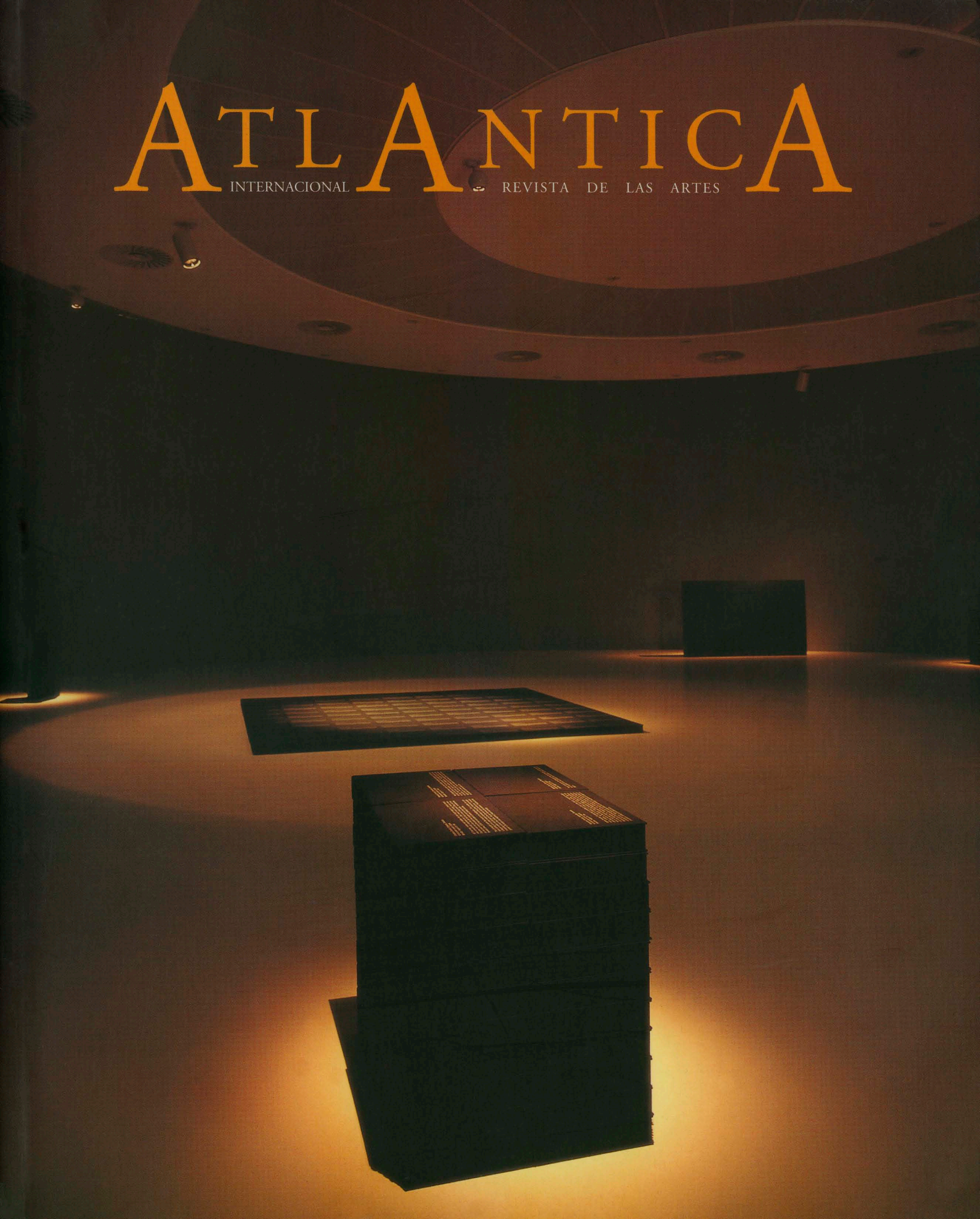


ATLANTICA

INTERNACIONAL

REVISTA DE LAS ARTES



LA FOTOGRAFÍA DESTRONADA

ALFREDO JAAR

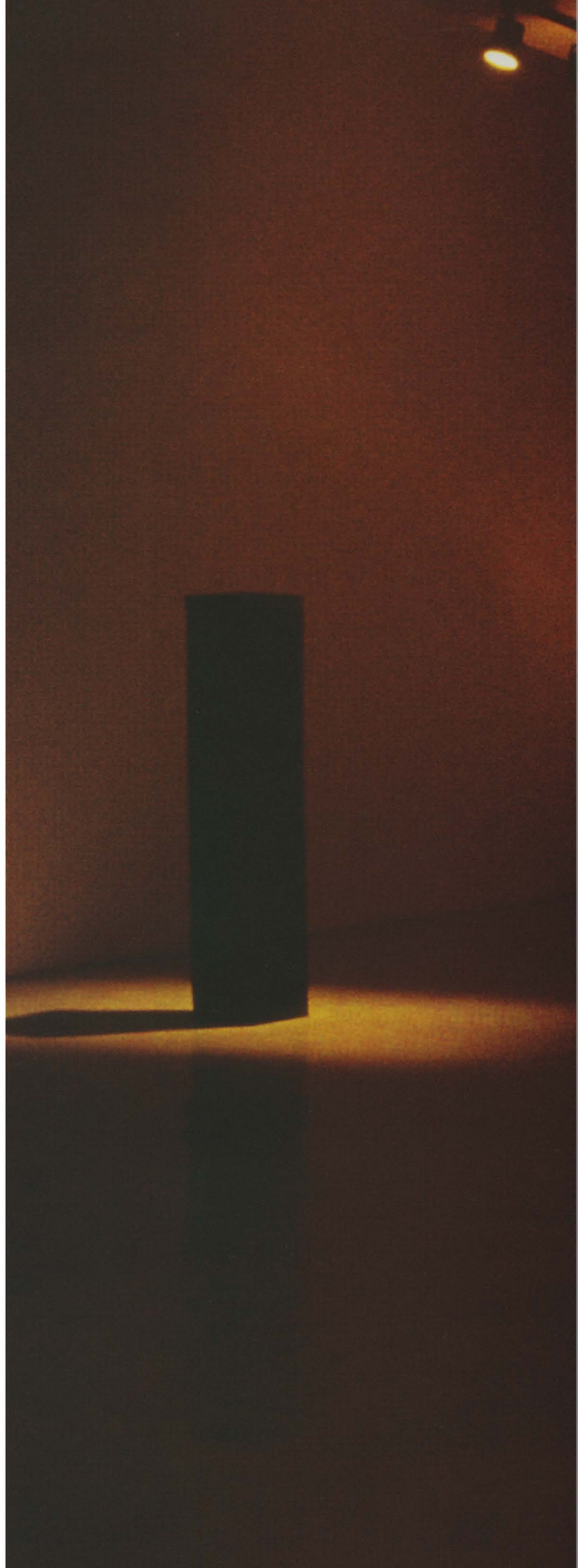


RUBÉN GALLO

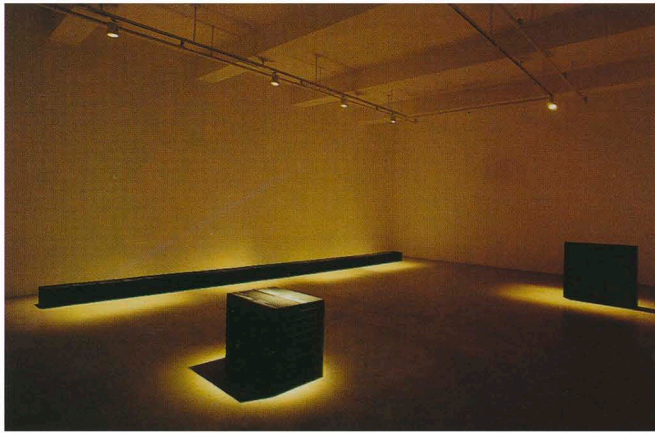
“Real Pictures” (1995). Tenuemente iluminado, como una catedral, el espacio de la exposición alberga una serie de monumentos oscuros que evocan las formas familiares de la escultura minimalista: un cuadrado grande y plano dispuesto sobre el suelo imita los contornos de una pieza de Carl André; en una sala adyacente, un voluminoso cubo recrea las cualidades monolíticas de los objetos de Richard Serra; en un rincón, una forma piramidal trae a la memoria ciertas obras de Robert Morris. Pero estas estructuras no son de hierro o acero; están ensambladas a partir de cientos de archivadores negros, pegados como si de ladrillos se tratara. Cada uno de los archivadores contiene una sola fotografía y un texto breve, grabado en el exterior, que describe la inaccesible imagen. «En la fotografía», dice uno de los textos, «hay tantos cadáveres que resulta imposible contarlos. Se hallan en un estado de descomposición especialmente grotesco, en el que la carne, aún visible, aparece ensangrentada, descolorida y putrefacta».

El 6 de abril de 1994 el avión que transportaba a Juvènal Habyarimana, presidente de Ruanda, fue derribado en las inmediaciones de Kigali. El país africano quedó sumido de inmediato en una de las guerras civiles más crueles de nuestro siglo: en menos de dos meses, un millón de ruandeses fueron asesinados; dos millones obligados a exilarse; otros dos millones desplazados dentro de Ruanda. Asombrado ante la actitud de la comunidad internacional y su negativa a reconocer la magnitud del genocidio, Alfredo Jaar visitó los campos de refugiados de Ruanda en el verano de 1994. En un principio recurrió a la fotografía como el medio más adecuado para contar al mundo esta tragedia: en el curso de unas pocas semanas, Jaar realizó unas tres mil fotografías de escalofriantes escenas de muerte y destrucción en masa.

FOTOS: Alfredo Jaar. *Real Pictures*, 1995. Foto: Archival Boxes. Black Linen, Silk-screened text, Cibachrome Prints. Dimensiones variables. Cortesía Galería Lelong, Nueva York.







Sin embargo, la fotografía no tardó en revelarse inadecuada para dar cuenta de la terrible situación de Ruanda. La proliferación de imágenes en nuestra sociedad mediática ha llegado a neutralizar la capacidad de la fotografía para transmitir *afecto*. En su busca por un medio de representación más adecuado para los sucesos de Ruanda, Jaar encontró al fin la solución propuesta en *Real Pictures*: enterrar las fotografías en monumentos sombríos y sepulcrales que adquieren la apariencia de estructuras minimalistas. Paradójicamente, las fotografías de Ruanda estarían presentes en la instalación final, pero invisibles, inaccesibles para el espectador.

En un principio esta estrategia puede parecer extraña: ¿cómo llega el artista al improbable matrimonio de fotografía y minimalismo, prácticas éstas con historias tan distintas y en apariencia irreconciliables? ¿Por qué se presenta la escultura minimalista como un medio más eficaz que la fotografía para comunicar la urgencia del genocidio de Ruanda? En las páginas siguientes me gustaría señalar que una muestra como *Real Pictures*, que alcanza la síntesis entre la fotografía y las técnicas minimalistas, no sólo se compromete con los debates más acuciantes del siglo XX (el referido a la política de la representación) sino que ofrece una solución inédita al imperativo ético de difundir la magnitud de los acontecimientos históricos.

*

Es significativo que Alfredo Jaar recurriese en primera instancia a la fotografía para denunciar el genocidio de Ruanda. Desde su invención, hace ya un siglo, los críticos han considerado la fotografía como el vehículo más adecuado para la representación de la realidad. En *Pequeña historia de la fotografía* (1931), Walter Benjamin celebra la capacidad de la nueva

tecnología para captar detalles de la realidad —a los que se refiere como el inconsciente óptico—, que normalmente el ojo humano no es capaz de captar. Mediante procesos como la ampliación y la velocidad de obturación lenta, la fotografía nos permite ver y comprender mejor el mundo que nos rodea. «Gracias a la fotografía», concluye Benjamin, «hemos descubierto la existencia de este inconsciente óptico, del mismo modo en que gracias al psicoanálisis hemos descubierto la existencia del inconsciente instintivo». [1]

Más recientemente, Roland Barthes llevó esta afirmación aún más lejos al concluir que, para la mayoría de la gente, una fotografía no sólo representa el mundo: es el mundo. «Una fotografía es siempre invisible», escribe Barthes, «lo que vemos es otra cosa» [2]; «una fotografía es literalmente una emanación de lo referente». [3] La fotografía no es sólo el medio más eficaz de representar los elementos visuales de la realidad; es también el vehículo más poderoso para transmitir emociones y *afectos*. Barthes nos dice que sus fotografías favoritas son aquellas que mejor transmiten la intensidad afectiva que él llama *punctum*. Estas fotografías contienen un elemento que traspasa al espectador, produciendo en él una experiencia intensa y dolorosa. «El *punctum* de una fotografía», escribe, «es ese accidente que me inquieta (pero también me duele, me conmueve)». [4] Ante estas fotografías, Barthes se ve literalmente *atacado* por las emociones que producen: se siente traspasado, penetrado, herido por la imagen.

*

Dada la fuerza de las imágenes fotográficas para captar los más insignificantes detalles de la realidad y para producir intensas emociones en el espectador, uno casi se siente tentado de afirmar que la fotografía es el medio más eficaz para representar sucesos traumáticos, como el genocidio de Ruanda. La fotografía puede ofrecer una minuciosa representación de la matanza que libere en el espectador la violenta carga afectiva asociada al *punctum*.

Sin embargo, incluso el propio Barthes reconoce que la fotografía no siempre consigue este noble ideal de la representación. El *punctum*, admite Barthes, es una experiencia sumamente subjetiva, que depende no tanto de las características reales de la fotografía como de las asociaciones y recuerdos que se producen en la mente del espectador. Con frecuencia, una fotografía que desata intensas emociones en un espectador

puede no producir efecto alguno en otro. Siguiendo esta lógica, Barthes dice a sus lectores que no mostrará su imagen más preciada –una fotografía de su madre de niña, en el Jardín d’Hivier– porque la complicada carga afectiva que a él lo tras-pasa –una sublime síntesis de amor filial y de melancolía– se perderá inevitablemente en otros espectadores.

Al hecho de que la carga afectiva de la fotografía es altamente subjetiva e incommunicable, se suma el que la experiencia del *punctum* resulta cada vez más difícil de alcanzar en nuestra sociedad. «La sociedad», escribe Barthes, «quiere domesticar a la fotografía, atenuar la locura que sigue amenazando con explotarle en la cara a quien la mire». [5] ¿Y cómo domestica el mundo moderno esta locura, esta intensidad inherente a la fotografía? La proliferación de imágenes en la televisión, en los periódicos, en las revistas, en las vallas publicitarias y otros medios de comunicación de masas, el abuso de la reproducción fotográfica, hacen que la experiencia del *punctum* se torne casi imposible. Las fotografías ya no se contemplan o se experimentan, simplemente se *consumen*: «Lo que caracteriza a las llamadas sociedades avanzadas», afirma Barthes, «es que consumen imágenes [...] y nosotros las traducimos en nuestra conciencia ordinaria evitando la impresión de hastío, como si la imagen universalizada produjese un mundo que carece de diferencia (indiferente).» [6]

Irónicamente, la tendencia a domesticar la fotografía, denunciada por Barthes en 1980, ya había sido reconocida por Siegfried Kracauer en la década de 1920. Menos optimista que Walter Benjamin, Kracauer no veía la fotografía como un medio cuya atención al detalle pudiera revelar un «inconsciente óptico» invisible para el ojo humano, sino como una técnica basada en la acumulación de detalles inútiles. La fotografía, en su opinión, sigue exactamente la misma lógica que los académicos positivistas, convencidos de que la historia podía escribirse como una amplia suma de información «en bruto» acerca de un asunto o una época. Para Kracauer, la fotografía era el último invento de un sistema capitalista que veneraba la acumulación irreflexiva: de capital, de datos o de imágenes. «Desde la perspectiva de la memoria», escribió, «la fotografía es un batiburrillo parcialmente formado por basura». [7]

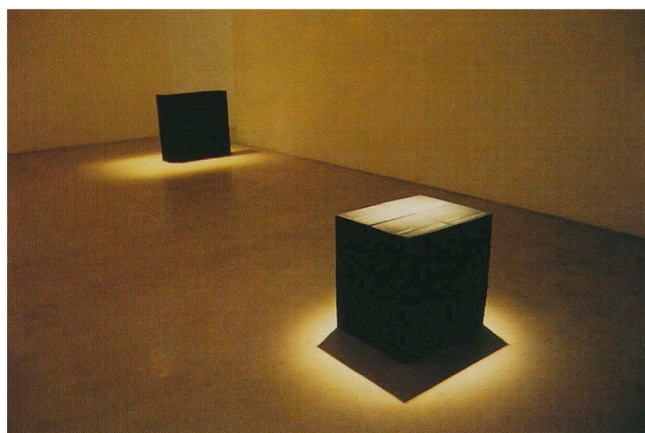
En la raíz de la crítica de Kracauer estaba la firme convicción de que la abundancia de detalles visuales contenidos en las fotografías estimulaba cierta clase de pereza intelectual. Cuando miramos una imagen, decía, no tenemos necesidad de

ejercitar el intelecto, porque se nos presenta una cantidad de información visual que no deja el menor espacio para la imaginación. Nos sumimos inevitablemente en una pasividad que nos distrae de la «conciencia» necesaria para llevar una existencia comprometida y activa en el mundo. «Ninguna época», escribió Kracauer, «ha estado tan bien informada acerca de sí misma, si estar informado significa disponer de una imagen de objetos que se parecen en sentido fotográfico [...] El asedio de este contingente de imágenes es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia potencial de aspectos cruciales. [...] Ningún período se ha conocido menos a sí mismo. [...] En manos de la clase dirigente, la invención de las revistas ilustradas es uno de los medios más poderosos para convocar una huelga contra el entendimiento.» [8]

A juicio de Kracauer, la fotografía no es un medio eficaz para comunicar la importancia de un suceso –como el genocidio de Ruanda– porque no llega a penetrar bajo la superficie. Una fotografía no es más que un cúmulo de detalles superficiales, de apariencias incapaces de aumentar nuestra comprensión del suceso en cuestión, puesto que no revelan nada de su contexto histórico o cultural. Por su naturaleza superficial, la fotografía sólo puede ser irrespetuosa con su propia materia: «La avalancha de fotos», concluye Kracauer, «denota indiferencia hacia el significado de las cosas». [9]

*

Al final, Barthes y Kracauer llegan a conclusiones similares: la imagen fotográfica no es fiable como medio para representar sucesos significativos. Barthes se niega a mostrar a sus lectores la fotografía de su madre en el Jardín d’Hivier con el argumento de que la imagen carecería de *punctum* para sus lectores, ya

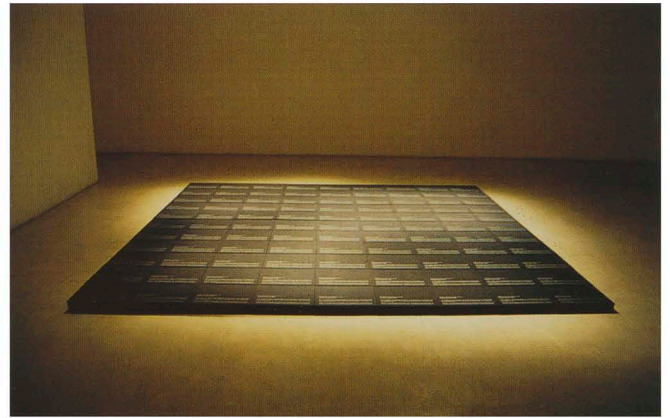


que no conocen a su madre. Kracauer, por su parte, culpaba al propio medio fotográfico y sostenía que una imagen jamás puede ofrecer una representación válida de una persona, al ser un cúmulo de detalles en bruto y carentes de vida: «En una fotografía la historia de la persona queda enterrada como bajo una capa de nieve». [10]

Las ideas de Kracauer y Barthes iluminaron la negación de la imagen fotográfica escenificada en *Real Pictures*. Esta instalación oculta las fotografías por la misma razón por la que Barthes oculta a sus lectores su más preciado retrato: para espectadores no familiarizados con la magnitud del genocidio, las fotos de cadáveres y aldeas arrasadas no serían más que una inútil acumulación de detalles. Como otros tantos miles de imágenes de desastres que a diario aparecen en los periódicos y en la televisión, estas fotografías dejarían al lector frío, indiferente. No comunicarían *punctum* alguno, no traspasarían al espectador con el horror de la muerte. «Siempre he sentido», escribe Jaar, «que padecemos un auténtico bombardeo de imágenes desde los medios de comunicación: un bombardeo que nos ha dejado completamente anestesiados. Se nos transmite la sensación de estar presentes y de vivir la información que se nos facilita, pero en cuanto apagamos el televisor o apartamos el periódico, no queda más que una inevitable sensación de ausencia, de distancia». [11] «Las imágenes», según ha dicho Jaar, citando al escritor catalán Vincenç Altaió, «poseen una religión avanzada: entierran la historia».

*

¿Cómo entonces representar los acontecimientos significativos? Si la fotografía resulta inadecuada, tiene que haber otras técnicas capaces de ofrecer una representación eficaz de las matanzas de Ruanda. En su ensayo, Kracauer apuntaba una posible alternativa: la principal desventaja de la fotografía radicaba en su literalidad, en el exceso de detalles que estimulaba la pasividad intelectual. Si, por otro lado, hubiera una forma de representación menos minuciosa, que dejase mayor espacio para la imaginación del espectador, éste sería el medio más eficaz. Distanciándose del *literalismo* de la fotografía, Kracauer defendía cierta forma de *abstracción*: «A medida que la conciencia cobra mayor conocimiento de sí misma», escribió Kracauer, «el significado de la imagen se torna más abstracto e inmaterial». Los conceptos abstractos sirven para despertar la «conciencia» [12]. Al encontrarse con una abstracción, conclu-



ye Kracauer, la mente humana se ve obligada a ejercitar sus facultades intelectuales: a interpretar, discernir y criticar.

Pese a la pasión que observamos en la argumentación de Kracauer, es difícil imaginar en qué medida la abstracción artística puede *representar* un acontecimiento histórico. Por definición, el arte abstracto —especialmente la pintura modernista, tal como es teorizada por Clement Greenberg y Michael Fried— se estructura sobre la base de una estricta prohibición de cualquier referencia, de cualquier indicación —histórica, política o cultural— situada fuera de la propia obra de arte. Si siguiéramos la argumentación de Kracauer y abandonáramos la cruda literalidad de la fotografía en favor de una abstracción más iluminadora, ¿a dónde nos llevaría esta opción?

*

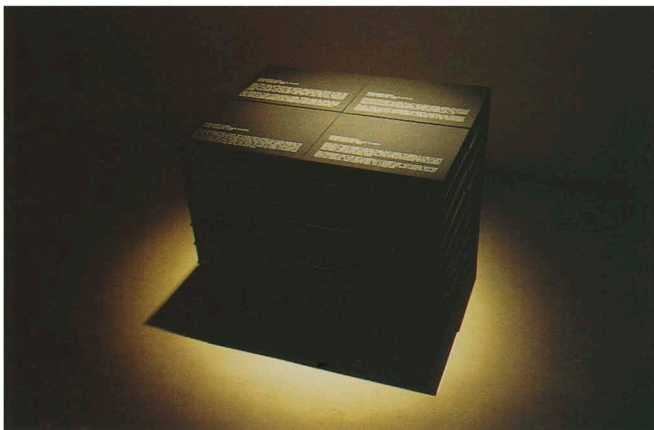
Según la lógica de Kracauer, *Real Pictures* abandona la literalidad de la imagen fotográfica en favor de una peculiar clase de abstracción: el «aspecto» de la escultura minimalista. Cabría preguntar ¿por qué el minimalismo? ¿No es acaso la escultura minimalista aún menos adecuada que la fotografía a la hora de representar la magnitud de los sucesos de Ruanda? A fin de cuentas, la abstracción minimalista pertenece al mismo orden que la pintura modernista: pese a las lecturas que ingenuamente intentan dotar a este movimiento de un compromiso político radical, del cual siempre ha carecido, [13] es más que evidente que el minimalismo meramente ha perpetuado la prohibición modernista de cualquier referencia. Por radicales que afirmasen ser, los cubos de Serra y los «objetos específicos» de Judd siempre permanecieron —como la pintura modernista— alejados de los acontecimientos históricos que marcaron la década de 1960.

¿Por qué, entonces, *Real Pictures* presenta el aspecto de la abstracción minimalista? Pese a su rechazo a comprometerse

con los acontecimientos históricos, el minimalismo supuso un avance artístico que incluso Kracauer habría aplaudido: su empleo de las formas monumentales y los materiales industriales desplazó el énfasis de la experiencia estética del objeto al espectador. Las obras de Donald Judd, Richard Serra o Carl André no pueden contemplarse pasivamente, como la literal imagen fotográfica despreciada por Kracauer. Las estructuras minimalistas se enfrentan agresivamente con el espectador, obligándolo no sólo a ejercitar su intelecto, sino también a poner en movimiento su cuerpo en torno a las esculturas.

En *Notes on Sculpture* (1966), Robert Morris explica cómo aborda el minimalismo este activo compromiso espacial con el objeto. Morris afirma que cuando miramos los objetos externos nuestra percepción toma siempre como referencia la escala humana. «Es evidente, y sin embargo importante», escribe, «reparar en el hecho de que las cosas más pequeñas nosotros las vemos de un modo distinto a como vemos las cosas más grandes». Por lo general, los objetos pequeños no suscitan nuestro interés; nuestra superioridad física nos empuja de inmediato a dominarlos, y los percibimos meramente de un modo que Morris define como próximo, íntimo y *desprovisto de espacio*. Los objetos pequeños carecen de espacio porque nos limitamos a asimilarlos –sujetándolos con la mano o alzándonos sobre ellos– al espacio ocupado por nuestro cuerpo. Y concluye Morris: «El espacio no existe para los objetos íntimos». [14]

Por el contrario, la percepción de objetos cuyo tamaño se asemeja o supera el de la figura humana es una operación compleja que Morris identifica con «lo público»: «Lo público», explica Morris, «está proporcionalmente vinculado con el aumento de tamaño en relación con uno mismo». Cuando nos acercamos a un objeto grande debemos negociar entre nuestro



espacio y el espacio del objeto. A medida que nos movemos alrededor del objeto, la relación entre los dos espacios se modifica: cuando estamos muy cerca del objeto nos encontramos encerrados en su espacio; cuando estamos lejos, nuestro propio espacio corporal parece dominar al objeto. Ante todo, esta cualidad pública garantiza que se establezca un compromiso constante entre el observador y el objeto, una negociación constante del espacio corporal. «Es precisamente esta distancia entre objeto y sujeto», concluye Morris, «lo que produce una situación más amplia, dado que la participación física es necesaria». [15]

*

Real Pictures plantea así el principal logro del minimalismo –la movilización del espectador y su compromiso corporal y de percepción con el objeto [16]– como antídoto contra el letargo intelectual que tanto Kracauer como Barthes asociaban con la proliferación de imágenes en nuestras sociedades. Los monumentos de *Real Pictures* exigen que el espectador pase a participar activamente en la obra: debe cruzar la galería, caminar alrededor de estructuras sombrías y sentirse abrumado por el aura oscura proyectada por estas formas. La experiencia es equiparable al asombro que altera nuestra conducta cuando entramos en una catedral o en un monumento: todo el mundo pasea en silencio, despacio, con las manos entrelazadas. Al igual que en los actos rituales, no puede haber espectadores, sólo participantes en este acto colectivo de experiencia de la obra.

Además de movilizar al espectador y garantizar su compromiso, *Real Pictures* satisface las exigencias de Kracauer al sustituir la imagen fotográfica *literal* por una imagen *abstracta*: enterrada en el archivador, la fotografía no puede verse. En su lugar encontramos un texto que no sólo describe la imagen sino que revela aspectos cruciales imposibles de ser representados por la fotografía. Veamos el siguiente ejemplo:

Campo de Refugiados de Kashusha
30 kilómetros al sur de Bukavu (Zaire)
Frontera Zaire-Ruanda
Sábado, 27 de agosto, 1994

Caritas Namazuru, de 88 años, abandonó su casa en Kibilira (Ruanda) y recorrió 306 kilómetros a pie hasta este campamento. El pelo blanco de la mujer se funde con el cielo pálido.

La fresca mañana la obliga a cubrirse con un chal azul de estampado geométrico. Su blusa blanca corta por la mitad el cuello, adornado con un collar de ámbar. Su mirada es resignada, cansada, y revela el peso de la supervivencia.

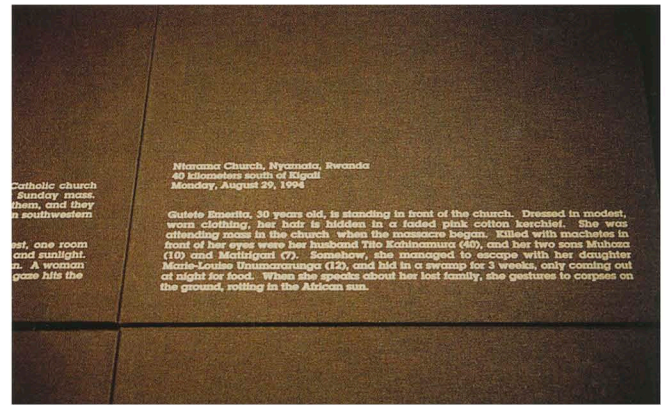
Caritas es una hutu atrapada entre las acciones de su propio pueblo y el miedo a la venganza de quienes han sido víctimas de éstas. A lo largo de su vida ha visto a muchos tutsis exilarse en otros países. Ahora, en un dramático giro de la situación, también ella se ha convertido en refugiada.

El texto transmite numerosos detalles que jamás podrían ser captados por la literalidad del proceso fotográfico: es la fecha y el lugar donde se tomó la fotografía, la identidad de Caritas Namazuru, el tema fotografiado y, sobre todo, el contexto histórico —el desplazamiento producido por la guerra civil— lo que confiere significado a la imagen. Al igual que la estructura minimalista que lo contiene, el texto exige del espectador movilización y compromiso intenso, esta vez mediante un proceso mental, y no corporal. El espectador debe cruzar el texto, reunir los múltiples detalles que proporciona para formarse una imagen mental de la escena invisible.

Hasta el momento hemos visto cómo *Real Pictures* supera las limitaciones de la fotografía mediante el uso de estrategias minimalistas e imágenes abstractas. Pero también, y en un alarde de brillantez, vence las deficiencias del minimalismo incorporando a los monumentos elementos fotográficos. El minimalismo, como hemos visto, perpetúa la prohibición referencial modernista, divorciándose de este modo de la historia. *Real Pictures* propone una magnífica solución formal mediante la cual las estructuras minimalistas se ven obligadas a soportar el peso de la historia. Cada monumento incorpora literalmente el referente histórico —la fotografía— a su forma. En virtud de este proceso, la estructura minimalista se convierte en un archivo en uso, en un depósito de información detallada sobre el genocidio de Ruanda. Esta estrategia, en virtud de la cual un recurso meramente formal pasa a convertirse en un índice de sucesos históricos, recuerda a la transformación de pinturas monocromas en documento histórico realizada por On Kawara (especialmente los tres lienzos casi monocromáticos titulados *One Thing 1965 Viet-Nam, 1965*).

*

Real Pictures es por tanto resultado de la búsqueda de un medio capaz de representar adecuadamente la enormidad de las matanzas de Ruanda, de una forma artística capaz de trans-



mitir la intensidad afectiva del suceso sin caer en el sensacionalismo que caracteriza el consumo de imágenes en nuestra sociedad. Su magnífica síntesis de estrategias fotográficas y minimalistas subsana las deficiencias de estas dos formas artísticas, integrando el compromiso activo del espectador producido por el minimalismo con la referencialidad histórica que caracteriza a la fotografía. Los monumentos de *Real Pictures* conmemoran no sólo el genocidio de Ruanda sino también el derrocamiento de la imagen visual y el triunfo de la abstracción sobre la literalidad. Privada de sus funciones espectaculares y relegada al archivador, la fotografía se convierte en un documento al servicio de la historia.

NOTAS

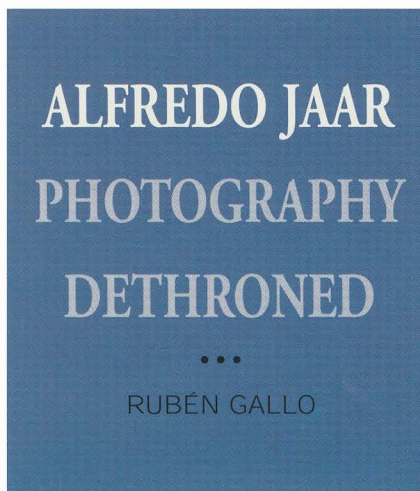
- [1] Walter Benjamin, «A Small History of Photography», en *One Way Street*, NLB, Londres, 1978, pág. 243.
- [2] Roland Barthes, *Camera Lucida*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1981, pág. 6.
- [3] *Ibid.*, pág. 80.
- [4] *Ibid.*, pág. 27.
- [5] *Ibid.*, pág. 117.
- [6] *Ibid.*, pág. 118.
- [7] Siegfried Kracauer, «Photography», en *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, pág. 51.
- [8] *Ibid.*, pág. 58.
- [9] *Ibid.*, pág. 58.
- [10] *Ibid.*, pág. 51.
- [11] Alfredo Jaar, «The Limits of Representation», *Trans 1-2*, núms. 3-4, 1997, pág. 59.
- [12] Kracauer, pág. 60.
- [13] Véase, por ejemplo, la lectura extremadamente defensiva y paranoica del minimalismo como un movimiento artístico políticamente subversivo presentada por Hal Foster en «The Crux of Minimalism», *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, 1996.
- [14] Robert Morris, «Notes on Sculpture», en *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, 1995, págs. 230-231.
- [15] *Ibid.*, págs. 230-231.
- [16] Este compromiso se ha relacionado a menudo con la fenomenología de la percepción. Rosalind Krauss afirma que en la compleja relación que existe entre el espectador y la estructura minimalista, «ni siquiera la distancia y el punto de vista son incorporados al objeto, sino inherentes al significado del objeto, como los sonidos que instalan en nuestro lenguaje una base de sentido siempre dada». «Richard Serra, A Translation», *The Originality of the Avant-Garde and Other modernists Myths*, MIT Press, Cambridge, 1986, pág. 262.

Real Pictures (1995). Dimly lit, like a cathedral, the exhibition space houses a series of dark monuments that evoke the familiar shapes of minimalist sculpture: A large, flat square laid across the floor mimics the contours of a Carl André piece; in an adjacent room, a voluminous cube recreates the monolithic qualities of Richard Serra's objects; in a corner, a pyramidal shape recalls certain works by Robert Morris. But these structures are not made of iron or steel; they are assembled out of hundreds of black archival boxes, massed as if they were bricks. Each box contains a single photograph and a brief text, embossed on the exterior, describing the inaccessible image. "In the photograph," reads one of the texts, "there are too many bodies to count. They are in a particularly grotesque moment of decomposition, where the flesh is still visible, but it is bloated, discolored, and rotting."

*

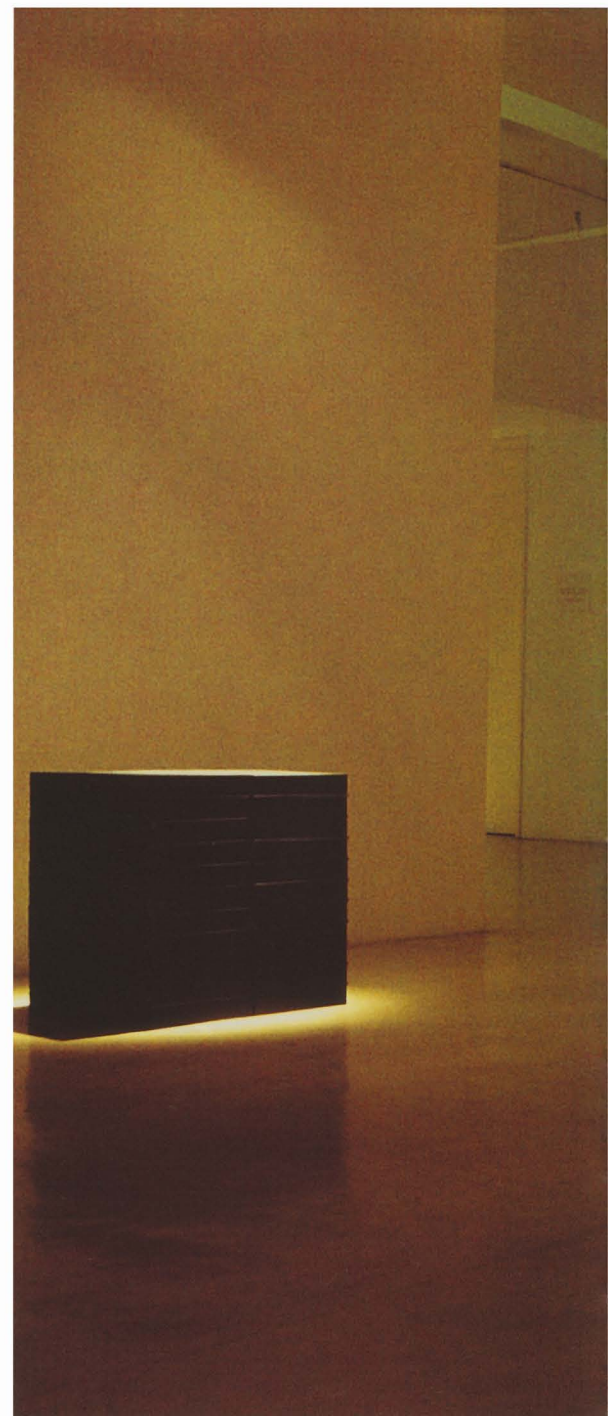
On April 6, 1994, the plane carrying Juvènal Habyarimana, the Rwandan president, was shot down near Kigali. The African nation immediately plunged into one of the most cruel civil wars of our century: in less than two months, over a million Rwandans were killed; two million were forced into exile; another two million were displaced within Rwanda. Puzzled by the international community's refusal to acknowledge the magnitude of the genocide, Alfredo Jaar visited the Rwandan refugee camps in the summer of 1994. At first, he turned to photography as the most effective medium for telling the world about the tragedy: over the course of a few weeks, he took over three thousand photographs of the most horrific scenes of death and mass destruction.

Very soon, however, photography



proved to be an entirely inadequate medium for conveying the plight of Rwanda. The proliferation of images in our spectacular society has somehow neutralized the photograph's capacity to transmit *affect*. Searching for a more effective medium for representing the Rwandan events, Jaar eventually arrived at the solution proposed by *Real Pictures*: burying the photographs inside somber, tomb-like monuments that mimic the appearance of minimalist structures. Paradoxically, the photographs of Rwanda would be present in the final installation, but they would remain invisible, inaccessible to viewers.

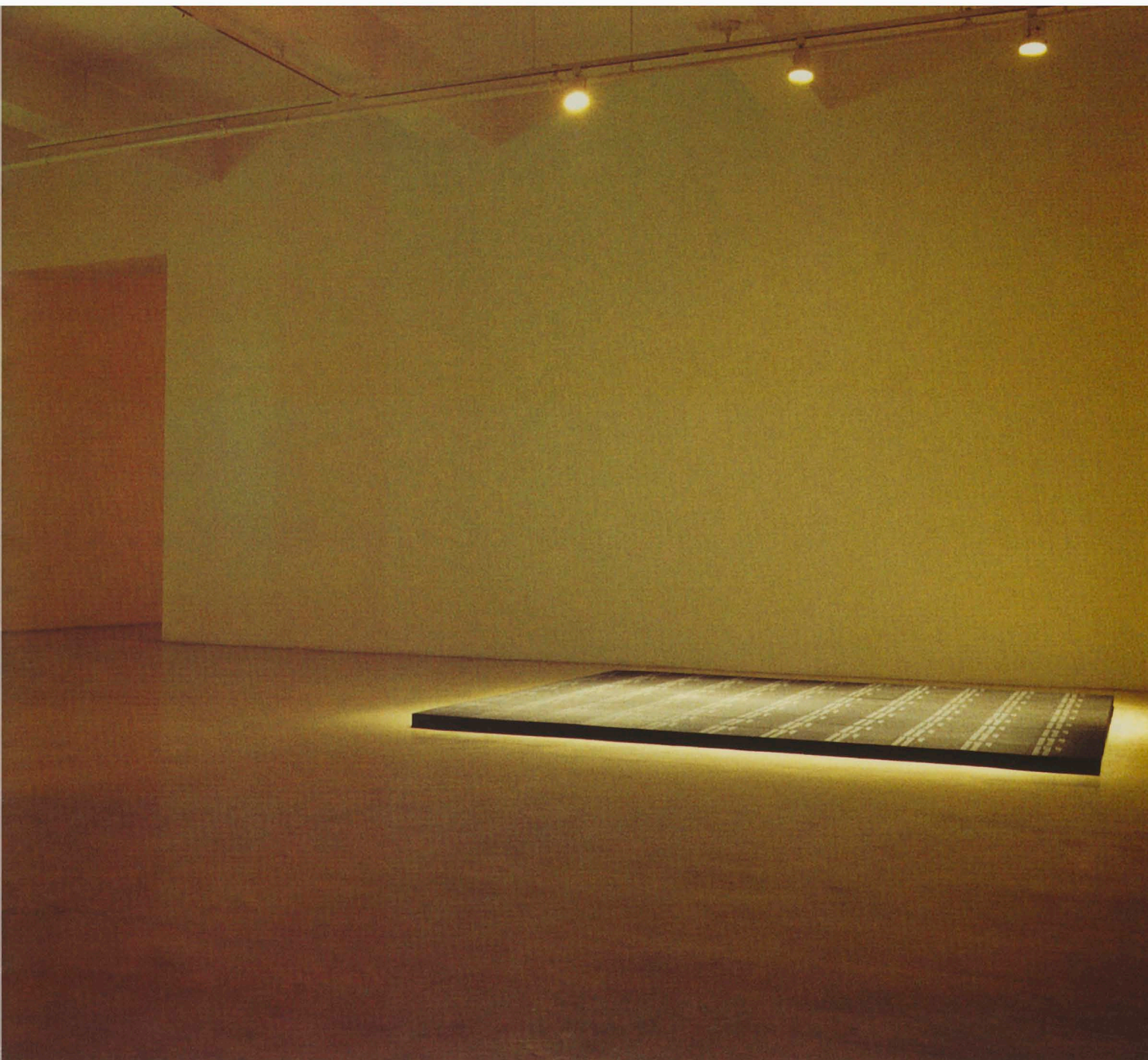
Initially, this strategy might seem strange: how did the artist arrive at the unlikely marriage between photography and minimalism, two practices with such distinct and apparently irreconcilable histories? Why is minimalist sculpture presented as a more effective medium than photography for conveying the urgency of the Rwandan genocide? In the pages that follow, I would like to suggest that in achieving a synthesis of photography and minimalist techniques, *Real Pictures* not only engages with some of the most important debates of the twentieth century about the politics of



representation, but also offers an unprecedented solution to the ethical imperative of conveying the magnitude of historical events.

*

It is significant that Alfredo Jaar first turned to photography as a medium to represent the urgency of the Rwandan



PHOTOS: Alfredo Jaar. *Real Pictures*, 1995. Photo: Archival Boxes. Black Linen, Silk-screened text, Cibachrome Prints. Variable dimensions. Courtesy Gallery Lelong, New York.

genocide. Since its invention over a century ago, critics have seen photography as the most effective vehicle for representing reality. In “A Short History of Photography” (1931), Walter Benjamin celebrates the new technology’s

ability to capture details of reality – he refers to these as “the optical unconscious” – that are usually invisible to the naked eye. Through processes like slow motion and enlargement, photography allows us to see and

understand more of the world around us. “It is through photography,” Benjamin concludes, “that we first discover the existence of this optical unconscious, just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis.” [1]

Closer to our time, Roland Barthes took this assertion even further, concluding that for most people, photography does not only represent the world: it *is* the world. “A photograph is always invisible,” Barthes writes, “it is not *it* that we see” [2] – “a photograph is literally an emanation of the referent.” [3] Photography is not only the most effective medium for representing the visual elements of reality, but it is also the most potent vehicle for transmitting emotions and *affects*. Barthes tells us that his favorite photographs are those that most successfully transmit the affective intensity which he calls *punctum*. These photographs contain an element that pierces the viewer, producing a powerful – and painful – experience in him. “A photograph’s *punctum*,” he writes, “is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me).” [4] Looking at these photos, Barthes is literally *attacked* by the emotions that they produce – he is pierced, pricked, bruised by the image.

*

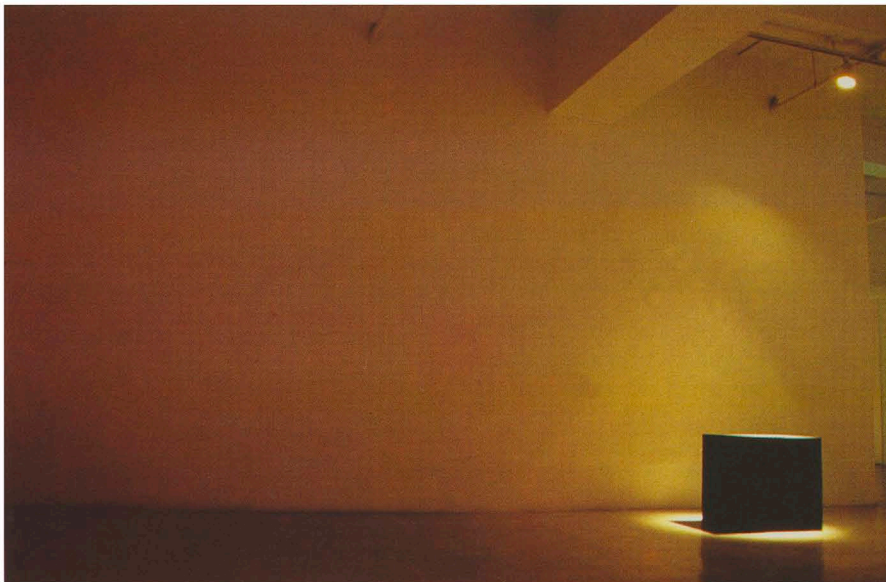
Given the photographic image’s powers to capture the most minute details

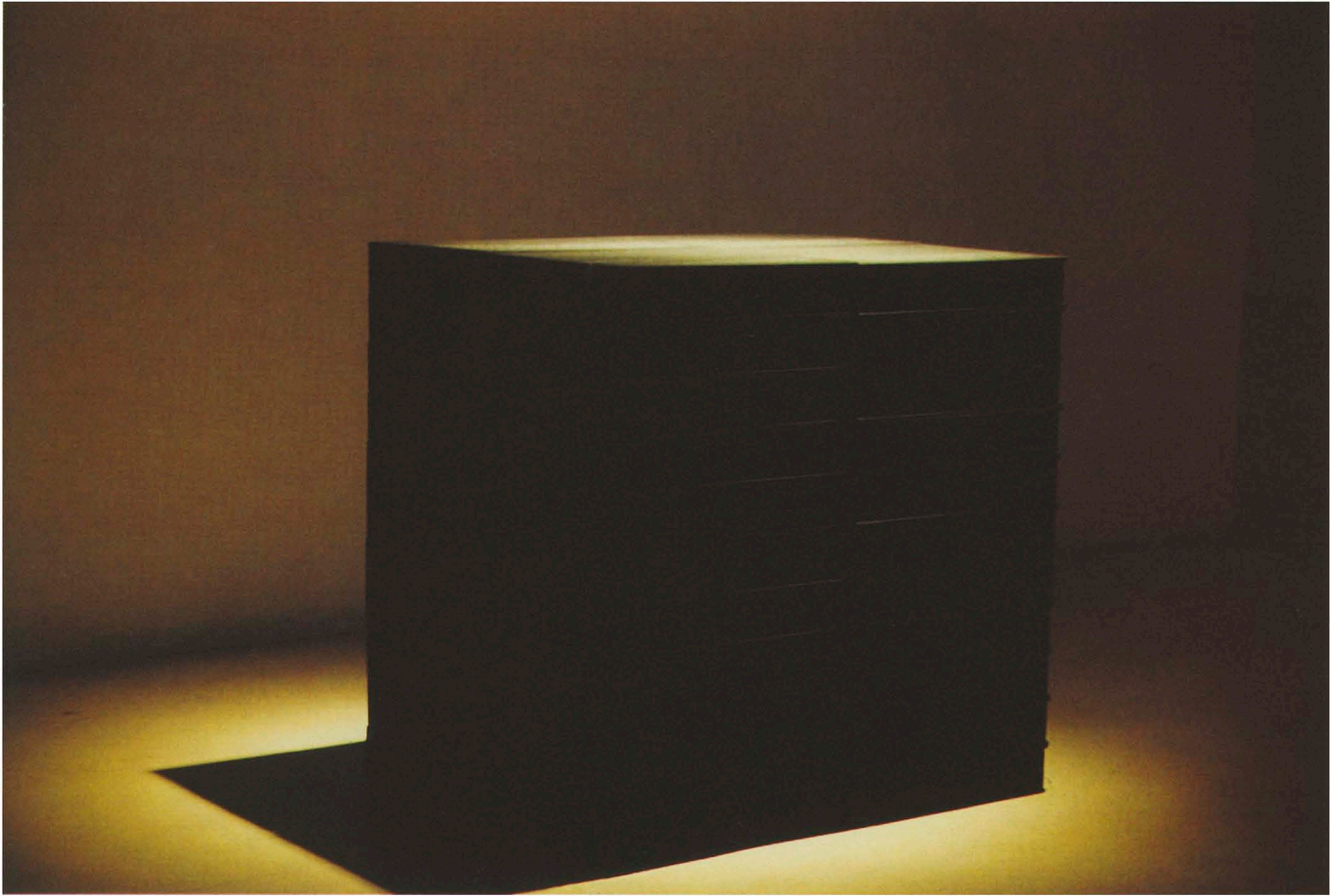
of reality, and to produce powerful emotions in the viewer, one would then be tempted to conclude that photography is the most effective medium to represent traumatic events, such as the Rwandan genocide. A photograph, it seems, could produce an elaborate visual representation of the massacre which would also unleash in the viewer the violent affective charge associated with the *punctum*.

Even Barthes, however, acknowledges that photography does not always achieve this noble representational ideal. The *punctum*, Barthes concedes, is a highly subjective experience, one which depends less on the photograph’s actual traits than on the associations and memories produced in the viewer’s mind. Often a photograph that unleashes powerful emotions in one viewer has absolutely no effect on a different person. Following this logic, Barthes tells his readers that he will not show his most prized image – a photograph of his mother as a little girl at the Jardin d’Hivier – because the complex affective charge that pierces him – a sublime synthesis of filial love and melancholy – will be inevitably lost in other viewers.

Not only is a photograph’s affective charge highly subjective and incommunicable, but the experience of the *punctum* is becoming increasingly difficult in our society. “Society,” Barthes writes, “is concerned with taming the Photograph, with tempering the madness which keeps threatening to explode in the face of whoever looks at it.” [5] And how is this madness, this intensity inherent to photography tamed by the modern world? The proliferation of images in television, newspapers, magazines, billboards and other forms of mass media have abused photographic reproduction to the point where the experience of the *punctum* is almost impossible. Photographs are no longer contemplated or experienced, but merely *consumed*: “What characterizes the so-called advanced societies,” concludes Barthes, “is that they consume images [...] something we translate in ordinary consciousness by the avowal of an impression of nauseated boredom, as if the universalized image were producing a world that is without difference (indifferent).” [6]

Ironically, the tendency towards the taming of the photograph that Barthes denounced in 1980 had already been acknowledged by Siegfried Kracauer in the 1920s. Less optimistic than Walter Benjamin, Kracauer did not see photography as a medium whose focus on detail could reveal an “optical unconscious” invisible to the naked eye, but merely as a technique based on the accumulation of useless detail. Photography, he argued, follows the exact same logic as the positivist scholars who believed that history could be written by gathering as much “raw” information as possible about a subject or a period. For





Kracauer, photography was the latest invention of a capitalist system that worshipped thoughtless accumulation – of capital, of data, of images. “From the perspective of memory,” he wrote, “photography appears as a jumble that consists partly of garbage.” [7]

At the root of Kracauer’s critique was a firm conviction that the abundance of visual detail contained in photographs fostered a type of intellectual laziness. When looking at an image, he claimed, we have no need to exercise our intellect, since we are presented with an accumulation of visual information that leaves nothing to our imagination. We are helplessly plunged into a passivity that distracts us from the “awareness” and “consciousness” required for an engaged, active existence in the world. “Never before,” wrote Kracauer, “has an age

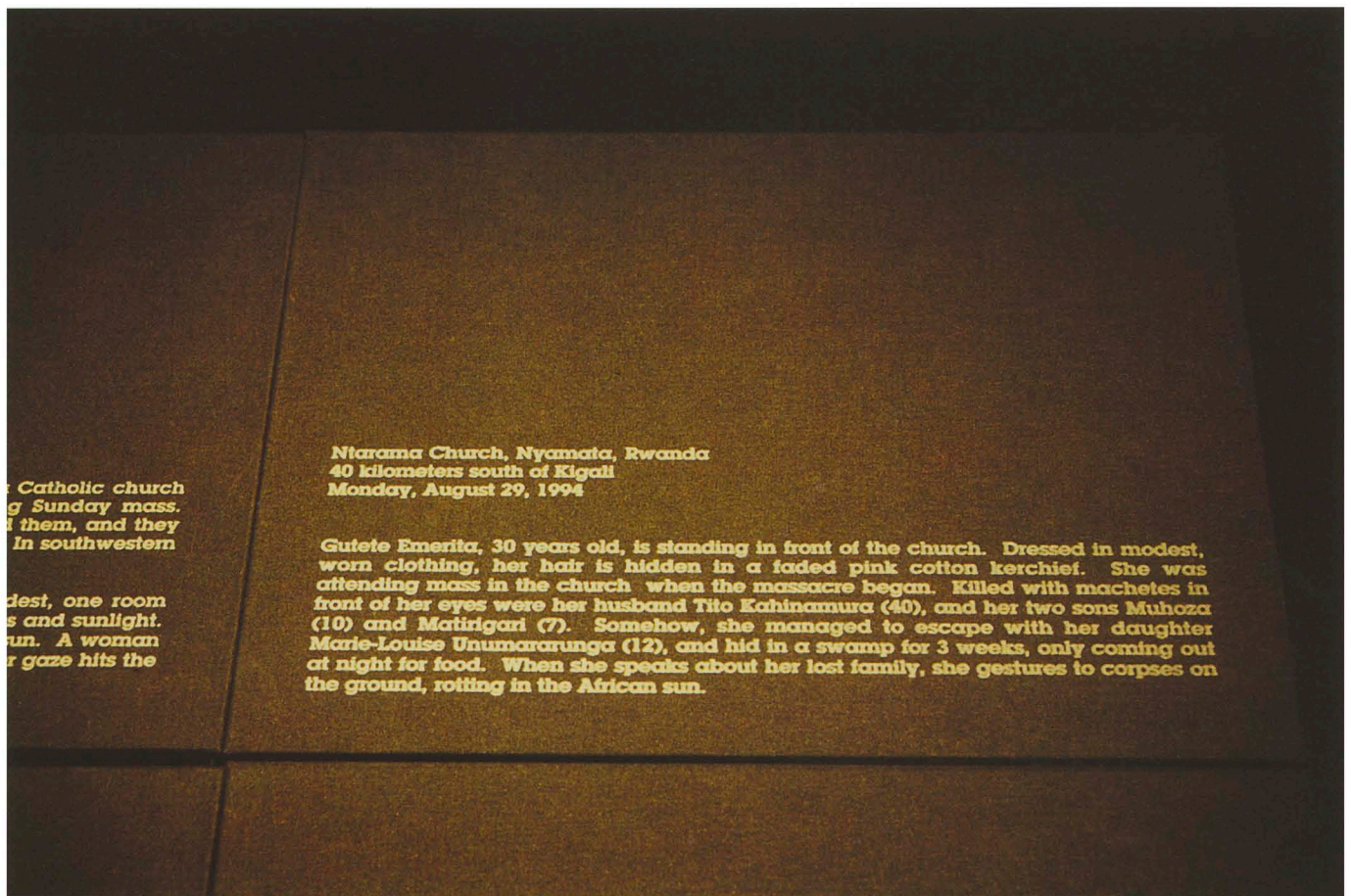
been so informed about itself, if being informed means having an image of objects that resemble them in a photographic sense [...] The assault of this mass of images is so powerful that it threatens to destroy the potentially existing awareness of crucial traits. [...] Never before has a period known so little about itself. [...] In the hands of the ruling society, the invention of illustrated magazines is one of the most powerful means of organizing a strike against understanding.” [8]

In Kracauer’s view, photography is not an effective medium to communicate the importance of an event – like the Rwandan genocide – because it can never penetrate the surface. A photograph is simply an accumulation of superficial details, of appearances that cannot increase our understanding of the event

since they reveal nothing about historical or cultural context. Because of its superficial nature, photography can only be disrespectful towards its subject matter: “The blizzard of photos,” Kracauer concludes, “betrays an indifference toward what the things mean.” [9]

*

In the end, Barthes and Kracauer arrive at similar conclusions: the photographic image cannot be trusted as an effective medium to represent significant events. Barthes refuses to show his readers the photograph of his mother at the Jardin d’Hivier: he claims that the image would lack a *punctum* for his readers, since they never knew his mother. Kracauer would blame the photographic medium itself and argue that an image can never adequately represent a person because it is lifeless,



unrefined accumulation of detail – “In a photograph,” he wrote, “a person’s history is buried as if under a layer of snow.” [10]

Kracauer’s and Barthes’ ideas shed light on the refusal of the photographic image staged by *Real Pictures*. This installation hides the photographs for the same reason that Barthes withholds his most prized portrait from his readers: for viewers unacquainted with the magnitude of the genocide, photos of corpses and razed villages would merely be read as empty accumulations of detail. Like the thousands of other images of disaster seen every day in newspapers and television, they would leave the viewer cold, indifferent. They would communicate no *punctum*, they would not pierce the viewer with the horror of death. “I have always felt,” writes Jaar, “that we suffer

from a bombardment of images produced by the media – a bombardment that has completely anesthetized us. We are given a sense of being present and living the information we are provided with, but once the television is switched off, or the newspaper put away, we are left with an inescapable sense of absence and distance.” [11] “Images,” Jaar has said, quoting Catalan writer Vincenc Altaió, “have an advanced religion: they bury history.”

*

But how are significant events to be represented? If photography proves to be an inadequate medium, there must surely be other techniques that can produce an effective representation of the Rwandan massacre. In his essay, Kracauer had pointed to one alternative: the main disadvantage of photography, he

concluded, was its literalness, its excessive representation of detail that led to a type of intellectual passivity. If, on the other hand, there could be a form of representation that showed less minutia and left more to the viewer’s imagination, it would prove to be a more effective medium. Distancing himself from photography’s representational *literalism*, Kracauer argued for a type of *abstraction*: “As consciousness becomes more and more aware of itself,” he wrote, “the meaning of the image becomes increasingly abstract and immaterial.” Abstract concepts serve to awaken “consciousness.” [12] When faced with an abstraction, Kracauer concludes, the human mind is led to an exercise its intellectual powers – it is forced to interpret, to discern and to criticize.

Despite Kracauer’s passionate

argument, it is difficult to imagine how artistic abstraction could serve to *represent* a historical event. By definition, abstract art – especially Modernist painting, as theorized by Clement Greenberg and Michael Fried – is structured by the strictest prohibition against referentiality, against indexing anything – history, politics, even other cultural forms – that lies outside the artwork itself. If we were to follow Kracauer’s argument, and abandon the crude literalness of photography in favor of a more enlightening abstraction, where would this choice take us?

*

Following Kracauer’s logic, *Real Pictures* abandons the literalness of the photographic image in favor of a peculiar type of abstraction: the “look” of minimalist sculpture. Why minimalism?, we might ask. Does not minimalist sculpture seem even less adequate than photography when faced with the challenge of representing the weight of the Rwandan events? After all, minimalist abstraction is of the same order as that of modernist painting: despite readings that naïvely attempt to invest this movement with a radical political engagement which it always lacked, [13] it is sufficiently evident that minimalism merely perpetuated the modernist prohibition against referentiality. As radical as Serra’s cubes and Judd’s “specific objects” claimed to be, they remained – like modernist painting – aloof to the historical events that marked the 1960s.

Why, then, would *Real Pictures* mimic the look of minimalist abstraction? Despite its refusal to engage with historical events, minimalism achieved a crucial artistic breakthrough which even

Kracauer would have applauded: its use of monumental shapes and industrial materials shifted the emphasis of aesthetic experience from the object to the viewer. The works of Donald Judd, Richard Serra, or Carl André cannot be contemplated passively, like the literal photographic image despised by Kracauer. Minimalist structures aggressively confront the viewer and force him to include his own body – as he walks over, around, or under them – in the aesthetic experience. Minimalist abstraction jolts the viewer out of his passivity, forcing him to not only to deploy his intellect, but also to mobilize his body around the sculptures.

In “Notes on Sculpture,” (1966) Robert Morris explains how minimalism brings about this active spatial engagement with the object. Morris claims that when we look at external objects, our perception always takes the human scale as a point of reference. “It is obvious, yet important,” he writes, “to take note of the fact that things smaller than ourselves are seen differently from things larger.” In general, small objects are not very interesting; our physical superiority immediately moves us to dominate them, and we merely perceive them in a mode that Morris defines as closed, intimate, and *spaceless*. Small objects are “spaceless” because we merely assimilate them – by holding them in our hand, or towering above them – into the space occupied by our body. “Space,” Morris concludes, “does not exist for intimate objects.” [14]

In contrast, the perception of objects whose size approaches or surpasses that of the human figure is a complex operation which Morris associates with *publicness*: “The quality of publicness,”

Morris explains, “is attached in proportion as the size increases in relation to oneself.” Upon approaching a large object, we must negotiate between our space and the object’s space. As we move around the object, the relationship between the two spaces changes: up close we find ourselves enclosed by its space, while from far away our own bodily space appears to dominate the object. Above all, this public quality ensures that there will be a constant engagement between the viewer and the object, a constant negotiation of bodily space. “It is just this distance between object and subject,” Morris concludes, “that creates a more extended situation, for physical participation becomes necessary.” [15]

*

Real Pictures thus posits the crucial achievement of minimalism – the mobilization of the viewer and his perceptual and bodily engagement with the object [16] – as an antidote to the intellectual lethargy that both Kracauer and Barthes associated with the proliferation of images in our societies. The monuments of *Real Pictures* demand that the viewer become an active participant in the work: he must traverse the gallery, walk around the somber structures, feel overwhelmed by the dark aura cast by these shapes. As when entering a cathedral or a memorial, visitors are filled by a certain awe that alters their demeanor: everyone remains silent, hands clasped together, walking slowly around the monuments. As in ritual actions, there can be no spectators, only participants in this collective act of experiencing the work.

In addition to mobilizing the viewer and securing his engagement, *Real*

Pictures fulfills Kracauer's call by replacing the *literal* photographic image with an *abstract* one: buried inside the archival box, the photograph can never be seen. In its place, we find a text that not only describes the image, but reveals crucial elements that cannot be represented by the photograph. Consider the following example:

Kashusha Refugee Camp

*30 kilometers south of Bukavu, Zaire
Zaire - Rwanda Border*

Saturday, August 27, 1994

Caritas Namazuru, 88 years old, fled her home in Kibilira, Rwanda, and walked 306 kilometers to reach this camp. Her white hair disappears against the pale sky. Because of the early morning temperatures, she is covered in a blue shawl with geometric print. Her white blouse cuts across her neck, adorned with a string of amber beads. Her gaze is resigned, weary, and carries the weight of her survival.

Caritas is a Hutu caught between the actions of her own people and the fear of retribution from those who have been victimized. In her life, she has witnessed how many Tutsis had to seek exile in other countries. At this late age, in a dramatic reversal, she too has become a refugee.

The text conveys numerous details which could never be captured by the literalness of the photographic process: the date and location where it was shot, the identity of Caritas Namazuru, the photographed subject, and above all the historical context – the displacement brought about by the civil war – that makes the image significant. Like the minimalist structure that contains it, the text demands from the viewer an intense engagement and mobilization, though

this time though a mental – and not bodily – process. The viewer must traverse the text, assembling the multiple details it provides in order to arrive at a mental image of the invisible scene.

So far we have seen how *Real Pictures* surpasses the limitations of photography through its use of minimalist strategies and abstract images. In a brilliant move, however, *Real Pictures* also transcends the shortcomings of minimalism by incorporating photographic elements into the monuments. Minimalism, as we had seen, perpetuated the modernist prohibition against referentiality, and thus remained divorced from history. *Real Pictures* proposes a superb formal solution by which minimalist structures are forced to bear the weight of history. Each monument literally incorporates the historical referent – the photograph – into its form. Through this process, the minimalist structure becomes a functioning archive, a repository of factual information about the Rwandan genocide. This strategy by which a purely formal device is forced to become an index of historical events recalls On Kawara's transformation of monochrome painting into a historical document (especially the three quasi-monochromatic canvases titled *One Thing 1965 Viet-Nam*, 1965).

*

Real Pictures is thus the result of a quest for a medium that could adequately represent the enormity of the Rwandan massacre, for an artistic form that could transmit the affective intensity of the event without falling prey to the sensationalism that characterizes the consumption of images in our society. Its magnificent synthesis of photographic

and minimalist strategies transcends the shortcomings of these two artistic forms by integrating the active engagement of the viewer produced by minimalism with the historical referentiality that characterizes photography. The monuments of *Real Pictures* commemorate not only the Rwandan genocide, but also the dethronement of the visual image and the triumph of abstraction over literalness. Stripped of its spectacular functions and relegated to the archival box, the photograph becomes a document at the service of history.

- [1] Walter Benjamin, "A Small History of Photography," in *One Way Street* (London:NLB, 1978), p. 243.
- [2] Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1981), p. 6.
- [3] *Ibid.*, p. 80.
- [4] *Ibid.*, p. 27.
- [5] *Ibid.*, p. 117.
- [6] *Ibid.*, p. 118.
- [7] Siegfried Kracauer, "Photography," in *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), p. 51.
- [8] *Ibid.*, p. 58.
- [9] *Ibid.*, p. 58.
- [10] *Ibid.*, p. 51.
- [11] Alfredo Jaar, "The Limits of Representation," *Trans* 1/2, no. 3/4 (1997), p. 59.
- [12] Kracauer, p. 60.
- [13] See, for example, the extremely defensive and paranoid reading of minimalism as a politically subversive artistic movement presented by Hal Foster in "The Crux of Minimalism," *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996).
- [14] Robert Morris, "Notes on Sculpture," in *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1995), pp. 230-231.
- [15] *Ibid.*, pp. 230-231.
- [16] This engagement has often been related to the phenomenology of perception. Rosalind Krauss claims that in the complex relation between viewer and minimalist structure, "even the distance and the viewpoint are not added to the object, but inhere in the object's meaning, like the sounds that infuse our language with an always already given ground of sense." "Richard Serra, A Translation," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths* (Cambridge: MIT Press, 1986), p. 262.