por ejemplo a una mujer en algún país del extremo oriente, viviendo en las montañas, en una casilla sencilla, etc. O una mujer musulmana condenada a muerte por adulterio.

El segundo taller fue ofrecido dentro del “*Festival Floripa na Foto*”, y celebrado en la ciudad de Florianópolis (SC - Brasil), en el año 2011. Se trata de una muestra con ponencias, exposiciones y talleres sobre fotografía contemporánea. Propuse al grupo, que se había inscripto con antelación, que trajera para nuestro primer encuentro una imagen de una persona en una situación distante de la suya. Y así pude encontrar otros “otros” de la lejanía, para cada uno de ellos. Al llegar a nuestro primer encuentro, les pedí, igualmente, que se presentaran por escrito. Por ejemplo, un joven fotógrafo, padre, ingeniero electricista, muy minucioso y pendiente de cuestiones técnicas me presentó una fotografía de una pareja bailando en un escenario. Para él, cuyas instrucciones técnicas de manuales de fotografías dominaba sin dudar, una pareja bailando en un escenario representaba algo totalmente alejado de su realidad. Al no dominar ningún paso de danza, al admirar a otros profesionales que como él, dominaban una técnica que no era la suya. En aquel momento percibí este otro ajuste en mi investigación. No me interesaban solamente mis otros, sino también sus otros. Y cómo se relacionaban con ellos.

.....**Yo y mis otros. Los otros y sus otros. Nosotros.....**

¿Cómo se experimenta lo no vivido? ¿Cómo hablar de la experiencia de la guerra sin nunca haber sufrido sus consecuencias directas? ¿Cómo ponerse en el lugar del otro, si es que eso puede ser verdaderamente posible? Para compartir mi alteridad en situación de lejanía, elegí a dos artistas y un fotógrafo contemporáneos: Alfredo Jaar (Chile, 1956), Thomas Hirschhorn (Suiza, 1957) y Ghaith Abdul-Ahad (Irak, 1975). En común, existe el hecho de que han participado en la 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporánea de Sevilla (BIAC2), cuyo tema fue: Lo desacogedor: escenas fantasmas en la sociedad global. Además, participaron de otras tantas muestras internacionales: Bienal de Venecia, Documenta de Kassel, Bienal de São Paulo. Alfredo Jaar es arquitecto y cineasta. Hirschhorn, diseñador gráfico. Gaith, arquitecto, pero trabajando como fotógrafo correspondiente de guerra de agencias internacionales y periódicos como *The Guardian*. Los tres "artistas", si es que podemos llamar a este último así, trabajan a partir de poéticas bien diferenciadas. En sus trabajos aparecen imágenes, menciones a escenas del otro en situaciones distantes de las nuestras o, por lo menos, de la mayoría de nosotros. Son intentos de representar lo irrepresentable. Son considerados y criticados por muchos, como artistas políticos, utópicos y hasta ingenuos. Pero, me parece que en un mundo convulsionado como en el que vivimos, estas imágenes nos ayudan a pensar, no como testigos, y si como pequeñas entradas para la reflexión del espectador.

¿Por qué estas imágenes y no otras? Porque me hipnotizan, porque me siento atrapada en ellas, porque me callan y no sé qué decir, cómo reaccionar. Por eso, me gustaría "estudiarlas". ¿Qué estrategias de visualidad utiliza el artista para visibilizar ciertas cosas? ¿Cómo se habla de ello? Es decir, si restringimos los conflictos actuales en el mundo, a las imágenes que se publican cada día en los periódicos, tendríamos, por cierto, una muestra muy superficial y limitada sobre el mundo convulsionado en que vivimos. ¿Qué conflictos son invisibilizados ahora mismo? Que no salgan en los medios, no

significa que no existan. Las imágenes que se publican no significan una "representación" del conflicto, sino más bien una "versión" del mismo. El hecho de que un artista contemporáneo se apropie de estas imágenes en su trabajo, no lo transforma en un activista social. Que miremos estas imágenes en las paredes de una bienal de arte contemporánea no nos "redimirá de nuestros pecados", no nos hará personas "mejores" ni más "conscientes". Más allá de la apatía o la indignación, mirar estas imágenes nos invita a desubicarnos ante nuestras posibles implicaciones en aquellos hechos (Sontag, 2003).

Las imágenes que me asombran, que me penan, están ubicadas en una compleja intersección. Es decir, por un lado estamos hablando de imágenes propiamente dichas. Luego, estamos hablando de fotografías, muchas de ellas de carácter foto periodístico. Y como si no bastara, estoy refiriéndome a artistas contemporáneos que se sirven de estas imágenes-fotografías en sus trabajos artísticos. Se mezclan aquí tres cosas a la vez: las imágenes, la fotografía y el arte. Desde luego que se trata de una relación bastante estrecha. Desde el apareamiento de la fotografía a finales del siglo XIX, esta ha sido motivo de interés de muchos poetas, filósofos y teóricos. Entre ellos Walter Benjamin (2008), Roland Barthes (2008), Susan Sontag (2008) entre otros, cuyas primeras ediciones de sus textos datan de los años setenta.

El surgimiento de la fotografía ha sido una ruptura radical en el universo de las artes. Desde entonces muchos la reifican, otros se oponen, en un juego de fuerzas infinitas. Parece haber, sobretodo, una creencia en su poder, en el poder de las imágenes en ellas hechas presente. Entre la sacralización de las imágenes (iconolatría) y la interdicción o la profanación de las mismas (iconoclastia). En las palabras de Jiménez,

La iconolatría, entendida en sentido estricto como divinización o satanización de imágenes de soberanía, contrasta sin embargo con la iconofilia de una sociedad como la nuestra, que rinde un culto tan difuso como potente a las imágenes (Jimenez, 2009:68).

Desde luego, vivimos en el mundo post 11 de septiembre, asombrados por la "Guerra al terror" declarada por el entonces presidente norteamericano George W. Bush. Y no es que antes no había o no circulaban tales imágenes aterradoras. Lo que pasa, es que ahora eso se ha potencializado enormemente con lo virtual y la posibilidad de acceder a los hechos "en directo", desde nuestros confortables hogares. Una cosa es mirar a "Los Caprichos de Goya" en una sala de un museo, otra es acompañar en directo la caída de las torres gemelas en NY mientras desayunas. Cambian los contextos de exposición de estas imágenes, cambian igualmente nuestros modos de percepción hacia ellas.

El problema en torno a las imágenes hoy en día es señalado Didi-Huberman, según lo cual

(...) Nunca, al parecer, la imagen –y el archivo que conforma desde el momento en que se multiplica, por muy poco que sea, y que se desea agruparla, entender su multiplicidad–, nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto –esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, su carácter ardiente–, la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes (Didi-Huberman, 2008c).



Figura 10. Captura de pantalla de la página de noticias
<http://www.br.yahoo.com>, (17/03/2014)

Mientras escribo estas líneas (marzo 2014) una serie de sucesos suele asaltarme en las portadas de los portales de noticias digitales⁵. Una mujer después de ser maltratada por policías en Rio de Janeiro, fue conducida por los mismos en el maletero de su coche. Después de haber recorrido parte del camino, la puerta del automóvil se abre, el cuerpo de la mujer cae y es arrastrado cerca de 350m sin que los policías se den cuenta de lo sucedido. Un conductor que iba por la misma vía en aquel momento, saca su móvil y registra el cuerpo siendo arrastrado. Los policías se detienen, después de alertados por los demás conductores de la vía, paran el coche, vuelven a jugar la mujer dentro de la patrulla y siguen su ruta hacia el hospital. La mujer no resistió a las heridas de bala o a la desastrosa operación de socorro, no se sabe. Madre de cuatro hijos, Claudia Ferreira da Silva, salía de casa en aquel momento para comprar pan, cuando delante de si cuatro policías fuertemente armados dispararon sin hacer preguntas.

⁵ Opté por presentar, como en un ejercicio de montaje, pequeñas escenas, reflexiones a partir de algunas imágenes que me asaltaron mientras escribía la tesis. Las entradas tienen conexión con la temática estudiada, pero aparecen aquí en el mismo orden en que surgen, irrumpen la escrita, introducen un corte, una pausa. Son como pequeñas producciones texto-imagéticas que se presentan como más una posibilidad de ampliar los significados de lo que se discute en las demás partes de este texto (tese).

La ciudad de Rio de Janeiro viene pasando desde hace algunos años por un proceso de "pacificación" de las *favelas*, antes dominadas/gobernadas por el tráfico de drogas. Los policías "toman" las favelas y ponen Unidades de Policía Pacificadora (UPPs). Pese al hecho de que deberían llevar la "paz" y tranquilidad a los moradores de estos entornos, son muy comunes los relatos del uso de la violencia por parte de los policías en sus acciones rutinarias. Para mí, además de la imagen del cuerpo de la mujer siendo arrastrado por la vía, algo bastante emblemático en la noticia es la nota "*Leia e deixe sua opinião*". El vídeo ha sido reproducido millares de veces, en algunos portales con advertencias de que son escenas fuertes. ¿Qué opiniones serían posibles ante esta secuencia de imágenes? ¿Qué relatos se pueden construir desde ese otro presentado en esta situación de extrema vulnerabilidad, de desarraigo total, de barbarie impuesta desde los que supuestamente le deberían proteger? ¿En qué contribuye manifestar estos relatos y enseñar tales imágenes? ¿A quiénes les interesan? Rio de Janeiro va a ser sede en este año (2014) de los juegos para la Copa del Mundo. Seguro, existen miles de intereses políticos en visibilizar o invisibilizar este o aquél suceso, en especial cuando está envuelto en escenas de violencia, falta de seguridad pública, precariedad de los servicios de transporte público, entre otros. Pero y a la familia de Claudia, ¿la han tratado con algún respeto? ¿Cuáles son los límites para que su muerte trágica se haya difundido en todos los medios hasta el cansancio? ¿Si fuera alguien "importante" su trágica muerte sería ampliamente difundida? Posiblemente no. Es muy común entre las familias más privilegiadas no divulgar la causa muerte de sus entes queridos. ¿Por qué entonces se hace un circo de los horrores ante una muerte de una persona dicha "común"?

En el portal de noticias nuestra mirada es tomada por una visualidad torpe como un producto expuesto en una góndola de supermercado, el cuerpo de la víctima reposa entre las fotografías de chicas guapas y sonrientes. La noticia se diluye entre notas anecdóticas de la vida de la gente famosa. No hay jerarquías, todas las notas se equivalen. Todas las imágenes tienen el mismo peso.

China pede provas de que avião caiu

Malaysia Airlines deeply regrets that we have to assume beyond any reasonable doubt that



Familiares têm notícia por SMS

Fotos: parentes se desesperam

Figura 11. Captura de pantalla de la página online <http://www.globo.com>, (24/03/2014)

En estos mismos términos, en relación al poco caso que se le hace a las familias ante sucesos trágicos, lo que sucedió al vuelo MH370 de la compañía *Malasian Arlines*, es un ejemplo de eso. Hoy, a la hora de la comida, mientras miraba el noticiario, fue noticiada por primera vez la confirmación de que el avión que llevaba 239 personas había caído en el Océano Índico, sin posibilidades de que haya habido sobrevivientes. En la misma noticia se decía que los familiares, en aquel momento confinados en hoteles de la región, habían sido notificados antes del pronunciamiento oficial. Luego por la tarde, cuando escribía estas líneas, leo en un portal digital de noticias que los familiares habían sido informados por SMS. “Diecisiete días de angustia para recibir la peor de las noticias”⁶ y se las comunica por un impersonal SMS. En otro periódico se explicó que la compañía se había comunicado con las familias en persona o por teléfono y que los SMS solo fueron utilizados como “un medio de comunicación adicional”⁷. La nota iba rellena de fotografías que presentaban la reacción de los parientes de las víctimas. ¿Qué tipos de sensaciones tenemos al leer estas noticias y al mirar estas imágenes?

⁶ Recuperado en http://internacional.elpais.com/internacional/2014/03/24/actualidad/1395668202_965876.html Y también en: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/03/em-sms-familiares-aerea-avisou-que-nao-ha-sobreviventes-do-mh370.html>

⁷ Recuperado en http://internacional.elpais.com/internacional/2014/03/24/actualidad/1395668202_965876.html

Me parece fundamental pensar estas imágenes de la lejanía en ¿cómo nos afectan?, ¿cómo nos relacionamos con ellas?, ¿hacia dónde nos podrían llevar?

El trabajo de la tesis siguió por lo tanto en dos frentes: por una parte investigando el trabajo de estos tres artistas (Alfredo Jaar, Ghaiith Abdul-Ahad, Thomas Hirschhorn), que considero mis otros y cómo me relaciono con las imágenes que producen los mismos. Por otra parte seguí recopilando las experiencias de la mirada de la gente que participó de los talleres, en sus percepciones del otro en situaciones distantes de las suyas. Realicé eso en los dos primeros estudios piloto y luego en el primer semestre de 2014, acompañando a un grupo de estudiantes del curso de *ensino médio técnico integrado*, en el Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). El trabajo posterior se dio en el sentido de producir un cruce de miradas para intentar complejizarlas, perturbarlas.

.....**Experiencias de la mirada: la percepción del otro en la visualidad contemporánea**.....

¿Qué pasa cuando no podemos encarar una imagen? Cuando estas imágenes nos presentan otras personas, en situaciones distantes de las nuestras. ¿Dónde nos ubicamos, más allá de la lejanía o de la compasión? Aún antes del apareamiento de la fotografía, los periódicos ya nos enseñaban los horrores cotidianos a través de descripciones de escenas dantescas. Ya decía Baudelaire en 1860:

Es imposible echar una ojeada a cualquier periódico, no importa de qué día, mes o año y no encontrar en cada línea las huellas más terribles de la perversidad humana...Todos los periódicos, de la primera a la última línea, no son más que una sarta de horrores. Guerras, crímenes, hurtos, lascivias, torturas, los hechos malévolos de los príncipes, de las naciones, de los individuos: una orgía

de la atrocidad universal. Y con ese aperitivo repugnante el hombre civilizado riega su comida matutina (Baudelaire, apud Sontag, 2003, pp 134-135).

Así que, *ante el dolor de los demás*, estamos todos, desde siempre. ¿Qué ha cambiado? Desde los *Desastres de la Guerra* (1810-1815), de Goya (1746-1828) pasando por las crónicas en los periódicos, luego por el registro de las fotografías de estas escenas terribles en las publicaciones impresas... ¿Ha cambiado algo? No nos hemos tornado mejores, pese a los alertas de Goya. ¿De qué nos servirían estas imágenes en la constitución de nuestros imaginarios?

Se trata de imágenes difíciles, desacogedoras, inquietantes, que en general nos hacen girar la cara, mirar hacia otra dirección. Pero se hace necesario mirar estas imágenes *pese a todo* (Didi-Huberman, 2004). Pese a nuestra apatía o indignación frente a ellas. Pese a nuestra incapacidad de hablar de ellas, simplemente porque nos callan. ¿Hacia dónde nos puede llevar una imagen, cuando esta pertenece al orden de lo inasible? ¿Qué pasa y qué nos pasa, cuando somos confrontados con estas imágenes del otro en situaciones extremas? ¿Cómo perturbar nuestra mirada más allá de la subjetividad ingenua y de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía (Cruz, 2006)?

Me interesa pues, pensar en nuestras miradas sobre estas imágenes y del porqué nos perturban tanto, nos conmueven y nos hacen establecer relaciones con otros textos y otras imágenes....Esta podría llamarse también la historia de los otros, o mejor dicho, de este otro que habita en nuestras miradas.

Me interesa, ver cómo ciertas imágenes *del dolor de los demás* son apropiadas por estos artistas contemporáneos, y cómo cambian de contexto al salir de los periódicos y pasar a las paredes de una galería o una bienal de arte. ¿Qué ocurre entonces en este desplazamiento? ¿Cómo nos posicionamos? ¿Desde dónde? ¿Cómo lo recibimos? ¿Cómo nos relacionamos con ello en estos diferentes contextos? Muchas de estas imágenes, aunque presentadas en una galería o bienal de arte, tienen la

capacidad de desubicarnos. ¿Cómo percibimos el otro allí presentado en una exposición, en su propia exposición? ¿Cómo nos relacionamos con “el otro”, o más bien, “la otra” persona delante de nosotros? ¿Qué ocurre cuando las imágenes del otro desubican nuestras miradas? Cuando producen vértigo, abismo, silencio, cuando te mareas y a la vez te consuelas, al final “¡qué bien que no soy yo!”. ¿Qué hacemos con el shock, el rechazo, la lástima y el dolor que nos producen estas experiencias de la mirada? ¿Qué es lo que pasa entre “dos alteridades” tan dispares? ¿Cómo “mediar” este tipo de imágenes? ¿Qué es lo que nos distancia hacia el abismo? ¿Qué es lo que nos conecta hacia la identificación? ¿Qué hay de mí en él y de él en mí? ¿Qué es lo que nunca podrá haber? ¿Cuándo “te toca” a ti y cuando no? ¿Y por qué?

En cierta ocasión, al salir del cine justo después de ver la película *Babel* (EUA, MEX, 2006)⁸, una pareja muy joven iba detrás de mí y la chica comenta: ¡que no nos pase una cosa de estas en un país de estos! Muchas cosas han pasado en la película. No solamente los protagonistas, una pareja de turistas, joven, blanca, rica, estadounidense sufre las consecuencias directas de una “bala perdida”. Otros personajes en condiciones mucho más precarias, una familia de marroquíes que cuida de cabras, está directamente implicados en el suceso, sin recibir ninguna ayuda del gobierno estadounidense, por ejemplo. Uno de sus hijos es baleado por un policía. En realidad no se conoce el destino de esta familia al final de la película. Y luego, ¿todo lo que puedes aprehender es que no te pase lo mismo cuando te vayas de vacaciones a uno de estos países exóticos? Me sorprenden cada día más estas demostraciones de alejamiento, de distanciamiento al respecto del

⁸ Um ônibus repleto de turistas atravessa uma região montanhosa do Marrocos. Entre os viajantes estão Richard (Brad Pitt) e Susan (Cate Blanchett), um casal de americanos. Ali perto os meninos Ahmed (Said Tarchani) e Youssef (Boubker At El Caid) manejam um rifle que seu pai lhes deu para proteger a pequena criação de cabras da família. Um tiro atinge o ônibus, ferindo Susan. A partir daí o filme mostra como este fato afeta a vida de pessoas em vários pontos diferentes do mundo: nos Estados Unidos, onde Richard e Susan deixaram seus filhos aos cuidados da babá mexicana; no Japão, onde um homem (Kôji Yakusho) tenta superar a morte trágica de sua mulher e ajudar a filha surda (Rinko Kinkuchi) a aceitar a perda; no México, para onde a babá (Adriana Barraza) acaba levando as crianças; e ali mesmo, no Marrocos, onde a polícia passa a procurar suspeitos de um ato terrorista. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-20151/>

dolor de los demás. Parece ser que forma parte de nuestro juego diario de supervivencia. Nosotros, los espectadores “ponemos en juego una serie de mecanismos de inmunización, de anestesia, de defensa, para no perder el equilibrio” (Larrosa, 2008: 10). Como planteaba Susan Sontag en algunas páginas anteriores, no es un defecto que no seamos abrasados, que no suframos lo suficiente cuando las vemos y podemos volver la página o cambiar de canal. La autora nos invita a ir más allá de la compasión para intentar examinar las “racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos” (Sontag, 2003: 145). Las imágenes son pequeñas entradas, no hay garantías de cuántos aceptarán esta invitación. Cabe a nosotros, los educadores, producir pequeños ruidos, (des)ubicar de algún modo nuestras miradas, para que algo nos pase, para que algo nos toque de algún modo, en algún sentido.

Me interesa, además, pensar que una persona (el “espectador”) esté delante de imágenes de otras personas en situaciones tan adversas que él posiblemente nunca llegue a experimentar. En situaciones tan excepcionales ¿Cómo “ponerse en el lugar del otro” para comprender esta situación? ¿Puede ser eso posible? Me interesa saber qué pasa entre la persona que observa y la que está siendo observada. Para Didi-Huberman, “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (Didi-Huberman, 1998: 29). O aún, según este mismo autor, “só é viva a imagem que ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente”. ¿Qué significa mirar verdaderamente una imagen? Me parece que es necesario poner en marcha, en estos casos, el ejercicio de la atención, desencadenar procesos de mirar estas imágenes pese a todo el malestar que nos producen.

Me interesa, al mirar estas imágenes tan “lejanas”, reconocer que aquello que puede ser clasificado en un primer vistazo como una montaña de cuerpos destrozados, tenía un nombre, una familia, una historia. En la película brasileña *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (BRA, 1998), el director Marcelo Masagão habla de estas pequeñas historias, de las memorias de la vida de las personas olvidadas por las grandes narrativas. En su película memoria del siglo XX, no hay locutor, no hay voces, ni testimonios, solo

imágenes, algunas frases, música, ruidos y silencios. Entre estos fragmentos, huecos para que reflexionáramos. Una frase de la película en especial merece ser aquí transcrita: “Numa guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias...” (Cristian Boltanski).

Es decir, no se trata de la guerra en sí misma, o de la violencia en sí misma. Se trata aquí de pensar nuestra relación ante la exposición de estas (otras) personas en el cine, en el arte, o en los testimonios de los sobrevivientes del holocausto, por ejemplo. Puede que las imágenes del “otro”, cuando son expuestas al “tema” de la guerra, o de la violencia, sean como, más “evidentes”, o más “extremas” por decirlo de algún modo.

Otra cuestión es que parece haber unas imágenes “más adecuadas” que otras para ser objeto de estudio en la enseñanza de arte. Eso me hace pensar también en los modos en que, en general, solemos “enseñar arte” a nuestros estudiantes. Hay siempre un mismo bloque de imágenes, de obras más representativas de cada estilo o movimiento artístico. Esta manera de pensar las imágenes de la Historia del Arte, a partir de los clásicos, refuerza los estereotipos de la estética, de la belleza. Es curioso, por ejemplo, que Umberto Eco se ha dedicado a una Historia de la Belleza y a una Historia de la Fealdad, como algo extra, en paralelo a la historia oficial.

En general, utilizamos el mismo conjunto de imágenes para un mismo grupo de estudiantes, con explicaciones generalistas sobre las características de tal obra o tal estilo, puntuados con uno u otro trozo de biografía. Las imágenes desacogedoras, inquietantes, *del dolor de los demás*, solo para nombrar a algunas posibilidades de referirnos a las imágenes aquí estudiadas suelen no tener lugar. Hay ciertos temas que simplemente no se presentan, o se presentan de un “cierto” modo. Y sí acaso, a la inversa, propusiéramos, por ejemplo, a cada estudiante una “investigación particular” en torno a una imagen inquietante para ellos y a partir de allí ir tejiendo una trama con otros textos, otras imágenes, con sus propias percepciones. ¿Qué aprenderíamos de todo eso?

.....**Pensar las imágenes: (des)ubicar las miradas**

As imagens pensam e nos fazem pensar, além de elas moldarem o nosso próprio olhar. Somos assim “observadores” condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela peculiaridade com que as imagens olham para nós (Etiene Saiman)

¿Hacia dónde nos puede llevar una imagen? Esta pregunta me ayudó a desencadenar este proceso de investigación que me llevó a pensar en la cuestión de la percepción del otro en la visualidad contemporánea. Una imagen no es un todo absoluto, es fragmento, parte. Para Didi-Huberman, la imagen no es “ni unívoca, ni total, precisamente ofrece unas singularidades múltiples siempre susceptibles de diferencias o de discrepancias” (Didi-Huberman, 2004: 181).

Así que las imágenes de guerra, por ejemplo, no son “toda la guerra”, o “toda la violencia”, allí expuesta. Esta es una trampa casi irresistible, en especial cuando hablamos de fotoperiodismo: creer que lo que vemos en las imágenes corresponde a la totalidad de los acontecimientos. Para acceder a estas imágenes es necesario, sin embargo, un ejercicio de montaje, considerando además de la imagen misma, otros textos, otras imágenes, testimonios y fragmentos.

Además de creer que la imagen es el todo, la realidad allí representada, solemos creer a menudo que es posible “ponerse en el lugar del otro” mediante la visualización de ciertas imágenes. Este ejercicio tan caro a las corrientes multiculturalistas, se torna impropio según la perspectiva de análisis de Didi-Huberman, que considera que

Al mirarlas, no debemos ni revocarlas (...) ni “creer que estamos ahí” (...). Imaginación no es identificación, y aún menos alucinación. Aproximación no es apropiación. Estas imágenes no serán nunca unas tranquilizadoras imágenes

de uno, siempre permanecerán como unas imágenes del Otro, y por esta razón, desgarradoras: pero su rareza misma pide que las abordemos (Didi-Huberman, 2004, p 134).

El autor se refiere al análisis que desarrolló en *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto* en torno a cuatro fotografías de agosto de 1944, sacadas por los prisioneros de los campos de Auschwitz-Birkenau. Imágenes clandestinas que llegaron hacia nuestros días “pese a todo, pese a los riesgos, pese nuestra incapacidad de mirarlas hoy en día” (Idem: 9). Pues, ¿Qué hacer entonces ante estas imágenes? ¿Hacia dónde nos pueden llevar? ¿Qué tránsitos producen en nuestras miradas? Me interesa aquí pues, a partir del análisis de Didi-Huberman, pensar en las experiencias mismas al mirar tales imágenes.

Por experiencia de la mirada, me refiero como posibilidad (y no como ejemplo, o modelo) al texto *Sobre la mirada. (Una buena buena ciudadana)* de Abbas Kiarostami (1994). En su recorrido por la Avenida Paulista (centro de São Paulo), el autor describe su experiencia al mirar moradores de la calle. En este recorrido, en su desplazamiento que es a la vez físico y reflexivo, el autor comparte con nosotros su experiencia singular. Sin guion previo, a la deriva, como en *A une passante (1857)*, de Charles Baudelaire (1821-1867), va describiendo lo que está mirando; además de lo que aquello que ve, le evoca, más allá de la escena misma. En este sentido, Masschelien y Simons señalan que “es justamente la mirada de un desconocido, un transeúnte, un caminante, un viajero, la que toca la verdad del mundo y la que puede ser tocada (es decir, cambiada) por ella” (Masschelien y Simons, 2008: 18).

Lo más curioso es que en el relato de la experiencia de su mirada, Kiarostami pasa de lo “políticamente correcto”, es decir, su relato no pretende nada más allá que revelar la experiencia misma. No enseña nada, no hay una “moral” en este relato. Solo comparte con nosotros su experiencia, y de ahí que nos lleva a desplazar nuestras propias formas de mirar. Al hacer explícito lo que le pasaba, lo que le tocaba en esta experiencia de observar a una

moradora callejera, el autor nos muestra sus propios prejuicios, sus miedos, sus dudas, su desconcierto⁹.

¿Qué pasa, qué nos pasa al mirar imágenes del otro en situaciones de lejanía? ¿Cuáles son las imágenes que nos perturban y por qué? Por lo tanto, ¿de qué modos podríamos “perturbar nuestras miradas” ante estas imágenes, pese a todo? Pese a todo, habría que mirarlas y pensarlas una y otra vez. Escuchando sus silencios y sus olvidos. Sandra Carli en su texto *Ver este tiempo. Las formas de lo real*, apunta que la producción audiovisual contemporánea, en especial, sobre las problemáticas sociales, estaría atada a una supuesta “legitimidad estética de lo real (en este caso: la realidad social), negando o simplificando el papel de las estrategias de construcción de lo real, desde el lado de la producción” (Carli, 2006: 87). Quizás aquí tendríamos una primera pista, al pensar en ejercicios para des(ubicar)/perturbar nuestra mirada: visibilizar estas estrategias de construcción de lo real. Ya por el lado de la recepción, Carli subraya que,

El espectador queda colocado en una situación pasiva de contemplación de lo real, contemplación en muchos casos obscena, en la que no es posible reflexionar sobre las formas de lo real, quedando eliminada toda experiencia de conocimiento que se enfrente al carácter a la vez cercano y desconocido (enigmático) de los fenómenos que nos rodean, de los hechos, de los sujetos individuales y colectivos (Carli, 2006: 87).

¿Cuáles serían las estrategias de construcción de lo real utilizadas por algunos artistas contemporáneos? Al crear sus obras donde trabajan la cuestión del dolor de los demás, por ejemplo, ¿Cómo nos presentan a las víctimas? ¿Tienen nombre o alguna otra referencia? Por otro lado, ¿Cómo provocar/perturbar la contemplación pasiva del espectador?

Lo que estoy intentando buscar en el sentido de “perturbar la mirada”, no pasaría por la expresión de moralismos o de actitudes “pedagogizantes”. Me interesa hablar de las experiencias de la mirada ante este otro, de la lejanía,

⁹ Este texto fue utilizado en dos de los talleres que desarrollé como será presentado en el Bloque 4.

como se expresan, como son percibidas. Se hace necesario pues, poner la atención en las imágenes que nos perturban. Y en este proceso de exposición de nuestra propia mirada, hay que sacarlo todo, lo negativo, lo políticamente incorrecto: "hay que respetar las diferencias culturales" si pero no para normalizarlo, sino más bien para transformarlo en otra cosa, transformando así también, nuestra propia mirada.

Desconstruir nuestras miradas ingenuas y potenciar el apareamiento de miradas más complejas, divergentes incluso, nos pueden llevar más allá de la compasión delante de lo que vemos, al intentar localizar nuestras posibles implicaciones y responsabilidades en los hechos representados en ciertas imágenes como fue apuntado por Sontag (Sontag, 2003). En esta misma línea Arfuch, subraya que habría que

Preguntarse si el ver puede tener alguna relación con el saber y el hacer, no solamente como indignación o compasión sino también como responsabilidad de la mirada, como respuesta ética a lo que quizá nos "pidan" esas imágenes, aun en el exceso traumático de su repetición. En esa responsabilidad – que es también una educación de la mirada – creo que, como educadores, tenemos un papel principal (Arfuch, 2006:84).

Aquí me gustaría puntualizar dos cuestiones. Primero, en relación a la repetición excesiva de tales imágenes, me alinee más un vez a Susan Sontag que observa que

Las imágenes paralizan. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido a través de fotografías gana un plus de realidad (...) pero también, después de que estas imágenes hayan sido impuestas repetidamente a nuestra vista, este acontecimiento pierde realidad (Sontag, 2008: 29,30).

Segundo, que personalmente me encuentro más inclinada a utilizar los términos "(des)ubicar" o "perturbar" la mirada, en vez de "educar la mirada". Me parece que este último ya viene cargado, por más que intentemos definirlo de otro modo, como algo prescriptivo, unidireccional,

“pedagogizante”. Me interesa la experiencia de la mirada inasible, la que nos inmuta, la que no se puede materializar en tópicos didácticos a seguir, o a metodologías cerradas de lectura e interpretación de imágenes.

Para perturbar nuestras miradas no basta solamente con mirar o leer imágenes. El trabajo de los profesores aquí, en este intento, podría ser para empezar, el de fomentar la curiosidad de aprender. Paulo Freire nos invita a pensar cuando no conocemos un dato, ¿Hasta dónde nos lleva nuestra curiosidad? Cuando desconocemos algo que leímos en el periódico o miramos en la tele, ¿salimos a buscar en el mapa, en los diccionarios? (Freire, 1996: 86). Eso nos lleva a un conocimiento más complejo de la realidad ajena.

.....**Corte, montaje, perturbación: o sobre las posibilidades de desestabilización de la percepción corriente**

Un ejemplo emblemático de esta dificultosa relación entre el “nosotros” y el otro”, es decir, de mirar la alteridad a partir de nuestras posiciones, puede ser pensado a partir del trabajo de la artista norteamericana Martha Rosler que produjo entre los años 1967 y 1972, una serie llamada “*Bringing the War Home: House Beautiful*”. Utilizando el fotomontaje, la artista sobrepone imágenes de la guerra de Vietnam extraídas de los periódicos con imágenes de confortables interiores de casas norteamericanas, produciendo así un choque, un ruido entre estos dos universos aparentemente sin conexión alguna. Los hogares se presentan bien arreglados, en colores, como salidos de una revista especializada de decoración. Luego irrumpen, en primero o último plano, escenas de guerra, cuerpos de personas, algunos niños amputados o que parecen muertos. La artista volvió a producir nuevos trabajos para esta misma serie en el año 2004, a partir de imágenes de la invasión de Estados Unidos en Irak.

Para Patricia Mayayo, con esta operación de montaje, Rosler ha anticipado la visión compleja de la identidad que caracteriza al feminismo actual: frente

a la dicotomía yo/otro, una multiplicación de las diferencias y polaridades (Mayayo, 2003: 136).



Figura 12. Martha Rosler, *Tron (apunte)*, de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful*. c. (1967-1972). Fotomontaje

Y en la misma línea del pensamiento de Sontag, Laura Cootting destaca que esa serie de los trabajos de Rosler

(...) nos incita a considerar las conexiones sociales y económicas reales que existen entre nuestros confortables sofás y el cuerpo sin vida de una víctima. Rosler pone de manifiesto la falsa separación que existe entre "ellos" y "nosotros", entre el "aquí" y el "allá" y sugiere que esa separación es una ilusión que nosotros, como sociedad que se aprovecha de la guerra pero formada por individuos ajenos a la realidad de la guerra, tiene interés, económica y emocionalmente, en fomentar (Cootting, apud Mayayo, 2003:136).

Sus fotomontajes nos producen una incomodidad, como si aquello que allí se presenta no debiera estar allí, como si se encontrara desplazado, desubicado. Nos presentan estos contrastes entre la fatalidad de la guerra y los hogares muy limpios, muy bien arreglados. Imágenes de cuerpos sin vida, desechados como basura, puestos en escena otra vez, pero en otro

escenario, en uno al que no fueron convocados, están allí por una intromisión, como si fueran intrusos, no deseables. Como la basura, o un ladrón que irrumpe para quitar nuestro aparente estado de comodidad, preferiríamos que no estuviesen allí. Pero aún así están, y demandan nuestra mirada. Más que dedicarse a mirar a uno u otro estado de cosas, me parece que el trabajo de Rosler nos invita a situarnos en los espacios entre una realidad y otra. Es decir cuáles son las posibles conexiones, o no, entre los hechos. En un juego, además, de visibilidades e invisibilidades, Rosler elige a unos pocos protagonistas, para darle cara a lo que en general se resume a números estadísticos. Las víctimas no tienen nombre, las dueñas de los resplandecientes hogares a veces sí, como la primera dama Pat Nixon, que aparece sonriente pareciendo no darse cuenta de la fotografía trágica que se enseña detrás de ella. En este ejercicio de montaje, Martha Rosler introduce pequeños ruidos, cortes abruptos en escenas cotidianas en un intento de desestabilizarnos: ¿Pero qué es eso? ¿Qué pasa? ¿Qué hace eso aquí en medio del salón?



Figura 13. Martha Rosler, *First Lady (Pat Nixon)*, de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful*. c. (1967-1972) Fotomontaje

El filósofo Jacques Rancière se ha dedicado en el capítulo "Las desventuras del pensamiento crítico" de su famoso ensayo "El espectador emancipado" (2008), a criticar justamente esta serie de trabajos de Rosler. En este capítulo, Rancière empieza comentando sobre el trabajo de otra artista, Josephine Meckseper, que en su fotografía *Sin título 2005* exhibida en la Bienal

Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (2006), nos enseña a un grupo de manifestantes y a sus espaldas un basurero transbordando de basura: papeles, carteles, etc. que se supone ellos mismos han producido. Así como en los fotomontajes de Rosler, Rancière comenta que pese a que no sea un fotomontaje, se utiliza de sus mismos efectos, en especial del impacto, "sobre una misma superficie, de elementos heterogéneos, incluso conflictivos". Destaca también que de eso se trata "el principio de la extrañeza brechtiana". Acerca del trabajo de Rosler, Rancière destaca que

La conexión de las dos imágenes debía producir un doble efecto: la consciencia del sistema de dominación que vinculaba la felicidad doméstica norteamericana a la violencia de la guerra imperialista, pero también un sentimiento de complicidad culpable dentro de ese sistema. (...) El dispositivo crítico apuntaba así a un efecto doble: una toma de consciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada (Rancière, 2010:33)

Es cierto que, como apunta el propio autor, es poco probable que el simple conocimiento de una situación implique el deseo de cambiarla. Así que, lo que esta serie pretendía no era una cuestión pedagógica (no sabéis ver, debéis tomar conocimiento y actuar a partir de ello). Sino más bien, una cuestión de implicación (no queréis ver, porque sabéis que sois responsable de ella). Rancière argumenta así, que en este trabajo se trata del caso de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo sobre lo que no quiere ver. Rancière sigue sus reflexiones destacando que "el artista crítico siempre se propone producir el cortocircuito y el conflicto que revela el secreto escondido por la exhibición de las imágenes" (Rancière, 2008: 35).



Figura 14. Martha Rosler, *Ballons*, de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful*. c. (1967-1972). Fotomontaje

Rancière apunta también para el agotamiento de este dispositivo crítico que supone denunciar, develar algo, pero que incurre el mismo en su propio mecanismo de denuncia. Son como dos caras de la misma moneda: el mismo capitalismo perverso y desigual que permite que tengamos confortables hogares es el que fomenta casi todas las guerras.

¿Qué hacer entonces? ¿Cuáles serían las alternativas para (re)ubicarnos ante este torrente de imágenes que nos demandan un posicionamiento crítico? ¿Sería eso realmente posible? ¿De qué modo? Como lo apuntado por Carlí anteriormente, es decir, procurando visibilizar las estrategias de construcción de lo real en las imágenes apropiadas en los trabajos de estos artistas.



Figura 15. Martha Rosler *Photo Op From*, de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful, new series*, 2004

.....Choque y voyerismo: dilemas de la imagen extática y la mirada imposible.....

A sedução da imagem não se resolve na contemplação extasiada, e também não se resolve no trauma ou no choque que gera naquele que vê (Klein, K. F.)

Empiezo este apartado con esta frase del escritor Kelvin Falcão Klein, que además sintetiza muy bien la relación de Georges Bataille con la famosa fotografía del supliciado chinés. Es durante la escritura de *Historia do olho*, que a Bataille le regalan un conjunto de cuatro fotografías referentes a una forma de ejecución practicada en China hacia 1905, llamada *lingchi*. Este tipo de suplicio, consiste en ir cortando trozos del cuerpo del condenado (en general por crímenes considerados demasiado graves como, por ejemplo, atentar contra el Emperador), hasta el último golpe mortal. También

conocida como la muerte de los cien cortes. El conjunto de cuatro fotografías es regalada a Bataille en 1925, mientras escribía su libro que se publicaría en 1928. Desde entonces y hasta su muerte en 1962, estas imágenes jamás han dejado su mesa de trabajo. La influencia de estas imágenes en sus textos puede ser percibida en *História do Olho* (1928) y posteriormente en *Las Lágrimas de Eros* (1961). En este último se publican las cuatro fotografías al final del libro en un apartado llamado "*Tortura Chinesa*". Para Klein, *História do Olho* puede ser leída como

um experimento narrativo sobre a metamorfose da visão terapêutica (religiosa, contida) em visão obsessiva (trágica, extrema) e o constante contato entre os dois registros (...) em situações e descrições que evocam, simultaneamente, horror, gozo e maravilhamento (Klein, 2014)

Muchos estudiosos se detuvieron en el análisis de estas imágenes del *lingchi*, bien como de las posibles relaciones entre estas fotografías y la literatura surrealista de Georges Bataille. Uno de ellos, James Elkins, se detuvo de un modo especial ante estas imágenes intolerables. Le interesaba pensar en el efecto de mirar imágenes dolorosas como las del *lingchi*, tan vagarosa y cuidadosamente, que sería posible reconstruir cada golpe deferido en este procedimiento (Elkins, 2013).

No son imágenes que se dan fácilmente a la mirada, desde luego. Aunque se conozcan desde hace tiempo¹⁰, ellas siguen perturbando nuestras miradas. Elkins argumenta que tales imágenes siempre fueron miradas en vislumbres, miramos y giramos la cara, volvemos a mirar otra vez. Y entonces se propone mirar con mucha atención, como hacemos tradicionalmente con cualquier imagen de la Historia del Arte misma. Esta mirada del especialista, que se detiene en los detalles, en el que contiene la imagen y en el que silencia. Y así se ha dedicado a mirarlas como un doctor o un verdugo (Elkins, 2013). Elkins empieza comentando que no está claro sobre

¹⁰ "No começo do século XX, estas práticas foram amplamente disseminadas em romances e em cartões postais, exageradas e até falsificadas, sempre a serviço de um certo gosto burguês da Europa Ocidental" (Elkins, 2003: 28).

las razones que llevan a los investigadores, de las más diferentes áreas, a dedicarse al estudio de estas imágenes extremadamente desagradables o dolorosas. El autor argumenta que mirar vagarosamente estas imágenes ayudaría a encontrar las respuestas del porqué estos estudiosos se sienten tan atraídos por ellas. En sus palabras,

I hoped that by looking slowly and deliberately at these images, I could bring out how strange it is to spend time studying such a subject: and by strange I mean, potentially, a whole string of concepts that would have to be teased out by each individual historian – perverse, masochistic, sadistic, sociopathic, racist (Elkins, 2013: 84).

Sí, es cierto, se puede ver a este conjunto de imágenes como algo exótico de una cultura distante, o puede que alguno deje manifestar sus instintos (perverso, masoquista, sociópata, racista) ante tales imágenes. Es difícil mapear lo que impulsa a la gente hacia tales imágenes.

A partir del texto de Georges Bataille "Reflexiones sobre el carrasco y la víctima", Augusto Contador Borges comenta que no podemos ser humanos sin tener percibido en nosotros la posibilidad del sufrimiento, bien como de la degradación. Para Borges, no somos sólo víctimas en potencial de alguien, somos también verdugos. Los verdugos son nuestros semejantes. No que vengamos a serlo o que aprobemos sus acciones, en realidad,

O que temos em comum é a consciência das possibilidades do horror, em que a transgressão é apenas vizinha de nossas ações (sem contar, é claro, nossos pequenos delitos cotidianos). O que nos aproxima são cruzamentos súbitos, arrepios momentâneos, que vez por outra nos atingem no extremo de nós mesmos, com a descarga elétrica de uma ideia absurda. Nesse sentido estamos tão perto de um carrasco quanto de uma vítima. O que nos distingue não é somente questão de atitude, mas também de circunstância (Borges, 2001).

El autor subraya que el mal practicado contra alguien depende de otros factores¹¹, pero que no es totalmente inadmisibles que vengamos a sorprendernos con la violencia de nuestros actos. Además, estos dos papeles, verdugo o víctima nos ponen más allá de nuestros límites, pero señalan vías de exceso que nos son familiares. También, destaca que el conocimiento del mal es importante dado que refuerza en nosotros el sentimiento de humanidad por permitir una mayor comprensión de nosotros mismos, distanciándonos de acciones perversas, tornándonos más sensibles y solidarios con los demás. Concluye que esto aportaría beneficios para la ética y la política, como anteriormente ha sido postulado por Sade (Borges, 2001).

¿Qué es lo intolerable en estas imágenes? ¿Qué es lo que hace que no podamos sostener la mirada? Quizás, lo que nos sorprenda, es el hecho de que la víctima se aproxime tanto del animal y que además su destino se haga público, para que todos lo sepan, vean, y aprendan con su punición. Posee, por lo tanto, un carácter pedagógico, un acto didáctico; enseña cómo comportarse en una sociedad específica y las consecuencias de sus actos caso las leyes no sean cumplidas. Como en los paneles en las iglesias medievales que enseñaban a los fieles analfabetos como deberían comportarse, para que su punición no fuera a arder en el infierno con todos los demonios y castigos imputados. Pues, hoy en día, y más aún en el momento en el que se produjeron aquellas fotografías, los animales son abatidos para consumo, lejos de nuestras miradas. Una de las estrategias de los grupos ambientalistas contrarios al consumo de carne es, justamente, visibilizar la crueldad destinada a los animales creados en cautiverio y luego las formas de muerte. Al apropiarse de aquel cuerpo descarnando, trozando sus partes, el verdugo iguala su víctima a la de un animal. También, como si fuera un espectáculo de una lección de anatomía, va descarnando, con

¹¹ Ahora mismo mientras escribo estas líneas, investigadores intentan encontrar las causas de la caída de un avión con 149 pasajeros en los Alpes franceses. Las primeras pistas apuntaban para una maniobra suicida del copiloto. Muchos debates salieron a la luz, entre ellos de grupos que pedían el sigilo en las investigaciones para preservar a los envueltos en el suceso. Otros que se preguntaban de la necesidad de publicarse fotografías en *closeup* de los familiares de las víctimas recibiendo la noticia en el aeropuerto de Barcelona, desde donde partió el vuelo. ¿Qué informaciones podrían añadir tales imágenes a los hechos?

cortes quirúrgicos, cada parte en frente a las personas que se amontonan para acompañar el sacrificio. Otro tema que despierta muchas especulaciones es justamente referente al rostro de la víctima, que parece no esbozar ninguna señal de dolor. Pese a que esté anestesiado de opio (no para amenizar su dolor, si no para mantenerse consciente, lo máximo posible, de su trágico destino), su rostro parece desconectado del cuerpo. Lo imposible sería pues, atestar cuánto dolor ha sufrido. El dolor es un dato subjetivo, son relativamente recientes las investigaciones que lograron éxito en identificar un padrón neurológico a partir de imágenes del cerebro, que indique la intensidad de dolor físico que el paciente está sintiendo¹².

Otra cuestión polémica, cuando tratamos de imágenes como estas, es la acusación de que apelan a una mirada *voyerística*. Ni siempre el *voyeurismo* es algo condenable de por sí. Mark Ledbetter, por ejemplo, aboga en nombre del *voyeurismo* como una necesidad ética de volver a mirar como a un niño (Ledbetter, 2012). Para este autor, el problema no es quien es, o quien no es *voyeur*, porque todos somos, mas cómo respondemos a aquello que vemos. Fuimos enseñados a no mirar. Mientras somos niños miramos hacia todos los lugares, luego somos enseñados a poner las manos sobre los ojos y espiar entre los dedos. Finalmente, aprendemos a cubrir nuestros ojos, es decir, usted puede ver lo que yo no estoy viendo. Segundo Ledbetter,

The sad irony, if not the pernicious fact, is that as adults we choose to look and not see with your eyes open. Perhaps we need a child's naiveté and courage to see all things again (Ledbetter, 2012: 4).

El autor habla también de la necesidad de aprender otra vez a mirar con apego emocional. Además, defiende que no hay ninguna imagen verdadera sin la intuición, y no hay comprensión del dolor sin una empatía intuitiva que va más allá de la vista. En este sentido, "pain cannot be divvied out impartially nor understood with equality, wich is why I, as voyeur, must look with all of me" (Ledbetter, 2012:8).

¹² Recuperado en <http://veja.abril.com.br/noticia/saude/a-partir-de-imagens-do-cerebro-cientistas-conseguem-medir-a-dor-de-uma-pessoa/> y también en <http://wagerlab.colorado.edu/news>

.....De los caminos recorridos a los planteamientos metodológicos

En este apartado me dedicaré especialmente a concretar las decisiones metodológicas de la tesis a partir de los tránsitos y los desvíos (Vignale, 2009). Este ha sido un proceso de investigación de mucha autorreflexión acerca de cada paso, cada lectura, cada nueva pregunta que me planteaba. Ello ha comenzado, a principio, de modo bastante intuitivo intentando pensar en las relaciones entre el yo y los otros en la visualidad contemporánea, especialmente cuando estos otros se encuentran en situaciones distantes de la nuestra. Luego con el avance de las lecturas y del trabajo de campo, percibí que era necesario puntualizar la cuestión de la "distancia" para cada uno, además de intentar pensar más allá del binomio "yo versus otro". Esta última reflexión me ha llevado a la perspectiva de la diferencia desde la filosofía, pero más especialmente, en este caso, desde la educación. Es decir, de una cuestión inicial bastante intuitiva, pude ir saliendo hacia adelante hasta alejarme bastante de mis preguntas iniciales.

Al principio de esta investigación no había definido una metodología cerrada, esta cuestión ha sido desarrollada paralelamente a la evolución de la tesis, de las lecturas y al trabajo de campo. Había otro motivo para esto y es que no me sentía identificada con ninguna metodología al "cien por cien". Es así que, desde la perspectiva de la investigación cualitativa, me alinee a la idea del investigador como *bricoleur* y confeccionador de "colchas"¹³ (Denzin & Lincoln 2006). Esta "colcha" se da por el proceso de montaje, dónde las escenas, las acciones, las imágenes (bien como en el cine) se dan simultáneamente y no en una secuencia única y lineal. En este sentido,

o pesquisador qualitativo que emprega a montagem é como um confeccionador de colchas ou um improvisador no jazz. Esse confeccionador costura, edita e reúne pedaços da realidade, um

¹³ Utilizo aquí el término en portugués en el sentido del *patchwork*, en inglés.

processo que gera e traz uma unidade psicológica e emocional para uma experiência interpretativa (Denzin & Lincoln, 2006, p. 19).

Lo que hace que los textos basados en estas metáforas de montaje, confección de “colcha”, y de la improvisación del *jazz*, consideren que muchas cosas están aconteciendo a la vez, simultáneamente, diferentes voces, diferentes perspectivas, puntos de vista, ángulos de visión (Idem). La idea es intentar crear un texto reflexivo, dialógico, con espacios para una audiencia activa, un intercambio entre el lector de esta tesis y la escritora. Para eso, me valgo de un ejercicio de montaje dónde las imágenes, las citas (por veces un poco más largas), las narrativas e incluso los espacios vacíos son pensados aquí como dispositivos para activar este proceso de diálogo. Además elegí el modo narrativo para la interpretación y presentación de los datos. Me gustaría que más que el registro final de la tesis, esta pareciese una invitación a la posibilidad de diálogos, con lo cual presento el proceso de investigación desarrollado y me propongo desdoblamiento a partir de allí.

Otro punto que me gustaría destacar, es la necesidad de reconocer las implicaciones éticas y políticas presentes en cualquier investigación, especialmente en aquellas dedicadas a “(re)conocer”, percibir a “el otro”. Como apuntan Denzin & Lincoln,

Sadly, qualitative research, in many if not all of its forms (observation, participation, interviewing, ethnography), serves as a metaphor for colonial knowledge, for power, and for truth. (...) Research provides the foundation for reports about and representations of “the Other”. In the colonial context, research becomes an objective way of representing the dark-skinned Other to the white world (Denzin & Lincoln, 2005, p.1).

De hecho los estudios acerca de los “otros”, “las preocupaciones en entender al “otro” los extraños y los extranjeros, coinciden con el propio nacimiento de las ciencias sociales, en especial en la antropología y la sociología. Este otro, era “o outro exótico, uma pessoa primitiva, não-branca, proveniente de uma cultura estrangeira considerada menos civilizada do que a cultura do pesquisador. É claro que, muito antes dos antropólogos, já

havia colonialistas" (Denzin & Lincoln, 2006, p.15). Estos mismos autores justifican que, si no fuese por esta mentalidad investigativa que ha transformado la figura "del otro de pele oscura" en el objeto de la mirada del etnógrafo, no habría una historia colonial y tampoco una historia postcolonial. Esta mentalidad colonial no está del todo asentada, por supuesto. Aún hoy, muchas investigaciones siguen por esta línea. En mi propia investigación he recorrido un largo camino hasta encontrarme con el pensamiento de la diferencia. No es que no tuviese conocimiento de ello desde el principio. Pero, han sido necesarias otras tantas lecturas, las observaciones y los análisis en el trabajo de campo, para que yo pudiera volver a conectarme con esta concepción de pensar la alteridad, a partir de las diferencias. Es así que esta investigación ha empezado con una visión bastante centrada en las relaciones entre el "yo" y el "otro", y luego ha ido intentando encaminarse hacia reflexiones más allá de esta dicotomía.

Destaco también este carácter continuo de la investigación, puesto que las cuestiones y las acciones fueron desarrolladas en un proceso de reflexión y revisión constantes. Veo la tesis, ahora ya más bien en perspectiva, como el descubrimiento de un "nicho", un área, una temática que te va a (per)seguir toda la vida. Siempre estás añadiendo trozos a tu "colcha", siempre estableciendo conexiones con lo que estás leyendo, con lo que estás mirando por la tele, con lo que vives en tu cotidiano, relacionado al tema de la tesis. Una película que asistes, una noticia en el telediario, una fotografía en el periódico. O cuando, por ejemplo, tu niña de tres años empieza a reírse al mirar la película *Persépolis* (FRA, 2007), justo en las escenas de bombardeo. La riñes y le enseñas: _ ¡No niña, eso es la guerra, eso es algo muy feo, muy malo, no te puedes reír! Pero, ¿qué significa la guerra para una niña de 3 años que nunca ha vivido eso? ¿Qué nos dice su risa: qué se puso nerviosa y no sabe cómo reaccionar ante aquellas imágenes? Quizás para ella las bombas explotando parecían fuegos de artificio. No lo sé. Desde entonces la palabra "guerra" ha entrado en su vocabulario y una y otra vez ante alguna escena me pregunta: _ ¿Eso es la guerra? Eso me remite directamente a las cuestiones de mi investigación: la percepción del otro en situaciones de vulnerabilidad, el modo como nuestras miradas son constituidas culturalmente, en los intercambios entre la gente con la que convivimos.

Encontrar(se) entre caminos metodológicos es también desviarse por sus bifurcaciones. Desde luego me han despertado interés, por ejemplo, por las perspectivas del llamado feminismo de la diferencia. Pero a la vez, no me sentía muy cómoda en “levantarme ninguna bandera”. Y eso porque me parece necesario un grado de coherencia muy fuerte entre lo que defiendes y lo que prácticas, además de un conocimiento reflexivo sobre esta o aquella perspectiva. Es por eso que prefiero aproximarme con cuidado ante las perspectivas metodológicas que se me presentan.

Quizás también porque como comenta Ana Vera (2011), sentí la necesidad de replantear mi propia posición con el lenguaje metodológico disponible. A veces parece ser que la metodología define de antemano, o en grado de importancia lo que desarrollas en tu investigación. Así, al comentar sobre lo que has investigado empiezas siempre por, “bueno se trata de una investigación narrativa que...”, “hice una auto-etnografía dónde...”, “desarrollé un estudio etnográfico en una escuela...”. Al no poner la metodología, al no nombrar el método, ¿no has hecho pues una investigación? Comparto con Ana Vera su incomodidad en el uso del término “método utilizado”, si el método trata justamente del camino a ser desarrollado. En este caso hablar de técnicas pré-diseñadas sería acabar con el sentido propio de la metodología, en cuanto proceso, en cuanto camino, es decir en un sentido retrospectivo. Para esta misma autora,

El problema es que las herramientas o las técnicas tienden a reemplazar a quien las usa, es decir, desde esta visión práctica tienden a imponerse el procedimiento, la técnica o la estrategia (usualmente tipificadas en los textos de metodología) sobre la fina observación, la atenta escucha, la implicación en la relación con quienes participan de la investigación o con aquello que se busca comprender en ella, es decir, las herramientas son tan rígidas e impersonales, tan separadas del andar errante y fluctuante de quien emprende y vive la investigación como una exploración constante hacia aquello que se desconoce pero que se desea saber, aquello que es misterio e incertidumbre, que no siempre o casi nunca nos es ostensible, y que por lo mismo exige de quien investiga, apertura, fina sensibilidad – mas no técnica -, incluso un

cierto abandono de sí, para poder “escuchar” y “ver” lo otro, al otro (Vera, 2010, p. 192).

Al comentar sobre las clases que impartía en el Master, Núria Pérez de Lara concibe el método como el camino de la experiencia, es decir, mientras iba pensando su hacer de las clases, a la vez iba naciendo un saber de la experiencia de la relación educativa, dónde pensar el hacer de la investigación y encontrar las palabras para narrarlo daba lugar a un saber de la experiencia investigadora (Lara, 2010, p. 126). De ahí que para ella, el método

(...) era algo concebido como camino de la experiencia, era algo que se iba encontrando en cada proceso investigador no como algo previo y elegido entre los métodos al uso de una manera instrumental sino como el fruto de la relación entre la experiencia vivida y el pensamiento que de ella va naciendo, como el fruto de pensar lo vivido para ir más allá con nuevas preguntas. Un método que hiciera de la mirada investigadora una mirada atenta, limpia de juicios previos que se dejara tocar por la originalidad de lo mirado, abierta a lo nuevo que el movimiento de la vida trae consigo y sin pretensiones de dominar o instrumentalizar lo otro, la otro o el otro de la investigación (Idem).

En este mismo sentido, señalan los autores de esta perspectiva, la de investigar la experiencia educativa, que significa entre otras cosas,

(...) arriesgarse en la investigación, rompiendo la fijación metodológica, lanzarse a la experiencia (no recoger experiencias, sino entrar de lleno en ella) para ver qué pasa, qué nos dice, qué podemos aprender. Buscar formas de decir que permitan vislumbrar, haciendo al lector un receptor activo, que completa el significado, que se ve empujado a pensar, no a recopilar información (Contreras y Pérez de Lara, 2010, p. 18).

Consideran también que la propia investigación se plantea como una experiencia, además de suponer mirar a la educación como experiencia. Esta perspectiva procesual exige muchos retos, se hace necesario estar

atento, observar, tomar notas, dialogar, muchas veces, silenciar. Al principio me interesaba simplemente investigar las experiencias de las miradas. "Lo educativo" volvió a la palestra sutilmente, cuando desarrollé el último taller en una escuela. No tenía interés en seguir hablando desde lo educativo y desde lo pedagógico, desde el punto de vista "tradicional", enmarcado por prácticas repetitivas y sin sentido, sin reflexión, sin un autoanálisis, algo más bien cómo "técnicas aplicadas". Volver a conectarme con lo educativo desde la perspectiva de la experiencia ha sido un grato encuentro al final de este proceso.

En este sentido, creo ser necesario intentar puntualizar en qué sentidos mi investigación se aproxima de la llamada investigación-acción, de modo crítico subrayando sus puntos convergentes y divergentes. La investigación acción me interesa porque se plantea de un modo colaborativo, reflexivo, de llevar a cabo algunas prácticas educativas diferenciadas, vislumbrando un cambio en aquella realidad estudiada. Desde siempre me molestó este carácter "revolucionario" de tal práctica en el sentido de "cambiar una realidad" en concreto. Encontré un punto de contacto al pensar que tales cambios serían más bien micro cambios, y que quizás, lograríamos visualizarlos más bien a mediano y largo plazo. Digo eso, porque me interesaba algo muy puntual y subjetivo como promover pequeños cambios, perturbaciones en nuestras miradas en relación al otro, en situaciones diferentes de la nuestra (desde la vulnerabilidad, o la abundancia, y la infinidad de posibilidades entre las dos). Por lo tanto, no creo en los "grandes cambios" sino en los pequeños delitos, ruidos, provocaciones. Creo que con las pequeñas acciones podemos señalar posibilidades, caminos, pero es difícil garantizar "cambios efectivos" puesto que están implicados diversos factores no totalmente controlables¹⁴. Dicho eso, "hago las paces" con la

¹⁴ En mis experiencias en esta investigación tuve que lidiar con una suerte de factores imprevisibles, que no dan cuenta de "controlar" todas las variables posibles. Por ejemplo, el hecho de que algunos participantes no hicieran la devolución de las actividades propuestas en los talleres, en otras ocasiones de gente que no ha participado en todos los días de las actividades, etc. Eso solo para puntualizar, que tampoco los desdoblamientos de dichas "acciones" podrán ser verificadas a largo plazo. Por otro lado, sigo en contacto con los estudiantes que participaron del último taller en el grupo creado en el Facebook, dónde una y otra vez alguien se acuerda de registrar algo, que le ha remitido a las experiencias del taller.

investigación-acción, teniendo en cuenta que mi "acción" derivada de esta investigación será siempre parcial, contingente y puntual. Considerando que, como investigadora desde la perspectiva cualitativa, es necesario considerar "a natureza socialmente construída da realidade, a íntima relação entre o pesquisador e o que é estudado, e as limitações situacionais que influenciam a investigação" (Denzin & Lincoln, 2006, p. 23).

Otro aspecto que considero relevante y que justifica mi aproximación a la investigación-acción se refiere al hecho de que esta investigación es derivada de mis inquietudes como docente, procurando con el conocimiento aquí adquirido y a partir de sus desdoblamientos, perfeccionar mi propia práctica docente. Del mismo modo, el último de los tres talleres llevados a cabo en el trabajo de campo ha sido en una escuela secundaria, en colaboración con un grupo de estudiantes y su profesora de la asignatura de Artes Visuales. Allí, además de detectar pequeños cambios en relación a la percepción de la alteridad (después del análisis de algunas evidencias), la profesora también manifestó, en conversaciones posteriores, que tal acción ha producido algunos cambios en su propia práctica docente y en su percepción de la alteridad. Del mismo modo, cambios efectivos se produjeron en la sistemática división de los grupos de estudiantes en las clases. Antes de esta experiencia los grupos solían tener un promedio de entre 30 y 40 estudiantes. Dada la especificidad de esta experiencia y la necesidad de hacer un trabajo más cuidadoso junto a sus estudiantes, la profesora logró, junto a sus superiores, que las clases a partir de ahora cuenten con entre 15 a 20 estudiantes como máximo.

Me interesa también el carácter experimental, cambiante, y no lineal de la investigación-acción. Es decir, se parte de una realidad concreta, una práctica, la observación de una dada realidad, se evalúan las posibilidades de acción con base en la teoría y se vuelve otra vez a la práctica, al escenario que ha desencadenado la investigación en un proceso continuo que se caracteriza, sobre todo, por una práctica reflexiva, de ir ajustando "sobre la marcha" las demandas que surgen en el campo. En el curso siguiente, la profesora que colaboró en el último taller, pudo llevar a cabo una variación de esta experiencia, derivada de nuestras reflexiones y

evaluaciones de lo sucedido. También, la realización de los tres talleres a largo plazo puede ser considerada dentro de la modalidad de la investigación-acción, ya que fueron evaluados y transformados a cada puesta en marcha. No con los mismos actores, dado que solo yo participé de los tres como proponente y en el último conté con una profesora colaboradora.

Además, el aspecto colaborativo de mi investigación, dice respecto y especialmente, al último taller desarrollado en 2014/1, en conjunto con algunos estudiantes de la Prof^a Gizely Cesconetto (Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC), en Florianópolis, Santa Catarina. Este taller, derivado de otras dos experiencias anteriores que llevé a cabo sola, tuvo este diferencial: desde el principio le presenté a la profesora la propuesta del taller y juntas fuimos encontrando los ajustes entre sus ansias, necesidades y expectativas; y los míos. Las estrategias de los talleres fueron pensadas en esta investigación como forma de recolección de datos, ya que los participantes me ofrecerían por escrito sus percepciones, la experiencia de sus miradas ante las imágenes de la alteridad, presentadas en situaciones distantes de las suyas.

Mi idea inicial ha sido recoger los relatos de los espectadores, en lo que llamé de “Taller de la Mirada”. Fueron encuentros con diferentes públicos, donde a partir de algunas imágenes presentadas (a principio de los tres artistas seleccionados), y de algunas preguntas clave, de lecturas de algunos textos, de la visualización de algunas películas o trozo de películas, se iba tejiendo un diálogo entre todos los participantes en torno a la cuestión central: la percepción de la alteridad en la visualidad contemporánea. A partir de estas narrativas, de los relatos de los participantes ante las imágenes, me puse a pensar en cómo se podría perturbar nuestra mirada más allá de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía (Cruz, 2006). Me interesaba pensar en cómo nos posicionamos frente a estas imágenes. Si más bien cómo algo excepcional, distante, que no pertenece a nosotros, que no nos toca. O como con algo de pena, de duelo, como una letanía de dolor que reverbera infinitamente. Antes de esta experiencia, tuve la oportunidad de desarrollar dos pequeños “estudios piloto” que me

ayudaron a ajustar las estrategias utilizadas en el taller, bien como ir revisando mis interrogantes iniciales.

En dos ocasiones distintas propuse una versión del Taller de la Mirada, de modo más intensivo, donde la gente debería relatar por escrito su experiencia al mirar algunas imágenes, de la alteridad a principio en situaciones distantes de la mía y luego en situaciones distantes de la de los participantes. En la primera ocasión, trabajé con un grupo de estudiantes de la carrera de Bellas Artes, de la Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Les pedí que se presentasen por escrito, es decir, una especie de ¿quién soy yo? Luego les pregunté: “- Imagine a una persona en una situación extremadamente distante de la suya. ¿Qué está haciendo? Describa esta imagen”. La idea inicial era yuxtaponer el “quién soy yo” con “su otro”. Les invité a pensar quienes eran sus otros, en situaciones distantes de las suyas y como se relacionarían con ellos. Por ejemplo, una mujer se presentó como estudiante de la carrera de Bellas Artes, sin hijos, soltera, con un trabajo plástico en pintura, dibujo y grabado. Curiosamente, al haber dado la consigna “extremadamente distante”, esto hizo con que algunos se conectasen a una distancia geográfica. Imaginaron por ejemplo a una mujer en algún país del extremo oriente, viviendo en las montañas, en una casilla sencilla, etc. O a una mujer musulmana condenada a muerte por adulterio.

El segundo taller fue ofrecido dentro del “*Festival Floripa na Foto*”, y celebrado en la ciudad de Florianópolis (SC - Brasil), en el año 2011. Se trata de una muestra con ponencias, exposiciones y talleres sobre fotografía contemporánea. Propuse al grupo, que se había inscripto con antelación, que trajera para nuestro primer encuentro una imagen de una persona en una situación distante de la suya. Y así pude encontrar a otros “otros” de la lejanía, para cada uno de ellos. Al llegar a nuestro primer encuentro, les pedí, igualmente, que se presentasen por escrito. Por ejemplo, un joven fotógrafo, padre, ingeniero electricista, muy minucioso y pendiente de cuestiones técnicas me presentó una fotografía de una bailarina presentándose en un escenario. Para él, cuyas instrucciones técnicas de manuales de fotografías dominaba sin dudar, la bailarina actuando en un escenario representaba

algo totalmente alejado de su realidad. Al no dominar ningún paso de danza, al admirar a otros profesionales que como él, dominaban una técnica que no era la suya. En aquel momento percibí este otro ajuste en mi investigación. No me interesaban solamente mis otros, sino también sus otros. Y de cómo los participantes del taller se relacionaban con ellos.

El trabajo de la tesis siguió por lo tanto en dos frentes: por una parte investigando el trabajo de estos tres artistas (Alfredo Jaar, Ghaith Abdul-Ahad, Thomas Hirschhorn), que considero mis otros y cómo me relaciono con las imágenes que producen los mismos. Por otra parte continué recopilando las experiencias de la mirada de la gente que participó de los talleres, en sus percepciones del otro en situaciones distantes de las suyas. Sentí la necesidad de ir al campo y registrar los modos como la gente percibía la alteridad para saber, a principio, si ellos percibían del mismo modo que yo aquellas imágenes. Si les hiciese la pregunta: imaginen a una persona en una situación distante de la suya, las imágenes que eligieron para presentarla, ¿serían semejantes a las mías? Encontré en el término "distante" la idea de concentrar aquellas imágenes que representan realidades, personas, que viven en situaciones distantes, diferentes a las mías. En el caso de los tres artistas estudiados: imágenes del otro presentados en situaciones de vulnerabilidad extrema. El trabajo posterior, en el último taller, se dio en el sentido de intentar producir un cruce de miradas: los estudiantes hacia "mis otros" (algunas obras de los tres artistas contemporáneos), yo mirando a "sus otros" (las imágenes de la alteridad en situaciones distantes de las de ellos, que fueron seleccionadas por ellos mismos). En este proceso yo también aprendí de los relatos de las experiencias de sus miradas. Aprendí a ver cosas en las que no me había fijado, o a (re)ver otras que tenía como sentadas. Al producir este cruce, mi intención era intentar complejizar y perturbar nuestras miradas. Para conseguirlo, me basé en cuestiones, escenas, personas, diálogos y reflexiones que fueron recolectadas en la observación participante en las clases que asistí, además del análisis de las narrativas visuales desarrolladas por ellos durante todo el proceso (Diários do Olhar). En estos diarios los estudiantes iban recopilando sus reflexiones, añadiendo referencias propias, relatos de experiencias al mirar los artistas presentados, entre otros.

Como métodos de recolección y de análisis de datos fueron considerados la observación participante, las notas de campo, los *diários do olhar* (elaborados por cada estudiante individualmente a partir de cuadernos), fotografías impresas de las imágenes del otro de cada estudiante, *posts* en el grupo de Facebook creado para compartir referencias y reflexiones con los estudiantes, producciones colectivas al final del taller y una reflexión por escrito también al final del taller. A partir de estos datos podría responder a la cuestión de la construcción de la mirada en relación a la alteridad, en situaciones de lejanía. Más que llegar a un lugar fijo, o a una respuesta correcta, me interesé desde el principio por los cambios y los desvíos en esta trayectoria, tanto míos como de los estudiantes. Cuestiones que podrían sorprendernos, conceptos que pudiesen ser revisados, posicionamientos que pudiesen ser cuestionados. Apostaba a eso como aspectos ricos e interesantes de esta experiencia.

Para conseguir sistematizar los datos derivados de esta investigación opté por crear una tabla, bastante sencilla, más bien para visualización de los puntos clave, es decir, este recurso me ayudó especialmente a realizar un vaciado de los datos recopilados en los *Diários do Olhar*, desarrollados por los estudiantes en el último taller. En estas tablas, para cada estudiante iba recopilando informaciones referentes a los siguientes puntos:

- Imagen del otro en situación distante de la suya
- ¿Cómo me presento?
- ¿Cómo construyo el relato del otro? ¿Cómo nos ubicamos/reaccionamos?
¿Qué pasa, qué nos pasa?
- Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn, Ghaith Abdul-Ahad. ¿Cómo nos ubicamos/reaccionamos? ¿Qué nos pasa?
- Animación *Cordas* (2014)
- Texto Abbas Kiarostami

Creé una segunda tabla dónde utilicé el mismo sistema, para cada estudiante tres columnas correspondientes a cada uno de los tres artistas: Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn, Ghaith Abdul-Ahad. En algunos diarios los estudiantes narraban sobre los tres artistas sin diferenciarlos, en este caso

ponía sus registros en la primera tabla y en la segunda cuando se referían de cada uno individualmente.

Mientras iba escribiendo la tesis, una y otra vez en las pausas de la escritura y de las lecturas, solía echar un vistazo en mis correos, además de chequear el Facebook y acceder a un sitio de noticias muy popular en Brasil: www.globo.com. No hacía eso con ninguna intención en especial, además de cambiar un poco el "chip" entre lo que estaba estudiando y lo que pasaba "en el mundo" y conectarme con la gente más allá de la pantalla de mi ordenador. Lo que al principio se prestaba a una actitud sin mayores pretensiones, luego, como en un corto circuito, pasó a irrumpir en la escritura de la tesis. Es decir, empecé a percibir que, de algunas de estas imágenes, escenas, yo podría rescatar muchos de estos momentos para que formasen parte de la propia tesis.

Siendo así, opté por presentar, como en un ejercicio de montaje, pequeñas escenas, reflexiones, relatos que desarrollé a partir de mirar algunas imágenes que me asaltaron mientras escribía la tesis. Se trata de pensar la alteridad en la visualidad contemporánea a partir de las experiencias visuales de nuestras vidas cotidianas (Mirzoeff, 2003). Las entradas tienen conexión con la temática estudiada, pero aparecen en el orden mismo en que surgen, introducen un corte, una pausa. Son como pequeñas producciones texto-imagéticas que se presentan como una posibilidad más de ampliar los significados de lo que se discute en las demás partes del texto.

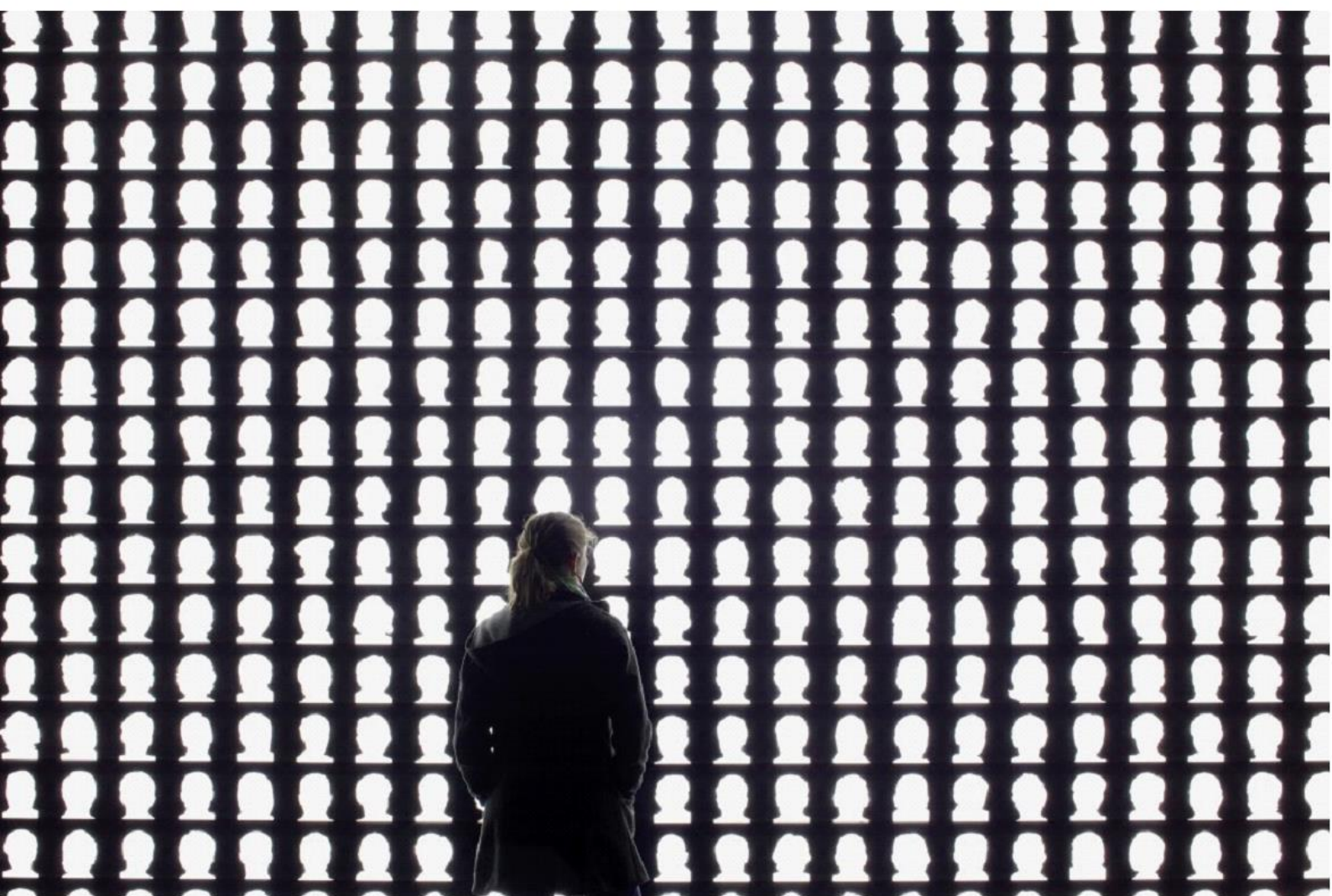
Estas entradas se justifican también a partir de la idea del montaje utilizada por el investigador *bricoleur*, cuyo trabajo final se presenta como

uma *bricolage* complexa (que lembra uma colcha), uma colagem ou uma montagem reflexiva – um conjunto de imagens e de representações mutáveis, interligadas. Essa estrutura interpretativa é como uma colcha, um texto de performance, uma sequência de representações que ligam as partes ao todo (Denzin & Lincoln, 2006, p. 20).

Y por fin, para tentar ubicarme de algún modo ante la cuestión de pensar la relación entre las miradas y lo educativo, me gustaría puntualizar algunas

cosas. Algunas investigadoras como Inés Dussel (2006, 2010), Ana Abramowski (2005, 2008) comparten del concepto "educar la mirada". También Aida Sánchez de Serdio (2013) sugiere la idea de una "pedagogía de la mirada". Yo por otro lado, intento ubicarme a partir de la incomodidad que me producen los términos "educativo" y "pedagógico". Con lo cual, me parece que lo que me indica esta investigación es que se trata de algo quizás más bien modesto y bien menos revolucionario. Señalo para las posibilidades de producción de pequeñas perturbaciones de las miradas a partir de las revisiones de cómo construimos nuestras propias miradas en relación a los demás. Para ello traté de pensar en los Talleres de la Mirada, como espacios dónde producir encuentros, dónde posibilitar actividades y reflexiones en torno a la idea de activar, perturbar, (des)ubicar nuestras miradas.

**Bloque 3.....Políticas y (po)éticas de las imágenes
en Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaith Abdul-Ahad....**



Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación. Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido "manipuladas". Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). (...) La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez (Didi-Huberman, G. 2013: 13,14)

En este bloque me dedicaré a pensar algunas obras de dos artistas contemporáneos y un fotógrafo que elegí para intentar dar cuenta de la siguiente cuestión: ¿Qué pasa y qué (me) pasa cuando esta se presenta en situaciones distantes de la mía? Inmediatamente, esta cuestión fue llevada a los participantes de los talleres que he desarrollado durante la tesis y que serán relatados en el Bloque 3. Se trata, por lo tanto, de presentar el encuentro de mi mirada ante tales imágenes, mis recorridos y los tránsitos. No es que he llegado a una interpretación cerrada de tales imágenes, eso nunca me ha interesado. He intentado situarme en ¿Cómo me han movilizad o tales imágenes? ¿Hacia dónde me han llevado? Hablo, por lo tanto, de las posibles conexiones que establezco con otras imágenes, otros textos, otras escenas del cotidiano.

*Ninguna muerte puede ser contada si las
manos que lo narran no sienten algún frío*

Carlos Skliar

Es difícil. Diez años. Este es el título de uno de los catálogos que recorren la obra del artista chileno Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956), por ocasión de la muestra ocurrida en el Centre d'Art Santa Mónica de Barcelona, en el año 1998. Se refiere también a una obra de 1997 con el mismo nombre, en la que el artista pone en *out-doors* la siguiente frase: "*Es difícil encontrar noticias en los poemas, pero cada día los hombres mueren miserablemente por falta de lo que allí se encuentra*" (William Carlos Williams). Esta es también, la frase de apertura que se encuentra en su página web. Pero al final ¿Qué es difícil? ¿De qué dificultades estamos hablando? De muchas. En el caso de Alfredo Jaar: de la dificultad (o de la imposibilidad) de representar la realidad, de la dificultad de empezar un nuevo proyecto que no esté basado en hechos reales, de la dificultad de comunicar, de llegar a la esencia, de la dificultad de conmover, de producir cambios en el espectador, cambios de orden físico, emocional e intelectual. Es difícil también que el arte, hoy en día, pueda cambiar el mundo, que pueda producir fisuras significativas en la *sociedad del espectáculo*. Se hace necesario un acto de fe, según Jaar, por parte del artista y del propio público. Es difícil además, resistir a las presiones familiares y sociales, y decidirse uno a ser artista; hoy en día, es otra vez un acto de fe y resistencia.

Todas estas claves se deprenden de las obras de Alfredo Jaar reiteradas varias veces en distintos textos suyos y entrevistas. En especial por ocasión de una gran muestra que ocurrió en Santiago de Chile en el año 2006, después de veinticinco años de ausencia en la escena artística de su país. Esta muestra ha sido un marco en su retorno a Chile después de irse a vivir a Estados Unidos en el año 1981. Además del catálogo de la exposición *Jaar*

SCL (Santiago de Chile, 2006), organizado por Adriana Valdés, material publicado en la prensa; Alfredo Jaar ha participado del programa "Una belleza nueva", en el que ha dado una larga entrevista a Cristián Warnken (Jaar, 2006). En esta entrevista Alfredo Jaar hace un largo itinerario por sus obras claves, puntualizando los temas centrales en cada una de ellas.

Artista nacido en Santiago de Chile en 1956, Alfredo Jaar, ha vivido la infancia (desde los cinco a los quince años) con su familia en la isla caribeña de Martinica, perteneciente al gobierno francés (Jaar, 2007). De los años allí vividos, va a heredar un modo de pensar cartesiano, atribuido a su educación francesa. Eso le trajo, según el propio artista, una manera de pensar muy particular, muy lógica, dónde todas las cosas tienen que tener sentido, considerando eso un aspecto esencial en el mundo. Vuelve a Chile para terminar la secundaria. Luego se plantea estudiar Medicina por presiones familiares -su padre hubiera querido ser médico pero no pudo por cuestiones económicas-. Cómo su español era muy deficiente, con su puntuación solo le alcanzó para hacer arquitectura; en un principio a disgusto, pero, "a los tres meses era el hombre más feliz del mundo, había descubierto un mundo extraordinario, el mundo de la creatividad y del pensar" (Jaar, 2006). Ha estudiado Arquitectura en la Universidad de Chile, y Cine en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, ambos en la capital, Santiago de Chile. En 1981, a los 25 años, se mudará a Nueva York. En aquellos tiempos Chile vivía una de las dictaduras más duras de América Latina, la del general Augusto Pinochet entre los años 1973 y 1990. Dos de los primeros proyectos de Alfredo Jaar, están directamente relacionados con este contexto: *Estudios sobre la Felicidad (1979-1981)* y *Chile, 1981, Antes de Partir (1981)*. En *Estudios sobre la Felicidad*, sale a la calle e invita a las personas a responder la siguiente cuestión: ¿Es usted feliz? En un país, marcado por la dictadura, la censura y el miedo, hablar y mostrarse eran cosas poco recomendables. En aquella época, "Chile estaba en un momento muy polarizado donde se hablaba de muchas cosas, pero yo, idealista, poeta, y utópico, yo quería hablar de las cosas más esenciales (...) Y por lo tanto, me pareció el tema de la felicidad un tema tan esencial y tan lógico en un país, dónde se sufría tanto" (Idem). En *Chile, 1981, Antes de Partir*, atraviesa el país, desde la cordillera hacia el mar, con una línea de

pequeñas banderas de Chile. Para señalar la polarización que vivía el país entonces, además, "era mi manera de sugerir un país en el que se estaba cometiendo suicidio, que se estaba suicidando a sí mismo, porque estábamos ahogándonos, no había espacio para la comunicación y la comunicación es lo más esencial para la convivencia humana" (Ibdem). Un modo muy sutil de hablar a la vez de toda la gente desaparecida en aquellos años y al mismo tiempo como un lamento de despedida.

Su formación en arquitectura y cine le ha aportado a su poética visual el trabajo con proyecciones, cajas de luz, diapositivas, grandes salas oscuras, largas pantallas, además de instalaciones, vídeos, entre otros. En especial, de la arquitectura ha heredado la metodología del proyecto. Siempre piensa sus proyectos como respuestas a hechos reales. Para el artista: "los hechos reales se plantean como 'problemas', y la obra es el resultado de una programación de actividades, que incluyen la investigación del tema en el lugar mismo y todas las etapas de producción y montaje" (Valdés, 2006:49). Al comparar su proceso de creación al del arquitecto, el artista los destaca como procesos idénticos.

Analizamos los lugares, tratamos de descubrir la esencia, los entendemos no solamente en términos físicos, no estamos hablando solamente de luz, escala, circulación, sino que un espacio mucho más allá que eso. Hay que analizar la piel del espacio, la piel sociológica, la piel política, la piel cultural. Todos estos elementos están en nuestros estudios, en la manera de enfocar el espacio. Y una vez que se llega a esta esencia, que es un término que nasce de un taller de arquitectura en mi formación, proponemos algo. Y esta propuesta en mi caso, es más libre que la de mis compañeros. Ellos se quedan por cierto dentro del campo de la arquitectura y tienen que construir. Y yo me saco eso de encima y propongo algunas locuras que son fabricables que son construibles pero que producen un efecto muy diferente al de la arquitectura. Pero en el fondo, mi metodología es totalmente basada en la metodología del arquitecto (Jaar, 2006).

Cómo artista-arquitecto-pensador crítico, plantea su trabajo en tres vertientes: 1) arte pública, 2) arte en museos y galerías 3) la enseñanza. Suele impartir seminarios intensivos en distintas instituciones académicas o comunitarias. Pese a haber tenido una gran repercusión internacional, curiosamente ha tardado 25 años en hacer su primer exposición individual en Chile. Esta supuesta invisibilidad estaba asociada a un grupo de artistas y escritores chilenos, conocidos como la *Escena de Avanzada*, término acuñado pela crítica de arte Nelly Richard. Es decir, al no hacer parte de este grupo, Alfredo Jaar fue, en un principio, ignorado de la escena artística chilena.

En contrapartida, se destaca el hecho de ser el primer latinoamericano en la Documenta de Kassel 8 (1987) y a ser invitado al Aperto en la Bienal de Venecia (1986). Además ha participado de muchas otras Bienales como las de San Pablo, Johannesburgo, Sidney, Estambul, Kwangju, Brighton y Sevilla. Posee más de cuarenta exposiciones individuales e intervenciones públicas, bien como decenas de publicaciones sobre su trabajo.

Estas son algunas pistas, algunas claves iniciales que me ayudaron a relacionarme con algunas de sus obras. La idea del artista desplazado, que produce desde el exilio. Esta desorientación por encontrarse en otra cultura, otra lengua, distante físicamente de su país. Estos tránsitos producen cambios de percepción importantes en su concepción como artista, como productor de sentidos, como generador de imágenes que pueden, o no, cambiar la percepción de los otros: los espectadores. Primero su infancia y educación en la isla caribeña de Martinica, bajo el gobierno francés. Encontrarse profesionalmente, establecerse en un contexto de galerías de arte contemporáneo bastante hostil, como el de NY en los años 80. Dificultades varias. Dificultades estas que, luego en su trabajo, se encuentran replicadas en muchos momentos: de cómo hablar (de la felicidad) en plena dictadura militar; de cómo sobrellevar una realidad tan hostil (como el genocidio en Ruanda, por ejemplo), en formas artísticas; de pensar en cuáles formas, cuáles imágenes hoy en día son capaces de atraer nuestras miradas y producir más cambios en los que miramos.

Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 11 de febrero de 1990.

Nelson Mandela es liberado de su prisión, tras 28 años de trato brutal en manos del régimen del apartheid. Las imágenes de su liberación, transmitidas en vivo en todo el mundo, muestran a un hombre que abre y cierra los ojos ante la luz, como enceguecido.

Más de la mitad de la sentencia de Mandela se cumplió en Robben Island, roca azotada por el viento y rodeada de los traicioneros mares del Cabo de Buena Esperanza. A sólo siete millas de distancia de Ciudad del Cabo, la isla había sido utilizada desde 1959 como cárcel de máxima seguridad para “no blancos”. Entre los encarcelados allí con Mandela se contaban Walter Sisulu, Ahmed Kathrada y Govan Mbeki, padre del actual Presidente de Sudáfrica, Thabo Mbeki. Mandela dijo más tarde que Robben Island era un medio para “invalidarnos, de manera que nunca más tuviéramos la fuerza y el coraje de defender nuestros ideales”.

En el verano de 1964, Mandela y sus compañeros de prisión en la sección de aislamiento fueron encadenados y trasladados a una cantera de piedra caliza al centro de la isla, donde se les puso a trabajar quebrando rocas y extrayendo cal. La cal se utilizaba para blanquear los caminos de la isla. Al final del día, el polvo calcáreo había cubierto de blanco a los negros prisioneros. Durante su trabajo, la cal reflejaba el resplandor del sol, que los cegaba. Sus reiteradas solicitudes de anteojos para proteger la vista no fueron atendidas.

No hay fotografías que muestren a Nelson Mandela llorando el día que salió de su prisión: Se dice que la enceguecedora luz de la cal lo había privado de la capacidad de llorar.

Pennsylvania, Estados Unidos, 15 de abril de 2001.

Se informa que una de las mayores colecciones de fotografías históricas del mundo está a punto de ser enterrada para siempre en una vieja mina de cal. La mina, que se encuentra en una zona lejana de Pennsylvania occidental, se transformó en un refugio contra bombas en los años cincuenta, y se conoce hoy como Iron Mountain National Underground Storage, es decir, un depósito subterráneo nacional llamado montaña de hierro.

El archivo internacional de Betteman y la United Press International, que comprende unos 17 millones de imágenes, fue adquirido en 1995 por Bill Gates, Presidente de Microsoft. Ahora, Corbis, la compañía privada de Gates, trasladará las imágenes de la ciudad de Nueva York a la mina, y las enterrará 220 pies bajo la superficie en una cámara a temperatura bajo cero y en condiciones de humedad controlada.

Se piensa que el traslado conservará las imágenes, pero también las volverá totalmente inaccesibles. En vez de imágenes, Gates tiene intención de vender registros digitales de ellas. En los últimos seis años, se han digitalizado 225,000 imágenes, es decir menos del dos por ciento. A ese ritmo, harían falta 453 años para digitalizar todo el archivo.

En la colección se encuentran imágenes de los hermanos Wright en vuelo, del hijo de John Fitzgerald Kennedy cuadrándose al paso del féretro de su padre, importantes imágenes de la guerra de Vietnam y de Nelson Mandela en prisión.

Gates es también dueño de otras dos agencias de fotografías y de los derechos de reproducción digital de obras en muchos de los museos de arte en el mundo. En la actualidad, Gates es dueño del derecho de mostrar (o de enterrar) alrededor de 65 millones de imágenes.

Kabul, Afganistán, 7 de octubre de 2001.

Al caer la oscuridad sobre Kabul, los Estados Unidos inician sus primeros ataques aéreos contra Afganistán, con bombardeos intensivos desde aviones B-52 a una altura de 40,000 pies, y más de 50 misiles de crucero. El Presidente Bush afirma que los objetivos de los ataques fueron seleccionados cuidadosamente con miras a evitar bajas entre los civiles.

Justo antes de iniciar los ataques, el Departamento de Defensa de los Estados Unidos había adquirido derechos exclusivos sobre todas las imágenes satelitales existentes de Afganistán y de países vecinos. El organismo nacional de imágenes y mapas, unidad de inteligencia ultra secreta del Departamento de Defensa, firmó un contrato de exclusividad con la compañía privada Space Imaging Inc. para la adquisición de imágenes de su satélite Ikonos.

Aunque tiene sus propios satélites espías, diez veces más poderosos que los comerciales, el Pentágono defendió su adquisición de las imágenes de Ikonos como una decisión comercial que lo dotaba de capacidad excedentaria. El acuerdo produjo asimismo una borradora eficaz de la operación, evitando que los medios de comunicación occidentales vieran los efectos del bombardeo y eliminando la posibilidad de verificación o refutación independiente de las afirmaciones del gobierno. Las empresas noticiosas se vieron reducidas a usar imágenes de archivo para acompañar sus reportajes.

El principal ejecutivo de Space Imaging Inc. dijo: "están comprando todas las imágenes que hay". No queda nada para ver.



Figura 16. El lamento de las imágenes (versión 1 – 2002).

Considero esta obra bastante emblemática y oportuna para empezar a pensar el trabajo de Alfredo Jaar. Presentada en la Documenta 11 (Kassel, 2002), esta obra tuvo gran repercusión. Está compuesta por tres pequeños paneles en acrílico (58,4 x 50,8 cm), que presentan en letras blancas luminosas tres textos de autoría de David Levi Strauss. La otra parte de la obra, en un salón paralelo, consiste en un panel iluminado (182,9 x 365,8 cm). Esta versión de la obra pertenece al acervo del MoMA (NY). Es una obra que es tangencial a las cuestiones que me interesan en esta investigación, puesto que hace una reflexión sobre las imágenes, la ceguera colectiva en que vivimos, lo que se puede y lo que no se puede ver/enseñar, quienes son los que detentan este poder, la idea del registro fotográfico como memoria y testimonio y la visibilidad/invisibilidad de las imágenes. Es casi como un resumen de las cuestiones claves abordadas por el artista en gran parte de sus proyectos. La obra está compuesta por tres cajas de luz dónde se leen tres bloques de textos.

El primer texto describe la liberación de Nelson Mandela en 1990, después de casi perder la visión a causa de su trabajo forzado en las minas de piedra caliza al cumplir parte de sus 28 años de prisión, fruto del régimen del

Apartheid. Ver y no ver, abrir y cerrar los ojos ennegrecido ante la luz. El contraste entre el blanco de la piedra caliza y el negro de la piel de Mandela, la luz y la oscuridad, la libertad y la prisión, los blancos y los “no blancos”, también de la imagen y de la incapacidad de llorar. También nosotros nos sentimos atrapados en estos contrastes: hay que aproximarse, apretar los ojos para mirar, para leer los textos como si en un gesto de respeto, nos curvásemos ante aquel texto/imagen. Así que, “cuando leemos el texto, las palabras que nos iluminan también nos encandilan” (Accatino, 2006: 209). El segundo texto trata de otra mina, esta vez en Estados Unidos, donde cerca de 17 millones de fotografías fueron enterradas en un antiguo refugio anti-aéreo. El control del acervo, perteneciente a Bill Gates, provoca nuevas paradojas: sustraer, esconder, “proteger”, conservar y enseñar tales imágenes, muchas de ellas históricas, como registros de Nelson Mandela en la prisión o la llegada del hombre a luna. Con esto, Bill Gates, ha comprado los derechos de circulación de millones de imágenes y las tiene secuestradas en el fondo de una mina en Estados Unidos, la *Iron Mountain National Underground Storage* (Pennsylvania Occidental). Siempre se puede contar con la venta de los registros digitales, pese a que el trabajo de digitalización de tal acervo podría llevar más de 400 años. El poder de las imágenes, el poder de una única persona en mostrar o enterrar casi 100 millones de imágenes.

El último texto informa sobre la estrategia adoptada por el Departamento de Defensa Norteamericano, antes de invadir Afganistán, que ha comprado los derechos exclusivos de las imágenes de satélites de la región atacada. Protegerse de las posibles acciones indebidas del ejército, como la muerte de civiles inocentes, inclusive antes de iniciado el conflicto. Otra vez se trata del poder de las imágenes, del control de su circulación, de enseñar y borrar imágenes/acontecimientos. ¿Qué resta? La nada. Y así, siguiendo por el pasillo oscuro se llega al final de una sala en donde una pantalla muy luminosa casi nos ennegrece con su luz totalmente blanca. Es curioso mirar las fotos de la gente observando esta pantalla. Algunas fruncen el ceño para intentar ver algo, en la esperanza de que algo aparezca, de que alguna imagen o palabra quizás se materialice delante de ellos. Otros esbozan una

leve sonrisa como si fuesen cómplices del artista: ¡Lo he pillado! ¡No hay nada que ver! En las palabras de Sandra Accatino,

La inseguridad y la expectación que lo invade en la oscuridad del pasillo y la momentánea ceguera que experimenta frente a la luz se vuelven, entonces, una metáfora encarnada de la ausencia, la insuficiencia y la negación, de la fragilidad y la pérdida de valía de las imágenes, de la paulatina merma de su sentido, de la incapacidad de presentar a través de ellas la realidad a la que apelan y de nuestra propia incapacidad de ver (Accatino, 2006: 210).

¿Qué poder tendrán estas imágenes para que se invierta tanto dinero y tantos esfuerzos en controlarlas? Para el artista Alfredo Jaar,

Eso es una paradoja extraordinaria porque al mismo tiempo que existe este bombardeo visual que nos aniquila la sensibilidad y nos anestesia, al mismo tiempo nunca ha habido tanto control de las imágenes. Estamos hablando de un control tanto a nivel de corporaciones, de multinacionales o de gobiernos. Entonces yo creo que el destino de la humanidad se está jugando la imagen. Porque la falta de reacción a las imágenes es un signo de nuestra pérdida de humanidad. Es decir, si uno lo piensa bien, si uno va a la esencia, de nuestra palabra arquitectónica, si uno va a la esencia de las cosas, ¿cómo es posible que un ser humano no reaccione ante ciertas imágenes? Y tú no sales a la calle a protestar tú no les escribes a sus gobiernos, tú no exiges a los gobiernos la seguridad que actúen para parar tal o tal masacre o tal horror. ¿Por qué? Aquí hay dos posibilidades: o estas imágenes son signos, síntomas de una sociedad que se ha vuelto indiferente o son estas imágenes que han perdido la capacidad de afectarnos y por lo tanto de reaccionar (Jaar, 2006).

En definitiva se trata de una obra emblemática; al mismo tiempo estamos desbordados por una avalancha de imágenes, por el todo y por la nada. Es decir, ¿Todo lo que vemos son las imágenes que vemos? ¿La dicha "realidad" corresponde exclusivamente a tales imágenes? ¿No hay nada fuera de ellas mismas? Y en cuanto a todas las (millares de) imágenes no vistas, que no circulan, o de los hechos mismos, de los que no se producen registros fotográficos, ¿no existirían pues? Vivimos entre un exceso de imágenes visualizadas y una falta de visibilidad de los hechos. Nos hace falta ver, conocer, saber dónde circulan (o se esconden) imágenes claves de nuestro tiempo. Jaar, se pregunta qué ocurre que no reaccionamos ante ciertas imágenes e intenta contestarnos. Imágenes del otro en situaciones de vulnerabilidad, por ejemplo. Nuestra sociedad, ¿estaría viviendo una especie de "esquizofrenia de la sensibilidad", como apunta Susan Sontag en sus diarios en 1961? La autora refiere al conflicto entre el modo "primitivo" de ver, experimentar como la manera humana, natural de hacerlo, y el modo científico que es artificial, producto de la abstracción. Del enfrentamiento entre estos dos modos de percibir, resultaría la esquizofrenia de la sensibilidad (Sontag, 2009: 286).

Esta obra presenta un conjunto de estrategias que le son bastante caras a Alfredo Jaar. Primero porque te deparas en una primera sala (pasillo) oscura con tres trozos de texto, con tres historias diferentes pero que tienen relación entre sí. Bajo la pared negra se leen en letras blancas iluminadas los textos que te dan algunas pistas, sospechas de lo que vas a encontrar a la vuelta del pasillo en la sala siguiente, pero al final lo que encuentras te sorprende. El artista ya había utilizado una estrategia semejante anteriormente en su obra *Los ojos de Gutete Emerita* (1996), obra que será comentada posteriormente.

El lamento de las imágenes, es una obra importante en la trayectoria de Alfredo Jaar, dado que condensa muchas de las discusiones, que ya aparecían en el Proyecto Ruanda (1994-2000), por ejemplo. Aquí identificamos algunas de sus estrategias visuales más recurrentes: la utilización de la luz y de la oscuridad, el uso escenográfico del espacio y la oclusión, la ambigüedad y la clausura de las imágenes (Accatino, 2006). Otro aspecto importante de esta obra, y que aparece en muchos de sus trabajos,

dice al respecto de la relación entre texto e imagen. Accatino subraya que en esta obra, el artista (...) profundiza los efectos que la fuerza evocadora de la descripción mesurada y contenida de imágenes ausentes provoca en el espectador, apelando a su identificación y compromiso (Accatino, 2006: 212).

Esta obra también juega con una importante relación entre palabra e imagen. Entre aquello que se lee y aquello que se imagina. Esta estrategia rompe, por lo tanto, con la "ilusión de una exacta correspondencia entre aquello que se ha visto y las imágenes que la cámara imprime" (Idem). Al suprimir las imágenes, a las que hace referencia en esta obra, el artista nos invita a "recurrir a la propia experiencia para construir una imagen de la tragedia" (Ibidem). Tenemos que confiar pues, como en un "acto de fe", expresión también bastante cara al artista, en la palabra escrita, en el relato del testigo, en la versión del artista sobre los hechos.

La opción del artista de no enseñarnos imágenes de la tragedia está pensada a partir de un presupuesto ético que recorre prácticamente toda su obra y en sus palabras significa que,

(...) se puede hablar de pobreza sin humillar de nuevo a la persona de la cual se está hablando. Se puede hablar de violencia sin violentar de nuevo a la víctima. Se puede hablar de víctimas sin victimarlas otra vez (Jaar, 2008).

Aquí Alfredo Jaar, se refería en especial a su obra titulada *Muxima*, dónde intentaba "mostrar a África, con sugerencias y sin tener que insultar de nuevo". Resulta que esta es una cuestión central en sus trabajos: como mostrar, visibilizar aquello que casi nadie conoce. Su atracción por el mundo de los invisibilizados tiene relación con su llegada a Nueva York en el 1982. Allí, descubrió que el mundo del arte era un mundo de ficción, "porque tal vez el 20% del planeta estaba representado y el resto no existía". De ahí que ha empezado a mostrar realidades africanas, asiáticas y latinoamericanas, con énfasis en el continente africano, "donde las tragedias y las situaciones han sido más marginales y más difíciles que en América Latina" (Jaar, 2008).

.....**Proyecto Ruanda (1994-2000)**

O de cómo “atraer hacia ese mundo lo que no está en él”.....

Los ruandeses están a miles de kilómetros de aquí. Ningún conocido tuyo ha estado nunca de vacaciones en Ruanda. Y los ruandeses no se nos parecen (Simon Hoggart, *The Guardian*, 1994)¹

No me acuerdo exactamente cuando conocí el trabajo del artista Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956). Creo que me encontraba al principio de mis investigaciones acerca de la percepción del otro en la visualidad contemporánea. Tuve la oportunidad de conocer uno de sus trabajos “*Los ojos de Gutete Emerita*” en la 29ª Bienal de São Paulo (2010). La primera vez que escuché hablar de Ruanda, fue recorriendo la sesión dedicada a Historia, en una librería de mi ciudad. Me llamó la atención el título de un libro que decía: “*Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas familias. Histórias de Ruanda*” (Philip Gourevitch). La contraportada comentaba acerca de la masacre entre dos etnias en Ruanda, país del África Centro-Oriental. Era el año 1994 y en casi cien días de conflicto los miembros de la etnia hutú mataron a casi un millón de civiles de la minoría étnica de los tutsi a machetazos. Lo más increíble de todo eso fue la invisibilidad del conflicto en la prensa y los órganos internacionales de defensa de los derechos humanos, inclusive hasta muchos meses después de iniciado el genocidio.

Alfredo Jaar hizo la obra *Los ojos de Gutete Emerita*, una de las 21 obras que componen el Proyecto Ruanda, a partir de las historias y las imágenes recogidas como resultado de este suceso. El artista había leído una pequeña nota en un periódico que decía:

Ayer, 35 mil cuerpos fueron recuperados. Estaban flotando en el río Kagera. ¡35 mil cuerpos! Y era solo una historia de cinco líneas en la página siete. Seguí la historia y llegué a

¹ Citado por Stephen Kinzer, “European Leaders Reluctant to Send Troops to Rwanda” *The New York Times*, 25 e mayo de 1994 (Strauss, 1998).

un límite en que pensé: "tengo que ir, tengo que ir. Hay algo que quiero decir sobre esto". Y entonces fui. Fue la experiencia más horrenda de mi vida (Jaar, 2007).

En este momento, supongo que Alfredo Jaar ha tomado para sí, la misma tarea que eligió Harum Farock, en las palabras de Didi-Huberman, que consiste en

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles) (Didi-Huberman, 2013: 14).

Alfredo Jaar, se enojó con lo ocurrido y decidió "ver con sus propios ojos" lo que había pasado. Ha estado en Ruanda en el 1994 justo después del conflicto, fotografiando los vestigios de la masacre: millares de cuerpos en descomposición por todas partes, en las calles, en los ríos, en las casas y en las iglesias, sobrevivientes en campos de refugiados, gente que había perdido a toda su familia o gran parte de ella. La masacre ocurrió entre abril y mayo de 1994. Jaar ha llegado en agosto a la ciudad de Kigali, capital de Ruanda y epicentro del suceso. Todavía los cuerpos estaban allí. En el 29 de agosto ha visitado la iglesia de Ntmarara Church, a cerca de 40 millas de Kigali. En esta iglesia, el 15 de abril del mismo año, 400 tutsis fueron asesinados entre hombres, mujeres, niños y niñas. Allí ha conocido a una de las sobrevivientes: Gutete Emerita, 30 años, que ha sido testigo del asesinato de su marido y sus dos hijos en este día. Se cree que el número de muertos ha llegado a un millón de personas en casi tres meses de conflicto. Cuando volvió de esta experiencia traumática, tenía alrededor de 3000 fotografías y no sabía exactamente qué hacer con ellas. Ha empezado entonces a trabajar en una serie de obras que se conocen bajo el título de "Proyecto Ruanda", considerado el proyecto más largo de su carrera. Han sido

necesarios seis años de trabajo (1994-2000) y 21 proyectos/obras² para poder "hablar" de todo aquello. Sobre el Proyecto Ruanda dice Jaar:

_ Este proyecto ya está en otro mundo, no se limita al del arte. Emocional y psicológicamente es complicado.

¿Cuántas veces viajaste a Ruanda?

_ Dos veces, un total de un mes. Mi psiquiatra no me quería dejar ir de nuevo. Iba gente preparada y duraba allí apenas 24 horas: era insoportable (Entrevista a Alfredo Jaar, in: Valdés, 2006, p. 82).

¿Por qué se ha dedicado un artista chileno, que vive hace treinta años en Nueva York, a trabajar con un suceso en África? En una pequeña nota en el texto de Griselda Pollock, del catálogo de la exposición *La política de las imágenes*, descubrimos que el artista tiene una explicación biográfica para su compromiso personal con África y las culturas africanas, sin más detalles de tal compromiso³. La autora señala todavía que

Más allá de eso su obra es una crítica importante de una muy significativa capacidad de la cultura occidental para 'olvidar' África, aprisionando su multiplicidad, creatividad y complejidad, e incluso sus dolorosas historias de sesgo

² Relación de las obras que componen el Proyecto Ruanda (1994-1998): *Signs of Life* (1994); *Rwanda, Rwanda* (1994); *Untitled (Newsweek)* (1994); *A5* (1994); *Images have an advanced religion. They bury history* (1995); *Real Pictures* (1995); *Slide + Sound Piece* (1995); *In Memoriam* (1995); *Let there be light* (1996); *Embrace* (1996); *The eyes of Gutete Emerita* (versión quad vision, versión libro de artista, versión mesa de luz, 1996); *The eyes of Gutete Emerita* (versión internet, 1997); *Untitled* (1997); *The Silence of Nduwayezu* (1997); *Field, Road, Cloud* (1997); *August 29, 1994* (1997); *Unseen* (1997); *The Gift* (1998); *Emergency* (1998); *Epilogue* (1998); *Meditation Space (Tea)* (1998); *Meditation Space (Coffe)* (1998); *Five years later* (1999); *Waiting* (1999); *Signs of Light* (2000); *Six Seconds* (2000); (Jaar, 1998).

³ En otra lectura encontré un comentario de Alfredo Jaar, al justificar que el 60% de sus trabajos son dedicados a África, por muchas razones incluso algunas personales: "Yo viví, de los cinco a los 15 años de edad, en una pequeña isla francesa, Martinica, en un vecindario donde yo era el único niño blanco y creé fuertes lazos emocionales con la raza negra. Cuando, a los 15 años, regresé a Chile, experimenté un quiebre emocional muy fuerte porque había pasado toda mi niñez allí y hablaba francés y creole, y al llegar a Santiago tuve que empezar a hablar español" (Jaar, 2008).

internacional, en metáforas limitadas y limitantes (Pollock, 2008, pp. 92-93).

Creo que el artista trabaja justo en el espacio entre la lejanía y la proximidad. Lo que no tiene (en un primer vistazo) relación con nuestras vidas, y a la vez está impregnado de ello. El tema de los invisibilizados y los mal vistos. Como artista chileno, que llega a Nueva York en los ochenta, Jaar ha experimentado también la invisibilidad, el descaso, la humillación, el no reconocimiento de las galerías de arte locales. Era como estar allí y no estar al mismo tiempo. Ser/estar invisible.

Cuando comencé a estudiar el mundo del arte de Nueva York, me encontré con que era muy centrado en si mismo. El mundo de fuera, a mi juicio, no existía allí. Se vivía casi en un mundo de ficción. Tuve una pretensión insólita: quise llevar un poco de realidad a ese mundo. La pregunta de cómo hacerlo, para no repetir estereotipos, o para no pasar a formar parte de la ficción. (...) (Entrevista a Alfredo Jaar, in: Valdés, 2006, p. 71).

Casi del mismo modo, podemos hablar de la invisibilidad de África ante occidente. En este sentido, me parece que sus proyectos siempre hablan de lo mismo, es decir, dar visibilidad a algo. Tornar visible lo invisible. Desplazar historias/memorias/personas y lugares hacia otros mundos ajenos a todo ello. Desubicar nuestras miradas. Perturbar nuestras comodidades. Para Adriana Valdés, los proyectos de Alfredo Jaar, nos hablan de una pulsación de visibilización, es decir:

Este gesto de atraer los rostros y las figuras del 'afuera' se repite en muchas de sus obras de esa época, y los que aparecen están en distintas partes del mundo, en los distintos focos de dolor y de conflicto que en gran medida hacen posible cualquier aislamiento aséptico, incluso del mundo del arte neoyorkino. Se puede hablar, entonces, de una *pulsación de visibilización*. No se trata solo de visualizar, de disponer artísticamente los materiales de una obra, aunque también se trate de eso. Se trata de

visibilizar, de hacer visible algo que no entra en los esquemas de pensamiento del espectador, algo que los descentre y los perturbe, algo que aparezca como ajeno...pero que al mismo tiempo en cierto sentido seduzca, logre introducir una cuña de inquietud en los sistemas de certidumbres (Valdés, 2006, p 50).

Lo que es importante destacar en todas las obras pertenecientes al Proyecto Ruanda, es que en ningún momento vemos una única imagen que pueda representar el horror. Todo está subentendido, todo está en las entrelíneas, nada es explícito, ninguna gota de sangre, ningún cuerpo destrozado. Y a la vez están todos allí, todos los casi un millón de muertos re(a)presentados de otros modos.

Dentro de esta perspectiva, de la necesidad de contar al mundo historias de nadie destaco la obra *Los ojos de Gutete Emerita*.

.....**Los ojos de Gutete Emerita, 1996**

Existen cuatro versiones de esta misma obra: tres de 1996 y una de 1997. La primera, la versión *quad vision* pertenece al acervo del Hood Museum of Art (Hanover) .La segunda es una versión libro de artista y la otra (versión mesa de luz) se presentó en la 29ª Bienal de São Paulo (2010),y pertenece a Daros Latinoamerica Collection (Zurich). Este trabajo se presentó por primera vez en la City Gallery of Contemporary Art (Raleigh, North Carolina, E.U.A) en junio de 1996. La última versión (internet), ha sido elaborada en el año 1997 y está disponible en <http://www.alfredojaar.net/gutete/gutete.html>. La primera versión (*quad vision*) está compuesta por dos cajas luminosas (66 x 121.9 x 15.2 cm) y ocho transparencias: seis en blanco y negro (textos) y dos en color (dos ojos). Hay una secuencia de proyecciones de estas diapositivas que empiezan con textos y terminan con los dos ojos. En total son cerca de 45 segundos de proyección. Los bloques de textos en letras blancas sobre fondo negro aparecen en cada una de las cajas de luz. Hay cerca de diez líneas

de texto en cada bloque y permanecen allí cerca de 45 segundos. Este primer bloque de textos desaparece y luego es reemplazado por otros dos bloques de texto, con cinco líneas en cada panel, por cerca de 30 segundos. Este texto desaparece también y es reemplazado por otros dos nuevos bloques con una línea en cada panel por 15 segundos. Y por fin, aparece una imagen como un flash, en una fracción de segundos, que son los ojos de Gutete Emerita, en *close up*, ocupando los dos *frames*, uno en cada *frame*. Y desaparecen rápidamente en la pantalla negra. Luego, toda la secuencia comienza otra vez (Strauss, 1998).

En la versión que se expuso en la Bienal de São Paulo, comenzabas recorriendo un pasillo muy oscuro y estrecho, envuelto en dos largas paredes negras. En la pared de la izquierda una frase de luz, que se proyectaba en la misma (20 x 435 cm), con una tipografía muy especial, había que aproximarse y entrecerrar un poco los ojos para leerla, detener el paso y disminuir el ritmo. Como en un vía crucis te desplazabas a intervalos pausados/. Pocos se detuvieron para leerla. Iba leyendo cada trozo e intentando imaginarlo; no lo que había pasado puesto que era imposible, sino lo que nos esperaba en la sala siguiente. No se escuchaba casi ruido. Era como adentrar en otro espacio, en una cápsula, donde el tiempo estuviera en suspensión. Una cápsula encerrada en sí misma, casi sin vínculos con la realidad del ambiente exterior, o de la propia realidad retratada. En la frase en la pared se leía:

Em 1994, durante um período de cinco meses, mais de um milhão de ruandeses, quase todos membros da minoria tutsi, foram sistematicamente assassinados enquanto a comunidade internacional fechou os olhos para o genocídio. As matanças foram basicamente realizadas por milícias hutus, armadas e treinadas pelo exército ruandês. Em consequência desse genocídio, milhões de tútsis e hutus fugiram para o Zaire, o Burundi e Uganda. Muitos continuam até hoje em campos de refugiados, temendo uma nova onda de violência ao voltar para casa. Numa manhã de domingo, em uma igreja em Ntarama, 400 homens, mulheres e crianças tutsis foram assassinados por um esquadrão da morte hutu. Gutete Emerita de 30 anos assistia à missa com a família quando o massacre começou. Seu marido, Tito Kahinamura, 40, e seus dois filhos, Muhoza, 10, e Matirigari, 7, foram mortos com facões diante de seus olhos. De algum modo, Gutete conseguiu escapar com a filha Marie-Louise Unumararunga, 12. Elas se esconderam em um pântano nas redondezas durante três semanas, e só saíam a noite em busca de comida. Gutete voltou à igreja na selva porque não tinha outro lugar para ir. Quando fala sobre a família perdida, gesticula para os corpos no chão, apodrecendo sob o sol africano. Lembro-me de seus olhos. Os olhos de Gutete Emerita.

Y entonces al girar al final del pasillo, a la izquierda, tenías delante de ti una mesa de luz gigantesca (91,5 x 553 x 363 cm), y apiladas sobre ella, un millón de diapositivas, el número aproximado de víctimas en Ruanda (hacia el año 2000). Formaban una pequeña montaña disforme, casi como un amontonado de cuerpos tendidos. La gente se limitaba a coger los que estaban más próximos de los bordes y a mirar con la ayuda de pequeñas lupas dispuestas al largo de la mesa.



Figura 17. Visitantes en la obra Los Ojos de Guetete Emerita⁴

Siempre la misma imagen, siempre la misma mirada, siempre los mismos ojos: los ojos de Gutete Emerita. Su mirada nos mira directamente a los ojos. No hay lágrimas, no hay dolor, no hay resignación. Es como una mirada sin alma.

⁴ Recuperado en http://escolanabienal.blogspot.com.br/2010_11_01_archive.html



Figura 18. Detalle de la obra Los Ojos de Gutete Emerita⁵

Ya sabía de antemano que encontraría esta obra allí, ya había leído sobre ella, aunque no la había visto todavía. Lo más curioso es que a la gente que conozco y ha visitado la bienal, le preguntaba si había visto esta obra y todos me decían que no. Una lástima. La verdad es que la obra estaba en un rinconcito muy mal señalado, en el tercer piso de los casi treinta kilómetros del pabellón de exposiciones de la Bienal. La encontré, en realidad, porque le pregunté a uno de los monitores después de buscarla en vano. Al conocer de antemano un poco de la historia de la obra que se dibujaba ante mí, no me ha pillado el estupor y el mareo experimentados por David Levi Strauss al mirar esta obra: "me enfermé físicamente al ver los ojos de Gutete Emerita. Y me sentí mareado y estuve a punto de devolver. No sé por qué sucedió, pero sucedió. Puede que el flash de la imagen causara un flash de reconocimiento que me provocó el vértigo: un exceso de información en un período demasiado pequeño" (Levi Strauss, 1998). El autor se refiere a la visualización de la versión *quad vision*, cuando la fotografía de los ojos de

⁵ Recuperado en <http://photos1.blogger.com/blogger/5136/1348/1600/the%20eyes%20of%20gutete%20emerita.jpg>

Gutete Emerita, se proyectan en un flash en la última secuencia de cajas luminosas. También justifica su mareo, tal vez por el conjunto de la obra que nos demanda un tiempo específico para la lectura, un tiempo más lento como en suspensión, para entonces ser golpeados con la imagen de aquellos ojos.

En este trabajo vemos a través de sus ojos (los ojos de Gutete), es decir, de los ojos que han sido testigos de una masacre. No hay fotos de muertos o cuerpos destrozados, todo aquello que el artista ha registrado en su incursión por Ruanda en aquella ocasión. Vemos a través de sus ojos y a través del relato de lo que ha ocurrido. Y es que, "para saber hay que imaginar...es nuestra obligación imaginar el infierno..." (Didi-Huberman, 2007). Otra cuestión importante en esta obra: no estamos hablando de víctimas anónimas, de números en una estadística. Estamos hablando de una familia, una mujer, su marido, sus dos hijos y su hija. Parte de ella solo existe en los relatos, en la memoria, en la imagen que se han quedado los sobrevivientes de todo aquello. Es decir, la fotografía de sus ojos no es suficiente para representar el trauma. En este sentido,

Esta imagen de los ojos de Gutete es sólo eso, es decir, una imagen, una representación de unos ojos que llevan la marca del trauma. Al ver en los ojos de Gutete, no la vemos a ella. Sólo vemos una abstracción de su sufrimiento destilado en sus ojos que se nos presenta de manifiesto con el (con)texto. Al mismo tiempo, la imagen nos hace tener una fuerte conciencia de la imposibilidad que tenemos de conocer su dolor alguna vez o de convertirlo en el nuestro. Cuando miramos en sus ojos, nosotros como parte de la hegemonía global, también estamos observando el abismo de nuestra negligencia colectiva (Nair, 2010: p. 72-73).

En esta y otras obras de Alfredo Jaar, existe una relación muy poderosa entre texto e imagen. El artista suele concebir sus trabajos más allá de las imágenes en sí mismas, es decir, no las enseña directamente. Lo informativo y lo artístico juegan aquí un papel central en su considerado arte político. David

Levi Strauss, comenta que esta obra en especial, es un "intento concentrado de recobrar el poder de la imagen". Además de buscar el equilibrio entre evidencia y comunicación, Jaar hace un cortocircuito en el intercambio, para llegar a 'el punto en que una imagen puede volver a tener sentido'" (Levi Strauss, 1998). Entre lo dado, la información, el fotoperiodismo, Jaar, le da una vuelta a las imágenes haciéndolas funcionar en otros marcos conceptuales, haciendo un llamado "a la capacidad de los espectadores para realizar conexiones tácitas". Sus trabajos también "se centran en generar conexiones o en comunicar realidades vividas de los eventos marginados a los espectadores, principalmente de occidente" (Nair, 2010, p.66).

En este sentido, Pavarti Nair, sitúa el trabajo de Alfredo Jaar en un llamado a una "ética de la visión". En un texto esclarecedor, comenta que en los recientes estudios sobre el trauma, hay una tendencia de intentar ir más allá de los conflictos eurocéntricos y occidentales, que invariablemente empiezan con el Holocausto⁶ y se extienden hasta el 11 de septiembre de 2001. Hay pocos estudios relativos al trauma que se centren por ejemplo, en Gaza o Bagdad, y no en el NY del siglo XXI. En este sentido, la obra de Alfredo Jaar, se inscribe en este intento de comprender, representar y politizar el interrogante del trauma más allá de la hegemonía mundial. Con sus estrategias de visibilización de estos conflictos olvidados, y justamente en "estas esferas de silencio donde la fotografía (del artista) puede intervenir con su función de trazar la memoria" (Nair, 2010: p. 63). En este sentido (...) mientras la gran mayoría de los conflictos y muertes alrededor del mundo

⁶ Pavarti Nair, llama la atención para el hecho de que resulta curioso que mientras la pos memoria del Holocausto sigue dominando el enfoque académico, otros genocidios y situaciones traumáticas ocurrieron y siguen ocurriendo en nuestra época a menudo relegadas al olvido académico. Y cita algunos de estos eventos, "más allá de los contornos geopolíticos de occidente", entre ellos: el genocidio de los armenios por los turcos otomanos, la URSS de Stalin, las atrocidades cometidas en el Vietnam, en los conflictos en la ex Yugoslavia, en Sierra Leona, en la "guerra contra el terror" en Irak e Afganistán, los desaparecidos en las dictaduras militares en América Latina (Nair, 2010: p. 65) Y más adelante añade: "Aunque se destacó en cierto grado en los medios en el año 2004, una década después de los hechos, muy pocas personas en occidente cuentan con detalles claros de lo que sucedió, algo muy distinto a lo que ocurre con el Holocausto de 1939 a 1945" (Nair, 2010: p. 70).

ceden al olvido, la memoria de ciertos otros puede crecer con el tiempo y mutar, adquiriendo nuevo significado y alcance político (Nair, 2010: p. 64).

Y es justamente al intervenir en estas esferas de silencio que el artista logra explorar “el grado en que la comprensión y la conexión histórica pueden emerger y forjarse desde las formas no racionales y sensibles en las que los espectadores responden a tales representaciones” (Idem: p. 66). En este punto, reside lo que la autora clasifica como un llamado a la ética de la visión, justo en este “momento pre-discursivo del encuentro con la alteridad o el otro, a través de la fotografía fija, se convierte en el terreno desde donde se construye el recuerdo colectivo entre aquellos que no necesariamente vivieron o presenciaron el trauma” (Ibdem). Nair defiende también que su trabajo se trata de “contra-documentales incisivos a las imágenes de las noticias convencionales”. Piden otro tiempo de lectura y en eso reside su potencia, más allá de la documentación de los hechos pura y simplemente, trabajando además “desde la memoria colectiva y la expresión, no de la memoria como tal, sino que de esta ausencia de reconocimiento histórico” (Nair, 2010: p. 67).

Los ojos de Gutete Emerita

El cuerpo es ausencia, rastro, memoria, es narrativa.

El cuerpo es el relato de una carnicería.

El cuerpo es inmaterial, es un amontonado de ojos, un millón de miradas.

Un millón de cuerpos que son el retrato de la invisibilidad.

El cuerpo es historia, es testigo, es sutileza.

¡El cuerpo es silencio!

Aquellos ojos y aquellos cuerpos están cerrados. No pueden ser otra vez violados, canibalizados.

“Para hablar de la víctima no es preciso victimizarla otra vez” (Alfredo Jaar)

Los ojos de Gutete, no son puerta de entrada, son bloqueo, muro, obstáculo.

La película (slide) subvierte su función, la imagen no es proyectada. Tenemos que nos debruzar sobre la mesa de luz, como si nuestro cuerpo se curvara delante de la montaña de muertos, haciéndoles una última reverencia.

No somos capaces de penetrar aquellos ojos y compartir su dolor. Quedamos en la superficie, siempre.

Delante del dolor de los demás el cuerpo habla: es registro, es memoria, es testigo.

El cuerpo es imagen-ausencia, rastro, memoria.

La historia de aquel un millón de cuerpos fue re(a)presentada en forma de objeto de arte.

El ojo es pensamiento.

El cuerpo tiene memoria, tiene una historia, una identidad, tiene un nombre, una familia.

(Notas del diario de campo, 13/08/2012)

..... **Las no imágenes de Alfredo Jaar**

La gente ha perdido totalmente la capacidad de conmoverse. Por eso, hay que buscar nuevas estrategias para llamar la atención y recuperar el respeto por las imágenes, sobre todo de aquellas que muestran dolor (Alfredo Jaar).

Hay que preguntarse: ¿cómo una imagen que representa el sufrimiento, pérdida en un mar de consumo, todavía puede afectarnos? (Alfredo Jaar)

¿Qué se espera de una imagen? ¿Qué nos cuente una historia? ¿Y si es una historia, que tengamos con ella alguna familiaridad o que la desconozcamos, que no hemos vivido? Pero, esperar que la imagen nos lo cuente todo. ¿No sería pedir demasiado de las mismas? Veamos se esto es posible.

Alfredo Jaar no produce imágenes, produce encuentros. Colecciona, registra, recopila, como un trapero. Luego las dispone en otros formatos, en tiempos y espacios distintos. Nos ofrece algunas pistas. Nos invita a una experiencia, a un acontecimiento. Nos invita a que miremos nuestro tiempo con otro(s) tiempos(s). Nos pide más que los tres segundos que en general dedicamos como espectadores ante una obra en una exposición de arte. El tiempo de la mirada, del encuentro con el otro, el tiempo de la experiencia de este encuentro. En el mundo convulsionado y de la sobreinformación en que vivimos, hay que aprender a mirar de otros modos, con otros tiempos, desde otros lugares.

Sus trabajos tienen la intención de perturbar nuestras miradas, dislocarnos de nuestras posiciones confortables. Utopía, ingenuidad, estetización de la violencia, arte social, "cambiar el mundo", son conceptos que una y otra vez aparecen alrededor de los proyectos de Alfredo Jaar. Sea en entrevistas del propio artista o en los innúmeros textos que se producen acerca de su obra. Al fin y al cabo, el mismo artista admite que mirando su obra en perspectiva,

todos sus proyectos han sido intentos fallidos: el intento de (re)presentar una realidad que quiere cambiar⁷.

Yo creo que en el fondo cuando el espectador entra a una sala, a una de mis instalaciones, yo le estoy pidiendo un cambio, un cambio mental y un cambio físico. Entonces en el fondo esta persona que entra en la instalación se va a tener que adaptar a ciertas condiciones físicas y espaciales de la obra y lo vamos a transformar. No se logra siempre, no se logra casi nunca. Pero este es en el fondo es lo que se trata de aquí hacer. En el fondo, el espectador debería salir de algunas ciertas obras cambiado (Jaar, 2006).

Dadas las características de su trabajo, las condiciones específicas de su factura, y de lo que pretende el artista con ciertas condiciones físicas y espaciales de la obra, considero que aquí se presenta un gran problema. Es decir, al mirar los registros de la obra, a través de los catálogos, fotografías, ya no podemos tener la experiencia auténtica de recorrer la obra. Hay un juego aquí, un doble ejercicio de imaginación en las obras de Alfredo Jaar. Por un lado hay que imaginar lo que nos cuenta, porque no hemos vivido la experiencia que él nos presenta. Por otro lado, tenemos que imaginarnos haciendo el recorrido de sus instalaciones, intentando percibir las relaciones corporales con el espacio, en término de luces, sombras, proximidad, distanciamiento, desplazamientos; es decir nuestro propio cuerpo en relación con la obra. Cómo es la experiencia de la experiencia, o sea, el relato de la misma, es necesario presentar los detalles de la obra al máximo para intentar superar esta laguna.

Antes de todo eso, además, hay que superar otras lagunas: la del propio artista intentando representar la realidad. Ahí también tenemos un foso, una fisura.

⁷ "Yo soy el crítico más grande de mi obra, o sea, yo miro hacia atrás mi obra, siempre he pensado que cada obra es un ejercicio y siempre he afirmado que cada ejercicio es un ejercicio fallido. Y cuando miro hacía atrás sufro mucho al ver las fallas que cometí y qué hubiera podido hacer aún mejor" (Jaar, 2006).

Es un acto de fe en el fondo. No solamente de parte del artista, sino que también demanda un acto de fe del espectador. Porque vivimos en tiempos difíciles y nos enfrentamos a una realidad difícil. Siempre me ha parecido imposible de representar esta realidad. Entonces, siempre he pensado que en vez de representar la realidad, nosotros creamos una nueva realidad. Entonces este salto al mundo, este mundo en que incorporamos estas obras, también es una nueva realidad. Entonces, hay un vacío, un vacío muy grande entre este mundo real, si lo podemos llamar así y este mundo inventado por el artista. Y este foso, este que a mi me interesa explorar, este vacío. Y muchas veces uno se pierde en el salto y no aterriza en ninguna parte, y ahí está la dificultad⁸.

De esta dificultad, de este foso entre lo que se pretende representar y lo representado, lo que el artista logra materializar, Duchamp ya nos decía que existía un “gap” en el proceso creativo.

In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfaction, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane.

The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of. Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap, representing the inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal 'art coefficient' contained in the work. In other words, the personal 'art coefficient' is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed.

⁸ Idem.

To avoid a misunderstanding, we must remember that this 'art coefficient' is a personal expression of art à l'état brut, that is, still in a raw state, which must be 'refined' as pure sugar from molasses by the spectator; the digit of this coefficient has no bearing whatsoever on his verdict. The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation: through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiation has taken place, and the role of the spectator is to determine the weight of the work on the esthetic scale (Duchamp, 1957)

Alfredo Jaar se ha dedicado a enseñarnos lo que no hemos visto, o a imaginar a través de los ojos de los sobrevivientes⁹. Es el caso de una serie de trabajos que operan por el dispositivo del montaje. A ejemplo de Serguei Eisenstein y Bertold Brecht, este último presentado en un brillante análisis de Didi-Hubermann en su libro "Cuándo las imágenes toman posición".

El juego del montaje no nos ofrece respuestas prontas, no nos cuenta la historia. La imagen es solo una centella, no hay una imagen total, no se puede contemplar, explicar el todo (la realidad, lo que ha ocurrido) con algunas pocas o miles de imágenes. Es imposible. Para saber hay que imaginar, hay que tomar posición, hay que establecer una dialéctica del montaje como nos enseña Didi-Huberman.

Este juego del montaje está presente ya en el primer trabajo del Proyecto Ruanda ,la serie "*Signs of Life*" (1994). Jaar envía desde Ruanda a sus amigos postales con pequeñas notas, "señales de visa", dando noticias de los sobrevivientes: "*Caritas Nadazurn is still alive*". Por un lado el mensaje, y por

⁹ En segundo lugar, Farocki, a la manera de los mejores filósofos, nos presenta una aporía para el pensamiento o, para ser más precisos, una aporía para el pensamiento de la imagen. Se dirige a nosotros, mirando directamente hacia la cámara: "¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si hubiésemos probado el napalm sobre ustedes, a su costo. Solo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm". Harun Farocki, "Feu inextinguible", en Christina Blümlinger (éd.), *Reconnaitre et poursuivre*, op. cit., p. 15. (Didi-Huberman, 2013: 18-19)

otro, y en contraste, los bellos paisajes de la exuberante naturaleza africana. Un mensaje casi cifrado. Un ruido, más que un intento de comunicación. ¿A quiénes se destinaban en realidad? ¿Señalar que este o aquél siguen vivos, qué pistas podría nos ofrecer, pese a todo lo ocurrido? ¿Qué significa sobrevivir en medio a todos los muertos (sus madres, sus mujeres, sus maridos, sus niños, sus amigos)? Jacques Rancière llamará a eso de una especie de contra-información, es decir:

habitualmente se envían esos mensajes a destinatarios que esperan impacientemente noticias de personas próximas. Pero ninguno de los destinatarios esperaba noticias de ninguna de éstas, por la simple razón de que ninguno de ellos había tenido nunca el menor juicio de su existencia. Y eso consiste la complejidad de ese gesto aparentemente mínimo: hablar de la muerte en masa, inadvertida, al hablar de algunos desconocidos que se encuentran vivos, hacer visibles algunos nombres para señalar la masacre que nadie quería ver (Rancière, 2008, p.76).



Figura 19. Postal de la serie *Signs of Life*, Alfredo Jaar, 1994.

También, en el tercer trabajo del Proyecto Ruanda, la obra *Newsweek*, 1995, tenemos otra vez el ejercicio del montaje. En esta obra el artista contrapone las portadas de este semanario americano con lo que pasaba en la misma semana en Ruanda. De la muerte de Jacqueline Kennedy, a la acusación

de asesinato de su esposa en el caso O.J. Simpson, al suicidio de Kurt Cobain; mientras duró el genocidio ninguna línea acerca del mismo salió en las portadas de Newsweek. Con esta estrategia discursiva, Alfredo Jaar estaba intentando dar visibilidad a lo que no aparecía en ninguna parte. Un arte de los contrastes y las paradojas, de contrapuntos y dialécticas.



Figura 20. Detalle de la obra *Newsweek*, 1995, de Alfredo Jaar

May 26, 1994: deployment of the mainly African UN force is delayed due to a dispute over who will provide equipment and cover the cost for de operarion. 400.000 deaths.



Figura 21. Detalle de la obra *Newsweek*, 1995, de Alfredo Jaar

¿Cómo nos posicionamos ante estos eventos? ¿Cómo una historia de atrocidades de una minoría étnica, de una cultura exótica, de un país

distante? ¿O podemos ver nuestra propia "humanidad" y proximidad frente aquellos seres humanos? ¿Acaso en situaciones adversas, no podríamos actuar del mismo modo? Blanchot, citado por Didi-Huberman, nos da algunas pistas al hablar de esta humanidad en común, en el caso de Auschwitz:

Generalmente, en el hecho de ser hombre hay un elemento cargante, repugnante, que es necesario superar. Pero ese peso y esa repulsión nunca han sido tan pesados como después de Auschwitz. Igual que todos nosotros, los responsables de Auschwitz tenían olfato, una boca, una voz, una razón humana, se casaban y tenían hijos: como las Pirámides o la Acrópolis, Auschwitz es el hecho, el signo del hombre. La imagen del hombre es inseparable, desde entonces, de la de una cámara de gas (Blanchot, apud Didi-Huberman, 2004: 52).

No estamos hablando aquí, defiende el propio Didi-Huberman de igualar las víctimas a los verdugos. Y para eso cita a Bataille y Robert Antelme:

Comprometer aquí la imagen del hombre, es hacer de Auschwitz, desde ahora, un problema fundamental de la antropología. Como dice Bataille, Auschwitz es un hecho inherente a nosotros. No se trata, por supuesto, de confundir a las víctimas con sus verdugos. Pero esta evidencia debe contar con el hecho antropológico – ese hecho de la especie humana, como escribía Robert Antelme en el mismo año – de un semejante que inflige a su semejante la tortura, la desfiguración y la muerte: "(...) no sólo somos las víctimas posibles de los verdugos: los verdugos son nuestros semejantes". Y Bataille pensador por excelencia de lo imposible – habría comprendido que había que hablar de los campos como de lo posible en sí mismo, "lo posible de Auschwitz" (Bataille, apud Didi-Huberman, 2004: 52).

Sobre todo en Ruanda, hablamos de la masacre de semejantes por sus semejantes, las etnias Tutsis y Hutus son muy próximas, tienen relación de parentesco, son muy cercanas y culturalmente poco difieren. Sea en Auschwitz, Ruanda, o el 11 de septiembre, hablamos, independientemente de los rasgos políticos y culturales inherentes a cada uno, de seres humanos como nosotros. Sí, Auschwitz es un hecho inherente a nosotros, como señaló Bataille, ¿Por qué el genocidio en Ruanda no lo sería? ¿Será porque no tuvo la misma exposición mediática? ¿No se han hecho tantas películas o se han escrito tantos libros sobre ello? O será porque, en las palabras de Alfredo Jaar, justificando por qué no se ha impedido la masacre en Ruanda, "estamos hablando aquí de un país pobre y africano, de raza negra, sin ningún interés geopolítico, no hay petróleo, por lo tanto que se maten" (Jaar, 2006).

Del mismo modo, sobre el tema de la violencia entre semejantes, nos habla la película *Notre Musique* (Godard, FRA, 2004). Mientras hace un *city-tour* en las calles y vestigios de lo que ha sido la Guerra de Bosnia (1992-1995) en la ciudad de Sarajevo, uno de los personajes advierte:

Quando tudo termina nada mais é como antes. A violência...a violência deixa marcas profundas. O ultraje do extermínio é indelével. A confiança no mundo que o terror aniquila é irrecuperável. Ver o próximo se voltar contra você gera um sentimento de horror incrustado na pele para sempre. A violência rompeu a linha da vida. O sobrevivente não é só outro ele é um outro. A regra é sobreviver. O pesadelo será de quem ficar pelo caminho. Cada um é perigoso para o outro. O corpo é uma arma em potencial. Cada um sabe onde atingir a si mesmo sabe onde atingir o outro (Godard, 2004).

Y es justo ahí en este punto, en la proximidad con el otro, donde resultan los genocidios más bestiales de la historia. Y es que "cuando la cercanía se resiente o explota, libera demonios espantosos" (Nancy apud Nair, 2010: p. 69).

Del exceso de las imágenes: del todo y de la nada.....

Ante la crítica de que hay demasiadas imágenes, Rancière propone un desvío en el foco de este problema, al señalar las relaciones de poder inherentes entre texto e imágenes. O más bien, relacionar la visibilidad del peso de las palabras que van seguidas de fragmentos de lo visible, validados por esas palabras. En este sentido,

No hay un torrente de imágenes. Los que se quejan de ese torrente son los seleccionadores, ya sea en acto o en potencia. Hay una puesta en escena de la relación entre la autoridad de la palabra autorizada y lo visible que ésta selecciona para nosotros: la de los acontecimientos que importan en la medida en que importan aquellos a quienes les suceden. La muerte de Richard Nixon o de Jacqueline Kennedy no se compara evidentemente a la de millones de personas de las que jamás hemos oído hablar y que han muerto en lugares lejanos con nombres impronunciables" (Rancière, 2008: 75).

Y luego complementa al decir en donde se ubican las razones profundas de nuestra indiferencia,

No es que veamos demasiados cuerpos que sufren, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos que no nos devuelven la mirada que les dirigimos, de los que se nos habla sin que se les ofrezca la posibilidad de hablarnos. Si se han podido cometer esos crímenes sin que nos hayamos conmovido es porque afectaban a seres vivos que nunca nos conmovieron, individuos cuyos nombres no nos decían nada. En materia de genocidio hay también una jerarquía, y es la de los nombres. Todo el mundo conoce el nombre de Auschwitz, incluso aquellos que niegan lo que allí sucedió. Por el contrario, a nadie se le ocurrió negar el genocidio en Ruanda (Rancière, 2008: 77).

En esta misma línea, Judith Butler en su libro *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, demuestra como las recientes guerras libradas por Estados Unidos han logrado imponer una distinción entre las vidas reconocidas o como no dignas de duelo. Señala con eso que “hay ‘sujetos’ que no son completamente reconocibles como sujetos, y hay ‘vidas’ que no son del todo – o nunca lo son – reconocidas como vidas” (Butler, 2010:17).

En su ensayo *Fotos-Choque*, Barthes comenta acerca de las fotos chocantes, violentas que “a fotografia não é de modo algum terrível em si mesma, e que o horror provém do fato de nós a olharmos do seio da nossa liberdade” (Barthes, 1993:67). Discute todavía el porqué de las fotos de violencia, de guerra, las de los fotoperiodistas en general no nos conmueven, en oposición a aquellas elaboradas por el arte o la poesía. Barthes habla de la posición en que nos ubicamos al mirar estas fotos, es decir, cuando las fotos-choque no nos conmueven, es porque nos llegan con el filtro de la mirada del fotógrafo, que nos presenta el “todo”, el “crudo”, sin espacios para procesar nuestra propia reflexión.

Al refutar las críticas de Wajcman, Didi-Huberman destaca que “las imágenes fotográficas realizadas por los miembros de un *Sonderkommando* consagrado a la muerte y de imágenes cinematográficas realizadas por los miembros del equipo de Steven Spielberg (*Schindler’s List*, 1993) o de Roberto Beghini (*La vita è bella*, 1997) no estamos hablando de las mismas imágenes. La imagen no es total, la imagen, pues, no es la misma en todas partes” (Didi-Hubermann, 2004: 112). Primo Levi, citado por Didi-Hubermann comenta que hay un foso entre las cosas tal y como eran en los campos de concentración, y tal y como “se representan en la imaginación común, alimentada por los libros, las películas y los mitos aproximados” (Levi, in Didi-Hubermann, 2004: 126). Así pues, alimentados por las películas de Hollywood, cuántos de nosotros no nos preguntamos el 11 de septiembre en las transmisiones en directo por la tele si se trataba de hechos reales o era un *blockbuster* americano más.

En este sentido, habría que distinguir, refiriéndose al inmenso corpus de las imágenes de los campos de concentración, “lo que hace velo de lo que hace jirón, lo que retiene la imagen en su regla consensual (donde nadie

mira realmente) y lo que desorbita la imagen hacia su excepción desgarradora (donde cada uno, de repente, se siente mirado)" (Didi-Hubermann, 2004: 125).

ALFREDO JAAR (1956, Santiago de Chile, Chile) Vive e trabalha em Nova York¹⁰

- Passou sua infância na Ilha Martinica (colônia francesa no Caribe), volta a Chile para concluir o ensino médio. Tenta medicina por pressão familiar (o pai queria ser médico, mas não teve condições financeiras). Possuía excelente habilidade manual, o que lhe rendia elogios como futuro cirurgião. Por sua pontuação consegue candidatar-se para arquitetura, a contragosto. Aos três meses de curso, descobriu-se “o homem mais feliz do mundo: descobriu o mundo do pensar, da criatividade”. Forma-se também em Cinema o que aporta a estética de seu trabalho a utilização constante de caixas de luz, slides, projeções, grandes telas iluminadas, salas escuras, entre outros.
- A metodologia do arquiteto é a base de todos os seus trabalhos. Isso implica em uma série de etapas/procedimentos para resolução de problemas/análise dos espaços/proposição de algum projeto. Parte sempre de um problema real. Com sua obra pretende promover mudanças físicas, emocionais e intelectuais no espectador. Pode ser considerado ingênuo, ou utópico, mas deseja que de alguma forma seu trabalho possa mudar o mundo. E afirma: “ríete e después hablamos de cómo se puede hacerlo”. Considera todas suas obras como tentativas falidas de representar a realidade/de representar o irrepresentável. Para ele o artista não tem como representar a realidade, isso é impossível, ele cria novas realidades.
- Um de seus primeiros trabalhos ao chegar a E.U.A nos anos 80 foi uma intervenção pública chamada **“This is not America”**, porque ficou chocado com o uso que os americanos faziam/fazem da palavra America na linguagem. Teve grande repercussão na mídia e hoje em dia ironicamente é utilizado em vários livros didáticos americanos. Muitas pessoas reagiram dizendo que aquela intervenção era ilegal (!)
- O maior projeto de sua carreira se intitula: Projeto Ruanda. Em 1994, um conflito entre duas minorias étnicas em Ruanda, país da África Centro-Oriental, deixou em quase 100 dias de conflito quase um milhão de mortos a golpes de facões. Tudo isso ocorreu diante da indiferença da comunidade internacional. Segundo o próprio artista, “esto ocurrió porque estamos hablando de un país pobre y africano de raza negra, ningún interese geopolítico, por lo tanto que se maten!”.
- Jaar viaja até Ruanda logo depois do conflito para registrar seus vestígios, realiza quase três mil fotos e durante seis anos entre 1994-2000 desenvolve 21 obras/projetos em torno a este tema.
- Uma destas obras se chama **“Os olhos de Gutete Emerita”** que estava exposta na última Bienal de SP. Nesta obra o artista apresenta a história de Gutete Emerita que testemunhou o assassinato de seu marido e seus dois filhos, quando estavam dentro da igreja em um domingo pela manhã. Nessa obra o artista utiliza um milhão de slides sobre uma caixa de luz com a mesma imagem – os olhos de Gutete Emerita, representando o número aproximado de vítimas no conflito.
- Em outra obra **“O lamento das imagens”** (2002), Jaar faz uma crítica a circulação e controle das imagens. Das imagens seqüestradas, escondidas, monopolizadas pelas corporações multinacionais e pelos próprios governos. Para o artista o bombardeio visual nos aniquila a sensibilidade/nos anestesia. Reclama uma reação do espectador uma tomada de posição política. E nos pergunta: “Cómo es posible que un ser humano no reaccione ante ciertas imágenes?” E ele mesmo responde: “Aquí hay dos posibilidades: o estas imágenes son signos, síntomas de una sociedad que se ha vuelto indiferente o son estas imágenes que han perdido la capacidad de afectarnos y por lo tanto de reaccionar”.

Obras selecionadas:

- This is not America, 1987 (vídeo).
- Los ojos de Gutete Emerita, 1996/2000 (29ª Bienal de São Paulo).
- El lamento de las imágenes, 2002.

¹⁰ Texto presentado a los participantes de los talleres.

.....*Las foto realidad*.....

.....*Ghath Abdul-Ahad*.....

El cuerpo es presencia, fragmento, destrozo.
El cuerpo es carne, sangre, vísceras.
El cuerpo es/está hiper-expuesto.
El cuerpo es tortura, dolor y muerte.
El cuerpo es la imagen/realidad.
Fotoperiodismo, en directo, en tiempo real
Es la imagen cruda, registro directo
El ojo/máquina/cámara capta la escena
El cuerpo es imagen / recorte (encuadramiento fotográfico)
El cuerpo es un péndulo entre muertos y vivos.
El cuerpo carga los signos culturales de un grupo específico: el velo, el
uniforme del ejército, la venda en los ojos de los prisioneros

(Notas del diario de campo, 13/08/2012)

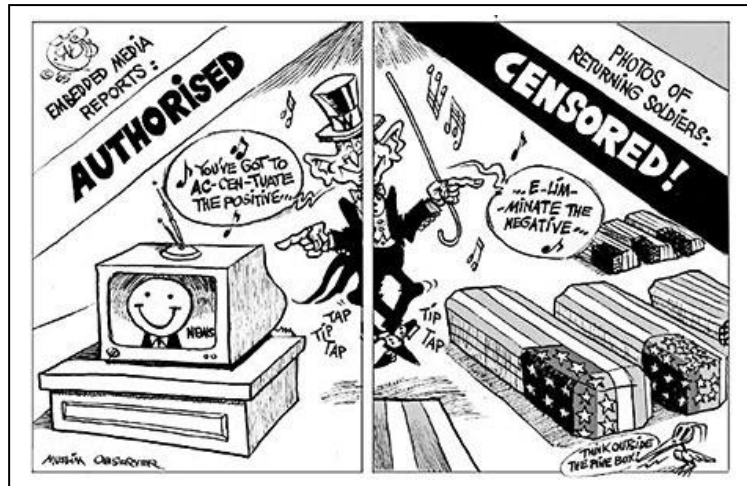


Figura 22. Caricatura referente al control que EUA ejerce sobre los medios

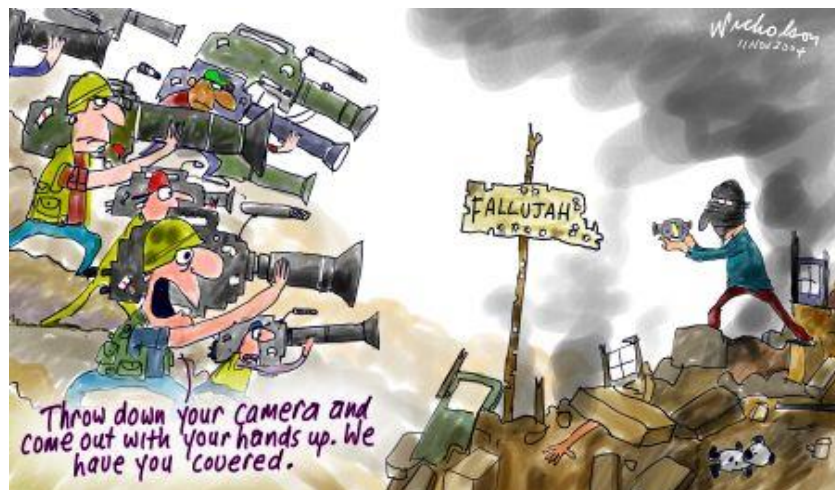


Figura 23. Nicholson. Fallujah Media Coverage¹¹

El primero de los tres artistas contemporáneos que ubiqué fue el fotoperiodista iraquí Ghaith Abdul-Ahad (Bagdad, 1975), cuando, en el segundo año del doctorado tuvimos que desarrollar una investigación a partir de la siguiente cuestión: ¿Qué podemos aprender de los artistas contemporáneos? En aquellos tiempos estaba buscando a artistas que trabajasen cuestiones relativas a la alteridad, así de modo bastante genérico. A la vez estaba involucrada en el trabajo de campo en una escuela de Barcelona, como parte de la investigación presentada en el DEA

¹¹ Recuperado en <http://nicholsoncartoons.com.au/fallujah-media-coverage-450263.html#/>

(Diploma de Estudios Avanzados). En esta ocasión, me ha sorprendido una escena en una clase en la cual el profesor, al presentar la fotografía de una mujer en la obra de una artista contemporánea, un estudiante comenta: ¡Es inglesa! .De ahí que me ha interesado esta cuestión de cómo percibimos el otro en la visualidad contemporánea. Me deparé pues, por casualidad, con las imágenes de las fotografías de Ghaith en una búsqueda por internet. Opté por dedicarme a mirarlas con un poco más de atención en aquel momento, puesto que me han impactado al mirarlas por primera vez. Quizás por el hecho de saber que fueron expuestas en la segunda Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIAC2, 2006). Tratándose de las imágenes de Ghaith Abdul-Ahad hay que puntualizar un par de cosas más. Las imágenes que estuvieron en la Bienal, son fotografías sacadas en la época de la invasión de Irak por EUA en el año 2003. Él, junto a un grupo de tres fotógrafos (Kael Alford, Thorne Anderson y Rita Leistner) decidieron salir por las calles registrando la invasión sin la protección (subentiéndase autorización) del ejército estadounidense, por lo tanto, por su cuenta y riesgo. Las fotografías de esta operación fueron presentadas en un libro llamado *Unembedded: Four Independent Photojournalists on the War in Irak* (2005), además de exposiciones itinerantes. En la página web que presenta este proyecto se explica que se trata del trabajo de cuatro fotoperiodistas independientes, que documentan cuestiones muchas veces sub-representadas por los grandes medios de comunicación¹². Desde la Guerra del Golfo (1990-1991), Estados Unidos ha recibido duras críticas por restringir la cobertura periodística de los sucesos. Así, pensando en un modo de rebatir tales críticas, el ejército estadounidense desarrolló un programa para proteger, "incrustar" a los periodistas. A cambio de protección, las imágenes y textos por ellos producidos tendrían que pasar por la censura del ejército. En estos casos, "una vez que completaban el entrenamiento de las acciones de tipo militar, estos periodistas incrustados (los "incrustados") estaban autorizados a moverse con la tropa que se les asignaba y documentar el conflicto" (Romero y Giménez, 2007).

Ghaith Abdul-Ahad, ha estudiado arquitectura en la Universidad de Bagdad y nunca había dejado su país hasta el año 2003. Considerado desertor del

¹² Recuperado en: <http://www.unembedded.com/#/about-unembedded>

ejército de Saddam Hussein, vivió seis años en la clandestinidad, mudando de casa frecuentemente para evitar ser detenido. En los últimos años se ha dedicado a fotografiar y escribir a partir de los frentes de resistencia, tanto sunitas cuanto chiitas. Sus artículos y fotografías fueron publicados en el New York Times, Washington Post, Los Angeles Times, The Guardian y The London Times, entre otros (Enwesor, 2006). Su incursión en la fotografía y el periodismo ha sido una casualidad, impulsado por la ocupación de EUA en Irak; mientras estudiaba y se dedicaba a la arquitectura, además de hacer pequeños trabajos informales. Tenía un amigo francés que trabajaba en la ONU y solían salir a divertirse, hablar de política, beber y fumar en algún café, hasta que este tuvo que huir rápidamente y le regaló sus cámaras. Para mantenerse conectado con su amigo, empezó a escribir un diario para comentarle lo que estaba pasando en su ciudad. Luego se dedicó a salir a los alrededores de la ciudad fotografiando los edificios bombardeados. En sus palabras: "I wanted to record the impact of the war on the city's architecture" (Abdul-Ahad, 2002). Eso ha sido solo el primer paso de una trayectoria dedicada a la fotografía y al periodismo desde entonces. Sus primeros relatos como un actor privilegiado en los hechos demuestran una mezcla de pavor, incredulidad y desorientación generalizada.

You saw the street through a thermal camera. Everything that was moving was black; everything that was not moving was white. I saw all these black figures walking around the vehicle, and suddenly I began to see them not as human beings but as a threat. They were ghost-like aliens walking outside this cone of safety. I thought, "Kill them, shoot them." I had so much fear and hatred, because one of them could be carrying explosives. I wasn't thinking about what was happening in the minds of those people—how they're disoriented, how they've turned into these killing machines because of the war. No, you describe them as ignorant and ungrateful. You dehumanize a whole population (Abdul-Ahad, 2002).

En la BIACS 2, estaban expuestas 13 fotografías en color de 40,6 x 50,8 cm, pertenecientes al acervo de Getty Images¹³. Entre todas, me detuve a mirar especialmente una de ellas, que salió publicada en el catálogo de la Bienal.

Anoche (21/04/2015) fui a ver la película *O Sal da Terra* (Juliano Ribeiro Salgado e Wim Venders, 2014). Se trata de un documental acerca del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado. Hace un par de días, al compartir un café con unos amigos y repetir por la milésima vez de qué se trataba el tema de mi tesis, fui interpelada con una cuestión: ¿Y Salgado? Es decir la persona estaba interesada en saber cuál sería la posible relación de sus fotografías con mi tesis. Le contesté con una sonrisa: y sí! Y sí que tiene conexiones, y sí que es muy difícil hablar de ello. Sebastião Salgado ha hecho parte de mi formación en la carrera de Artes Visuales, cuando estudiaba fotografía. Fui enseñada a reconocer lo extraordinario de los aspectos técnicos y formales en sus imágenes (todavía en la época de la fotografía analógica). Y por supuesto, he aprendido también a admirar su temática, retratar a la gente en condiciones sociales de las más precarias, vulnerables, en países y culturas distantes y en nuestro propio país. Luego en los otros cursos que fui haciendo después de terminada la carrera, fui descubriendo otro Salgado, que no era “así, tan bueno”. Es decir había toda una crítica acerca de su trabajo, de que se valía de una “estetización de la pobreza”, que además lucraba encima de esto, que sus imágenes no contribuían a aplacar los problemas que mostraban, sino al contrario, ayudaban a diluir el problema en el mar de (des)información: sus rostros no tenían nombre, no tenían historia. Ha sido difícil hacer el tránsito de uno a otro. Del genio de la fotografía dedicado a los oprimidos al “aprovechador” del dolor de los demás....No me siento a gusto en ninguna de las dos

¹³ Fotos Ghaith Abdul-Ahad: Getty Images, Recuperadas en: <http://www.gettyimages.pt/galleries/events/51678516>

posiciones, siento que necesito hacer una revisión de mi percepción acerca de su trabajo más allá de las críticas y opiniones que me (de)formaron...La película enseña largos pasajes dónde el fotógrafo está delante de sus propias imágenes comentando sus contextos de producción. Me quedé con algunas pistas: sí, aquel hombre tenía (y todavía tiene) una voluntad descomunal de ir a mirar y a registrar por todas partes, pero luego habría que enseñar tales fotografías. Hace su trabajo para enseñar a la gente que no ha visto, que no ha vivido aquellos sucesos. Me encantó observar como el público reaccionaba ante la película, ante las fotografías...Empezaron con murmulos, algunas risas, todo muy ligero.....luego, y en especial, cuando se enseñó una secuencia de fotografías de niños muertos....es como si toda gente a la vez hubiese suspendido la respiración. A mi lado una pareja dejaba escapar uno y otro comentario: _!Por Dios! ¿Qué es eso? La mujer ha demostrado más su lástima ante las fotografías de indígenas junto al resultado de su caza: animales muertos y o heridos. Y sí, y sí que sigue siendo necesario enseñar tales imágenes, porque todavía hay muchísima gente que ni siquiera sabe qué ha pasado en Ruanda, en Yugoslavia, o en Sierra Pelada.



Figura 24. *The Key in the Hand*, Chiaru Chiota [The 56th International Art Exhibition
- la Biennale di Venezia, Venice / Italy] 2015

Otro tema que ha tomado por asalto a nuestras *timelines* esta semana, ha sido la noticia de que miles de personas han muerto en naufragios en travesías clandestinas desde Libia a Italia en el mar Mediterráneo (De Lucas, 2015). Las autoridades europeas no saben qué hacer, cómo proceder. Hay un terrible tráfico humano por detrás de tales sucesos, refugiados, personas sin perspectiva alguna de (sobre)vivir. (De estos grandes desplazamientos de gente trata uno de los grandes proyectos de Sebastião Salgado, las fotografías recogidas en *Éxodos* (2000). Durante seis años el fotógrafo ha recorrido 40 países para retratar a los refugiados, exiliados, miles de gentes que salen de sus casas y tierras, muchas veces hacia lugar alguno). Mientras las autoridades se pelean por ver a quiénes les toca rescatar y acoger a los sobrevivientes, por otro lado, hay voces que van en dirección a la regulación de la inmigración ilegal, al final, podrían ser aprovechados como mano de obra (barata, por supuesto). Si se puede ayudar y aún sacar provecho, ¿Por qué no? Y así miramos, una vez más, a los llamados “navios negreiros, versão 2015” (Delgado, 2015). Vuelvo otra vez a Judith Butler, que me ayuda a pensar cuando vale una vida. O mejor diciendo, ¿qué vidas valen más que otras? El mundo hace protestas ante los muertos del Charlie Hebdo y hace poco caso ante las niñas secuestradas por el Boko Haram o los miles de inmigrantes muertos en las costas italianas. En las palabras de Alfredo Jaar, para justificar la indiferencia internacional ante el genocidio ruandés: son todos negros, pobres, de un país sin ningún interés geopolítico, por lo tanto, que se exploten!

Una de las imágenes presentadas por Ghaith Abdul-Ahad en la BIACS2 es esta:



Figura 25. Ghaith Abdul-Ahad, Occupation of Iraq Enters Third Year, 2005.

Fotografía en color 40,6 x 50,8 cm

Vemos a una mujer de pie, que sujeta en sus brazos a un bebé, próxima a una pared de piedras. Solo podemos mirar parte de sus ojos, su nariz y sus manos. Todo lo demás está cubierto por un vestido largo y un pañuelo que cubre su cabeza. Parece ser el interior de alguna casa. En el suelo tendidos, algunas sábanas o manteles que cubren todo el suelo. Hay algunos pañuelos colgados en la pared por detrás de la mujer, además de un bolso en la pared más próxima. En primerísimo plano vemos a un hombre con uniforme, casco, y un chaleco con muchos bolsillos sujetando un arma de gran porte, algo como una ametralladora o un fusil. Su arma está direccionada hacia el suelo. Parece haber en esta escena un diálogo en suspensión, como si el soldado acabara de llegar a la casa, hubiese preguntado algo a la mujer, que de pie hace un gesto para intentar indicar alguna respuesta. Los dos parecen mirarse a los ojos. Pero para mí, en realidad, el gesto más mordaz de esta escena está contenido en el otro niño o niña que aparece en la fotografía. Está de pie, muy próximo a la pared, sus dos manos tapan su boca y sus piernas parecen indicar un movimiento, una caminata

temblosa para aproximarse a la mujer (¿Tal vez su madre?). ¿Qué piensa este niño? ¿Qué se preguntará él? ¿Qué ha pasado allí? ¿Porque están abordando a aquella mujer (mi madre)? ¿Qué habría hecho ella, o algún amigo, o pariente que resultara en la necesidad de que un soldado estuviera en su casa? ¿Qué hace aquel hombre allí? ¿Por qué lleva un arma? ¿Qué va a hacer con nosotros? ¿Cuántas veces más veremos a esta gente? ¿Por qué invaden nuestros hogares?

Exactamente qué hacía aquel soldado en aquella ocasión tal vez jamás lo sabremos. Estamos hablando del contexto de la invasión de EUA en Irak, alrededor del año 2003. ¿Estaría ofreciendo ayuda a la mujer? ¿O buscando a algún sospechoso? No sabemos. Lo que sabemos, o podemos muy bien sospechar a partir de esta imagen, es que la niñez de aquel niño o aquella niña estará posiblemente para siempre marcada por el miedo. ¿Cómo se explica una guerra a un niño? ¿Cómo decirle que puede que no vuelva a ver más a sus compañeros del cole, o que su casa ha explotado y que ahora tendrá que vivir caminando en búsqueda de comida y refugio?

El tema de la niñez en contextos de guerra es siempre bastante problemático. Por su vulnerabilidad, a veces las primeras a morir en estos casos. Además sufren en las situaciones de abandono y hambruna en los miles de kilómetros que recorren en los desplazamientos de refugiados.

Desde luego, lo que siempre me ha impactado en imágenes como estas, sacadas por Ghaith, es el hecho de que son su "realidad cotidiana", que ha vivido aquellos hechos en aquellos momentos. Es decir, sigues tu vida diaria tranquilamente, sigues con tu trabajo y tus estudios, vuelves a casa, hasta que explota un conflicto, una bomba, tanques de guerra en las calles, gente muerta por todas las partes, se corta la comunicación, el agua, ya no puedes volver a tu casa. En este escenario de caos, de desarraigo, ¿cómo reaccionas? Ghaith ha mediado su experiencia de la guerra a través de la cámara fotográfica. En muchos momentos, por impulso, por inercia, sin saber muy bien hacia donde "disparar". Para intentar seguir con lucidez ante escenas tan brutales, ante la pila de cuerpos amontonados por las calles, solía decirse a sí mismo "He's just sleeping" (Abdul-Ahad, 2004). El fotógrafo se refería a un episodio ocurrido en Bagdad, en el día 13 de septiembre del

2004, dónde 13 (trece) iraquíes murieron y muchos otros resultaron heridos, cuando helicópteros de EUA dispararon contra una multitud de civiles desarmados. Sus percepciones del ataque nos dan algunas pistas de su experiencia en aquella ocasión

I had just reached the corner of the cube when I heard two explosions, I felt hot air blast my face and something burning on my head. I crawled to the cube and hid behind it. Six of us were squeezed into a space less than two metres wide. Blood started dripping on my camera but all that I could think about was how to keep the lens clean. A man in his 40s next to me was crying. He wasn't injured, he was just crying. I was so scared I just wanted to squeeze myself against the wall. The helicopters wheeled overhead, and I realised that they were firing directly at us. I wanted to be invisible, I wanted to hide under the others (...) The man with the bent knee was unconscious now, his face flat on the curb. Some kids came and said, "He is dead." I screamed at them. "Don't say that! He is still alive! Don't scare him." I asked him if he was OK, but he didn't reply. We left the kids behind the bent-knee guy, the cellphone guy and the blue V-neck T-shirt guy; they were all unconscious now. We left them to die there alone. I didn't even try to move any with me. I just ran selfishly away. I reached a building entrance when someone grabbed my arm and took me inside. "There's an injured man. Take pictures - show the world the American democracy," he said (Abdul-Ahad, 2004).

Impotencia, incredulidad, el no saber qué hacer, desarraigo sin sentido, faltan las palabras, sobran los sentimientos perturbados. Como espectadores de segunda orden, miramos su mirada del conflicto. No estamos allí, no sufrimos sus consecuencias directas. Estamos, pues, en posición privilegiada, al otro lado de la pantalla, del marco donde se encuentra la fotografía, del

catálogo donde se reproduce la misma. No alcanzamos a compartir sus angustias, tampoco sus dolores, ni físicos, ni emocionales.

De visibilidades e invisibilidades: quanto vale uma vida? Este ha sido el título de una ponencia que presenté en un reciente congreso sobre Cultura Visual en Brasil. Este también podría haber sido el titular del telediario del día de hoy. "Polícia investiga a morte de homem que trem passou por cima do corpo. A polícia do Rio de Janeiro investiga a morte de um homem que foi atropelado por um trem. O corpo ainda estava nos trilhos quando um outro trem passou por cima. A OAB classificou este caso como barbaridade". En nuestras pantallas vemos a un tren desplazarse con lentitud sobre las vías sobre las cuales vemos un borrón, supuestamente el cuerpo del hombre que había sido golpeado por otro tren anteriormente. Un hombre de la compañía de trenes hace señales al conductor para que siga su curso, sobre las vías, sobre aquel cuerpo. "A polícia ainda aguarda o laudo de necropsia para saber se Adílio Cabral dos Santos já estava morto quando um trem da Supervia passou sobre seu corpo sob autorização da própria concessionária. Para a Comissão de Direitos Humanos da OAB (Ordem dos Advogados) do Rio de Janeiro, o incidente 'se transformou em barbaridade a naturalizar a morte dando a noção de que o corpo humano é algo descartável'". Ante algo tan chocante, las comisiones y órganos oficiales ni saben bien que decir, como posicionase. Si señores, la muerte es algo "natural" y el cuerpo humano, una vez muerto es casi siempre "desechable". La cuestión aquí es de otro orden. Dice respecto al valor de una vida y de una muerte. Y es que hasta ahora ni siquiera se sabe si se trataba de un cadáver o una persona que necesitaba de socorro médico. Otra vez Judith Butler, y es que hay vidas que no son dignas de ser lloradas porque antes de eso no han sido dignas de ser vividas. "Adílio de 33 anos vendia doces na estação de trem. A mãe Dona Eunice contou que soube do acidente pela tv. (...) A Supervia que administra o serviço alegou que o trem era alto o suficiente para não atingir a

vítima. Em nota disse que tomou a decisão de autorizar a passagem em caráter excepcional porque na linha havia trens lotados. Nós perguntamos a Supervia se alguém atestou a morte de Adílio antes de o trem passar mas até agora não tivemos resposta". "É uma atrocidade, é uma coisa terrível, desumanidade. A gente não tava sabendo e já tava horrorizada com a situação. Aí depois anuncia que é o meu filho...tem como? Tem como?, disse a mãe de Adílio, Eunice de Souza Feliciano, de 61 anos em meio ao choro". "A Supervia deu R\$ 2.000,00 (dois mil reais) para a família. Só que a despesa total do enterro foi de R\$ 2.700,00 (dois mil e setecentos reais). A Supervia informou que faria contato com os parentes para pagar a diferença". FIM. Al día siguiente los titulares ya presentaban el hecho con otro tono "A dignidade morreu no horário de pico. Vendedor ambulante é atropelado por um trem no Rio e, para evitar o bloqueio da estação, um outro trem passa por cima de seu corpo"¹⁴. O en referencia a una conocida canción de Chico Buarque, llamada "Construção" (1971): "No trilho do trem, morreu na contramao atrapalhando o trafego"¹⁵.

El trabajo de Ghaith, desde luego se inscribe en una larga tradición de los llamados fotógrafos de guerra. De las muy conocidas fotografías de Capa de la Guerra Civil Española, a las dos Grandes Guerras, la Guerra de Vietnam, hasta la Guerra del Golfo y la invasión de Irak por EUA. ¿Qué ha cambiado en todos estos distintos tiempos históricos en relación a nuestra percepción de los conflictos? Las innovaciones tecnológicas han sido decisivas en ello. De muchas semanas para ser procesadas y divulgadas, las fotografías pasaron a ser divulgadas en 24 horas en la Guerra de Vietnam hasta la visualización en directo en la Guerra do Golfo. Es decir, "la percepción de la guerra se vive en presente continuo". Recibimos en directo un torrente de imágenes desde las zonas de conflicto, desde distintos dispositivos: los móviles, la tele, los ordenadores, entre otros. En este sentido,

¹⁴ Recuperado en:

http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/31/politica/1438377272_774029.html

¹⁵ Recuperado en: <http://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2015/08/01/no-trilho-do-trem-morreu-na-contramao-atrapalhando-o-trafego/>

“se hacen cada vez más decisivos los canales de acceso y los sistemas de organización, selección y jerarquización de las mismas (imágenes)” (Benet, 2007: 53). En la obra de Alfredo Jaar, titulada *El silencio de las imágenes*, vimos como grandes corporaciones y sistemas defensivos de algunos países se encargan de poner en circulación u hacer desaparecer miles de imágenes según sus propios criterios. También aquí cabe recordar otra vez más, que las imágenes producidas por Ghaith Abdul-Ahad son de otro orden, fuera del “sistema oficial” de producción y circulación de las mismas.

Este cambio en la percepción de las guerras que nos llegan en directo, además del hecho de que muchas de las guerras contemporáneas no se disputan directamente en campos de batalla (misiles, drones, y toda suerte de dispositivos teleguiados), y por fin, “la extensión del terrorismo ha trasladado a los ámbitos cotidianos, imprevisibles y azarosos, el centro de la violencia” (Idem). A partir de estos desplazamientos, tenemos que las imágenes más actuales de la guerra, nos llegan desde cámaras de seguridad, teléfonos móviles, registros visuales “inquietantemente banales por su extremada cercanía a lo que nos resulta familiar” (Ibidem). De todo ello, tenemos que lo importante en realidad es que

(...) la guerra ya se ha interiorizado, y no sólo por la indefinición del campo de batalla y el hecho de que en cualquier momento podamos ser víctimas, sino también porque esas imágenes han penetrado en el espacio de nuestra intimidad para quedarse a vivir con nosotros. La pantalla del ordenador o la habitación donde tenemos una televisión son nuestras ventanas permanentemente abiertas a la experiencia de la guerra (Benet, 2007: 53).

Así, nuestras percepciones en relación a la guerra se construyen a partir de las “visiones de la guerra” que nos llegan desde los blogs, portales web, entre otros dispositivos en un “estado de consumo continuo e íntimo del sufrimiento” (Benet, 2007). En otras palabras, “la guerra se ha convertido en un campo de cambios radicales en la percepción” (Hispano, 2007: 63).

También a partir de los estudios de François Soulages en su obra “Estética da fotografía. Perda e permanencia”, podríamos clasificar el trabajo de Ghaith

como fotografías "sin arte". Puesto que son así nombradas aquellas fotos donde "uma realidade ou uma coisa é realizada sem projeto nem vontade artísticas" (Soulages, 2010: 14). Es decir, no tienen la intencionalidad de ser un objeto artístico; el productor, en este caso el fotógrafo, no ha tenido este impulso inicial. En el caso de Ghaith, su obra pasa a ser considerada en el universo de las artes cuando es llevada a este lugar por la selección del curador Okwui Enwesor en la BIAC2. ¿Cuáles cuestiones llevaron a el curador a exponer algunas de las fotografías de Ghaith Abdul-Ahad, de la invasión de EUA a Irak en el 2003, en las paredes de la 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, BIAC2? Es como si saltaran directamente de los periódicos The Guardian, New York Times, entre otros a las paredes de una bienal de arte contemporáneo. Okwui Enwesor ha sido también el curador de la actual Bienal de Venecia (2015). Una bienal marcada por el carácter político de las obras presentadas y por eso mismo, ampliamente criticada. De origen nigeriana, Okwui ha estudiado en EUA, y ha sido el primer curador de origen africana de la Bienal de Venecia en 100 años de historia. Además ha sido el primero, no europeo a curar la 11ª Documenta de Kassel. Esos datos biográficos parecen no tener ningún sentido en un primer momento, pero si nos damos cuenta que la historia del arte siempre ha sido dominada por artistas y personajes claves como historiadores del arte, directores de museos, curadores de origen centro-europea; vislumbrar otras voces, desde otros continentes siempre suena como una irrupción, una posibilidad de contar y de decir otras cosas. O de acaso hablar de las mismas cosas desde otros lugares.

Estos temas, tan caros a Okwui Enwesor, como "la profunda perturbación – histórica, económica, social, política, cultural – patentes en la sociedad global contemporánea", o también "el principio de desfamiliarización como sutil reformulación de la intolerancia" se repiten muchas otras vez a lo largo del siglo XXI en varias exposiciones alrededor el mundo (Enwesor, 2006:14). La edición de la Brighton Photo Biennial, del año 2008, bajo el título "*Memory of Fire: The War of Images and Images of War*"¹⁶, el curador Julian Stallabrass se ha dedicado a pensar algunas imágenes fotográficas de guerra, su producción, usos, circulación y actuación en la sociedad contemporánea. A

¹⁶ Recuperado en <http://bpb.org.uk/>

partir de esta consigna encontramos los trabajos de los fotógrafos Sebastião Salgado, Ghaith Adul-Ahad y del artista Thomas Hirschhorn entre otros. Luego encontramos a Alfredo Jaar en la Triennale de Milano del año 2010, con curaduría de Germano Celant e Melissa Harris, bajo el título *Immagini Inquietanti*. Compuesta por una miríada de imágenes que vienen de todas partes del mundo, recogidas a partir de los años 70, "they speak of subjects that break down the confines of the imaginable because they approach a universe of the social that is latent and threatening as it concerns violence against women, ecological distortion, animal abuse, human obsessions, victims of war, and family"¹⁷.

El niño en la orilla. Hoy, 2 de septiembre del 2015, las redes sociales replican infinitamente dos fotografías de la tragedia de la travesía de los inmigrantes hacia Europa. No se trata de una noticia nueva, al contrario, se supone que al menos 2500 personas tengan perdido la vida este año haciendo el mismo camino. Resulta que hoy ha sido distinto. La foto del cuerpo de un niño de tres años tirado en una playa de Turquía, ha revolcado multitudes en las redes sociales. Pronto ha sido convertido en un "símbolo" de la historia que se repite cada día, en especial, en el mar mediterráneo. Aylan Kurdi, de 3 años pereció junto a su hermano de 5 años y a su madre. La fotógrafa Nilufer Demir registró el cuerpo tendido en la orilla de la playa y luego el momento en que un soldado rescata a su cuerpo. No hace falta enseñar esta imagen. Seguro las has visto en tu *timeline*, o en el telediario o alguien te la ha descrito en detalles. Al día siguiente ilustradores de todo el mundo rinden "homenaje" al niño sirio. Pero parece ser que el debate acalorado ha girado en torno aquellos que defendían la necesidad de enseñar y replicar aquella imagen y aquellos que condenaban su divulgación. Para saber hay que... "compartir". Compartir como un rastillo de pólvora en velocidad vertiginosa, cómo una consigna que dice: ¡ya lo sé! ¡Lo he visto! Lo

¹⁷ Recuperado en <http://www.triennale.org/en/exhibitions/past/756-immagini-inquietanti-disquieting-images-2#.Vc0B1 IVhBc>

que sucedió. ¿Dónde es Siria? ¿De qué huye esta gente? ¿Han pagado cuánto por su libertad? Tenían empleo, familias, casa, coches....Este "tipo" de imágenes refuerza la idea del horror, de la lástima, de lo innombrable que son esos hechos. Pero ellas por si solo no tienen fuerzas de cambiar ninguna realidad. Seria "pedir demasiado" de ellas mismas (Didi-Huberman). Los orígenes de la crisis migratorias tienen raíces seculares, desde del colonialismo europeo hasta las recientes acciones de los grupos terroristas como Estado Islámico y Boko Haram. Tales imágenes producen pequeños ruidos, olas de enojo en el flujo mismo de los acontecimientos. Las posibles soluciones para tales tragedias van mucho más allá de mirar o dejar de mirar estas escenas.

GAITH ABDUL-AHAD (1975, Bagdá, Iraque) Vive e trabalha em Bagdá¹⁸

- Estudou arquitetura na Universidade de Bagdá e nunca havia saído do Iraque até as guerras recentes (invasão EUA em 2003). Desertor do exército iraquiano de Saddam Hussein, viveu seis anos clandestinamente em Bagdá, mudando de casa a cada poucos meses para evitar ser detido. Nos últimos anos fotografa e escreve a partir das frentes de resistência tanto sunitas quanto xiita. Seus artigos e fotografias foram publicados no New York Times, Washington Post, Los Angeles Times, The Guardian e The London Times, entre outros.
- Em resposta às críticas de que a cobertura informativa das ações do exército americano, em especial na Guerra do Golfo, havia sido muito restrita e censurada, o exército americano estabeleceu um programa para incrustar/incorporar os jornalistas dentro de uma comitiva, oferecendo segurança sempre e quando os militares americanos autorizassem as imagens e textos antes de serem publicados.
- Ao completar o treinamento das ações militares, estes jornalistas incorporados/protegidos, estavam autorizados a mover-se com a tropa indicada e documentar o conflito (invasão do Irak).
- Esta controvertida decisão do exército americano reavivou a acusação de que a cobertura informativa da Guerra do Iraque era incompleta (e inclusive parcial). Isso levou a alguns jornalistas a trabalharem desincorporados/desprotegidos desse sistema em 2003, documentando cenas de conflito e tensão junto às forças armadas americanas e britânicas.
- Além de passar o tempo com iraquianos, fotografando e escrevendo a partir da linha de fogo os movimentos insurgentes tanto de sunitas quanto xiita.
- Gaith Abdul-Ahad foi um dos últimos jornalistas que restaram trabalhando em Fallujah, tomada pelos insurgentes antes do ataque americano em abril de 2004. Documentou além das ondas mortais de violência insurgente que foram aparecendo no Iraque, os combatentes árabes em momentos de meditação e oração, uma visão que contrasta com o imaginário que costuma-se associar aos insurgentes de Falluja o Najaf. Sobreviveu a ataques diretos do exército americano.
- Membro do grupo de fotógrafos UNEMBEDDED (não incrustados/não protegidos), Abdul-Ahad colabora com seus textos e fotografias no The Guardian e outras agências de notícias ocidentais.
- Em 2 de março de 2011 Gaith foi detido pelo exército líbio junto com o repórter Andrei Netto do jornal O Estado de São Paulo, em Sabratha na Líbia. Andrei foi liberado logo em seguida alegando as boas relações entre Brasil e Líbia. No dia 13 de março a Anistia Internacional entre outros se manifestaram para que Gaith fosse liberado, o que aconteceu no dia 16 de março, depois de negociações com o governo turco.

Obras selecionadas:

- Conjunto de fotografias pertencentes a agencia Getty Images, tiradas por Gaith entre 2004 e 2005 durante a invasão do Iraque pelos EUA e apresentadas por ocasião da exposição BIAC 2 (Bienal Internacional de Arte Contemporâneo de Sevilla, 2006).

- Parte das fotografias de Gaith pode ser consultada no site: <http://unembedded.net> Este site registra o trabalho de um grupo de quatro fotojornalistas independentes que trabalham sem a "proteção oficial" do exército americano.

¹⁸ Texto presentado a los participantes de los talleres.

.....La estética del shock.....

.....Thomas Hirschhorn.....

El cuerpo es exceso, acumulo, sobre posición.

El cuerpo es deyecto, rechazo, destrozo, fragmentación.

El cuerpo es un trozo, una cosa, una pieza de carne, un pedazo, un fragmento.

El cuerpo se pierde, si diluye en medio a millares de otros trozos, fragmentos.

El cuerpo es herramienta.

El cuerpo es precariedad/efímero El cuerpo es presencia (en pedazos)

Es/está esfacelado, ametrallado, bombardeado, destrozado, descarnado.

El cuerpo es indigente, no tiene una historia, no tiene un nombre.

Es cadáver.

Es una cabeza decapitada.

El cuerpo interpela, provoca, des(ubica).

El cuerpo está desfigurado.

¿Usted reconoce a este cuerpo?

(Notas del diario de campo, 13/08/2012)



Figura 26. Thomas Hirschhorn, *Tattoo Series, Freedom to Agree*, (2007)

I do not represent war in my artwork, war is not a thematic to me, the thematic is the Other. The Other is my next, my neighbour. The Other is what is strange to me, what I cannot understand, what I am afraid of. The Other is the absolute neighbourhood. The thematic is hate, resentment, violence, my own, my own violence and I think that Art – because it is Art – can create the conditions for confrontation or dialogue, directly, from one to one. Should art deal with war is an obscene and politician question because Art never “deals” with anything (Hirschhorn, 2007).

El artista suizo Thomas Hirschhorn es diseñador gráfico de formación, graduado en la Schule Für Gestaltung de Zurich. En los años 1980, se juntó en Paris al Colectivo Grapus (1970-1991), grupo de diseñadores que creaban carteles y producciones efímeras para pequeños teatros, la esfera pública además del Partido Comunista Francés. Sus creaciones estaban pautadas

por contenidos ideológicos y éticos (antifascistas, pacifistas, cívicos). Considerados polémicos e incómodos, en especial por su condición de comunistas (Satué,1999, p. 304 y 308). Además se caracterizaban por un visual *amateur*, un lenguaje directo en tono juguetón. Gran parte de su trabajo tenía una estética bastante peculiar: utilizaban recursos del fotomontaje, sumados a una caligrafía manuscrita, borres de tinta, semejantes a dibujos infantiles (Hollis, 2001, p.212). Luego al final de los 1980, el grupo se disolvió, absorbido por el *stablishment* que tanto había contestado.

Lo curioso, es que pese a que siempre su biografía esté vinculada al contestador colectivo Grapus, resulta que Thomas Hirschhorn no ha pasado más que una tarde, según sus propias palabras, en el seno de este grupo. Estimulado por una conferencia del propio colectivo en Zurich, un colectivo políticamente comprometido, Hirschhorn deseo en aquella época: I wanted to go to Paris to work with Grapus and make posters, prospectures, brochures. I wanted to make images with an immediate impact, to address a street public. But I thought I didn't need anyone to commission them; I wanted to create on my own (Hirschhorn, 2004, p. 9). Pese a admitir que se encontraba fuera de la realidad por esta premisa, la idea de ser diseñador gráfico por sí mismo, el artista justifica que por eso "I spent only half a day with Grapus in their studio, in spite of all the admiration that I had and continue to have for them. I realized that they too were executing the wishes of clients, even when these wishes came from the Communist Party or the Workers' Union. It was an ordinary creative graphic-design studio with its own hierarchies and clients" (Idem).

Esta desilusión ha sido quizás el estopín de un largo proceso para convertirse en artista. Comprendiendo que cualquier decisión suya es sobre todo una decisión política y no artística, Hirschhorn pasó entonces a dedicarse a las artes visuales, porque

only as an artist could I be totally responsible for what I did. The decision to be an artist is the decision to be free. Freedom is the condition of responsibility. I realized that to be an artist is not a question of form or of content, it's a

question of responsibility. The decision to be an artist is a decision for the absolute and for eternity. That has nothing to do with romanticism or idealism, it's a question of courage (Ibidem, p.11)

En eso coincide con el artista Alfredo Jaar, que afirma que para tornarse artista es necesario un acto de fe.

Por el hecho de no haber convivido demasiado con el colectivo Grapus, quizás el legado que ha dejado Grapus en el trabajo de Hirschhorn ha sido especialmente: la precariedad misma de los elementos que utiliza en sus instalaciones; y la visión política de su propio trabajo. El colectivo Grapus, parecía querer reírse de la tradición modernista pautaada pela Bauhaus: sobriedad, pureza de elementos formales, disposición de texto e imágenes sobre un espacio milimétricamente calculados, uso restricto de colores, tipografía formateada. Del mismo modo, el artista utiliza materiales poco nobles, poco artísticos, sin retoques ni disfraces. Los presenta además, como si fuera un gran escaparate o un expositor (*display*), como algo en proceso y no un objeto acabado. El artista incorpora el término *display* del diseño gráfico, para indicar algo que no sea un "producto final" y comenta: when I say 'display', it's something banal, unspetacular, like something in a shop window that's just put there. At the same time, you can also look at a shop window from venid, from all sides" (Hirschhorn, 2004, p. 13, 14). Con eso el artista intenta reducir el valor agregado en sus trabajos, no fetichiza el objeto, no lo reifica. Lo que en cierta medida es una gran provocación al mercado de arte ávido por objetos con un enorme apelo comercial.

Es difícil pensar una obra como la de Hirschhorn sin tener contacto directo con ella. En general son obras que ocupan grandes salones, instalaciones, con muchos elementos. El resultado es un aspecto caótico, como si la obra estuviese en proceso, inacabada, saturada de elementos de todo el tipo, de objetos, de informaciones, de imágenes y de palabras. Los objetos parecen estar dispuestos de forma aleatoria superpuestos, acumulados, excesivos. Se utiliza de materiales bastante precarios, baratos y efimeros: como papel aluminio, cartón, cinta adhesiva, madera contrachapada y páginas de

revistas o periódicos usados. También podemos ver mucho el uso de maniquís y fotografías que parecen sacadas de periódicos o revistas.

En muchas de sus series, suelen convivir en un mismo plano fotografías de chicas guapas, muy bien arregladas y maquilladas en editoriales de moda con fotografías de cuerpos muertos y destrozados. Un poco, como había trabajado Martha Rosler en sus series "*Bringing the war home*". En una serie titulada "*Ur-collage*", el artista comenta que su intención era llegar al *collage* "simple, primitivo, prehistórico".



Figura 27. Thomas Hirschhorn, "*Ur-collage*" 104, 2008 Print, cardboard and adhesive tape (41.9 x 40.3 cm)



Figura 28. *Thomas Hirschhorn, "Ur-collage"*

Se trata de una serie de fotomontajes de revistas femeninas de moda con imágenes de guerra. Se llaman "Ur-collage" porque son "collages originales". Para Hirschhorn,

El rasgo más obvio de un "Ur-Collage" es que crea un mundo nuevo a partir de tan sólo dos elementos del mundo existente. Estos dos elementos o imágenes son impresos, y es eso lo que vincula ambas imágenes; a saber, que son impresos. Uno de los elementos del material impreso es un anuncio a doble página, y el otro es una imagen impresa en una impresora doméstica. No digo que esta última – la imagen de un muerto, de una persona destruida – salga de Internet como si saliese de otro mundo, porque también es de este mundo. No es que una de las dos imágenes sea la acusada, y la otra, la acusadora; lo que pretendo, en realidad, es conectar ambas imágenes entre sí, reunir las; quiero pegarlas para que den una nueva visión de mundo. Lo que conecta ambos elementos antes de que yo los una es que son imágenes del mundo existente que me rodea. Son

elementos, imágenes de nuestro mundo indiviso, de nuestro único mundo.

Vivo en este mundo complejo, caótico, cruel, bello y maravilloso. Quiero ser feliz en él y quiero que mi obra lo refleje. El «*Ur-Collage*» sirve de base. Afirmando el mundo en el que vivo y quiero afirmar también su lado negativo. Afirmando el mundo donde la negatividad también se muestra y donde el núcleo duro de la realidad, de la negatividad, no se pone entre paréntesis. Pretendo mostrar también este núcleo duro. Pretendo abordar lo negativo; no quiero ser un cínico o un taimado. No quiero mirar para otro lado; no quiero dar la espalda ni ser excesivamente sensible. Quiero estar atento y crear un nuevo mundo junto al mundo existente, y dentro de él. Es eso lo que quiero hacer con el «*Ur-Collage*». Es lo que el «*Ur-Collage*» muestra; lo que reafirma; lo que defiende. El «*Ur-Collage*» es la forma que tiene este mundo recién creado. Hacer un «*Ur-Collage*» significa ponerse de acuerdo con el mundo. Ponerse de acuerdo no quiere decir aprobar. Ponerse de acuerdo significa mirar. Ponerse de acuerdo significa no mirar para otro lado. Ponerse de acuerdo significa resistir, resistir la realidad. Un «*Ur-Collage*» no es ni información, ni periodismo, ni análisis. Un «*Ur-Collage*» crea una verdad, y a mí me interesa darle una forma a esta verdad. El «*Ur-Collage*» quiere crear una nueva verdad (Hirschhorn, 2008).¹⁹

Estas cuestiones presentadas por el artista acerca de sus *collages*, son especialmente pertinentes en este momento (set 2015) cuando se debate la fotografía del niño Aylan Kurdi, que murió ahogado al intentar la travesía junto a su familia desde Siria hacia Europa. El cuerpo del niño de tres años, siendo recogido por un guardia en la orilla de una playa en Turquía ha salido en las portadas de muchos periódicos en todo el mundo. Mirzoeff se pregunta, “of all the photographs of this crisis, why did this one finally allow us

¹⁹ Recuperado en <http://www.ofbridgesandborders.com/index.php?/textos/ur-collage/>

to truly see these human refugees in the deluge of images that surround us every day?" (Mirzoeff, 2015)²⁰. Mirzoeff argumenta que podemos abrir nuestros ojos para esta fotografía, porque ella remite a otras imágenes que conocemos bien, como imágenes icónicas que cargan el poder de lo sagrado. Y entonces, relaciona la fotografía del soldado cargando el cuerpo de Aylan, con la Pietà de Michelangelo, la madre que sostiene en sus brazos a su hijo muerto. La postura del policía haría eco de uno de los íconos clave del arte occidental. Mirzoeff defiende que este reconocimiento, independientemente de nuestras creencias religiosas, es lo que permite "the photograph to get past the deflecting shell that we have all developed in today's image-dominated world. This shell allows us to survive both the constant stream of ads and the endless depictions of suffering" (Idem). El autor también hace referencia a otras dos fotos icónicas que conectan con la de Aylan, la de Dorothea Langer, "Migrant mother" (1936) y la de Nick Ut, "The terror of War" (1972), que es el retrato de Phan Thi Kim Phuc, la niña vietnamita de nueve años corriendo desnuda porque sus ropas y su cuerpo ardían por el Napalm. En su época esta imagen también ha generado discusiones sobre si debería o no ser enseñada por el hecho de que la niña se encontraba desnuda.



Figura 29. Nós não aprendemos, caricatura de Roberto Kroll, 2015

²⁰ Recuperado en <https://theconversation.com/dont-look-away-from-aylan-kurdis-image-47069>

El historietista brasileño Roberto Kroll hace referencia a la imagen de “la niña de Napalm” como quedó conocida, junto a la fotografía de Aylan, adjuntando además la también bastante conocida fotografía que Kevin Carter ha sacado en el Sudán y que le rindió el Premio Pulitzer de 1993. Volviendo a Mirzoeff, ¿Por qué la fotografía de Aylan se habría transformado en un ícono de la crisis migratoria? Seguro muchas otras fotografías se sacaron antes y después de su muerte, por los mismos motivos. ¿Quiénes tendríamos el reconocimiento allí de un ícono del arte o de la fotografía occidentales en el siglo XX? ¿Solo con eso bastaría para espantar nuestro estupor y nos protegería para que pudiéramos volver a mirarla? No lo sé, no estoy segura. Lo que parece ser es que sí: los niños son las víctimas primeras, más vulnerables de lo insano llamado guerra. Lo que podemos “aprender” es que transformar tales imágenes en “íconos” no hará cambiar tales realidades (no lo ha hecho en Vietnam, ni en Sudán). Aunque el padre de Aylan, haya afirmado querer que la imagen de su hijo se convierta en un ícono de esta lucha, lo cierto es que no, que dejaría todo ello para tener otra vez a sus hijos y su mujer vivos. Como madre, me destroza mirar tales imágenes, porque observas la fotografía desde el lugar de un padre que ha perdido a un hijo, de modo tan violento, y que luego tu duelo y tu dolor se hayan convertido en un espectáculo. Que pudiera estar con los suyos con vida, o despedirse de ellos con dignidad es lo que desearía yo. Además de respeto y tranquilidad para con los familiares sobrevivientes. No miro la imagen como a alguien involucrado en aquellos hechos o que pudiera cambiar aquella realidad por una acción mía. En cambio, me llenan de preguntas, me llevan mucho más allá otras imágenes, no tan “directas” como cuerpos tendidos en la playa, pero igualmente chocantes como estas en las que refugiados enseñan sus cosas, todas sus pertenencias cuando tienen que correr, huir por sus vidas.



Figura 30 Omran, 6 (Siria)



Figura 31. Omran, 6 (Siria) – Un pantalón, una camisa, una jeringa para emergencia, *marshmallows* (dulce favorito de Omran), jaboncillo, crema y cepillo de dientes, curativos.

Una iniciativa del Internacional *Rescue Comitee*²¹, la serie fotográfica se tituló: “*What’s in my bag?*”²². Medicinas, pañuelos, un pantalón, una camisa, alguna fotografía, pocos o ningún recuerdo. Y es que toda su vida se resume a una pequeña mochila, prácticamente vacía y eso es claro, si alcanzas a llegar con ella tras caminar centenares de kilómetros o viajar en botes

²¹ Recuperado en <http://www.hypeness.com.br/2015/09/serie-de-fotos-emocionante-retrata-o-que-refugiados-de-guerras-estao-levando-consigo-de-suas-casas/>

²² Recuperado en <https://medium.com/@theIRC/what-s-in-my-bag-758d435f6e62>

precarios hacia las orillas de alguna playa en seguridad. Y entonces sí, vuelvo a pensar en Aylan, no porque me acuerde de su cuerpo tendido en la arena, sino porque imagino que él también y su familia han pasado por lo mismo: la dificultad de dejar toda tu vida hacia atrás y seguir hacia delante prácticamente con la ropa que llevas en tu cuerpo. ¿Qué han pasado en sus vidas hasta entonces para que optasen por fin por desplazarse de sus vidas, sus tierras, sus familias y su cultura hacia ningún lugar? En el caso de la familia de Aylan, deseaban juntarse con una tía que vivía en Canadá, pero para muchos de ellos seguir vivos significó simplemente huir sin ninguna referencia ni hacia atrás, ni hacia delante. (Y es que cuando parecía que no, que no se podía decir nada más de esta fotografía, es que surge la noticia de que el Estado Islámico ha utilizado esta imagen para cohibir la fuga de los refugiados de Siria con el siguiente alerta: "Infelizmente, alguns sírios e libaneses estão dispostos a arriscarem a vida de quem eles são responsáveis por educar sobre a Sharia (lei islâmica), sacrificando muitos deles durante a viagem perigosa para as terras dos cruzados governadas por leis de ateísmo e indecência"²³

Volviendo a los collages de Hirschhorn, resulta que las fotografías que elige en general no pasan por ningún tratamiento, son las imágenes mismas, crudas, de cuerpos destrozados sacadas de Internet o de las *top models* en las revistas. De la modelo sabemos que es joven, blanca y si sabemos un poco más de moda podríamos incluso adivinar a qué marca de ropa está representando. Está recostada en un fondo amarillo (en la primera imagen) y enseña su bolso rojo. Todo indica parece estar viva, pese a que su cuerpo y su cabello desalineados están como tirados en el suelo, como si hubiera sufrido una caída. Pero parece ser que nos mira a los ojos. Del hombre, en este caso, que lleva barba y que está tumbado en el suelo, cubierto por un pañuelo rojo que cubre parte de su cara y que parece estar muerto. Al poner lado a lado dos fotografías que parecen ser tan dispares, el artista promueve encuentros con cosas que "están en este mundo", si es cierto, a la vez, en el mismo momento. Para eso el artista defiende, así como Mirzoeff,

²³ Recuperado en <http://oglobo.globo.com/mundo/estado-islamico-usa-imagem-de-menino-sirio-morto-para-ameacar-refugiados-por-fuga-17448358>
10/09/2015

que no quiere "mirar para otro lado, no quiere dar la espalda ni ser excesivamente sensible". Haciendo sus collages el artista acredita "ponerse de acuerdo con el mundo" no en el sentido de aprobar, pero en el sentido de mirar. Y no mirar para otro lado. También defiende que "ponerse de acuerdo significa resistir a la realidad". Y es allí donde entra el arte, o sea en el procesamiento de lo que es puramente "informativo, periodístico, o un análisis". Lo artístico, le da la vuelta a lo que antes era solo informativo, "crea una verdad", "crea un nuevo mundo" estando atento a este mundo. Estar atentos, poner el énfasis en ciertas imágenes, en ciertos encuentros entre imágenes; este parece ser también el trabajo del educador como mediador de estas mismas imágenes.

El choque que producen sus collages, disloca nuestras miradas. Al presentar dos imágenes que pertenecen al mismo mundo, pero que al principio no deberían presentarse "a la vez", en el mismo espacio. Estamos acostumbrados a mirar los periódicos y por consecuencia el mundo mismo, como compartimientos estanques, como si fuesen "mundos paralelos": tenemos la sección de economía, de política, de deporte, policial, el cuaderno de moda con sus fotos coloridas y a veces incluso en papel especial. En una sesión vemos imágenes de chicas guapas, maquilladas, con ropa cara, todo ello asociado a lo "bueno", todo está limpio, arreglado. En la sección de "desastres de la guerra" vemos cuerpos destrozados, suciedad, fealdad, muerte, asociado a tristeza y a "lo malo". Dos imágenes/situaciones que existen a la vez en el mundo. Las guerras siguen, en el mismo momento, mientras las colecciones se presentan en las pasarelas de París o Milán a cada estación. Lo que hace Hirschhorn es como "descarnar" el periódico, sacar lo que es el texto y dejar que coincidan imágenes de diferentes secciones produciendo encuentros explosivos.

Hirschhorn destaca aún que los collages son como el eje central de todas sus obras, también las tridimensionales siempre empiezan por los collages tridimensionales y nunca por el espacio o la arquitectura. El artista también cuestiona la técnica del collage en sí, es decir, algo simple, que se puede hacer rápido, sin mayores pretensiones. Y justo por su sencillez, despierta sospechas de cómo algo tan sencillo puede ser "respetable".

Por eso los collages se hacen sobre todo en la juventud. Pero un collage es resistente; escapa al control, incluso al control del que lo hace. Ese es su carácter resistente. Hacer un collage siempre tiene algo que ver con perder la cabeza. Precisamente es eso lo que me interesa, porque no existe ningún medio de expresión con semejante poder explosivo. Un collage está cargado y siempre es explosivo. Es cierto que, como artista, yo suelo quedarme estupefacto frente a un collage, pero precisamente se trata de aguantarse esto de «parecer un tonto». No hay en el mundo una técnica más común que el collage: prácticamente cualquiera, alguna vez en su vida, ha hecho un collage. Ese es el elemento asociativo de un collage: que prácticamente cualquiera, alguna vez en su vida, ha intentado hacer una imagen de este mundo. Un collage es algo universal y es una apertura hacia un público no exclusivo (Hirschhorn, 2008).

A partir de su definición de collage podemos comprender como piensa sus instalaciones: como algo que transborda, que “escapa al control”, como algo explosivo. Y sus obras sorprenden también por su “supuesta” sencillez, desde el punto de vista técnico: un amontonado de cosas pegadas con cinta adhesiva y cartones que cualquiera podría hacer. Cuestiona con eso también la propia noción del artista que tiene que poseer un dominio técnico específico. Sus obras suelen ser confeccionadas por el propio artista con ayuda de algunos colaboradores. Pone en jeque también el propio valor del objeto artístico y del sistema del arte al producir objetos y obras no sencillamente comercializables.

En este sentido, una obra que parece contener sus consignas claves es “*Too Too – Much Much*”, presentada en el Museum Dhondt-Dhaenens, en 2010. El propio artista comenta que esta obra sigue su máxima “Energy: yes! Quality: no!”. El artista ha despejado 14 camiones llenos de latas de bebida vacías

dentro del museo²⁴. Latas estas que representan el exceso, el consumismo y además, según el propio artista, tiene relación con “the role of the artist who always wants to do too much, without coming to the essence, but who quite contrarily disregards the essence, who really does way too much”²⁵.

Este exceso se repite en muchas de sus instalaciones con referencias también a filosofía, política y a cultura pop. En muchas de sus instalaciones/monumentos encontramos libros, manifiestos, escritos suyos y de otros autores. Otro concepto clave en sus obras es el pensamiento anti-escolar (Anschool), “que refuta princípios de transmissão e formatação do pensamento, daí essa espécie de culto ao caos em suas obras”²⁶.

Obras seleccionadas:



Figura 32. Thomas Hirschhorn, Superficial Engagement, (detalle), 2006.

²⁴ Recuperado en <https://utopiaparkway.wordpress.com/2010/10/02/thomas-hirschhorn-dumps-14-truckloads-of-cans-in-a-museum-for-too-too-much-much/> 04/09/2015

²⁵ Recuperado en: <http://www.museumdd.be/en/verleden/t4>

²⁶ Recuperado en: http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/thomas_hirschhorn.jhtm



Figura 33. Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, (detalle), 2006



Figura 34. Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, (detalle) 2006



Figura 35. Thomas Hirschhorn, *Restore Now*, (detalle) 2006, 27ª Bienal de San Pablo



Figura 36. Thomas Hirschhorn, *Restore Now*, (detalle) 2006, 27ª Bienal de San Pablo



Figura 37. *The Incommensurable Banner*, 2007, Thomas Hirschhorn



Figura 38. *The Incommensurable Banner*, 2007, Thomas Hirschhorn (detalle)

Esta obra se presentó por ocasión de la *Brighton Photo Biennial* del año 2008 con la siguiente advertencia:

Warning: The images presented in this exhibition were graphic in their representation of violence and war. They may be considered unsuitable for children, and may be disturbing to viewers of any age²⁷.

Lo inconmensurable, lo que por su enorme magnitud no se puede medir. Las muertes, las guerras, las pérdidas humanas, el sufrimiento. ¿Qué es lo que no se puede medir? En un gigantesco panel de 4 x 18m, Hirschhorn presenta una selección de fotografías de guerras contemporáneas, que presentan en muchas de ellas, muertos y cuerpos destrozados. Aquí no hay caminos a recorrer como en una instalación, todas las imágenes se encuentran en un mismo plano, no hay distracciones con otros objetos. El título de la obra grita por encima de las imágenes, repetidas por dos veces. No tenemos referencias de a cuales conflictos pertenecen, son solamente muertos. Y es que parece ser que como Godard, en *Notre Musique* (FRA, 2004), Hirschhorn parezca decir que una guerra equivale a todas las guerras, quienes han visto una, han visto todas. En la primera parte de la película, vemos en 7 minutos una pequeña muestra de lo que podríamos llamar de inconmensurable. Se trata del primer Reino, llamado Infierno. En este infierno vemos un montaje con batallas antiguas, masacres, decapitaciones, cuerpos amontonados, armas, tanques, aviones de guerra, explosiones, bombas, ametralladoras, niños jugando a luchar, cuerpos ahorcados, carbonizados. Las imágenes se entrecruzan con unas pocas frases. En una de ellas, leemos: “podemos encarar a morte de duas maneiras: uma como o impossível do possível, a outra, como o possível do impossível”. El posible ,en estos dos casos, Hirschhorn y Godard, sería pensar la muerte a partir del arte y del cine.

²⁷ Recuperado en: <http://fabrica.org.uk/exhibitions/the-incommensurable-banner/>

THOMAS HIRSCHHORN (1957, Berna, Suíça) Vive e trabalha em Paris²⁸

- Expôs entre outros na 27ª Bienal de São Paulo (2006), Documenta de Kassel (2002), Bienal de Veneza.
- Estudou Design Gráfico na Schule Für Gestaltung de Zúrich. Nos anos oitenta vai viver em Paris para tentar trabalhar o contrário do que havia vivenciado até então no design gráfico: limpeza, rigor, exatidão, eficácia. Acaba trabalhando com o grupo de designers Graphus, dedicado a otimizar a linguagem visual em função de uma eficaz comunicação política. Em 1986, abandona de vez o design e se dedica às artes plásticas.
- O artista perverte as idéias de arquivo e de monumento, de museu e de estátua. Suas obras são espaços de informação alternativa e reflexão: "o inimigo a combater é o mecanismo inesgotável de representação, os recursos retóricos que o poder gera para acumular legitimação"²⁹.
- "A obsessão taxonômica como potencialização da desordem natural da informação ou o depósito de um arquivo de valores morais em forma de monumento, são mecanismos de representação que o trabalho de Hirschhorn põe em questão"³⁰.
- Procura revitalizar a idéia de monumento, erguendo "memoriais" a personagens históricos: Spinoza, Mondrian, Gramsci, Bataille, Deleuze, Foucault, onde mistura objetos evocadores, imagens, textos, documentação de todo tipo.
- "Hirschhorn é conhecido por suas instalações potentes que fazem referência à filosofia, política e cultura pop. Suas construções geralmente têm um ar caótico e são feitas com materiais baratos e efêmeros como papel alumínio, papelão, fita adesiva, compensado e páginas de revistas ou jornais usados. Nelas também o artista coloca livros, manifestos e escritos seus, mapas e uma série de outras coisas. Hirschhorn baseia seus trabalhos no pensamento anti-escolar (Anschool) que refuta princípios de transmissão e formatação do pensamento, daí essa espécie de culto ao caos em suas obras"³¹.

Obras selecionadas:

- Superficial Engagement, 2006.
- Restore Now, 2006 (27ª Bienal de São Paulo)
- UR Collage (série de fotomontagens de revistas de femininas de moda e imagens de guerra).

²⁸ Texto presentado a los participantes de los talleres.

²⁹ SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Thomas Hirschhorn, la otra Suiza*. Arte y Parte no 59, octubre-noviembre 2005.

³⁰ Idem.

³¹ Disponível em: http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/thomas_hirschhorn.jhtm

.....Arte y política en Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn e Ghaith Abdul Ahad

Rechazo totalmente la etiqueta del arte político o artista político. Simplemente porque no hay nada que podamos hacer como artistas o productores culturales que no sea, de una forma u otra, esencialmente político.

Alfredo Jaar

I don't make political art, I make art politically

Thomas Hirschhorn

Mientras escribo estas líneas (julio 2014) vemos una y otra vez a la gente publicando en su Facebook fotografías de los conflictos entre Israel y Palestina y la Franja de Gaza. Inicialmente se publicaban mapas con los territorios palestinos siendo reducidos con el pasar de los años.



Figura 39. Mapa que representa la pérdida de territorio en Palestina a lo largo de los años³²

³² Recuperado en <https://www.facebook.com/WLParty/photos/a.404751606289074.1073741828.382548655176036/610289755735257/?type=1&theater>

Pero luego hemos visto fotografías de niños muertos o heridos. La gente pincha en "me gusta" en tales imágenes si es que eso es posible. Así como en las leyendas de la serie de grabados Los Desastres de Guerra de Goya, parecen interpelarnos: _ No se puede mirar _Fuerte cosa es! _Por qué? _Qué hay que hacer más? _Esto es peor _Bárbaros!_ Esto es malo _No hay quien los socorra _Qué locura! _Esto es lo peor!

Incredulidad, indignación, apatía. una suerte de reacciones nos acomete ante estas imágenes, imágenes dolorosas de los demás en situaciones bien distantes de la mayoría de nosotros.

Qué poderes tendrán tales imágenes? De parar una guerra? Como que si replicadas hacia el infinito pudieran llegar hacia los "señores de la guerra" y con eso pusieran fin a esta carnicería. Como en un abajo firmante mundial, un clamor colectivo, una propaganda antibelicista. En realidad eso sería pedir demasiado de tales imágenes...

En un artículo inicialmente publicado en la revista Estudios Visuales y que luego se ha convertido en una publicación (Bal, 2014) acerca de la obra de la artista colombiana Doris Salcedo, la investigadora Mieke Bal habla a partir de las relaciones entre arte y política. Uno de sus temas de investigación sería el llamado "arte político", que ella aboga que, el arte sea político sin ser temáticamente sobre política. Para eso, hace distinciones muy precisas y muy sutiles a la vez acerca de "la política" y "lo político". Empieza el artículo en cuestión con una frase tajante:

Soy tan reacia al arte político que se proclama a sí mismo en voz alta como tal; que se manifiesta en lugar de realizar, que declara en lugar de actuar, que decreta en lugar de hacer un esfuerzo. Por encima de todo, arte que, por señalar con un dedo moralizador a lo "dominante" - ideología, clase, institución, pueblo- proclama su propia

inocencia. Sin embargo, apartarse de lo político no es sólo un mal caso de indiferencia; no es ni siquiera posible. Porque, una posición no política o anti-política es simplemente igual de política -en la negación de su propia intratable inserción en lo político (Bal, 2010: 40).

Es decir en su concepción no existe arte fuera de lo político. Se utiliza del arte de Doris Salcedo como ejemplo emblemático de lo que llama de "filosofía práctica", de este arte que nos habla de cómo podemos lidiar con el sufrimiento de la gente causado por la violencia política. Defiende que solamente somos capaces de "tratar con" al suspender, apartar la "compasión sentimental". Y es ahí que se implementa el lugar de lo político, en la intersección entre lo singular y lo general, lo puntual y lo permanente. Mieke Bal, defiende además una concepción performativa del arte, donde el "arte participa de lo político, no sólo representándolo, en lugar de simplemente criticar, interviene". Así, la agencia política del arte consistiría en poseer y otorgar agencia. Para que tal interferencia sea posible, el arte tiene que poseer así como otorgar agencia. La escultura encarna en el lugar que la representación tiene, la búsqueda de ese tipo de agencia política del arte.

Luego apoya su discurso en la distinción entre "lo político" y la "política". Términos mutuamente opuestos, pertenecientes al dominio donde se estructura, y al que está sujeta la vida social. Bal, se apoya además en una definición de Chantal Mouffe para estos términos

concibo "lo político" como una dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a "la política" como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (Chantal Mouffe, apud, Bal, 2010:42).

Bal puntualiza que, en esta distinción **lo político** es donde el conflicto ocurre, donde la vida social es posible, y **la política** sería la organización que resuelve el conflicto a través del consenso. Defiende también que el

liberalismo en boga no reconoce los pluralismos del mundo social y sus conflictos. Así como Rancière y Mouffe, es a favor de la naturaleza conflictiva de la vida social y de la necesidad de desacuerdo. Al vivir en la "cultura del consenso", evitamos a todo costo el conflicto. Para Bal, esta es una cultura exclusivista que niega el carácter inerradicable del antagonismo, además de estar en contradicción con la realidad social que es conflictiva,

Mieke Bal defiende al arte de Salcedo como siendo "profundamente político", no como una temática o efecto secundario, sino como arte, puesto que sus imágenes "evocan, sugieren y connotan más de lo que transmiten significados". Y es ahí que al comprender como el significado puede "trabajar sin ser transmitido" es que tenemos, según Bal, creada la visión de un espacio político. Luego, en su ensayo, Mieke Bal apunta para los significados del "arte político", por lo que no es, es decir: 1) no es abierta y explícitamente sobre política; 2) no significa patrocinado por el estado y/o arte censurado; 3) no se trata de una protesta puntual. Su contrapunto sería un arte "libre" del contagio político:

Este arte es puro, etéreo, y únicamente estético; lo que Adorno llama despectivamente "el trabajo [de arte] que no quiere nada más que existir". Aboga por olvidar que, como el filósofo añadió, esta fetichización de la estética es "una actitud apolítica sumamente política" (Bal, 2010:53).

En la llamada filosofía post-Holocausto, el arte político tendría en común "una delicadeza, una modestia, una necesidad de establecer límites en torno a la tragedia de la vida real para que las víctimas no sean víctimas de nuevo". En este bloque ubicaríamos además del arte de Salcedo, a los trabajos de Alfredo Jaar. Luego, otra distinción importante, sería la del arte que representa los acontecimientos y los efectos de la violencia. Aquí se trata de que la representación de la violencia pueda convertirse en algo percibido como "arte" y no como documentación, periodismo o escritura crítica. El arte político realizado bajo la bandera de la representación, o bien, niega el arte mismo, limitándose a la conmemoración documental, o bien rechaza la representación (de la violencia).

Mieke Bal, se pauta en el filósofo Theodor Adorno (1903-1969) en sus argumentos ante la estetización de la violencia o del horror, para lo cual tornar el horror en belleza, lejos de ser algo civilizado, es, de hecho, bárbaro:

Al parecer, el arte destruiría el mundo civilizado, o al menos entraría en connivencia con esa destrucción, porque hace la violencia aceptable, incluso se corre el riesgo de hacerla agradable. El efecto es la obliteración total de la violencia. Porque no hay manera más radical de borrar la violencia o, para anticipar un concepto posterior, de "trasladarla", que hacer algo atractivo con ella, así pues mitigándola, dándole belleza, y, sin saberlo, redimiéndola (Bal, 2010: 54).

Para huir de esta trampa, Salcedo individualiza la historia de sus víctimas, como lo hace Alfredo Jaar en *Los ojos de Gutete Emerita*. Mieke Bal cree que es sólo a través de tal trabajo, que "sitúa la singularidad en un entorno de protección, al tiempo que su efecto accesible en otros lugares, el arte puede ser efectivamente político.

.....**Ojos acostumbrados**.....

Hoy en la clase de Historia del Arte y del Diseño una estudiante dijo que en general ,la gente tiene los ojos acostumbrados y que el arte es lo que hace que estos ojos sean de algún modo perturbados, desubicados. En un vídeo que miramos en la misma clase, Celso Favaretto dijo que experimentar el arte es algo capaz de alterar nuestra percepción. ¿Será? (Notas del diario de campo, 29 de feb de 2012).

¿Qué es lo que es capaz de perturbar nuestra percepción verdaderamente?
¿No estaríamos todos demasiado acostumbrados con las imágenes que

vemos cada día? ¿Qué parte cabe al arte para que alcance a producir este ruido en nuestras percepciones? Ya nos decía Didi-Huberman que:

Innumerables son en nuestros días las imágenes de violencia organizada y de barbarie. La información televisada maneja muy bien dos técnicas, la *nada* o la *demasiá*, para engegucernos mejor – por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación. ¿Qué se puede hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de *no ver nada de nada* o *ver sólo clichés*? (Didi-Hubermann, 2008b: 39).

Las consecuencias de todo ello, según el propio autor, parecen ser un problema de imaginación. Como la “totalidad” de las imágenes no es dada todo el tiempo, no hay huecos, no hay espacios para que se puedan procesar tales informaciones, para que se pueda imaginar, pensar.

Vivimos en una época de imaginación desgarrada. Como la información nos ofrece *demasiado* a través de la proliferación de las imágenes, estamos predispuestos a no creer *nada* de lo que vemos, y, finalmente, a no querer mirar lo que tenemos ante nuestros ojos (Didi-Hubermann, 2008b: 39).

Los trabajos de artistas como Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn o las fotografías de Ghaith Abdul-Ahad, ¿contribuyen de qué maneras en los modos que percibimos el otro allí presentado?

Habría que matizar que las fotografías de Ghaith Abdul-Ahad son fotoperiodismo que en su momento fueron apropiadas por el sistema del arte. Aunque sea la visión de alguien no incrustado. Es casi como mirar una fotografía en un periódico.

En las instalaciones de Thomas Hirschhorn tenemos una profusión de estímulos visuales, referencias, textos y fotografías. En las fotografías se presentan cuerpos destrozados o parte de ellos en medio a miles de otras imágenes. No menos impactantes las imágenes, se diluyen en este mar de referencias.

Ya en Alfredo Jaar tenemos otra poética. No vemos muertos, cuerpos destrozados, sangre. Pero están todos allí, en su ausencia.

.....**Una mirada en proceso: pistas para pensar la alteridad en situación de vulnerabilidad extrema**.....

Hago aquí un pequeño esbozo auto-etnográfico para rescatar algunas escenas donde puntualizo sobre mi relación con personas en situaciones muy distantes de la mía, en situaciones de vulnerabilidad extrema.

Como comenté en el primer bloque, en una clase que asistí en un aula de un colegio en Barcelona, me hizo pensar en el tema de la construcción de nuestras miradas, en cómo están mediadas culturalmente. En este sentido, me pareció importante intentar seguir algunas pistas en dirección a cómo fui (y sigo) construyendo mi propia mirada en relación a esta cuestión: el otro en situaciones de vulnerabilidad extrema. Esta cuestión me ha llevado a investigar algunas de las obras e los artistas Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y del fotoperiodista Ghaiith Abdul-Ahad.

Me acuerdo cuando niña, de las campañas por la tele para recolectar ropas y comida para la gente que había sufrido con las inundaciones en mi estado, Santa Catarina. Después una campaña ,que este año ha completado 30 años, llamada "Criança Esperança", de la Rede Globo de televisión, para recaudar dinero para proyectos sociales en todo Brasil. Me acuerdo de cómo tales campañas me conmovían y me inclinaban a querer ayudar. Treinta años después, ahora ya desde una distancia temporal, me parece que tales campañas tienen más apelo mediático que efectiva actuación en las carencias que se proponen superar.

En la carrera tuve contacto como becaria en un proyecto de investigación durante dos años y medio, con una pequeña comunidad "étnicamente diferenciada" como le gustaba subrayar mi orientador, que vivía aislada en una región de difícil acceso en el municipio de José Boiteux (Santa Catarina,

Brasil). El municipio, con poco más de cuatro mil habitantes tuvo fuerte influencia de la inmigración alemana, venida de los municipios vecinos en los años 1920. Esto ha causado muchos conflictos entre los habitantes locales, en su mayoría indígenas y los nuevos habitantes. La trayectoria de este grupo al cual tuve contacto, llamados Cafuzos (mezcla de negros y indígenas), ha sido bastante dificultosa desde la expropiación de sus tierras por ocasión de la Guerra do Contestado (1912-1916). Se trata, por lo tanto, de un grupo de sobrevivientes que vivían en una región bastante aislada del centro de la ciudad, sin agua corriente, ni energía eléctrica.

Me intrigaba la idea de que nosotros, "los de la uni", íbamos a aportarles algo, como si se tratara de rescatarlos, salvarlos, protegerlos de una situación de abandono y de sus vecinos alemanes, enemigos no declarados. Me preguntaba una y otra vez si ellos mismos deseaban aquello, o si éramos nosotros que los mirábamos desde nuestros parámetros, y que nos gustaría que tuviesen mejores condiciones de vida "como las nuestras". Del mismo modo, tuve la oportunidad de hacer mi práctica docente en la escuela de la comunidad, dónde a la misma clase iban niños de 7 a 16 años. En aquella época, con muchos niños y niñas que no sabían ni escribir sus nombres me sentía desubicada, como si no tuviera sentido alguno hablarles de Van Gogh ante una realidad tan inhóspita.

Alrededor del año 2003, leí un libro que me ha desorientado bastante: "*As Boas Mulheres da China*" (2003), de Xinran. La autora es una periodista que tenía un programa de radio en China, que escuchaba la historia de mujeres de diferentes edades y condiciones sociales, en relatos muy íntimos, que seguramente no serían compartidos sin el anonimato garantizado por el programa. Experiencias diversas como violencia familiar, opresión, homosexualidad, miseria, humillación y prejuicio fueron después recopilados en el libro. Las historias eran cada cual más irreales y si no supiese de antemano que se trataba de historias reales, pensaría que serían pura ficción. Como es posible que aquellas mujeres, con aquellas historias, hubiesen pasado por todo aquello todavía en nuestro siglo? Algunos parecían relatos que remitían a períodos prehistóricos. Suenan como leyendas como historias increíbles que no pudiesen existir en realidad. Me

acuerdo de prestar el libro para mucha gente después, amigas, estudiantes, quería tal vez intentar compartir un poco de mi estupor y de mi ignorancia ante una realidad tan chocante.

Otro momento que me hace pensar en mi relación con personas en situación de vulnerabilidad, fue encontrar por casualidad en la estantería de una librería de mi ciudad en la sesión de Historia un libro con el título: *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias*. Debía ser cerca del año 2002 o 2003, no me acuerdo exactamente. Casi diez años después del genocidio y era la primera vez que oía hablar de Ruanda.

Años más tarde, cuando estaba en el segundo año del doctorado en Barcelona, una fotografía ha ganado visibilidad y generado mucha discusión. Esta foto ganó el premio *World Photo Press* el año 2007.



Figura 40. Spencer Platt, World Press Photo 2007

Ha recibido miles de críticas por su supuesta indiferencia, es decir, como estos jóvenes “pijos” se iban con su coche de lujo de paseo por los escombros de la ciudad de Beirut, Líbano, tras los ataques de tropas israelís. Este ataque se produjo en respuesta al Hezbollah que había secuestrado y

matado a soldados israelíes algunos días antes. El conflicto terminó solo casi un mes después, con miles de muertos y un acuerdo de cesar fuego intermediado por Naciones Unidas. En realidad, estos jóvenes libaneses volvían a ver que había restado de sus casas en el barrio donde vivían. El contraste entre un coche de lujo y el escenario de la devastación provocó muchas reacciones, algunas incluso denunciaban que se trataba de un fotomontaje.

Para el autor del registro, el fotógrafo Spencer Platt, quizás lo sorprendente en esta foto esté en el hecho de que "we often think we know what war looks like, but it's not until we see imagery or reports first-hand that we realise the similarities with our own lives" (Platt, 2007). Así como la fotografía de Aylan Kurdi, quizás haya despertado tanta conmoción porque el niño muerto en la orilla de la playa podría ser/parecer cualquiera de nuestros hijos. Y luego complementa Platt

Opinions and stereotypes are quickly made, yet moments of reflection are increasingly rare. One of the most common reactions I receive to this image is 'this is Lebanon?' The rich and glamorous, while a significant part of Lebanon's past and present, somehow do not often fit neatly or comfortably into the story. Maybe it is because they look too much like us in their Western cars and clothes, or maybe it has to do with what we expect victims to look like. I don't know these people personally. It's very possible that they had lost their homes or loved ones in the war that summer. But, what I am confident about is that the image of them asks us to question our assumptions of the Middle East and those victimised by war (Idem).

Una imagen que tiene la capacidad de perturbar nuestros (pre)juicios, nuestras miradas, nuestras certezas. Es un caso ejemplar de cómo una imagen nos ofrece, siempre, una versión parcial de los hechos, que siempre es necesario ir más allá de lo que ella nos enseña, que lo que vemos en aquel marco no es nunca, o no explica del todo lo que ha pasado en

aquella escena. Nuestros imaginarios están formados por "las guerras", de Irán e Irak, de Afganistán, del Golfo Pérsico, etc., desde el cine hollywoodiano y los noticieros de la tele. "Las guerras" tienen siempre los mismos colores, gente muerta, escombros, polvo, suciedad, hambruna, restos de toda suerte, materiales y humanos. Es curioso, por ejemplo si haces una rápida búsqueda en Google Imágenes y pones, por ejemplo, "Siria" a ver cuáles imágenes te salen. O si pruebas hacer lo mismo con "Brasil". Es como si en Siria, en todo el país, en todas las ciudades, ahora mismo, solo existiesen escombros, guerra, catástrofe. En "Brasil" por su vez, carnaval, fútbol y mujeres en bikini³³. Son los estereotipos que se reproducen y cuando miras a una escena que no cuadra en tus modelos ya conocidos, se producen estos espantos, estos ruidos.



Figura 41. Javier Bauluz, Tarifa, Playa de los Alemanes, 01/09/2000

En agosto del 2015, los noticieros muestran cada día las consecuencias de la crisis migratoria en Europa, con la llegada de miles de refugiados desde Siria, Afganistán, Eritrea, además de países del África subsahariana, víctimas de guerras civiles, terrorismo, miseria. Quince años atrás una fotografía

³³ La cuestión de los estereotipos en las búsquedas de Google Images. También si percibí en las cuestiones de género por ejemplo. Cristina Garrido subraya que en búsquedas por palabras como "executive" o "secretary" salen para los primeros hombres blancos en traje-corbatas, etc. y para lo otro solo mujeres, reforzando "la visión estereotípica y discriminatoria del género, esto no es más que un reflejo de la sociedad y del imaginario colectivo" (Garrido, 2015, p. 3).

sacada por Javier Bauluz, chocaba por este mismo tema, es especial por la indiferencia de la gente frente a esta cuestión:

Cuando llegué me encontré la playa llena de gente tomando el sol, con sus sombrillas. No veía nada raro. Luego, fijándome un poquito en una zona de rocas, me pareció ver algo. Al irme acercando vi al inmigrante muerto. Había un par de personas en traje de baño y un cámara de televisión. Pero lo que más me llamó la atención fue esta pareja con su sombrilla, su nevera y sus cervecitas, sentados tomando el sol mientras el inmigrante estaba allí muerto, a unos pocos metros. Yo no soy quien para juzgar lo que hacen los demás, pero me parecía una foto representativa de la actitud de la gente porque no era solo esta pareja, que eran los que estaban más cerca: el resto de la playa continuó con su maravilloso día de verano (Bauluz, 2015).

En aquello había entonces una cosigna como afirma el propio Bauluz, “el amor al prójimo era un delito”, dado que si ayudabas a un inmigrante te podrían poner una multa de unos 1.500 euros, que fue lo que le sucedió a gente de la Asociación de Derechos Humanos de Andalucía. Bauluz comenta que “había una especie de clandestinidad surrealista para ayudar al prójimo: la gente que los recogían, los llevaban a su casa, les daban de comer, una ducha y una cama...pero con el peligro de ser multados” (Bauluz, 2015).

Podría seguir rescatando muchas imágenes y escenas que me han perturbado a lo largo de mi vida en relación a personas en situación de vulnerabilidad extrema. Termino con una que especialmente vuelve a escena justo al día de hoy 01 de octubre, quince años después del ocurrido. Me la hizo recordar Banksy al publicarla hoy en su perfil del Facebook. Se trata del episodio de la muerte de padre e hijo en la Segunda Intifada, que ha sido filmada y divulgada casi en directo como en un *reality show*. Me acuerdo de haber registrado en la memoria la escena, sin ubicarla bien en el conflicto al que pertenecía. Muchos años después, al volver a comentar

sobre esta escena con un amigo mientras bosquejaba mi proyecto de tesis, este me aclaró que se trataba de la Segunda Intifada³⁴. Vemos a un padre y a un niño acorralados ante un tiroteo en Gaza. Se trata de Jamal al Durra y su hijo Mohamed al Durra. Consta que el niño falleció en aquél momento y el padre logró sobrevivir tras ser rescatado y cuidado. El niño quedó conocido como el mártir de la segunda intifada. Un informe producido por Israel en el año 2006 trató de desmentir lo ocurrido indicando que todo había sido ensenado (Alandete, 2013). No sé qué podrá ser más absurdo: que un niño haya muerto de modo tan estúpido junto a su padre que nada pudo hacer para salvarle, o que alguien argumentara que todo no pasara de una "puesta en escena". En uno u otro caso sigo con el choque que nos transmiten aquellas imágenes. No lo podía creer: a ver... eso está pasando de verdad? Han matado al padre³⁵ y al niño de este modo salvaje? Han televisado eso y lo están pasando ahora mismo por la tele en todas partes del mundo? Mal estar, vértigo, incomprensión, estupor, incredulidad son algunos sentimientos que me han pasado al mirar estas imágenes por primera vez. No hay filtros, todo vale, en nombre de qué? Posiblemente de más puntos en la audiencia.

Es curioso como escenas fuertes, imágenes que nos marcan por su fuerza, su impacto, a veces flotan en nuestras memorias sin referentes precisos. Durante mucho tiempo creí que la foto en blanco y negro de la niña llorando corriendo desnuda por la calle presentaba una escena que sellaba el final de la segunda guerra mundial con el lanzamiento de las bombas en Hiroshima y Nagasaki, en agosto de 1945. Phan Thi Kim Phúc una niña de nueve años huye en realidad del ataque con Napalm en Vietnam en junio de 1972. No sé porque estas dos escenas se me mezclaron...Quizás porque se tratan de dos hechos igualmente horribles. Quizás por la propia

³⁴ La Primera Intifada (rebelión) ocurrió en el año 1987. En el 28 de septiembre del año 2000 tuvo inicio la segunda intifada tras la polémica visita del líder de la oposición israelí Ariel Sharon a la Explanada de las Mezquitas (para los palestinos) o Monte del Templo (para los israelíes). Considerada territorio sagrado para los palestinos la visita fue considerada una provocación que desencadenó el conflicto que duró hasta 2005. Recuperado en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_3142000/3142870.stm

³⁵ Cuando vi las imágenes por primera vez, no tenía la información que solo el niño habría muerto.

ignorancia de aspectos importantes de la historia en general. Resulta que por alguna razón que desconozco estas dos realidades se superpusieron en algún rincón de mi memoria. Una imagen ícono y un hecho histórico icónico: la niña y el fin de la segunda guerra mundial.

.....¿Apatía o indignación? ¿Cuáles sentimientos nos rodean cuando miramos estas imágenes? ¿Cuáles son sus efectos?.....

Al querer investigar sobre la percepción de la alteridad en la visualidad contemporánea, cuando el otro se presenta en situaciones de vulnerabilidad extrema, me preguntaba por ejemplo, a partir del trabajo de los tres artistas aquí estudiados: ¿cómo vivimos la experiencia de una guerra o de una tragedia desde la distancia? ¿Qué nos toca a nosotros, cuando no estamos "directamente" involucrados en los hechos? Sobre estas cuestiones Baudrillard comenta que la realidad de la guerra sólo es accesible a sus actores directos, para el resto forma parte de la mera hiperrealidad virtual (Baudrillard, 1991). Así que para la mayoría de nosotros, "ante la catástrofe de lo real, preferimos el exilio de lo virtual, cuyo espejo universal es la televisión" (Baudrillard, 1991, p.16). Los medios son el filtro de esta realidad para nosotros. No nos involucramos, no tomamos partido, no hace parte de nuestras vidas. Sobre la cuestión de esta distancia entre el "nosotros acá" y él "ellos más allá", y del absurdo de estos contrastes Baudrillard relata que por ocasión de la guerra del Golfo, en el momento de los bombardeos, los altavoces en las pistas de esquí de Couchevel (Francia) iban difundiendo las noticias de la guerra. Y añade "¿y a los otros allá abajo, a los iraquíes, en sus bunkers del desierto, les habrán facilitado acaso los boletines del estado de la nieve en las pistas de Couchevel?" (Baudrillard, 1991 p.89).

En otro episodio relativamente reciente en la historia, en el año 2007 la justicia serbia empezaba a condenar a los serbios involucrados en los crímenes de guerra en Bosnia-Herzegovina, en especial la masacre de 8000 musulmanes bosnios en Srebrenica en el año 1995. Por ocasión de estos juzgados ha sido curioso observar que los serbios oscilaban entre la apatía y

la petición de responsabilidades. Una joven comentaba en aquél tiempo “la verdad es que no he tenido tiempo de escuchar las noticias y las informaciones políticas no me interesan especialmente” (Zojovic, in Villena, 2007, p.2). El periodista Miguel Ángel Villena argumentaba que en realidad esta era una opinión recurrente “que representa a todo un sector juvenil serbio, hartos ya de las secuelas de las guerras yugoslavas de los noventa” (Villena, 2007, p. 2).

¿Apatía o involucramiento? No es tan sencillo así hablar de eso desde la distancia. ¿Cómo las personas reaccionan ante estos hechos? ¿A la proliferación de estas imágenes del dolor de los demás? (Sontag, 2003). Por ocasión de los atentados terroristas del 11 de septiembre del 2001 en Estados Unidos, me acuerdo cuando llegué a la universidad para dar clases y encontré a algunos compañeros, profesores, riéndose felices del hecho de que ¡“los americanos” merecían todo aquello! ¿Insensibilidad por parte de ellos? ¿Falta de conocimiento histórico y político por mi parte? En el día siguiente, por la mañana una estudiante del 5º año de primaria indignada con lo ocurrido me decía “profesora ni podemos tener certeza de que fue Bin Laden, porque ellos ponen en la tele aquellas letras que no entendemos!”, refiriéndose a las leyendas de los vídeos atribuidos a Al Qaeda, divulgados por las redes de televisión americanas luego después de los ataques. Estos hechos me han enseñado algunas cosas... Que todo eso no es solamente una cuestión de “sensibilidades” y que sí, desde lo que miramos en la pantalla, o en las fotografías de los periódicos, todo tiene que ser mirado desde la duda y la sospecha.

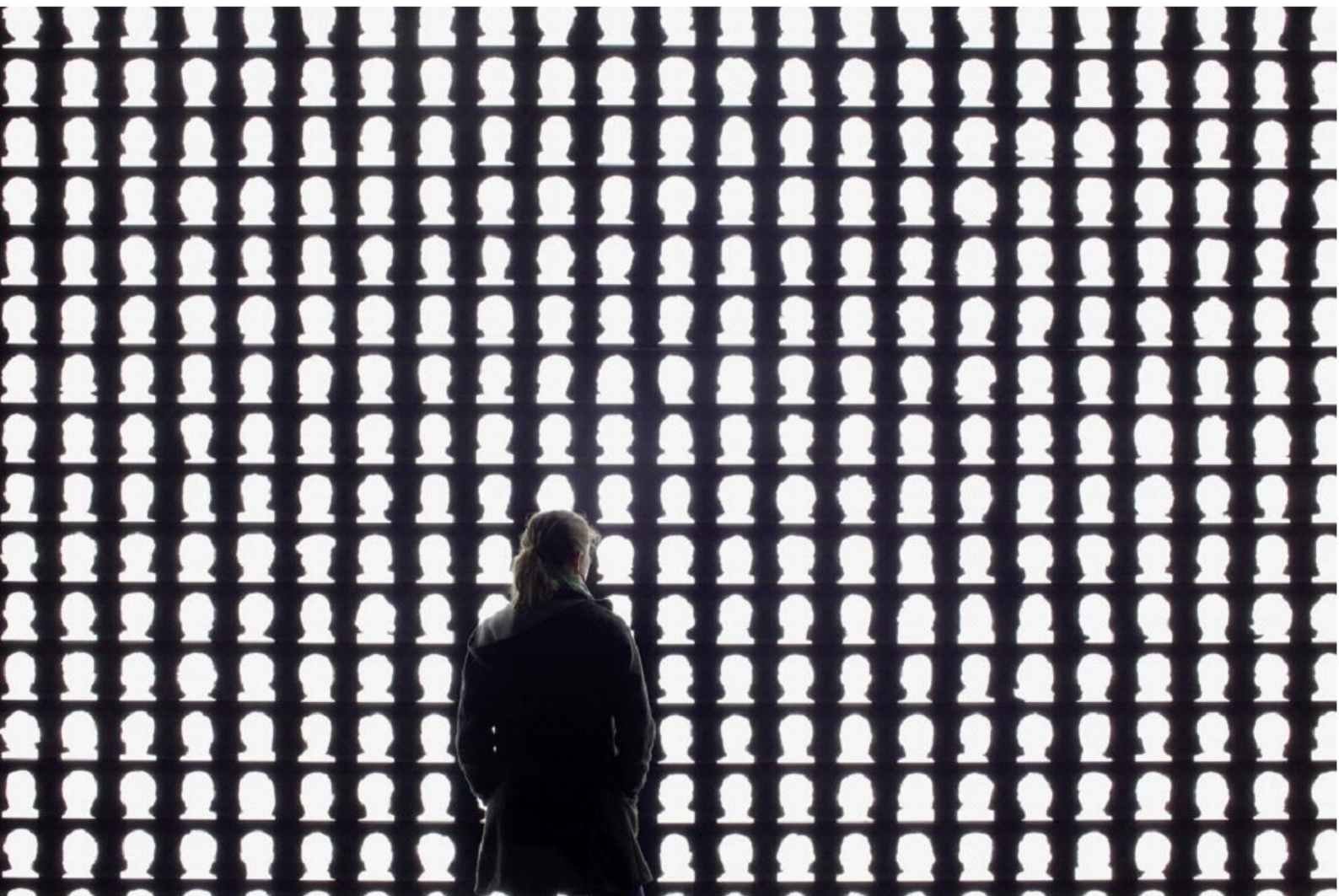
No me acuerdo de crecer con estas imágenes tan explícitas de la violencia en el periódico o en la tele. Me parecía haber una especie de “ética” aunque velada donde no se presentaban imágenes consideradas “fuertes” de personas muertas, de niños muertos en especial. Hoy en día parece ser que eso fue normalizado. En realidad, siempre existirán tales atrocidades. Siempre estuvieron representadas en los medios, en imágenes u otros formatos. ¿Qué habrá cambiado entonces? Me acuerdo cuando era niña y miraba la tele, a cierta hora ponían un certificado en la pantalla, con un símbolo oficial del gobierno de Brasil, advirtiendo que este programa no es

permitido para menores de 18 años. Eso era la señal para que mi papá me dijera que no podía quedarme más. Tiempos de la censura en la dictadura militar... O más recientemente cuando iban a pasar escenas consideradas más fuertes advertían "saquen de la sala a los pequeños y personas mayores, las escenas que vamos a ver son muy fuertes"... pero nada tan "fuerte" como las que hemos visto en los últimos años... ¿Cambiaron los acontecimientos? ¿Son ahora más violentos? No creo. Ha cambiado las formas de presentarlos, su producción y circulación ha pasado a ser casi instantánea o en "tiempo real". ¿Qué especie de fascinación producen estas imágenes en nuestra sociedad? ¿Una necesidad de simulacro incluso de la guerra? Según Baudrillard, nuestro nivel de tolerancia mental a la información ya fue deliberadamente superado,

el drama real, la guerra real, ni nos apetecen ya, ni falta que nos hacen. Lo que necesitamos es el sabor afrodisíaco de la multiplicación de las falsificaciones, de la alucinación de la violencia, es obtener de todas las cosas el goce alucinógeno, que es también el goce, como en el caso de la droga, de nuestra indiferencia y de nuestra irresponsabilidad, por lo tanto de nuestra auténtica libertad. En esto radica la forma superior de democracia. A través de ella se perfila nuestro alejamiento definitivo del mundo, puesto que el goce en el ámbito de la especulación mental de las imágenes equivale al de los capitales en el de los flashes bursátiles o al de los cadáveres en el de la carnicería de Timisoara (Baudrillard, 1991, p. 86).

¿Estaríamos vivenciando una estetización de la violencia? ¿O una normalización del estado de excepción, como si estuviéramos en un estado de "suspensión permanente"? Agambem (1995), afirma que el estado de excepción sería una supresión del estado de derecho. En casos extremos, como lo que ocurrió en los campos de concentración, adquiere una disposición espacial permanente que se mantiene de modo constante fuera del estado de derecho normal.

Bloque 4.....Relatos de experiencias
.....Las percepciones del otro.....



(...) ¿Qué es el otro, aquello, aquél que no soy yo?, ¿algo-aquello que definimos por negación, que es a partir y sólo con la condición de ser lo que yo no soy?

¿Qué es mi imagen?, ¿el revés, el otro lado de mí, aquello que soy yo, pero a la vez que no soy yo, mi reverso...la distancia necesaria entre yo y mí mismo?

Imagen de espejo; espejismo; imagen de imaginar; ¿imagen que no corresponde a alguna realidad, aquello que me regresa a mí mismo: retorno, verso y reverso, igual y opuesto a la vez...completud de mi otro yo, carencia de mí mismo...?

¿La entidad, identidad, como aquello sustancial al ser, algo fijo, seguro, separado del otro, y la imagen como aquello que nos refleja en el otro, que refleja el otro en mí, aquello que hace posible un acercamiento?

Hablar del Otro implica hablar de Uno,

¿y a la vez establecer una oposición, o una diferencia?

Hablar del Otro, ¿implica que hay Uno que es?: ¿tiene cualidades que le definen, establecidas por discursos, culturas, academias, parámetros, sentido común...?;

y por lo tanto,

¿Que hay un Otro también definido?

¿Cómo es, entonces, que uno puede ser a la vez el otro?

¿Cómo es, entonces, que en realidad no se es del todo?

Si cambian (cambiamos) los discursos y si cambiamos nosotros; entonces...Eso de ser ¿es algo no fijo, estable, definido, clasificado, certero: conceptualizado con delimitaciones claras...?

¿A qué y a quién interesa, pues, que estos discursos no cambien, que nosotros no cambiemos?

¿A qué y a quién interesa que haya Unos – fijos, delimitados – niños, jóvenes, adultos, viejos... y Otros – también fijos y delimitados - niños, jóvenes, adultos, viejos....sujetos de y a las prácticas discursivas y materiales de aquello diferencial,

y tantas veces discriminatorio?

Mundo de semejanzas y diferencias – reales, materiales – que hacemos, que hacen; que creemos, que creen....unos y otros.

Si construimos una entidad, por ejemplo la Infancia; construimos a la vez otra entidad: la Otra Infancia... ¿definida por oposición a la primera, con respecto a, hacia, verso-reverso de la primera?, ¿en la que todas las cualidades de la primera, se transforman en *no cualidades* de la segunda, en su imagen invertida?

(Figa, 1997: 77,78)

.....**Pequeños trozos de experiencia o de las migas que recogí por el camino**.....

La imagen es hoy uno de los modos de representación más extendidos. Lo visual coloniza otros registros y estimula, tanto como satura, nuestra capacidad de conocer y conovernos ante otras experiencias humanas. Si algo nos define hoy es ser espectadores de eventos visuales que condicionan nuestro vínculo con la realidad y las fantasías. Sin embargo, la reflexión sobre cómo se forma y qué produce la mirada tiene escasa presencia en la discusión cultural y pedagógica, y aún menos en la práctica educativa (Dussel, 2006).

En el primer año del doctorado llevé a cabo un recorrido por la experiencia de mi mirada a partir de la percepción de los otros. Para entonces, no tenía claro lo que más tarde vendría a nombrar como “el otro en situaciones de vulnerabilidad”.

Desarrollé una reflexión a partir de la pregunta propuesta por el Prof. Fernando Hernández: ¿Qué podemos aprender de los artistas contemporáneos? Presenté el resultado de esta pequeña reflexión bajo el título: “¿Qué podemos aprender de las experiencias vividas por los demás? O de como comprender la guerra desde la distancia”. Aquí ya se dibujaban algunas pistas de lo que, después, llevaría a cabo en la tesis. Desarrollé esta pregunta a partir de las imágenes del trabajo de Ghaiith Abdul-Ahad, un joven fotógrafo iraquí, “no incrustado (unembedded)”, es decir sin la protección del ejército estadounidense. Al realizar este trabajo, me llamó la atención el tema de cómo percibir la experiencia de la guerra que vivían las personas allí retratadas, desde la distancia, es decir, sin que yo hubiera nunca vivido una situación semejante.

En este sentido, opté por profundizar y seguir conversando con obras de algunos artistas contemporáneos que fui encontrando en este recorrido: Ghaiith Abdul-Ahad, Tomas Hirschhorn, y Alfredo Jaar. Esto, en un ejercicio de

desubicar mi propia mirada, de desplazarme hacia otros lugares frente a las relaciones que establezco con estas imágenes. O quizás, tendríamos que aprender a mirar de otros modos, desde otros lugares, como puntuaba Rossana Cruz (Cruz, 2006). Esta autora nos convoca a ejercitar las políticas de la mirada más allá de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía (Cruz, 2006: 63).

Rossana Reguillo Cruz apunta en su texto "Política de la mirada: hacia una antropología de las pasiones contemporáneas" (Cruz, 2006), que los atentados del 11 de septiembre han marcado de modo extremo un "cambio de escala en la crisis del agotamiento del proyecto moderno". Algunos síntomas ya se percibían en la última década del siglo XX: "la creciente visibilidad de las violencias, el empoderamiento cada vez más evidente del crimen organizado y, junto con ello, la incapacidad de los Estados para enfrentar de manera integral (léase, inteligentemente) el problema" (Cruz, 2006, p. 61). La autora comenta que, con eso, tenemos una cada vez más presente solución "autoritaria y policíaca", la instalación de la cultura del miedo (guerra al terror, etc.), y el sentimiento de indefensión como experiencia cotidiana de grandes sectores de la población. Ese malestar social estaría personificado en dos procesos, distintos pero complementarios: 1) pensar la crisis como estado de excepción y 2) la idea de que la catástrofe, la crisis, el malestar constituyen asuntos lejanos, "cuyos efectos – se piensa-, tienen apenas un impacto en la vida cotidiana de las personas. Segundo Cruz, estos dos dispositivos simbólicos, excepcionalidad y lejanía, operan en el plano de lo subjetivo como estrategias de contención de los problemas y al mismo tiempo como tácticas de negación. De ahí que, concluye la autora, "lo malo está afuera y sucede esporádicamente, fuera de las lógicas de la cotidianeidad, de lo normal". Rossana incluye en estas dos claves, excepcionalidad y lejanía, no sólo los atentados terroristas, pero también emergencias ambientales, económicas, sociales -en especial en América Latina-, con las crecientes olas de delincuencia común y organizada, lo que tange al excepcional, y por otro lado una vivencia muy cercana de problemas sociales agudos como desempleo, inseguridad, crisis de gobernabilidad, entre otros (Cruz, 2006, p. 63,64). Después de este análisis Rossana nos presenta tres escenas, tres "frescos" como los llama. En las tres

micro narrativas relata cómo tres escenas cotidianas distintas se cruzan de modos inimaginables: 1) la historia de Juan, miembro de la Cámara de la Construcción padre da familia, empresario, clase media-alta, que lucha por la disminución de la edad penal, al tener miembros de su familia y amigos siendo víctimas de menores infractores; 2) Ernestina, una madre cuyo hijo menor de 17 años fue detenido por una operación policíaca, la mujer se lamentaba por su debilidad y su culpa; 3) Guillermo, el chico que siempre se imaginó muerto pero jamás arrestado por la policía, con miedo de su madre, inconformado con su exilio que lo condenaba a una culpabilidad incómoda y muy poco heroica. Tras intentar imaginar estas tres escenas de vidas tan diferentes entre sí, Rossana Cruz nos pregunta

¿Cómo mirar, es decir, cómo estar en condiciones de entender los múltiples “frescos” que enfrentamos cotidianamente en sociedades sacudidas al extremo por una excepcionalidad que a fuerza de repetirse se convierte en normalidad? Pero, especialmente, cómo entender que cada una de las escenas percibidas de manera aislada, como fragmentos de una realidad que miramos cotidianamente, son elementos que se articulan en un relato continuo que detona las mismas pasiones, miedos, odios, esperanzas, pero que engendra respuestas y programas de acción diferenciados (Cruz, 2006, p. 68).

Y es aquí que encuentro el gran desafío, Cruz nos interpela a “desestabilizar” nuestras miradas, buscando analizar estos tres frescos desde la complejidad que presentan, y no de la toma de partido por uno de los personajes, como pura y simple identificación con uno de ellos. Ir más allá de las escenas mismas, tantas veces representadas por los medios que ignoran la “multidimensionalidad de la vida social”. Con la desestabilización de la mirada, la autora sugiere “la restitución de las articulaciones políticas y simbólicas que ineludiblemente atan las distintas escenas que componen los frescos contemporáneos”. Además de eso, Susan Sontag nos invita a pensar como “nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa de su sufrimiento, y pueden estar vinculados - de manera que ni podamos imaginar- , del mismo modo como la riqueza de algunos quizás implique la

indigencia de otros" es una tarea de la cual las imágenes y escenas conmovedoras son solamente el primer estímulo (Sontag, 2003, p.130).

Mi idea inicial fue pensar en desarrollar, con un grupo de personas voluntarias, lo que llamé de "Talleres de la mirada". La idea sería promover encuentros en los que trabajaríamos a partir de la obra de algunos artistas contemporáneos con los que yo ya venía trabajando; entre ellos: el fotoperiodista Ghaith Abdul-Ahad, y los artistas Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar entre otros. A partir del trabajo de Ghaith llegué al trabajo de Thomas Hirschhorn y Alfredo Jaar, por indicación de amigos que, conociendo mi interés por las cuestiones tratadas en las fotografías de Ghaith, creyeron que estos otros dos artistas podrían ofrecerme pistas para pensar "el Otro" en situaciones distantes de la mía. En un segundo momento, otras personas indicaron que mi trabajo giraba en torno a "el Otro" en contextos de guerra. Y por fin, llegué a la conclusión de que me interesaba pensar la cuestión del otro en situaciones de vulnerabilidad extrema, que podrían ser situaciones de guerra o no. Por eso la elección de estos tres artistas fue muy importante para pensar a "mis otros", por los diferentes modos de presentar a "el Otro" en sus trabajos.

Además de recopilar mi propia experiencia en mirar tales imágenes, me interesaba también observar cómo otras personas miraban hacia estas mismas imágenes, como percibían el "dolor de los demás" cuando son presentados en la visualidad contemporánea en situaciones de vulnerabilidad extrema. La pregunta clave ha sido: ¿cómo percibimos el otro en la visualidad contemporánea, cuando este otro se presenta en situaciones distantes de la nuestra? En consonancia, un desdoblamiento sería: ¿cómo perturbar nuestras miradas más allá de nuestra subjetividad ingenua y de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía?

Me inspiré para preparar los talleres en una actividad desarrollada por la Prof. Ana Abramowski, llamada Taller de Imágenes. Me llamaron la atención en su taller las consignas que propuso a sus estudiantes. A saber:

- Dar centralidad a las imágenes, sacarlas de su lugar subordinado, el de ser meras ilustraciones. Que digan, que transpiren, que evoquen, que hagan pensar, que hagan imaginar, que generen asociaciones, recuerdos.
- Explorar su poder de activación, su capacidad de llamar la atención. ¿Qué movilizan, qué provocan, qué despiertan? ¿Qué iluminan?
- Promover un diálogo entre las imágenes y las palabras, que las imágenes sean atravesadas por palabras, que las palabras cobren vida en las imágenes. Potenciar ambos registros e indagar qué puede la imagen y qué puede la palabra, hasta dónde llega cada una. Cómo chocan, cómo se complementan, cómo se desafían. Explorar el enmudecimiento, el silencio, el barullo. Los educadores somos muy palabreros, así que la idea es soportar por un rato cierto vacío de palabras.
- Poner en juego la polisemia. Las imágenes son polisémicas, condensan múltiples significados, no son transparentes, claras y unívocas, sino opacas y el sentido de cada una se completa en cada mirada. En el taller esto se comprueba, las imágenes estallan en múltiples direcciones.
- Indagar en el aspecto cognitivo de las imágenes. Qué relación hay entre ver y saber. ¿Qué vemos cuando miramos? ¿Solo vemos lo que sabemos? ¿Es posible ver más allá de nuestro saber? Hay imágenes que pueden agujerear, interrogar, desestabilizar nuestros saberes. Si bien es cierto que nuestros saberes configuran nuestras miradas, también es posible que, ante una experiencia visual, nos encontremos “viendo” más allá de lo que sabemos o de lo que esperábamos ver.
- Dar lugar a las sensaciones, sensibilidades, emociones en este proceso. Es difícil trabajar en este punto. Pues ahí puede habilitarse un “yo siento” que muchas veces es difícil de contradecir, de contestar, de hacer dialogar con otra cosa. Barthes en *La cámara lúcida*, dice algo que puede resultar orientador para entrarle al asunto de los sentimientos: “Como espectador solo me interesaba por la Fotografía por sentimiento –dice- y yo quería profundizarlo como una herida: veo, siento, luego noto, miro, pienso” (Barthes, 2006: 52). Están buenas las operaciones que propone, sentir, mirar, pensar (Abramowski, 2005).

Con estos puntos clave en mente, partir para dibujar las acciones que se desarrollarían en el taller. En total fueron realizados tres 3 (tres) estudios piloto iniciales y 1 (uno) que tuvo una duración mayor a un semestre. Los talleres fueron repensados a partir de su puesta en práctica y por el hecho de generar nuevas posibilidades de actuación. La idea es que en el taller pudiésemos (los participantes y yo misma) narrar nuestros procesos, nuestras experiencias de la mirada ante las imágenes presentadas. Plantear los tránsitos, los recorridos de la mirada, las incomodidades, los desplazamientos, los prejuicios, las dudas, los silencios.

Abramowski nos alerta aún para la relación entre el *mirar* y el *entender*. Es decir, no se trata aquí de procesos de comprensión. Y nos brinda, con una reflexión de Susan Sontag, en su libro *Sobre la Fotografía*: "Mirar no va unido al entendimiento. Mirar imágenes no explica, mirar imágenes no ayuda a comprender. La función de la imagen, en todo caso, es desafiar, sacudir la comprensión. El saber viene de la mano del relato, de la posibilidad de narrar".

La experiencia del "Taller de la mirada" fue también una oportunidad para que yo pudiese seguir profundizando mi encuentro con estos artistas, ya iniciado en el primero año del doctorado. Me interesaba pues, poner en diálogo estos múltiples relatos de la experiencia de la mirada, míos y de los demás colaboradores. En este sentido es importante considerar también lo que apuntan Dussel y Gutiérrez en relación a los estudios en torno a cómo se produce la mirada. Para estas autoras, "la reflexión sobre cómo se forma y qué produce la mirada tiene escasa presencia en la discusión cultural y pedagógica, y aún menos en la práctica educativa (Dussel y Gutiérrez, 2006).

Al final de la presentación del DEA (Diploma de Estudios Avanzados), tenía algunas ideas, conceptos, preguntas claves. Seguí dándole vueltas a todo aquello y llegué a algunas preguntas que me gustaría seguir profundizando: ¿Cómo se da la percepción del otro en los procesos de interpretación de imágenes de artistas contemporáneos? Además, considerando que nuestras miradas están mediadas culturalmente, me interesa comprender: ¿Qué significan? ¿Cuándo? ¿Para quiénes? ¿En cuáles contextos? Es decir me interesa el proceso de producción de significados en torno a nuestras miradas, mediadas culturalmente, en relación a la percepción del otro.

Me interesaba también, establecer una conversación a partir del trabajo de algunos artistas contemporáneos (Ghaith Abdul-Ahad, Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar entre otros) que trabajan con la cuestión del "otro" en situaciones de excepcionalidad y lejanía. En estas situaciones, en estas experiencias vividas por los demás que parecen tan distantes de nuestras propias experiencias. Me interesa entonces investigar las experiencias de la

mirada, en la percepción del otro en situaciones de lejanía, en las obras de estos artistas contemporáneos.

Me interesaba, por otro lado, moverme en estos campos movedizos: entre lo inimaginable, lo improbable, lo indecible, lo impronunciable, cuyas imágenes son solo un simple aliento. No lo explican todo, jamás podrían. No son imágenes absolutas, son solo fragmentos (Didi-Huberman, 2004). Y desde el ámbito educativo me gustaría pensar en ¿Cómo producir encuentros entre imágenes de diferentes orígenes para provocar una mirada distinta? ¿O más bien, desubicar, perturbar nuestras miradas en general ingenuas, prejuiciosas, superficiales?

Desde el principio de esta investigación me movilizaba saber cómo percibimos al otro, en situaciones lejanas, distantes de las nuestras a partir de algunas imágenes de la visualidad contemporánea. Me cautivaban los trabajos de algunos artistas contemporáneos que se utilizaban de imágenes de personas en situación de vulnerabilidad, por ejemplo. Me interesaba saber qué es lo que pasa, qué efectos nos produce, cómo se da esta experiencia de mirar al otro en situaciones distantes de la nuestra. ¿Cómo “experienciar” la guerra desde la distancia, por ejemplo? Como hablar, como narrar todo ello.

Para tanto, no había en principio definido criterios para hacer un recorte de las personas que desearía que participasen del estudio. Me interesaba toda y cualquier persona que se dispusiera a hablar de sus experiencias de mirar a estos otros. Lo único que evité fue recoger los relatos de mis propios estudiantes. Desde el 2009 imparto clases en la carrera Diseño de Producto a estudiantes del primer y segundo semestre en el Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). Con eso, me gustaría evitar que ellos produjeran algo “para” la profesora, o “para” la asignatura. Hablando con una amiga, Rosângela Cherem, profesora en el Centro de Artes (CEART) de la Universidad do Estado de Santa Catarina (UDESC), interlocutora fundamental en este proceso de investigación, ella me sugirió que hiciera un primer ensayo de un estudio piloto con lo que me estaba planteando, a un grupo de estudiantes de la carrera de Artes Visuales. Junto con Prof. Rosangela fuimos concretando las etapas del taller y luego tuve la oportunidad de llevarlo a cabo en la

asignatura de otra profesora, compañera del mismo grupo de investigación, Prof. Luciane Garcez.

A seguir describo los dos estudios piloto iniciales: 1) el primero, realizado con un grupo de estudiantes da Prof. Luciane Garcez, en sus asignaturas en el curso de Artes Visuais (CEART/UDESC); 2) Oficina Aberta: "Experiências do Olhar: A percepção do outro na visualidade contemporânea", en el Festival Floripa na Foto, en Florianópolis del 26 al 29 de octubre de 2011. 3) De vuelta al cole, que lleve a cabo con algunos estudiantes de los cursos técnicos integrados del Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), en la asignatura Artes Visuales de la Prof^a Gizely Cesconetto, en el primer semestre del 2014. Este último taller será abordado en el próximo bloque, puesto que ha generado una cantidad de datos mayor que la de los dos estudios iniciales. Al principio bastaría un taller para obtener los datos que me interesaban. Pero resulta que en los dos primeros obtuve datos incompletos y dispersos, sin la continuidad esperada. Así que en el último taller conseguí realizar una recolección de datos de modo más sistemático.

.....**Primer Taller: encuentros en el Centro de Artes (UDESC)**.....

Mi idea, al principio de esta investigación era hacer un taller de la mirada en el que pudiera recoger los relatos de los participantes ante algunas imágenes. Me interesaban sobretodo las experiencias de estas miradas, los tránsitos, los prejuicios, las memorias...Pero luego, ¿qué hacer con todos estos relatos? Es decir, no se trataba solo de hacer un mapa dónde ubicar las diferentes posibilidades de reacción ante estas imágenes. Además de ubicar estos relatos, habría que problematizarlos. Pensar hacia donde podrían llevarnos, cómo podrían contribuir en el intento de perturbar nuestras miradas.

Junto a Prof. Rosângela Cherem, que hace muchos años coordina dos grupos de estudios: "Percepções e Sensibilidades" e "Imagem-acontecimento", tuve la oportunidad, en diferentes momentos, de participar como alumna oyente en sus clases, además de estudiar algunos textos en sus grupos. Como solía compartir con ella mis inquietudes con la tesis, se propuso a ayudarme de manera informal a pensar algunas cuestiones, entre ellas el formato del taller. Tuvimos algunos encuentros y de nuestras conversaciones llegamos a la conclusión de que sería interesante, además de trabajar con los tres artistas que yo ya había seleccionado (Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaith Abdul-Ahad), acrecentar otros textos como referencias en los talleres de la mirada. Partimos de la lectura que hizo Didi-Huberman a partir de los trabajos de Brecht en su libro "Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1", en especial cuando analiza sus "Diários de Trabajo" (1938-1955) y su "ABC de la Guerra" (1955) considerándolos como ejercicios de montaje para pensar las relaciones entre textos e imágenes. También nos pareció oportuno trabajar a partir de algunos trozos de la película de Godard, *Notre Musique* (FRA, 2004). Dividida en tres reinos: Infierno, Purgatório y Paraíso - a modo de La Divina Comédia de Dante Aleghieri, Godard habla, a partir de la reconstrucción de Sarajevo, de todas las guerras, de la relación con el otro, del campo y contracampo en la construcción de las imágenes.

La idea del taller sería invitar a los estudiantes a realizar sus propios Diarios destinados a Brecht, a partir de las obras de los artistas estudiados, utilizando del montaje de textos diversos, noticias de periódicos, imágenes, trozos de película o de músicas, reflexiones propias, entre otras posibilidades. En sus diarios de trabajo Brecht, registra sus sensaciones, impresiones ante las noticias que recorta y pega desde los periódicos, su no saber (Didi-Huberman, 2008, p. 23). En ello intenta exponer interrupciones, contrastes, anacronismos más que el proceso como tal (Didi-Huberman, 2008, p. 108). El objetivo de la realización de estos diarios sería como un ejercicio, como un modo de pensar imágenes tan desacogedoras, tan difíciles del otro en situaciones extremas, de vulnerabilidad distantes de la mayoría de nosotros. En este ejercicio de montaje pondríamos en juego nuestra propia inhabilidad, nuestra incapacidad que solemos presentar al mirar tales imágenes. Podría ayudarnos a pensar también el cuánto (cuando no conocemos un dolor, cuando no vivimos una situación difícil, extrema) podemos entender el dolor del otro.

En sus Diarios de Trabajo, Brecht en tiempos de exilio, hace ese grande ejercicio de montaje entre textos e imágenes. Para tal fin, se utiliza de imágenes de todo tipo:

reproducciones de obras de arte, fotografías de la guerra aérea, recortes de prensa, rostros de sus prójimos, esquemas científicos, cadáveres de soldados en los campos de batalla, retratos de dirigentes políticos, estadísticas, ciudades en ruinas, escenas bélicas, naturalezas muertas, gráficos económicos, paisajes, obras de arte víctimas del vandalismo de la violencia militar...Con esta heterogeneidad muy calculada, en general sacada de la prensa ilustrada de la época, Brecht participa del arte del fotomontaje, pero siguiendo una economía propia del libro, en alguna parte entre el montaje tabular y el montaje narrativo propio de la estructuración cronológica de su diario (Didi-Huberman, 2008: 31).

Al recortar las imágenes de los periódicos y reorganizarlas en sus diarios junto a otros textos, Brecht las desplaza a otros niveles de inteligibilidad y legibilidad (Didi-Huberman, 2008: 41).

En 1955, en un trabajo posterior a sus Diarios, Brecht publicará ABC de la Guerra, que en su prólogo predecía:

No escapa del pasado el que lo olvida. Este libro pretende enseñar a leer imágenes. Pues al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico. La gran ignorancia sobre las relaciones sociales que el capitalismo cuidadosa y brutalmente mantiene convierte las miles de fotografías publicadas en las revistas ilustradas en verdaderos jeroglíficos, indescifrables para el lector ignorante (Berlau, 2004: 8).

En este segundo trabajo, ABC de la Guerra, Brecht no explica las imágenes en sus epigramas, va más allá de las mismas, hace referencia a otros hechos y a otras imágenes. Este ejercicio de montaje se hace necesario, por lo tanto, para poder lidiar con estas imágenes. Para leerlas, hay que "analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los 'clichés lingüísticos' que suscitan en tanto 'clichés visuales'" (Didi-Huberman, 2008, p. 44). Para Didi-Huberman, no hay verdad a ser revelada, hay un juego, un ejercicio dialéctico de montaje y remontaje, de desorganización, de desubicarse y volver a ubicarse otra vez, de tomar posición, de exponerse; en eso se constituye su actitud política.

Con la Prof. Luciane Garcez tuve la oportunidad de presentar el taller a un grupo de seis estudiantes, en su asignatura "Matrizes Teóricas do Pensamento Plástico"¹, en tres encuentros: 05 de mayo, 12 de mayo y 19 de mayo. Pude estar presente en los dos primeros encuentros y el último encuentro fue

¹ Esta asignatura (60h/a) es ofrecida a estudiantes del 5º semestre del curso de Artes Plásticas, por el Departamento de Artes Visuales en el Centro de Artes (CEART/UDESC). El programa de la asignatura prevé: Do início do século XX ao início do século XXI: Uma cartografia das principais referências teóricas sobre sensibilidades e percepções estéticas e artísticas. A legibilidade histórica das imagens através da relação visível-visual e visível-dizível: fronteiras porosas e limiares, das interlocuções às novas combinações (transfiguração e jogos de figuração).

llevado a cabo por la Prof. Luciane, puesto que me encontraba en reposo absoluto a causa de mi embarazo de riesgo.

El guión del taller seguiría por este camino:

- 1) eu me apresento, apresento um pouco a pesquisa em linhas gerais, objetivos e faço o convite ao grupo para participarem da mesma;
- 2) Primeiro exercício: escolher imagens em revistas/jornais onde apareçam pessoas em situações distantes das deles, que chamem mais a atenção por sua excepcionalidade, as mais perturbadoras, etc. Eu levaria os materiais. Depois os alunos deverão escrever um relato do seu encontro com aquela imagem, como se relacionam com ela.
- 3) Convidar os alunos a realizarem um exercício de montagem com aquelas imagens a exemplo dos Diários de Trabalho e Abc da Guerra de Brecht (analizados no livro de Didi-Hubermann). Eu explicaria melhor para eles o que significa o exercício de montagem, etc. Penso em passar textos complementares também. Esse exercício provavelmente eles começariam na aula e apresentariam na semana seguinte.
- 4) Passaria para eles algumas cenas do filme Notre Musique (Godard) que também trabalha por montagem e fala da relação texto x imagem.
- 5) Eu apresentaria os artistas que estou trabalhando: Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaiith Abdul-Ahad e pediria para eles um diálogo com três imagens de obras que eu selecionei previamente.
- 6) Por fim, eles apresentariam um relato de toda a experiência: de analisar as imagens dos jornais, as imagens dos artistas, de se aproximar das mesmas através de um exercício de montagem, etc. Sugestões, lacunas, etc.

Cada estudante recibió un pequeño resumen impreso con informaciones de los tres artistas presentados: Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaiith Abdul-Ahad, además de indicaciones sobre el trabajo de Brecht y Godard, y por fin un esquema de los puntos que seguiríamos en el taller. La parte del resumen de los artistas consideré más oportuno colocarlas en el Bloque 3, cuando trato específicamente de cada artista.

Así que en el material que entregué a los estudiantes se leía:

(Des)ubicar las miradas, más allá de la compasión y la lejanía: la percepción del otro en la visualidad contemporánea.

Valeska Bernardo Rangel
valeskabr@gmail.com

Profa. do curso de Design de Produto (IFSC)
Doutoranda do curso Artes Visuales y Educación (Universidad de Barcelona)

- As primeiras pistas desta pesquisa localizam-se em 2004 quando em uma aula de História da Arte coloquei em relação duas imagens: uma obra canônica (Pietà de Michelangelo) e a capa da revista Veja daquela semana.
- A partir daí comecei a pensar em: o que acontece e o que nos acontece quando somos confrontados com imagens do outro, apresentadas em situações distantes/extremas? Perguntava-me também como seria possível perturbar nossos olhares para além da subjetividade ingênua e dos dispositivos simbólicos de excepcionalidade e afastamento? (*Ah! Isso é lá do outro lado do mundo, não tem nada a ver comigo! Ou então, pobres coitados, que vida desgraçada, etc.*).
- Pensando nessa questão, de como nos relacionamos com este outro, sugiro que façam um rápido exercício. Experimente no Google imagens colocar as seguintes palavras: Irak, depois Brazil, depois USA. Observem que imagens aparecerão.... Pensem em como elas contribuem para formar nosso imaginário sobre estes países.
- Escolhi para trabalhar nesta pesquisa a obra de três artistas contemporâneos: Alfredo Jaar, Ghaith Abdul-Ahad, e Thomas Hirschhorn. Em comum, o fato de terem participado da 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilla (Espanha) cujo tema era "Lo Desacogedor". Além disso, participaram de várias mostras internacionais: Bienal de Veneza, Documenta de Kassel, Bienal de São Paulo (Jaar na 29ª e Hirschhorn na 27ª). Jaar é de formação arquiteto e cineasta. Hirschhorn designer gráfico e Ghaith arquiteto, porém trabalhando como fotógrafo correspondente de guerra de agências internacionais e vários jornais entre eles The Guardian. Os três "artistas", se é que podemos chamar este último assim, tem estéticas bem marcadas e diferenciadas. Em seus trabalhos aparecem a representação do outro em situações distantes da nossa, ou da maioria de nós. São tentativas de representar o irrepresentável. São considerados e criticados por muitos como artistas políticos, utópicos e até ingênuos. Mas em um mundo convulsionado em que vivemos nos ajudam a pensar estas imagens não como testemunhos, mas como pequenas entradas para a reflexão/ação do espectador.

Vamos a eles! (...)

- Gostaria aqui de destacar uma frase de Susan Sontag do seu livro "Diante da dor dos outros" que é muito significativa para mim nessa pesquisa em relação aos artistas escolhidos:

"Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre **nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados – de maneras que acaso prefiramos no imaginar-, del mismo modo como la riqueza de algunos**

quizás implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo"

- Dando continuidade a esta pesquisa e pensando nos modos possíveis de pensar estas imagens, de registrar a experiência do nosso olhar sobre as mesmas, elegi dois outros importantes referentes: o filme de Godard *Notre Musique* e o livro de Georges Didi-Hubermann: *Cuándo las imágenes toman posición. El ojo de la Hisória, 1*. Ambos os trabalhos nos falam do exercício de montagem para pensar as relações entre textos e imagens. Onde os textos não explicam nem legitimam as imagens, mas dão conta de um registro, uma experiência, uma sensação, imprimem outros sentidos.
- Em *Notre Musique* Godard vai trabalhar entre outras coisas com a ideia de campo e contra-campo. Didi-Hubermann vai analisar os escritos de Brecht: *Diários de Guerra* e *ABC da Guerra*, que são exercícios políticos de pensar as imagens desgarradoras que o dramaturgo conviveu em seu período de exílio.

Vamos a estas duas referências:

GODARD, Jean-Luc.

***Notre Musique*, França, 2004 (80')**

- Exercício de recorte e montagem. Temas: conflitos, guerras.
- Fala da dor de bósnios mulçumanos e sérvios cristãos ortodoxos em Sarajevo anos depois da Guerra da Bósnia (1992-1995). O conflito durou pouco mais de três anos com cerca de 200.000 vítimas e quase dois milhões de refugiados.
- Godard fala de Sarajevo como palco da reconstrução.
- Formalmente trabalha como na *Divina Comédia* de Dante, dividindo o filme em três partes:
 - Reino 1/ INFERNO (7') = uma sucessão de imagens de guerra, recorte e montagem, uma imagem de guerra equivale a todas as guerras.
 - Reino 2/ PURGATÓRIO (60') = reconstrução de Sarajevo.
 - Reino 3/PARAÍSO (13') = Olga a personagem principal chega a essa paisagem idílica/natureza selvagem.
- O filme conta com a participação do próprio Godard nos "Encontros Europeus do Livro". Nessa ocasião ele profere uma palestra falando da relação entre palavra e imagem, o que chama de campo e contra-campo.

Trechos selecionados:

- 1) Inferno (7'): uma guerra/todas as guerras;
- 2) Palestra de Godard sobre a relação entre imagem e linguagem (campo/contra campo)
- 3) Merece um povo que desapareceu ter sua história contada?

BRECHT, Bertolt (1898-1956)

- Dramaturgo, poeta alemão, marxista
- Várias influências no seu trabalho: formalistas russos, teatro chinês, teatro experimental
- Em 1933, quando Hitler estabelece o nazismo na Alemanha, Brecht aos 35 anos se exila em várias cidades da Europa. Suas obras foram queimadas em praça pública. Seu exílio durou até o final da Segunda Guerra Mundial.

LIVRO: DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

- A partir dos escritos de Brecht, Didi-Huberman analisa as relações entre a estética do séc. XX e a arte atual
- Temas: guerra, exílio, vanguardas estéticas, compromisso político, nascimento da indústria cultural
- Apresenta: as perguntas chaves de novelistas, poetas e filósofos sobre **o lugar da imagem e da imaginação em um mundo convulso.**
- Brecht vai se exilar e escrever/produzir uma escritura do exílio. De alguém que está prestes a fugir a outro país a qualquer momento, de alguém que pensa o seu tempo presente através das imagens, em um complexo exercício de montagem entre texto e imagem.
 - Podemos pensar aqui em Alfredo Jaar, artista chileno, que vai partir a E.U.A nos anos 80 e irá desenvolver ele também, uma estética/poética do exilado.
 - Podemos pensar também em nós mesmos, como espectadores/observadores, seríamos nós os exilados de nosso próprio mundo convulsionado? "*Mirando desde la distancia?, Donde nos ubicamos?*"
- Brecht vai escrever **Diários de Trabalho (1938-1955)**, uma espécie de registro de sensações/impressões diante das notícias dos jornais. É o seu "caderno de estudos", para ler/compreender o mundo e o tempo em que vive. Realiza um exercício de montagem com recorte e colagem de imagens de jornais. Introduce pequenos versos, não como legendas, não explicam a imagem. É outra coisa, outro dado, outra informação. Significam o que Brecht faz com aquelas imagens, como ele lê/pensa/estuda/lida com aquelas imagens. São como pequenos Haikus².
 - Os Haikus também são muito apreciados pelo Artista Alfredo Jaar e aparecem em alguns de seus trabalhos.
 - Podemos pensar também na ideia de Campo e Contra-campo que Godard utiliza no filme *Notre Musique*.
- Estamos falando aqui de corte e montagem. De fragmentos, não é a história completa, ou a história total, ou a imagem total.

² Pequenos poemas com três versos curtos, sem rimas, com 5, 7 e 5 sílabas métricas japonesas.

- Brecht utiliza da dialética para confrontar diferentes pontos de vista em seu Diário de Trabalho.
- (p. 206) Coloca lado a lado imagens inesperadas/improváveis para que se possa criar todo um campo de relações imaginativas (anacronismo das imagens).
- (p.302) Brecht joga com as imagens, compõe efeitos de interpretação e temporalidades heterogêneas. Experimenta com as imagens, como a própria história em curso, em uma espécie de jogo com o destino a partir de sua situação de exílio.
- Didi-Huberman defende que para saber é preciso tomar posição; e ainda que para saber é preciso imaginar. Brecht toma posição em seu Diário de Trabalho.
- **ABC de la Guerra** (1955) é outro ensaio de Brecht que ele realiza a partir dos seus Diários de Trabalho. Uma coletânea de recortes de imagens seguidas de pequenos textos/epigramas de quatro versos.

«El ABC de la guerra debe estar sobre todo en las bibliotecas, casas de cultura, escuelas, etc. Escribiría gustoso a estos sitios, pues tiene que cesar entre nosotros este loco desplazamiento de todos los hechos y valoraciones de la época de Hitler y la guerra»
Carta de Brecht a Heinz Seydel del 26 de julio de 1956

- Este texto tem um caráter “didático”, como uma cartilha, um abecedário, para que todos possam aprender em não se esquecer do que foram as duas grandes guerras mundiais. É um ensaio também de denúncia daquilo que o homem é capaz de fazer com o próprio homem.

-
- Pensando nos últimos acontecimentos mundiais (morte de Bin Laden), realizei um exercício de busca de imagens sobre estes dois personagens históricos e os modos como foram apresentados/representados na mídia: Sadam Hussein e Osama Bin Laden.
 - Também a notícia da morte do fotógrafo Tim Hetherington, por ocasião de seu trabalho como correspondente de guerra na Líbia, para a revista Vanity Fair (!?) ;
 - Um recorte de uma página web de notícias para pensar os mecanismos de montagem estabelecidos pelas próprias mídias, como criam anacronismos, conexões improváveis e superficiais.
 - E por fim o final de semana em que «o mundo parou» para « ver » tres grandes acontecimentos : o casamento real, a beatificação do papa João Paulo II e a morte de Osama Bin Laden. Recorrendo outra vez a Susan Sontag: seria interessante pensar, de modos que nem possamos imaginar como estes três fatos possam ter conexões entre si.

.....Coletando as experiências do olhar sobre « el otro de la
lejanía »

O tema dessa pesquisa é: **como percebemos o outro na visualidade contemporânea quando este outro está apresentado em situações de "lejanía", distantes da nossa?**

1) Apresentação: "quem sou eu?", como você se apresentaria para outras pessoas? (interesses, referências, trabalhos plásticos, etc.) (por escrito)

2) Imaginar uma situação de "lejanía". Imagine uma pessoa em uma situação diferente da sua realidade. Quem é esta pessoa? O que ela está fazendo neste momento? Descreva esta imagem. (por escrito)

3) Relatar a experiência de olhar as imagens das obras dos três artistas apresentados: Alfredo Jaar, Ghaiith Abdul-Ahad e Thomas Hirschhorn. Poderá escolher uma obra (conjunto de imagens) de cada artista. Relatar a experiência desse encontro com estas imagens (inquietações, silêncios, deslocamentos, etc.) (por escrito)

4) A partir:

- dos exercícios de montagem de Godard no filme *Notre Musique* (da idéia de campo e contra-campo, entre outros)

- dos "Diários de Trabalho" e do "ABC da Guerra" de Brecht:

Elaborar um "Caderno para Brecht", onde você deverá selecionar imagens de jornais/revistas que de algum modo lhe desorientou, despertou interesse. A partir destes recortes, realizar um exercício de montagem para pensar estas imagens. Lembrando que a exemplo de Brecht, o texto/legenda/reflexão que acompanhará cada imagem deverá estar para além da própria imagem, remeter a outros textos, outras referências, outras experiências. Não é para explicar a imagem e sim refletir, pensar sobre a mesma: até onde pode nos levar essa imagem que nos desorienta? (formato A5 a princípio)

5) Por fim, realizar uma reflexão sobre toda a experiência, os diferentes momentos, relatos, dúvidas, questionamentos, sugestões. etc. (por escrito).

En el primer encuentro, me presenté, les comenté sobre mi investigación y les invité a participar del taller, que sería llevado a cabo en tres encuentros. En ello haríamos algunos ejercicios para registrar los relatos de las experiencias de mirar imágenes de otros presentados en situaciones diferentes de las suyas. Me presenté y luego pedí que los estudiantes se presentasen por escrito. La pregunta: *quem sou eu?* Podrían además añadir sus intereses en el

campo de las artes visuales, sus lecturas, referencias, trabajos plásticos, entre otros. Presento de modo resumido las respuestas a esta primera cuestión:

- 1) Su nombre, 22 años, nació en RJ y vive en Forianópolis, graduada en Diseño Gráfico y estudia Artes Visuales. Se interesa por Semiótica, Estética e Historia del Arte y del Diseño. Le gusta el Dadaísmo, el Surrealismo. Su autor preferido es Roland Barthes.
- 2) Su nombre, casada, dos hijos, profesora de Historia del Arte y Cerámica, Estudiante de doctorado en Estudios y Ciencia de las artes con una investigación sobre el artista Hubert Duprat. Intereses por lectura, deportes, familia, playa, artes, viajes.
- 3) Su nombre, soltera sin hijos, ha empezado cuatro cursos superiores (Arquitectura y Artes Visuales) y no ha concluido los tres primeros por cuestiones de salud. Actualmente cursa el último semestre de Artes Plásticas y luego estará graduada. En su trabajo artístico utiliza el dibujo, la pintura y la xilografía.
- 4) Su nombre, estudia un Máster en Artes Visuales. Su trabajo plástico gira en torno a fotografía y el autorretrato. Su pasión es la fotografía, se dice una mujer llena de sueños, de voluntad y de vida. Pero a veces llena de miedos, inseguridades, incertidumbres, pero llena de Arte.

A esta primera cuestión le siguió otra: *Imaginem uma pessoa em uma situação radicalmente diferente da realidade de vocês. Quem é esta pessoa? O que ela está fazendo neste momento? Descreva esta imagem.* Transcribo los relatos cada cual correspondiente al mismo número en la cuestión anterior.

Como ya había comentado con los estudiantes acerca de la cuestión de la lejanía, es decir me interesaba pensar al otro en situaciones lejanas, distantes de las nuestras, muchos de ellos (habían cuatro estudiantes mujeres en este día), lo asociaron a distancia física, geográfica.

- 1) Mulher de 40 anos na Ucrânia, divorciada e com 3 filhos. Agora ela dorme com os pés virados para o aquecedor enquanto sonha com contas para pagar (narrativa 1).

- 2) Uma pessoa que vive em um país no Extremo Oriente, em uma habitação rural, em uma montanha rochosa, eu cria ovelhas e tingo lã para tecer, é dependente do marido, pois deve obedecê-lo em tudo, quanto não era o marido a orientar, era o pai, ou Estado, com seus líderes religiosos. Opiniões próprias não devem ser verbalizadas (narrativa 2).
- 3) Penso em uma mulher muçumana condenada à morte por adultério. Se eu fosse muçumana eu morreria certamente, pois tive muitos namorados sem casar. Esta mulher muçumana nunca teve a chance de estudar e trabalhar em empregos considerados "masculinos". É obrigada a cobrir-se inteira, quando no ocidente podemos mostrar-nos inteiras, quase nuas. Não há perdão a esta mulher muçumana, apenas ao homem. Acho que esta mulher tem a vida radicalmente diferente da minha e está em uma situação de extrema opressão e injustiça. Não tem liberdade nem escolha (narrativa 3).
- 4) Seus olhos são verdes, de um verde musgo que derrete e escorre sobre seu corpo, cobrindo-o como um manto e manchando a cena: todo o retrato. Esta pessoa anda pela cidade vazia, em melancólica calma, derrete sobre o tempo: a cada instante ela se esvai (narrativa 4).

Es curioso observar que tres mujeres eligieron a otras tres otras mujeres: una de Ucrania, otra del Extremo Oriente y otra musulmana. Cuestiones culturales, religiosas son puestas en tela de juicio. Ideas genéricas de cómo supuestamente debe ser una "mujer musulmana" o que vive en el Extremo Oriente. Es importante intentar identificar como estos estereotipos se constituyen en nuestro imaginario y como están presentes en nuestras miradas. En un texto titulado "Políticas de la imagen. Imágenes de la política" presente en el catálogo de la exposición "Occident vist des d'Orient"³, el comisario Abdelwahab Meddeb comenta del orientalismo

Todo vuelve a llevarnos a las condiciones que orientan la mirada. Occidente observa a Oriente. El orientalismo se despliega en una pluralidad de puntos de vista que van de

³ Exposición realizada en el CCCB Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, comisariada por Abdelwahab Meddeb, del 27 de mayo al 25 de septiembre del 2015.

la fascinación a la repulsión. Y Oriente constata que Occidente tiene la mirada puesta en él. La conclusión de esta mirada contribuirá a surgimiento de occidentalismo en sus diferentes manifestaciones, desde la admiración mimética hasta el rechazo radial. A la valoración de la mirada que el Otro occidental dirige al Yo oriental (el orientalismo), hay que añadir el modo en que el individuo oriental asimila la cuestión de Occidente. Incorporar esta cuestión permite definir mucho mejor los contornos del occidentalismo (Meddeb, 2005: 165).

Especialmente y haciendo referencia a la narrativa 3, me inspira pensar en una historieta que encontré mucho tiempo después, cuando trabajaba con los estudiantes de secundaria en el tercer taller:



Figura 42. Caricatura que presenta a dos mujeres de culturas diferentes

Es decir, nuestras percepciones del otro flotan alrededor de bloques estanques: la mujer oprimida en el extremo oriente o la mujer musulmana condenada por adulterio. Imágenes estas que alimentan nuestros imaginarios cada día cuando miramos las noticias por la tele. El otro exótico, su cultura “rara”, sus costumbres condenables. Tendemos a los estereotipos. Claro que para eso, ha contribuido en este ejercicio el hecho de que yo solicitara que “imaginasen” a una persona en una situación “radicalmente” diferente de las suyas. El último relato presenta un carácter poético, incluso no sabemos si es un hombre o una mujer.

En la sesión siguiente les presenté a “mis otros”, es decir a algunas obras de los tres artistas que elegí: Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaith Abdul-Ahad, que en sus trabajos presentan al otro en situaciones de vulnerabilidad extrema, como en situaciones de guerra y genocidio, por ejemplo. También les presenté, siguiendo el guión que les había planteado anteriormente, algunos trozos de la película *Notre Musique* de Jean-Luc Godard. Vemos la primera secuencia, el Infierno,

(...) cores berrantes, disforme, vaga, indefinida, feia. (...) há profusão de planos apenas em vídeo, exibindo as mais diversas guerras que marcaram o século XX. Tratam-se, claro, de imagens pornográficas, que, ao revelarem tudo – a violência, a morte, a dor, o sofrimento, sem nenhuma compaixão humana –, transformam os espectadores em meros voyeurs, cúmplices de sordidez a qual serve para engessar a subjetividade, acostumar os olhos e a mente à destruição, destruir a capacidade de se emocionar em detrimento do hábito de não se importar. Mais do que imagens desconexas, o Inferno aponta para forma dominante de cinema em que a imbecilização é o desejado, em que a visibilidade total, paradoxalmente, acaba por nada mostrar, pois apenas reitera o que já se aceita como verdade estabelecida. Esta "arte" associada à guerra e ao fato consumado, no entanto, não é, como jamais foi (como prova sua extensa filmografia), defendida por Godard - que prefere o espaço da dúvida, do questionamento, do ataque franco a qualquer tipo de certeza. De modo que, ao Inferno, segue-se o Purgatório, passado em Sarajevo (destruída sim pela Guerra Civil da ex-Iugoslávia, mas igualmente palco de re-construção, de re-nascimento), no qual vários personagens, incluindo o próprio cineasta, encontram-se para conferência sobre as relações entre o Texto e a Imagem (Almeida,2004).

En la secuencia en la cual Godard profiere una charla sobre el concepto de campo y contra-campo a partir de imágenes y trozos de película. En ello hace alusión a las relaciones entre lo real y lo imaginario, entre documental y

ficción. El "espacio de la duda" en Godard hace una apuesta a la sutileza, a no exponer, a no enseñarlo todo, a dejar espacio para la duda, para el silencio, para el pensamiento y la imaginación.

También les presenté como referencia el ejercicio del montaje del trabajo de Brecht en "ABC de la Guerra", especialmente me concentré en como usa el texto y la imagen, es decir, el texto no sirve de leyenda de la misma. Remite a otro acontecimiento, a otras cuestiones para ampliar los sentidos de las imágenes y no para explicarlas. En este sentido va a ser muy interesante la respuesta/reacción de una estudiante ante el ejercicio, y lo presento a seguir.

Dado que el taller estaba basado en una invitación a la reflexión, a pensar la cuestión de la alteridad en situaciones de lejanía, a partir de algunos artistas contemporáneos, etc. resulta que de este primero grupo, con seis estudiantes, obtuve la devolución completa con las preguntas y su diario personal, de solo una de ellos. Me interesa aquí su relato como dato cualitativo que me ha ofrecido pistas para pensar los siguientes talleres. En relación al cuestionario, esta estudiante comenta:

1) Apresentação: "quem sou eu?", como você se apresentaria para outras pessoas? (interesses, referências, trabalhos plásticos, etc.) (por escrito)

Sou R. E., sempre me interessei por artes e atualmente trabalho com arte contemporânea mais especificamente com pintura e fotografia. Minha formação é na área da Matemática, e lectionei disciplinas desta área do conhecimento, até 2002, na Universidade Federal de Santa Catarina.

2) Imaginar uma situação de "lejanía". Imagine uma pessoa em uma situação diferente da sua realidade. Quem é esta pessoa? O que ela está fazendo neste momento? Descreva esta imagem. (por escrito)

Imagino uma pessoa, num lugar estranho, sem saber falar o idioma deste lugar. Esta pessoa ouve atentamente tudo o que é falado até que desenvolve um método para se comunicar: repete o que ouve, sem saber como se escreve, e escreve isto do jeito que acha correto usando os sentidos da audição e da percepção.

3) Relato da experiência “de olhar as imagens das obras dos três artistas apresentados: Alfredo Jaar, Ghaith Abdul-Ahad e Thomas Hirschhorn. Poderá escolher uma obra (conjunto de imagens) de cada artista. Relatar a experiência desse encontro com estas imagens (inquietações, silêncios, deslocamentos, etc.) (por escrito)”

Na instalação “Os olhos de Gutete Emerita”, o artista Alfredo Jaar usa a fotografia para dar voz ao seu trabalho, que retrata o horror da realidade existente no mundo. Uma realidade que se transforma em espetáculo através do sensacionalismo da indústria da informação. O artista questiona a indiferença do público diante dos acontecimentos repetidamente divulgados. Quer representar o irrepresentável para aqueles que assistem passivos a imagem do outro em situação extrema.

Ghaith Abdul-Ahad, faz uma cobertura de um acontecimento, suas fotos sobre a “Invasão do EUA no Iraque, apresentadas na bienal de Sevilha, 2006, usa a ilusão de ótica para retratar medo, violência, fragilidade. Vale-se do espetáculo do jornalismo. Sua foto intitulada Civilians Killed As Dawn Battle Erupts In Baghdad, é também o retrato de uma sociedade que se habituou a não ter sensibilidade. O fotógrafo mostra a realidade sem constrangimentos.

Thomas Hirschhorn, em sua seqüência de fotos Superficial Engagement, apresenta imagens difíceis de serem olhadas. O horror apresentado é tão grande que gera um mal estar no observador. Mostra o caos, o impedimento de aproximações, corpos, pregos, fazendo o olhar do observador se distanciar do seu trabalho.

4) Reflexão – Valeska trabalha com referenciais artísticos vinculados aos desvios da sociedade, especificamente com as questões das guerras, violência, jornalismo de espetáculo e a com a “lejanía”. Valeska coleciona olhares das imagens que apresenta, imagens da violência das guerras trabalhadas por artistas contemporâneos. Procura encontrar alguma reação na sociedade já habituada, anestesiada e indiferente a estes acontecimentos. Valeska quer o resumo das sensações, a compreensão daqueles que entram em contato com seu trabalho, procurando ir além da visão da imagem. Os artistas encontraram nas imagens da violência um campo vasto de

abordagem, muitas vezes extrapolando os sentimentos de quem as recebe. É um trabalho instigante e desafiador quando se propõem a levantar questões para as quais o público se encontra no confortável estado da impotência para os fatos apresentados. Por quê abordar isto no campo da arte? Por quê colocar isto como espetáculo? Os artistas remetem ao ponto de vista do sensível, trabalham a antropologia. Apresentam o ser humano numa situação de crise.

Es interesante observar algunos puntos en este relato. Al pensar su otro en una situación e lejanía, distante de la suya, R. imagina a alguien con dificultades de comunicación, que no domina ciertos códigos del lenguaje oral. Alguien en una situación que no domina y que intenta adaptarse, a su modo, a esta realidad. Luego al presentar su relato de experiencia, al mirar las imágenes de las obras de los artistas seleccionados, pese a que escribe más bien un resumen de lo que ha sido presentado y no tanto los tránsitos de su mirada en relación a las imágenes, percibimos algunas cosas importantes. En el trabajo de Alfredo Jaar, subraya la idea de que el artista se utiliza de la fotografía para retratar el horror de la realidad existente en el mundo y “representar lo irrepresentable”, este último un concepto clave postulado por el propio artista. Ya en las fotografías de Ghaith, comenta acerca del “espectáculo” del periodismo. De las 11 fotografías de Ghaith que les enseñé, esta es la más chocante, la más explícita al mostrar “los desastres de la guerra”. Vemos a tres chicos jóvenes muertos en el medio de la calle, vemos sangre alrededor de sus cuerpos, otro chico sentado junto a ellos también parece muy herido, en el fondo vemos a un hombre que corre hacia otra dirección, pero parece mirar con cierta sorpresa al grupo tendido en el suelo. La estudiante dice también que el fotógrafo nos enseña la realidad sin “constreñimientos”. En realidad, como hemos visto en el Bloque 3, cuando comenté sobre el trabajo de Ghaith, queda claro su malestar, al estar en aquella situación, registrando aquellas imágenes, algunos de sus relatos están cargados de dolor y pesar ante ciertos hechos que tuvo que presenciar. Y es que su propio malestar, va a tener ante las obras de Thomas Hirschhorn, considerando estas como imágenes difíciles de ser miradas, que

el caos hace con que el espectador se distancie de su trabajo impidiendo aproximaciones.

En la secuencia R.E presenta tres páginas de su "Caderno para Brecht". La idea aquí era establecer como una conversación con este autor, como él ha dejado sus anotaciones, sus diarios a las generaciones futuras, era como si le devolviéramos una "respuesta". Así como Brecht en su ABC de la Guerra, se vale de fotografías sacadas de periódicos y revistas, además de poner también algunas leyendas. En la primera fotografía vemos el rostro de una niña que llora. Abajo vemos otra fotografía de un hombre con traje que lleva una máscara negra en los ojos, guantes rojos y parece sujetar las piernas de una mujer. Al lado una pequeña indicación: algunas estrofas de la letra de la música *Summertime*, de George e Ira Gershwin: "summertime and the livin' is easy. Fish are jumping and the cotton is high". La siguiente estrofa que no se lee aquí dice: "Your daddy's rich, and your mamma's good lookin', So hush little baby, Don't you cry". Aquí, entra el espacio de la duda, de la imaginación: no sabemos si el padre de la niña que llora es rico y su mamá es guapa. O si los ricos son los otros que parecen disfrutar de bellos trajes en un desfile de moda, quizás, y que los contrastes entre las dos realidades, entre los que poseen o no las cosas, es lo que hace la niña llorar (revisar).



Figura 43. Página del cuaderno de una participante del taller, R.E.

La segunda secuencia de imágenes es aún más impactante y desubicadora. ¿En la primera fotografía vemos lo que parece el rescate de un desastre natural? ¿Un ataque con bombas? En el borde inferior izquierdo, un niño bastante herido. Debajo de la fotografía una nota que dice que en Japón hace años se explota a toda criatura marina y eso no se considera cruel. Aquí vemos un juego de palabras en el que el niño puede ser considerado como la criatura que ha sufrido un acto de crueldad. También hace referencia a cuestiones morales de lo que se considera y de lo que no se considera como un acto cruel, hacia animales y en el caso de la fotografía, hacia seres humanos. Este juego, entre texto e imagen, abre espacios para reflexiones que van más allá de la propia imagen, perturbando nuestros modos de mirarla.

En la otra página vemos tres fotografías: la primera una hilera de coches amontonados entre escombros. Al lado de esta imagen, una hilera de pequeñas cruces blancas con números, y abajo vemos una fotografía pegada sobre una pared con un papel decorativo (de pared) con temas infantiles. Allí vemos que una pareja se besa y hay un hombre que fuma en primer plano. Abajo, hay lo que parece ser un oso de peluche y una almohada, y fundas con temáticas infantiles. En la nota se lee algo que produce un ruido, un corto circuito ante las imágenes que vemos: los puntos fuertes y débiles de lo que parece ser un aparato electrónico de última generación. Vemos el contraste de algo que puede costar cinco mil reales, algo de alrededor de € 1.250,00 (mil doscientos y cincuenta euros) que parece ser algo relacionado con algún videojuego, en contraste con lo que parecen ser las ruinas de algún desastre y sus víctimas. Es como si alertara: el mundo desmoronándose en nuestras cabezas y tú te preocupas por si tu aparato lee o no lee blue-ray?



Figura 44. Página del cuaderno de una participante del taller, R.E.

A partir de este diario percibí que, el hecho de haber presentado primero mis artistas a los estudiantes, cuyo trabajo expone a personas en situaciones de vulnerabilidad extrema, desastres, guerras entre otros, pudo de algún modo haber influenciado las elecciones de sus imágenes. Así que para el próximo taller pensé en utilizar una estrategia diferente: solicitar que los participantes eligiesen a su otro en una situación distante de la suya a través de una imagen que deberían traer en el primer día del taller. A continuación comento un poco como ha sido esta experiencia.

.....Segundo Taller: Festival Floripa na Foto⁴.....

Por ocasión de la realización del *Festival Floripa na Foto* en octubre de 2011 en Florianópolis, me pareció una buena oportunidad de ofrecer el taller, en esta ocasión de modo más intensivo puesto que el Festival se desarrollaría durante solo una semana. El Festival tuvo su primera edición en el año 2010 y cuenta como una serie de exposiciones, talleres, palestras, fóruns, lecturas de portfolio entre otras actividades relacionadas a fotografía. Entré en contacto con los organizadores del evento y les comenté que me gustaría ofrecer un taller que formaba parte de mi investigación doctoral. Diferente de otros eventos ofrecidos en el Festival, esta "oficina" ha sido gratuita. Les envié un pequeño resumen, detallado a seguir, que después ha sido publicado en el *site* del evento:

Oficina aberta⁵

Experiências do olhar: a percepção do outro na visualidade contemporânea

Dias 26 a 29 de outubro das 14h às 18h
com Valeska Bernardo Rangel

O que acontece quando somos confrontados com imagens do outro apresentadas em situações distantes das nossas? Até onde nos pode levar esta imagem? Como perturbar nosso olhar para além da subjetividade ingênua e dos dispositivos simbólicos de excepcionalidade e distanciamento? Essa oficina faz parte da pesquisa de doutorado que desenvolvo junto ao programa Arte y Educación da Universidade de Barcelona. Trata-se de um convite para pensar algumas imagens para tentar mapear os diferentes modos de perceber

⁴ Recuperado en http://floripanafoto.com/?page_id=2

⁵ Recuperado en http://floripanafoto.com/?page_id=689

o outro na visualidade contemporânea. Trabalharemos a partir de: 1) imagens publicadas em jornais, revistas, internet; 2) trabalho de alguns artistas e fotógrafos contemporâneos, entre eles Ghaith Abdul-Ahad, Thomas Hirschhorn e Alfredo Jaar; 3) trechos de filmes, pequenos textos, entre outros. Cada participante irá registrar o recorrido da experiência do seu olhar diante destas imagens através de um diário onde irá relacionar imagens pré-selecionadas com outros textos, outras imagens, outras vivências.

Inscrições: mandar e-mail para contato@floripanafoto.com com o título Oficina Aberta até 15/10 (15 vagas). Obs: serão repassadas orientações prévias aos participantes por e-mail.

Luego al tener ya un listado con el nombre y el contacto de los inscriptos, les envié un correo donde les presentaba, en líneas generales, la propuesta de la Oficina y en especial una tarea que tendrían que llevar en al primero día del taller.

Caros colegas,

Obrigado por aceitarem o convite para participar desta oficina. Nossos encontros serão na Casa José Boiteux no centro de Florianópolis (ao lado do Clube 12 - antiga Academia de Comércio de SC). Estaremos lá de 26 a 29 de outubro de 14h as 18h.

A proposta da oficina será pensar a percepção do outro na visualidade contemporânea, quando este outro se apresenta em situações distantes das nossas. Em cada encontro iremos realizar diferentes experimentos através de imagens, textos, filmes, conversas entre outros.

Exponho de modo resumido a ideia geral de cada encontro:

1º dia - *El otro de cada uno* - gostaria que vocês levassem neste dia uma imagem (impressa ou recortada) que representasse a ideia do outro em uma situação distante. Uma imagem que lhe chamou a atenção em jornais, revistas ou internet, podendo ser

recente ou não. Além disso gostaria que trouxessem por escrito um relato do seu encontro com esta imagem.

2º dia - *El otro en el arte contemporáneo* - trabalharemos a partir de imagens de obras de três artistas contemporâneos.

3º dia - *El otro en la calle* - neste dia seria importante trazer uma máquina fotográfica digital (qualquer modelo). Faremos um recorrido pelo centro da cidade ao encontro destes "outros".

4º dia - *El otro en las fotografías del Festival* - escolheremos algumas exposições do evento Floripa na Foto para pensar a alteridade.

Tragam também materiais para escrever (canetas, lápis, lapiseira, etc.) de sua preferência.

Qualquer dúvida estou à disposição.

Abs

Valeska

Mi objetivo era que los participantes pensasen en las experiencias de sus miradas, y las registrasen a través de relatos en sus propios "diarios de la mirada". Como un recurso de montaje entre otros textos, imágenes, etc. Como un registro de estas múltiples experiencias de mirar al otro a partir de diferentes entradas. En **el primer día** del encuentro, me presenté a partir de mi relación con la fotografía porque lo creí importante en el contexto del Festival. Desde mis experiencias en la niñez en la que tenía trauma de salir en las fotos (supongo por el flash, no lo sé), hasta redescubrirme como fotógrafa aprendiz en el curso de Artes Visuales en la Universidad. En aquella época hice una serie fotográfica de la rambla del barrio donde vivía, que tuvo su paisaje cambiado radicalmente a causa de un aterro para la implementación de una nueva carretera.

En seguida les pedí que se presentasen por escrito. Quería con eso quebrar un poco la lógica de los talleres de los que solemos participar, en donde nos presentamos casi que automáticamente sin pensar mucho, a partir de generalidades como nombre, edad, profesión, etc. Les pedí que contestasen algunas preguntas como: ¿Quién soy yo? ¿Cómo te presentas a otras personas? ¿Cuáles son tus intereses, referencias, trabajos fotográficos o artísticos? A algunos le ha costado un poco, apenas empezar el encuentro y ya ponerse a escribir. Les leí algunos párrafos de un libro que se llama "Escrevendo com a Alma" de Natalie Goldenberg, que pese a que el título connotase algo como "auto-ayuda", en realidad la autora propone consignas para "destrabar" la escritura. Luego les pedí que se presentasen al grupo. Había fotógrafos profesionales e iniciantes, aficionados por fotografía, profesores, un abogado, jubilados, etc. Gente que se había encontrado en la fotografía tras otras profesiones.

Les comenté que en el taller íbamos a pensar imágenes de la alteridad en la visualidad contemporánea. La idea sería relatar la experiencia de mirar estas imágenes, narrar el encuentro con la alteridad, las provocaciones, los desconciertos, los distanciamientos, entre otros. Un intento de cambiar las vivencias del choque de la primera impresión, en experiencias a través de las narrativas. Registrar los recorridos de la mirada hacia la alteridad, los caminos, las trayectorias de la mirada. Una mirada en proceso. ¿Cómo nos acercamos, como nos aproximamos a estas imágenes? ¿Qué afectos o sensaciones despiertan? ¿Qué vínculos establecemos con ellas? ¿Cómo están construidas? ¿Cómo construimos, percibimos la idea del "otro" a través de lo que vemos? Luego les expliqué la propuesta de lo que íbamos a trabajar en los próximos tres encuentros. El taller fue intermediado por lecturas de textos, visualización de imágenes y películas, construcción de relatos por escrito, visitas a exposiciones de fotografía del festival, entre otros. Los relatos de los diálogos aquí transcritos fueron recogidos por mí en un cuaderno de notas durante la realización del taller.

El taller contó en total con 12 (doce) participantes, de estos solo uno estuvo presente los cuatro días. Algunos participaron solamente uno de los días. Y de la totalidad, solo 2 (dos) participantes alcanzaron a enviarme sus relatos

por completo. Puesto que había sido una actividad bastante intensiva, cuatro días consecutivos, dada la cantidad de informaciones visuales y textuales que habíamos tratado, y que también me parecía importante respetar los tiempos de las miradas, y no como respuesta a una actividad automática, les sugerí que podrían enviarme sus relatos posteriormente por correo electrónico.

El "*Termo de Consentimento*" (Anexo I) fue reelaborado a partir de la sugerencia de uno de los participantes del taller, un abogado que ha trabajado con cuestiones de derechos autorales. Así cada participante tendría la opción de señalar si le gustaría o no ser identificado en el informe final, o aún si les gustaría una revisión previa antes de autorizar la utilización de sus relatos.

El taller como un todo ha sido bastante dinámico, ha generado muchas discusiones, además de haberme ayudado a repensar algunas cuestiones importantes. Entre una charla y otra, algunos temas se mostraron más polémicos, como cuando alguien comentó sobre las fotografías del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado. La crítica giraba en torno a la cuestión de los derechos de imagen, es decir, que él facturaba mucho sobre las imágenes pero que la gente retratada no recibía ningún valor. Este tema salió cuando les presenté la portada de la revista *Veja* con la fotografía de la madre con su hija muerta en los atentados en Beslan, Rusia. "¿Alguém pediu autorização, tinha direito de expor aquela imagem, aquela dor?" Fue una de las cuestiones levantadas. También se comentó sobre nuestra relación con el cuerpo y con la muerte, que es histórica y culturalmente localizada. Como la idea de infancia va siendo construida a lo largo de los siglos, que antes había muchos niños que nacían muertos, que morían muy temprano o hasta mismo ocurrían muchos casos de infanticidio. Y que el hecho de que hoy esta imagen nos conmueva tanto, tiene relación con este aprendizaje que tuvimos, además de la carga de nuestra herencia cristiana. Comentábamos de lo difícil que es la cuestión de que los padres pierdan a sus hijos, que no podríamos compartir su dolor....Lamentablemente uno de los participantes comentó que sí, que había sufrido una trágica experiencia próxima a aquella, al tener a un hijo muerto al nacer. Eso me ha perturbado

mucho, es como si saliésemos de la pantalla de una historia "distante" y de golpe fuésemos arrojados a una historia próxima concreta. Y sí que su argumento estaba correcto. Podría, por lo menos "aproximarse" al dolor de aquella madre, guardadas las distancias de las circunstancias que produjeron aquellas muertes. Me sentí mal por no haber tenido el cuidado de comentar la foto antes de enseñarla, desconsiderando que alguien pudiera haber pasado por algo similar.

Al final del primer día alcanzamos a mirar la película brasileña: "*Nós que aqui estamos por vós esperamos*" (BRA, 1998), del director brasileño Marcelo Masagão. Es una película-memoria sobre el siglo XX, presentando un juego de montaje entre recortes biográficos reales y ficcionales, de personajes muy conocidos y de gente anónima. Presenta una reflexión sobre la banalización de la muerte a partir de imágenes de archivos: películas antiguas, fotografías, reportajes de televisión. No hay diálogos, ni locutor, ni hablas, solo imágenes, música (de Wim Mertens) y algunas leyendas.

En el **segundo día del encuentro**, seguimos recuperando algunas cuestiones a partir de la película que habíamos visto el día anterior. Comentamos sobre las historias en minúsculas retratadas, de los muertos famosos y los que nadie conocía, les comenté sobre Judith Butler y la cuestión de que hay vidas que son más dignas de duelo que otras. Y entonces alguien comenta de los atentados del 11S en EUA, y que por el hecho de ser estadounidenses, lo van a recordar de aquí a 50 años. Otros cuentan sus versiones de lo que saben de la historia del fotógrafo Kevin Carter y su famosa fotografía del niño con el buitre, presentada en la película "O Clube do Bang-Bang".

Luego les presenté a los tres artistas que venía estudiando: Alfredo Jaar, Thomas Hirschhorn y Ghaiith Abdul-Ahad. Uno de los participantes que había vivido muchos años en Rio de Janeiro, dice que es así, la gente se acostumbra, refiriéndose a las fotografías de Ghaiith. En la obra de Hirschhorn alguien comenta que los clavos en los maniqués parecen ser "informações que entram como pregos no corpo, para lembrar que o corpo está vivo". En un texto que comenta sobre el pasaje del "teatro da crueldade" al "imperio do terror", Marcos Alvito presenta el relato del morador de una favela en Rio de Janeiro, él decía que

Antigamente, era capaz de largar seu almoço pela metade ao ver passar um homem amarrado, indo na direção dos fundos da favela, para ser executado. Depois de assistir a tudo, o morador voltava para sua casa e terminava, sem problemas, sua refeição. Hoje em dia, compara desgostoso, "nem gosto de ver presunto....."(Alvito, 1999, p. 57).

Alvito, al presentar el relato de este morador, nos invita a pensar en los cambios producidos en el "código de ética de los traficantes" cuando del pasaje de un jefe a otro, que antes hacían "justicia con manos propias" dónde los "cuerpos de los condenados" servían para "ser vistos", para servir de lección para los demás. Ahora, ha llegado la era de los "cuerpos invisibles", cuyo objetivo es hacer desaparecer el cuerpo del enemigo, "já não se fala em matar ou queimar, mas em picar". E citando a Michael Taussing, complementa

As culturas do terror, alimentam-se do silêncio e do mito, para 'controlar populações numerosas, classes sociais inteiras e até mesmo nações, por meio da elaboração cultural do medo'. O Mal absoluto, desprovido de sentido, justificativa ou previsibilidade e cujo nome não se pronuncia, cuja onipresença contrasta com sua invisibilidade (Alvito, 1999, p 65).

Este es un texto de 1999, que lamentablemente sigue produciendo registros cada día en los noticiarios. En las palabras de Susan Sontag, si seguimos sorprendidos, decepcionados o incrédulos a lo que unos seres humanos son capaces de infligir a otros en materia de horrores y crueldades, es que todavía no hemos alcanzado la edad adulta en términos morales y psicológicos. "Ninguém, após certa idade, tem direito a esse tipo de inocência, de superficialidade, a esse grau de ignorância ou amnésia" (Sontag, 2003, p. 95). Por eso la autora concluye que las imágenes, escenas de violencia y crueldad que nos asaltan cada día son solo la primera invitación para prestar atención a aquellos hechos, en cómo fueron

producidos, quienes fueron responsables, para que podamos ir más allá de una simple indignación moral o de la compasión (Idem, p. 97).

En el **tercer día del encuentro**, empezamos comentando las imágenes que cada uno había traído de su otro en una situación distante de la suya. A Leonardo Almada le ha costado mucho encontrar una imagen, se preguntaba si la imagen sería distante de quien la retrató o distante de su realidad. Al final nos presentó dos fotografías suyas además de una que sacó de una revista. Leonardo es fotógrafo profesional. En la primera fotografía vemos a un hombre sujetando un saxofón, en el segundo una bailarina en una presentación del Ballet Bolshoi (Joinville, SC) y por último al expresidente de Brasil, Fernando Henrique Cardoso, sujetando una pizarra con una frase que hace referencia a la cuestión de la reglamentación de la marihuana en el país.



Figura 45. Fotografía de Leonardo Almada



Figura 46. Fotografía de Leonardo Almada

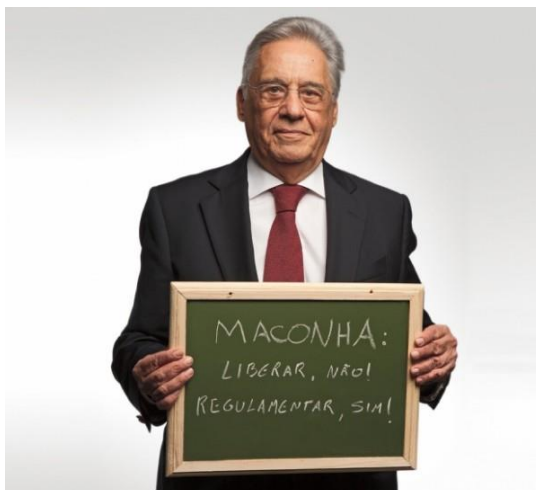


Figura 47. Imagen llevada en el Taller de la Mirada, por Leonardo Almada

Leonardo comentó que las dos primeras fotografías, de su autoría, son comerciales, hechas para publicidad y que presentan realidades muy distantes de la suya. Una distancia profesional con el músico y la bailarina, por no poseer el dominio técnico de la música o de la danza. Comentó además que estas dos imágenes contrastaban mucho con las que habíamos visto esta semana, que eran imágenes “para chocar”. Leonardo se había presentado como “mineiro”, del interior de Minas Gerais, una persona “serena e focada”. Además ha comentado en su relato que

Minha família de indicação rural me deu as ferramentas para compor meu perfil e personalidade. Minha formação técnica em Engenharia me deu uma visão mais técnica ainda na fotografia – arte pela qual me apaixonei e venho atuando profissionalmente desde 2000. Hoje com 40 anos me sinto muito mais seguro e preciso no que faço e busco. Meu interesse pela manutenção de uma boa saúde física e espiritual me ajudou muito no desenvolver da fotografia e no que ela traz de sentimento para as pessoas. Acho que este foi o principal motivo que me levou a buscar esta oficina no Floripa na Foto 2011, pois sinto dificuldades de entender fotos artísticas as vezes.

Las cuestiones técnicas están muy presentes en su mirada, siempre se pregunta al mirar una fotografía, como ha sido tomada aquella imagen desde el punto de vista técnico. La tercera fotografía le llamó la atención por la cuestión de la legitimidad del discurso, es decir, la representatividad política de la palabra de FHC, “que é muito diferente da minha, eu não sou ninguém”, sobre un tema polémico, contradictorio. En sus palabras:

Lendo a Revista Istoé sobre o uso do yoga na saúde me deparei com a foto de FHC defendendo a regularização do processo de comercialização e uso da droga. A imagem chamou a atenção pois, sob o meu ponto de vista, mostra a ideia (até um ideal) do outro – no caso FHC – sob um ponto de vista distante pois sua representatividade pública é muito superior a minha (Leonardo Almada, 26/10/2011).

Marcos Sardá Vieira, otro participante del taller nos trajo una fotografía de una pieza publicitaria de Credicard. Y le llama la atención especialmente, la mirada del hombre, que le parece distante, incoherente con el anuncio. La mujer parece estar eufórica, entusiasmada con las posibilidades de realizaciones que le proporcionará su tarjeta de crédito, mientras que el hombre sigue pensativo....como si algo no cuadrara bien en la imagen. Además le molestó mirar esta imagen, le produjo un distanciamiento como si le estuviesen engañando, produciéndole rechazo, una “imagen repelente”.

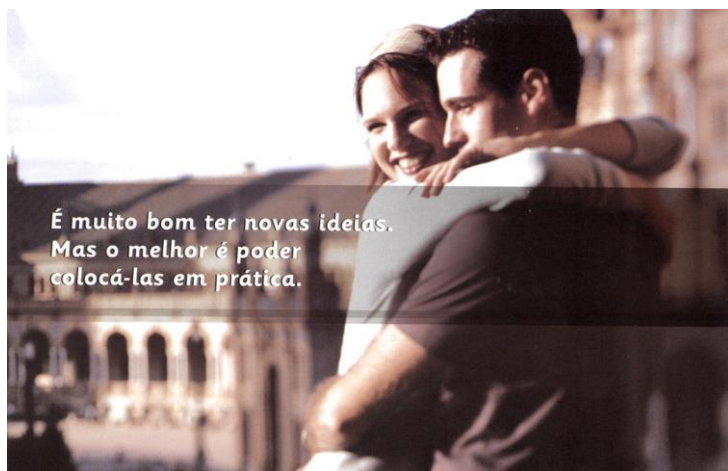


Figura 48. Imagen utilizada en el diario de Marcos Sardá Vieira

En sus palabras

O primeiro momento em que me deparei com esta imagem, pouco me identifiquei com ela. Talvez tenha me remetido ao mesmo contexto onde imaginei o casal, fazendo uma viagem e reconhecendo um novo lugar. Mas, o fundo distorcido da imagem força o foco para a representação das duas figuras humanas abraçadas e, a partir disso, criei uma relação de distanciamento devido ao olhar contraditório entre os sentimentos dos dois personagens que facilitou uma profunda avaliação logo nos primeiros impulsos de reconhecimento. Como se fossem duas pessoas distantes por serem desconhecidas.

Ainda que estejam abraçados e que passem a ideia de formarem um par "romântico", vejo uma grande distância entre os dois indivíduos retratados. Eles não representam um casal unido diante da mesma situação. Os olhares revelam diferentes intensidades na percepção do momento e diferentes sentimentos, como se a própria relação entre os dois também pudesse ser percebida com afastamento.



Figura 49 - Recorte do ponto focal da imagem: os olhares.

Ela é retratada como se vivesse a ilusão de que tudo está indo bem, ainda que reaja com um abraço forte em torno do pescoço do seu companheiro, envolvendo-o fisicamente, para tornar marcante a situação que estão compartilhando. Por outro lado, ele demonstra um olhar de quem vivencia aquela situação pela metade, podendo estar menos entregue a situação e aos

sentimentos compartilhados, com assuntos paralelos em sua mente. Quem sabe, raciocinando sobre os custos de um possível financiamento que tenha feita com a Credicard? Em suma, ele parece introspectivo e ela eufórica.

Aprofundando mais sobre a percepção da imagem, acredito que a mulher apresenta-se em desvantagem com relação ao homem. O olhar de distanciamento dele cria a percepção de estar no controle das emoções e isso lhe dá algumas vantagens também no controle da situação. Com isso talvez se possa associar que o controle financeiro também é dele? O fato da mensagem corporal indicar ela apoiada sobre o corpo dele também reforça a ideia de que ela apresenta uma ligação emocional, um ponto de vulnerabilidade e, talvez, dependência. Uma imagem que pode ser a sequência de uma possível desavença entre o casal durante momento de privacidade e que agora, tendo outra pessoa para retratá-los em público, segue com a representação de uma metáfora da felicidade que eles têm como referência para um casal feliz, mas que não deixa de trazer mensagens subliminares importantes sobre o que eles estão realmente sentindo.

É provável que este meu aprofundamento sobre uma simples imagem publicitária não seja exatamente o interesse da empresa responsável pela sua divulgação. Observando as imagens de outros encartes de campanhas similares é possível perceber o interesse por retratar situações simples, compartilhadas, que associam diretamente o uso de um cartão de crédito ao cotidiano de pessoas jovens, descomplicadas e com as necessidades básicas da vida já atendidas. Entretanto, a própria campanha subestima o poder de identificação que o receptor da imagem pode despertar em uma simples combinação de olhares desconexos na montagem fictícia de sentimentos que não superam, necessariamente, experiências reais vivenciadas. Imagens para persuadir situações e sonhos de consumo intangíveis (Marcos Sardá, 14/01/2012).

Marcos no estaba en el primer día del taller y creo que por eso, se le olvidó hacer su presentación, el "quien soy yo?". Sé, porque ya le conocía, que es arquitecto de formación y profesor. Me llama la atención la riqueza de detalles que pudo extraer en el relato de su mirada hacia una imagen tan "formateada, masificada" en general, que no suele llamar tanto la atención a las personas: la campaña publicitaria de una tarjeta de crédito. Le molesta la fotografía, como está construida (relación figura y fondo), como le quieren hacer que "piense", que puedan manipular sus deseos de compra. Posiblemente Marcos ya ha realizado ejercicios semejantes al mirar otras imágenes, de detallar con atención lo que estaba viendo, sus puntos de interés, sus desconexiones e identificaciones ante la imagen. Además, llama la atención como un simple "punto" en la imagen, una "mirada desconectada", es capaz de desencadenar todo un proceso de pensamiento más allá de lo que se muestra.

Al final de este tercer día, optamos por invertir las actividades que haríamos el día siguiente, sábado en este caso, ya que algunas exposiciones no estarían abiertas. Así que, salimos a hacer las visitas. En el Festival se presentaron varias exposiciones de fotografía en diferentes espacios expositivos por el centro de la ciudad de Florianópolis. Alcanzamos a visitar las siguientes muestras en cada uno de los espacios que se detallan a seguir:

- Galeria Helena Fretta: Álvaro de Azevedo Diaz e Marco Giacomelli; Cláudio Brandão; Cris Bierrenbach; Alessandro Gruetzmacher; João Abreu e Joice Mussi;
- Museu Histórico de Santa Catarina: Otávio Nogueira; Orlando Azevedo;
- Fundação Cultural BADESC: Scott Mcleay
- Galeria Pedro Paulo Vechietti: Coletivo 6 x6
- Círculo Italiano: Rogerio Ferrari

Todas son exposiciones fotográficas presentadas en pequeños espacios expositivos (a excepción del Museu Histórico) y muy próximas, con lo cual

alcanzamos a hacer el circuito caminando. El objetivo era circular libremente por las exposiciones, dialogando sobre las imágenes, estableciendo relaciones con lo que ya habíamos hablado/visto en el taller. Cada cual podría optar también, si sentía necesidad, por quedarse más tiempo en una muestra u otra. Al principio pensábamos en quedar al final para compartir los relatos, pero dada la intensidad de la actividad, quedamos en que ellos enviarían después los relatos por e-mail. Por supuesto, no hacía falta comentar todas las imágenes, sugerí que podrían elegir una fotografía, o un fotógrafo, que intentasen pensar en la cuestión de la alteridad en una situación distante de ellos. Leonardo comentó esta fotografía del fotógrafo Rogerio Ferraz de la Exposición "Ciganos":

É a imagem de um senhor de idade mais avançada onde as rugas demonstram um pouco sua trajetória. A textura em sua face é muito marcante. Me chamou a atenção pela rudeza das pessoas inseridas em seu ambiente de convívio familiar me dizendo: "O que você quer? Aqui você não entra!". As imagens são muito distantes de minha realidade pois não costumo ver ciganos e muito menos conviver com eles por onde vivo. E ainda a imagem abaixo me dá a ideia de que de repente o filho entra na frente do pai para protegê-lo de minha invasão querendo me expulsar da cena.



Figura 50. Fotografía de Rogerio Ferraz escogida por Leonardo Almada

Curiosamente parece ser que Leonardo asume la posición, no del espectador que ve la foto, sino del fotógrafo que la saca, como el "invasor a ser expulsado de la escena". El título de la exposición nos lleva también a pensar el Otro como bloque: "ciganos", sin matices. Pese a que Leonardo alcanza, por un lado, a señalar una supuesta relación padre e hijo, por otro lado el no contacto, y el no conocimiento de la etnia gitana le impide avanzar por este camino. También aquí, cabe señalar que la fotografía que ha elegido poco dice de dicha etnia, podría ser una escena de un grupo cualquiera. Por eso se deduce que Leonardo ha incluido su mirada en el contexto de la exposición, a partir del conjunto de las fotografías.

De la misma exposición, Marcos Sardá extrae otras imágenes y otros relatos:



Figura 51. Fotografia de Rogerio Ferraz escogida por Marcos Sardá Vieira

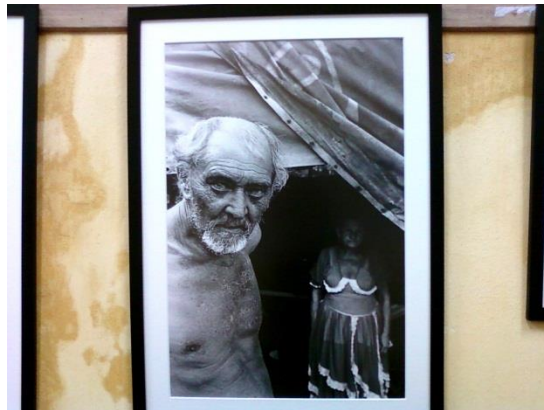


Figura 52. Fotografia de Rogerio Ferraz escogida por Marcos Sardá Vieira



Figura 53. Fotografia de Rogerio Ferraz escogida por Marcos Sardá Vieira



Figura 54. Fotografia de Rogerio Ferraz escogida por Marcos Sardá Vieira

Exposição que mais gostei diante da gama de impressões que tive pelo grupo de fotografias retratando as faces, os lugares e um pouco da realidade desta comunidade no interior da Bahia. A localização das fotos foi em ambiente único, dando mais noção de conjunto, sem muitas interferências espaciais e sonoras. Os quadros em preto e branco remeteram-me para lembranças de pessoas e lugares por onde já passei na infância visitando localidades rurais. Com uma grande presença de idosos nas imagens, também relembrei a sensação junto dos meus quatro avós, com quem tive intensa convivência, percebendo a realidade crua representada nas imagens destas pessoas em especial que viveram sempre nesta condição nômade e que estão envelhecendo diante do desconforto de suas moradas. Isso me causou aflição a princípio e depois me distanciei desta realidade imaginando que aquelas situações poderiam não pertencer ao contexto brasileiro (eu ainda não sabia que era uma comunidade cigana). Em relação ao próprio contexto cultural dos ciganos, achei interessante observar a força desta identificação cultural no vestido das mulheres, que é muito característico pelo modelo que sempre utilizam. Caso os vestidos não estivessem presentes no relato das imagens seria difícil confirmar que tratava-se de uma comunidade cigana. Outra questão que me afligiu e, ao mesmo tempo, despertou curiosidade foi perceber a falta de tratamento para o piso nas áreas comuns de convívio. Talvez isso revele um caráter ainda mais efêmero para o tipo de instalações baseadas nas coberturas de tendas que este grupo utiliza na sua territorialização espacial.

Es interesante observar que Marcos "entra" en la imagen primero por la información "comunidade no interior da Bahia", luego remite a su infancia y la convivencia con sus abuelos, solo para entonces percibir que se trataba de una "comunidad gitana". Esta primera no identificación con el contexto de los gitanos le permitió que su mirada primero se conectase con sus historias, su contexto personal; para luego llegar al otro. La percepción de los vestidos de las mujeres como trazo identitario de los gitanos, además de su percepción de la arquitectura, que remite al carácter efímero de la misma, son comentarios que dan otros matices a su relato. También es importante señalar que es prácticamente imposible agrupar a "los gitanos" bajo características culturales comunes como el vestuario, por ejemplo, o la

característica de sus moradas. Dado que son muchos en todo el mundo, subdivididos en muchos grupos, con características de las más diversas posibles. Nómades o sedentarios, con vestidos o faldas, en barracas o casas, entre otras tantas cuestiones. La antropóloga brasileña Florencia Ferrari, en una investigación sobre un grupo de gitanos de São Paulo, se propone pensar que significa el *gadje* (el no gitano) para el gitano, a partir de su propia relación (como una no gitana) con ellos. Se invierte por lo tanto la relación entre el nosotros y los otros, los gitanos. Son ellos que nos piensan a nosotros. En su etnografía, ella pasa a ser la otra, la "extranjera", la no gitana, en relación a los gitanos para comprender como ellos construyen esta relación con los "otros", los de "fuera". Florencia destaca un aspecto importante, que dice al respecto de la propia esencia de la antropología que se estableció a partir de la idea de lo exótico, pensando las diferencias en relación a nuestra cultura para clasificar la "otra cultura", cuya lengua, hábitos alimentares, religión, parentesco, entre otros, forman una "tradición particular". Y entonces la autora se pregunta:

(...) o que dizer esses ciganos, que vivem na mesma cidade que eu vivo, falam português, comem arroz, feijão, carne, salada e macarrão, escutam música sertaneja, compram tecidos no centro da cidade, casam-se na Igreja Católica, e de vez em quando vão se benzer em um pai-de-santo? As noções de tradição e de autenticidade devem ser descartadas para descrever o fenômeno cultural que temos diante de nós. Eles se dizem Calon e eu acredito que sua experiência do mundo é muito diferente da minha. Porém, em vez de apreendê-la por contrastes manifestos, será preciso reconceitualizar meu mundo nos termos do mundo deles. (...) O deslocamento irrisório, de míseros 32 km de minha casa ao acampamento, demanda, entretanto, um amplo deslocamento de sentido. É preciso desconfiar das semelhanças dos significantes, e imaginar processos que recriam camadas de significados (Ferrari, 2010, p. 12).

Pensando en estos desplazamientos de sentidos, se hace necesario también desconfiar de las imágenes, añadiría yo. Ir más allá de las primeras miradas, de las primeras generalizaciones. Solo con eso podríamos lograr pensar la alteridad de modo más complejo, menos dicotómico, considerando los contrastes, las diferencias, las sutilezas, la proximidades, es decir los diferentes matices entre unos y otros, entre ellos mismos y entre ellos y el nosotros.

En el **cuarto y último día del encuentro**, leímos al texto del director de cine iraní Abbas Kiarostami (1940), "Una buena, buena ciudadana". Se trata de una crónica sobre la "persecución" del cineasta a una moradora de la calle por la Avenida Paulista (São Paulo, Brasil), cuando el director participaba como jurado en un Festival de Cine en la ciudad, en 1994. El texto demuestra una percepción muy rica en detalles de la escena presentada, no sólo en la presentación de la niña sino también en el escenario, en el entorno, además de retratar las sensaciones que el autor va experimentando en su jornada. Consideré este texto bastante oportuno e inspirador para este último ejercicio del taller: "el otro de la calle". De ahí que les invité a pensar en: 1) cuáles imágenes evoca el texto; 2) cómo el autor construye la narrativa; 3) cuáles temas/cuestiones aparecen en el texto. La idea sería intentar hacer un recorrido semejante, dejarse llevar por alguien en la calle y hacer el ejercicio de poner la atención en este otro. Cada cual elegiría el mejor modo de realizar esta actividad, no era necesario repetir la experiencia, sino más bien, tenerla como punto de partida para encontrar sus propios caminos.

Les llamó la atención la riqueza de detalles, como si fuera una película. "Él ha convivido con ella sin ningún contacto. Además se pone reglas de lo que puede o no puede hacer". "¿Hacia dónde nos puede llevar una imagen? Hasta casi robar una hamburguesa, transgredir". Alguien comentó que se había perdido en el tiempo, que el texto era tan envolvente que pasó y no vió. Otro destaca el prejuicio "sobre la situación del otro", ya que se trataba de una moradora de la calle. Entonces necesariamente estaría hambrienta. (El autor relata los intentos de dejarle un sándwich, que es recusado por la niña de la calle). También se comenta que su actitud ha sido como la de un fotoperiodista, o *paparazzi*, que sigue a alguien por casi una hora sin que

perciba que estaba siendo "fotografiado", en este caso, una fotografía "mental", que luego será transcrita en forma de relato. "Me sentí mal, me sentí invadida". Se comenta también sobre la cuestión de la "sociedad del espectáculo", dónde "todos quieren exhibirse, ser fotografiados, en contraste con que en realidad 1% o 2% de la gente tiene placer en salir en una foto". Luego siguió una conversación de las relaciones entre texto e imagen, entre palabra e imaginación. Leonardo rescata un recuerdo de su abuelo ,que murió a los 93 años y que sufría de pérdida de memoria solo acordándose del pasado, contaba historias de cuando eran joven. A Leonardo, le llamaban la atención determinadas historias que su abuelo contaba "a minha vivência tinha sido uma, a percepção dele naquele momento era outra, o que ele contou depois era outra coisa, não necessariamente o que aconteceu". En este último encuentro, Leonardo había comentado también que su participación en el taller "foi boa para sair da ideia pré-concebida, como sempre já chego com uma ideia pré-concebida, muito focada, com um objetivo, foi bom para ver fotografias contemporâneas, sem pensar tanto na técnica em como foram construídas".

Leonardo alcanzó a enviar, después , por correo electrónico, su relato⁶ en relación a su "otro de la calle". En un relato bastante poético él detalla el recorrido con su hija desde su casa hacia el lugar en donde tiene clases de Ballet. Leonardo la observa y se encuentra a la vez en el relato. Describe sonidos, gestos, silencios, colores gente que encuentra por el camino. Recoge escenas por el camino, siente falta de la cámara para registrarlas. Habla de la luz con especificidades técnicas.

⁶ El relato en la íntegra se encuentra en Anexo C.



Figura 55. Fotografía de la narrativa de Leonardo Almada, en torno a su otro de la calle

Lo interesante en su relato es que se propone volver a mirar con atención algo que forma parte de su rutina semanal, de su cotidiano. Mirar el recorrido que hace su propia hija, tan próxima y a la vez tan distante, como pueden ser el universo de un niño y de un adulto. Didi-Huberman a partir del elogio que Walter Benjamin hace al fotógrafo Eugène Atget, comenta de su "extraordinaria facultad de se fundir con las cosas" es decir segundo Didi-Huberman, significa "estar no terreno". Yo diría estar por entero, estar presente en el momento, como lo ha hecho Abbas Kiarostami y como ha buscado en su ejercicio Leonardo Almada. Para el autor, esta facultad de fundirse con las cosas, de estar en el terreno significa

Ver sabendo-se olhado, envolvido, *implicado*. Mais ainda: ficar, demorar-se, habitar durante um certo tempo de acordo com esse olhar, com esasa implicação. Fazer desse tempo uma experiencia. Em seguida, fazer dessa experiencia uma forma, *desdobrar* uma obra visual (Didi-Huberman, 2015, p.306).

Didi-Huberman señala aún que Benjamin diferencia el cliché visual, el reportaje de la experiencia fotográfica. Al contrario del cliché, estar ante una experiencia fotográfica supone

el suspense, a mudez provisória diante de um objeto visual que vos deixa desconcertado, despossuídos da vossa capacidade para lhe dar um sentido e até mesmo para a descrever; imporá, em seguida, a construção desse silencio sob a forma de um trabalho sobre a linguagem capaz de criticar so seus propios clichés. Uma imagem bem olhada seria assim uma imagem que soube desconstruir e, em seguida, renovar a nossa linguagem e, por conseguinte, o nosso pensamento (Didi-Huberman, 2015, p. 306).

Volver a mirar bien las imágenes, dejarse llevar por nuestras miradas, pensar las imágenes más allá de lo que nos enseñan. Tener en cuenta el ejercicio de la atención como herramienta para activar nuestras miradas. Lo lejano que también puede ser lo más próximo. Lo más próximo que parece lo más raro. Y de tales escenas/imágenes saber escuchar sus silencios, sus ruidos. Extraer lo que resuena, lo que conecta y lo que produce extrañeza. Estas son algunas pistas posibles para seguir por estos caminos.

De todo ello, me dí cuenta que en los dos primeros estudios piloto, no conté con datos considerados suficientes para realizar un análisis satisfactorio. Sin embargo, me han dado pistas importantes para seguir adelante en la investigación y realización de los próximos talleres. De todos modos, aún con pocos datos recogidos en los dos primeros talleres merecen su consideración una vez la gente que había participado lo estaba haciendo atendiendo a una invitación. En el primer caso se trataba de un grupo de estudiantes, pero sus aportes serían un trabajo extraclase y no para la asignatura en la que fue aplicado. Y en el segundo la gente que se apuntado al Taller, voluntariamente cómo una de las actividades propuestas en el Festival Floripa na Foto.

.....**Tercer taller: de vuelta al cole.....**

Lo que uno ve y vive es por definición fragmentario y sesgado, y la simple ordenación de los vocablos y frases que uno emplea en la relación de algo es ya una infidelidad a ese algo. La narración no admite la simultaneidad, por mucho que algunos autores hayan buscado o inventado técnicas, a buen seguro ingeniosas, que produzcan o creen ese efecto. Asistimos a los sucesos desde nuestra subjetividad irremediable y desde un solo punto de vista, y hasta cierto punto lo vemos todo como si, ante una escultura, sólo fuéramos capaces de contemplar su parte frontal, o bien la posterior, o uno u otro de sus perfiles, pero estuviéramos incapacitados de dar la vuelta en torno a ella y admirarla desde todos los ángulos, como fue concebida y ejecutada. Vemos la realidad como si, en vez de tener volumen, dimensiones y relieve, fuera siempre una pintura plana, y así estamos obligados a contarla. Tal cosa como un testimonio fidedigno resulta del todo imposible, y no sólo por nuestra posición subjetiva y limitada, que de todo nos da un conocimiento incompleto, sino por el instrumento – la lengua - de que nos valemos. Una de las grandes y primeras dudas que asaltan a cualquier narrador – sea cronista, historiador o testigo; sea novelista incluso – es por dónde comenzar, o qué contar antes y qué luego.

(...) la imposibilidad de contar nada acaecido, real, de manera absolutamente segura, veraz, objetiva, completa y definitiva. (...) cuando contamos, raro es el caso en el que no contamos más – o menos – de lo que queremos contar. Raro es el caso en el que no estamos dejando escapar demasiada información o demasiada poca. Las palabras, de tan desgastadas, van cargadas de significación, y las frases casi nunca son las justas, son imperfectas, son inexactas, son escurridizas e indomeñables.

Como si la única manera enteramente fidedigna de relatar un hecho fuera renunciar a relatarlo, y limitarse a repetirlo, a reproducirlo, a recrearlo o a representarlo. Sólo así puede uno “ceñirse”.

Salvando las distancias, hay narradores que no pueden contar nada. (...) Es decir, no saben cómo ni dónde empezar, ni cómo continuar, ni todavía menos cómo terminar. De hecho podrían no terminar nunca o, lo que es más grave, jamás comenzar. No es simplemente que se vayan por las ramas, según la expresión popular, sino que al relatar un suceso, en su afán por “reproducirlo” con palabras, se ven obligados a no prescindir de los infinitos elementos que precedieron o rodearon a tal suceso.

Cualquier que se dedique a contar algo cierto, algo pretendidamente verídico, algo ocurrido o acaecido, sea un cronista, un historiador, un memorialista, un biógrafo, será siempre susceptible de ser corregido, enmendado, aumentado, o desmentido. Sin duda persigue una

maldición a los historiadores, quienes a veces creen poder establecer y contar lo que popular o periodísticamente se llama "la versión definitiva" de una guerra, un periodo, una conspiración, un motín o un episodio. Porque siempre están expuestos a que aparezcan nuevas informaciones, nuevos documentos, testimonios enterrados. Siempre están expuestos a que a sus versiones se les pueda añadir o rectificar algo. Es más, lo están a que se las eche por tierra de cabo a rabo.

Así todo relato o reconstrucción de algo "real", o, si se prefiere, toda transcripción de hechos, datos y acontecimientos está condenada a ser provisional y, lo que es más grave o desesperante, a ser "infiel". Por mucho que el historiador, el cronista, el memorialista, el biógrafo, el autobiógrafo o incluso el erudito se empeñen en ser "fieles" a carta cabal, su capacidad para serlo es limitada, su visión es subjetiva, su conocimiento es parcial, sus aseveraciones son transitorias, y además, al recurrir a la palabra, están echando mano, (...) de un instrumento impreciso, metafórico, siempre inexacto, obligadamente figurado, meramente sustitutivo y hasta cierto punto inservible para la tarea.

La lengua traduce la realidad o lo existente – lo está traduciendo al denominarlo -, y muy rara vez, si es que alguna (...) la realidad "llena", por así decir, un vocablo preexistente y sin contenido, o que sea la sustitución de algo. Y no está de más recordar lo que dijo Ortega y Gasset (...): "El hombre, cuando se pone a hablar, lo hace porque cree que va a poder decir lo que piensa. Pues bien, esto es ilusorio. El lenguaje no da para tanto. Dice, poco más o menos, una parte de lo que pensamos y pone una valla infranqueable a la transfusión del resto (...) como nuestro pensamiento está en gran medida adscrito a la lengua..., resulta que pensar es hablar consigo mismo y, consecuentemente, malentenderse a sí mismo y correr gran riesgo de hacerse un puro lío".

Y lo cierto es que sólo podemos contar así, cabalmente y con sus incontrovertibles principio y fin, lo que nunca ha sucedido. Lo que no ha tenido lugar ni ha existido, lo inventado e imaginado, lo que no depende de ninguna verdad exterior. Sólo a eso no puede agregársele ni restársele nada, sólo eso no es provisional ni parcial, sino completo y definitivo.

(Fragmentos del discurso "*Sobre la dificultad de contar*" leído por D. Javier Marías, el día 27 de abril de 2008, en la Real Academia Española).

En este apartado trataré de narrar el tercer y último taller. Llevado a cabo en el primer semestre de 2014, en el Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), en la ciudad de Florianópolis (SC-Brasil). Esta experiencia contó con la colaboración de la profesora de Artes, Gizely Cesconetto de Campos, puesto que el taller ha sido impartido en sus clases. Este ha sido el taller en el que han participado el mayor número de personas (34 estudiantes) y dónde tuve más tiempo de acompañamiento durante un semestre, en encuentros de una vez a la semana. En total realizamos 14 encuentros de los 21 inicialmente previstos. Los estudiantes eran de los cursos técnicos integrados de Química, Edificações, Saneamento e Eletrotécnica. Estos cursos ofrecen una formación técnica integrada a la escuela secundaria. En total son ocho semestres, cada cual se llama "fase". La asignatura Artes es ofrecida en la segunda y tercera fase. El Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)¹, creado en 1909, es una institución pública federal, y por lo tanto gratuita, vinculada al Ministério da Educação (MEC). Tiene sede y foro en Florianópolis, con autonomía administrativa, patrimonial, financiera, didáctico-pedagógica y disciplinar.

Este ha sido un taller especial, que ha marcado mi "vuelta al cole" en muchos sentidos como intentaré explicar a seguir.

¹ Más informaciones sobre la historia académica de la institución que ha tenido muchas otras denominaciones y funciones están disponibles en <http://www.ifsc.edu.br/menu-institucional/missao?id=152>



Figura 56. Fotografía de Abbas Kiarostami

Empezamos efectivamente este viaje en el verano del 2014, en los preparativos del mismo. Delante de nosotros algunos caminos posibles, el punto de llegada era incierto. Nos interesaba simplemente caminar. Y en el proceso mismo de caminar juntas, escuchar mucho y mirar más. En este viaje invitamos a un grupo de estudiantes de secundaria a caminar con nosotras. ¿Estarían disponibles? ¿Estaríamos abiertas a la sorpresa y a lo desconocido? A cada semana un nuevo encuentro y una nueva parada en el viaje. A cada día una nueva apuesta, muy poco a poco, con muchas dudas, muchas ganas y pocas certezas. De eso está hecho el tipo de educación con la cual concordamos. ¿Qué es lo que nos movía? Un disgusto, ante el tipo de experiencias pedagógicas que se estaban llevando a cabo en nuestro “cole”, en nuestra “escuela”. La escuela. Así la llamamos nosotros, los que tuvimos la oportunidad de trabajar en la antigua Escuela Técnica Federal de Santa Catarina (ETFSC). Hoy con otro nombre Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), otra estructura, con cursos técnicos, de grado, de master, posgrado entre otros. La primera vez que trabajé en la escuela, justo saliendo de la carrera de Educación Artística, reencontré a Gizely. Habíamos

sido contemporáneas en la carrera y ahora trabajábamos juntas en secundaria como profesoras de Artes; yo como profesora substituta (contrato temporal, máximo dos años) y ella como profesora permanente del cuadro de profesorado. En estos dos años desarrollamos proyectos, muestras colectivas de arte, presentaciones en congresos, uno de los proyectos incluso resultó en mi trabajo del posgrado bajo el título: "Releitura não é copia, refletindo sobre uma das possibilidades do fazer artístico" (1999). Luego Gizely fue a trabajar en otra institución, mi contrato se cerró en la escuela, y fui a trabajar en muchos otros lugares, en diferentes niveles de enseñanza. Luego, en el 2003 y el 2004, volví al "cole", otra vez con un contrato temporal, y esta vez sin su compañía. Me encontraba en una situación laboral distinta a la de la primera experiencia, en la que trabajaba solamente allí, y ahora en otras dos instituciones más, en tres turnos diarios. Y bueno, pese a eso, logré desarrollar un proyecto con los estudiantes que resultó en mi trabajo del master: "Portfólio Guernica 2004: Para uma compreensão crítica de um projeto de Arte no Ensino Médio". Algunos años más tarde, en 2009, volví a ingresar a la misma institución, esta vez para formar parte del cuadro permanente, no más en secundaria, sino como profesora del curso superior en Diseño de Producto.

Este cambio me produjo muchas angustias e inquietudes. En especial porque no comparto el modo instrumentalizado, tecnicista y reduccionista con que las asignaturas son gestionadas en mi curso. Todo sirve a un grande fin, a saber, los llamados "Proyectos Integradores". Prácticas educativas, estas bastante cuestionables, por el modo como fueron apropiadas, ya que cosifican e instrumentalizan a lo que llaman "proyectos", a una serie de etapas, tareas a ser cumplidas por los estudiantes, definidas de antemano por los profesores. Lamentablemente, existe poca reflexión sobre lo que se produce mas allá de cuestiones meramente técnicas, de la manufactura propiamente dicha. No se discuten aspectos más complejos o filosóficos, de concepción, de visiones de mundo acerca del diseño. Parece existir una única "fórmula" posible de hacer diseño y es desde el punto de vista industrial, masificado de la producción seriada.

Atrapada en esta trampa, pensaba (y sigo pensando) cada día en modos de sobrevivir a este modelo "incuestionable". Y justo, en el 2013, coincide que Gizely vuelve al cole para trabajar otra vez en secundaria. Desde entonces buscábamos una oportunidad de volver a hacer un trabajo juntas. Justo me encontraba en un cruce de caminos en la tesis. Había tenido dos experiencias anteriores de los "Talleres de la Mirada" pero poco satisfactorios en realidad, puesto que obtuve pocos datos y había pocos participantes. En aquello, me encontraba en un cruce de caminos. Me preguntaba por dónde seguir: podría haber elegido una discusión teórica entre los artistas y autores clave que trabajaba, o volver al trabajo de campo para conseguir entender sobre las experiencias de las miradas de los demás acerca del otro en situaciones distantes de las suyas. Hice la segunda opción, pero ¿Qué buscaba yo en realidad? ¿Y qué me encontré allí?

Bueno, en primer lugar buscaba personas que estuviesen dispuestas a participar de esta experiencia de mirar a otros en situaciones lejanas. No me interesaba trabajar con mis propios estudiantes para que no incurriera en una tarea hecha solamente "para la profesora" o "para la asignatura". Temía que el modelo educativo: tarea – evaluación – calificación, presupusiese algún *feedback* por parte de los estudiantes, un poco acostumbrados a que el profesor espera que le contestes. Me gustaría trabajar con gente que no tuviera este vínculo conmigo: profesor-estudiante. Hablando con Gizely sobre la tesis, me invitó a hacer el taller en un grupo suyo. No serían mis estudiantes, sino los de ella. Claro, eso también supondría algunas implicaciones, como el hecho, por ejemplo, de que ahora los estudiantes de Gizely tendrían este vínculo con ella, una vez que ella ha optado por considerar las experiencias del taller en su proceso de evaluación en aquel semestre.

Empezamos las conversaciones con Gizely a finales del 2013, intercambiamos muchas charlas, textos e ideas. Quedamos en que yo actuaría junto a ella en la clase en un proceso de observación participativa, dónde además de observar, y tomar nota de lo que pasaba en el aula, yo también actuaría impartiendo el taller. Esto ha sido pensando como una experiencia compartida, como en un juego de ping-pong, nos alternábamos Gizely y yo

en enseñarles las consignas. Explicaríamos a los estudiantes sobre mi investigación, les invitaríamos a que participasen de este "viaje" y luego poco a poco y a cada encuentro les presentaríamos las propuestas. Uno podría preguntarse: Pues, ¿tendrían los estudiantes la oportunidad de rechazar la invitación? ¿Qué hacía con que el viaje fuera irrecusable? ¿Y si uno dijera simplemente, no? Pues, en las clases en general, en el modelo educativo vigente en la mayoría de las escuelas, en que las relaciones de poder están de antemano establecidas entre profesor y estudiante, es casi imposible pensar en esta posibilidad. Entonces, ¿se trataría de una invitación o una imposición? Pues bien, no se puede ignorar el hecho de que los estudiantes se encuentran en el marco escolar, con unas reglas específicas. De hecho se puede utilizar este argumento cuando no traen la tarea realizada. ¿Cómo podríamos entonces perturbar este marco? Quizás puntualizando algunas cuestiones.

Junto con Gizely, coincidimos en que nos interesa más el proceso que el resultado final. Que los estudiantes registrasen las experiencias de mirar algunas imágenes y los cambios que se produjeron a lo largo de los encuentros. No era el caso de hablar de unos contenidos prefijados, sino de algunas cuestiones en torno a experiencias de la mirada, a pensar algunas imágenes del arte contemporáneo en especial, a partir de narrativas, relatos personales. Cuando propusimos a los estudiantes que tendrían que registrar en una especie de "diarios de la mirada" sus experiencias al mirar algunas imágenes en forma de narrativas, prontamente preguntaron:

- Mas a professora vai ler?

A principio, pensé que talvez se tratase de algo íntimo que no quisiesen revelar y les advertí que si hubiese algo que no quisiesen revelar que no leeríamos, pero que si fuese posible, sería interesante compartir. Luego me esclarecieron que no, es decir:

- Não, não, é que no ano passado uma professora no Projeto Integrador pedia que escrevêssemos em nossos cadernos toda semana, uma espécie de diário e a cada aula dava apenas um visto e não lia.

Y bueno, entonces, para empezar se produjo ya un pequeño cambio de percepciones entre lo que los estudiantes esperan de los profesores. Si nos comprometíamos a leerlos, tendríamos que hacerlo. Es parte de este acuerdo que va sendo hilado a cada encuentro, la confianza que vamos depositando unos en los otros.

Por otro lado, por parte de los estudiantes hay muchos modos de decir no, de no aceptar "la invitación". Cuando te enganchas en tu móvil en la clase y pasas de lo que está siendo dicho, cuando no vas a una clase, cuando no llevas lo que se había combinado. En una práctica "normal y corriente" nos valdríamos de amenazas en plan: - "Ojo! Va con nota!". O aún: "- Si no traen los materiales....". ¿Era eso lo que queríamos? Creo que no. Nos gustaría que ellos se enganchasen con esta actividad como si fuera a una invitación a una fiesta. Por deseo y no por obligación. Por ganas de estar allí, no por falta de cosas para hacer. ¿Cómo se alcanza eso? Con mucho diálogo supongo, dejando en claro nuestras intenciones y nuestras dudas, ponderando que estábamos probando todos juntos, como grupo, de este viaje por primera vez. La investigadora Cynthia Farina, al sostener lo que llamó de "pedagogía de las afecciones" comenta que: "Es muy difícil proponer sin normativizar, sin establecer condiciones, sin moralizar, sin dirigir el sentido ni condicionar las funciones, sin vistas a una finalidad definitiva, sin programar la práctica". Por lo tanto, defiende que una pedagogía que se dispone a actuar con los estados de afección, "consiste en no escamotear sus contradicciones y límites, en no pretender defenderse de las intensidades que la desorganizan y desacomodan, es decir, en no programar un estatuto para la estética de la experiencia". Añade también que, con eso, no propone ningún modelo de pedagogía, sino, "que se ofrece como instrumento de reflexión para las prácticas pedagógicas que aceptan lo inestable en su manera de hacer". En relación a la pedagogía institucional, Cynthia considera que la pedagogía de las afecciones no pretende "sustituir las formas dominantes de lo pedagógico, sino proporcionar un marco reflexivo que contribuya a construir artefactos de deslizamiento entre ellas" (Farina, 2005, p. 367). Parece un gran desafío pensar la pedagogía como un problema y no como una solución o modelo cerrado.

Me parece importante retomar dos cuestiones: ¿Qué buscaba yo en realidad? ¿Y qué me encontré allí? Cuando escribí mi proyecto de tesis tenía muy claro que me gustaría recoger las experiencias de la mirada de los demás ante imágenes del otro en situaciones distantes de las suyas. Pero luego, me preguntaba(n) que haría con estos relatos. Al principio me parecía que bastaba con hacer este mapeo y luego tendría una pequeña muestra de cómo reaccionamos ante estas imágenes: apatía, indignación, compasión, rechazo, ¿Cuáles son los modos posibles de ubicarnos ante estas imágenes? Luego, creí que debería, pues, tener en cuenta estos datos de modo más apropiado, para partir del cruce de estos relatos y pensar en los modos en cómo podríamos (des)ubicar nuestras miradas. Percepciones así compartidas podrían contribuir en este proceso, ampliando mis propias formas de mirar a las imágenes que ya venía estudiando y conociendo otros matices en torno al tema de la percepción del otro a partir de sus miradas en relación a "sus" otros. En este proceso de apertura, en relación al que yo podría aprender de ellos, a cómo pueden mirar de modos diferentes de los míos, hacia dónde ponen el énfasis en sus relatos, cuales imágenes les llama más la atención y porque. En el taller Floripa na Foto, Leonardo Almada me llevó al encuentro de otros "otros" de la lejanía, al presentar la fotografía de la bailarina en el escenario. Es decir, lo que yo entendía por "situación distante" era muy particular, a partir de mis vivencias, mis referencias y experiencias. Luego al descubrir a estos otros de los demás, percibí que se dibujaban ante mi algunas líneas para seguir investigando en los Talleres de la Mirada, en relación a los participantes:

- a) Me interesaba saber quiénes eran sus otros, en situaciones distantes de las suyas y cómo se ubicaban ante ellos (a partir de imágenes que ellos elegirían).
- b) Luego, como se ubicaban ante mis otros (a partir de imágenes de algunas obras que escogí de Ghaith-Abdul Ahad, Thomas Hirschhorn y Alfredo Jaar).
- c) Cómo yo me (des)ubicaba ante los otros que se me presentaban.

- d) Qué aprenderíamos todos nosotros a través de este cruce de miradas. ¿Hacia dónde nos llevaría todo eso? ¿Qué cambios se producirían en nuestros modos de ser y estar en el cole? ¿Cómo esto afectaría, (des)ubicaría nuestras propias miradas?

Distintos puntos de vista hacia la misma imagen, diferentes miradas hacia el mismo tema. Empezamos con "las primeras impresiones" sobre las imágenes, sin la mirada del profesor, del especialista. Me interesaba capturar este primer impacto y luego buscar los modos de profundizar este primer contacto, complejizar las miradas.

.....Algunas pistas más sobre el universo en el que se realizó el 3º taller

Volver al cole después de casi diez años ha sido una sorpresa no siempre muy agradable. La "Sala de Artes" un aula prácticamente exclusiva para las clases de Artes había pasado por una suerte de cambios en los últimos años, con poco mantenimiento, lo que había perjudicado mucho este espacio que habíamos cultivado con mucho cuidado en otras épocas. Las paredes necesitaban, además de pintura, contener infiltraciones; las mesas y sillas necesitaban arreglos o cambios bien como los armarios. Desde que volvió a incorporarse en la escuela, Gizely lucha una batalla casi diaria para lograr los cambios necesarios en el aula.

Otro punto importante para señalar es que la asignatura Artes, ofrecida en la secundaria en el Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) cuenta actualmente con profesores de Artes Escénicas (2), Música (3) y Artes Visuales (1), siendo que los estudiantes pueden optar entre las tres modalidades en el segundo año de secundaria. Estamos hablando de una institución estrictamente técnica, cuyo origen es el antiguo Liceo de Artes y Oficios. Lo más próximo que podría existir del universo de las artes es el curso de la carrera de Diseño de Producto, al cual estoy adjuntada, pero irónicamente es un curso bastante cerrado y técnico. Además de las clases regulares, los profesores de Artes ofrecen cursos libres y gratuitos a la comunidad, coral, banda, curso de formación inicial y continuada en orquesta, grupo de teatro, muestra anual de artes entre otras actividades. Tales actividades cuentan con el apoyo puntual de la institución, según quienes estén en los cargos directivos, y con el rechazo de gran parte de los demás profesores que suponen que tales actividades son "pérdida de tiempo", que sus estudiantes tienen que dedicarse a asignaturas más importantes, a saber del área de exactas.

Esta oportunidad es casi única entre las escuelas de nuestra ciudad. En primer lugar porque está inscrita en la esfera federal, que invierte más recursos en educación (luego vendrían la esfera municipal y por último la

estatal). Se trata de una enseñanza pública y gratuita. Aún en escuelas particulares de nuestra región, son prácticamente inexistente tales prácticas, en especial, la oportunidad de disfrutar de las tres modalidades a la vez.

En esta lucha diaria, los profesores del área de Artes van poco a poco conquistando espacios, y perdiendo otros. En las dos oportunidades en que trabajé allí, solíamos dividir cada grupo en dos modalidades, por ejemplo: Artes Plásticas y Música; o Artes Plásticas y Artes Escénicas o aún Música y Artes Escénicas. Eso resultaba en grupos de un máximo de 14 estudiantes. Lo que considerábamos perfecto dado el tamaño del aula, las pocas mesas disponibles y la oportunidad de hacer actividades, especialmente las prácticas con más calidad. Luego, por motivos que hasta ahora no están del todo claros, ni para mí ni para Gizely, los coordinadores juntaron hasta 4 grupos en el mismo horario, para ser divididos en las tres modalidades, en aulas de hasta 33 estudiantes para cada grupo. Lo que resulta en una tarea casi imposible. Como eso ha comprometido bastante el buen desarrollo del trabajo, ahora Gizely está intentando intervenir y hacer que este cuadro se revierta. Pues en eso estamos, como una lata de sardinas, 33 estudiantes y 2 profesoras en un aula en la que, con suerte, cabríamos 15 personas.

La experiencia de la clase compartida entre las dos parecía ser como un baile entre una pareja en la que a veces uno te pisa en los pies. No existe una simbiosis, no hay acuerdo total. Son dos profesoras, una de ellas que investiga a la vez, con vivencias distintas pero que protagonizan una misma escena. Eso me hace pensar en ¿Cómo actúo en los desacuerdos? ¿Cómo procesar nuestros silencios? ¿Sus miradas? ¿Las de los estudiantes?

Está siendo una experiencia curiosa, ya que tenemos algunos puntos compartidos de antemano en reuniones previas. Pero luego, lo que sucede en la clase se desvía, a veces, por otros caminos. Un ejemplo: en nuestro primer encuentro en la Sala de Artes con el grupo de estudiantes, les enseñamos una presentación de diapositivas con algunas imágenes, conceptos claves, temas que nos moverían a lo largo del curso. Tuvimos que hacer un rápido repaso de esta presentación en el aula siguiente porque muchos estudiantes no habían venido a clase, y con este tipo de experiencia

educativa es muy difícil avanzar sin que todos estén al tanto de lo que será realizado.

Habíamos iniciado la presentación con algunas fotografías de autoría del cineasta Abbas Kiarostami, del libro que estábamos estudiando, porque en las próximas clases iba a trabajar con un texto suyo: "*Uma boa, boa cidadã*". Las fotografías presentaban paisajes de Irán, sin personas, vastos lugares, caminos, algunos árboles en la nieve. Nos interesaba presentarles los paisajes/imágenes a las que no estuviesen acostumbrados, y también sugerir la idea de que empezábamos allí un viaje diferente, por caminos quizás nunca antes navegados por ellos. Cuando hacíamos el repaso en la segunda clase, se me ocurrió comentar en voz alta con Gizely:

Poderíamos apresentar para eles um filme e Abbas Kiarostami!

Hasta el momento, ni yo ni Gizely conocíamos sus películas, lo habíamos comentado en otro momento. Me pareció interesante para que lo conocieran, ya que sus fotos habían despertado mucha curiosidad entre los estudiantes. Gizely me mira un poco atónita, quizás porque no habíamos hablado sobre eso antes y dijo:

- Bem, isso tem que ver bem, porque seus filmes, são muito lentos, é uma narrativa diferente, uma outra estética, um tempo maior de contemplação, tem um ritmo diferente. Passar esse filme agora seria um tiro no pé. (expresión que significa matar/interrumpir algo de forma brusca; hacerse daño).

No sé si Gizely hablaba de cine iraní en "general" ya que, como yo, tampoco había visto ninguna película de Abbas Kiarostami. Por supuesto que tendríamos que ver en caso de que decidiésemos pasarla al grupo. Pero luego pensé: ¿Y porque no? Es decir, nuestro conocimiento de los estudiantes de secundaria parece coincidir con la idea de que solo les gusta mirar *blockbusters* y series de TV, producciones de Hollywood en ritmo vertiginoso, mucha información a la vez: imágenes, efectos especiales, trilla sonora agitada entre otros. ¿Sería eso mismo verdad? ¿No estaríamos tomando a nuestros estudiantes por "la media general"? ¿No es justamente de estas mismas generalizaciones que huíamos?

Uno de los estudiantes comentó:

- Cine Iraniano? Já sei! Só tem bombas!

Y yo le retruqué:

- Não, te confundistes, é iraniano e não americano, estes sim tem muitas bombas!

Nos reímos todos. Más tarde descubrí que uno de los estudiantes sentados cerca de nosotros era americano. Me pregunté en cómo se habrá sentido al oír aquello. Parece ser difícil huir de estas cuestiones: generalizaciones de generalizaciones, estereotipos de estereotipos, contribuciones para generar miradas cada vez más sesgadas. Es difícil no caer en la armadilla. Para eso, considero necesario poner atención en la mirada, en la escucha (los silencios también se oyen) en las palabras dichas y escritas.

Próxima parada: 8ª Muestra de Cinema de Derechos Humanos de América del Sur (2013).....

Mi primer contacto con los estudiantes ha sido en el auditorio de nuestra escuela. En realidad había dos grupos reunidos así que, no pude identificar con cuales haríamos el taller. Estábamos allí, por ocasión de la presentación de una muestra de cine. Esta actividad estaba planteada en el plan de actividades que había pensado Gizely para aquél curso. En lo que negociamos, ella optó por mantener algunas de estas actividades, entre ellas esta muestra. Así que entre las actividades ya previstas por Gizely y las que presentamos en el Taller de la Mirada, además de algunas interrupciones a causa de huelgas, el curso se configuró en los siguientes encuentros:

Semestre 2014/1		
1.	19 feb	División de los grupos (sin clase) ✓
2.	26 feb	8ª Muestra Cinema y Derechos Humanos (previsto en la planificación) *
3.	05 mar	Festivo (sin clase) ✓
4.	12 mar	Presentación: "Os Palhaços" (previsto en la planificación) *
5.	19 mar	Paralización de profesores (sin clase) ✓
6.	26 mar	1º encuentro con el grupo en aula, presentación de la propuesta
7.	02 abr	2º encuentro: revisión + diarios + primera cuestión
8.	09 abr	Consejo de clase (sin clase) ✓
9.	16 abr	3º encuentro: empezamos a hablar de las imágenes de los estudiantes
10.	23 abr	4º encuentro: terminamos de hablar de las imágenes
11.	30 abr	Película: Dossier Jango (previsto en la planificación) *
12.	07 may	Paralización de profesores (sin clase) ✓
13.	14 may	Festival del Minuto (previsto en la planificación) *
14.	21 may	5º encuentro: presentación del artista Alfredo Jaar
15.	28 may	Huelga de autobuses (sin clase) ✓
16.	04 jun	6º encuentro: presentación de los artistas Ghaith Abdul-Ahad e Thomas Hirschhorn
17.	11 jun	7º Animação: Cordas y Texto Abbas Kiarostami: "Uma boa, boa cidadã".
18.	18 jun	8º Balance general y propuestas para trabajo final (síntesis visual).
19.	25 jun	9º Elaboración de los trabajos finales en pequeños grupos.
20.	02 jul	10º Apuntamientos
21.	09 jul	Palestra con el artista plástico Sílvio Pléticos (previsto en la planificación) *

Vimos tres cortometrajes: "Caixa d'água: Qui-lombo é esse?" (Brasil, 2012, 15'), luego "Brasília segundo Feldman" (Brasil, 1979, 22') y "Disk Quilombola". La muestra, promocionada por la Secretaria de Derechos Humanos en asociación con el Ministerio de Cultura de Brasil ha sido realizada en 600 puntos de exhibición en todo país. Los kits con los DVDs fueron enviados a las escuelas a finales del año anterior (2013) cuando el semestre ya había encerrado. Entonces, Gizely había optado por enseñárselos ahora. No formaba parte de la programación de nuestros "talleres de la mirada", pero

al final coincidió que las temáticas abordadas en los cortometrajes tenían mucha conexión con el tema de los talleres.

Los tres tratan de realidades típicas de las márgenes de grandes ciudades brasileñas, situaciones de miseria y exclusión. Al final preguntamos a los estudiantes que cuestiones les parecieron más interesantes. A muchos de ellos les llamó la atención el *Disk Quilombola*, que trata de un diálogo entre niños de una comunidad *quilombola*² y un cerro de la ciudad de la ciudad de Vitória (ES, Brasil), a través de un juguete infantil: un teléfono hecho de hilo de algodón y latas vacías. Los estudiantes destacaron algunas cuestiones: "la simplicidad", "la libertad", "la vida en las "favelas"", "los niños como protagonistas", "con su vida simple, pero contentos", "la simplicidad de los niños que eran felices con juguetes creados por ellos mismos", "al no tener una infancia tecnológica, con eso parecían ser más creativos". Luego la otra película que despertó bastante el interés del grupo fue *Brasília, segundo Feldman*. Es un documental filmado por el estadounidense Eugene Feldman, en una visita a la Capital Federal de Brasil en la época de su construcción, resaltando especialmente las precarias condiciones laborales de los operarios. Muchos estudiantes comentaron que "no sabemos nada sobre los miles de operarios que construyeron Brasília", "que no son nadie para nosotros, porque siempre pensamos en Juscelino Kubitschek u Oscar Niemeyer". O aún, que "hicieron obras para las otras personas y luego no podían disfrutarlo". Otros consideraron "una injusticia, que por mucho trabajo que han dedicado a la construcción de Brasilia, el mérito jamás será suyo". Una estudiante comentó que su abuelo había participado de la construcción de un conocido Shopping Center de nuestra ciudad y que luego de que estaba pronto le fue prohibido entrar en el mismo. Les sorprendió (y a nosotras también) que mucha gente haya muerto en la construcción de Brasilia, incluso chacinadas. Hubo un episodio en especial, en que los operarios estaban haciendo una especie de movilización en

² *Quilombolas* son grupos descendientes de africanos esclavizados que todavía mantienen sus tradiciones culturales. En un levantamiento de la Fundación Palmares, fueron mapeadas 3.524 comunidades *quilombolas* en Brasil. Recuperado en <http://www.disquequilombola.com.br/quilombola/origens/>

contra de las condiciones laborales y de los alojamientos. Por la noche llegaron los capataces, dispararon y mataron a muchos de ellos. Luego con retroexcavadoras los arrojaron en pozos rápidamente para evitar que los demás no vieran nada y se rebelasen más aún. Y claro, algunos estudiantes acabaron realizando conexiones con el tema del mundial de futbol que ocurrirá en Brasil en este año 2014:

- As pessoas que estão construindo os estádios não assistirão aos jogos de futebol.
- Mas, os operários terão direito em assistir aos jogos!
- Só no Estádio Mané Garrincha estão trabalhando 15.000 operários, seria impossível atender a todos eles.
- Quando tem jogo as pessoas enchem os estádios e depois fazem protestos nas ruas contra os gastos investidos na Copa. É uma contradição.
- Eu acho válido que as pessoas protestem para não haver Copa, porque não terão direito aos ingressos em sua própria terra.
- As pessoas são exploradas.
- Tem pessoas que reivindicam coisas sem saber o que estão fazendo. Exemplo: quando pedem investimentos para educação pública federal. Mas sim que tem investimentos (governo).
- A escola federal é a melhor que tem.
- A universidade pública é para os ricos.
- É necessário aumentar a qualidade do ensino desde a educação básica e não somente nas universidades.
- Mas sim que existe vaga para todos nas universidades! E estamos desviando do assunto do filme.

- Eu estudei em escola particular e depois em escola pública e é muito diferente mesmo. Na escola pública os estudantes usavam drogas nos banheiros.

Al final de esta clase alcanzamos a pedirles que para el próximo encuentro trajeran por escrito: 1) ¿con cuáles escenas/cuestiones habían tenido mayor identificación y por qué? 2) ¿con cuáles escenas/cuestiones no habían tenido ninguna identificación y por qué?

Es curioso pensar hacia dónde nos puede llevar una imagen o una película, en este caso. De la construcción de Brasilia, a Copa del Mundo y a la enseñanza pública de calidad. De telón de fondo el dinero invertido en unas áreas en detrimento de otras. La cuestión de la invisibilidad de la gente que edifica las grandes obras públicas. Al final estábamos hablando de lo mismo: la percepción del otro en la visualidad, cuando este otro se presenta en situaciones distantes de las nuestras, o de la mayoría de nosotros.

.....**Próxima parada: (Des)condicionamiento de la mirada.....**

Nuestro segundo encuentro fue en el aula: Sala de Artes. Llegamos antes del horario y desordenamos todas las sillas, en distintas direcciones. Los estudiantes empezaron a llegar poco a poco. Solamente una estudiante preguntó si había que arreglar las sillas. Habíamos quedado en que no contestaríamos, para ver como reaccionaban. Luego acabaron haciendo un semicírculo con las sillas en nuestra dirección. Estábamos sentadas en la mesa, en la parte del frente del aula. Algunos se sentaron en el suelo, pese a que había todavía cuatro sillas disponibles. Un único estudiante sacó una silla de una pila al final de la clase. Luego les preguntamos: - ¿Qué percibieron al entrar al aula? – ¿Que ha pasado después?

- Estava bagunçada.

- Eu achei estranho, porque antes as cadeiras estavam organizadas em "U".

- Não tinha a tela de projeção no semestre passado.
- Pintaram a sala.
- Tinha uma ordem na desordem.
- Está um caos este lugar.
- Depois começamos a arrumar e fazer um círculo voltado para vocês.

Les pregunté:

- E quem disse que deveria ser assim?
- Bom, temos que escutar o que o professor vai falar, e ele sempre fica na frente então fizemos assim.
- Bem, eu escolhi esta cadeira porque pareceu mais confortável.
- A sala parecia mais alegre semestre passado quando olhava do corredor.
- Eu achei estranho, porque a professora Gizely tem "T.O.C³", e ela gosta de tudo arrumado.

Les comenté que participé de una dinámica semejante a esta en un taller en el que participé en el evento Floripa na Foto 2010, con el Profesor Cláudio Feijó. Luego me di cuenta de que en aquella ocasión no había la "mesa del profesor", tampoco el proyector y la pantalla, lo que seguramente ha direccionado la actitud de los estudiantes. Les comentamos que aquello allí había sido intencional, para llamar su atención , y que de que a partir de ahora, pasaría algo diferente de aquello a lo que estaban acostumbrados en las clases. Gizely añadió:

³ Iniciales para Trastorno Obsesivo Compulsivo, en este caso relacionado a organización de los espacios.

- Mais do que simplesmente (des)condicionar o olhar, tentaremos olhar alguma coisa, olhar em foco, com uma direccionalidade.

De mi parte deseaba que esta "direccionalidad" fuera más en sentido amplio, es decir, en muchas direcciones, poner el énfasis, llamar la atención, perturbar nuestras miradas en muchos sentidos. En seguida, les enseñamos la presentación de diapositivas que habíamos preparado. Empezamos con un vídeo corto⁴ con una única imagen en blanco y negro de una "favela" en dónde se veía un montaje de algunos ojos en las paredes de algunas casas. La música era un remix del grupo Buena Vista Social Club. Nuestra intención era perturbar sus oídos y sus miradas con músicas, palabras e imágenes con las que posiblemente no estuviesen acostumbrados a convivir. Luego mostramos algunas fotografías sacadas por Abbas Kiarostami, para dar la idea del viaje que empezaba en aquel momento, bien como de los posibles caminos que se dibujaban a partir de allí. También la imagen de una escultura en hierro, con la intención de producir un ruido visual: ¿qué es eso? Y al final de la secuencia de imágenes una obra de Gego, para simbolizar la idea de las múltiples conexiones que posiblemente se dibujarían a partir de ahora.

⁴ Recuperado en. <http://www.youtube.com/watch?v=V93yBHxHTM>

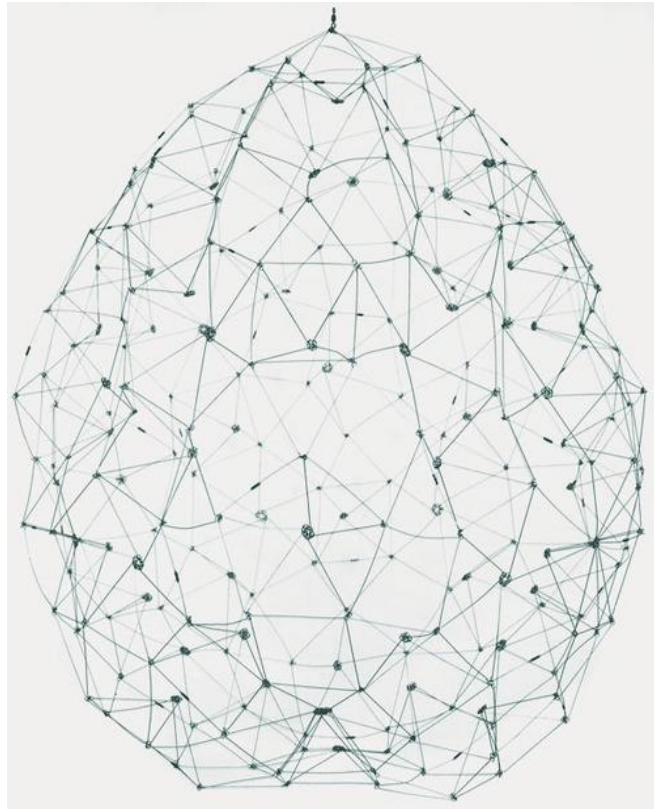


Figura 57. Gego, Esfera, 1976



Figura 58. Una de las diapositivas presentadas a los estudiantes

Luego leímos en conjunto las dos frases que siguen de autoría de Jorge Larrosa:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (...) Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Jorge Larrosa).

Y también:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos dias que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender com a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Jorge Larrosa).

Aquí hicimos una pausa y les preguntamos que partes habían llamado más su atención; prontamente contestaron:

- Suspender a opinião e o juízo, é muito difícil de acontecer. Por isso tocou muito esta parte.
- Hoje as 6:30h quando vinha no ônibus, vi um arco-íris e chamei a atenção da pessoa que estava do meu lado.

A otros estudiantes les llamó más la atención otras frases: “cultivar a atenção e a delicadeza”, “suspender o automatismo da ação”, “aprender con lentidão”, “ter paciencia e dar-se tempo”, “calar muito”...

- Às vezes com o estresse acabamos falando coisas que não devíamos.

Gizely comentó que con el acceso que tenemos hoy a la tecnología casi no miramos las cosas, sino a través de nuestros móviles, como en un concierto por ejemplo. Al fin y al cabo les estábamos invitando a estar disponibles.

Repasamos el tema de los cortometrajes (nadie había escrito lo que habíamos solicitado), como no tuvimos la clase anterior por que fue festivo, dos semanas habían pasado desde entonces. Les preguntamos cuáles cuestiones habían llamado su atención?

- O lado oculto da construção de Brasília, mataram muitos trabalhadores.

Gizely: - E isso te dá pena?

- Não.

Gizely: - Te causou surpresa?

- Sim. Deixaram o ser humano em segundo plano.

Gizely: - Pensar isso no Egito é diferente do que pensar em Brasília?

- Não, inclusive eu pesquisei sobre Juscelino Kubitschek e ele queria fazer seu império como dos faraós .

- Me senti mal em saber do avô daquela estudante que disse que morreram muitas pessoas na construção do shopping, e depois ele foi impedido de entrar. Um lugar onde existe tanta felicidade.....

Gizely: - Te incomoda? O desrespeito?

- É como se eu estivesse me divertindo à custa do sofrimento, da morte de outros.

- Não é só em Brasília, lá longe, aconteceu aqui perto de nós.

- Nas placas sempre colocam o nome do engenheiro que fez o projeto, mas nunca dos trabalhadores.

Aquí empieza a dibujarse un desplazamiento hacia la noción de distancia. Lo que ocurre en el tiempo y en el espacio, en ciudades diferentes, en épocas diferentes, nos afectaría ¿de qué modos? También, cabe señalar que al contar la historia de su abuelo, la estudiante puso una cara, un nombre, una proximidad a un dato en general numérico. Así como lo ha hecho el artista Alfredo Jaar, al contar la historia de Gutete Emerita, individualizar historias, darles sentidos a los grandes hechos históricos desde los micro-relatos.

Después, Gizely repasó la pieza de teatro que habían visto en la clase anterior: *Os palhaços*. No pude estar presente este día. Se trata de una pieza sobre la época de la dictadura militar en Brasil (1964-1985), un período muy duro en el cual las personas apenas podían expresarse. Una estudiante comentó:

- Meu tio, disse que tinha censura e tal....mas que era melhor, porque não havia tantas desigualdades.....

Gizely: - Calar-se por medo não é uma boa opção!

Justo en estos días se "celebrarían" los 50 años por el golpe militar en Brasil, el 1º de abril del 1964. En todo país, en especial en São Paulo, se organizaron manifestaciones en contra del gobierno de la presidente Dilma Roussef y por la vuelta de la dictadura militar en el país. La gente que organizaba se autoproclamaba "en defensa de la familia y por la vuelta de la dictadura". Que la gente esté insatisfecha con el gobierno es una cosa, pero al manifestarse por la vuelta de la dictadura... es porque algo muy raro pasa y hay que poner atención. Y bueno, como comentó esta estudiante, el de su tío, no es un caso aislado. Quizás aquí tendríamos una buena oportunidad

de llevar el tema adelante, pese a que nuestra voluntad sería contestar prontamente: - ¿Está loco tu tío? Centenas de personas se manifestaron en el Facebook en contra de la marcha, porque habían vivenciado directamente aquel periodo de censura, tortura, muertos y desaparecidos. Muchos *postaron* datos, testimonios de los sobrevivientes. A mí ya me pareció una rareza el simple hecho de que hubiera la necesidad de comprobar y defender que la vuelta de la dictadura sería un error, tamaña obiedad de la cosa. Pero cuando una parte de la población, aunque pequeña, sale a las calles y se manifiesta a favor de eso, se hace evidente que algo muy sutil y a la vez siniestro está ocurriendo. Y nuestros estudiantes que están muy lejos temporalmente del golpe militar, por ser muy jóvenes, se apoyan en los testimonios de la gente más próxima o de los datos áridos de los libros didácticos. ¿Cómo “experienciar” lo no vivido? Quien lo vivió no puede contarlo y quienes lo cuentan no lo vivieron.

Volvimos a comentar sobre las imágenes iniciales de Abbas Kiarostami, de los caminos posibles a ser hechos en Irán. Son fotografías dónde casi nunca aparecen personas. Gizely les enseña el libro (Kiarostami, 2004) que estamos leyendo sobre él y comenta que en uno de sus textos Abbas afirma que es “hiperactivo”, siempre está haciendo algo, planeando algo, nunca está sin hacer nada, lo que contrasta con sus imágenes, con sus películas que son lentas, largos planos, son películas para la mirada.

Al final de esta clase creamos a un grupo en el Facebook: *Artes Visuais Vespertino 3 fase*, para seguir conectados e intercambiando cuestiones, apuntes e impresiones. Para la clase siguiente solicitamos a los estudiantes que trajeran: 1) una imagen impresa de un otro en una situación distante de la suya y 2) un cuaderno individual que sería nuestro “Diario de la Mirada”. Les comentamos que podrían incluso crear sus propios cuadernos.



Figura 59. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook

Al final de esta misma clase, prácticamente todos los estudiantes ya se habían incluido en el grupo desde sus móviles. El grupo llamado "Artes Visuales Vespertino 3 fase", sigue activo aún después del cierre del semestre. Allí, Gizely, yo y los estudiantes tuvimos la oportunidad de compartir imágenes, noticias, comentarios variados a cerca de las cuestiones que íbamos desarrollando en el taller.



Figura 60. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook

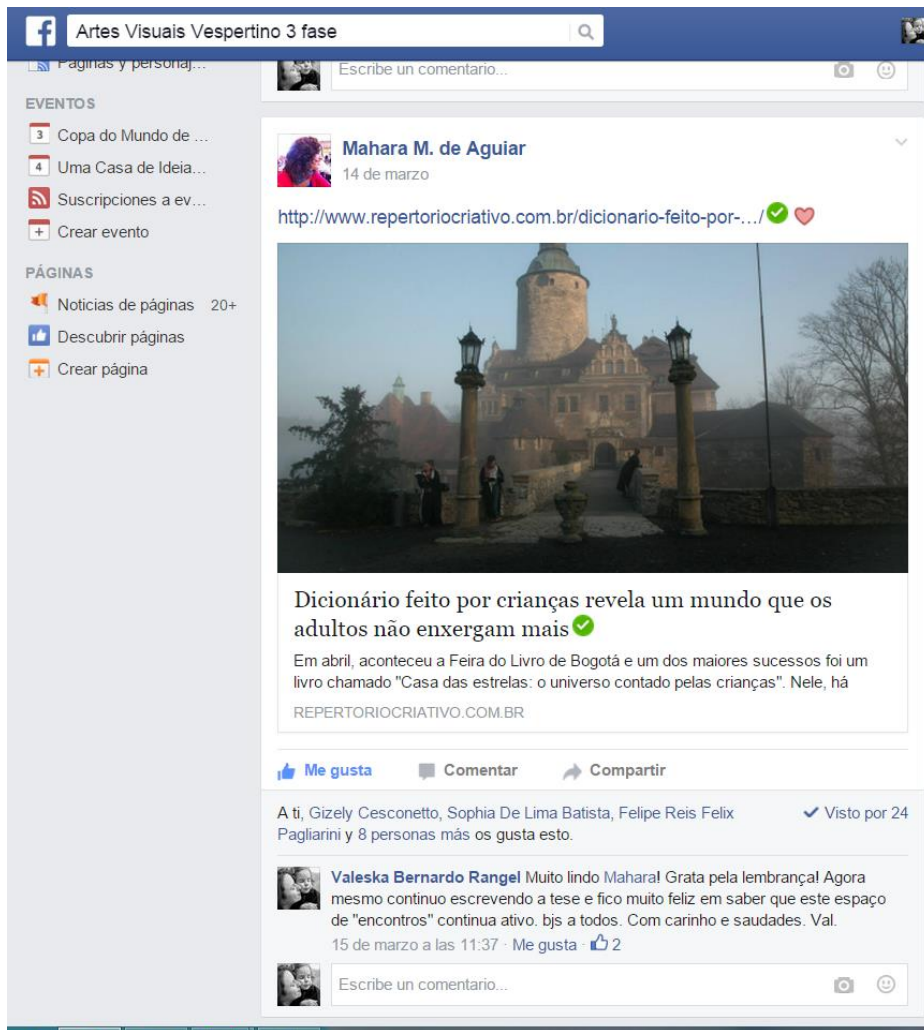


Figura 61. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook

Próxima parada: Volver.....

Cuando llegué al aula, Sophia, una estudiante que va en sillas de ruedas, estaba esperando en la afuera cerca de la puerta que estaba cerrada. Le había visto en otra ocasión cuando había dos grupos juntos en el auditorio y no pude precisar si sería nuestra estudiante o no. Al final de este día salí con Gizely quien me comentó un poco de la historia de esta estudiante. Me dijo que su padre ya le había buscado para comentarle de sus dificultades y

buscar apoyo. Nacida una niña saludable, pasó a tener problemas de salud en la infancia, sin un diagnóstico muy preciso por lo que parece. Después de varias cirugías ahora sigue en tratamiento con muchos cuidados, incluso casi ha estado a punto de morir un par de veces a razón de su enfermedad. Como madre, la simple mención de su historia me ha destrozado. Pero en aquel día, lo que me llamó la atención en realidad es que Sophia estaba sola. Ningún amigo le acompañaba; no que necesitara de alguna ayuda para desplazarse, pero simplemente alguien para hacerle compañía, charlar, reírse en pequeños grupos, lo típico en esta edad. Luego, lo que me asombró más aún es que pese a que el aula estaba llenísima, Sophia siguió completamente sola, parecía invisible ante los demás, prácticamente no interactuaba con los otros estudiantes, nadie le dirigía la palabra y viceversa.

Luego, nos aproximamos y ella comentó que no había estado en la clase pasada, pero se había enterado un poco de que iban las clases y por eso había traído un libro que, según ella, le había marcado mucho, por tratarse de una historia real de una periodista, que cuenta de los maltratos y negligencia que había sufrido por parte de sus padres. Le parecía increíble que alguien pudiera padecer tamaño sufrimiento. El libro se llamaba: "*O Castelo de Vidro*" de Jeannette Walls. Le comenté de un libro que también me había marcado mucho: "*As boas mulheres da China*" de Xinran, que contaba historias reales de mujeres chinas que tuvieron sus vidas marcadas por el abandono, la violencia, el sufrimiento y la opresión. Sophia me dijo que si quisiera podría quedarme con el libro para leerlo. Le dije que traería el libro sobre el que le había comentado para prestárselo. Ella sabía que las clases iban de pensar a "otros en situaciones distantes de la suya", por eso me presentaba aquel libro. Incluso le comenté que, si quisiera, podría utilizar la foto de la autora para hacer el ejercicio que propusimos en la clase pasada puesto que le había impresionado tanto aquella historia. Sin embargo, me costó un poco precisar su interés. ¿Qué le había impresionado tantísimo en aquel relato, a punto de otorgarle la condición de otro en una situación distante de la suya? Me sentí como una observadora rasa y apresurada, para mí la obviedad de la simple imagen de una joven caminando ya me parecería "lo suficiente", para representar al otro en una situación distante de la suya. Luego, al leer la oreja del libro, comprendí un poco más lo que

estaba queriendo decirme. La autora comenta como ha tratado de superar los traumas sufridos en su infancia por haber crecido en una familia excéntrica, sin dinero, cuya negligencia la afectaba sobremanera, con un padre alcohólico y violento, y una madre ajena a las necesidades de sus hijos.

Y es que volviendo un poco hacia atrás, recuerdo en especial del relato que el padre de Sophia hizo a Gizely. Resulta que su hija es muy cuidada y deseada por su familia. Con los cuidados y el cariño con la que es tratada, resulta impensable aceptar que puedan existir otras realidades tan dispares de la suya.

En esta clase tuvimos que volver hacia atrás, pues muchos no estaban en el último encuentro. Les propusimos a los que estaban, que comentasen a los que habían faltado sobre lo qué haríamos en aquel curso. Los estudiantes comentaron que:

- É uma proposta para prestar mais atenção nas coisas.
- Parar mais nossa vida e ter mais atenção às coisas.
- Fazer as coisas mais devagar.

Concordamos en que se trataba en parte de eso y para que todos tuviesen la misma oportunidad, hicimos un rápido repaso de las diapositivas de la clase anterior.

Luego les pregunté si alguien se había interesado por las referencias de la clase anterior, si había buscado algo más. Alguien comentó que buscó algo sobre Abbas Kiarostami y otro sobre Gego. Les preguntamos si habían traído la imagen y los diarios. Algunos trajeron imágenes, otros diarios, pocos trajeron los dos: diarios e imágenes. Les pedimos que se presentasen en sus diarios: ¿cómo te presentas? Por escrito o con imágenes, o los dos a la vez. Subrayamos que es distinto a simplemente contestar: "quien soy yo". En realidad, ellos ya estaban acostumbrados a responder a la pregunta "quien soy yo" en función del proyecto integrador, pero solía ser en general una respuesta casi automática, padrón. Añadimos que el "cómo te presentas",

dice más de tus papeles, de tus identidades en diferentes contextos, cómo te presentas "a alguien", quien eres tú en relación a otro(s) y no solamente tú y tú mismo. Les dimos un tiempo mayor para realizar esta tarea, podrían incluso salir del aula, buscar otro lugar más tranquilo para tomarse su tiempo. Tenemos encuentros semanales, cada miércoles entre 15:20h y 17:30h. Al tener clases tan llenas, es difícil hacer algunas cosas, por ejemplo, escuchar a todos y cada uno de los estudiantes, el tiempo acaba siendo un impedimento.

Al final de esta clase una estudiante que había estado muy concentrada durante todo el tiempo, realizando su tarea, escuchándonos con mucha atención, me llamó un poco recelosa y me confidenció que, por más que hubiera buscado no había encontrado ninguna imagen. Prontamente le contesté si había comprendido la tarea y que podría traerla en el próximo encuentro....Me interrumpió y dijo que no, que por más que buscara en todas partes imágenes del otro en una situación distante de la suya, no había logrado hacerlo porque siempre encontraba un punto de identificación en todos ellos, por más distantes que pudiesen parecer de su realidad! Y entonces le contesté:

- Pois então tua imagem é em realidade uma não-imagem, uma página em branco! Pois fale de isso então, de tuas buscas e de tuas dificuldades que encontrasses pelo caminho.

.....**De la educación y de lo educativo**.....

Me parece importante aquí hacer un pequeño paréntesis. Otra de las cosas que me provocó la vuelta al cole fue mi reencuentro con "lo educativo". Explico mejor: mi oposición en hacer el taller con mis propios estudiantes tenía la justificativa, por un lado, de que intentaría no incurrir en datos "artificiales" para "la profesora" y por otro porque en realidad estaba huyendo de "lo educativo". Y es que ya hace muchos años ando un poco harta de todo lo relativo a "lo educativo" en los moldes tradicionales: harta

de sus prescripciones, de sus reglas, de sus moldes, de sus muchos sin sentidos. Encontré eco de mis inquietudes en las palabras de Michel Maffesoli que comenta que el sistema educativo no funciona más, y comenta

Eu penso que o sistema educacional é um sistema totalmente apodrecido, que não funciona mais. Acontece que a educação está baseada na pedagogia, e eu entendo que a pedagogia, e por isso eu disse que responderia de uma maneira provocadora, quando ela não é mais pertinente, ela se transforma em pedofilia. Por isso é um sistema apodrecido. Eu não acho que haja uma reforma possível para a educação, mesmo as progressivas. Eu diria que a educação moderna, que havia antes, não é baseada em iniciação, e há uma diferença entre educação e iniciação. A educação, que vemos em universidades e instituições e funcionou bem durante a modernidade, é verticalizada. Enquanto que a iniciação é horizontalizada. A iniciação tem uma ideia de acompanhamento e encontra um ponto de ajuda justamente na internet. É um paradoxo pós-moderno. A iniciação encontra paralelo antropológico na ideia das tribos antigas, quando as pessoas eram iniciadas. Na pós-modernidade se volta para a iniciação, mas com a utilização da internet. As instituições educacionais estão coladas a uma ideia de verticalização: eu sei algo que você não sabe e eu estou passando conhecimento para você. Na iniciação, há uma horizontalização, como na wikipédia. A internet mostra que é assim que as coisas vão funcionar na pós-modernidade, com a ideia de compartilhamento (Maffesoli, 2014).

Desde hace muchos años vengo interesándome por experiencias educativas “fuera de los padrones”, por así decir. El primer contacto que tuve con tales prácticas fue a través del libro escrito por Rubem Alves (2001) que cuenta un poco de la experiencia de la Escola da Ponte (Portugal). Donde se rompió con las estructuras formales, burocráticas, que ponían niños de la misma

edad en el mismo aula, que tenían profesores específicos para cada asignatura en horarios fijos...Me quedo pensando por ejemplo en lo rico que sería si pudiéramos en estos Talleres de la Mirada, contar con la presencia del profesor de Historia, el profesor de Filosofía, entre otros.

La investigación de la tesis me ha llevado a ubicar otros matices que seguiré profundizando, como el pensamiento de la diferencia en educación (Skliar, 2003) además de la idea de investigar la experiencia educativa (Contreras y Lara, 2010). También en esta misma línea, me interesé por la investigación de Cyntia Farina que trata de la "pedagogía de las afecciones" (Farina, 2005). Al aproximarme de estas posibilidades, vislumbré un posible reencantamiento con "lo educativo" desde otros modos y desde otros lugares.

Próxima parada: mirar, mirarse, mirando.....

.....las imágenes del otro en situaciones distantes de las nuestras

Antes de empezar esta clase escribimos en la pizarra algunas preguntas clave que nos guiarían en este día:

- O que percebemos?
- O que vemos para além da imagem?
- Como sentimos?
- Como você chegou até esta imagem? (o caminho percorrido) e nesta imagem? (os sentidos)
- Como você se relaciona com este outro que está diante de ti?
- Como esta imagem te afeta?
- Que fazemos com tudo isso?
- Quais os desdobramentos?
- Que conexões (distancias e aproximações) estabelececes com tua vida?

Por supuesto que no queríamos que los estudiantes contestaran todas estas preguntas a la vez. Más bien servirían como señas para puntualizar los temas tratados en el taller. Seguramente rescataríamos estas mismas cuestiones en otros momentos en el taller.

Comentamos que el proceso de elegir las imágenes no es automático, requiere un proceso de "involucramiento". Empezamos a mirar las imágenes proyectadas en la pantalla, animando a que quienes las habían elegido comentasen acerca de sus significados, su proceso de elección, etc.

Matheus Bacaicoa empezó y dijo que eligió dos imágenes:



Figura 62. Fotografía 1 escogida por Matheus Bacaicoa.



Figura 63. Fotografía 2 escogida por Matheus Bacaicoa.

En la primera vemos la fotografía en blanco y negro, de un hombre, un joven que parece probablemente un mendigo en la acera bebiendo el agua que estaba estancada allí mismo. Matheus comentó que el hombre bebiendo el agua en la acera, demuestra que no tiene casa, no tiene agua para beber, "en cambio yo tengo". En la segunda fotografía también en blanco y negro vemos a otro mendigo, un señor mayor, pidiendo limosna. Y comenta: - Como me relaciono com este outro? É uma coisa tão monótona que pensamos que seja o normal (a gente acha normal). A gente não liga, acha normal. É indiferença. Não era para ter gente assim vivendo nas ruas, era para ter uma casa, esta pessoa era para ter uma casa também.

Gabriel estaba mirando un reportaje en la tele acerca de la falta de alimento en el mundo. Entonces eligió una fotografía colorida en la que aparecen dos niños pequeños, que parecen estar recibiendo en una taza algún tipo de papilla. Gabriel nos dijo que la fotografía era de Costa de Marfil. Como había que buscar algo distante de él, eligió la falta de comida que es algo ajeno a él. Comentó en su diario que esta imagen está cerca y lejos a la vez.



Figura 64. Fotografía escogida por Gabriel.

André nos presenta la fotografía colorida de un joven sonriendo, sentado al lado de un viejo autobús, que parece abandonado. Nos comentó que se trataba de la foto de la portada de la película “Natureza Selvagem” (*Into the Wild*, 2007).



Figura 65. Fotografía escogida por Gabriel.

Dijo también que había leído el libro, de mismo nombre, y visto la película. Se trata de la historia de un joven de familia rica, que no estaba de acuerdo con eso, y que se había graduado en la carrera por obligación de sus

padres. Luego sale por el mundo sin dinero, en un autobús. El joven no aceptaba las diferencias sociales. André dijo que se identificaba con la historia, que también tenía ganas de dejarlo todo y salir por el mundo.

Paulo nos presentó una fotografía colorida de unos veinte niños amontonados alrededor de una pila con tres grifos. Dijo que la fotografía la sacó una amiga suya que fue para Haití como médica del ejército. Sus fotografías mostraban la situación de los niños de allá, situaciones de guerra y pobreza.



Figura 66. Fotografía escogida por Paulo.

- Vi nas fotos que mesmo tendo dificuldades, podemos ver crianças brincando com os soldados. Eu sinto tristeza pela situação que estão, mas isso não parece afetá-los. Qualquer coisa serve para alegrar-los: tinha uma foto com um palhaço com a maquiagem toda manchada, por exemplo, e as crianças de divertindo com aquilo.

Gizely comentó que los niños en la fotografía tenían mucha gratitud por lo poco que tenían:

- Estas crianças são aparentemente felizes, contentes com muito pouco.

Inmediatamente, hizo una comparación con nuestros ex-alumnos que eran más necesitados y valorizaban mucho este espacio.

- Hoje em dia nossos estudantes quase tudo o que eles desejam eles têm e não sabem como lidar com a frustração. Eu tive a oportunidade de viajar para Paris, com meu filho de 6 anos, em uma longa viagem, conhecer Eurodisney, e quando voltou, quando perguntavam como foi ele, respondia só com: - mais ou menos! Depois de dez dias, no retorno da colônia de férias da escola, sua primeira experiência de viajar sem sua família, quando lhe perguntavam como ele tinha ido respondeu igual: - mais ou menos! Tive um surto! O que estava faltando para que ele pudesse ver a alegria nas pequenas coisas? O que temos que fazer? Eu me perguntei e tive a resposta: não dar tudo. Eles não têm nada e dão risada, eles estão loucos? Nós somos loucos, nós temos tudo e não sorrimos nunca!

En este contexto, algunos estudiantes comentaron sobre un documental llamado "Obsolescencia Programada" que habían visto en otra clase. A lo que parece, por lo que vieron, el aumento del desarrollo tecnológico y consecuente consumo no es garantía de felicidad.

Sophia nos presentó, pegadas en su diario, dos fotografías en tono sepia.



Figura 67. Fotografía 1 escogida por Sophia (Sebastião Salgado).



Figura 68. Fotografía 2 escogida por Sophia (Sebastião Salgado).

Las dos son de Sebastião Salgado, fotógrafo brasileño. En la primera se veía a miles de trabajadores en las encuestas de Serra Pelada (Pará, Brasil).

- No começo eu pensei que eram formigas, mas então eu vi que eram pessoas que estavam em uma mina. Me chamou a atenção porque por não ter um emprego melhor eles tem que fazer isso. Depois que

não temos ideia das coisas que usamos, por que isso que eles extraem lá vai acabar em nossas mãos sob a forma de produtos.

Cuando terminó de hablar, les comenté la frase de la escritora Susan Sontag, que me acompaña desde principios de esta investigación:

Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados – de maneras que acaso prefiramos no imaginar –, del mismo modo como la riqueza de algunos quizás implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo (Sontag, 2003, p. 130).

La otra fotografía, también de Sebastião Salgado, muestra a tres niños, dos tumbados en el suelo de una casa y el otro jugando con huesos como si fuesen juguetes.

- Lembrei da minha infância, sempre tivemos muitos brinquedos e eles não têm quase nada, eles estão brincando com os restos que descartamos. Então eu também lembrei de um livro que eu li chamado "O Castelo de Vidro" (Jeannette Walls, 2007), que narra uma história que me marcou muito, é a história mais louca que já li. É a história real de uma família ... Eu não sei explicar bem não tem lugar fixo para morar, o pai bebe, a mãe não quer trabalhar, o livro é muito louco.

Luego otra estudiante comentó que había leído que las tiendas Marisa (de ropas femeninas) se utilizaban de trabajo infantil y se acordó que muchas veces ya había comprado en aquella tienda.

Su diario nos ha tocado especialmente. Ha sido preparado con mucho cuidado, mucha dedicación, es bien colorido con muchos detalles, decorados. A sus reflexiones les llama "Diário do Olhar". Apunta las cuestiones que tiene que contestar: "Como te relacionas com este outro

diante de ti/é o outro da tua imagem". Percibimos aquí que estaba muy atenta a la tarea, pues apuntó la pregunta que pusimos en la pizarra, pero además añadió una explicación que hicimos después. La segunda imagen de Sebastião Salgado en especial le ha hecho recordar "das pequenas coisas que nos fazem felices". Compartió que el año pasado estaba con depresión, que había sido ingresada dos veces al hospital, que había parado de hacer lo que más le gustaba que eran los trabajos manuales, que estaba muy estresada con las cosas del colegio. Luego ha tomado una actitud diferente, ya no se estresaría con las cosas del colegio y poco a poco fue mejorando. En relación a la fotografía de los niños jugando comenta que se siente privilegiada por su condición financiera, por tener casa, comida. Añade que: "nossos problemas são bastante simples de resolver diante desses outros". Lo que nos llamó la atención es que su condición de dependiente de una silla de ruedas no aparecía en su relato, hasta entonces. Conseguía, pese a todo, reconocer que había gente en situaciones peores que la de ella. Y que su problema inicial, el estrés, no era comparable al hecho de que niños no tuviesen sus juguetes. Pero luego comenta que le llamó mucho su atención, la foto que otra estudiante llevó, la de los niños jugando en el paisaje, cruzando un puente. Se acordó de una foto suya a los cinco años de edad junto a su hermano:

- A primeira imagem me chamou a atenção, porque inicialmente também pensei em levar uma foto minha de quando eu tinha cinco anos, apesar de ainda ser a Sophia, não sou aquela menina da foto, ao longo destes anos várias coisas mudaram: passei a ter de usar cadeira de rodas, cresci, mudei de cidade, fiz novos amigos e várias outras coisas que não vou listar aqui. Por mais que dê saudades, sei que não vou conseguir voltar a ser aquela menina da foto, é uma realidade cada vez mais distante de mim, agora com dezesseis anos, e que um dia também será uma realidade distante: quando eu já bem velinha contar para os meus netos (ou talvez bisnetos) o que eu e meu irmão fazíamos quando tínhamos a idade deles!

En este relato es interesante observar como Sophia se desplaza en el tiempo hacia su pasado y hacia su futuro. Además de los cambios que señala en su

vida, el hecho de que ha pasado a utilizar silla de ruedas es solo más un cambio entre otros, ni el único, ni el principal. Y otra imagen que le gustó fue a la que trajo su amiga Giovanna, la de Dorina Nowill, es especial porque: “ninguém percebeu que a pessoa era cega”.

Mahara dijo que no quería buscar algo muy exterior, porque para ella una realidad distante no precisa ser distante geográficamente. Entonces buscó en su ordenador y encontró en sus archivos una fotografía que había sacado su padre. La fotografía ha ganado un concurso con el tema “*Juntos somos fortes*”.



Figura 69. Fotografía escogida por Mahara.

- Esta fotografia me faz pensar que é preciso vários homens para colocar o peixe em nossa mesa. Quando trabalham em conjunto é melhor. Quando eu imprimir a foto descobri que um dos homens era o avô do meu namorado.

Le preguntamos porqué la imagen de la fotografía era distante y en que sentido. Y dijo:

- É distante porque eu nunca pesquei na minha vida. Além disso, eles levam a vida inteira fazendo isso, eu não passarei minha vida inteira pescando.

Hizo una comparación a partir de su condición de estudiante y la de los otros como trabajadores. “Eles trabalham e eu estudo. Eles passam a maior parte do tempo no mar. Eu passo a maior parte do tempo lendo. Eles pescam o que eu como. Não, não há como sermos mais distantes. Ou estamos perto?”. Se cuestiona sobre las imágenes que los otros estudiantes han llevado. ¿El mundo tiene que contener solamente imágenes tristes? ¿Necesito buscar mi imagen en un sitio web raro? ¿O a kilómetros de distancia? Busqué en mi ordenador, en las imágenes que tenía en mis archivos. La cooperación es un punto en común entre la imagen y mi realidad. Aunque parezca distante, siempre podrás encontrar alguna similitud.

Aline trajo la fotografía de un señor mayor sentado en la calle, al lado de su bengala, recibiendo limosna.



Figura 70. Fotografía escogida por Aline.

- É um mendigo, é comum ver isto. As pessoas já não se sensibilizam tanto, uma pessoa que não tem casa, sem comida, passando frio, eu pensei no mendigo por ser algo próximo de nós, todos os dias.

Comenté que la fotografía hacía un recorte de una escena, vemos al mendigo en primer plano, vemos solo parte de la mano de quien ofrece la limosna, es decir, el recorte ha enfatizado el mendigo ante una multitud de cosas que pasaban alrededor. Eso ha hecho con que algo invisibilizado en nuestro cotidiano se tornara visible. Alguien comentó de una propaganda, de algún órgano del gobierno, de un supuesto perfume llamado "L'Indifférence", que utiliza todos los clichés de la industria de la moda en las propagandas de perfume, muestra a una chica guapa, como una modelo, que lleva un vestido color rosa vaporoso que baja unas escaleras. Apenas al anunciar el perfume L'Indifférence, las escena se vuelve para un niño que había prácticamente pasado desapercibido durante todo el tiempo al fondo en las escaleras, con el mensaje: "Não é porque você não viu a criança, que o problema não existe". Y luego "Dê un futuro melhor a crianças e adolescentes".



Figura 71. Captura de pantalla. Recuperado en <http://vimeo.com/65163090>

Les comenté entonces sobre los trabajos de Martha Rosler, en especial en su serie "House Beautiful: Bringing the War home" (1967-1972) e "House Beautiful: Bringing the War home, New Series" (2004-2008), que también tratan de llamar la atención para escenas, personajes, invisibilizados en contraste con la vida de "propaganda de margarina" que venden los medios.

Felipe presentó una imagen, una fotografía en blanco y negro de una compañera de clase. Lo primero que había pensado era traer la foto de un astronauta, porque representa el ápice de la distancia, no solo físicamente, pero también porque no es cualquiera que puede llegar a serlo. Luego pensó enfocarse en los detalles.



Figura 72. Fotografía escogida por Felipe.

- Não conheço todos na sala, por mais que vivamos no mesmo local juntos, pensamos diferente, nossas experiências são diferentes. São os detalhes que nos fazem diferentes. Quando vejo esta foto tenho vontade de rir muito.

Bruno presentó una fotografía en blanco y negro de Adolf Hitler, de pie, mirando hacia el frente. Se apresó en justificar que no se trataba de una distancia ni física, ni temporal. Pero si, el hecho de que era capaz de hacer que muchas personas lo siguiesen.



Figura 73. Fotografía escogida por Bruno.

- Eu ao contrário não consigo liderar, porque não tenho controle sobre as pessoas, ele conseguia inspirar as pessoas para que agissem.

Un estudiante comentó:

- Dizem que era um bom arquiteto.

Comenté que en realidad era un pintor frustrado y mediocre que quería construir el III Reich según su concepción estética. Les comenté sobre la película *"Arquitetura da Destruição"* (Peter Cohen, Suecia, 1989), que trata de este tema. Otra estudiante comentó que Hitler era una de las personas más inteligentes que ya existió, y que además de convencer a la gente para hacer lo que él quería, hacía fotografías para estudiar sus posturas en sus discursos. Luego el tema derivó en una discusión acerca del control que Estados Unidos ejerce sobre sus producciones cinematográficas. Gizely comentó que había una ley que exigía que se presentara la bandera

americana en todas las películas producidas por Estados Unidos, tantas veces por tantos segundos. Luego comentó que nuestras diferencias, entre Brasil y EUA, vienen desde lejos, ya que sus colonizadores eran desertores y no tenían como volver a sus países de origen. En cambio, en Brasil, fuimos colonizados por gente que quería extraer lo máximo de las tierras y luego marcharse. Y añadió:

- Admiro os EUA por sua política de Estado (o ufanismo, o nacionalismo, por exemplo), não por sua política do governo. Eu vivi a era da inflação, tínhamos em casa dispensa para guardar comida, porque no dia seguinte o preço subiria três vezes. Por isso eu tenho esse discurso *anti-yankee*. Eles eram os nossos agiotas, lutamos pela anistia e moratória, a dívida já está paga, nós não vamos pagar mais. É importante não confundir o país com as políticas de Estado, com as pessoas.

Luego siguió una discusión en torno a la ley que obligaba el uso de banderas en todas las películas americanas.

- En todas mismo?

Gizely: - Sí, en todas.

- Pero, en Avatar por ejemplo, no apareció.

La cuestión fue puesta por Maurício el estudiante americano, quizás un poco incomodado con aquella discusión en torno a "los americanos", quizás también procurando comprender una ley que desconocía.



Figura 74. Fotografía escogida por Patrícia.

Patrícia⁵, nos presentó una fotografía colorida de una mujer sentada en una silla mirando hacia el mar. Comentó que quería buscar algo más simples, como mirar la playa por primera vez. Luego le faltaron las palabras....Le preguntamos si le gustaría comentárnosla después, y dijo que si. Por correo electrónico, al enviarnos la imagen previamente, se disculpaba por sus faltas y la falta de comprometimiento en el proyecto, pero que a la vez estaba contenta ya que su madre había superado la fase más dura de un tratamiento contra el cáncer. Nos comparte sus angustias y los efectos del tratamiento en la imagen y autoestima de su madre. Nos ha enviado dos fotografías coloridas, una de algo cerca de ella y algo distante de ella. En la primera, comentó que muestra su situación actual, aún con muchas cosas malas aconteciendo, esta agradecida por las cosas buenas que nos sorprenden siempre. En la segunda demuestra una situación distante, que

⁵ Al firmar el Termo de Consentimiento, algunos estudiantes optaron en no identificarse, utilizo aquí sus nombres ficticios: Patrícia, Fernanda, João, Valéria, Maurício, Antônio, Paulo, Eduardo, Beatriz, Francisco, Gustavo. Todos los demás figuran con sus nombres propios.

representa tranquilidad relajamiento, descanso, todo lo que últimamente no está teniendo, por sus estudios y por ayudar en el tratamiento de su madre. A estos comentarios, solo tuvimos acceso Gizely y yo, como ya sabíamos de qué se trataban las imágenes y como era un tema muy delicado no insistimos para que lo comentase allí.



Figura 75. Fotografía escogida por Vinícius.

Vinícius presentó una fotografía en blanco y negro de una mujer que se alejaba, parecía corriendo hacia el fondo dejando las sandalias en primer plano.

- Esta imagem me chamou a atenção, ela correndo deixando tudo para trás seguindo rumo ao desconhecido. Eu sou racional, eu não sou impulsivo, é uma situação diferente da minha. O que falamos nas outras aulas, atentar mais para os detalhes, suspender a ação. Eu sendo muito racional, sinto falta de muitas coisas, eu sinto falta de passar, de viver muitas coisas. Vou tentar colocar isso em prática.



Figura 76. Fotografía escogida por Antônio.

Antônio comentó su foto que mostraba a tres motociclistas en la ruta, al fondo se veía un paisaje de montañas con nieve. Dijo que es muy distante de su realidad pues como es muy casero, una persona muy calma, calculista y extrovertida por eso le gustaría salir con sus amigos en moto, como sin un destino cierto, le encanta la idea de salir a la ruta.

Próxima parada.....(re)ubicarse

Gizely empezó la clase haciendo un repaso de lo que estábamos haciendo.

- Estamos em um processo em que vocês são protagonistas, se vocês produzem a coisa segue, caso contrário não. O que estamos propondo é que investiguem, se aprofundem para tirá-los da inércia. Lembram que na segunda fase nós trabalhamos com os Fundamentos da Linguagem Visual (FLV)? Era uma situação de estímulo e resposta. Propor algo e executar. Para o professor é uma

situação muito cômoda, ele planeja suas aulas do princípio ao fim do semestre. Para a segunda fase funciona bem, para aguçar a percepção. É o que eu chamo de "sintaxe". Arte é linguagem, é comunicação. Pegamos as formas e decompomos nas partes: plano, linha, ponto, textura. Agora na terceira fase, trabalhamos com a subjetividade. Não foi muito bem, parece que os alunos não compreenderam bem, porque não fizeram sua parte. Estamos procurando trabalhar com o indivíduo no mundo. Trata-se da semântica, o sentido que as coisas têm. Tenho que compartilhar com vocês uma sensação, parece que estamos patinando, que não estamos saindo do lugar. Sou tarefeira. Parece que estamos fazendo a mesma coisa sempre. Mas isso vai mudar, a Valeska disse que logo conheceremos os artistas hahaha (e riu). E estamos aqui de novo lendo imagens, outra vez a escutar ao outro. Se não fizessemos isso seria incoerente com nossa proposta: todos serem escutados. Como a turma é grande é difícil dar voz a todos. Como o outro se manifesta em mim?

No habíamos combinado esta charla inicial. En un primer momento me sorprendió, pero luego comprendí un poco mejor lo que decía. Gizely y yo, tuvimos la misma formación en la carrera, es decir, en aquello lo único que se conocía en la educación de las Artes Visuales era la llamada Metodología Triangular, que se ha replicado en muchas escuelas del país en las clases de Artes. Este modelo se pauta en tres ejes: lectura de imágenes, contexto histórico/historia del arte y hacer artístico. El énfasis en el llamado hacer artístico atendía al nombre de "*releitura*", es decir hacer nuevas versiones de obras canónicas, lo que casi siempre incurría en copias disfrazadas de los originales⁶. En nuestra época de formación había muy pocos cursos de postgrado en el área de arte y educación en el país, bien como escasa bibliografía en el área, en especial en la década de noventa, la Metodología Triangular tuvo y sigue teniendo muchos seguidores. Las clases de artes pasaron a ser sinónimos de "hacer cosas".

⁶ Tuve la oportunidad de revisar esta cuestión en una pequeña investigación que desarrollé por ocasión de un posgrado bajo el título: "Releitura não é cópia: refletindo umas das possibilidades do fazer artístico" (Bernardo, 1999).

Ya al salir de la carrera tomé contacto con la perspectiva de la Cultura Visual que empezaba a llegar a Brasil a través de los escritos del Prof. Fernando Hernández, además de la idea de pensar el *curriculum* a partir de los proyectos de trabajo (Hernández, 1998 e 2000). También con la perspectiva de la educación para una comprensión crítica de las Artes (Franz, 2003). Así que no se ponía el énfasis en el hacer, sino en el pensar las imágenes en cómo nos afectan y nos conforman.

Luego, lo que pasó fue que Gizely se alejó de la educación de las Artes desde el año 2000. Volvió hace poco más de un año. Muchas veces hablamos sus inquietudes e insatisfacciones, de lo que presupuso su alejamiento de las clases, de las investigaciones en torno a educación artística. Me comentó incluso que desde hace mucho ya no seguía la Metodología Triangular, pero tampoco conocía otras posibilidades de lo que pasaba en el campo del arte y la educación. En todos esos años había trabajado con patrimonio cultural y cine, y ahora sentía necesidad, al volver a las clases, de conocer otras perspectivas.

Volviendo a la escena de la clase, nos reímos todos, nosotras y los estudiantes con su comentario "desesperado". Para intentar contribuir comenté:

- Vocês se lembram das aulas de História da Arte que tiveram alguma vez? Milhares de imagens, milhares de slides em cada aula, características gerais dos estilos. (Algunos señalaban con la cabeza que sí). O que estamos fazendo aqui é algo diferente: em primeiro lugar não trouxemos imagens, vocês é que trouxeram. Depois, estamos trabalhando uma única imagem, e é possível seguir fazendo isso por muito tempo, semanas, meses.....Sempre teremos uma nova percepção, porque nossas experiências mudam e não olhamos do mesmo modo. Também, estamos pensando algumas imagens: até onde podem nos levar? Que vemos para além das imagens? Bertold Brecht, um escritor e dramaturgo, na época da segunda guerra esteve exilado e escreveu o seu "ABC da Guerra", uma série de cadernos onde colava fotografias de jornais e escrevia uma pequena legenda, que não explicava a imagem em si, mas remetia a questões

e referências para além dela. E resgatando nossa frase do início da aula o que estamos fazendo é este exercício de pensar e olhar mais devagar, o exercício da atenção.

Seguimos entonces, con los estudiantes que no habían comentado sus fotos en la clase anterior. Marina presentó una fotografía colorida de dos niños, un chico y una chica jugando en la naturaleza, cruzando un tronco de árbol para atravesar una pequeña corriente de un río.



Figura 77. Fotografia escogida por Marina.

- Eu achei uma coisa que fugiu do que a gente costuma ter. O lugar onde eu cresci em Chapecó, tinha contato com a natureza, brincando dia todo na rua. É completamente diferente do que vivemos hoje, com a tecnologia. Mesmo se você vai a uma cachoeira acaba levando uma máquina. Eu tenho uma irmã de seis anos passa a manhã assistindo TV ou jogando joguinhos.



Figura 78. Fotografía escogida por Giovana.

Giovana trajo una fotografía colorida en la que vemos a una señora mayor, con gafas oscuras, bien peinada, con pendientes y collar de perlas, sentada en un sofá. Ella comenta que se trata de Dorina Nowill una señora brasileña que es ciega.

- A realidade dela é muito diferente da nossa, ela não consegue ver. Usamos a visão o tempo todo. Ela teve que adaptar sua vida para o mundo, o mundo não está adaptado para pessoas com necessidades especiais. Até mesmo para caminhar. Nós não conseguimos imaginar o seu modo de vida.

Gizely comenta que es ciega y muy vanidosa. Otro estudiante comenta: no parece que ella tiene problema de visión. Pregunto ¿por qué? Porque está arreglada sonriendo.

Giovana sigue:

- Conheço ela porque é uma personagem de Maurício de Souza, a Dorinha.

Otro estudiante comenta:

- Parece que superou bem toda a dificuldade que tem.

Les pregunto porque nos sorprende aquella imagen. Y algunos contestan:

- Bem é que é cega e está arrumada não para ela, mas para os outros.

Les pregunto otra vez:

- Porque nos surpreende o fato de que está bem arrumada e sorrindo?

Y agregué:

- Estamos acostumbrados a representação de pessoas com deficiência sempre sem sorrir, não estão arrumadas, sempre a partir da falta. Porque não pode ser bonita, bem arrumada, com brincos e colar? Porque é cega?

Observé que Giovana es una de las pocas personas del grupo que interactúa con Sophia. Creo que la elección de su imagen puede que tenga relación con su proximidad con ella, quizás de un modo sutil haya intentado llamar la atención para la cuestión de los discapacitados, como a amiga (casi) invisible. Mientras debatíamos todo eso, percibí el interés de Sophia que nos acompañaba en la discusión con su mirada sorprendida. Y luego percibí que estaba concordando con la cabeza con mi comentario final. Es decir, el hecho de que uno tenga alguna discapacidad física, no es impedimento para que no pueda arreglarse, estar feliz. La verdad es que casi nadie en la clase se había dado cuenta de su discapacidad. Esta señora se llama Dorina Nowill y tiene en Brasil, una fundación homónima destinada a ayudar a personas ciegas ofreciendo desde publicaciones de libros en braille hasta formación para que tengan acceso al mercado laboral ,entre otras acciones.

En su diario Giovana nos presenta también un relato de su encuentro con una mujer en la calle que le saluda y le produce una interrupción en su trayectoria, y en sus pensamientos.

Camila buscó imágenes acerca de la dictadura militar en Brasil. Nos presentó una fotografía en blanco y negro dónde vemos a dos policías persiguiendo a un hombre que parece huir de ellos, justo en el momento que se va a desplomar en el suelo. En su diario se presenta simplemente con su nombre y edad, 17 años.

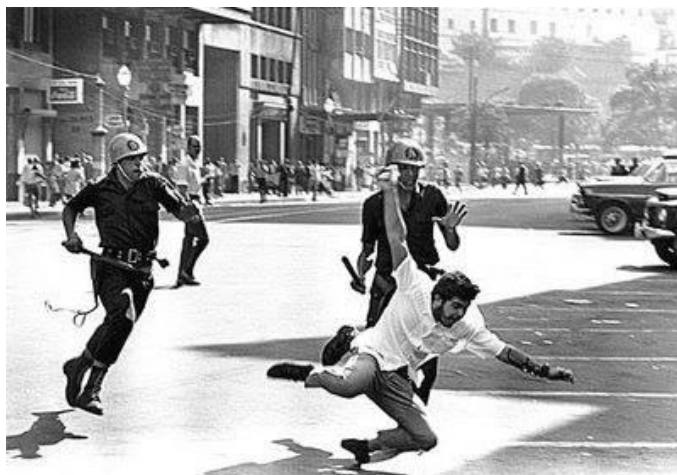


Figura 79. Fotografía escogida por Camila.

Nos dijo que:

- Nunca passei por nada parecido, estar na rua lutando por alguma coisa. Acredito que ele não estava fazendo nada de errado, apenas protestando.

Entonces algunos estudiantes comentaron las motivaciones que llevan a la gente a manifestarse.

- São pessoas lutando porque não tem lugar para morar.

- Aqui as pessoas lutam por melhorias, tem lugares em que as pessoas lutam para ter isso. Nós temos agua, ônibus. No Nordeste não têm agua.

- Hoje não preciso ter medo porque sei que não vou morrer por protestar.

Gizely comentó que se asusta con la gente que pide la vuelta de los militares al poder en el país. Un estudiante comentó que había leído un reportaje

bajo el título: “*Nós nos orgulhamos de 64*” (año del golpe militar en Brasil). Y añadió Gizely:

- E porque isso? Desespero? Barbárie? Alienação total? Me preocupa muito, é um movimento que está crescendo. Um amigo meu foi torturado nessa época e uma vez em uma conversa só de brincadeira, disse que o bom era mesmo naquela época da ditadura que simplesmente se obedecia: - Sim, senhor! - Não, senhor! Meu amigo ficou furioso! Então percebi que não poderia dizer aquilo nem de brincadeira. A democracia hoje, exige mais de nós em termos de organização, te faz ser organizado, a ter estratégias para conseguir as coisas. As passeatas em Florianópolis em junho do ano passado, pareciam uma grande mudança, uma revolução, logo em seguida já esfriou.

Gizely se refería a una ola de protestas que ocurrió en la ciudad entre junio y julio del 2013⁷. Empezó como una protesta por el aumento de las tarifas de los autobuses en São Paulo y luego se han sumado otros temas en contra de los gastos con el mundial de fútbol, la corrupción etc. En Florianópolis las protestas quedaron marcadas por el día en que miles de personas interrumpieron el flujo de coches sobre los puentes Colombo Sales y Pedro Ivo Campos las dos únicas vías de acceso a la parte insular de la ciudad.

Maria Leticia, era una estudiante oyente, extra oficial, una vez que no tenemos esta modalidad. Alcanzó a frecuentar solo algunas clases. Nos dijo que pretendía traer una imagen impresa. Entonces se puso a investigar. Buscó por lugares distantes geográficamente, imágenes de mendigos, un personaje de un libro que había leído....y luego se dió cuenta de que:

- Meu outro é um vazio. Sempre encontro algo que conecta com a gente. E então nos apresentou sua “não imagem”:

⁷ De hecho tales movilizaciones se extendieron por todo el país. Incluso se produjo un documental sobre este tema: *Junho - O mês que abalou o Brasil (2014)*, del diretor João Wainer.

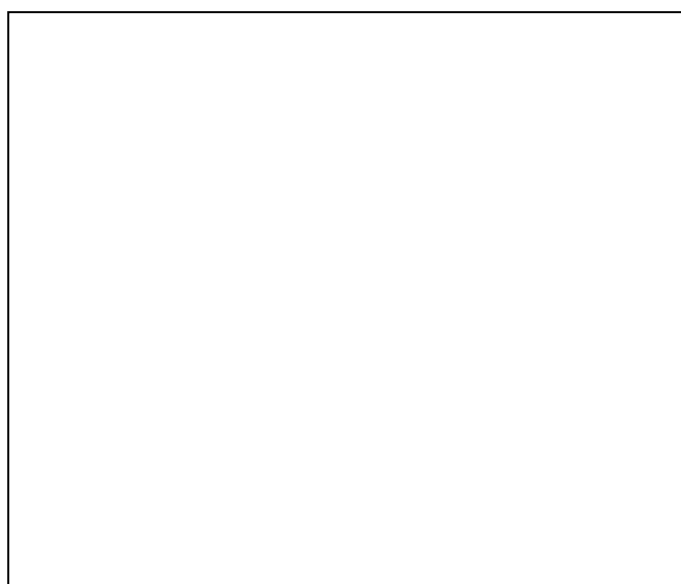


Figura 80. Imagem escogida por Maria Leticia.

Gizely entonces argumentó que estar distante de algo, no significa no estar conectado. Luego, dijo que el hecho de no escoger era una posición cómoda para ella, que debería de todos modos enfrentarse a la cuestión y encontrar alguna imagen que sea. Y me preguntó si concordaba. Le comenté que María Leticia ya me había compartido su angustia y que de hecho había intentado muchísimo pero al final no lo había logrado. Es decir, no es que no haya hecho la tarea, lo ha intentado mucho y al final no tenía una imagen. Comenté que eso me ha sorprendido mucho, que de todas las veces que propuse este taller, era la primera vez que alguien me traía una imagen “en blanco”. Que eso era muy interesante y muy curioso a la vez, es decir: la idea de que siempre habrá algún tipo de conexión con toda la gente del mundo en cualquier situación. Claro, existe una “humanidad en común” que nos conecta, pero, ¿que tendría ella en común con un mendigo?, por ejemplo. Entonces le sugerí, que sí, que podría seguir con su “no imagen”, desde que la justificase, es decir: el porqué no logró encontrar ninguna imagen, sus dudas, sus cuestionamientos. Y luego, como es que encuentra puntos de conexiones con “todo el mundo”, aunque

aparentemente parecen no existir tantos puntos en común. Al final Maria Leticia comentó que:

- Não sei definir se meu problema é conseguir estar conectado com todo mundo ou com ninguém.

Helena ha buscado en Internet sobre Siria, porque era un tema que estaba en destaque. Ella nos presentó la foto de una mujer, que con una mano abraza a una niña y con la otra se tapa la cara, en frente a una pared. La niña mira hacia la cámara. Y comentó:

- Ao mesmo tempo que pensei que estava longe de mim, a vi próxima, minha família, minha mãe, estão sempre comigo, me protegendo. Eles vivem em situação de risco longe de mim.

En su diario Helena se presenta como un mosaico de palabras clave, como si fueran consignas o como un lenguaje en forma de "hashtags (#)". La imagen le produce, molestia y tormento.



Figura 81 . Fotografía escogida por Helena.

Les comenté que cuando estaba investigando sobre el fotógrafo iraquí Ghaith Abdul-Ahad, leí que era desertor del ejército de Saddam Hussein y que en la época de la invasión de EUA a Irak había hecho, junto a un grupo de

fotógrafos, algunas fotografías sin la protección del ejército americano, dando otra versión de los hechos. Entonces, les comenté que me llamó la atención el hecho de que estudiara Arquitectura en Bagdad. Es decir, nuestra percepción de estos países en permanente conflicto bélico es que todo el territorio está devastado por la guerra, no existe nada más allá de bombas, muertos por la calle, destrozos por todas partes. Pues sí hay vida más allá de la guerra y en la guerra. Hay gente que trabaja, que estudia, que tiene un novio, etc. Y les instigué:

- O que sabemos sobre a Síria para além destes conflitos? Alguém sabe onde fica a Síria? Alguém pesquisou sobre isso por esses dias?

Y entonces les invité a hacer un ejercicio muy simple, que buscásemos en el Google Imágenes las palabras: Irak y Brazil, luego alguien también sugirió Siria. En Irak después de algunas imágenes del mapa del país, vimos a mucho soldados en acción, muertos, niños heridos sendo cargados en los brazos, etc. En Brazil, con "zeta" como escriben los extranjeros, imágenes de la bandera del país, luego Rio de Janeiro (que muchos extranjeros creen ser la capital del país), mujeres de bikini, fútbol, etc. En Siria, además del mapa del país, calles destrozadas, niños muertos, soldados, explosiones, etc. ¿Cómo estas imágenes ayudan a construir nuestro imaginario acerca de estos países? Lamentablemente estos mecanismos de búsqueda contribuyen para que tengamos una versión siempre muy genérica y estereotipada de lo que buscamos.

Hellen nos trajo una fotografía colorida de un joven que sujeta su cabeza en medio a lo que parecen ser los destrozos de alguna construcción.



Figura 82. Fotografía escogida por Hellen.

- Estava assistindo uma reportagem que me fez pensar bastante. Eu vivo reclamando de tudo que acontece comigo. Quando vejo fotos de desastres e vejo que tenho casa, cama. Ele tem que contar com os outros para comer, para viver.

João dijo que digitó directamente "mulsumán". Nos presentó una fotografía en la que vemos a un grupo de hombres con turbantes de rodillas en el suelo, algunos con la cabeza casi como si estuviesen besando el suelo. Él se presentó diciendo que "realmente não gosta de Artes". Eso al principio nos causó risa, pero luego le dimos valor por tener coraje en asumirlo ante su profesora de Artes. Nos presentó la imagen de musulmanes orando, no como radicales o extremistas, pero como gente muy dedicada al Islam. Le llamó la atención su fervor religioso, nos apuntó incluso los cinco pilares del Islam, entonces supusimos que había buscado otras informaciones, más allá de la imagen. Al final concluía que la imagen le producía rareza, que no se adaptaría a una cultura tan diferente. Le llama la atención la disciplina de estos religiosos y la dedicación total a un único aspecto de la vida



Figura 83. Fotografía escogida por João.

- Digitei diretamente mulçumano, porque tem uma religião e uma cultura diferente da nossa.

Como pareció limitarse a este comentario, le instigamos un poco más:

- Quais sentimentos te desperta? Como te relacionas com esta imagem?

Nos dijo que eligió la imagen por la diferencia de religión y cultura, por el hecho de que dedican mucho tiempo a la religión a las oraciones. Gizely preguntó:

- Te causa extrañeza?

- Si, porque yo no hago eso.

Milena, presentó una fotografía de una niña caminando bajo un suelo muy árido, hacia unos pequeños charcos, cargando en su cabeza lo que parece ser un pote de cerámica. Dijo que la imagen es de la sequía en el Nordeste brasileño.

- É distante da minha realidade, porque a pessoa na foto passa por



Figura 84. Fotografia escogida por Milena.

muita dificuldade, e já está trabalhando desde pequena. É triste saber que uma pessoa passa por isso desde pequena.

En su diario comenta que la fotografía le causa "tristeza, revuelta, pena". Y añade una reflexión: "Como me apresento nem sempre revela quem eu sou e vice-versa".

Un estudiante comentó que esta imagen le hizo recordar a la fotografía de los dos niños jugando en la naturaleza cruzando la corriente de agua, por el puente de tronco, dijo:

- Seria neste caso, o outro, do outro do outro.

A Valéria le pareció difícil escoger la imagen, se preguntaba hasta que punto aquella imagen estaba distante de ella. Luego miró un vídeo en Internet sobre la vida de una chica en Siria, que estaba desplazándose en cuenta de los ataques. Nos presentó la fotografía colorida de una niña pequeña en frente a una montaña de destrozos.



Figura 85. Fotografia escogida por Valéria.

- Me coloquei no lugar desta menina. Para mim é importante ter a presença da família, ter brinquedos. Esta menina está em uma situação extrema.

Alguien se acordó del libro "A menina que roubava livros" (Markus Zusak) que que acontece en la Segunda Guerra Mundial. Les pregunté si alguien tenía hermanos pequeños. Algunos dijeron que sí. Les comenté que para nosotras que teníamos hijos y para quienes conviven con niños y niñas pequeños, es difícil mirar esta imagen. Una estudiante se molestó mucho al pensar en eso y exclamó:

- Buff! Pensar no meu irmão nessa situação....esta imagem agora mesmo se tornou insuportável, já não posso mais olhar!

Hasta este momento fueron estas las imágenes presentadas. Los temas de los más variados, "escenas positivas" que reflejaban deseos de futuro, añoranzas del pasado, gustos personales, admiración por alguna personalidad (Hitler, incluso), amistad, relación con algún aspecto biográfico y/o de otras culturas. Luego tenemos otro grupo de imágenes que presentan

escenas de personas en situación de vulnerabilidad, marginadas de la sociedad, mendigos, mujeres y/o niños en situación de riesgo o de miserabilidad.

Eduardo, en su diario, habla en términos generales de la “insatisfacción del ser humano”, a partir del relato de un viaje hecho por sus padres. El mismo hecho y dos puntos de vistas opuestos: el de la madre y el del padre, a uno le había gustado mucho y el otro se había enfadado mucho con el viaje. En la fotografía que presentó vemos a dos niños pequeños con un sobrepeso bastante evidente comiéndose un menú completo en un Mc Donald’s. No alcanzó a comentar en clase a qué se refiere la imagen, si a una crítica a las redes de *fast food*, o a un deseo de comer los bocadillos, o a la cuestión de la negligencia de los padres en la alimentación de los hijos, entre otros.



Figura 86. Fotografía escogida por Eduardo.

Próxima parada:Dossiê Jango (BRA, 2012)

En esta clase tuvimos la presentación de la película brasileña *Dossiê Jango*, que forma parte del Circuito Festival Audiovisual do Mercosul (FAM/2014), y que ya estaba en la programación de Gizely para este curso. Se trata de un

documental investigativo en torno a la muerte del ex presidente brasileño João Goulart, más conocido como Jango. Electo democráticamente presidente, fue depuesto de su cargo en el golpe militar del 1964. Exiliado en Argentina, muere en el 1976 en circunstancias aún no totalmente esclarecidas. Esta parte bastante oscura de la historia de Brasil, gana nuevos matices al revelarse nuevos documentos y entrevistas a personas involucradas en el suceso en aquellos tiempos. En las primeras escenas de la película surge la imagen que trajo Camila, la de los dos policías persiguiendo a un hombre que corre y cae por la calle.

Una trama retorcida, que devela la participación de E.U.A en el golpe, las motivaciones políticas que llevaron a su caída, la persecución que sufrió aún en el exilio, espionaje, y una muerte bajo sospecha: ¿causas naturales o asesinato?

Al final Gizely les preguntó:

- Que fazemos com tudo isso?

Un estudiante comentó:

- Toda essa informação maçante era uma coisa que o sistema não queria que a gente soubesse, não era para gente saber.

- "A gente não precisava saber" se pensamos nisso, ou se não pensamos, não mudará nada.

Gizely puntualizó que existen indicios, no son conclusivos, existen documentos, no se trata de teoría de la conspiración.

Gizely y Meire (Profesora de Artes Escénicas que acompañaba otro grupo), parecían muy afectadas con aquella historia. Meire comentó que si enseñásemos esta película, o tuviéramos una discusión de este tipo en clase, en la época de la dictadura, seríamos presas y torturadas. Y luego Gizely retomó la palabra:

- E o que fazemos com tudo isso? Escrevemos uma carta à presidente? Exigindo que investigue isso?

Otro estudiante comentó que:

- O Brasil teve influência para virar socialista, ou comunista, mais foi podado pelos EUA.

Gizely añade que lo que molestaba a EUA, era la independencia económica de los países latinoamericanos.

Meire en tono de desahogo, comenta que:

- É isso que me faz chorar. A sensação de que um fato poderia ter mudado a história de um país. Queremos ser uma potência? Isso envolveria melhorias na educação. Teríamos uma educação como na Noruega, na Finlândia. Como seria essa independência econômica? Se houvesse a reforma agrária hoje não teríamos o êxodo rural, o inchaço das cidades, tanta violência. Tivemos escolas públicas de qualidade que ensinavam francês, latim.

Otro estudiante comentó que:

- Não adianta chorar sobre o leite derramado. Tem que lutar para que isso não aconteça outra vez.

Meire recupera otro episodio de nuestra historia:

- Vocês sabiam que a Guerra do Paraguai destruiu o país deles. Era um país independente economicamente, não tinha dívida externa e foi uma guerra financiada para devastar o país deles que jamais voltou a reerguer-se outra vez.

Es curioso como una película prontamente nos instiga a tomar algún partido. Las imágenes rellenas de documentos y testimonios, parecen ser "la verdad". Luego compartí con Gizely mi malestar. Es decir: toda la película ha sido construida para que creyéramos en la teoría del asesinato del presidente Jango. Una única opinión, al contrario, ha sido presentada al final de la película. Sin duda de que se tratase de una fase oscura de la historia de nuestro país, nosotras las profesoras, y los propios estudiante

desconocíamos la mayor parte de los hechos presentados. Pero siempre se puede preguntar: ¿y si por otro lado...?

**Próxima parada.....Los diarios
de las miradas.....**

En el grupo del Facebook, en dos momentos distintos durante el semestre recapitulamos sobre los puntos principales a partir de los cuales los estudiantes deberían pensar y hacer sus registros en sus diarios de la mirada. También solíamos hacer estas revisiones en clase.



Figura 87. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook



Figura 88. Captura de pantalla del grupo Artes Visuais Vespertino 3 fase, Facebook

Empezamos a leer Gizely y yo, los diarios de la mirada. Primeramente los leí todos sola. Luego quedé con Gizely, ella leía en voz alta, yo tomaba apuntes en mi diario, compartíamos nuestras reflexiones acerca de lo que habíamos leído y luego apuntábamos alguna nota en un pequeño pedazo de papel para cada uno de los estudiantes. Casi todas las imágenes de los estudiantes (el otro en situaciones distantes de las suyas) estaban *postadas* e identificadas en una carpeta del grupo del Facebook, lo que facilitaba nuestra lectura, pues no todos tenían sus fotos en sus diarios.

Observamos que al relacionarse con el otro, muchos de los estudiantes comentaban sobre lo que les excedía, es decir el hecho de que lo tenían todo al contrario de las personas en las imágenes, y aun así, seguían

quejándose. Una de las estudiantes apuntó, por ejemplo, una poesía de Vinícius de Moraes que se llama Dialética:

É claro que a vida é boa
E a alegria, a única indizível emoção
É claro que te acho linda
Em ti bendigo o amor das coisas simples
É claro que te amo
E tenho tudo para ser feliz
Mas acontece que eu sou triste...

Este sentimiento de “tenerlo todo y aún así sentirse triste”, o quejarse demasiado de la vida pese a tenerlo todo, apareció una y otra vez en los apuntes de los estudiantes. Otra percepción que tuvimos es que la mayoría de ellos ha tenido dificultades en “presentarse”. Resulta que en otra ocasión, en los llamados Proyectos Integradores, los estudiantes tuvieron que contestar a la pregunta: ¿quién soy yo? A mi me pareció que esto resultaría en respuestas casi automáticas, como nombre y edad. Pero la verdad fue lo que siguió ocurriendo en la pregunta ¿cómo te presentas?. Gizely había citado un ejemplo a partir de ella misma:

- Oi eu sou a Gizely, sou mãe do Francisco e da Catarina, sou esposa do Pitty, cinceclubista, professora, etc.

Y un par de cosas más que no he apuntado y no me acuerdo en este momento. Queríamos que esta presentación permitiese reflexionar sobre la complejidad de nuestras múltiples identidades. Percibir como se trata de procesos construidos. Me parece que faltó un trabajo más intensivo de nuestra parte en este punto. Un estudiante comentó por ejemplo, que primero prefiere “conocer al otro” para después hablar lo que le conviene.

Al leer sus apuntes en los diarios, nos preguntábamos entre otras cosas: si ellos han procurado ir más allá de las imágenes, si han buscado informaciones

acerca de las mismas. También si el hecho de que la mayoría de nuestros estudiantes "tuviera todo" en sus propias palabras, les redimía del hecho de no sufrir por los demás. Una estudiante comentó que se sentía "feliz pelo privilegio de estar viva". Aquí un tema bastante corriente en relación a la percepción de la alteridad, solemos relacionarnos con este otro desde nuestra ubicación, desde lo que les falta a ellos y lo que nos sobra a nosotros. Por eso, me cuestiono con la máxima "ponerse en el lugar del otro". En realidad, casi nunca salimos de nuestros propios lugares que siempre serán más cómodos, más seguros, más confortables, más llenos de todo lo que necesitamos: comida, familia, amigos, un hogar, etc. Hay una relación de poder muy clara puesta aquí: yo que lo tengo todo y al otro que le falta siempre algo. "y qué bien que es así, qué suerte tengo yo". Y qué desafortunado es el otro.

Algunas de las imágenes nos presentaban deseos hacia el futuro o añoranzas del pasado. Como la estudiante que presentó a dos niños jugando en la naturaleza como un hecho corriente en su niñez y que ahora no estaba más presente en su vida. U otra que empieza comentando que había buscado primeramente la imagen de Steve Jobs, que "largou tudo e foi atrás de seus sonhos".

Otras cosas que salen, otros modos de ubicarse ante los demás en situaciones de vulnerabilidad dicen respecto desde la lástima: "esta imagem me desperta tristeza, porque esta menina tem que trabalhar, não tem água, é difícil aceitar aquela realidade" y luego sigue con la constatación de lo "bueno que es" o la "suerte que tengo" de tenerlo todo.

A veces en algunos diarios aparecían uno u otro apunte acerca de cosas que acontecían en sus rutinas: un teste de alguna asignatura, un libro que estaban leyendo, cosas no descifradas por nosotras como "minhas albinas". Aparecen también dobladuras, trozos de música, algunos dibujos, poesías, collages. Sus creencias y preferencias religiosas se manifiestan en algunos momentos, no sabemos si lo comentan cuando están entre sus compañeros de clase. Digo eso, porque este tema ha salido una u otra vez, por escrito, en sus diarios, pero en ningún momento ha sido mencionado en clase por estos estudiantes. Comentan también sobre películas que poseen alguna

conexión con las imágenes escogidas. Por veces, se olvidan de comentar las imágenes o de ponerlas en el diario.

Hay imágenes que fueron escogidas buscando la identificación: cosas, escenas que les gustaría hacer o estar haciendo, como tener a un caballo por ejemplo, dejarlo todo de tu vida hacia atrás y salir rumbo a lo desconocido. A continuación, presento algunos diarios e imágenes que no fueron presentados en clase.

Un diario en especial nos llamó la atención por no “presentarse” propiamente dicho. Es decir, el estudiante ha hablado siempre en tercera persona, siempre a partir de un “nosotros”. Nosotros eso, nosotros aquello, “nós não conhecemos verdadeiramente quem convive conosco”, “nós não nos importamos com o bem estar (...)”. Lo más curioso es que el estudiante tampoco se presenta, ni al menos apunta su nombre en la portada del diario. No sabemos a quien pertenece. Parece más bien un discurso de buenas prácticas dirigido hacia un “nosotros” genérico.

Algunos se cuestionan acerca de la noción de distancia: “até que ponto esta pessoa ou situação está distante da minha? O que é considerar que esta pessoa ou que esta situação está distante da minha? O que é considerar uma realidade distante em um mundo em que as coisas estão tão próximas?” Parte de este cuestionamiento ya había aparecido en la clase en la que cada estudiante comentaba sobre su imagen. Como los recogimos después de esta clase es posible que los apuntes en sus diarios tengan influencia de los diálogos que tuvimos en clase. Abajo algunos ejemplos:

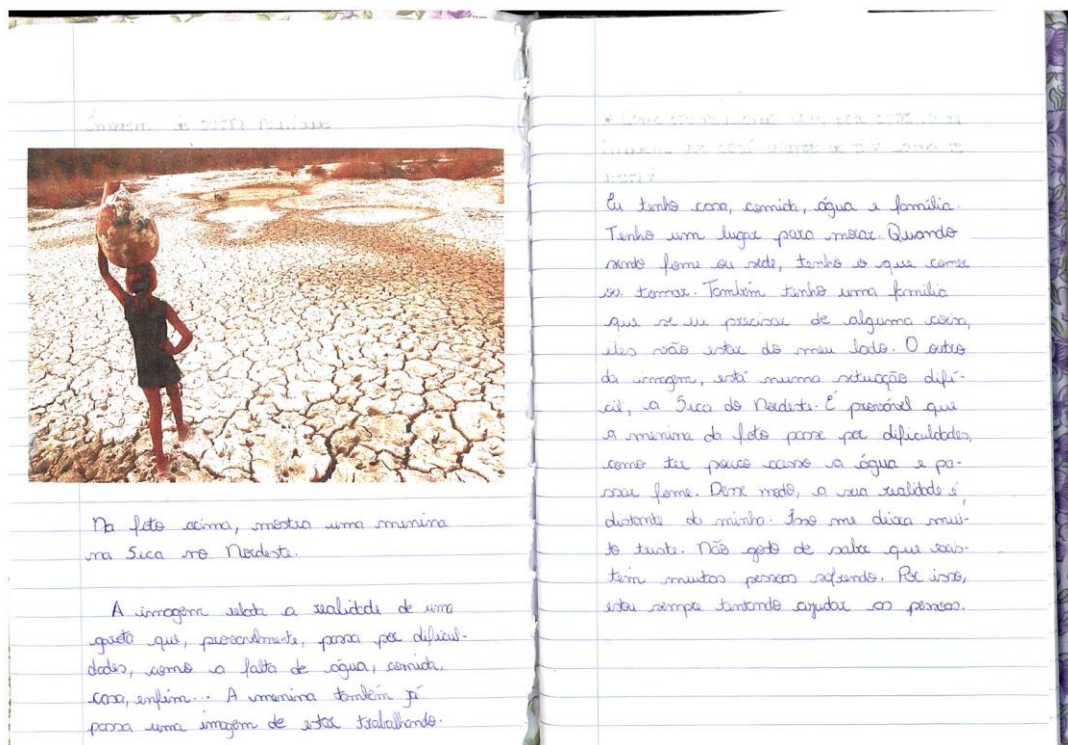


Figura 89. Imagem de uno de los "Diários do Olhar".

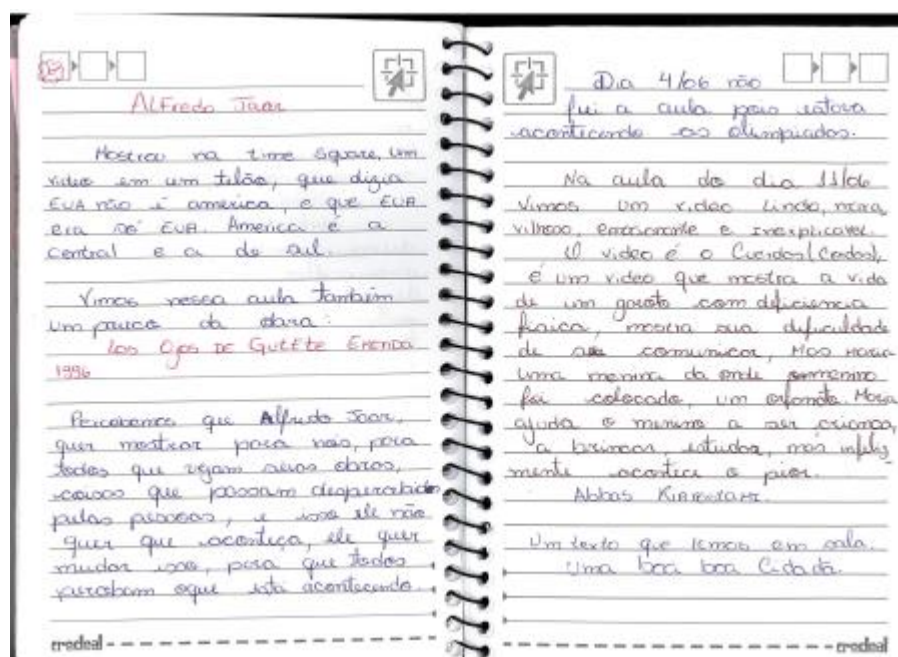


Figura 90. Imagem de uno de los "Diários do Olhar".

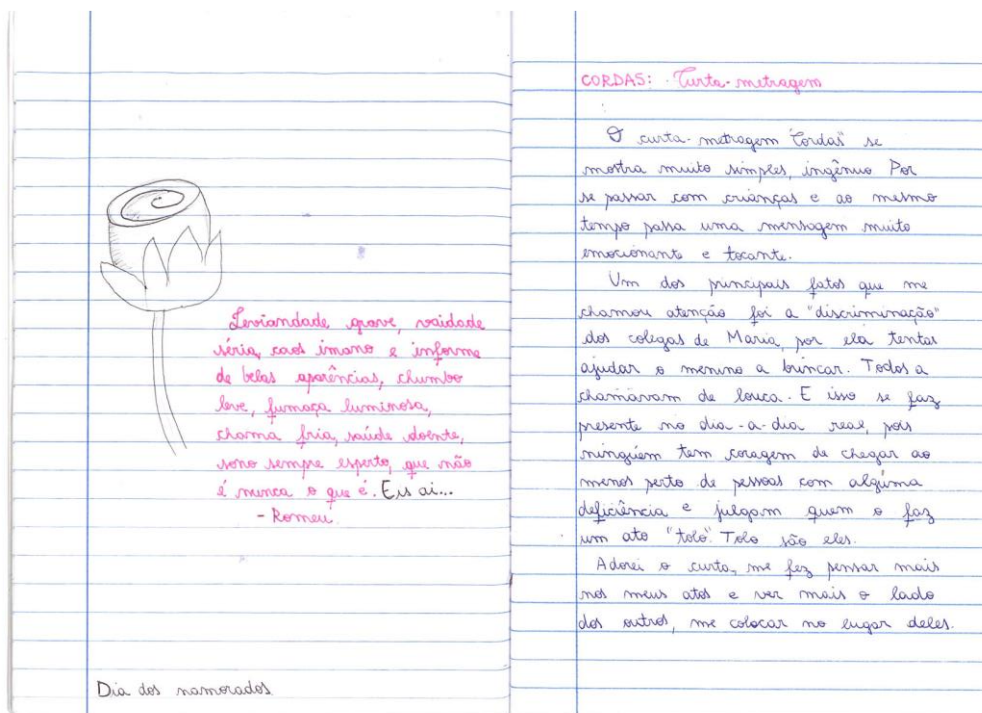


Figura 91. Imagem de uno de los "Diários do Olhar".



Figura 92. Portada de uno de los "Diários do Olhar".

Maurício comenta que ha nacido en Estados Unidos y luego migró al sur de Brasil en una misión de su iglesia, la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, también conocida como Iglesia Mormona. En su presentación dice que en general empieza así:

- Oi eu sou Maurício, sou dos Estados Unidos.

Y luego la gente le pregunta qué hace aquí.

- É que sou mormon.

Y dice:

- E se a conversa segue digo também que (...)

Es curioso cómo se presenta, es decir el hecho de que pertenezca a una religión poco conocida por muchos, a veces es un impedimento para que la gente le siga conociendo. Lo presenta más bien como una anécdota, no como algo malo. Otro punto curioso es que su otro en una situación distante es él mismo, es decir ha elegido una foto suya de la infancia, una lejanía temporal, biográfica y también geográfica dado que en esta época vivía en EUA.



Figura 93. Fotografía escogida por Maurício.

Ricardo se presentó como Batman, ha asumido otra identidad, lo que nos interesó como posibilidad. En relación a su imagen, "o rei do camarote". Es un empresario de São Paulo, Alexandre Almeida, que en un vídeo publicado en Internet habla de los "dez mandamentos do rei do camarote", es decir, entre otras cosas de cómo gastar hasta R\$ 50.000,00 (cerca de € 17.000,00) en una única noche en los *nightclubs* de la ciudad⁸. El vídeo se ha viralizado, e incluso algunos dudaban de que se tratase de una persona real. En contraste con toda esta ostentación, el estudiante comenta que: "eu sendo pouco preocupado com a opinião dos outros, sou o oposto dele, que, tão preocupado com sua imagem criou um vídeo mostrando seu padrão de vida".



Figura 94. Fotografía escogida por Ricardo.

Fernanda presentó en su diario una fotografía dónde veíamos a un grupo de niños negros, algunos sujetando un cartel en el que se leía: *Children's future?????*

⁸ Recuperado en: <http://vejasp.abril.com.br/materia/alexander-almeida-rei-camarote-balada-vida-apos-fama#11>



Figura 95. Fotografía escogida por Fernanda.

La imagen no poseía ninguna otra información, y la estudiante tampoco dio más detalles de la misma. Luego, comentó su percepción: "A imagem me afeta pelo fato de que muitas vezes não valorizamos o simples fato de termos uma família que nos apóia e nos proporciona todo o conforto possível". Nos preguntamos, Gizely y yo, ¿quién dijo que estos niños no tienen familia? ¿Confort? El hecho de que sean negros ¿es sinónimo de que sean pobres? El cartel nos da algunas pistas, pero igualmente no las agota. ¿Y si fuesen niños blancos sujetando el mismo cartel?

Gustavo nos presenta en su diario 3 fotografías: 1) una fotografía de una pareja en un programa muy popular de la televisión brasileña que da premios a la gente que supera alguna tarea. Esta pareja es presentada como un ejemplo de superación porque él es ex dependiente químico. Luego nos presenta a una 2) tira de cómic, dónde niños, que han sido abandonados se tornan monstruos y quieren volver a ser niños otra vez. En la última fotografía 3) nos presenta al jugador de fútbol brasileño Daniel Alves recientemente involucrado en una polémica en un partido porque alguien le había tirado una banana mientras estaba en el campo de juego, haciendo alusión a que era una mono. Eso ha generado una serie de protestas en torno al tema del prejuicio con jugadores negros en todo el mundo.



Figura 96. Fotografia 1 escogida por Gustavo.



Figura 97. Fotografia 2 escogida por Gustavo.

Luana nos presenta una fotografía donde se ve a una persona con chaleco blanco y estetoscopio en uno de los bolsillos. Nos presenta a su sueño de estudiar Medicina. Es decir, su otro, se trata de ella misma en el futuro.



Figura 98. Fotografía escogida por Luana.

Próxima parada.....

.....Festival Permanente do Minuto (Mostra Melhores Minutos de 2013)

En la programación del semestre lectivo estaba prevista la exhibición de una muestra de cine de 1 minuto de duración. De temas bastante diversificados, algunos llamaron más a la atención de los estudiantes. Algunos que presentaban escenas con connotaciones sexuales, como por ejemplo, uno que muestra a una mujer masturbándose con un coche de juguete. U otro que presentaba a una serie de personas desnudas en donde se veían solamente partes de sus cuerpos, como los pies, manos y en especial sus nalgas dónde una persona tamboreaba. Se llama *Bunda Pandeiro* (Carlo Sampietro), al final los estudiantes aplaudieron la performance. Nos llamó la atención que uno de los cortos presentó a muchos adolescentes hablando acerca de su sexualidad, pero este vídeo no tuvo ninguna repercusión. En contrapartida el tema de la masturbación femenina despertó varios comentarios.

Próxima parada.....Mis otros.....

En esta clase presenté a los estudiantes lo que llame: "mis otros". Es decir a los artistas que trabajan con el otro en situaciones distantes de la mía. Son personas en situaciones de vulnerabilidad extrema. Elegí enseñarles estas imágenes solamente después de que habían traído sus imágenes de "sus" otros, para que no sufriesen influencias en la elección de las mismas. Lo primero que les enseñé ha sido el título de la tesis: *(Des)ubicar las miradas mas allá de la compasión y la lejanía: la percepción del otro en la visualidad contemporánea*. Les dije que desubicar, sería en el sentido de desorientar, perturbar nuestras miradas. En general solemos tener una mirada superficial, prejuiciosa, influenciada por los medios, nuestra cultura, nuestra familia, nuestros amigos, etc. Mi intención en este taller es por lo tanto, intentar perturbar este "orden natural" de las cosas. Mas allá de la compasión y la lejanía, cuáles son los otros modos de ubicarnos ante imágenes de los demás en situaciones distantes de la nuestra? Mas allá de decir que esto no tiene nada que ver con tu vida, que está en el otro lado del mundo, o de estar todo el tiempo penando, sufriendo por los hechos allí presentados, más allá de estas dos posiciones, ¿cómo podríamos ubicarnos? Para traerles una primera provocación, les presenté una tira que había circulado en el Facebook en aquella semana:



Figura 99. Caricatura presentando a dos mujeres de culturas diferentes.

Los estudiantes comentaron acerca de la imagen, que es lo que les perturbaba.

- Pela minha cultura é mais fácil entender a mulher de biquíni.
- Como somos mulheres, compreendemos as duas mulheres da imagem.
- É curioso porque uma usa óculos escuros para cobrir os olhos e mostrar todo o resto, e outra mostra justamente os olhos e cobre todo o resto. Tem aquela história de que os olhos são a janela da alma....

Preguntamos cuál de las dos culturas parecía más opresora y por qué. Comentamos que nuestra cultura, en especial en la cuestión de los padrones de belleza en Brasil, impone un cierto tipo de cuerpo, delgado, sin pelos, una cara siempre joven. Gizely comentó que en su estancia en Canadá había conocido a una mujer que llevaba burka. Y que al conocerla mejor le había sorprendido de que en casa, llevaba maquillaje y trajes preciosos, joyas etc. Explicó que en casa la mujer debería arreglarse bien para su marido. Gizely añadió que en nuestra cultura solemos ponernos ropas cómodas y viejas en casa y que por otro lado, salimos a la calle bastante bien puestos. Es decir vivimos bajo padrones y reglas impuestas en las dos culturas.

Comenté a los estudiantes que mi interés por el tema de mi investigación, la cuestión de la percepción del otro en la visualidad contemporánea, cuando este otro se presenta en situaciones distantes de la nuestra, empezó alrededor del año 2004. En una clase de Historia del Arte que impartí en la que puse en relación dos imágenes: la portada de la Revista Veja con la fotografía de una madre y su niña muerta en los ataques terroristas en Beslan, Rusia, y la escultura Pietá de Michelangelo. Una fotografía contemporánea y una obra de arte canónica. En aquella época estaba buscando otro modo de desencadenar un proceso de lectura de imágenes de la Historia del Arte. ¿Qué pasa y qué nos pasa ante imágenes como estas? ¿Cómo perturbar nuestras miradas? ¿Más allá de la lejanía o de la compasión? También como huir de registros como estos: - Ah, eso ha pasado allá lejos, no tiene nada que ver con mi vida. Me dá igual! O además: - Qué lástima, qué mala suerte! Pobrecitos.

Nuestras miradas están condicionadas, construidas por los medios. Les instigué por ejemplo a hacer una búsqueda en el google, en imágenes y digitar: Irak, Brasil, EUA. Hicimos el ejercicio en clase: ha salido lo de siempre, los estereotipos, en Irak imágenes de guerra, de muertos destrozados, en Brasil imágenes de playa, mujeres y fútbol.

Empecé enseñándoles algunas imágenes de obras del artista chileno Alfredo Jaar. Añadí que, para mi realidad, madre, mujer, profesora que vive en una ciudad relativamente segura para los padrones de Brasil, vivir una realidad de guerra es algo totalmente distante de mi experiencia. Entregamos a los estudiantes un pequeño texto con apuntes de los tres artistas que iba a presentar: Alfredo Jaar, Ghaiith Abdul-Ahad e Thomas Hirschhorn.

Alfredo Jaar, nació en Chile y pasó su infancia en las isla caribeña de Martinica, una colonia francesa. Viene de una familia de médicos, su padre hubiera querido que fuera médico, pero su puntuación solo le ha alcanzado para estudiar Arquitectura. Ha ido a disgusto pero a los tres meses se descubrió "el hombre más feliz del mundo". Más tarde se gradúa también en Cine. Eso ha influenciado su trabajo como artista, en especial la metodología del arquitecto. Parte siempre de un problema concreto, como el arquitecto que tiene que tomar decisiones cuando a va planear una casa, tiene que analizar el terreno, la incidencia del sol, los materiales que va a utilizar. Del cine tenemos la utilización de cajas de luz, instalaciones, telas de proyección. Su trabajo tiene un carácter social, es decir, cree que su obra va a cambiar el mundo. Muchos creen que sea ingenuo por eso, Jaar contesta: - ríete pero después veremos lo que podemos hacer.

Les comenté que parece ser que vivimos hoy como se estuviésemos anestesiados. Así habría que pensar en ¿Cuándo una noticia nos conmueve verdaderamente? o en ¿Cuán extraordinaria, violenta, bizarra tiene que ser la noticia para que merezca nuestra atención, para que la comentemos?

- Quando morre alguém próximo.

- Quando morre um cachorro.

- Quando é hediondo.

¿Pero cuánto tiene que ser hediondo para que lo comentemos? ¿Eso nos toca por cuánto tiempo? De ahí que me parezca tan difícil aquello de “ponerse en el lugar del otro”. Creo que sea posible una aproximación, pero jamás podremos ponernos plenamente en su lugar, cada cual tiene sus experiencias, su biografía.

La primera obra de Alfredo Jaar que vimos fue un video, una intervención hecha en Times Square, *A Logo for America*⁹ (1987/2014). “This is not America”, “This is not American Flag”, “America, America, America”, “Alfredo Jaar”. Esta obra ha suscitado mucha polémica cuando se presentó por primera vez, mucha gente ha protestado en contra de la obra, decían incluso que se trataba de algo ilegal. Con el pasar de los años la obra se ha incorporado a los libros didácticos de EUA. Luego, seguí comentando que el artista se ha dedicado durante muchos años a un largo proyecto a partir del genocidio ocurrido en Ruanda en el año 1994. En menos de tres meses, casi un millón de personas murieron a golpe de machete, sin ninguna intervención de la comunidad internacional. El propio artista contesta: - eso ocurrió porque es un país pobre, sin ningún interés geopolítico, por lo tanto que se exploten. En sus trabajos no vamos a ver ningún cuerpo destrozado, Jaar defiende que para hablar de la víctima no hace falta victimizarla otra vez. No expone a las víctimas, trabaja a partir de este juego de visibilidades e invisibilidades. En sus obras pretende dar visibilidad a aquellos hechos que pasan desapercibidos. En total ha producido más de 20 proyectos, según el propio artista, todos intentos fallidos de intentar representar lo irrepresentable.

De esta serie presenté una obra que estaba en la penúltima Bienal de São Paulo. Se llama *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996. Empiezas caminando por un pasillo estrecho y oscuro, solo iluminado por la frase en la pared, dónde se lee la frase que vemos aquí en la pantalla (y les leo la frase que cuenta la historia de Gutete y de la masacre de parte de su familia).

⁹ Recuperado en <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/news/6004-alfredo-jaars-a-logo-for-america-shown-in-times-square-this-august> En agosto de 2014, la obra se volvió a enseñar en *Times Square*, durante un mes en el proyecto *Midnight Moment*. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=2iJfNdE1xds>

Al final giramos al fondo a la izquierda y entramos en otra sala, dónde vemos una mesa de luz gigantesca con cerca de un millón de diapositivas representando los muertos en el genocidio en Ruanda. Cada diapositiva contiene la misma imagen: los ojos de Gutete Emerita que vio a su marido y a sus dos hijos ser asesinados a golpes de machete mientras estaban en la iglesia. Les pregunté:

- O que nos diz este olhar?
- O que silenciam estes olhos?
- Que vemos en sus olhos?

La instalación posee todo un contexto: el pasillo oscuro, la gente desplazándose vagarosamente para poder leer la frase en la pared, casi como caminando por una *vía crucis*, y luego al final una mesa gigantesca con una montaña de diapositivas, con la misma imagen, los mismos ojos. La historia de una mujer, Gutete Emerita, y su familia, la historia que se individualiza, en medio a una montaña de muertos.

Luego, les presenté otra obra que se llama *El lamento de las imágenes*, 2002. En esta obra, tenemos tres cajas de texto en la pared. Los tres textos tienen conexión entre sí. Hablan de la producción y circulación de imágenes, además de la cuestión del poder de las imágenes. Leímos los tres textos a partir de la versión en español, hice una traducción simultánea, mientras en la pantalla los que quisiesen podrían leer la versión en inglés. Destaqué para que pensasen en el poder que tiene Bill Gates en disponer de esta o aquella imagen. Es casi un arma química. Y al final vemos en otra sala una pantalla totalmente blanca.

- O que ele quer dizer com isso?
- Não há nada para ver.
- Obscurecimento dos fatos...
- Circulação de imagens manipuladas....

Al final de la clase escribí en la pizarra este esquema de lo que podrían pensar y apuntar en sus diarios, a partir de la clase de hoy:

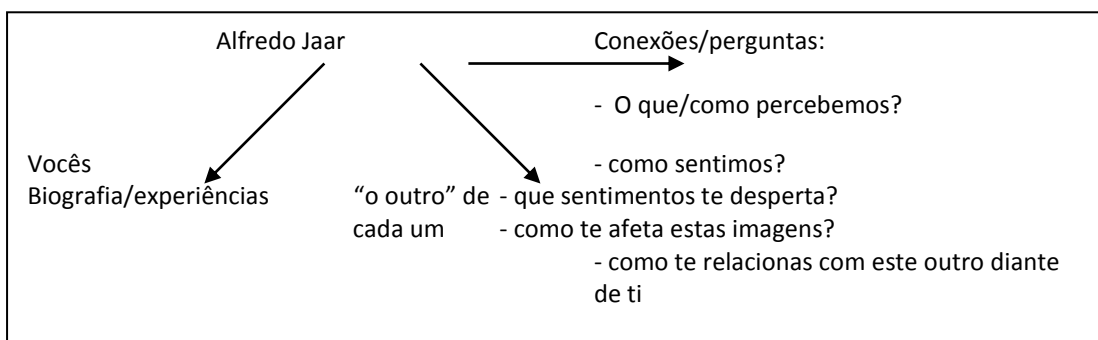


Figura 100. Esquema apuntado en la pizarra.

La idea era que ellos pudiesen relacionar las obras que habían conocido de Alfredo Jaar con su propia biografía, sus experiencias personales. Luego que pudiesen dialogar con "sus otros" las imágenes del otro elegida por cada uno. Para eso, pensar a partir de algunas preguntas clave.

Próxima parada.....Gostaríamos de Informá-los

Empecé la clase haciendo un repaso de la clase anterior, para los estudiantes que no estaban. Luego leí algunas partes del libro de Philip Gourevitch, *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias*. El libro de este periodista, que ha dedicado tres años a escuchar el drama de los involucrados en el genocidio de Ruanda, nos presenta algunos testigos de sobrevivientes, asesinos y cómplices. En sus primeras notas podemos leer:

Eu nunca estivera entre mortos antes. O que fazer? Olhar? Sim. Eu queria vê-los, suponho; viera para vê-los – os mortos haviam permanecido insepultos em Nyarubuye para servir de lembrança – e lá estavaem eles, expostos de maneira tão íntima. Eu não precisava vê-los. Já sabia o que

acontecera em Ruanda, acreditava nas informações que recebera. Ainda assim, olhando para os prédios e os corpos e ouvindo o silêncio do lugar, com a basílica em estilo italiano, grande e deserta, elevando-se ao lado, e flores delicadas e decadentes, fertilizadas pela morte, brotando entre os cadáveres, era tudo estranhamente inimaginável. Quer dizer continuava sendo necessário imaginar aquilo.

Aqueles mortos ruandeses estarão comigo para sempre, eu acho. Eis por que me senti compelido a ir a Nyarubuye: para que grudassem em mim – não a experiência deles, mas a experiência de tê-los visto. Eles haviam sido assassinados ali, e jaziam mortos ali (Gourevitch, 2006: 18).

Como Leôncio, o jovem ateniense do livro de Platão, presumo que vocês estejam lendo isto porque desejam observar mais de perto e, que vocês, também estejam adequadamente perturbados pela sua curiosidade. Talvez, examinando comigo esse extremo, vocês esperem encontrar alguma compreensão, alguma luz, alguma centelha de autoconhecimento – uma moral, uma lição, ou uma pista sobre como se comportar neste mundo: alguma informação desse tipo. Não descarto essa possibilidade, mas quando se trata de genocídio, ainda se pode distinguir o certo do errado. A principal razão que me levou a observar mais de perto as histórias de Ruanda é a de que ignorá-las me deixa ainda mais desconfortável diante da existência e do meu lugar nela. O horror, enquanto horror, me interessa apenas na medida em que para entender o legado de um crime é preciso ter dele uma memória detalhada.

Os mortos em Nyarubuye eram, temo dizer, lindos. Não havia como negar isso. O esqueleto é uma coisa maravilhosa. O caráter fortuito das formas, as estranha tranquilidade de sua rude exposição, aqui o crânio, ali

obraço dobrado num gesto indecifrável – essas coisas eram belas, e sua beleza só aumentava a afronta do lugar. Eu não conseguia me fixar em nenhuma reação sensata: repulsa, alarme, tristeza, dor, vergonha, incompreensão, tudo isso, claro, mas nada que fizesse realmente sentido. Eu só olhava, e tirava fotos, porque eu me perguntava se teria realmente podido ver o que eu estava vendo enquanto estava vendo, e também porque eu desejava uma desculpa para olhar um pouco mais de perto (Gourevitch, 2006: 19).

Presentarles este texto me pareció interesante, porque traía otra perspectiva de la masacre. Alfredo Jaar también había visitado Ruanda después del genocidio, sacó millares de fotografías, luego dedicó seis años a desarrollar varios proyectos acerca del tema. Philip Gourevitch, periodista estadounidense, ha recopilado testimonios de sobrevivientes, durante tres años. Este pasaje en especial, trata del drama de la mirada hacia hechos hediondos. El mirar y el no mirar. El tema de la ética de la mirada. No es que sea simplemente el tema de la mirada voyeurista, se trata de percibir que le pasa a uno mientras es asolado por visiones de cuerpos destrozados, amontonados, putrefactos a millares. Pensar en cómo le afectan estas imágenes, qué le pasa y cuáles sentimientos despiertan. Cómo había pedido a los estudiantes que hablasen de las imágenes a partir de sus propias experiencias, vivencias, de cómo resonaban en ellos mirarlas, cuáles sentimientos despertaban, creí que este pasaje del libro de Gourevitch podría darles algunas pistas.

Luego pasé a presentarles el trabajo del artista Thomas Hirschhorn, diseñador gráfico de formación, pero que luego se distancia de este universo para dedicarse a las artes visuales. Les presenté la primera obra *Superficial Engagement, 2006*. Una instalación con materiales precarios, citas adhesivas, collages, etc.

Primero vimos un plano general de la obra, y luego detalles de la misma dónde se veían imágenes de cuerpos destrozados. A primera vista parece que los estudiantes no habían percibido estos “detalles”.

- Eu iria entrar e sair sem prestar atenção nas fotos.

- Eu nem vi os corpos, se vocês não me falassem eu não veria, agora que vocês falaram eu vi, e identifiquei no corpo um jacaré.

- Eu vi apenas os círculos coloridos.

Comenté que es curioso ya que son imágenes que miramos cada día en los periódicos, las noticias, y cuando son apropiadas por los artistas parece ser que toman otra dimensión, las percibimos de otro modo.

- Ai! Dói nos meus seios! (al mirar la imagen de los manqués perforados con tornillos).

Luego en otra imagen, vimos más detalles de fotografías con foco en los rostros perforados. Les pregunté qué sensaciones les causaban:

- Nenhuma.

- O cara se empolgou

- Dá ânsia. Parece um filme que eu vi "13 fantasmas".

- Parece sadomasoquista.

Gizely les preguntó:

- Lembra coisas sexuais?

- Aquilo que os homens fazem de pendurar-se em ganchos através de partes do corpo.

- Lembra equipamentos de tortura medieval.

- É tão exagerado e ao mesmo tempo tão banal, deixa de causar sensação por não ser tão real. Te coloca indiferente. A montagem com tantas imagens satura.

Gizely: - O exagero tira a sensação?

- É agonizante pela quantidade de informação: ou vou olhar detenidamente tudo ou vou passar batido.

Les pregunté en relación a las obras de Alfredo Jaar, ¿qué les parecía?

- As imagens dos mortos no meio das outras diluem o impacto.

- Nas obras de Jaar tínhamos que pensar mais, tínhamos que digerir aos poucos.

Nos sorprendió mucho, a Gizely y a mí, que un estudiante relatara riéndose, lo que detallo a continuación:

- Eu vi em um vídeo uma criança sendo atropelada na África, que parecia isso, não me causou nenhuma sensação.

Otro estudiante aún comento:

- As obras de Jaar tem pouca informação e te fazem pensar mais.

Les recordé que Thomas Hirschhorn tiene una especie de lema que dice más o menos así: "estética no, energía sí". Es decir, que no se preocupa con acabamientos y efectos estéticos en sus obras, y sí, con la energía, la fuerza, el mensaje, todo lo que implica la idea de la obra en sí más que el producto final. Un estudiante exclamó:

- Gostei desse cara!

Este estudiante nos había presentado su diario, todo escrito a lápiz, con las hojas sueltas, nos decía que era de propósito su estética y con eso se había identificado con la propuesta de Hirschhorn.

Otro estudiante propuso:

- Vamos fazer uma instalação!

Es importante tener en cuenta de que aquí estamos viendo fotografías de partes de la obra, no tenemos la noción de la obra como un todo, la sensación de adentrar en esta instalación.

- Aquí parece excesivo, será que lá na obra é assim também?

Le contesté que sí, que en la instalación la percepción del exceso es más grande todavía.

Cuando aparecen imágenes con cuadros, diagramas, algunos estudiantes exclaman:

- Ai que lindo!

Les comenté que en sus obras aparecen muchas referencias de teóricos que él homenajea, incluso estos trabajos eran de una mujer, una matemática muy importante.

Les comenté una cita de Jacques Rancière que dice que no es que exista exceso de imágenes, lo que existe es un exceso de imágenes sin nombre, sin rostro, sin referencia. Y siguieron comentando:

- As mãos dá sensação de que está pedindo ajuda, pedindo socorro. Mas ninguém vai ajudar porque já está ferido.

- Acho divertido, coisas muito poluídas.

- Acho legal, não dá pra entender nada.

Esta otra obra *Restore Now*, que se presentó en la 27ª Bienal de São Paulo (2006), tenemos la idea muy presente en otros de sus trabajos, que es la idea del monumento horizontal. Cuando acontece la muerte de alguien famoso, por ejemplo, la gente empieza trayendo flores, velas, carteles y acaba por llenar la calle en torno al local donde murió la persona.

- Este tipo de confusão não me icomoda, parece o meu quarto.

- O megafone grande parece o governo, e o pequeno parece o povo. Eles não escutam a população e vão fazer sempre o que é melhor para eles.

- Eles dão ferramentas erradas e sabem que tu irás te afogar. É uma sacanagem do governo.

Esta última obra es una serie de collages que él hace, llamadas *UR Collages* colocando la fotografía de un hombre muerto al lado de la fotografía de una modelo de revista. Eso también lo ha hecho la artista Martha Rosler en una serie que se llamaba "*Bringing the War at Home*", donde ella ponía lado a lado imágenes de muertos en la guerra de Vietnam y páginas de revistas de decoración.

Y por último les presenté algunas imágenes del fotógrafo Ghaiith Abdul-Ahad. Comenté que se trataba de un joven iraquí, estudiante de arquitectura en la época de la invasión de Irak por EUA, desertor del ejército de Sadam Hussein. Ha vivido en la clandestinidad, porque se propuso fotografiar la invasión sin la protección del ejército americano. Como en la Guerra del Golfo, también llamada 1ª Guerra de Irak, los EUA fueron acusados de manipular las imágenes en este segundo conflicto. Ellos daban protección a un cierto número de periodistas para que pudiesen hacer su trabajo en las áreas de conflicto, produciendo así una versión de los hechos que fuesen convenientes a ellos. Sobre las fotografías les pregunté que estaba pasando:

- Eles são prisioneiros e estão sendo levados para interrogatório.
- Nem todo iraquiano é terrorista.

Gizely comentó su fuerte desacuerdo en relación a EUA, puntualizando:

- Eu acho engraçado, a gente não presenciou o 11S, mas os americanos adotaram uma estratégia de marketing tão grande, que conseguiram fazer a gente sentir o mesmo que eles. Começamos a sentir ódio dos árabes. Primeiro eu pensei: "bem feito!" Depois não gostei de ter sentido isso. Pensei que iria estourar a 3ª Guerra Mundial. Tive vários sentimentos conflitivos. Pensei: "eles quebraram, não são poderosos, não são tudo isso. Edward Snowden tem todas as informações, eles podem tudo.

En este relato, es interesante observar cómo se (ex)pone, cómo su percepción transita de un registro a otro. Nos presenta su pensamiento en movimiento, en construcción, desde sus dudas y vulnerabilidades. Parecía estar expuesta al hecho y no saber bien cómo reaccionar, cómo pensar. Es

interesante considerar los tránsitos de su mirada, cómo se desubica y vuelve a ubicarse, cómo se desplaza.

Un estudiante comentó:

- Os EUA compraram petróleo e os terroristas são contra isso. Mas os iraquianos não tinham refinarias para processar o petróleo (Intentando presentar una justificativa para los ataques terroristas del 11S).

Volví a comentarles del libro de Judith Butler, que postula que existen vidas que son más dignas que otras de ser lloradas, lo que justifica el hecho de que nos conmovemos más cuando conocemos las historias, algún aspecto de la biografía de las víctimas de atentados , por ejemplo. Hoy en el llamado Marco Zero, en NY, se ha erigido un grande monumento a las víctimas con sus nombres, sus historias, fotografías.

Al visualizar una de las imágenes de Ghaiith Abdul-Ahad, uno de los estudiantes comenta:



Figura 101. Fotografía de Ghaiith Abdul-Ahad.

- Isso é normal! Como um assalto em São Paulo! As pessoas se acostumam.

No sé exatamente a que se refería, no alcancé a preguntárselo. Acaso la imagen de una señora en la calle y próxima de lo que parece ser una explosión es algo digno de "acostumbrarse simplemente". ¿A quiénes se refería en realidad? ¿A los que viven en las zonas de conflicto y violencia? ¿O a nosotros, que nos acostumbramos a mirar tales desgracia ajenas?. Es curioso también como se construye nuestro imaginario entorno a ciudades violentas, especialmente en Brasil. Rio de Janeiro e São Paulo, son como los íconos más destacados de esta percepción. No es que no exista este tipo de violencia en Florianópolis, es que parece ser necesario señalar que es en São Paulo, es decir, que ocurre más allá, en un lugar distante de nosotros, lo sabemos porque lo vimos en la tele.

Próxima parada.....Cuerdas (2014)

Más o menos en aquella semana, quizás un poco antes, talvez, empezó a circular por Facebook una animación, Cuerdas (2014). Muchas personas compartiendo, comentando, curtiendo. En aquello Sophia se encontraba ingresada en el hospital, sin previsión de salir. De hecho no alcanzó a terminar el curso. Pensamos que sería una buena oportunidad para intentar poner el tema a discusión, es decir el hecho de que Sophia parecía ser invisible al grupo. Al final seguíamos en lo mismo, es decir, la percepción del otro en la visualidad contemporánea, en situaciones distantes de la nuestra. Cuerdas es un cortometraje de animación escrito y dirigido por Pero Solís García. Trata de la historia del encuentro de María y "un niño muy especial" en la escuela, que tiene parálisis cerebral.

Al final de la proyección muchos estaban emocionados. Y se desencadenó un debate:

- Não é uma realidade muito distante da minha, tenho uma prima de 9,10 anos...é bem difícil a convivência com ela...me tocou bastante. Eles também têm outro filho que interage... me emocionou bastante.

- A menina se divertiu.

- O que ele tinha?

- Paralisia cerebral.

- Imaginei que ia voltar a andar quando moveu o pé.

- Quando eu era pequena tinha um menino nessa situação, eu não brincava com ele, me sinto mal agora por causa disso.... (Giovana).

- Tinha um amigo cego, só quem andava com ele da turma era eu. Hoje ele faz natação como uma pessoa normal, que ele é só com uma dificuldade: a cegueira.

- Ela (Maria) não olhou como deficiente, mas como alguém que iria se recuperar logo.

- Ela (Maria) achou que ajudando, ele conseguiria dar os passos.

- Não sei se era ingênua (Maria) ou otimista ao extremo.

- Ela (Maria) não vê só o problema, procura solução para aquilo.

Les preguntamos por qué creían que tenemos tantas dificultades para lidar com personas con alguna deficiencia.

- Deixa a gente pouco confortável, não sabemos como reagir, especialmente nesse caso que a pessoa não esboça reação.

- Só ela (Maria) se aproximou e todos começaram a tratá-la como estranha.

- Acho que a tendência é menosprezar esse tipo de gente. Automaticamente, coloca a pessoa em posição inferior à sua. Isto

está relacionado ao instinto humano, algumas tribos indígenas enterram viva uma criança que nasceu com deficiência.

- Tenho um primo que anda diferente e fala com as palavras dele. Por mais que ame ele, às vezes a gente cansa. Sempre tem que dar atenção, é mais sensível.....

Entonces como veía que nadie había conectado con la historia de Sophia, argumenté:

- Vocês se deram conta porque trouxemos este vídeo? Sabem por qué estamos falando dele agora? Vocês não se lembraram de mais ninguém?

- A Sophia.....(casi en susurro).

Y añadí:

- Pois então! É claro que o caso da Sophia é diferente... No começo do semestre me chamou a atenção de como a Sophia era praticamente invisível nessa turma, ninguém falava com ela, ninguém chegava perto dela....

Giovana comentó:

- No colégio só eu e mais 4 meninas eram amigas dela. O resto conversava por conversar. Ela sempre ficava fora dos grupos.

- Muita gente olha com pena, com dó uma pessoa deficiente.

- Acho que não é pena a palavra....

Gizely comenta:

- Não temos que nos policiar, temos que falar sem ter esse freio sobre as nossas percepções. Como nos relacionamos com o mundo. Como eu me sinto em relação a isso? Se é pena que tu sentes, é pena que tu sentes.

Un estudiante contesta:

- Não é pena o que eu sinto...o mundo foi feito para pessoas fisicamente iguais a nós. Não vou perguntar por exemplo, porque ela não está fazendo Educação Física. Entendo que tem dificuldade.....

Preguntamos lo que Sophia hace en estas clases y nos contestaron:

- Ela faz pesquisas sobre os benefícios da atividade física para saúde (por más raro que esto pueda parecer!).

- Tratar igual não é o certo, porque existe a diferença, temos que ter solidariedade.

- É preciso dar a mesma oportunidade para todos chegarem ao mesmo fim.

Alguien se acordó de una caricatura que circuló también en el Facebook:

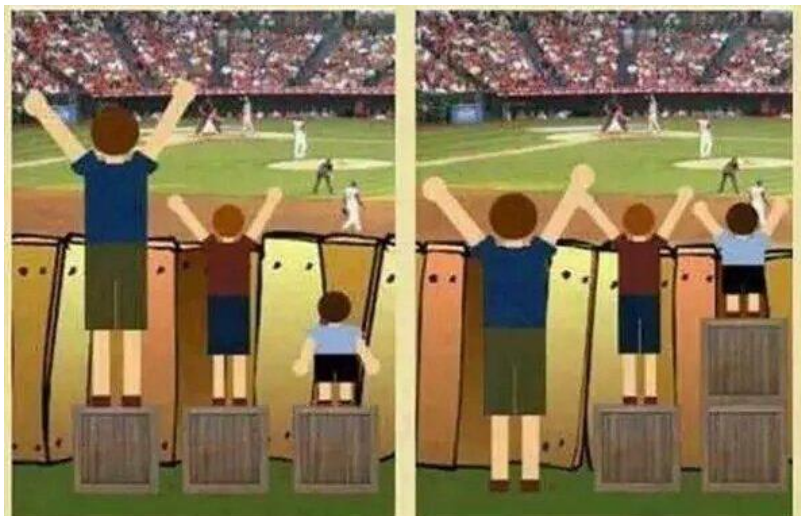


Figura 102. Caricatura que circuló en aquella semana en Facebook.

Y Gizely retoma la palabra:

- Se a Valeska não tivesse falado da Sophia, ela não teria aparecido nas relações de vocês. Vocês se policiaram totalmente. Eu dou aula para Sophia desde a 1ª fase. As pessoas não dão passagem para ela no auditório! Eu conversei sobre isso com o pai dela, eu trato com

naturalidade, vou dizendo: sai, sai, se não eu passo por cima! O pai dela disse que com esse meu jeito, eu estou transformando muito a percepção das coisas...A Sophia é um caso "nosso" ela faz parte da "nossa vida". Porque não falar? Medo de poder estar ofendendo? Medo de pensar coisas que não devia? É preciso assumir nossos sentimentos para que as coisas fluam. Choca o nosso olhar? A gente não quer enxergar isso, da pessoa de estar naquela situação...Visualmente já é muito diferente. Como um cego na rua, um mudo que começa a falar. Um estrábico...quando eu tenho intimidade eu pergunto, para que olho devo olhar. Se tem algo que me trava a gente tem que resolver. Sempre que precisei trocar as mesas para acomodar ela melhor, tive dificuldades! Sempre tive que pedir por favor e muitos de vocês se arrastavam para sair do lugar, com má vontade! Esse "se arrastar" na frente dela é muito cruel! Ela se sente incomodando. É uma menina que teve vida normal até os 7 anos de idade, a imagem da Marina tocou ela, as crianças andando, brincando no rio.... (en este momento Gizely se emociona mucho...). É uma emoção minha, eu tenho mais subsídios para sentir isso, conheço um pouco mais a história dela....Eu gostaria que vocês prestassem mais atenção nos corredores, quando ela está passando, tentar ajudar...não es arrastar....

Otra estudiante comentó:

- Parece que falar com ela pode parecer pretensioso, só porque ela é especial. Será que estou falando com ela só por peso na consciência ou porque ela é legal?

Hemos tenido en esta clase una mezcla de percepciones y sentimientos, a veces contradictorios. Por lo menos, el "asunto" vino a colación, si antes era invisible, por lo menos ahora ellos conocían un poco más sobre Sophia. Si estuviese en clase posiblemente la discusión hubiese sido otra. Y posiblemente le consultaríamos antes de enseñar la película. En la semana siguiente tuvimos la oportunidad de visitarla en el hospital. Estaba con su madre, le comentamos lo que había pasado en clase, para tenerlo en cuenta cuando volviese al cole. A su madre le gustó mucho la iniciativa,

também ya había visto la película. Y a Sophia también, puso una sonrisa bien satisfecha!

En esta misma clase alcanzamos a leer en conjunto el texto: "Uma boa, boa cidadã" de Abbas Kiarostami. Cada cual tenía una fotocopia del texto. Para darles algunas pistas, algunas posibilidades de pensar la alteridad, en situación distante, en este caso una mendiga, no desde la lástima, sino desde la curiosidad, de la posibilidad de activar la mirada y el pensamiento. No alcanzamos a comentárselo en clase, pero después en sus diarios algunos apuntaron:

Patrícia: - Gostei bastante do texto. Deu para relaxar, deu para rir e se emocionar.

Aline: - No texto 'Uma boa, boa cidadã', que foi lido na aula, é retratado um homem que como ele diz, não tem nada para fazer. Então ele apenas observa as pessoas de rua. Fica admirado com uma menina, a segue e tenta dar a ela um hambúrguer de forma que ela não soubesse que foi ele que deu. Achei o texto muito agonizante, porém bem legal. Só apenas esperava um final diferente.

Ana Paula: - Achei interessante o texto. Impressionante a curiosidade dele para as pequenas coisas, que na maior parte das vezes é ignorada pelas pessoas. Texto muito bonito.

Milena: - Ele fala sobre o dia que perseguiu uma garota na Avenida Paulista e tudo que fez por ela. (...) tudo o que aconteceu é mágico e a sensação que o texto transmite é como se estivéssemos ali vivendo aquela situação pois os detalhes permitem isso. (...) essa realidade é distante da minha, mas deve ser a do meu 'outro', no caso a menina na seca do Nordeste (...).

Giovana: - Agora me diz se é melhor ser verdadeira ou ser gentil. Porque essa frase? Por causa do Abbas, que me veio com aquele texto tão direto, limpo, realista. (...) Ele parece não ter 'papas na língua' (ou na caneta). (...) Ainda essa semana eu passei por um mendigo deitado no meio da calçada e simplesmente não soube o

que pensar. (...) Os meus parâmetros de pensamento que eu havia estabelecido na minha cabeça foram completamente abalados por essa sinceridade consigo mesmo do Abbas. Porém eu simplesmente odeio o fato de não saber o que fazer em relação a um mendigo, nem saber o que pensar.

Helena: - Bizarro uma pessoa seguir a outra por uma avenida de SP. Não seguir uma pessoa, seguir várias. Por um McDonald's? Não apenas um McDonald's, tudo que está por trás da curiosidade de uma pessoa pela vida da outra. A aula me deixou sentimental....(Relata sobre seu avô doente, que é seu vizinho, está longe e perto, sente falta de ficar junto com ele). Preciso aproveitar o tempo que ainda tenho com ele. Odiei escrever essa frase e saber que é verdade.

Ricardo: - No cúmulo do nada a fazer, o protagonista anda pelas ruas, seguindo pessoas esquecidas pelo mundo. O texto não me tocou, o máximo que cheguei a sentir foi inveja do tempo livre do autor.

João: - Achei esse texto interessante porque assim como o trabalho do Alfredo Jaar "Los ojos de Gutete Emerita" traz um tema que muitos tentam evitar.

Valéria: - No texto de um diretor cujo nome não me lembro. Este era a descrição de uma caminhada pelo RJ seguindo uma moradora de rua. O que mais me impressiona no texto é a conclusão do autor, ele a chama de uma boa cidadã, isso me leva a perguntar, porque é apenas importante, ou mais notável, seguir as normas....

Maurício: - O texto me lembrou de como por simplesmente condições financeiras uma pessoa não vira um ser de mentalidade exótica.

Achei interessante a forma que ele expressou admiração por uma pessoa que geralmente naquela situação receberia desprezo.

Antonio: - Olha professora com relação ao trecho do livro que a professora leu na aula, vou ser sincero quando a professora falou que podia abaixar a cabeça e fechar os olhos, eu estava com muito sono naquele dia e apaguei, cochilei e tirei uma soneca, me desculpa, mas não resisti.

El texto ha provocado una suerte de reacciones, desde el que se durmió hasta el que se sintió relajado. Se pudo reír, emocionarse, agobiarse, o esperar un final diferente. Muchos destacaron que el texto era interesante, que su autor demostraba una curiosidad impresionante, que pudo parecerles incluso bizarra. Les hizo (re)pensar en el tiempo dispensado a los demás, a los que están tan próximos y tan lejos a la vez, la distancia generacional es aquí recordada. Para otro, el texto no le tocó en nada simplemente, despertó solo envidia de su tiempo libre. Otro se sorprendió porque el autor demuestra admiración a quién en general se desprecia. Otros dos estudiantes hacen una relación con su propio otro, la fotografía de la niña en la sequía, y otro con el artista Alfredo Jaar por tratar un tema que muchos quieren evitar. Para una estudiante en especial, el texto le ha marcado bastante, al no saber qué hacer, o qué pensar cuando ella misma se deparó con un mendigo.

Quizás uno de los puntos más instigantes del texto sea justo ese, es decir, alguien que se dedica a mirar verdaderamente, mirar con atención a alguien que en general es invisible para los demás, que perturba nuestras miradas, que preferimos no tener en nuestros campos de visión. Nos (des)ubica, no sabes cómo reaccionar, qué hacer, qué pensar. Cuando Abbas trae a este mundo visible, lo que permanece invisible para la mayoría de nosotros, le da otra vida, le da vida simplemente. Le pone una historia, le pone una cara, unos gestos, lo vuelve persona otra vez. No hay moraleja, no hay final feliz. Hay la experiencia de mirar, hay una disposición y un estar presente por parte del autor que transborda en las minucias que describe.

Quizás aquí otro punto importante: ¿cómo lo ha logrado? Es impresionante como describe tantos detalles. Estar a la escucha, estar atento, poner énfasis no en el objeto/persona/otro que se mira, sino en lo que pasa entre uno y otro. Cuáles relaciones y reacciones desencadena, como trata de sus frustraciones y de su no saber. Seguimos sin saber quién es aquella niña. Simplemente una buena, buena ciudadana.

.....**Las niñas de Barcelona, de Londres y de São Paulo**

Pasado más de un año de haber compartido con los estudiantes este texto de Abbas Kiarostami, me encuentro con un texto de Jorge Larrosa que establece una especie de diálogo con este texto a partir de otros dos textos, es decir un cruce imaginario entre la niña de São Paulo y otras dos, una de Barcelona y una de Londres. En el pequeño cuento donde presenta a la niña de Barcelona parece ser él mismo uno de los personajes de la historia. Ya la niña de Londres, se le apareció leyendo un periódico. Reproduzco aquí el cuento de la niña de Barcelona, y de la niña de Londres porque me parecieron bastante pertinentes e ilustrativos, no solo como interlocutores del texto de Abbas, sino también con la cuestión principal tratada en la tesis, acerca de la percepción del otro en la visualidad contemporánea, cuando este otro se presenta en situaciones distantes de la nuestra.

La niña de Barcelona

La historia se sitúa en una mañana de sábado de otoño en la Plaza Virrey Amat de Barcelona. Habíamos dejado a las niñas en la puerta del polideportivo (el partido de baloncesto empezaba una hora más tarde) y un grupo de padres fuimos a tomar un café en una terraza soleada. Al cabo de un rato pasó entre las mesas una niña de pelo negro, lacio y larguísimo, mirada triste, una falda negra que le

llegaba a los pies y de unos 12 años (la edad de las nuestras). Estaba pidiendo limosna. El grupo al que yo pertenecía la ignoró completamente, creo que ni siquiera la miramos, y comenzó una extraña conversación. Que si habría que llamar a la policía; que si es la familia la que la explota y esta niña, desde luego, sería mucho más feliz en otro sitio, de aquí a un mes tendría otra sonrisa; que si le están robando la infancia (porque infancia es lo que tienen nuestras niñas, claro, las que hacen deporte los fines de semana, como tiene que ser); que si se acostumbran con la mendicidad, a vivir de los demás y no aprenden qué es el esfuerzo y el trabajo (porque el esfuerzo y el trabajo, claro, es el de nuestras niñas, las que aprenden a vivir de sí mismas, a ser autónomas que se dice ahora); que si siempre son los niños los que lo pagan (pero pagan ¿qué?); que si menos mal que no había ningún móvil encima de la mesa porque ya se sabe (¿qué querrá decir eso de "ya se sabe"? y, sobre todo, ¿quién lo sabe?) que mientras uno te distrae pidiendo el otro te roba el bolso o el teléfono; que si habría que hacer algo para que estas cosas no pasaran, etc. etc. etc. La conversación me recordó la película *De nens*, de Joaquín Jordá, la que hizo sobre el caso de pederastia del Raval. En esta película, y desde luego en nombre de una infancia a proteger, por amor a los niños, faltaría más si se despliegan todos los aparatos policiales, jurídicos, psicológicos, asistenciales y mediáticos, toda esa batería de expertos que hablan desde la ignorancia aunque, eso sí, desde una ignorancia muy informada, desde luego sin que jamás les tiemble la voz, y tuve la sensación de que ninguno de nosotros había mirado a esa niña que se había deslizado junto a nuestra mesa, incluso de que nadie había pasado por allí, que su paso fugaz y casi imperceptible no había sido otra cosa que un pretexto para el despliegue de nuestras opiniones (de nuestros prejuicios, de nuestra estupidez) sobre qué es un niño y qué habría que hacer con él.

La niña de Londres

Un poco más tarde, cuando todos se levantaron para ir a ver el partido, decidí quedarme un poco más a ver si se me iba el mal humor. Entonces abrí el periódico y lo primero que me saltó a la vista fue una columnita de José Luis Prado sobre un libro recién publicado que se titula "Lo que está mal en el mundo". La columna decía así: *"A finales del siglo XIX, la legislación higienista obligaba a las niñas pequeñas – obviamente, sólo a las pobres – a raparse el pelo para luchar contra los piojos que anidaban en los suburbios; parecía una medida sabia, y pocos notaron que lo que estaba mal eran los piojos y los suburbios, y no el pelo, y que por tanto eran los primeros, y no los segundos lo que había que eliminar. Ciertamente, tampoco había muchos que dijeran públicamente que si el cabello de las niñas de los suburbios estaba lleno de piojos es porque vivían, como sus padres y madres, pisoteadas en el polvo por sus tiranos, y que lo que había que cortar eran las cabezas de éstos y no los cabellos de los siervos, aunque esto último fuera más fácil. Entre los pocos que si eran capaces de decir todas esas cosas está el autor de estos ensayos, que en sus páginas de conclusiones ilustra su posición tomando partido por esa muchacha callejera que pasea sus hermosos rizos ante las ávidas tijeras de los higienistas: 'la pequeña golfilla de pelo rubio dorado, a la que acabo de ver pasar junto a mi casa, no debe ser afeitada, ni lisiada, ni alterada; su pelo no debe ser cortado como el de un convicto; todos los reinos de la tierra deben destruirse y mutilarse para servirla a ella; a su alrededor, la trama social debe oscilar, romperse y caer; los pilares de la sociedad vacilarán y los tejados más antiguos se desplomarán, pero no habrá de dañarse ni un pelo de su cabeza'. Se llamaba G.K. Chesterton y el mundo sería bastante peor sin sus libros"*. Aquí tendríamos el segundo cuento, o una segunda niña, un cuento que se sitúa hace más de cien años, en alguna calle de Londres, tal vez también alguna mañana soleada, en que otra niña pasa por la calle, pero en lugar de cruzarse con un

grupo de ciudadano ejemplares, es decir, de imbéciles peligrosos, se cruzó con un escritor.

La niña de São Paulo

A mí se me quedaron las dos niñas bailando en la cabeza y, al llegar a casa, busqué a una tercera niña, como para que la cosa no quedara demasiado dicotómica (Larrosa, 2010, p. 111 y 112).

Y entonces aquí Larrosa recupera a nuestra “niña de la calle” en el texto de Abbas Kiarostami. Pero ahora, es un poco distinto “otra niña atraviesa el paisaje, pasa por la calle, y el testigo ahora no es un grupo de papás tan estúpidos como seguros de sí mismos, ni un escritor tal vez cabreado con el mundo, sino un cineasta”. Larrosa habla de Kiarostami, que para él ha sido uno de los que ha “reinventado el realismo” al trabajar en la confluencia y tensión entre el cine de lo real y el cine de la construcción, “manteniendo siempre la tensión entre el documental y la ficción, lo real y lo mental, lo concreto y lo abstracto, lo material y lo ideal, lo dado y lo construido, lo físico y lo metafísico” (Idem). Larrosa destaca en el texto de Kiarostami cuestiones relacionadas especialmente con la cuestión de la mirada: “*ansioso, la sigo con la mirada. (...) No parece mirar nada, no parece darse cuenta de nada. Está claro que nadie la mira*”. Y termina su recorte con el siguiente pasaje

Es posible que una persona con hambre, y en busca de comida, pueda mantener su orgullo. Es posible que una persona pobre pueda tener, por algún azar, unas nalgas hermosas. Yo la sigo por lo que representa. No soy una persona buena, una persona humanitaria, un sentimental. Lo que me lleva a seguirla es la combinación de belleza, orgullo y hambre. Y debe tratarse de una combinación poderosa, porque, por regla general, yo desví los ojos de los pobres. No me gusta que me molesten. Odio ver la

pobreza, la fealdad, la enfermedad y la desgracia. No soy responsable del hambre. Me alimento con mi parte (ni más ni menos). Y estoy diciendo todo eso para que usted no piense que soy dado a sentimentalismos. No, nunca. Y si sigo a la niña es porque no tengo nada que hacer, de manera que no hago lo que hago movido por ninguna preocupación humanitaria (Kiarostami, apud Larrosa, 2010, p.113).

Este es un pasaje del texto que suelo subrayar cuando trabajo este texto. Es decir se trata aquí de una mirada desnuda, desprovista de lo “políticamente correcto”, que se enseña en plenitud, sin temores a ser rechazada. No es una actitud fácil, (ex)ponerse de este modo. Es como si estuviese pensando para sí mismo, con sus botones y entonces te sale todo, sin filtros. A veces esta mirada cruda, sin filtros se hace necesaria para identificar justamente estos puntos ciegos, lo que pensamos y no alcanzamos a pronunciar, lo que nos enfrenta y nos (des)ubica. Como comenta Larrosa: “el cineasta pone en juego toda su atención para cancelar cualquier proyección emocional o de cualquier otro tipo y conseguir darnos a ver (y a pensar) la belleza lejana e incomprensible, pero radiante, de esa mezcla andante de orgullo y hambre” (Larrosa, 2010, p. 114). Este otro inapropiable, inaprehensible en nuestros filtros, en nuestros modelos cerrados.

Larrosa alerta también que no se trata de “querer escribir” como Chesterton o Kiarostami. Pero que sin duda, sus relatos de las experiencias de sus miradas, nos hacen pensar, activan nuestras propias miradas, nuestros propios relatos. Nos ayudan a pensar quizás en otras niñas, en otras muchas cosas que pasan y que nos pasan, y especialmente “en esa sensación de irrealidad que a veces nos acomete cuando reducimos lo que pasa a una proyección de nosotros mismos o por decirlo de otro modo, de nuestro saber, de nuestro poder y de nuestra voluntad” (Idem).

Próxima parada.....Repasos

En este aula empezamos haciendo como un repaso de lo que habíamos tratado en el taller, la idea era señalar lo que había quedado de más significativo en el proceso. Gizely empieza el diálogo:

- Esse trabalho que fizemos é no sentido de que vocês sejam mais conscientes diante de imagens. Eu entendo isso como um dispositivo que vou poder replicar.

- Eu não acredito nisso.

Le repliqué que no veía así el proceso y que no deseaba eso. Es decir, nunca tuve la intención de que los "Talleres de la Mirada" fuesen como una fórmula, unos pasos a seguir a ser replicados en diferentes realidades. Más bien lo pensé como posibilidad, para pensar algunas imágenes y para eso me cerqué de algunas consignas, algunas actividades: como lectura de textos, visualización de imágenes y vídeos, producción de diarios, muchos diálogos entre otros. La idea es que tales "etapas" se puedan cambiar según la necesidad de cada taller. Incluso aún el propio mote que desencadenó todo este proceso: pensar el otro en la visualidad contemporánea en situaciones distantes de la nuestra. Esta ha sido mi inquietud, pero otro profesor podrá partir de otras cuestiones varias.

Gizely siguió:

- Eu vejo isso como um dispositivo de consumo, de como interpretar melhor uma imagem, como pensar uma imagem no ensino da Arte. Pensar como aquilo me afeta. Por exemplo, as imagens que aparecem crianças me tocaram muito, porque? Começo a aprender Arte por meio daquilo que me toca, que me interessa, vou estudar então artistas que trabalham com questões familiares. Trabalhamos também com a cultura visual.

Añadí: - Trouxemos a animação Cordas, para perturbar um pouco nossos olhares.

Gizely recordó que los espacios en los que miramos las imágenes son importantes en la percepción de las mismas. Como, por ejemplo, cuando las imágenes de Ghaiith Abdul-Ahad son desplazadas de las páginas de los periódicos a las paredes de una Bienal de Arte, lo que provoca otras reflexiones. Gizely también comentó que ahora se siente más segura en enseñar imágenes a los estudiantes, porque ahora tiene teoría para proponer una forma de relacionarse con las imágenes. Y destaca:

- Isto não é comum no ensino de Artes. Geralmente temos a preocupação de trazer a enciclopédia e enfiar na cabeça de vocês. Podemos pensar, por exemplo, porque uma imagem me marca mais do que outra. Isso ajuda a nos entender melhor, a ter consciência do meu ser, vou criando menos perturbações no mundo. Está cada vez mais difícil trabalhar com a alteridade, com o outro. Diante da superficialidade das relações virtuais, por exemplo, pensar nessas pequenas relações seria um bom começo.

Les propusimos un último ejercicio en torno a sus imágenes, las imágenes de sus otros. Si pudiésemos organizarlas en categorías, cuáles serían y cuales imágenes estarían en cada categoría. La idea sería activarlas desde otras posibilidades. Ha generado muchas discusiones entre ellos. Par mi sorpresa, los estudiantes alcanzaron a establecer como seis categorías divididas por temas comunes. Es decir, fueron mucho más allá que dos simples categorías como vulnerabilidad y no vulnerabilidad, por ejemplo. De ahí que aprendí de ellos también a ampliar mi mirada hacia sus propias imágenes. Los temas fueron así agrupados:

- 1) Natureza/Feliz/Ambiente/Tranquilidade/Leveza
- 2) Pobreza/Miséria/Dificuldade/Seca/Falta de água e comida/Serra Pelada
- 3) Mendigos
- 4) Guerra/Ditadura/Morte/Destruição

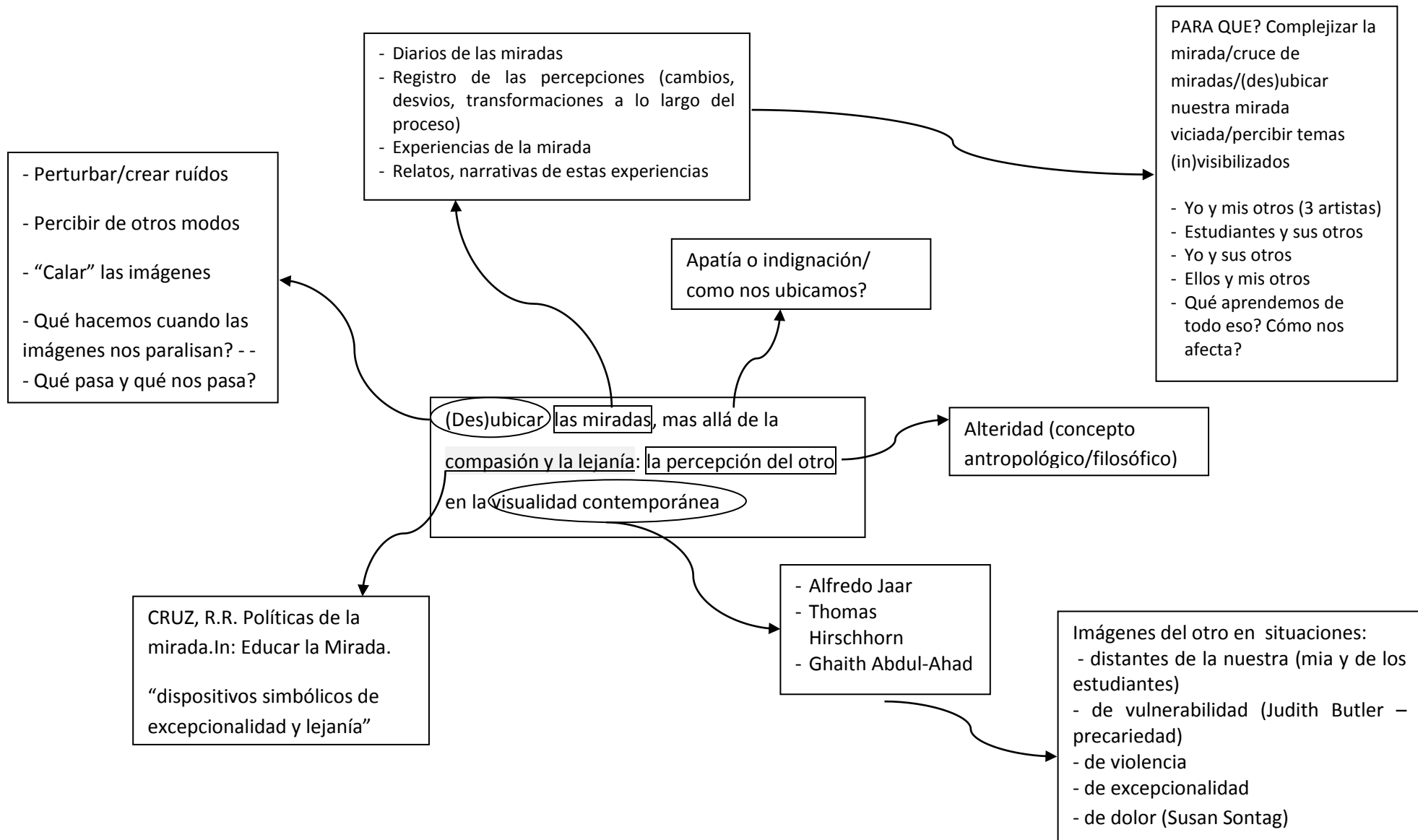
- 5) Foto da colega de classe/Rei do camarote/Dorina Nowill/Hitler (como personalidades de destaque, pessoas conhecidas)
- 6) Médico/Mulher que larga as sandálias/Obesidade infantil/Mulçumanos/Maurício quando pequeno em sua casa nos EUA.

Una imagen entre todas ha generado más discusiones: la fotografía de Eduardo de los niños comiendo un menú del McDonald's. Eduardo creía que mejor que estuviese en la categoría 2, y uno le contesta que aquellos niños no estaban pasando necesidad, por eso no podría estar allí. Y al final de la clase no contento todavía argumenta:

- Estava pensando em trocar minha foto de categoria... seria mais uma condição social.....
- A miséria tu podes te recuperar, te reerguer, mas a carência dos pais tu não te recuperas nunca mais.
- Está em pauta aqui a carência dos pais? Ou porque são obesas? Porque elas podem no futuro emagrecer e esquecer tudo isso.
- Por serem gordos não quer dizer que a família é desestruturada, negligente.
- A família inteira pode estar obesa e não achar isso errado.

La clase estaba terminando y Eduardo siguió insatisfecho con el lugar de su imagen. No pude precisar cuál era su intención al elegir aquella imagen, debido a que no me quedé con una copia de su diario.

Hicimos un repaso de los puntos clave de esta experiencia a partir del esquema:



Próxima parada.....Síntesis visual

Les invitamos, en nuestro penúltimo encuentro, a que hiciesen una especie de síntesis visual de lo que habían experimentado en el taller. ¿Qué quedó? ¿Qué me ha tocado más? ¿Qué vivenciamos? ¿Qué sentimos? ¿Cómo lo traducimos en formas visuales? Les dijimos que podrían reunirse en pequeños grupos, intercambiar ideas sobre estas cuestiones, apuntar ideas clave y luego presentarlas en un trabajo plástico. Les preguntamos: ¿qué reflexiones ustedes se llevan de este proceso? ¿Qué quedó de esta experiencia? En este proceso nos interesó especialmente la cuestión de las miradas. El modo como podemos perturbarlas, a aprender a mirar desde otras perspectivas, desde otros lugares. Nos interesaba también potencializar la percepción de las imágenes, cruzando con otras imágenes, otros textos, otros relatos como en un pequeño ejercicio de montaje. Pensar también la cuestión de la alteridad en una situación distante de la mía, como me relaciono con este otro distante de mí, como me afectan estas imágenes.

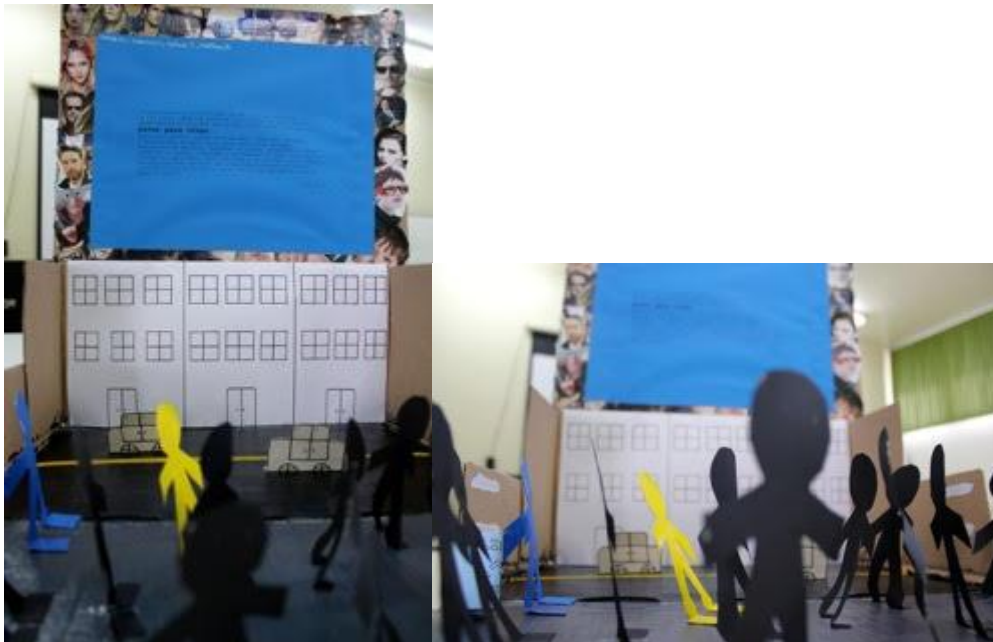


Figura 103. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 1.



Figura 104. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 2.



Figura 105. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 3.



Figura 106. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 4.



Figura 107. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 5.



Figura 108. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 6.



Figura 109. Fotografía de la síntesis visual del Grupo 7.

Además de estos ejercicios plástico-visuales les invitamos a dejar registrados por escrito algunos comentarios:

Apontamentos

Ao longo deste semestre abordamos questões relacionadas à percepção do outro na visualidade contemporânea, quando este outro se apresenta em situações distantes das nossas.

Neste processo trabalhamos a partir de imagens, textos e vídeos que nos deram algumas pistas.

Na última aula iniciamos um processo de transpor em forma visual o que vivenciamos neste semestre.

E neste momento solicitamos que deixes por escrito o que ficou desta experiência, como ela te afetou.

- Aponte aqui as (possíveis) alterações/perturbações da tua percepção em relação ao outro em situações distante da tua. Apresente por onde transitou o teu olhar: os caminhos percorridos, as mudanças, os preconceitos, as dúvidas, os silêncios...

Les comentamos que sería interesante que apuntasen las posibles alteraciones/perturbaciones de sus percepciones en relación al otro en situaciones distantes de las suyas. ¿Qué aprendemos en este proceso de compartir nuestras miradas ante este otro distante de nosotros? ¿De qué modos esta experiencia te afectó en este semestre? ¿Sigues mirando al otro del mismo modo? ¿Qué ha cambiado? Comente sobre su proceso. ¿Cómo nos relacionamos con este otro que no soy yo, este otro que también soy yo, este otro que habita en nuestras miradas? ¿Qué aprendemos de “los otros” (artistas contemporáneos, artefactos visuales, imágenes, etc.) y de nosotros mismos? Presenta por donde transitó tu mirada: los cambios, desplazamientos, prejuicios, las dudas, los silencios.

Casi todos alcanzaron a entregar sus comentarios:

Antonio: - Eu achei legal, mas não entendi por que a maior parte das pessoas escolheu imagens semelhantes. A minha imagem de outro não

foi a foto de pessoas vivendo na miséria. A minha imagem eram 3 motoqueiros viajantes que é uma situação longe da minha pois eu não gosto de sair de casa e muito menos de viajar. Fiquei mais chocada com a imagem dos meus colegas do que a minha, pois elas eram preconceituosas com os negros, pois tem mais gente vivendo na miséria não só negros.

Paulo: - No decorrer deste semestre percebi como estava me tornando indiferente com a situação dos outros, creio que isto aconteça porque nós vamos acostumando com as tragédias que acontecem no mundo. Claro que nunca vamos conseguir verdadeiramente nos colocar no lugar do outro, até porque se nos preocuparmos com tudo o que acontece entraríamos em depressão. Mas não devemos deixar que tudo se torne normal, por que se não a situação poderá piorar.

Otros destacan el cambio de percepción:

Ana Paula: - Percebemos coisas pequenas que antes não dávamos muito valor e que agora aprendemos a notá-las a dar atenção. Mas meu olhar já via certa parte desses outros e me ajudaram a adquirir a ter uma opinião mais concreta.

O sobre relatos de angustias:

Fernanda: - (...) como uma situação se torna "menos" importante por não ser próximo da gente. (...) Foi um pouco difícil para mim, pois foi um semestre corrido e pensar em parar para "pensar" em imagens, se torna agonizante. E principalmente sobre escrever nos diários, pois nunca fui acostumada.

Francisco: - O que mais me chamou a atenção nas aulas foi que os alunos puderam passar entre si um pouco do sentimento de cada um. A turma está muito grande, acho que isso atrapalhou um pouco as aulas nessa fase (...) conheci novos artistas e novas obras, e isso me ajuda muito para ter novas criações no meu trabalho.

Patrícia: - (...) como não sei desenhar muito bem e a proposta era auxiliar no doutorado da Valeska, pensei: "coitada de mim, não vai sair nada". Mas a Valeska nos proporcionou uma experiência incrível: despertar em nós percepções diante dos outros. (...) O que mais me marcou foi a

discussão do curta "Cordas", depois dessa aula consegui expressar minhas ideias. Dentro de sala não consegui muito, mas fora sim, e muito. Comecei a observar melhor as coisas, entender melhor as pessoas, ter mais paciência ao ouvir e falar, entender na prática que existem diferenças entre nós, a maioria delas pequenas, mas que fazem diferença. Esse semestre foi ótimo para mim, pois com a minha mãe doente muitas vezes entro em crise, mas as aulas me faziam pensar com calma, com esperança.

Algunos siguen en el registro de la lástima:

Beatriz: - O que mais me chamou a atenção foram as fotos relacionadas à guerra. (...) Parei para pensar o quanto as famílias que perderam entes queridos sofreram e ainda sofrem, pois muitas vezes a mídia não mostra todos os horrores que as pessoas envolvidas passam com esses acontecimentos catastróficos. A guerra traz muitos horrores que são difíceis de superar, isso se conseguir superar, tantos traumas que são vividos.

Otros se revelan sorprendidos:

Gabriel: - Ao começo desse semestre, escolhi fazer a unidade curricular de Artes Plásticas. Esperava uma aula simples e fácil, com uma certa rotina a seguir, mas isso era apenas o que eu esperava. Nesse semestre, a Artes Plásticas deixou de ser apenas uma matéria qualquer e veio a ser uma matéria que te dá um pensamento mais crítico sobre diversos assuntos, entrando na nossa mente e refletindo nas nossas ações cotidianas. (...) Comecei esse semestre com uma certa visão sobre o mundo e seu modo atual de convivência e saí com outra visão. O mundo esta cada vez mais egoísta e ganancioso – na sua grande maioria - desigualdade (racial e social), desrespeito e falta de consciência predominam. Portanto, esse semestre me ajudou a enxergar o mundo de uma maneira mais crítica, sabendo analisar os dois lados e formar uma opinião sobre o assunto, e isso é graças a aula de Artes.

Millena: - (...) Percebi mudanças no modo como vejo as pessoas e também os problemas que nos cercam. Cada pessoa é única e em todos os outros que foram apresentados pelos alunos, tentei me colocar

no lugar esse outro. É um caminho nem sempre tão fácil, mas que faz diferença no modo de ver as coisas e, principalmente, os outros.

Julia: - Os silêncios... Acho que no mais, o que grita dentro de nós são os silêncios. Vendo ou tentando enxergar o outro eu percebi que o silencio não é sempre ruim. Foi no meu silencio que eu senti o pesar da pena e do caminho do outro que podia ser eu mesma. Eu não tenho muito que dizer. Acredito que dentro de cada um de nós está a resposta para suas perguntas sobre alguém ou sobre si mesmo. Tudo pode ser. Tudo tem dois lados. Foi o que comecei a aprender com essas aulas.

André: - (...) acredito que foi de grande aproveitamento o conhecimento e estudo sobre o outro interior. Levo com gratidão as ideias trocadas e os conhecimentos obtidos através das dinâmicas e debates feitos em sala.

Hellen: - Nesse semestre eu observei mudanças sutis do meu comportamento. Ultimamente ando muito em silencio para assimilar o que acontece ao meu redor, pensando um pouco mais nos meus conceitos, no meu modo de me apresentar para o mundo, tenho uma vaga ideia de quem eu sou. Sinto minha personalidade e minhas ideias se concretizando dentro de mim. Estou me conhecendo melhor.

Vinícius: (...) - Nessa caminhada creio que de tanto olhar para um "outro em situação distante da minha", fui também voltando a olhar para mim mesmo, pois percebi que para "desvendar" esse outro era preciso desvendar (agora aqui num sentido mais literal) a mim: era preciso buscar saber quem eu era, "descobrir as miradas" em relação aos sentimentos alheios para só então poder encontrar a resposta para como me relaciono com um outro em situação distante. (...) pude aprender um pouco mais sobre a arte da atualidade, onde, no meu ver, tem-se como foco não a estética, mas sim a crítica a problemas contemporâneos (muitas vezes considerados ínfimos ou até passando despercebidos aos olhos) e de tentar nos fazer parar para refletir sobre tais. Destaco (...) a união que tive com meus colegas de classe e da possibilidade de conhecer essas grandes mentes mais a fundo, com seus respectivos olhares a cerca do mundo e das coisas De negativo acho que o excesso de um mesmo tema trouxe exaustão aos alunos, mas de maneira geral creio que todos nós saímos de lá "entendendo o recado".

Bruno: - Nenhuma criança quer ficar sozinha, mesmo incapacitada (Cordas). As crianças mesmo as das ruas, podem ser muito especiais, sendo sensíveis, tendo "nojo" ou até medo (Texto). A arte é para todos (Homem do discurso). Brasília não é apenas uma cidade comum, ela possui uma história oculta da sua construção (Filme de Brasília).

Camila: - Com a experiência deste semestre eu passei a olhar mais detalhadamente para o outro, tentando me colocar na situação que ele se encontra, tentando compreendê-lo. Percebi que eu desviava o olhar de pessoas em situações difíceis, situações que desagradavam o meu olhar e que agora consigo olhar para o outro com respeito e compreensão.

Gabriela: - Quando eu via um deficiente, um mendigo ou qualquer pessoa pela rua não me dava conta de que eles têm uma história como eu. Simplesmente ignorava. Ao ver o filme "Cuerdas", assim que acabou me deu uma vontade muito grande de chorar, logo me veio na memória a Sophia, as pessoas sentavam nos corredores e quando viam ela, faziam de conta que não existia uma cadeirante ali pedindo licença para passar. Percebi o quanto eu era preconceituosa, talvez não demonstrasse isso, mas no fundo eu sabia. (...) Outro dia pedi para ajudar uma senhora a carregar as compras até o ponto e ela me deu um abraço. Eu não esperava por isso, mas fiquei muito feliz. Uma frase que eu ouço sempre e que hoje em dia tem um grande sentido na minha vida é o segundo mandamento: "Amarás o teu próximo como a ti mesmo".

Valéria: - Não há maneira de descrever a dificuldade que encontrei na hora de buscar a imagem do meu outro. Me perguntava até que ponto aquela pessoa, naquela situação, se distanciava da minha realidade de alguma forma. Pois apesar das diferenças geográficas, ou sociais, ou físicas, não distinguia tal considerável distanciamento. Foi aí que escutei a fala de alguém que afirmou: "para conhecer seu outro, é necessário conhecer a si mesmo". (...) me fez perguntar por que dentre todas as fotos disponíveis, aquela era a escolhida. Cheguei à conclusão que era mais um passo para o autoconhecimento.

Marina: - (...) A obra que mais me tocou foi "This is not America", porque abordou a questão de que a América não é só os Estados Unidos.

Intriguei-me com a dinâmica de separar as fotografias de acordo com categorias por causa da discordância do grupo. Desde que começamos a observar os outros estou refletindo mais antes de falar, julgar e fazer algo.

Eduardo: - É uma tortura escrever sobre isso, assim como foi uma tortura escrever o diário. É lógico que perdi muito dos preconceitos que tinha antes, mas não por falta de compreensão e sim por falta de informação. Por exemplo: o pensamento de que todo americano é alienado. Eu apenas preciso ir a alguma ferramenta de busca online para entender que nem todos eles são assim. Mas o principal problema que encontrei foi a dificuldade de encontrar um sentimento legítimo em relação à situação distante da minha. Ou eu sentia o que as professoras me induziam a sentir ou era um sentimento totalmente moldado pela moral. Foi simplesmente um bloqueio mental. Eu questionava tudo que vinha a cabeça, nenhum sentimento era satisfatório. Isto, somada a minha rotina ocupada (...) impossibilitou de escrever o diário. Minha psicóloga disse que tenho uma cabeça muito confusa por causa da quantidade de informação que a minha geração tem de lidar. E acredito que seja verdade: são tanta influencias, tantos valores e tantas situações que se tem de escolher um lado que me sinto perdido dentro de minha mente. Tive uma visão niilista da vida em um momento de minha vida, e isso quase me enlouqueceu. Acho que ainda tenho um pouco disso dentro de mim, o que me traz muitos questionamentos e uma subsequente apatia em relação a tudo. Me senti assim com os trabalhos de Jaar, Ghaith e outros. No mais, aprendi muito sobre o comportamento humano nessas aulas, e queria não ter deixado a desejar nos meus relatos. Infelizmente essas aulas vieram em má hora.

João: - As aulas de artes não me afetaram, apesar de eu ter gostado – coisa que nunca aconteceu, pois eu sempre tive aulas de Artes e nunca me interessei. O motivo de eu ter gostado é que estas aulas foram diferentes das que eu sempre tive, as professoras trouxeram temas interessantes retratados por diversos artistas. (...) Sobre o que ficou desta experiência, provavelmente prestarei mais atenção nas coisas mais simples da vida e tentarei “deixar as artes entrarem na minha vida”.

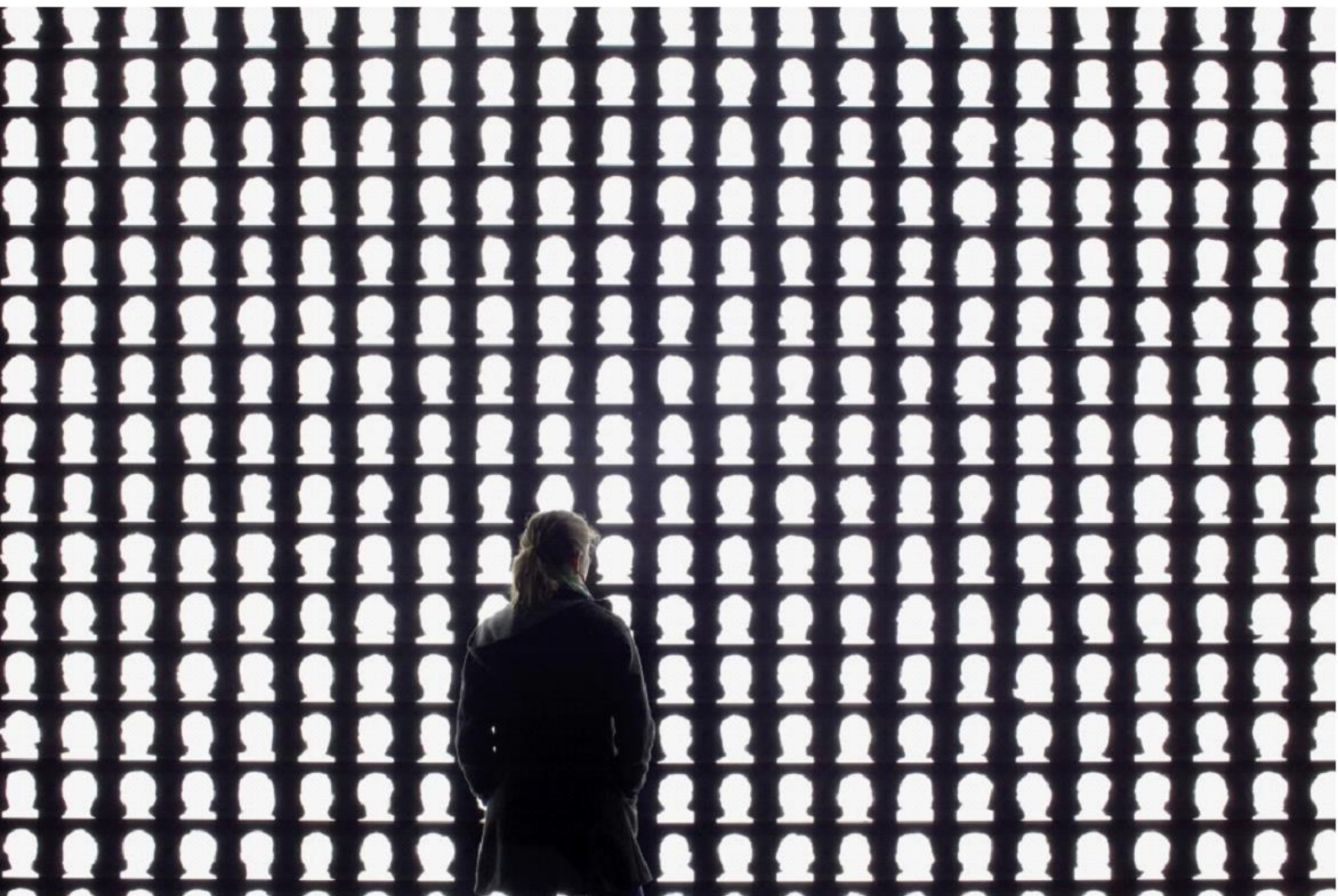
Helena: - Esse semestre mostrou-me que o outro distante de mim pode estar mais perto do que parece. Primeiramente trazer esse outro foi alcançar uma realidade e um olhar novo. Observar pessoas que passam por coisas com nível de ruim muito maior do que as besteiras que acho no meu dia-a-dia me fez reconhecer o quão fútil tem sido minhas preocupações. Enfatizo que todos nós temos nossos problemas, mas olhar uma foto de uma mãe com o filho no colo em meio a escombros em traz ao mesmo tempo alívio por não vivenciar essa situação, uma tristeza por saber que muitas pessoas têm que conviver com cenas como esta. Assuntos tratados em aula como o caso do filme "Cordas" me marcaram bastante. Agora tento sempre entender o que as pessoas com necessidades especiais têm que passar , enfrentar e superar para viver vidas normais como qualquer um. Já que são pessoas como eu e você. Finalizo e digo que além dos sentimentos pessoais, houve sentimentos que foram despertados neste semestre e fico muito feliz por alcançar isso com a aula de vocês!!

Matheus: - Durante as aulas de Artes nesse semestre nós trabalhamos a percepção do outro no nosso cotidiano, pude perceber o quão próximos nós somos do nosso outro "distante". Comecei a prestar mais atenção e perdi a naturalidade com que me relacionava com essas pessoas e vi que a maioria das pessoas passam por outras pessoas e acham normal a situação e não se imaginam na situação da mesma. Foi muito bom ter mudado meu "preconceito" e ter notado mais as pessoas.

Considero estos comentarios bastante especiales. Percibo muchas sutilezas en sus relatos. Desde luego, este ha sido un semestre y una clase de Artes bastante atípica para todos nosotros. Atípica por el modo de trabajar en forma de "taller de la mirada", por tener dos profesoras a la vez en clase, y una de ellas llevando a cabo una investigación. Además tuvimos muchas interrupciones por cuenta de huelgas de autobuses y profesores. Entre medio, unas actividades que ya estaban previstas y se mantuvieron en el calendario. Otras, previstas en el taller, que pusieron el énfasis en el hecho de pensar las imágenes y los procesos, y no en el hacer y la producción artística. Todo eso ha colaborado para constituir la percepción de este semestre de

modo caleidoscópico. También salgo con la sensación de que a veces conducimos o inducimos, en las palabras de Eduardo, una forma de pensamiento. No es fácil posicionarse sin ser tendenciosos. Sentí falta de un trabajo más próximo con cada estudiante, de poder mirar juntos sus diarios, de diálogos más puntuales con cada uno y no solamente en el gran grupo. Es interesante observar que algunos estudiantes se exponen sin filtros: “no me gusta la clase de Artes”, “ha sido una tortura”, “me dormí mientras escuchaba el texto”. Se aprende también de los desacuerdos. Una clase no es un encuentro de iguales, es más un encuentro de posibilidades, de singularidades pautadas en múltiples diferencias.

**Bloque 5.....*Je suis....qui sommes-nous?*
Percepciones de la alteridad en la visualidad
contemporánea.....**



A emoção toma-nos quando estamos diante de certas imagens onde somos, por assim dizer, os espectadores de um naufrágio – embora num tempo cada vez menos diferido. A atitude filosófica não consiste em desviar o olhar dessas imagens para afastar a emoção – que, efetivamente, nos desorienta, nos dispersa – substituindo-a por uma explicação racional. Ela consistiria antes em fundar essa explicação, a sua própria racionalidade, sobre o olhar e a emoção de que é feita a experiência (Didi-Huberman, 2015, p. 313).

Parece ser que los niveles de intolerancia vienen alcanzando cada vez más adeptos en los últimos años. O mejor dicho, en tiempos de redes sociales, y libertad de expresión en la mayoría de los países occidentales, todos somos impelidos a emitir nuestras opiniones, nuestro (pre)juicios sobre temas polémicos, noticias en los periódicos, etc. Todos tenemos algo a decir, a pinchar un “me gusta” y a compartir. En realidad, siempre ha sido así, tal vez ahora los niveles de visibilidad de ciertos comentarios han explotado a velocidad vertiginosa e instantáneamente alcanzan a decenas de millares de personas.

Parece ser que, lo que antes era apenas comentado entre los más íntimos, o algo que se nos escapaba en las discusiones entre amigos o familiares, ahora es gritado a los cuatro vientos a través de las redes sociales, sin filtros, sin pudores, sin censuras.

Sumergidos en un mar de imágenes e informaciones que nos invaden diariamente, parece ser improbable, a veces irónico, a veces (tragi)cómico, leer en pleno siglo XXI convocatorias para actos en diferentes partes del mundo en nombre de la homofobia, islamofobia, entre otras.

Para comentar un poco sobre algunos temas en torno a estas cuestiones presentaré cuatro escenas pensadas a partir de la experiencia visual de nuestras vidas cotidianas (Mirzoeff, 2003). Se trata de seguir pensando a partir de esos pequeños fragmentos en las percepciones de la alteridad en la

visualidad contemporánea ¿Quién es este otro que habita en nuestras miradas?

.....Escena 1

En Brasil un hecho curioso pasó a ganar nuevos matices en la reciente historia política del país, inmediatamente después de la reelección de la presidente Dilma Roussef, en el año 2014. Después de ocho años de gobierno Lula, ambos del mismo partido político, el PT (Partido dos Trabalhadores), representantes de la llamada izquierda en Brasil, Dilma ha ganado por segunda vez las elecciones con un margen muy apretado de votos. Como si fuera un partido de fútbol en la Copa Mundial, no se conoció el resultado final de las elecciones hasta los 48´del segundo tiempo. En el exacto momento en que fue divulgado el resultado de la mayoría de los votos computados – una victoria de Dilma con una diferencia de solamente 3 millones de votos de un universo de 146 millones de votantes – lo que vimos inmediatamente por internet, especialmente en las redes sociales como Facebook, fue una avalancha de comentarios que criticaban duramente a los electores de la región Nordeste, culpabilizándolos por el resultado de los comicios. Como es sabido, el Nordeste brasileño es una de las regiones más carentes del país y, pese sus inúmeras riquezas y potencialidades, amarga en sus espaldas un prejuicio histórico alimentado, entre otras cosas, por el rechazo de millares de trabajadores que durante muchas generaciones sufren cuando llegan en búsqueda de empleo en grandes ciudades, especialmente en el Sudeste del país, como São Paulo.

En el calor de las discusiones inflamadas en el Facebook, las personas argumentaban que los pobres que ganaban ayudas del gobierno (programas de bienestar social como *Bolsa Família*, entre otros) habían decidido su voto por causa de tales privilegios y que por esta actitud “infeliz, desastrada, desgraciada” (para intentar ponerlo en términos más sutiles de los cuales fueron proclamados), todo el país sufriría las consecuencias. Algunos simplemente anunciaban que iban a vivir en otro país. Otros de

hecho, resucitaron a un antiguo movimiento separatista del sur del país, bastante polémico y controvertido, incitando a las personas a unirse a esta causa "O Sul é o meu país"¹. Puede que esto no suene espantoso en España puesto que las luchas separatistas en las diferentes regiones del país, están expuestas desde hace muchos años. Pero en Brasil, conocido mundialmente por su mestizaje, "su buena acogida a toda la gente", tales reivindicaciones suenan, como mínimo, curiosas.

Tales comentarios fueron insuflados por los medios que prontamente presentaron un mapa del país con áreas señaladas en rojo y azul, correspondientes a cada uno de los dos candidatos en cuestión. Resulta que, en una primera vista y en números absolutos, parecía que ser que sí, la reelección de la presidente Dilma había sido garantizada gracias a sus electores del Nordeste. Lo que se vio en el momento siguiente, y que no ha sido evidente en los primeros datos divulgados, fue que los electores que habían reelegido a la presidente estaban distribuidos por todo el país y que no correspondía a una única región el peso, o en este caso "la culpa", por tal decisión, como muchos querían pensar.

Asistimos entonces a una avalancha de gente muy bien informada, viajada, con curso superior, en su mayoría, que en cuestión de segundos destiló su odio fanático por los nordestinos. En las fotos de los perfiles (cuidadosamente arregladas en el mejor estilo facehappybook) vociferaban plagas, deseos de muerte y desgracia por todas partes. Una de estas "perlas" recogidas en un grupo llamado *Política no Face II*, presenta el siguiente comentario:

¹ Acabo de descubrir con cierto espanto que tal movimiento cuenta con su propia página web donde se puede acceder a documentos, vídeos entre otros (<http://meusul.net.br/>) Desconozco otra región en Brasil que actualmente esté luchando por estas mismas cuestiones.



Figura 110. Captura de pantalla en el grupo del Facebook, Política no Face II, (30/01/2015)

“Hoy, cualquier supuesto prejuicio contra cariocas, nordestinos y baianos (sic los baianos también son nordestinos!) dejó de existir porque ha virado Pó Juicio! Pandilla de hdp que destruyeron nuestro país y la economía dejándola hecha migajas! Deseo desde lo más hondo de mi corazón que sean tomados por la desnutrición, que sus bebés nazcan acéfalos, que sus niños tengan enfermedades que los médicos cubanos no consigan tratar, que el Ébola llegue a Brasil por el Nordeste y que los mate a todos! Solo otra Arca de Noé para arreglarlo!”

Consta que la señora en cuestión, al darse cuenta de que su comentario había sido replicado y criticado en escala desproporcionada, ha deletado su perfil en el Facebook, lo que no borró su rastro y tampoco impidió que muchas otras personas creasen grupos atacando directamente sus colocaciones. En noviembre del mismo año, la OAB (*Ordem dos Advogados*

do Brasil), basada en la *Lei do Racismo*, envió a la Policía Federal un pedido de apertura de investigación contra los responsables de los perfiles en las redes sociales que ofendieron nordestinos, entre ellos esta mujer (Motta, 2014).

Acompañábamos con cierta dosis de incredulidad y malestar, en aquel domingo 26 de octubre del 2014, y aún entre algunas personas que no habían votado a Dilma, a tales comentarios que se reproducían a grandes velocidades en nuestras propias *time lines* y eran replicados infinitamente a través de las *time lines* de nuestros amigos, familiares, solo conocidos o totalmente desconocidos.

¿Cómo explicar tanto odio destinado a una región específica del país?
¿Desde cuándo estaban reprimidos tales sentimientos? ¿Cómo los medios ayudaban a alimentarlos y en cuáles situaciones explotan tales conflictos?
¿Qué significa "ser nordestino" en este contexto? ¿Es posible referirnos al otro como siendo "nordestino" como una construcción identitaria única y cerrada?
¿Acaso todo nordestino es dependiente de ayudas gubernamentales como el *Programa Bolsa Família*, por ejemplo?

Un excelente análisis sobre la problemática de la "invención del Nordeste" puede ser encontrada en: "*Enredos da tradição: a invenção histórica da região Nordeste do Brasil*" (Júnior, 2001). Entre otras cuestiones, el autor destaca que:

É a seca que chama atenção dos veículos de comunicação, especialmente dos jornais do Sul do país, para a existência do Norte e de seus 'problemas'. [...] Oswald de Andrade, ao visitar o Recife, em 1925, fala da ignorância dos sulistas em relação àquela cidade, embora fosse uma das maiores do país. As primeiras imagens do Norte para a maioria dos sulistas eram aquelas trazidas pelos jornais sobre seu 'flagelo' e suas vítimas. Era por meio de espetáculos, jogos, festas feitas para arrecadar fundos para as vítimas do flagelo que os sulistas ouviam falar de seus 'irmãos do Norte'" (Júnior, 2001, p. 142).

En aquello, Norte y Nordeste eran tenidos como sinónimos. La sequía en el Nordeste, los niños hambrientos en Etiopía, los países africanos como sinónimos de miseria, podría seguir puntualizando muchos "otros" más. Este otro, casi siempre genérico, estadístico, sin una cara, sin un nombre, desde los prejuicios y percepciones sesgadas.

.....**Escena 2**

Menos de una semana después de la reelección de la presidente Dilma Roussef, en octubre del 2014, una serie de manifestaciones públicas se diseminaron por todo Brasil, convocadas por un grupo de personas luchando en "defensa de la familia y de las buenas costumbres", que clamaban por la vuelta de la dictadura militar en nuestro país, y al mismo tiempo pedían el *impeachment* de la presidente.

Entre los manifestantes, algunos testigos rozan entre lo trágico y lo cómico:

Entre os cerca de 150 manifestantes que se concentram na versão carioca da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, organizada em frente à igreja da Candelária (região central do Rio), estava Sula Rangel, 63, artesã e filha de militar. Enrolada na bandeira do Brasil, ela pedia pela intervenção militar como única solução para o fim da corrupção e a ditadura comunista que, segundo afirma, já está em vigor no país. Em relação às acusações de prática de tortura pelas Forças Armadas, Sula é enfática: "Quem foi torturado mereceu. Os que morreram tinham que morrer mesmo" (Pedersoli, 2014).

Que gran parte de la población esté insatisfecha con los casos de corrupción en la gestión del actual gobierno federal es perfectamente comprensible. Pero que la solución para estos males sea la vuelta de la dictadura militar en el país.....es al mínimo curioso, para no decir totalmente equivocado. Falta de memoria, de conocimiento histórico, de empatía por

los demás que padecieron la dictadura militar en Brasil entre 1964-1985, podrían ser algunos contra-argumentos a ser considerados.

Parece increíble que en pleno siglo XXI y que todavía después de tantas investigaciones, publicaciones, testimonios, películas sobre este tema, sea necesario justificar el “porqué” de que la vuelta de la dictadura militar sería un retroceso para el país. En un primer momento parece solamente cómico....pero cuando percibimos que es necesario levantar una campaña anti-dictadura para combatir estas proposiciones....lo que parecía solo ser una aventura incipiente y dislocada gana fuerzas, adeptos, sale del mundo de las fantasías y insiste en tomar por asalto a la “vida real”.

Y lo más instigante....Porque los que convocaron esta manifestación delegan la solución de los problemas que les afligen a otros (en este caso, los militares). ¿Por qué no son ellos mismos los agentes y promotores de los cambios que están requiriendo con tanta vehemencia? ¿Por qué no claman por cambios en nuestro actual sistema político-partidario, por ejemplo, a través de los medios legales para tal fin?

.....**Escena 3**

Parece ser también que algunas personas no saben muy bien cómo posicionarse ante ciertos temas extremadamente polémicos. Algunos están de acuerdo por convicción, otros son radicalmente contra, y otros parecen que van “en la ola” para obtener sus quince minutos de fama.

En otro episodio reciente en la historia de nuestro país, el diputado federal Jair Bolsonaro (parlamentar más votado en el estado del Rio de Janeiro), insulta a la también diputada Maria do Rosário afirmando: “Não lhe estupro porque você não merece” (Martinelli, 2014). Como si estuprar a alguien fuera una dádiva, un regalo dado a quien se lo merezca.

Siguió a esto una verdadera avalancha de críticas, algunos pidiendo incluso la casación de su mandato, además del proceso por “*quebra de decoro*”

parlamentar". Sorprendentemente algunos jóvenes se unieron en defensa del referido diputado.

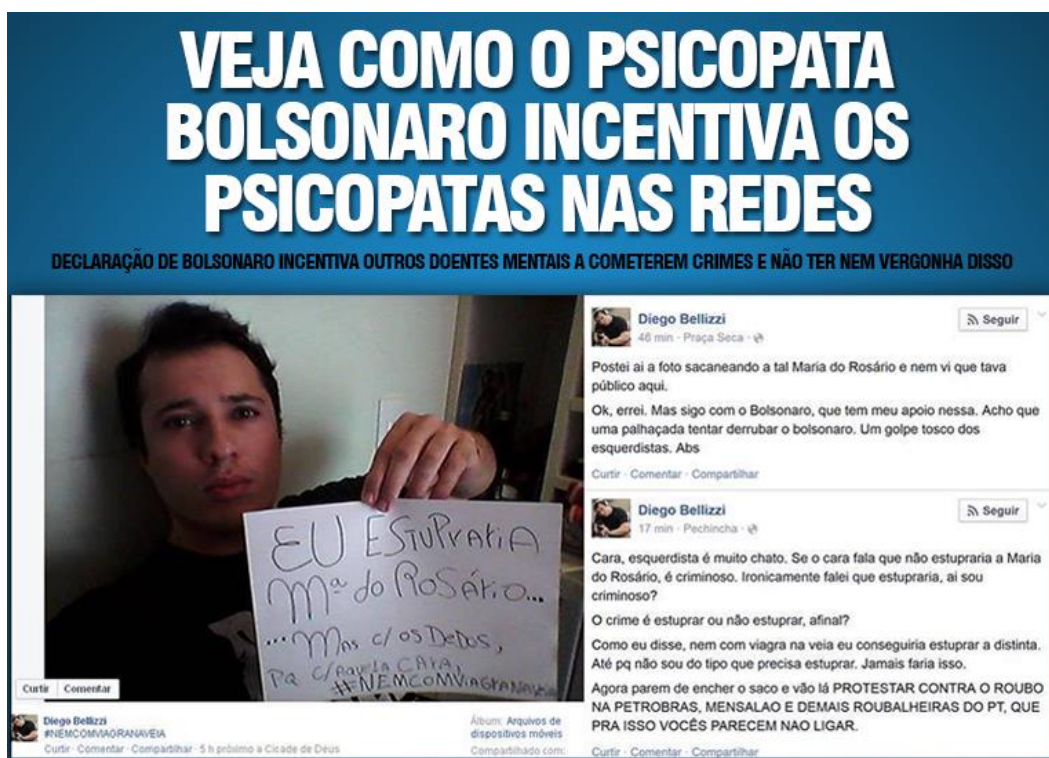


Figura 111. Captura de pantalla del grupo Política no Face II, (30/01/2015)²

² En el cartel que el joven enseña leemos: "Yo violaría a Mª do Rosário....Pero con los dedos, porque con aquella cara, #nemcomviagaranaveia".



Política no Face II

Te gusta esta página · 10 de diciembre de 2014 ·

Algumas personalidades públicas desconhecem o efeito de suas declarações em mentes mais fragilizadas. Foi assim com FHC, que por causa da derrota, caracterizou os votantes em sua adversária como, digamos, "incultos". Assim, estimulou uma onda de ataques a nordestinos que levou até uma comunidade de pretensos médicos a sugerir a castração de membros de toda uma região do país. Agora foi Jair Messias Bolsonaro, que declarou não estuprar uma deputada de quem ele é inimigo porque ela não seria digna sequer da violência e agressividade dele.

Tal declaração fez despertar os demônios existentes entre sociopatas de todo o tipo, como o rapaz da foto em anexo. Ele talvez não saiba, mas está cometendo um crime que pode botá-lo na cadeia. "Mas", ele pensa, "se nem o Bolsonaro sofre qualquer punição, porque razão eu sofreria?".

É esse tipo de desvio de caráter que deve ser combatido, punido e criminalizado para que todos possamos viver em uma sociedade moderna, democrática, com respeito as diferenças que todos nós temos.

Figura 112 - Captura de pantalla del grupo Política no Face II, (30/01/2015)
(detalle)

En una rápida búsqueda en Google por el nombre Jair Messias Bolsonaro, la primera palabra que aparece asociada a su nombre es "presidente".

Lo importante es emitir una opinión, no importa cual, si es sobre un tema polémico, candente en los medios, mejor. Mejor que su comentario sea más agresivo, más polémico aún, más extremista, así corre el riesgo de ser "curtido" y "compartido" más veces y, usted, en consecuencia, se tornará más popular.

.....**Escena 4**

El 5 de enero del 2015, mientras escribía este texto, los noticieros presentaban la cobertura, casi en tiempo real, de los ataques terroristas a la

sede del periódico *Charlie Hebdo* en el centro de París, Francia. Dos hombres armados entraron en la sala de reuniones, en donde estaban algunos de los dibujantes más importantes y conocidos de Francia y, uno a uno, fueron los fueron matando; totalizando 12 personas muertas en un primer momento. Inmediatamente fuimos asaltados por escenas grabadas por móviles de personas próximas al local del suceso, seguido de toda suerte de análisis y comentarios. De analistas de cuestiones internacionales, a políticos de todas las banderas, a nuestros contactos en Facebook, todos tenían algo que comentar. En prácticamente cien por ciento de los comentarios y análisis veíamos una condena vehemente del ataque. Una ola de solidaridad parece haberse extendido por todo el mundo a partir de la frase: *Je suis Charlie* (Yo soy Charlie).

Es decir, quién asumía que también era Charlie declaraba que este ataque también le había herido, que también había sido atacado su derecho a la libertad de expresión. Yo soy Charlie, todos, independiente de ser franceses o no, caricaturistas o no. Pocos días después empezaron a circular una y otra voz disonante con la frase *Je ne sui pas Charlie* (Yo no soy Charlie). Más que asumir uno u otro lado de este acontecimiento tan complejo, se trata sobretodo de pensar más allá de las caricaturas, más allá de las imágenes. No es tarea fácil, pero necesaria. Al intentar posicionarse críticamente después de los ataques terroristas del 11 de septiembre en los EUA, muchos teóricos fueron duramente criticados, entre ellos Judith Butler³. O sea, o usted está con o contra nosotros. O está a favor de la "Guerra contra el Terror" o está a favor de los terroristas. Como si hubiese solo dos posiciones posibles a ser tomadas en este tipo de situación.

Uno de los argumentos prontamente divulgados justificando tales ataques, sería la versión de que los terroristas de origen musulmán estarían actuando por venganza por el hecho de que el periódico haya publicado caricaturas con la imagen del profeta Mahoma, lo que para los musulmanes fundamentalistas es considerado una ofensa muy grave. Afirmar que tales imágenes tengan desencadenado directamente estos ataques parece una

³ Judith Butler hace un brillante análisis sobre esta cuestión en su obra "Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia" (2006).

justificativa un poco apresurada, o como diría Georges Didi-Huberman (2004), sería pedir demasiado de tales imágenes.

Al dedicarse al estudio de cuatro fotografías encontradas entre los destrozos de los campos de Auschwitz-Birkenau, sacadas en 1944, Didi-Huberman pondera sobre la categoría de lo inimaginable y de que, pese a todo, es necesario pensar sobre estas imágenes. Además, nos invita a pensar en nuestro actual malestar cultural desde la perspectiva de la imagen en la época de la imaginación desgarrada (Idem). ¿Cómo imaginar, cómo pensar estas imágenes, estos acontecimientos tan chocantes? ¿Dónde ubicamos nuestros afectos en relación a todo eso?

Inmediatez y complejidad, verdad y obscuridad. Didi-Huberman nos habla de este doble régimen de toda la imagen. Al analizar las cuatro fotografías, el autor establece un paralelo ante los testigos de los sobrevivientes del Holocausto, afirmando que para muchos autores, tales testimonios serían considerados incompletos, fragmentarios, que no conseguirían transmitir todo el horror allí vivido. El autor cuestiona aún porqué existiría tal dificultad en asumir el valor y la importancia de tales imágenes y no considerarlas simplemente como fragmentos incompletos de una historia mucho más compleja. Y nos responde justamente con la cuestión que me interesa aquí, en este punto del texto:

porque a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado – es decir, “toda la verdad”- sufrimos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, inadecuadas: lo que vemos (...) es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos. Estas imágenes son incluso, en cierta manera, inexactas (...). O quizás es que pedimos demasiado poco a las imágenes: al relegarlas de entrada a esfera del *simulacro* (...) o al relegarlas de entrada a la esfera del documento (...). En cualquiera de esos casos, el resultado será idéntico: el historiador tendrá la sensación de que “el sistema concetracionario no se puede ilustrar” de que las

imágenes, sea cual sea su naturaleza no pueden explicar lo que ocurrió (Didi-Huberman, 2004, p. 59).

Explicar el ataque al Charlie Hebdo por las caricaturas ofensivas a la comunidad musulmana sería atribuir un poder muy grande a estas mismas imágenes. Sería exigir “demasiado” de ellas mismas. Por detrás de este trágico acontecimiento, y de todas las acciones que se desencadenaron a partir de allí, existe una serie de factores que deberían ser considerados y que no se resumen solo a una serie de imágenes. Estamos tratando aquí de cuestiones históricas seculares, de animosidades entre países europeos y sus ex-colonias africanas, de estigmatización de inmigrantes en territorio francés, del clamor por la libertad de expresión para unos y de prohibición del uso del velo en escuelas públicas francesas para otros, entre otros temas. Se hace necesario ir más allá de las imágenes, más allá de nuestro estupor inicial ante tales eventos.

Entre el “nosotros” y los “otros” se multiplican las reivindicaciones de la extrema derecha europea. En un discurso proferido luego después de los ataques, Marine Le Pen, presidente del partido político francés Frente Nacional, considerado ultraconservador de derecha, declaró que “a nação foi atacada, a nossa cultura, o nosso modo de vida. Foi a eles que a guerra foi declarada” (Porto, 2015). Nosotros ¿quiénes? Resta saber *qui sommes-nous?* En este sentido, se hace necesaria una reflexión sobre como nuestros modos de vida están implicados en aquello que ha producido tales acontecimientos. En las palabras de Susan Sontag, es necesario pensar en

cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados – de maneras que acaso prefiramos no imaginar –, del mismo modo como la riqueza de algunos quizás implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo (Sontag, 2003, p.130).

Amplíe aquí el sentido que la autora atribuye a las imágenes del otro en situación de sufrimiento, en su famoso ensayo “Ante el dolor de los demás”, para pensar también los ataques terroristas como “acontecimientos visuales”

(Didi-Huberman, 2004:65). Acompañar tales acontecimientos inefables (de aquello que no puede ser expresado por palabras, indescriptibles, inexpresables, indecibles) en tiempo real, así como para muchos de nosotros ocurrió con el 11 de septiembre, enturbia de inmediato nuestra capacidad de pensarlos críticamente.

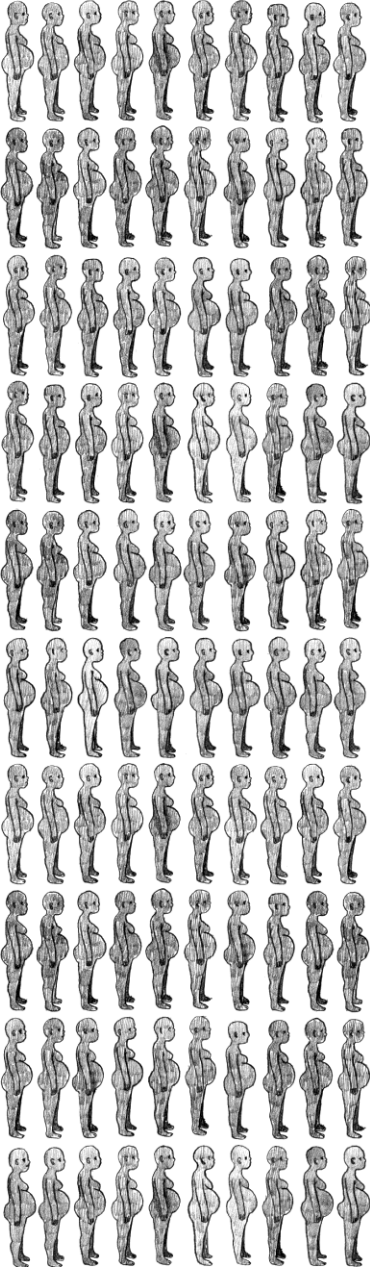
Parece ser que el choque, el asombro, la incredulidad, la rabia por los bandidos, la compasión por los héroes, nos pone como si estuviéramos ante un telón de videojuego o una película policial. Seguimos acompañando cada escena de cada nuevo capítulo esperando el grande desenlace: la punición final de los terroristas asesinos.

Pasadas algunas horas, algunos días, algunas semanas incluso, las escenas del ataque a la redacción del periódico repetidas exhaustivamente siguen el mismo destino de aquellas imágenes de la caída de las torres gemelas replicadas a lo largo de los últimos catorce años. El problema de esta saturación, como apunta Susan Sontag en otro ensayo, "Sobre a Fotografía", está no feto de que imágenes, cenas como estas, nos paralizan. En sus palabras:

las imágenes pasman. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto [...]. Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad (Sontag, 2008, p.29, 30).

En tiempos de *realities shows*, es como si toda imagen, todo evento, todo acontecimiento, toda tragedia, anunciada o no, estuviese destinada, según Sontag, a una especie de "voyeurismo crónico" que uniformiza la significación de todos los acontecimientos. Pese a todo, parece ser necesario volver a mirarlas con atención, mirarlas una vez más y siempre que sea necesario. Para que podamos, de algún modo, repensar la relación entre el *Je* y el *nous* a partir de una política, una poética y una filosofía da la diferencia (Skliar, 2003).

.....De visibilidades e invisibilidades: ¿cuánto vale una vida?



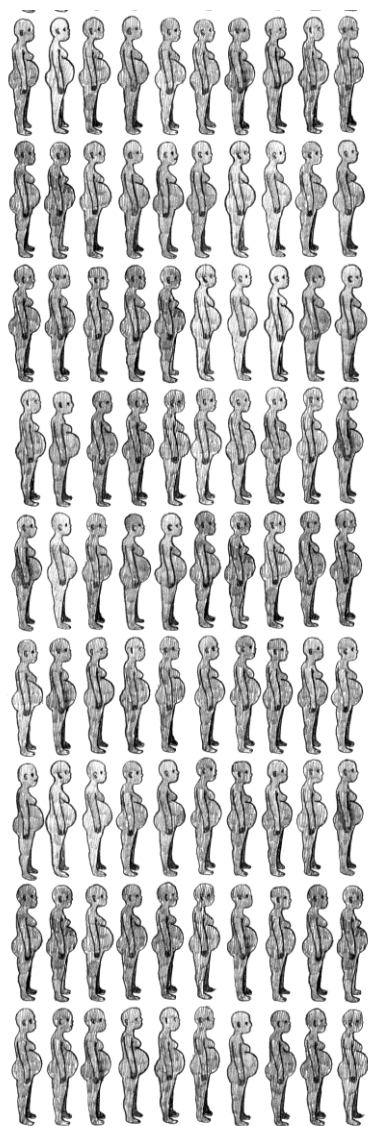


Figura 113. Um bebê de U\$ 2 bilhões e 200 mães que não valem nada⁴

⁴ Recuperado em <https://medium.com/nebula/um-beb%C3%AA-de-2-bilh%C3%B5es-e-200-m%C3%A3es-que-n%C3%A3o-valem-nada-749c58d6b420#.811e9v7>



Figura 114. Manifestante en París recuerda a las víctimas de los ataques del Boko Haram en Nigeria (Foto: AFP Photo/Sai Kambou)⁵.

⁵ Recuperada en <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/01/massacre-do-boko-haram-teve-pouca-repercussao-internacional-entenda.html>.

Podría seguir comentando inúmeras escenas en esta misma línea de acontecimientos. Otra cuestión importante, y que merece ser retomada aquí es cómo percibimos qué vidas son dignas de ser recordadas, dignas de duelo, dignas de manifestaciones en caso de su desaparecimiento. Cuales muertes ganan repercusión y cuales son completamente invisibilizadas. En el mismo día en que millares de personas tomaron las calles e París, y diversas ciudades en toda Francia en homenaje a los muertos en el ataque al Charlie Hebdo, incluso contando con la presencia de las autoridades máximas de diversos países europeos, alguien recordaba en un pequeño cartel (foto anterior) a las víctimas del grupo extremista Boko Haram en Nigeria. ¿Quién llorará por estas víctimas? Algunas semanas antes, el día 16 de diciembre de 2014, en Australia, miles de personas homenajeaban a dos personas muertas en un atentado terrorista en una cafetería. En el mismo día, en Paquistán, un ataque terrorista talibán mataba 126 personas en una escuela.



Figura 115. Captura de pantalla del portal <http://www.globo.com>

(16/12/2014)

Las dos noticias publicadas lado a lado en la página principal de un sitio de noticias brasileño parecía decir que ambas eran equivalentes, en importancia, por lo menos es lo que se podría decir por el tratamiento gráfico dado a las mismas. Entre ellas, sin embargo, un abismo de

incomprensión y de falta y de exceso de empatía. Para Judith Butler, "una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como una vida en realidad" (Butler, 2010, p.64).

¿Qué pasa y qué nos pasa cuando estamos ante imágenes del otro en situaciones de vulnerabilidad? ¿Hacia donde nos puede llevar una imagen cuando esta pertenece al orden de lo inefable? ¿Cómo los procesos de mediación de la cultura visual pueden nos ayudar a ir más allá de la imagen que miramos? ¿Cómo perturbar nuestras miradas más allá de los dispositivos simbólicos de excepcionalidad y lejanía? (Cruz, 2006).

Por lo tanto, ¿qué significa perturbar nuestras miradas ante tales imágenes pese a todo? Se hace necesario pensar tales acontecimientos y tales imágenes escuchando sus silencios y sus olvidos, lo que vemos y lo que se invisibiliza.

Habitamos un mundo convulsionado, colapsado entre guerras declaradas e inauditas, dónde constantemente somos impelidos a posicionarnos, a comentar, a dar un "me gusta" y a compartir acontecimientos diversos. En este escenario, ¿qué pueden hacer el arte y la educación para que podamos pensar a partir de una política y una poética de las imágenes de la alteridad? ¿Especialmente cuando este otro se encuentra en situaciones extremas, de vulnerabilidad, de desarraigo?

Por el sesgo de la filosofía de la diferencia, se hace necesario huir de los intentos tan caros a las corrientes humanistas y multiculturalistas de buscar en la solución conciliadora, de inclusión. Es preciso pensar más allá de estas lógicas binarias: exclusión - inclusión, yo -otro, nosotros -ellos.

Parece ser necesario aventurarnos a pensar y a sentir de otros modos nuestra relación con el otro. Volver a mirar bien aquello que nunca miramos o miramos desapasionadamente, son las invitaciones que nos hace Carlos Skliar (2003). En este sentido, sería importante también repensar lo llamado "políticamente correcto". Repensar las imágenes y los sentidos que nosotros, la mismidad, construimos sobre los demás. Y para eso nos pregunta:

E onde fica o outro irreduzível, misterioso, inominável, nem incluído, nem excluído, que não é regido pela nossa autorização, nem pelo nosso respeito, nem por nossa tolerância, nem pelo nosso reconhecimento para ser aquilo que já é e/ou aquilo que está sendo e/ou aquilo que poderá ser? E onde fica, além de tudo, a relação deles com os outros – não só conosco, não só entre eles? (Skliar, 2003, p.23).

La cuestión no pasa simplemente por “tolerar”, “respetar”, “aceptar” al otro: el negro, el indígena, el musulmán, etc. Para Tomaz Tadeu da Silva, “antes de tolerar, respetar e admitir a diferença, é preciso explicar como ela é ativamente produzida” (Silva, 2014, p.99, 100). Para eso, una estrategia importante a ser adoptada pasaría por revisar el llamado “mito de la consistencia cultural”, apuntado por Duschatzky e Skliar (2001), que supone por ejemplo, que “todos os negros vivem a negritude do mesmo modo, que os mulçumanos experimentam uma única forma cultural, que as mulheres vivem o gênero de forma idêntica”. Necesitamos comprender como esta alteridad es construida como tal, al fin y al cabo las identidades son móviles, transculturales, plurales. Por otro lado, sería necesario también revisar el llamado “mito de la consistencia interna”, que presupone que cada cultura es armoniosa, equilibrada, auto-satisfactoria, apuntada por estos mismos autores.

¿En cuál “cajita” pondríamos a una mujer negra, jefe ejecutiva de una grande empresa, sin hijos? ¿O al hombre blanco, pobre y gay? ¿Cómo nuestras miradas son irrumpidas por estas diferencias? El problema reside justamente ahí, no en pensar a los otros como siendo “más de lo mismo”. Para la mismidad los otros son siempre “los negros”, “los mulsumanes”, “los nordestinos”, como un bloque, con identidades fijas. Así es más fácil capturarlos, clasificarlos, incorporarlos en nuestros territorios de tolerancia políticamente correctos. ¿Y cuando estos bloques fijos explotan en mil cruces identitarios? ¿Cómo nos ubicamos ante este otro que no es “lo mismo” pero es múltiplo?

En este sentido, por ejemplo, qué el avión de la *Germanwings* que chocó contra los Alpes, en marzo del 2015, haya sufrido un accidente fruto de un atentado es perfectamente "aceptable". Pero que tal sacrificio colectivo no tenga sido cometido en nombre de Alá y si por causas (que quizás jamás sabremos del todo) que involucran a un joven co-piloto, de origen germánica, muy buena pinta, de buena familia, sobrecargado por presiones laborales, y en tratamiento contra una depresión hace que nuestras certezas sean colapsadas. En estos momentos es como si pudiese ser cualquier uno de nosotros, un amigo nuestro, un hijo suyo, de ahí nuestro estupor. No se trata de un loco cualquiera, o un fanático musulmán, tan incensado por los medios, es una "persona común" de carne y huesos, con familia, estudios, vida social y un trabajo.

Pensar estas imágenes y estos acontecimientos requiere el ejercicio de pensar una política y una (po)ética más allá de las imágenes mismas, buscando con eso perturbar nuestras miradas. A partir del momento que identificamos al otro como siendo "otro" es preciso identificar cómo se construye nuestra mirada en relación a esta alteridad. Al fin y al cabo, este otro siempre será el otro que habita en nuestras miradas.

Pero al final..... ¿Qué hacer con las imágenes?

En las escenas presentadas anteriormente, tenemos pequeños vislumbres de la complejidad de nuestras vidas cotidianas. Cómo podríamos pensar en intentar dar cuenta de nuestra "perplexidade diante dessas épocas de disjunções e discontinuidades no tempo e no espaço" (Cesar, 2014, p.17). Y es que parece ser que "algo se passa nas fronteiras de nossa percepção do mundo, do outro, deste 'nós' obscuro e indistinto"(Idem).

Para pensar la alteridad en la visualidad contemporánea, en situaciones distantes de la nuestra, sería interesante, por lo tanto, dedicarse a algunos pequeños ejercicios para intentar perturbar nuestras miradas y nuestras certezas. Ejercicios puntuales, de reflexión, enmarcados por experiencias

cambiantes y algunos sujetos concretos. En este sentido quizás la primera pista, sería intentar desplazar este binomio, yo-otro. Así, el otro, "não pode ser mais emoldurado como o modelo de uma ontologia negativa, reflexo contrário do espelho do qual derivaríamos por contraposição a nossa identidade como o 'mesmo'" (Cesar, 2014, p. 18). Para que podamos dar cuenta de estos procesos cabría pensar en tanto que no fuéramos

"nem 'eu', nem simplesmente 'tu', mas algo que se constrói entre nós enquanto insubstanciais que somos. Neste sentido, se não há ética sem a experiência pessoal, também não há ética sem a experiência do impessoal. Não há ética que não tenha em vista apresentação e a constatação da alteridade, mas sobretudo o deixar-se abismar nesta alteridade (Tiburi, 2014, p.27).

Márcia Tiburi, nos invita a ejercitar "nossa capacidade de diálogo com o que estranhamos, com o que nos nega, com o que não somos nós mesmos" (Idem). Dejarnos sorprender ante la alteridad, desde nuestros no saberes y no desde nuestras verdades absolutas. Así que nos hemos dejado sorprender, por ejemplo, Gizely y yo, al encontramos con la fotografía de Hitler elegida por un estudiante. No por todo el mal que ha engendrado, si no por su capacidad de liderazgo. Podría haber elegido otra persona, claro que sí. Pero nos ha enseñado que se puede volver a mirar un personaje icónico, ya definido de antemano por sus actos insanos, desde otros modos, desde otros lugares.

Para dejarse sorprender, me parece también otro punto importante, saber respetar los tiempos de las miradas. No la mirada automática de los manuales o clases de las clases tradicionales de Historia del Arte, que tuvimos y seguimos dando, una y otra vez, dónde no había espacios para respirar, reflexionar, ponerse en relación, estar a la escucha de las imágenes. Había siempre que llenar las imágenes, llenarlas con palabras. Revisando los modos de relacionarnos con las imágenes, habría pues que revisar el sentido y los sentidos, de llenar las imágenes con palabras. Al pensar las imágenes, estamos siempre prontos a completar, entender esa falta, el asombro que

nos producen llenándolas con palabras, vaciando la experiencia misma de mirarlas ¿Qué cosas se nos escapan y no nos damos cuenta? Deberíamos pues intentar callar las imágenes, escuchar sus sentidos. Pero, ¿qué significaría, pues, escuchar una imagen? Quizás tuviésemos que estar “verdaderamente” a la escucha, que es diferente de simplemente “escuchar”. En las palabras de Jean-Luc Nancy, para lo cual:

Estar a la escucha” constituye hoy una expresión cautiva de un registro de sensiblería filantrópica en que la condescendencia hace eco a las buenas intenciones, a menudo, y también en una tonalidad piadosa. Es lo que sucede, por ejemplo, en los sintagmas coagulados “estar a la escucha de los jóvenes, del barrio, del mundo (Nancy, 2007, p.14,15).

Habría, entonces, que intentar ser y estar de otros modos, en relación, en un espacio “entre” los profesores y los estudiantes, y entre nosotros y las imágenes. Estar a la escucha, estar por entero. Para Nancy, si entender es comprender el sentido, escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, en lo inmediatamente accesible (Nancy, 2007, p.18). Cuando comprendemos una imagen, estamos hablando de abarcar su totalidad, lo que no es posible. Cuando escuchamos una imagen, en la perspectiva de Nancy, estaríamos abiertos, atentos para lo que no se puede oír ni ver del todo, lo que no se puede comprender, lo que se nos escapa. Estamos acostumbrados a leer imágenes, mirar imágenes, pero no a escucharlas o a experimentarlas. De ahí que Jorge Larrosa nos invita a repensar el sentido mismo de la experiencia, como algo que requiere repensar nuestros gestos, nuestras miradas, nuestros juicios y nuestros silencios (Larrosa, 2003).

Otro punto importante a ser considerado en este proceso es que desde las pedagogías de las diferencias, la apertura de la experiencia del otro, requiere “una percepción, una sensibilidad, un modo de relacionarnos a través del afecto” (Vignale, 2009b). En este sentido, cuando nos dedicamos a pensar estas imágenes del otro que nos callan, habría que considerar también lo que propone Ines Dussel, que señala que la educación tradicional siempre ha priorizado los contenidos intelectuales-racionalistas.

Cabría preguntarse pues: ¿qué se hace con las emociones que despiertan las imágenes? (Dussel, 2010:7).

.....**Ejercicios provocativos para (des)ubicar las miradas**.....

Si tuviese que definir los Talleres de la Mirada en una frase probablemente diría que fueron intentos, ejercicios provocativos para (des)ubicar las miradas. (Des)ubicar en el sentido de activar, accionar, perturbar nuestras miradas. Perturbar en el sentido de aprender a mirar desde otros modos, desde otros lugares. Para eso me parece necesario narrar en singular la experiencia de la mirada en la percepción de este "otro". Pensar este otro a partir de las relaciones que se desencadenan, no para normalizarlas, sino más bien para transformarlas en otra cosa, transformando así también nuestra propia mirada (Pérez de Lara, 1997).

En este mismo sentido, Larrosa nos presenta un poemario de Chantal Maillar, titulado *Matar a Platón*, cuya intención sería hacer el lector "mirar su propia mirada, (des)familiarizar o (des)normalizar o desregular la mirada, para, talvez, hacer posible el mirar de otro modo" (Larrosa, 2008: 9). Y más adelante complementa que para eso, es necesario, hacerse capaz de una mirada atenta a lo singular, a lo único, a lo inexplicable, una mirada que singulariza lo que ve y, a la vez, nos singulariza en el acto mismo de verlo" (Ídem). Termina su pensamiento citando a Simone Weil en su texto *La levedad y la gracia*, dónde señala que "la enseñanza no debería tener otro fin que el ejercicio de la atención". Me parece que tenemos aquí otro punto importante para pensar la enseñanza de las Artes. Es decir, cabría revisar los modos y las "fórmulas para leer imágenes", en nombre de la potencialización del ejercicio mismo de la atención y de la escucha entorno a las imágenes. Revisar el sentido mismo del estar atento, abierto, disponible, "estar en el mundo", para que algo nos pase, nos toque.

Aún sobre la cuestión de la mirada, Nelly Richard - a partir de las preocupaciones apuntadas por Hal Foster y Rosalind Kraus en el cuestionario

de la revista *October*, respondiendo a si la cultura visual no estaría produciendo en realidad "sujetos para la nueva fase del capitalismo globalizado", sujetos obedientes cuyas miradas se encuentran vaciadas de sentido - se pregunta en "¿cómo repolitizar la mirada del espectador sobre las imágenes mediante algún tipo de experimentalidad crítica, que desajuste el monopolio visual de las industrias simbólicas que sujetan a sus sujetos, disciplinándolos a través de la forma - ¿mercancía?" (Richard, 2006, p. 105).

Y para lograrlo Richard sugiere que habría dos operaciones a ser consideradas:

- 1) des-naturalizar el sentido, quebrando el falso supuesto de la inocencia de las formas; la de denunciar la aparente neutralidad de los signos con la que las ideologías culturales disfrazan sus tomas de partido y sus luchas de fuerza;
- 2) la de trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación que rompa las uniformizaciones seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de la representación, los guiones identitarios predeterminados, las asignaciones fijas de roles y categorías homogéneas (Richard, 2006, p. 105).

En este mismo sentido, Arfuch va a sugerir que apostemos a una responsabilidad de la mirada, que significa también responsabilidad por el otro/lo otro que se mira. Se trata, por lo tanto, de "una postura reflexiva y crítica, que intenta hacerse cargo de lo que ve más allá de la fascinación, el horror, el lamento"(Arfuch, en línea). Si por un lado Arfuch nos habla de la responsabilidad de la mirada, Richard, comenta sobre las políticas de la mirada, que deberían

impulsarnos a desorganizar los pactos e representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de sus reglas comunicativas y denunciando lo que invisibilizan sus fronteras de control de la representación. Y, también, desatando una revuelta de la imaginación que mueva las significaciones

establecidas hacia bordes de no certidumbre y de ambigüedad, de experiencia de la sorpresa, para que la relación mirada-imagen se torne otra para sí misma cada vez que el arte renuncia a someterse a la unidimensionalidad del sentido. Tanto la deconstrucción analítica como la imaginación crítica son modos de rebeldía que le niegan su poder de intimidación a la abstracción del "sistema total" que intenta clausurar todas las líneas de fuga desde la sistematicidad absoluta de una lógica supuestamente indismontable (Richard, 2006 p. 105,106).

También en el sentido de pensar en la responsabilidad y las políticas de la mirada, Sandra Carli defiende que, por ejemplo, las tragedias del pasado resignificadas en el presente podrían ser capaces de producir "una sensibilidad común, construyen otro lenguaje para la muerte y para prolongar la presencia en la ausencia, la presencia de la vida de los otros en los nuevos" (Carli, 2006, p.94). La autora ejemplifica aquí con la tragedia que ha sido la dictadura militar en Argentina y del recuerdo de los desaparecidos o la recuperación de sus hijos. Y añade que

Entre lo visible y lo no visible, entre las palabras dichas y el silencio, entre la cercanía y la lejanía, entre la realidad y la irrealidad, lo capturado por la imagen y lo inasible, una "pedagogía de la imagen" debería evitar pretender una sujeción a la imagen que insista en su literalidad y que eluda sus silencios, su afuera incapturable. Se trata de una pedagogía que, a través de la imagen, invite al encuentro con la humanidad conocida y desconocida que nos rodea (Carli, 2006, p.94).

Entre lo visible y lo no visible, también Arturo Rodríguez, fotógrafo responsable por fotografiar en el año 2006 la llegada de inmigrantes a la costa de Tenerife, presenta una reflexión bastante perturbadora entre la ética y la desinformación:

(...) De cualquier manera, no es lo habitual que un reportaje cambie nada. En el mundo de hoy asistimos a la mejor e infalible manera de desinformación: la 'sobreinformación'. Tenemos Internet, televisión, radio, prensa escrita y las redes sociales, que

aunque forman parte de la web son un caso aparte. En las redes sociales existe mucha gente responsable y consciente del poder que tiene en sus manos, hasta ahora coto de caza privado de los periodistas. Twitter, Facebook y los blogs propagan a diario un sinfín de informaciones, algunas veraces y otras sesgadas. También manipuladas y bulos que infectan nuestras cuentas en cuestión de minutos. La mayoría de los usuarios de estas redes tienden a dar por bueno todo lo que en ellas se dice y a poner en tela de juicio todo lo que se transmite a través de los medios convencionales. Es una reacción natural a todo lo que han estado haciendo los medios hasta ahora, especialmente la televisión, pero no podemos perder de vista la realidad. En los medios convencionales hay editores, supervisores de estilo y directores, personas que controlan en la mayoría de los casos que la información sea veraz y no siempre que sea imparcial. En las redes sociales, cualquiera puede escribir. Y cualquiera es mi sobrino de seis años o Blas Piñar de FE haciéndose pasar por una universitaria de izquierdas. Flickr, Instagram y otras redes sobre fotografía, así como los sitios web de agencias con acceso libre, nos provocan TDAH [trastorno por déficit de atención con hiperactividad]. Todo esto contribuye a que, en realidad, aun viviendo en la era de la comunicación, nadie sepa mucho sobre nada. Sólo retazos de información a veces cierta, a veces falsa, a veces sólo opiniones que confundimos con informaciones. Fragmentos con los que nos formamos ideas que luego publicamos en nuestra propia cuenta añadiendo un poco de nuestra cosecha (Rodríguez, 2012).

La reflexión de Arturo Rodríguez, me hizo acordar de esta serie de Jonathan Hobin, *In the Playroom*. Estas fotografías bastante perturbadoras presentan, según el artista "a metaphor for the impossibility of a protective space safe from the reach of modern media" (Hobin, 2011). Mantener tales imágenes o escenas lejos de nuestros estudiantes no les acarrearía simplemente un mundo más seguro. Quizás, jugar a tales eventos, o pensarlos con la ayuda del trabajo de algunos artistas contemporáneos, nos ayudaría también a darle otro significado a lo que a menudo no alcanzamos ni nombrar.



Figura 116. The twins, de la serie In the Playroom, de Jonathan Hobin



Figura 117. A Boo Grave, de la serie In the Playroom, de Jonathan Hobin

Al final de este recorrido me doy cuenta de que el proceso de investigación de una tesis se aproxima mucho del trabajo de creación artístico, es decir, la tesis, el objeto artístico, es solo un punto en el proceso de creación. No es el primero ni el último, solo un momento entre tantos otros. Seguiré pensando en estas cuestiones, en cómo promover encuentros con la alteridad en los Talleres de las Miradas, en plural, porque me interesan estas miradas múltiples, de muchos otros que se involucren en este viaje.

Llego a este momento con la tranquilidad de decir que no hay ninguna moraleja, no hay ningún "método de (des)ubicar miradas" a ser seguido. Hay dudas, desvíos, senderos que se bifurcan, saberes y sabores que emergen desde las distintas experiencias compartidas. Que en los intentos de perturbar nuestras miradas, podamos ir más allá de la simple información, del dato, de la estadística. Y en consonancia con una invitación que nos hace Alfredo Jaar en su propia página web, que podamos salir de la superficie y saltar hacia el mundo.

.....**Qué no hacer con las imágenes**

Acabo de leer que un fotógrafo de moda Norbert Baksa, tuvo una idea genial! Poner a una chica, guapa, joven, una modelo, en ropas Chanel como si estuviese intentando cruzar una frontera y siendo arrestada por un policía. En un ensayo que se tituló *Der Migrant* (El Imigrante), el fotógrafo que ha recibido muchas críticas, se defiende diciendo que “o ensaio não pretende glamourizar essa situação claramente ruim, mas chamar a atenção para o problema e fazer as pessoas pensarem sobre ele” (Baksa, 2015). Y añade: “não quisemos ofender, só chamar a atenção para o problema. [Nas fotos] você pode ver uma mulher sofrendo, que é bonita apesar da situação, usa roupas de qualidade e smartphone” (Idem).

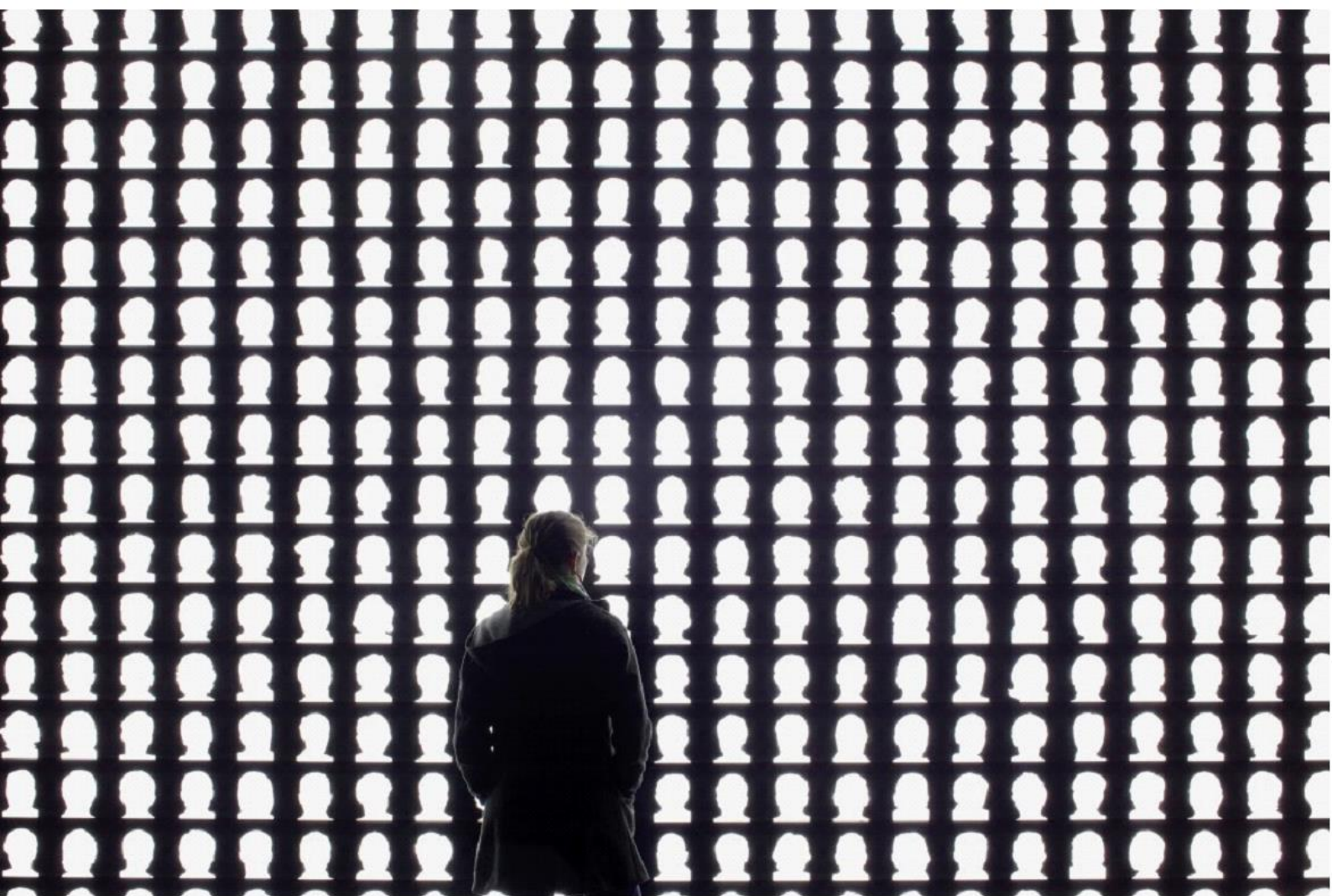


Figura 118. Norbert Baksa, *Der Migrant*, 2015



Figura 119. Hugo Chávez prohíbe a todos los diarios de Venezuela publicar imágenes sobre violencia (AFP) – (17/08/2010)

Bloque 6.....Cruce de miradas



En el último taller con los estudiantes de los cursos técnicos y secundarios del IFSC, pude dedicarme con más atención al que me había propuesto inicialmente en torno al cruce de miradas. Invitar a los estudiantes para que trajesen sus propias imágenes del otro en situaciones distantes de las suyas, aún antes de enseñarles a “mis otros”, supuso algunas cuestiones. Es curioso como algunos, por ejemplo, se dedicaron a la búsqueda por sus imágenes, en buscadores como Google, a partir de palabras clave como guerra, o miseria. Otra posibilidad sería primero intentar imaginar a su otro en situación distante y luego buscar las imágenes para ilustrarlo. Habría que preguntarse qué supone una situación distante, y en cuáles sentidos sería posibles pensarlas. Creo que han faltado algunos momentos más dedicados a pensar a sus otros, y ponerlos en juego con otros “otros”. Es decir además del momento en que cada cual presenta su imagen en clase para todo el grupo, estaría bien que hubiésemos podido sentarnos con cada estudiante y dialogar a partir de los apuntes en sus diarios. Como solo alcanzaron a entregarlo en dos momentos a lo largo del curso, en el medio y al final, no llegamos a dialogar a partir de ellos. Solo logramos una conversación a través de pequeñas notas que les dejamos. Las interrupciones, varias a lo largo del curso, también podrían haber confundido un poco las cosas. Pero eso sí es cierto, se trata de una secuencia real, de lo que suele ocurrir en muchas escuelas, en muchos cursos. No se trata de un experimento desarrollado en laboratorio.

Buscando contestar a las preguntas que me propuse al desarrollar el tercer taller, podría decir que:

a) *Me interesaba saber quiénes eran sus otros en situaciones distantes de las suyas y cómo se ubicaban ante ellos (a partir de imágenes que ellos elegirían).*

Estábamos ante un grupo de jóvenes, de entre 15 y 17 años promedio, de los cursos técnicos integrados de las áreas de *Química, Edificações, Saneamento, y Eletrotécnica*. Se trata de una escuela pública, lo que en Brasil significa que los estudiantes no pagan ninguna tasa o mensualidad. Los

estudiantes entran en el IFSC (Instituto Federal de Santa Catarina) mediante pruebas de ingreso. Suelen venir tanto desde escuelas públicas, como también privadas; lo que resulta en una representatividad de diferentes clases sociales. Al buscar imágenes de sus otros, muchos de ellos comentaron que al principio buscaron imágenes aleatorias, pero que en la secuencia de las clases, percibieron que en realidad aquello que parecía muy distante, no lo era tanto así. Matheus al comentar que le llamaron la atención las imágenes con el tema hambre que algunos colegas trajeron comentó:

- Não usei nenhum critério para escolher minha imagem, a princípio só peguei imagem aleatória para o trabalho, depois de algumas aulas, depois de ver imagens de outros colegas eu comecei a pensar realmente no assunto de alguém numa situação distante, percebi (uma questão) que realmente não é tão distante assim, que é a fome. Olhando para a imagem de volta eu consigo achar o porquê que ela me chama a atenção: porque eu estudava em uma escola pública e sempre reclamava do lanche que era servido de manhã que era normalmente um almoço, porque eu falava que de manhã não era para ser servido almoço. Então um dia meu pai me disse que o lanche era aquele porque muitas das crianças que estavam lá não tinham condições para almoçar em casa. Como minha família nunca teve este problema e para mim era comum ter comida ao chegar em casa, fiquei muito impactado com aquilo. Acho que este foi o principal motivo por eu ter escolhido aquela imagem.

Es interesante observar que este otro se encuentra lejos y cerca a la vez, de sus realidades. Julia comenta:

- O outro é tanto o carinha do outro lado do mundo, quanto o vizinho chato que liga o som no último volume às 3 horas da manhã. (...) Há um outro dentro da gente. (...) Outro é aquele que você olha e não entende. Outro é quem te toca o coração.

La mayoría de ellos apunta diferencias, distancia entre ellos y las imágenes de sus otros, pocos han anotado alguna identificación. Mahara, por ejemplo, comenta sobre su imagen de los pescadores arrastrando un barco:

- (...) eles trabalham, eu estudo. Eles passam a maior parte do tempo no mar. Eu passo a maior parte do tempo lendo. Eles pescam o que eu como. Não, não há como sermos mais distantes. Ou estamos perto? (...) Mas também os sinto próximos: tanto esforço de nada valeria se todos não cooperassem. E essa é uma das minhas bases, sabe? Não dá para seguir a vida sozinha, assim como não dá para tirar um barco do mar com a força de um só homem. Então, acho que isso foi o que mais absorvi de toda a atividade: mesmo que primeiramente pareça que somos muito distantes um do outro, sempre podemos encontrar uma ou duas semelhanças. Afinal, apesar de tudo: somos todos humanos!

Esta es una idea que ha aparecido una y otra vez. Carlos Skliar lo ha nombrado como una de las formas del llamado multiculturalismo, de la línea "humanista liberal". Considera que exista una especie de igualdad natural entre los hombres. Así que,

O outro deixa de ser aqui um objeto do diferencialismo e começa a ser objeto de um igualitarismo que está também naturalizado. É a imagem de um outro similar, de um outro semelhante, cujas diferenças são vistas como aquilo que entorpece toda equivalência, toda simetria (Skliar, 2003, p. 135).

Y más adelante, a partir de Lévinas, Skliar comenta que la relación con el otro es una relación con un misterio, ni una relación idílica o armoniosa de comunión, ni de empatía de aquello de ponerse en su lugar (Skliar, 2003, p.139).

Muchos han dado como cierto lo que "veían" en las imágenes, pocos han pensado a partir de posibilidades y no de certezas. Milena por ejemplo comenta sobre su fotografía de la niña en la sequía de Nordeste:

- (...) a menina *passa uma imagem* de estar trabalhando. O outro da imagem está numa situação difícil, a seca no Nordeste. *É provável que* a menina da foto passe por dificuldades como ter pouco acesso a água e passar fome. (...) falei que a situação da menina é diferente da minha porque ela deve passar por dificuldades e eu não passo por isso. Na foto ela está segurando um balde na cabeça, o que passa a impressão que

ela trabalha. Aquela imagem me desperta tristeza, pois é difícil aceitar que uma criança passe por isso tão cedo.

Es interesante observar como plantea su narrativa desde el “puede ser que” y no simplemente el “es así”.

También João al pensar a sus otros, la fotografía de los musulmanes en oración, no habla desde los típicos estereotipos en relación a ellos, no nos dice que son los locos, terroristas, etc. Al contrario invierte el cliché, al ser él el que no se adaptaría a sus prácticas:

- Uma foto de um grupo de pessoas, seguidoras do islamismo, demonstrando os seus rituais religiosos. Escolhi esta foto, pois os muçulmanos têm uma cultura muito diferente da minha. Eles são extremamente dedicados a religião. (...) Quando eu vejo a imagem e leio sobre esta religião me causa uma certa estranheza, porque, provavelmente eu não conseguiria me adaptar a esta cultura tão diferente.

Por otro lado, Valéria se pregunta:

- O que é considerar uma realidade distante em um mundo em que as coisas estão tão próximas?

Esto me hace pensar en cómo tomamos “el mundo” como “nuestro” mundo. Hace poco se publicó un informe de la Comisión de Banda Larga de las Naciones Unidas diciendo que la mayoría de las personas en el mundo todavía está fuera de internet¹. Decía además que el acceso a internet en economías ricas está alcanzando niveles de saturación, pero más del 90 % de las personas en los 48 países más pobres no tienen ninguna forma de conexión. Es decir más de la mitad de la población mundial (57% o más de 4 billones) no utiliza internet con regularidad o activamente.

¹ Recuperado en <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/09/maioria-das-pessoas-ainda-esta-fora-da-internet-diz-onu.html>

También me acordé de uno de los episodios de la película 11 de Septiembre (11'09''00 - Francia, 2002), que retrata a un grupo de niños refugiados afganos en Irán. Su profesora, intenta enseñarles lo que había ocurrido, el atentado de las torres gemelas en NY. Bueno, pese a que aquellos niños estaban muy lejos de lo que sería una ciudad con rascacielos, que no tenían en aquella situación acceso a televisión e internet, es muy gracioso como intentan imaginarse lo que habría pasado. Es decir, para el "nosotros" es casi imposible que alguien no sepa que ha sido el 11 de septiembre, al final, "toda la gente" ha visto por la tele, o tomó conocimiento por alguien tiempos después. En un interesante análisis de este cortometraje Martins & Tourinho, comentan que aún alejados y "desconectados" de lo que pasaba al otro lado del mundo en aquél momento:

O filme é sensível na maneira de retratar episódios de uma realidade cruel que revela a ingenuidade e a ansiedade de crianças, alheias às disputas da globalização, mas cuja infância é vulnerável e, de certa forma, refém dessa mesma globalização (Martins & Tourinho, 2010, p. 51).

De ahí que nunca es demasiado recordar que "el mundo" no corresponde a "nuestro mundo". No es porque todos "nosotros" tenemos acceso a informaciones e internet, que "todo el mundo" va a tener lo mismo. Y también en este comentario de Martins & Tourinho, está puesta la cuestión de la responsabilidad ética, por detrás de los hechos. Es decir, al no estar "directamente" involucrados en los atentados del 11 de septiembre, no significa que sus vidas no padezcan de vicisitudes, antes como refugiados y luego como víctimas del prejuicio acerca de los musulmanes, que de pronto se transformarían en sinónimo de "terroristas".

También es interesante la honestidad que aparece en algunos relatos en relación a sus otros. Hellen comenta sobre su fotografía del chico sujetándose la cabeza entre escombros:

- (...) Sinto-me mal, pois é algo que me choca no momento, mas é um sentimento que logo é camuflado e eu não faço nada para ajudar.

Otro tema que aparece mucho en especial en relación al cortometraje *Cordas*, es la cuestión de la llamada "alteridad deficiente". Por un lado muchos han subrayado la inocencia de María, al no conocer, o simplemente ignorar, la real situación de su amigo con parálisis cerebral. Por otro lado, apuntan la lástima, la pena y la tristeza en relación al chico y su condición. Los sentimientos en relación a los deficientes son confusos, llegando al punto de no saber cómo portarse. Helena comenta:

- A Gi (professora) está falando e confesso que não tô prestando muita atenção. A Maria poderia ser eu. O menino da cadeira de rodas poderia ser uma menina. Me culpo por talvez fingir ser normal, ignorar uma pessoa que deveria chamar muita atenção. Ela que talvez (*no se entende*) andar mais que eu, tem que ser obrigada a desviar. Como se o problema fosse ela, talvez?

En esta misma línea, Hellen comenta que:

- Este vídeo estabeleceu uma sensação de pena, tristeza e de certa forma identificação. Lembrei imediatamente da minha amiga Pamela que possui deficiência visual. Assim como a protagonista, eu fazia de tudo para fazer ela feliz de acordo com as limitações dela.

Por sua vez, Maurício destaca sobre el vídeo:

- (...) não causou uma sensação agonizante, mas causou uma reflexão de como uma pessoa nesta situação vê o mundo de uma forma completamente diferente. Eu gostaria de ajudar pessoas em situações assim, mas não sei o que é que iria causar um bom efeito exatamente.

Paulo destaca:

- O que me chamou a atenção foi a naturalidade que a menina trata o menino deficiente. As pessoas têm certo receio de magoar, ficam sem jeito, não sabem como reagir. Como se o deficiente fosse um ET (Extra Terrestre), esquecem que esta pessoa é um ser humano apenas com algumas dificuldades e que devem ser tratadas como tal.

Patrícia remite a su colega Sophia y comenta:

- Não posso negar que quando começou o curta e mostrou o menino lembrei muito da Sophia, na forma que ela se sente, as dificuldades que ela enfrenta, as oportunidades que ela vai perder entre outros. Fiquei com muito receio de comentar esses pensamentos, um pouco porque ela não estava presente e também por um pouco de tristeza, ou até pena de ela estar no hospital. Desabafo: vou confessar que na noite de quarta quando deitei a cabeça no travesseiro para dormir comecei a pensar na nossa aula com o vídeo e a discussão, e veio que a Sophia é a pessoa no momento mais perto que sinto culpada por várias vezes não ter dado atenção para ela. Uma menina tão doce e querida, me despertou a vontade de fazer agora, hoje tudo que deixei de fazer, sinto remorso por isso. Acho que depois da aula do vídeo Cordas, comecei a ver as coisas diferentes de um modo mais sensível, me colocando no lugar do outro, sem contar que falar sem se importar com a opinião do outro foi bom demais.

Sophia no estaba presente en el día del cortometraje Cordas, sin embargo alcanzó apuntar en su diario su percepción de este otro deficiente a partir de la fotografía que Giovanna llevó, la de Dorina Nowill:

- (...) o que me chamou atenção foi o fato de que ninguém percebeu que aquela senhora sorridente e bem arrumada era cega, e nem eu teria percebido se a Gi não tivesse dito. Um dos motivos de eu ter escolhido essa imagem foi que não temos ideia de como essas pessoas 'fora do padrão' passam por várias dificuldades diárias...

Y claro, aquí se refería a ella misma que va en sillas de ruedas. Es interesante como piensa a estos otros, como personas "fora do padrão". El padrón es la mismidad, los dichos "normales", los no deficientes.

Helena señala:

- A distância entre uma pessoa com uso de cadeira de rodas não é física, mas uma distância pela falta de contato, conversa. Nessas situações de distância, sinto-me culpada por não fazer o que eu poderia agir para ajudar nessas situações. Um simples "Bom dia" poderia alegrar o coração de pessoas e evitar atos que gerem dor em outras pessoas. Simples atitudes poderiam ser feitas, mas são deixadas por se tronar monótonas e

por nos sentir obrigados a fazê-la. Um outro ao próximo que ficamos sujeitos a um medo de que a pessoa fique surpresa com uma pessoa que é próxima fisicamente, mas é “distante” por vê-la e não ter contato nenhum.

En este sentido Gabriel comenta:

- (...) tu vê que tem gente que possui alguma deficiência mas não liga muito, até que tu para pra pensar e vê quão 'egoísta' tu é. (...) As pessoas tentam passar uma imagem que mesmo assim todos somos iguais, mas eu discordo, infelizmente, eles são inferiores, não gostaria que fosse assim, mas infelizmente é a real. Nos resta ajudá-los.

Otra vez Carlos Skliar nos ayuda a pensar a esta llamada “alteridade deficiente”, a partir de “uma banal e medíocre normalidade”. Para ello, según propone, es necesario perderse y perdernos de vista, en sus palabras:

O que faz falta é perder-se e perder-nos de vista, toda vez que o único que parecemos ver, toda vez que o único que é visto é a egocêntrica normalidade. Egocêntrica normalidade cuja infame tentação é a invenção do anormal. (...) Precisamos voltar a olhar bem aquilo que nós representamos como *alteridade deficiente*. Voltar a olhar bem no sentido de perceber, com perplexidade, como esse outro foi produzido, governado, inventado e traduzido (Skliar, 2003, p. 154,155).

Por lo tanto, estaría bien intentar perturbar nuestras miradas en relación a este otro de la falta, que necesita de ayuda, al que tenemos que aportar algo desde nuestra mismidad, desde nuestros cuerpos completos y considerados perfectos.

b) Luego, cómo se ubicaban ante mis otros (a partir de imágenes de algunas obras que escogí de Ghaith-Abdul Ahad, Thomas Hirschhorn y Alfredo Jaar).

La obra más comentada de los tres ha sido *Los Ojos de Gutete Emerita*, de Alfredo Jaar. También del mismo artista les llamó la atención la obra "*This is not America*". Por otro lado las obras de Thomas Hirschhorn y las fotografías de Ghaith Abdul-Ahad provocaron muchos comentarios acerca de la crudeza que enseñaban, les pareció muy pesado. Paulo comenta, en relación a los tres artistas: "gostaria de ter a visão do outro como eles (os artistas) têm. Se preocupar, se comover e principalmente fazer algo a respeito".

Sobre **Alfredo Jaar**, algunos estudiantes comentaron:

Patrícia: - Nos faz pensar no outro com sensibilidade, com fotos de olhos que parecem cansados e tristes.

Aline: - Todas obras eram muito interessantes. A que mais me tocou foi a 'los ojos de Gutete Emerita', pois achei a história muito triste e chocante, e me fez pensar em todas as outras famílias que passaram por situações semelhantes no conflito ocorrido em Ruanda. O olhar é muito forte e ao mesmo tempo tão frágil"

Ana Paula: - As pessoas perderam a capacidade de se comover. Mostrou vídeo Times Square, EUA não é América. Olhos Gutete Emerita, imagem e foto. Nota-se que ele quer mostrar para as pessoas coisas que passam despercebidas por todos nós. Quer mudar isso. Começamos a notar que são as pequenas coisas que fazem a grande diferença e que deixamos elas irem embora despercebidamente.

Luana: - Percebemos que Alfredo Jaar quer mostrar para nós, para todos que vejam suas obras, coisas que passam despercebidas pelas pessoas, e isso ele não quer que aconteça, ele quer mudar isso, para que todos percebam o que está acontecendo.

Milena: - O que eu mais gostei e me impressionou foi a obra 'os olhos de Gutete Emerita. Foi emocionante. Os olhos dela eram muito profundos e

era uma interpretação difícil de se fazer com o que os olhos queriam dizer após tudo o que passou. Poderia ser tristeza, cansaço, dor...o que ela passou só ela sabe.

Felipe: - O que mais me tocou não foi saber dos mais de 1 milhão de mortos. Talvez porque meu cérebro pife quando eu tenho de imaginar qualquer coisa importante. O que me marcou mais foi a descrição da hora do massacre. Eu imagino como deve ter sido (insira a pior palavra) de vivenciar aquilo. É isso que eu me lembro nos olhos dela, da dor daquele momento.

Helena: - Trabalho feito mostrando a realidade. Desperta uma vontade e ao mesmo tempo impossibilidade de fazer algo para mudar as coisas, desespero ao ler e ver obras assim e ver que são reais

Matheus comenta, como primero al ver la película Hotel Ruanda, que no le había provocado ninguna reacción, pero que al conocer la obra Los Ojos de Gutete Emerita, y luego volver a mirar la película, se había dado cuenta de lo que había ocurrido. Como si la obra de arte permitiese "ver" cosas de otros modos, que la "estética *hollywoodiana*" no permite.

Matheus: - Vi o filme Hotel Ruanda, e não me deu nenhuma sensação, fiquei indiferente. Após ver os olhos da mulher fui rever o filme e no momento do assassinato das pessoas na igreja, pensei que realmente morreram pessoas, famílias inteiras naquela cidade. No filme para dar noção de qtas pessoas morreram eles enchem as ruas de pessoas mortas, as ruas ficam bloqueadas por corpos. Quando vi o filme me lembrei de um trecho de uma música que diz assim: *"It's a shame we have to die my dear. No one's getting out of here alive"*. Todas as vezes em que eu escuto esta música, eu me lembro daqueles olhos.

João: - Los Ojos de Gutete Emerita. ...teve a finalidade de denunciar o genocídio que ocorreu em Ruanda, com o fato dos olhos de uma mulher que viu seu marido e seus dois filhos serem assassinados na sua frente. É necessário que as pessoas e os governos prestem atenção no que está ocorrendo ao redor do mundo, para que não se repita o que aconteceu com Gutete Emerita.

Valéria: - ao mesmo tempo que poderia descrever a imagem em mil palavras sobre os aspectos físicos, olhando para seus olhos, sinto que não é em vão a criação do ditado ' os olhos são a janela da alma', e que nenhuma das mil palavras descreveria tão bem o que vejo, do jeito que vejo. Não sei até que ponto me relaciono com Gutete na imagem. Talvez seja pela morte de sua família – tão importante para mim – ou talvez apenas pela sua expressão atônita.

Maurício: - As obras dele tinham uma simplicidade que permitia o espectador realmente contemplar e sentir o seu impacto.

Sobre las obras de **Thomas Hirschhorn**, algunos estudiantes comentaron:

Patrícia: - Artista optou por uma exposição muito colorida e viva. Mas se olharmos de perto também vemos o sofrimento de pessoas.

Milena: - É perceptível que esse artista gosta do exagero. As suas instalações artísticas são complexas, ou seja, possuem muitos detalhes para serem analisados. Também dá para perceber que ele usa material barato, como fita adesiva, páginas de revistas, papelão etc. Em umas das obras tinha um manequim perfurado com muitos pregos. Com isso o exagero é notado claramente. Esse artista e suas obras, o conjunto, me causam agonia. É muito exagero. Em relação aos outros artistas esse é o que mais me chamou atenção.

Felipe: - (...) confusão, cabeça cheia... foi tudo o que eu senti. Eu acho que do mar de sensações caóticas e ruins que a obra dele proporciona uma ou outra sensação de incômodo e dor por ver pessoas em situações horrendas passam despercebidas. Como se ele banalizasse o incômodo e as sensações ruins despertar por olhar situações como a das pessoas nas fotos

Helena: - Parece com retratos abstratos disputando a visão dos que o veem com fotos que deveriam chamar atenção em primeiro plano, e são deixadas passar, sem ser vistas. Será que seria notada se postas em quadros orientados para chamar atenção? Acredito que sim. Mas teria o mesmo impacto quando descoberta perdida entre cores e rabiscos? Fica a interrogação.

Matheus: - "Autor dos pregos nas mãos". A parte da aula sobre este autor foi a que eu menos me interessei achei muito mórbida, não sei exatamente porque, a única coisa que eu gostei foi a parte da maquete gigante com os livros dos filósofos, porque a princípio parecia ser um ambiente pequeno mas que depois se mostrou muito grande, essa coisa de perspectiva me interessa muito. As fotos de pessoas mutiladas (*no sé si aqui refiérese a Ghaiith*), não me comoveram. Não sei ao certo porque, mas eu lembro que há muitos anos atrás eu vi uma imagem de uma fratura exposta onde aparecia muito sangue e eu fiquei muito mal, vendo aquela imagem. Acho que com a exposição esse tipo de coisa a pessoa fica menos susceptível a se abalar. É interessante a disposição das imagens que o artista faz, eu acho que ameniza um pouco o fato de serem pessoas mortas, tanto que ele repete várias imagens e não aparenta ser igual. Depois de ver a obra dele eu comecei a pensar mais em relação as pessoas que aparecem em notícias, para imaginar a causa de ter acontecido aquilo e também imaginando as famílias das pessoas que morreram

Ricardo: - Desordem e materiais facilmente encontrados, constante nas ferramentas, perspectivas diferentes trazem diferentes experiências. Me senti um pouco perturbado quando ao uso de mãos de manequins surgindo do nada.

João: - É conhecido por usar em suas obras materiais baratos (...). Suas construções fazem referência a filosofia, a política, e a cultura pop. Geralmente tem um ar caótico. Uma de suas obras é o *Ur Collage*, onde ele traz imagens de revistas de moda juntamente com imagens de guerra, trazendo o contraste entre a beleza aceita e os desastres de guerra.

Maurício: - Trazem uma avalanche de imagens agoniantes e me causaram uma sensação de inquietação. Tive vontade de sair da sala, ou olhar para qualquer outra direção. Não achei artístico, ou bonito, ou inspirador.

Por su vez, las fotografías de **Ghaiith Abdul-Ahad** fueron las menos comentadas:

Patrícia: - Nos traz imagens de sofrimento, muitas delas tiradas em países em guerra. Transmitindo em mim compaixão e amor ao próximo.

Milena: - Pelo que eu entendi e pelo meu ponto de vista, ele conseguiu tirar fotos de conflitos que estavam acontecendo no Iraque sem estar protegido pelo exército. As suas fotografias são marcantes e relatam mais do que estamos acostumados a ver. Em mim, desperta tristeza e agonia ao visualizar as fotos tiradas por ele.

Matheus: - Sobre o jornalista que acabou virando um artista, eu achei muito interessante, pois as fotos não foram tiradas com intuito de serem obras de arte, por isso eu acho que ficaram tão artísticas trazendo os problemas sociais das pessoas fotografadas.

Ricardo: - Corajoso de andar sem presença militar para tirar fotos no meio da guerra. Gostei da sua "obra" que mistura fotos de pessoas mutiladas a imagens aleatórias (*me parece que aquí se refiere al trabajo de Thomas Hirschhorn*). Para mim parecia crítica social, mostrando que pessoas não ligam para a morte de pessoas inocentes desde que isso não interfira em sua vida.

João: - Realizou um importante trabalho ao fotografar a guerra do Iraque em 2004 e 2005, revelando ao ocidente o que realmente acontecia lá, o que muitas vezes era encoberto e censurado pelo exército americano. Suas imagens são muito fortes e me chocaram um pouco.

Maurício: - Nos revelam uma realidade monstruosa que não é uma coisa de tempos passados. Na verdade, eu não me interessou nem um pouco em ver imagens deste tipo, pois acho que se eu não posso fazer nada para mudar esta situação, não vejo motivo para ficar e anestesiando com estas imagens. Sim. Com a repetição destas imagens, saímos da sala de Artes não mais aptos a fazer o bem, nem mais solidários ou bondosos, mas inevitavelmente vamos sentir o nojo pelos autores destas ações e iremos nos anestésiar um pouco mais para os sentimentos das pessoas e estas imagens, com o tempo, deixarão de nos chocar.

Es interesante observar que parece haber una especie de "dispositivo regulador de las sensibilidades" en cada uno. Algo que parece decir: hasta

aquí voy, alcanzo a mirar, después ya no, es demasiado para mí. No se trata pues de forzar a la gente a mirar lo que sea, los últimos acontecimientos en torno a los conflictos en Palestina o la ola de refugiados que llegan (vivos o muertos) a Europa cada día, es prueba de eso. Y es que, a veces, eso ha tomado proporciones desmesuradas, la gente comparte tales imágenes porque “hay que mirar”, “hay que conocer” lo que está pasando. En realidad, compartir imágenes “del dolor de los demás”, en situaciones de vulnerabilidad extrema, no cambiará el curso de los hechos. Quizás el problema resida como apunta Sontag, en el hecho de que “não é que as pessoas lembrem por meio de fotos, mas que só lembrem das fotos. Essa lembrança por meio da foto ofusca outras formas de compreensão e de recordação” (Sontag, 2003, p. 75). Por cierto, nos acordaremos después de muchos años de la fotografía del cuerpo del pequeño Aylan tendido en la playa, pero ni todos nos acordaremos de los motivos que le llevaron a estar allí.

c) *Cómo yo me (des)ubicaba ante los otros que se me presentaban.*

Al no haber enseñado inicialmente “mis otros”, a los estudiantes del taller, esperaba con eso no influenciar en sus elecciones. Algunos han coincidido con imágenes del otro en situaciones de vulnerabilidad extrema, como moradores de la calle, mendigos, niños carentes. Pero igualmente sus otros estaban representados por imágenes dónde uno deja todo hacia atrás y sale sin rumbo cierto, una escena de trabajo colectivo entre pescadores, una compañera de clase, o una fotografía de uno de los estudiantes cuando niño. Es interesante percibir todas las posibilidades que se abren a partir de una pregunta abierta: el otro en situación distante de la tuya. Entre tantas posibilidades, uno supuestamente va a buscar algo que le toque, que le diga respecto, que le llame la atención. Me parece que ahí hay una entrada importante para ir más allá de la imagen elegida. Para que sea solamente una puerta de entrada a un proceso de investigación individual, que pueda establecer relaciones con otras imágenes y otros textos.

Otra imagen que nos han perturbado, a Gizely y a mí, fue la de Hitler. Es decir, volver a mirar una imagen casi cliché, por otro sesgo, por su capacidad de liderazgo y no por su carácter abyecto. También a mí me ha sorprendido la elección de la imagen de Sophia. Por mi pura ignorancia o ingenuidad, o por quizás suponer habitar esta "maléfica invención que es la construcción de la normalidad" (Skliar, 2003), creí que a Sophia, porque iba en silla de ruedas y también porque me había comentado algo de un libro que le había gustado mucho "O Castelo de Vidro", le tocaría elegir una imagen de un "cuerpo perfecto", es decir, de un cuerpo en condiciones de caminar con sus propias piernas. Menuda reducción de posibilidades de mi parte. Sophia no solo presentó imágenes de trabajadores en situación de precariedad, que le parecieron bastante absurdas, sino también ha anticipado, para mi sorpresa, la reflexión de Susan Sontag (que todavía no les había comentado) en torno a nuestras implicaciones en los hechos allí representados.

- A primeira imagem me chamou atenção porque em vez de pessoas parecem formigas trabalhando. Outra coisa que fiquei pensando é que, esta cena, aparentemente distante, na verdade já está "embutida" em nossa vida e não percebemos, pois provavelmente estes trabalhadores estão em busca de minérios ou outras substancias que são utilizadas na fabricação de algum produto que usamos em nosso dia-a-dia, e nem nos damos conta de onde vem todas as coisas que usamos e o "caminho que elas fizeram até chegar a nós".

También otro punto en este proceso que me ha desubicado mucho, ha sido el hecho de que los propios estudiantes me han ayudado a percibir más allá del binomio vulnerabilidad-indemnidad al reorganizar sus imágenes a partir de múltiples entradas:

- 1) Natureza/Feliz/Ambiente/Tranquilidade/Leveza
- 2) Pobreza/Miséria/Dificuldade/Seca/Falta de água e comida/Serra Pelada
- 3) Mendigos

- 4) Guerra/Ditadura/Morte/Destruição
- 5) Foto da colega de classe/Rei do camarote/Dorina Nowill/Hitler (como personalidades de destaque, pessoas conhecidas)
- 6) Médico/Mulher que larga as sandálias/Obesidade infantil/Mulçumanos/Maurício quando pequeno em sua casa nos EUA.

Al no haber consenso entre ellos de dónde poner tal o cual imagen, ya me pareció un ejercicio importante para pensar la dificultad que es encasillar al otro, ponerlo en cajones cerrados. Darle la vuelta, volver a mirar las mismas imágenes desde otros parámetros parece ser también un ejercicio fundamental cuando se trata de volver a mirarlas con atención.

d) *Qué aprenderíamos todos nosotros a través de este cruce de miradas. ¿Hacia dónde nos llevaría todo eso? ¿Qué cambios se producirían en nuestros modos de ser y estar en el cole? ¿Cómo esto afectaría, (des)ubicaría nuestras propias miradas?*

Pues de todo ello, en este largo viaje pude aprender muchas cosas, revisar otras, volver a mirar de otros modos las mismas imágenes. Mis percepciones también fueron desplazadas, aún en torno a imágenes que ya tenía como miradas, pensadas. La portada de la revista *Veja* con la fotografía de la madre con su hija muerta en un atentado terrorista en Rusia, tienen para mí hoy otro sentido. Como madre no alcanzo solo a ver allí a una Pietà, ahora aquello me moviliza desde otros lugares. Y no es que yo pueda ponerme en el lugar de aquella madre, pero es que puedo tener un pequeño vislumbre, un pequeño desplazamiento en mi propia percepción de lo difícil que sería pasar por una situación próxima a aquella. Ahora puedo comprender por qué esta imagen era tan insoportable cuando la enseñaba a mis amigos que tenían hijos

También, en este proceso de construcción de las miradas, es interesante observar como direccionamos la mirada de nuestros estudiantes cuando

ministramos nuestras clases. Es difícil hacer el ejercicio de no imponer nuestras concepciones de mundo, nuestros valores, nuestros prejuicios. Desde luego nuestras posiciones no son neutrales, pero habría que buscar el equilibrio, el puntito, ni más allá, ni más acá en este proceso para darles algunas pistas y dejar que ellos mismo encuentren sus caminos. Quizás estaría bien ejercitar, más el hacer preguntas que dar respuestas cerradas, ayudar a pensar el mismo tema, la misma imagen desde múltiples puntos de vista. Escuchar(nos y los) más y hablar menos.

También el privilegio de estar en clase con otra profesora a la vez, de poder pensar en las pautas juntas aporta otros sentidos a la experiencia educativa. Es como si, al gestar este taller desde esta complicidad, que ya existía y se estrechó, hubiésemos creado una relación más allá de la de investigadora-investigado. Así que de nuestros encuentros, dentro y fuera de clase, muchas cosas fueron compartidas. Comparto de las palabras de Ana Arévalo Vera, al describir su investigación educativa que ha llevado a cabo junto con docentes:

En el despliegue fructífero del diálogo, se iba revelando una dimensión común: una cierta percepción o sensibilidad compartida en torno a las dificultades, obstáculos y logros en este quehacer. El hallazgo de este "lugar común" provocaba alivio y emoción, alivio por cuanto nos sacaba momentáneamente de las aprensiones iniciales de la investigación, del temor de no ser comprendido en cuanto a los propósitos de la indagación a la que se apostaba, emoción por descubrir que efectivamente podíamos entendernos en tanto compartíamos cierto sentido de nuestro trabajo docente. Pero este descubrimiento representaba sólo un momento del proceso, pues en la progresiva complejidad de la conversación se iba revelando, además de aquellas semejanzas o convergencias, aspectos divergentes, a veces radicalmente opuestos entre nosotros, todos los cuales constituían diferencias, que no hablaban tanto de lo que nos separaba como de lo que nos distinguía (Vera, 2010, p. 194).

Así que, en este proceso fuimos, Gizely y yo, reescribiéndonos como profesoras. Gizely al volver "al cole" después de una larga estancia fuera y yo que buscaba volver a mirar "al cole" con el mismo entusiasmo de antes, puesto que me encontraba en un ambiente de trabajo limitante que no me permitía ejercitar tales propuestas.

Creo que en este punto, podría decir que esta investigación ha aportado algunas reflexiones en torno a dejarse afectar por el otro, por las otras experiencias, por diferentes formas de mirar. Volver a mirar de otros modos lo ya visto. Pensar en estrategias para perturbar nuestras miradas, desde el relato en primera persona de lo que nos pasa, ante las imágenes de la alteridad en situaciones diversas. Pensar en estos relatos a partir de investigaciones individuales, a partir de pocas o una única imagen, a partir de los intereses propios de cada participante. Poner en relación estos relatos, aprender de la mirada de los demás.

De ahí, que mi contribución en esta investigación ha sido también la de aportar un relato de una experiencia en proceso, puntuada por cambios, dudas, transiciones, idas y vueltas, repasos, diferencias muchas. Estamos acostumbrados a los relatos exitosos en relación a las prácticas educativas, los que han alcanzado sus "objetivos al final". No sé si los he alcanzado, los "comentarios" de los estudiantes presentados en la última clase no son garantía de ello. Son solamente posibilidades, algunas indicaciones de que parece ser que sí hubo pequeños cambios en sus percepciones. Pero, desde luego, esta es una tarea que no se agota aquí, habría que seguir mirando con más atención a las imágenes, seguir pensando en los modos de desubicar nuestras miradas, seguir revisando las políticas y poéticas de las diferencias, seguir pensando en la responsabilidad de nuestras miradas en relación a la alteridad, seguir pensando a partir de pequeños ejercicios de montaje entre textos e imágenes. Seguir pues, produciendo encuentros diversos entre otros.

.....Coda



Figura 120. Banksy, *Are you using that chair?*, 2005

Mas para o saber, para o sentir, é necessário ousar, é necessário aproximar o seu rosto da cinza. E soprar devagar para que a brasa, por baixo, recomece a propagar o seu calor, a sua luminosidade, o seu perigo. Como se, da imagem cinzenta, se erguesse uma voz: "Não vês que ainda estou a arder?"

(Didi-Huberman, 2015, p. 317)

Referencias Bibliográficas

- ABDUL-AHAD, G. (2004). 'He's just sleeping, I kept telling myself'. Recuperado en <http://www.theguardian.com/world/2004/sep/14/iraq-middleeast>
- ABDUL-AHAD, G. (2012). The Accidental Correspondent. When war came to his home, Ghaith Abdul-Ahad found his calling. Entrevista a Michael Massing. Recuperado en http://www.cjr.org/feature/the_accidental_correspondent.php
- ABRAMOWSKI, A. (2005). Educar la mirada. Reflexiones a partir de una experiencia de formación docente. Recuperado en www.flacso.org.ar/educacion/imagenes/informe_educarlamirada.pdf
- ABRAMOWSKI, A. (2008). El lenguaje de las imágenes y la escuela: ¿es posible enseñar y aprender a mirar? Recuperado en: <http://tramas.flacso.org.ar/articulos/el-lenguaje-de-las-imagenes-y-la-escuela-es-posible-ensenar-y-aprender-a-mirar>.
- ACCATINO, S. (et all). (2006a) Alfredo Jaar, Conversaciones em Chile, 2005. In.: VALDÉS, Adriana (Ed.) Catálogo de la exposición JAAR SCL 2006. Barcelona: Actar.
- ACCATINO, S. (2006b). Estrategias de visibilidad. In: VALDÉS, Adriana (Ed.) Catálogo de la exposición JAAR SCL 2006. Barcelona: Actar.
- ALANDETE, D. (2013). Israel mata al mártir de la Intifada. El País. Internacional. 02/06/2013. Recuperado en http://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/31/actualidad/1370034266_679694.html
- ALMEIDA, P. (2004). Jean-Luc Godard, Notre Musique. França/Suíça, 2004. Revista Contracampo de Cinema. Recuperado en <http://www.contracampo.com.br/64/notremusique.htm>
- ALVES, R. (2001). A escola que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir. São Paulo: Papirus.

- ALVITO, M. (1999). Do corpo para ser visto ao corpo invisível: do teatro da crueldade ao império do terror. En Sexta Feira. Antropologia, Artes, Humanidades, n. 4 Corpo. São Paulo: Hedra.
- ARFUCH, L. (2006). Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada. In: DUSSEL, Inés (comp.) Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE.
- ARFUCH, L. (en línea). La imagen: Poderes y violencias. Recuperado en <http://tramas.flacso.org.ar/articulos/la-imagen-poderes-y-violencias>
- BAKSA, N. (2015). Ensaio de moda inspirado em refugiados gera polêmica. Recuperado en: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/10/ensaio-de-moda-inspirado-em-refugiados-gera-polemica.html>
- BAL, M. (2010). Arte para lo Político. In: Revista Estudios Visuales num #7, enero 2010. Recuperado en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf (Pp 40-65).
- BAL, M. (2014). De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo. Universidad Nacional de Colombia y The University Chicago Press.
- BANKS, M. (2009). Dados visuais para pesquisa qualitativa. Porto Alegre: Artmed.
- BARTHES, R. (1993). Mitologías. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BAUDRILLARD, J. (1991). La guerra del Golfo no ha tenido lugar. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BAULUZ, J. (2015). "La gente continuó en la playa con su maravilloso día de verano". Recuperado en http://www.quesabesde.com/noticias/javier-bauluz-playa-con-texto-fotografico_13542

- BENET, V. J. (2007). Del teatro de operaciones a la visión mecánica de la batalla. En MONEGAL, Antonio. Política y (po)ética de las imágenes de guerra. Barcelona: Paidós.
- BERNARDO, V. (1999). Releitura não é cópia: refletindo uma das possibilidades do Fazer Artístico. Centro de Artes: UDESC. [Trabajo de Conclusión de Postgrado no publicado].
- BERLAU, R. (2004). Prólogo BRECHT, Bertold (1955) ABC de la Guerra de Bertold Brecht, Madrid: Ediciones del Caracol.
- BORGES, A. C. (2001). Georges Bataille: Imagens do Êxtase. Agulha, Revista de Cultura nº 9. Fortaleza, São Paulo, fevereiro de 2001. Recuperado en: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag9bataille.htm>
- BREA, J.L. (ed.) (2005). Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal.
- BUCHLOH, B.; H.D, GINGERAS, A. M. y BASUALDO, C. (2004). Thomas Hirschhorn. London: Phaidon.
- BUTLER, J. (2006). Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2010). Marcos de guerra. Las vidas lloradas. Barcelona, Paidós.
- CANTON, K. (2009). Corpo, identidade e erotismo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- CARLI, S. (2006). Ver este tiempo. Las formas de lo real. En: DUSSEL, Inés (comp.) Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen. Buenos Aires: Manantial, FLACSO/OSDE.
- CESAR, M. F. (2014). Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Editora Circuito.
- Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar (2010). Curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- CONNELLY, F. M. & CLANDININ, D.J. (1995). Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa. In LARROSA, J. (1995), Déjame que te cuente: Ensayos sobre narrativa y educación. Barcelona: Laertes.

- CONTRERAS, J. y PÉREZ de LARA, N. (Comps.) (2010). Investigar la experiencia educativa. Madrid: Morata.
- CRUZ, Rossana R. (2006). Políticas de la mirada. Hacia una antropología de las pasiones contemporáneas. En: DUSSEL, Inés (comp.) *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, FLACSO/OSDE.
- DELGADO, J. (2015). Navios Negreiros, Versão 2015. Recuperado en <http://www.revistaforum.com.br/mariafro/2015/04/20/europa-para-por-charlie-hebdo-mas-e-indiferente-1600-mortes-de-naufragos-librios/>
- DE LUCAS, J. (2015). No es falta de caridad. ¡Son delitos, estúpidos! Recuperado en <http://alrevesyalderecho.infolibre.es/?p=1863>
- DENZIN, N. K & Lincoln, Y. S. (eds) (2005). *The SAGE handbook of qualitative research*. 3a ed. California: SAGE.
- DENZIN, N. K & Lincoln, Y. S. (eds) (2006). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed. 2ª ed.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman a Pedro G. Romero. *Revista Minerva*. Número 5. Círculo de Bellas Artes. Madrid 4 de abril de 2007. Recuperado en: <http://fxysudoble.com/es/cronologia/un-conocimiento-por-el-montaje-2/>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1. Madrid: Antonio Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008b). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. In.: A.A.V.V. Alfredo Jaar. *La Poética de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008c). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado en

[http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges Didi Huberman Cuando las imagenes tocan lo real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). Cómo abrir los ojos. En: Harun Farocki, Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2015). Falenas. Ensaio sobre a aparição, 2. Lisboa: KKYM.
- DONSKIS, L. (2014). Introdução. Para uma teoria da privacidade e da impenetrabilidade humanas, ou Expondo as formas esquivas do mal. En: BAUMAN, Zygmunt. Cegueira Moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar.
- DUSCHATZKY, S. e SKLIAR, C. (2001). O nome dos outros. Narrando a alteridade na cultura e na educação. In: LARROSA, J. e SKLIAR, C. (orgs.) Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica.
- DUSSEL, I. y GUTIERREZ, D. (comps.) (2006). Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE.
- DUSSEL, I. (2010). Educar la mirada: reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente. Recuperado en: <https://sites.google.com/site/bibliotecadigital32/pedagogia-de-la-imagen>
- ELKINS, J. (2003). As fotografias mais intoleráveis já tiradas. En: GREINER, Christine e AMORIM, Cláudia (org.). Leituras do corpo. São Paulo: Annablume.
- ELKINS, J. (2003b). Visual studies: a skeptical introduction. New York, Londres: Routledge.
- ELKINS, J. (2013). On The Complicity Between Visual Analysis and Torture; A Cut-by-Cut Account of *Lingchi* Photographs. Em: DI BELLA, Maria Pia y ELKINS, James. Representations of Pain in Art and Visual Culture. New York: Routledge.

- ENWEZOR, O. (ed.) (2006). Lo Desacogedor. Escenas Fantasmas en la Sociedad Global. Catálogo de la 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla.
- FARINA, C. (2005). Arte, Cuerpo y Subjetividad. Estética de la formación y Pedagogía de las Afecciones. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad de Educación. [Tesis Doctoral no publicada].
- FERRARI, F. (2010). O mundo passa. Uma etnografia dos Calon e suas relações com os brasileiros. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. [Tesis Doctoral no publicada].
- FIGA, M. E. (1997). Los Otros Niños. En PÉREZ de LARA, N. y LARROSA, J. (comps.) *Imágenes del Otro*. Barcelona: Virus.
- FRANZ, T. (2003). Educação para uma compreensão crítica da Arte. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- FREIRE, P. (1996). Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra.
- GARRIDO, C. (2015). Google Images, género y la política de la verdad. Diari de Tarragona, Dissabete, 26 de setembre de 2015. Recuperado en <http://www.diaridetarragona.com/uploads/665606e41650693.pdf>
- GODARD, J.-L. (2004). Notre Musique. FRA.
- GOUREVITCH, P. (2006). Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias. São Paulo: Companhia das Letras.
- GUASH, A.M. (2003). "Estudios Visuales. Un estado de la cuestión". En Estudios Visuales 1 (noviembre 2003).
- GUASH, A.M. (2005). Doce reglas para una nueva academia: la "nueva historia del arte" y los estudios audiovisuales. En: BREA, J.L. (ed.) Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal.

- HERNÁNDEZ, F. (1998). A Organização do currículo por Projetos de Trabalho. O conhecimento é um caleidoscópio. Porto Alegre: Artes Médicas.
- HERNÁNDEZ, F. (2000). Cultura Visual, mudança educativa e Projetos de Trabalho. Porto Alegre: Artes Médicas.
- HERNÁNDEZ, F. (2004). Los Estudios de Cultura Visual como espacio de transgresión en la Universidad. Comunicación presentada en el I Congreso Internacional de Estudios Visuales, ARCO, Madrid. Recuperado en <http://estudiosvisuales.net/CONGRESO2004/comunicaciones/doc.php?id=11>
- HERNÁNDEZ, F. (2013). Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. En: Martins, R. e TOURINHO, I. (eds) Processos e Práticas de pesquisa em cultura visual e educação. Santa Maria: Ed. da UFSM.
- HERNÁNDEZ, F. (2011) A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. En: Martins, R. e TOURINHO, I. (eds) Educação da cultura visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM.
- HIRSCHHORN, T. (2004). En BUCHLOH, Benjamín H.D, GINGERAS, Alison M. y BASUALDO, Carlos. Thomas Hirschhorn. London: Phaidon.
- HIRSCHHORN, T. (2007/2008) Where do I stand? What do I want? Thomas Hirschhorn. The Annual Art Review, London.
- HIRSCHHORN, T. (en línea) In 27ª Bienal de São Paulo. Recuperado en: http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/thomas_hirschhorn.jhtm
- HISPANO, A. (2007). Guerra a la vista. MONEGAL, Antonio. Política y (po)ética de las imágenes de guerra. Barcelona: Paidós.
- HOBIN, J. (2001). In the Playroom. Recuperado en <https://www.behance.net/gallery/1245693/In-The-Playroom>

- HOLLIS, R. (2001). Design Gráfico. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes.
- JAAR, A. (1998). Hágase la Luz. Proyecto Ruanda 1994-1998. Barcelona: Actar.
- JAAR, A. (2006). Entrevista concedida a Cristián Warnken. Recuperado en: <http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>
- JAAR, A. (2007). Entrevista publicada en el Programa Art:21/PBS. Recuperado en: <http://www.youtube.com/watch?v=gZP4MrwwUg4&feature=related>
- JAAR, A. (2008). En TOLEDO, Manuel. Alfredo Jaar, de Chile a África. BBC Mundo. Recuperado en http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/misc/newsid_7324000/7324867.stm
- JIMÉNEZ, C. (2009). Iconoclastia e Iconolatría: la sacralización de las imágenes en el contexto de la "guerra contra el terrorismo". En: CORBEIRA, Darío (ed.) Brumária, n. 14 Iconoclastia – Iconolatría. Madrid: Brumária A.C.
- JÚNIOR, D. M. de A. (2001). «Enredos da tradição: a invenção histórica da região Nordeste do Brasil» In: SKLIAR, C. & LARROSA, J. (orgs.) Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica.
- KIAROSTAMI, A. (2008). Sobre la mirada. (Una buena buena ciudadana). En MAASCHELEIN, Jan y SIMONS, Marten. Mensajes e-ducativos desde tierra de nadie. Barcelona: Laertes.
- KIAROSTAMI, A. e ISHAGHPOUR, Y. (2004). Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify.
- KLEIN, K. F. (2014). "Visão terapêutica, visão obsessiva". Recuperado en: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=15557>
- LARROSA, J. (2003). La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación. México: Fondo de Cultura Económica.

- LARROSA, J. (2008). *Deseo de realidad. Algunas notas sobre experiencia y alteridad para comenzar a desenjaular la investigación educativa*. (no publicado).
- LARROSA, J. (2010). Herido de realidad y en busca de realidad. Notas sobre los lenguajes de la experiencia. En. CONTRERAS, José y PÉREZ DE LARA, Núria (Comps.) *Investigar la experiencia educativa*. Madrid: Morata.
- LEDBETTER, M. (2012). Do Not Look at Y/Our Own Peril. Voyeurism as Ethical Necessity, or To See as a Child Again. Em: GRONSTAD, Asbjorn & GUSTAFSSON, Henrik (Eds) *Ethics and images of pain*. New York: Routledge.
- LEOPOLDO e SILVA, F. (2012). *O Outro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- MAFFESOLI, M. (2014). O sistema educacional não funciona mais. Entrevista concedida al periódico Zero Hora. Recuperada en: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2014/04/o-sistema-educacional-nao-funciona-mais-diz-michel-maffesoli-4473443.html>
- MARIAS, J. (2008) Sobre la dificultad de contar. Discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído el día 27 de abril. Recuperado en: [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/\(voanexos\)/arch92A4F5C5435A49D2C1257436002ADCD1/\\$FILE/Discurso_Javier_Mar%C3%ADas.pdf](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/(voanexos)/arch92A4F5C5435A49D2C1257436002ADCD1/$FILE/Discurso_Javier_Mar%C3%ADas.pdf)
- Martha R. (en línea). Serie Bringing the War Home (1969-1972). Recuperado en <http://www.miandn.com/artists/martharosler/>
- MARTINELLI, A. (2014). 'Não te estupro porque você não merece', repete Bolsonaro a deputada Maria do Rosário. Recuperado en: http://www.brasilpost.com.br/2014/12/09/bolsonaro-estupro_n_6296418.html
- MARTINS, R. y TOURINHO, I. (2010). *Culturas da infância e da imagem*. "Aconteceu um fato grave, um incidente global". En MARTINS, R. y TOURINHO, I. (orgs) *Cultura visual e infância: quando as imagens invadem a escola*. Santa Maria: Ed. Da UFSM.

- MAYAYO, P. (2003). Historias de mujeres, historia del arte. Ensayos Arte Cátedra. Madrid: Cátedra, 2003.
- MBEMBE, A. (2006). Necro-política. In.: ENWEZOR, Okwui (ed). Lo desacogedor. Catálogo de la 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIAC2). Barcelona: BIAC2/BOM.
- MIRZOEFF, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós, 2003.
- MONÉGAL, A. (2001). "Alfredo Jaar y el archivo de las Imágenes omitidas" ponencia presentada en el Seminari Internacional "Politiques d'arxiu: la noció d'arxiu i les pràctiques artístiques contemporànies". Universitat de Girona, Girona, 19,20,21 de diciembre de 2011. Recuperado en diobma.udg.edu/handle/10256.1/2326
- MOTTA, S. (2014). OAB quer inquérito sobre racismo na internet. Publicado en 01/11/2014, Folha de São Paulo. Recuperado en <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/11/1541752-oab-quer-inquerito-sobre-racismo-na-internet.shtml>
- NANCY, J.-L. (2007). A la escucha. Buenos Aires: Amorrortu.
- NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS. (BRA), 1998. Diretor: Marcelo Masagão.
- NAIR, P. (2010). Post-imagen. Trauma, Historia y Conexión en la Fotografía de Alfredo Jaar. En JAAR, Alfredo. Los ojos de Gutete Emerita. Chile: DIRAC/29ª Bienal de São Paulo.
- PEDERSOLI, B. (et all) (2014). Quem foi às ruas para pedir retorno de militares ou gritar contra a ditadura? Publicado en UOL, São Paulo e Rio de Janeiro. Recuperado en <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/03/23/marchas-reunem-defensores-e-opositores-da-ditadura-militar.htm>
- PÉREZ de LARA, N. y LARROSA, J. (comps.) (1997). Imágenes del Otro. Barcelona: Virus.

- PÉREZ de LARA, N. (2010). La experiencia de la diferencia en la investigación. En CONTRERAS, José y PÉREZ de LARA, Nuria (Comps.) Investigar la experiencia educativa. Madrid: Morata.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, A. E. (1999). Goya. Caprichos – Desastres – Tauromaquia – Disparates. Madrid: Fundación Juan March.
- PINNEGAR, S. y DAYNES, J. G. (2007). Locating Narrative Inquiry Historically. Thematics in the Turn to Narrative. In. CLANDINI, J. (Ed.) Handbook of Narrative Inquiry. Mapping a Methodology. LA: Sage.
- PIUSSI, A. M. y MÉNDEZ, A. M. (coords) (2006). Educación, nombre común femenino. Barcelona: Octaedro.
- PLATT, S. (2007). American and Getty Images photojournalist Spencer Platt, winner of World Press Photo of the Year 2006, describes the picture and how he took it. Recuperado en <http://cpn.canon-europe.com/content/news/SpencerPlatt.do>
- POLLOCK, G. (1995). Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo? *Feminisme, art et histoire de l'art*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Yves Michaud (ed.). Recuperado en <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>
- POLLOCK, G. (2008). Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. In.: A.A.V.V. Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- PORTO, R. (2015). Marine Le Pen defende 'guerra contra o fundamentalismo'. Recuperado en <http://www.sol.pt/noticia/121702#close>
- RANCIÈRE, J. (2008). *El teatro de imágenes*. In.: A.A.V.V. Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- RANCIÈRE, J. (2010). El espectador emancipado. Castellón: Ellago
- RICHARD, N. (2006). Estudios Visuales y Políticas de la Mirada. En: DUSSEL, Inés y GUTIERREZ, Daniela (comps.) Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE.

- RODRÍGUEZ, A. (2012). No pude contener las lágrimas. Recuperado en http://www.quesabesde.com/noticias/arturo-rodriguez-con-texto-fotografico_9154
- ROGOFF, I. (1998). Studying visual culture. En N. Mirzoeff (Ed.) The Visual Culture Reader. Londres: Routledge.
- ROMERO, A. y Giménez, M. (sel., notas) (2007). Megamuestras 2007. II Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS). Una selección de las presentaciones. Recuperado en: <http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/2007-Sevilla-2.doc>.
- SANCHÉZ DE SERDIO, A. (2013). Visualidade, produção de conhecimento e pedagogia do olhar. En: Martins, R. e TOURINHO, I. (eds) Processos e Práticas de pesquisa em cultura visual e educação. Santa Maria: Ed. da UFSM.
- SAN MARTÍN, F. J. (2005). Thomas Hirschhorn, la otra Suiza. Arte y Parte no 59, octubre-noviembre.
- SATUÉ, E. (1999). El Diseño Gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días. Madrid: Alianza Editorial.
- SILVA, T. T. (2014). A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. 14. ed. Petrópolis: Vozes.
- SKLIAR, C. (2003). Pedagogia (improvável) da diferença. E se o outro não estivesse aí? Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- SONTAG, S. (2003). Ante el dolor de los demás. Barcelona: Círculo de Lectores.
- SONTAG, S. (2008). Sobre la fotografía. Barcelona: De Bolsillo.
- SONTAG, S. (2009). Diários (1947-1963). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- STRAUSS, D. L. (1998). Un mar de penas no es un proscenio. Acerca de los Proyectos sobre Ruanda de Alfredo Jaar. En JAAR, Alfredo. Hágase la Luz. Proyecto Ruanda 1994-1998. Barcelona: Actar.

- TIBURI, M. (2014). *Filosofía práctica. Ética, vida cotidiana, vida virtual*. Rio de Janeiro, Record.
- VALDERRAMA, J. M. (2010). Reseña del libro de Michel Melot. *Breve Historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010. En: *Historia y Sociedad* n° 19 Medellín, Colombia, julio-diciembre 2010.
- VALDÉS, A. (2006). "No pienses como un artista, piensa como un ser humano". Apuntes para una poética de Alfredo Jaar. In: VALDÉS, Adriana (Ed.) *Catálogo de la exposición JAAR SCL 2006*. Barcelona: Actar. (p. 48-63).
- VALDÉS, A. (Ed.) (2006b). *Catálogo de la exposición JAAR SCL 2006*. Barcelona: Actar.
- VERA, A. A. (2010). La experiencia de sí como investigadora. En CONTRERAS, José y PÉREZ de LARA, Nuria (Comps.) *Investigar la experiencia educativa*. Madrid: Morata.
- VILLENA, M. Á. (2007). Una catarsis necesaria. Los serbios oscilan entre la apatía y la petición de responsabilidades en un país que lleva tres meses de Gobierno provisional. *El País*, miércoles 11 de abril de 2007, 2. Recuperado en http://elpais.com/diario/2007/04/11/internacional/1176242401_850215.html
- VIGNALE, S. (2009). *Pedagogía de la incertidumbre*. In: *Revista Iberoamericana de Educación*, no 48/2, OEI.
- VIGNALE, S. (2009b) *Apertura a una experiencia del Otro, para una pedagogía de las diferencias*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional Política, Escuelas e Infancias. Filosofía y Educación en nuestra América. Promovida por la Universidad de Cuyo. Mendoza, Argentina. Recuperado en <http://congresofyeenna.net16.net/>
- VIGNALE, S. (2011). "Apertura a una experiencia del Otro para una pedagogía de las diferencias". En: *Filosofía y Educación en nuestra América: políticas, escuelas e infancias*. Comp. Por Adriana Arpini (et. Al.). Qellqaska.

ZOJOVIC, I. In VILLENA, M. Á. (2007). Una catarsis necesaria. Los serbios oscilan entre la apatía y la petición de responsabilidades en un país que lleva tres meses de Gobierno provisional. El País, miércoles 11 de abril de 2007, 2. Recuperado en http://elpais.com/diario/2007/04/11/internacional/1176242401_850215.html

ANEXO I

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO
PROGRAMA DE DOCTORADO: ARTES VISUALES Y EDUCACIÓN, UN ENFOQUE
CONSTRUCCIONISTA

TERMO DE CONSENTIMENTO

Ciente que Valeska Bernardo Rangel, esta desenvolvendo pesquisa pela Universidade de Barcelona (Espanha), através do programa *Artes Visuales y Educación: un enfoque construccionista*, da Faculdade de Bellas Artes.

Ciente de que se trata de um estudo sobre a questão da alteridade na visualidade contemporânea, tema de sua tese de doutorado, através de análise dos relatos escritos pelos participantes da oficina aberta: **Experiências do Olhar – a percepção do outro na visualidade contemporânea (Floripa na Foto 2011)**.

Ciente que os dados, relatos, textos e informações serão utilizados somente para pesquisa científica, **autorizo a utilização dos mesmos** da seguinte forma (assinalar a opção desejada):

() **Sem identificação.** Os dados, relatos, textos e informações produzidos durante a oficina serão utilizados sem minha identificação pessoal, e serão identificados com nome fictício garantindo minha privacidade.

() **Com identificação.** Autorizo a utilização do meu nome identificando os relatos, textos e informações produzidos por mim nesta oficina.

Nome: _____

Identidade:

e-mail: _____

Telefone: (__) _____

Ass: _____

Se houver alguma dúvida em relação a esta pesquisa você poderá entrar em contato pelo telefone (48) 9991-9857 (email: valeskabr@gmail.com).

ANEXO II

El último cuento de esa colección, *De barro estamos hechos*, está basado en una tragedia ocurrida en Colombia en 1985, cuando la violenta erupción del volcán Nevado del Ruiz provocó una avalancha de nieve derretida que se deslizó por la ladera de la montaña y sepultó por completo una aldea. Miles de personas perecieron, pero el mundo recuerda la catástrofe sobre todo por Omaira Sánchez, una niña de trece años que quedó atrapada en el barro. Durante tres días agonizó con pavorosa lentitud ante fotógrafos, periodistas y camarógrafos de televisión, que acudieron en helicópteros. Sus ojos en la pantalla me han penado desde entonces. Tengo todavía su fotografía sobre mi escritorio, una y otra vez la he contemplado largamente tratando de entender el significado de su martirio.

Tres años más tarde en California traté de exorcizar esa pesadilla relatando la historia, quise describir el tormento de esa pobre niña sepultada en vida, pero a medida que escribía me fui dando cuenta que ésa no era la esencia del cuento. Le di otra vuelta, a ver si podía narrar los hechos desde los sentimientos del hombre que acompaña a la chica durante esos tres días; pero cuando terminé esta versión comprendí que tampoco se trataba de eso. La verdadera historia es la de una mujer – y esa mujer soy yo – que observa en una pantalla al hombre que sostiene a la niña. El cuento es sobre mis sentimientos y los cambios inevitables que experimenté al presenciar la agonía de esa criatura.

(Isabel Allende, *Paula*, 2007: 404).

Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados – de maneras que acaso prefiramos no imaginar-, del mismo modo como la riqueza de algunos quizás implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo (Sontag, 2003: 130).

Las imágenes paralizan. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido a través de fotografías gana un plus de realidad (...) pero también, después de que estas imágenes hayan sido impuestas repetidamente a nuestra vista, este acontecimiento pierde realidad (Sontag, 2008: 29,30).

(...) ¿Qué es el otro, aquello, aquel que no soy yo?, ¿algo-aquello que definimos por negación, que es a partir y sólo con la condición de ser lo que yo no soy?

¿Qué es mi imagen?, ¿el revés, el otro lado de mí, aquello que soy yo, pero a la vez que no soy yo, mi reverso...la distancia necesaria entre yo y mí mismo?

Imagen de espejo; espejismo; imagen de imaginar; ¿imagen que no corresponde a alguna realidad, aquello que me regresa a mí mismo: retorno, verso y reverso, igual y opuesto a la vez...completud de mi otro yo, carencia de mí mismo...?

¿La entidad, identidad, como aquello sustancial al ser, algo fijo, seguro, separado del otro, y la imagen como aquello que nos refleja en el otro, que refleja el otro en mí, aquello que hace posible un acercamiento?

Hablar del Otro implica hablar de Uno, ¿y a la vez establecer una oposición, o una diferencia?

Hablar del Otro, ¿implica que hay Uno que es?: ¿tiene cualidades que le definen, establecidas por discursos, culturas, academias, parámetros, sentido común...?; y por lo tanto, que hay un Otro también definido.

¿Cómo es, entonces, que uno puede ser a la vez el otro? ¿Cómo es, entonces, que en realidad no se es del todo?

Si cambian (cambiamos) los discursos y si cambiamos nosotros; entonces...Eso de ser ¿es algo no fijo, estable, definido, clasificado, certero: conceptualizado con delimitaciones claras...?

¿A qué y a quién interesa, pues, que estos discursos no cambien, que nosotros no cambiemos?

¿A qué y a quién interesa que haya Unos – fijos, delimitados – niños, jóvenes, adultos, viejos... y Otros – también fijos y delimitados - niños, jóvenes, adultos, viejos....sujetos de y a las prácticas discursivas y materiales de aquello diferencial, y tantas veces discriminatorio?

Mundo de semejanzas y diferencias – reales, materiales – que hacemos, que hacen; que creemos, que creen....unos y otros.

Si construimos una entidad, por ejemplo la Infancia; construimos a la vez otra entidad: la Otra Infancia... ¿definida por oposición a la primera, con respecto a, hacia, verso-reverso de la primera?, ¿en la que todas las cualidades de la primera, se transforman en *no cualidades* de la segunda, en su imagen invertida? (Figa, 1997: 77,78)

Al mirarlas, no debemos ni revocarlas (...) ni “creer que estamos ahí” (...). Imaginación no es identificación, y aún menos alucinación. Aproximación no es apropiación. Estas imágenes no serán nunca unas tranquilizadoras imágenes de uno, siempre permanecerán como unas imágenes del Otro, y por esta razón, desgarradoras: pero su rareza misma pedía que las abordásemos (Didi-Huberman, 2004:134).

Los ojos de Gutete Emerita, Alfredo Jaar, 1997.

Em 1994, durante um período de cinco meses, mais de um milhão de ruandeses, quase todos membros da minoria tutsi, foram sistematicamente assassinados enquanto a comunidade internacional fechou os olhos para o genocídio. As matanças foram basicamente realizadas por milícias hutus, armadas e treinadas pelo exército ruandês. Em consequência desse genocídio, milhões de tutsis e hutus fugiram para o Zaire, o Burundi, a Tanzânia e Uganda. Muitos continuam até hoje em campos de refugiados, temendo uma nova onda de violência ao voltar para casa. Numa manhã de domingo, em uma igreja em Ntarama, 400 homens, mulheres e crianças tutsis foram assassinados por um esquadrão da morte hutu. Gutete Emerita, de 30 anos, assistia à missa com a família quando o massacre começou. Seu marido, Tito Kahinamura, 40, e seus dois filhos, Muhoza, 10, e Matirigari, 7, foram mortos com facões diante de seus olhos. De algum modo, Gutete conseguiu escapar com a filha Marie-Louise Unumararunga, 12. Elas se esconderam em um pântano nas redondezas durante três semanas, e só saíam à noite em busca de comida. Gutete voltou à igreja na selva porque não tinha outro lugar para ir. Quando fala sobre a família perdida, gesticula para os corpos no chão, apodrecendo sob o sol africano. Lembro-me de seus olhos. Os olhos de Gutete Emerita.

(Des)ubicar = 1. Situar a alguien o algo fuera de lugar. 2. Dicho de una persona: Perder la orientación y no saber dónde se encuentra o qué dirección tomar.

Perturbar = 1. **Inmutar**, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien. 2. Impedir el orden del discurso a quien va hablando. 3. Dicho de una persona: Perder el juicio.

Inmutar = 1. Alterar o variar algo. 2. Sentir una conmoción repentina del ánimo, manifestándola por un ademán o por la alteración del semblante o de la voz.

Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 11 de febrero de 1990.

Nelson Mandela es liberado de su prisión, tras 28 años de trato brutal en manos del régimen del apartheid. Las imágenes de su liberación, transmitidas en vivo en todo el mundo, muestran a un hombre que abre y cierra los ojos ante la luz, como enceguecido.

Más de la mitad de la sentencia de Mandela se cumplió en Robben Island, roca azotada por el viento y rodeada de los traicioneros mares del Cabo de Buena Esperanza. A sólo siete millas de distancia de Ciudad del Cabo, la isla había sido utilizada desde 1959 como cárcel de máxima seguridad para “no blancos”. Entre los encarcelados allí con Mandela se contaban Walter Sisulu, Ahmed Kathrada y Govan Mbeki, padre del actual Presidente de Sudáfrica, Thabo Mbeki. Mandela dijo más tarde que Robben Island era un medio para “invalidarnos, de manera que nunca más tuviéramos la fuerza y el coraje de defender nuestros ideales”.

En el verano de 1964, Mandela y sus compañeros de prisión en la sección de aislamiento fueron encadenados y trasladados a una cantera de piedra caliza al centro de la isla, donde se les puso a trabajar quebrando rocas y extrayendo cal. La cal se utilizaba para blanquear los caminos de la isla. Al final del día, el polvo calcáreo había cubierto de blanco a los negros prisioneros. Durante su trabajo, la cal reflejaba el resplandor del sol, que los cegaba. Sus reiteradas solicitudes de anteojos para proteger la vista no fueron atendidas.

No hay fotografías que muestren a Nelson Mandela llorando el día que salió de su prisión: Se dice que la enceguecedora luz de la cal lo había privado de la capacidad de llorar.

Pennsylvania, Estados Unidos, 15 de abril de 2001.

Se informa que una de las mayores colecciones de fotografías históricas del mundo está a punto de ser enterrada para siempre en una vieja mina de cal. La mina, que se encuentra en una zona lejana de Pennsylvania occidental, se transformó en un refugio contra bombas en los años cincuenta, y se conoce hoy como Iron Mountain National Underground Storage, es decir, un depósito subterráneo nacional llamado montaña de hierro.

El archivo internacional de Betteman y la United Press International, que comprende unos 17 millones de imágenes, fue adquirido en 1995 por Bill Gates, Presidente de Microsoft. Ahora, Corbis, la compañía privada de Gates, trasladará las imágenes de la ciudad de Nueva York a la mina, y las enterrará 220 pies bajo la superficie en una cámara a temperatura bajo cero y en condiciones de humedad controlada.

Se piensa que el traslado conservará las imágenes, pero también las volverá totalmente inaccesibles. En vez de imágenes, Gates tiene intención de vender registros digitales de ellas. En los últimos seis años, se han digitalizado 225,000 imágenes, es decir menos del dos por ciento. A ese ritmo, harían falta 453 años para digitalizar todo el archivo.

En la colección se encuentran imágenes de los hermanos Wright en vuelo, del hijo de John Fitzgerald Kennedy cuadrándose al paso del féretro de su padre, importantes imágenes de la guerra de Viet Nam y de Nelson Mandela en prisión.

Gates es también dueño de otras dos agencias de fotografías y de los derechos de reproducción digital de obras en muchos de los museos de arte en el mundo. En la actualidad, Gates es dueño del derecho de mostrar (o de enterrar) alrededor de 65 millones de imágenes.

Kabul, Afganistán, 7 de octubre de 2001.

Al caer la oscuridad sobre Kabul, los Estados Unidos inician sus primeros ataques aéreos contra Afganistán, con bombardeos intensivos desde aviones B-52 a una altura de 40,000 pies, y más de 50 misiles de crucero. El Presidente Bush afirma que los objetivos de los ataques fueron seleccionados cuidadosamente con miras a evitar bajas entre los civiles.

Justo antes de iniciar los ataques, el Departamento de Defensa de los Estados Unidos había adquirido derechos exclusivos sobre todas las imágenes satelitales existentes de Afganistán y de países vecinos. El organismo nacional de imágenes y mapas, unidad de inteligencia ultrasecreta del Departamento de Defensa, firmó un contrato de exclusividad con la compañía privada Space Imaging Inc. para la adquisición de imágenes de su satélite Ikonos.

Aunque tiene sus propios satélites espías, diez veces más poderosos que los comerciales, el Pentágono defendió su adquisición de las imágenes de Ikonos como una decisión comercial que lo dotaba de capacidad excedentaria. El acuerdo produjo asimismo una borradora eficaz de la operación, evitando que los medios de comunicación occidentales vieran los efectos del bombardeo y eliminando la posibilidad de verificación o refutación independiente de las afirmaciones del gobierno. Las empresas noticiosas se vieron reducidas a usar imágenes de archivo para acompañar sus reportajes.

El principal ejecutivo de Space Imaging Inc. dijo: “están comprando todas las imágenes que hay”. No queda nada para ver.

ANEXO III

ELA

Leonardo Almada

10:30 hs, hora de ir para o Ballet. Mãe atenciosa despedida com um beijo.

- No “Lobo Mau” é colo! Me pega.

Latidos forte se escutam no quarteirão. Todas as vezes é assim.

A mãe ate até abre a porta novamente para ver o que estava acontecendo.

Cachorros e mais cachorros em suas casas a frente. Ela sobe no colo com medo e me agarra forte. Um vizinho sai logo à frente pela rua estreita.

- Bom dia!

Nada de resposta, incrível com as pessoas se privam de novas experiências. Descemos um pouco pelo caminho e uma moto passa apressada para entregar o gás. Um surfista passa tranquilo carregando sua prancha sob o braço. O sol esta forte e o mar deve estar bom, imagino.

Logo a frente aparece sentado em sua varanda, um senhor com sua tradicional cervejinha em lata – sempre o vejo na mesma situação. Volta a moto ainda apressada e barulhenta. Uma linda moça passa com o almoço ainda nas sacolas – Chico Supermercado. De cima escuto o “ton-ton” do sino de bambu, o som suave e forte invade a rua de repente com o vento. Senhoras me seguem pela mesma rua falando muito sem cessar, tão rápido e tumultuado que não entendo nada.

Busco a sombra e ela me segue com sua bolsinha de boneca pendurada no ombro e cabelos loiros. Eis então que vejo a lagoa pela primeira vez hoje. Como de costume um lindo visual principalmente com este sol e céu azul. O vento sul é forte e balança cabelos e palmeiras. Já grisalho e aparente idade avançada um homem varre a rua fazendo seu trabalho em uniforme verde enquanto alguém espera o ônibus no ponto.

No pequeno shopping pessoas no café e jornal – este ponto vive cheio. Procuo uma livraria para um envelope levar. Ela quer enviar uma carta para a dinda. De mãos dadas atravessamos a rua e buscamos a sombra. Carros, carros e carros passam ao nosso lado. No outro lado da rua bravos cachorros presos aos seus donos se estranham – fico distante.

Virando a esquina, bares fechados e restaurante trabalhando – o almoço será em breve. Mais um pouco e escuto o som escolar - gritos e risos de crianças pelo quintal, alguns vultos passam correndo através do muro natural.

Escola de dança, arte, música e cultura – nosso destino – ela pede a ficha e seguimos para a sala de aula.

- Bom dia Prof.!!

Trocamos a roupa e a música começa. Piano clássico em ritmo andante – não reconheço o autor. Saio dali e sigo para meu canto na sombra de uma palmeira na beira da lagoa, meu livro sai da pausa de ontem. Imerso em meu tema Tantra, Vidya e Antar Mouna a purificação da mente me leva por uma hora como se fosse um minuto e logo já é hora de voltar pois ela me aguarda.

- Cadê minha mochila?

Então ela se troca e iniciamos a volta.

- Quero almoçar aqui.

- Está bom vamos lá.

Após almoço seguimos pela calçada e um gigantesco Ficus Italiano as margens da lagoa faz uma grande sombra sobre as águas. Numa cena cinematográfica pessoas esperam o ônibus e uma grande angular me falta.

Seguindo até a praça um vento forte levanta sujeira e pó que nos tampa a visão, a escolha entre a escuridão e a poeira nos olhos é instintiva. O sol permanece a pino com sombras bem definidas a praticamente 90º do solo, a luz é dura, branca e forte demais para os olhos sem lentes escuras. Sentada no banco uma mão inexperiente completa a já iniciada carta para a dinda. Entre garranchos e erros ortográficos conseguimos completar a missão “carta no envelope”. A caminho do correio quando o telefone toca:

- Filho traga pão.

- OK estamos indo.

Pega senha, espera, cola envelope, espera, espera, espera, chega mais gente, e seguimos na espera. No alto da parede uma foto de um grande luar refletido nas águas da lagoa me chama a observa-lo na espera. Carta postada atravessamos a rua, no mesmo Chico a padaria me espera. Oito pães, R\$ 2,50 e uma longa fila, longa espera por pouco. Mas tudo bem se ela esta comigo, sua companhia é sinônimo de paz e alegria.

Voltamos para nossa longa e estreita rua novamente. De latidos em latidos, em cada numero pelo menos um ou dois fazem questão de mostrar serviço para seus donos. Estamos chegando:

- No “Lobo Mau” é colo!

Finalmente o grande portão verde de apresenta fechando a rua. Chegamos!!

