

ARTES Y LETRAS

CUERPO

E

EL MERCURIO

Santiago de Chile, Domingo 15 de Diciembre de 1996

- Nos hemos estado perdiendo algo. No se ha visto aquí casi nada de la obra de un artista chileno que, a los cuarenta años, tiene una sorprendente presencia en el mundo.
- Sus instalaciones entregan un fragmento de sentido, el reflejo momentáneo y esquivo de una certidumbre que permite a la vez percibir intelectualmente y sentir de manera profunda y misteriosa el alcance de una determinada situación humana.

Por Adriana Valdés

Alfredo Jaar:

Noticias y Poemas

Instalación. Stuttgart. 1994

ENTRE marzo y noviembre de este año, los trabajos de Alfredo Jaar se han presentado en Estados Unidos (Nueva York, Seattle, Raleigh, Cleveland); en Caracas y Buenos Aires; en Canberra; en Barcelona, Hasselt, Düsseldorf, Cahors, Amberes, Berlín, Vigo y Coimbra. En 1995, Jaar cumplió con el encargo de crear para Hiroshima una obra en conmemoración de los cincuenta años de la devastación producida por la explosión de la primera bomba atómica, y eligió hacerlo sobre uno de los libros del Premio Nobel de Literatura, Kenzaburo Oé; además, el Palacio de las Naciones, en Ginebra, acogió su obra en la exposición colectiva Dialogues de paix, sobre los cincuenta años de las Naciones Unidas. Sus más recientes exposiciones en Europa —Helsinki, Stuttgart— abordan temas doloro-

sos, como la violencia y la discriminación contra los inmigrantes, y crean polémica allá mismo. Y su obra sobre Ruanda —hasta ahora, cuatro instalaciones presentadas en diversos lugares, entre ellos Nueva York, donde reside desde 1981— se completará con dos instalaciones más; la serie será presentada en cinco museos de Europa, Estados Unidos y Japón a partir de 1997.

En Chile hemos visto apenas una obra suya, en la exposición Los límites de la fotografía, este año. Si nos vamos a la historia de las artes visuales chilenas, vemos que se recuerda su "Obra abierta y de registro continuo", premiada en un importante concurso en 1981; nada más. Hay, pues, un punto ciego, hasta ahora, en nuestra crítica y en nuestra difusión.

Tal vez convendría preguntarse por qué. Un primer

motivo puede ser que la destacada presencia de Jaar en importantes escenarios mundiales —en el Aperto de la Bienal de Venecia en 1986, y en Documenta 8 en 1987, en ambas como primer latinoamericano invitado, y en la Bienal de Sao Paulo, como invitado especial, también en 1987— no se debió a su nacionalidad, sino a los méritos propios. Su obra y sus convicciones eran incompatibles con una representación oficial durante el gobierno militar. Tampoco su carácter de chileno influyó en los amplios espacios que le dedicaron las revistas internacionales de arte. No es ésta, sin embargo, una razón suficiente, pensando años después. Hay que complementarla, tal vez entrando un poco en las características de nuestro propio medio, en sus hábitos, en sus expectativas, en sus referencias. (Pase a E 26)

Alfredo Jaar... (Viene de E 1)

La obra de Jaar, según sus críticos y según él mismo, tiene parentescos con un arte que no sólo se ha visto poco aquí, sino que contraría las expectativas del espectador medio chileno. En este sentido, se nombra como precursor a Beuys, y como precedente a Hans Haacke (esto último resulta reductor, pensando en la intencionalidad más amplia y ambigua del trabajo de Jaar, que siempre ha estado lejos de limitarse a la denuncia). Entre sus contemporáneos, cabe señalar proximidades con Dennis Adams, Jenny Holzer y Krzysztof Wodiczko, en cuanto a los medios: respectivamente el uso de lugares colectivos, como los paraderos de buses, para exponer obras especialmente hechas para ese espacio; el uso de letreros electrónicos, y el de proyecciones fotográficas (nuevamente, el uso de medios semejantes no implica semejanza de efectos). Estamos, entonces, en un trabajo que no apela a nuestra sensibilidad de coleccionistas privados, ni al espacio de nuestras casas particulares. Apela a otro registro de experiencias nuestras, mucho menos trabajado en Chile: el de los habitantes de ciudades, de los transeúntes del espacio público, de los participantes en una vida colectiva dentro de un espacio común.

En el caso de Jaar, muestra, interviene, trabaja con los espacios comunes de los más diversos lugares. Un ejemplo notable de ello es su trabajo *Camara Lucida*, realizado en Catia, un barrio pobre de Caracas, en abril de este año. Le correspondía hacer una exposición para inaugurar un museo. Este interesaba poco a los vecinos; se había construido en vez de un complejo deportivo que ellos habían pedido. Inventó entonces un proyecto en el que consiguió la participación de las más diversas organizaciones veci-

En cada caso la obra busca interactuar con el medio en que se encuentra, y por eso toma sus temas de las experiencias colectivas del lugar y del momento.

nales, y que consistió en repartir, a través de ellas, miles de máquinas fotográficas desechables y una idea. Con ellas, los habitantes de Catia, de todas las edades, fotografiaron su barrio y seleccionaron, cada uno, su propia foto preferida. La exposición consistió en montar cuatrocientas de esas fotografías. El museo se llenó de gente que venía a ver lo suyo, y a apropiarse de ese espacio antes rechazado, a ver, a verse, a explorar cómo ellos mismos ven —y cómo miran— el espacio común en que viven.

El lugar puede ser un barrio de una gran ciudad latinoamericana, o un museo europeo, o una calle en Seattle. En cada caso la obra busca interactuar con el medio en que se encuentra, y por eso toma sus temas de las experiencias colectivas del lugar y del momento. En Stuttgart, en Helsinki, en Hiroshima, serán entonces diferentes las instalaciones, diversos los temas y los medios de expresión. Lo que sí se mantiene es el gesto de sobresaltar la percepción de esas experiencias colectivas, de hacerlas patentes, de darles un correlato visual que las recoja, en lo que tienen de problemático y ambiguo, pero también recuperando el impacto que suele perderse con el hábito o el encubrimiento propios de la vida social ("El último en darse cuenta de la existencia del agua es sin duda el pez" —la frase conocida— viene bien aquí).

Recorridos para la mirada

Otra expectativa contrariada es la de la "estética del autógrafo", la que espera encontrar la huella del trabajo manual, personal, del artista. La obra de Jaar es construida, diseñada, proyectada; no hay en ella huella de su propia mano. De formación arquitecto (estudió en la Universidad de Chile hasta 1981), y con estudios de cine, su creación se acerca más a esos ámbitos del arte que, digamos, al ámbito de la pintura. Jaar crea impecables instalaciones, de una belleza formal estricta, de un cuidadoso juego de sugerencias. En vez de la huella de la mano, llevan la marca de su exigente pensamiento y



Vista de retrospectiva de Jaar en el New Museum of Contemporary Art, New York, 1992.

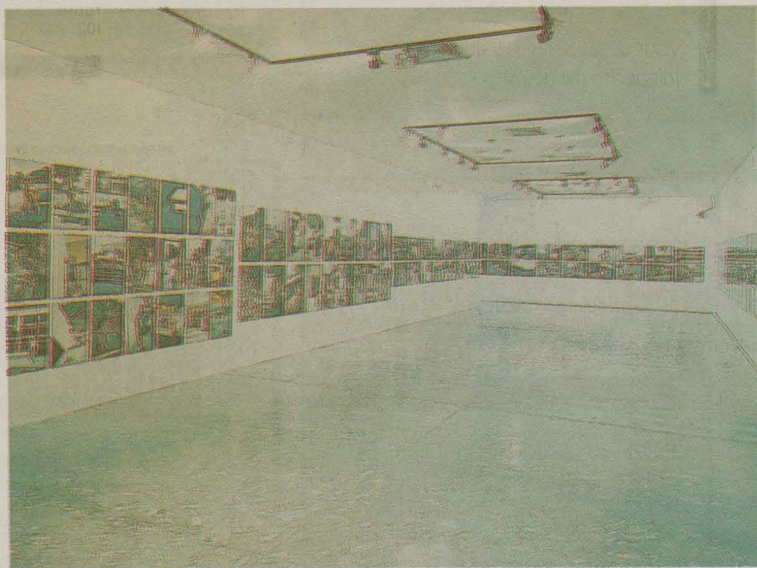


"Rushes", 1986. Spring Street subway station, Manhattan.

—cada vez más— de una sensibilidad a la vez lúcida y poética. No se admira en ellas la habilidad manual, sino sobre todo la nitidez visual de su presentación, y, como en la arquitectura, la capacidad de imaginar y programar sorprendentes recorridos para la mirada.

No hay espacio aquí para entrar en las astucias de esas instalaciones. Apenas dar ciertos soplos, para varias de ellas. Por ejemplo: caminárselas, prestando atención a lo que va cambiando, en las superficies que se reflejan (agua, espejos) a medida que varía el ángulo de visión; fijarse en la altura en la que aparecen las imágenes (sobre, o debajo, la línea de visión de los ojos); entrar en el juego entre las imágenes presenta-

das, que pueden reforzarse unas a otras, o, por el contrario, interferirse. Hay imágenes que se ven hasta el exceso, en luz deslumbrante; hay otras que se entrevén apenas, en el recorrido, y que permiten sólo un vistazo, no la fijación. Hay imágenes omitidas. Las astucias, éstas u otras, son las que producen efectos de sentido: "de sentido, pero no de un sentido", decía Barthes; Borges prefirió hablar de "la inminencia de un sentido". Los trayectos que se ofrecen a la mirada, las sorpresas en los trayectos, son medios de hacer entrar en el juego de significaciones propuesto por cada instalación. Para decir más habría que estar delante de alguna, o dedicarle largas páginas; se trata aquí sólo de picar la curiosidad del lector.



"Cámara Lucida", 1996. Museo del Oeste. Caracas.

Ver y no ver

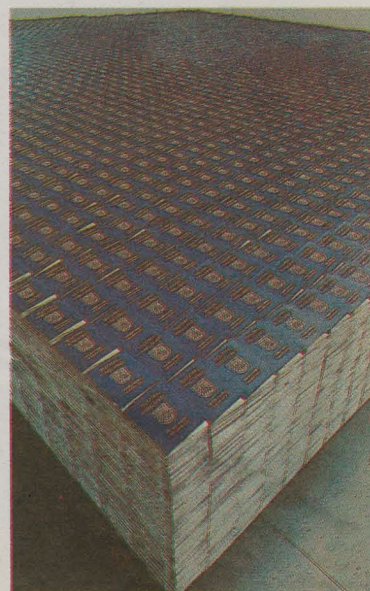
Las grandes cajas de luz —o el conjunto de otras más pequeñas— han mostrado en la obra de Jaar imágenes extremadamente explícitas, reveladoras, usando esta palabra en su sentido más estricto. Pienso, por ejemplo, en la instalación *La géographie, ça sert d'abord a faire la guerre* (París, 1989, en la exposición *Magiciens de la Terre*); también, y sobre todo, en *Rushes* (instalada en la estación del Metro de Spring Street en Nueva York). En esta última, las fotografías fueron tomadas por el propio artista en Sierra Pelada, Brasil. Muestran a los buscadores de oro, sus miradas, su miseria fisiológica, sus movimientos de hormiguero, y lo hacen en el lugar donde pasan los trenes subterráneos que llevan a Wall Street: la forma de mirar depende de cómo transite el desprevenido espectador, si en la estación misma —y en qué posición— o en los rápidos trenes —y en qué dirección—. Mostrar las imágenes busca denunciar, es cierto, pero también acercar y alejar, ver desde el movimiento, hacer de la imagen un objeto de extrañeza que la aleje de cualquier obviedad y se integre al colectivo de los espectadores en la obra misma, en una sobresaltada relación entre su propia mirada y la de los hombres presentes en las imágenes.

Ultimamente, sin embargo, la obra de Jaar entra en una relación más ambigua aún con las imágenes. Siempre hubo una relativización de su presencia, siempre un juego con los reflejos y la mutabilidad, siempre sus instalaciones, junto con mostrarlas, las ponen en una intersección de perspectivas, las problematizan, dificultan o retardan

El núcleo de sus preocupaciones se encuentra en una zona de intervalo entre ese bombardeo de imágenes y la capacidad humana de crear un sentido que las haga comprensibles.

una visión, y con ella una interpretación, demasiado inmediatas. En otra parte la llamaba yo una "estética de la imagen esquivia" y la relacionaba con "una tarea imaginaria: evitar la fijeza de la mirada, sustraerse a la petrificación que implica la mirada fija de un observador que se siente como portador del poder". Hoy, la reflexión va más allá, a partir de la obra *Europa* (Stuttgart, 1995) y la serie de instalaciones sobre Ruanda.

El texto que acompaña *Europa* tiene una frase que se autonomiza más adelante: "las imágenes tienen una religión avanzada; entierran la historia". En noviembre de este mismo año, en Milán, Jaar participó en un seminario —donde estuvieron también Hans Haacke y Vito Acconci— sobre la imagen. Su posición, derivada de la experien-



Un millón de pasaportes finlandeses, 1995.

cia de su obra reciente, apunta a la extrema problematización de la hiperpresencia actual de las imágenes, especialmente las del horror, como son las de Ruanda. Al pasar a formar parte de la vida cotidiana de millones de espectadores pasivos —nosotros— las imágenes del horror se transforman en la forma extrema de la banalidad. La instalación sobre Ruanda que se presentó en Nueva York era un gesto complejo que apuntaba a esa trivialidad y que hacía medir al espectador la distancia que lo separaba de poder siquiera comenzar a imaginar una "realidad" de esa situación histórica. Como en el caso de *Rushes*, en que viajó a Sierra Pelada, Brasil, para esta exposición el artista se trasladó a Ruanda y tomó allí innumerables fotografías. Pero la exposición consistía en cajas selladas, cuidadosamente dispuestas —casi como esculturas minimalistas—, donde estaban las fotografías que nunca se veían: cada caja presentaba una descripción verbal escueta pero fuertísima de la foto encerrada en ella. Las noticias de prensa sobre Ruanda estaban en un "cuarto de referencias" que también formaban parte de la exposición, así como una presentación del propio artista en la que tampoco se mostraban las fotos. La mirada diferida, postergada indefinidamente, era tal vez un modo de aludir al carácter incommunicable del espanto; y a la desconfianza profunda en el poder de las imágenes para transmitirlo.

Noticias y poemas

Caminando por Nueva York, hace no mucho tiempo, Alfredo Jaar me citaba unos versos de William Carlos Williams: "It is difficult to get the news from poems/ yet men die miserably every day/ for lack of what is found there". (Traducción literal: "Es difícil leer las noticias en los poemas/ y no obstante los hombres mueren miserablemente cada día/ por falta de lo que se encuentra en ellos".) Jaar es un artista que trabaja con las noticias, con los medios de comunicación que entregan las noticias, con las imágenes que éstos propagan, y con la manera en que esa propagación va articulando la percepción que cada uno tiene no sólo del mundo en que vivimos sino incluso de sí mismo. Su obsesión por esos versos señala con claridad que desde siempre, y sobre todo en su obra actual, el núcleo de sus preocupaciones se encuentra en una zona de intervalo entre ese bombardeo de imágenes y la capacidad humana de crear un sentido que las haga comprensibles. Lo que se encuentra en los poemas es un fragmento de sentido, el reflejo momentáneo y esquivo de una certidumbre que permite a la vez percibir intelectualmente y sentir de manera profunda y misteriosa el alcance de una determinada situación humana. Lo que se encuentra en las instalaciones de Jaar —que utilizan medios visuales, en vez de la palabra—, es, creo, precisamente eso.

Adriana Valdés es licenciada en Literatura, ensayista, experta en artes visuales.

ARTES Y LETRAS

CUERPO

E

EL MERCURIO

Santiago de Chile, Domingo 15 de Diciembre de 1996

● Nos hemos estado perdiendo algo. No se ha visto aquí casi nada de la obra de un artista chileno que, a los cuarenta años, tiene una sorprendente presencia en el mundo.

● Sus instalaciones entregan un fragmento de sentido, el reflejo momentáneo y esquivo de una certidumbre que permite a la vez percibir intelectualmente y sentir de manera profunda y misteriosa el alcance de una determinada situación humana.

Por Adriana Valdés

Alfredo Jaar:

Noticias y Poemas

Instalación. Stuttgart. 1994

ENTRE marzo y noviembre de este año, los trabajos de Alfredo Jaar se han presentado en Estados Unidos (Nueva York, Seattle, Raleigh, Cleveland); en Caracas y Buenos Aires; en Canberra; en Barcelona, Hasselt, Düsseldorf, Cahors, Amberes, Berlín, Vigo y Coimbra. En 1995, Jaar cumplió con el encargo de crear para Hiroshima una obra en conmemoración de los cincuenta años de la devastación producida por la explosión de la primera bomba atómica, y eligió hacerlo sobre uno de los libros del Premio Nobel de Literatura, Kenzaburo Oé; además, el Palacio de las Naciones, en Ginebra, acogió su obra en la exposición colectiva *Dialogues de paix*, sobre los cincuenta años de las Naciones Unidas. Sus más recientes exposiciones en Europa —Helsinki, Stuttgart— abordan temas doloro-

sos, como la violencia y la discriminación contra los inmigrantes, y crean polémica allá mismo. Y su obra sobre Ruanda —hasta ahora, cuatro instalaciones presentadas en diversos lugares, entre ellos Nueva York, donde reside desde 1981— se completará con dos instalaciones más; la serie será presentada en cinco museos de Europa, Estados Unidos y Japón a partir de 1997.

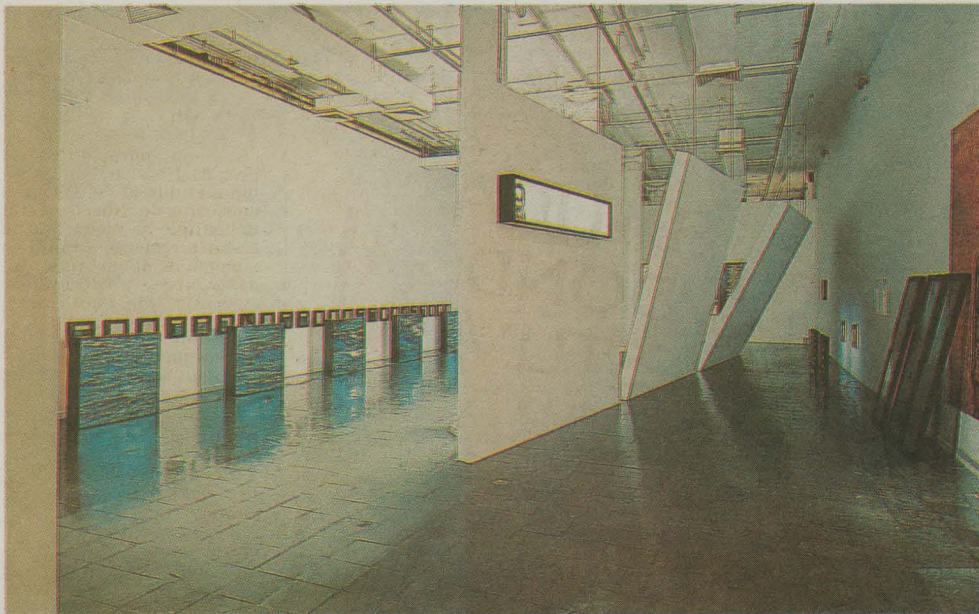
En Chile hemos visto apenas una obra suya, en la exposición *Los límites de la fotografía*, este año. Si nos vamos a la historia de las artes visuales chilenas, vemos que se recuerda su “Obra abierta y de registro continuo”, premiada en un importante concurso en 1981; nada más. Hay, pues, un punto ciego, hasta ahora, en nuestra crítica y en nuestra difusión.

Tal vez convendría preguntarse por qué. Un primer

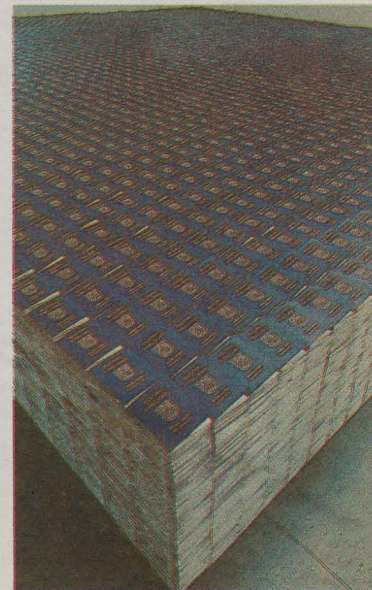
motivo puede ser que la destacada presencia de Jaar en importantes escenarios mundiales —en el Aperto de la Bienal de Venecia en 1986, y en Documenta 8 en 1987, en ambas como primer latinoamericano invitado, y en la Bienal de Sao Paulo, como invitado especial, también en 1987— no se debió a su nacionalidad, sino a los méritos propios. Su obra y sus convicciones eran incompatibles con una representación oficial durante el gobierno militar. Tampoco su carácter de chileno influyó en los amplios espacios que le dedicaron las revistas internacionales de arte. No es ésta, sin embargo, una razón suficiente, pensando años después. Hay que complementarla, tal vez entrando un poco en las características de nuestro propio medio, en sus hábitos, en sus expectativas, en sus referencias. (Pase a E26)

Alfredo Jaar... (Viene de E 1)

La obra de Jaar, según sus críticos y según él mismo, tiene parentescos con un arte que no sólo se ha visto poco aquí, sino que contraría las expectativas del espectador medio chileno. En este sentido, se nombra como precursor a Beuys, y como precedente a Hans Haacke (esto último resulta reductor, pensando en la intencionalidad más amplia y ambigua del trabajo de Jaar, que siempre ha estado lejos de limitarse a la denuncia). Entre sus contemporáneos, cabe señalar proximidades con Dennis Adams, Jenny Holzer y Krzysztof Wodiczko, en cuanto a los medios: respectivamente el uso de lugares colectivos, como los paraderos de buses, para exponer obras especialmente hechas para ese espacio; el uso de letreros electrónicos, y el de proyecciones fotográficas (nuevamente, el uso de medios semejantes no implica semejanza de efectos). Estamos, entonces, en un trabajo que no apela a nuestra sensibilidad de coleccionistas privados, ni al espacio de nuestras casas particulares. Apela a otro registro de experiencias nuestras, mucho menos trabajado en Chile: el de los habitantes de ciudades, de los transeúntes del espacio público, de los participantes en una vida colectiva dentro de un espacio común.



Vista de retrospectiva de Jaar en el New Museum of Contemporary Art, New York, 1992.



Un millón de pasaportes finlandeses, 1995.

En el caso de Jaar, muestra, interviene, trabaja con los espacios comunes de los más diversos lugares. Un ejemplo notable de ello es su trabajo *Camara Lucida*, realizado en Catia, un barrio pobre de Caracas, en abril de este año. Le correspondía hacer una exposición para inaugurar un museo. Este interesaba poco a los vecinos; se había construido en vez de un complejo deportivo que ellos habían pedido. Inventó entonces un proyecto en el que consiguió la participación de las más diversas organizaciones veci-

En cada caso la obra busca interactuar con el medio en que se encuentra, y por eso toma sus temas de las experiencias colectivas del lugar y del momento.

nales, y que consistió en repartir, a través de ellas, miles de máquinas fotográficas desechables y una idea. Con ellas, los habitantes de Catia, de todas las edades, fotografiaron su barrio y seleccionaron, cada uno, su propia foto preferida. La exposición consistió en montar cuatrocientas de esas fotografías. El museo se llenó de gente que venía a ver lo suyo, y a apropiarse de ese espacio antes rechazado, a ver, a verse, a explorar cómo ellos mismos ven —y cómo miran— el espacio común en que viven.



“Rushes”, 1986. Spring Street subway station, Manhattan.

—cada vez más— de una sensibilidad a la vez lúcida y poética. No se admira en ellas la habilidad manual, sino sobre todo la nitidez visual de su presentación, y, como en la arquitectura, la capacidad de imaginar y programar sorprendentes recorridos para la mirada.

No hay espacio aquí para entrar en las astucias de esas instalaciones. Apenas dar ciertos soplos, para varias de ellas. Por ejemplo: caminárselas, prestando atención a lo que va cambiando, en las superficies que se reflejan (agua, espejos) a medida que varía el ángulo de visión; fijarse en la altura en la que aparecen las imágenes (sobre, o debajo, la línea de visión de los ojos); entrar en el juego entre las imágenes presenta-

das, que pueden reforzarse unas a otras, o, por el contrario, interferirse. Hay imágenes que se ven hasta el exceso, en luz deslumbrante; hay otras que se entrevén apenas, en el recorrido, y que permiten sólo un vistazo, no la fijación. Hay imágenes omitidas. Las astucias, éstas u otras, son las que producen efectos de sentido: “de sentido, pero no de un sentido”, decía Barthes; Borges prefirió hablar de “la inminencia de un sentido”. Los trayectos que se ofrecen a la mirada, las sorpresas en los trayectos, son medios de hacer entrar en el juego de significaciones propuesto por cada instalación. Para decir más habría que estar delante de alguna, o dedicarle largas páginas; se trata aquí sólo de picar la curiosidad del lector.

Ver y no ver

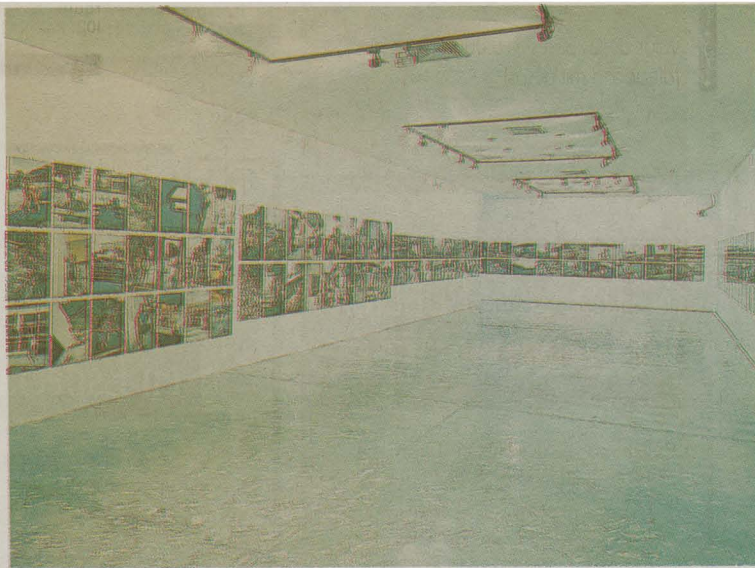
Las grandes cajas de luz —o el conjunto de otras más pequeñas— han mostrado en la obra de Jaar imágenes extremadamente explícitas, reveladoras, usando esta palabra en su sentido más estricto. Pienso, por ejemplo, en la instalación *La géographie, ça sert d'abord a faire la guerre* (París, 1989, en la exposición *Magiciens de la Terre*); también, y sobre todo, en *Rushes* (instalada en la estación del Metro de Spring Street en Nueva York). En esta última, las fotografías fueron tomadas por el propio artista en Sierra Pelada, Brasil. Muestran a los buscadores de oro, sus miradas, su miseria fisiológica, sus movimientos de hormiguero, y lo hacen en el lugar donde pasan los trenes subterráneos que llevan a Wall Street: la forma de mirar depende de cómo transite el desprevenido espectador, si en la estación misma —y en qué posición— o en los rápidos trenes —y en qué dirección—. Mostrar las imágenes busca denunciar, es cierto, pero también acercar y alejar, ver desde el movimiento, hacer de la imagen un objeto de extrañeza que la aleje de cualquier obviedad y se integre al colectivo de los espectadores en la obra misma, en una sobresaltada relación entre su propia mirada y la de los hombres presentes en las imágenes.

Una de su obra reciente, apunta a la extrema problematización de la hiperpresencia actual de las imágenes, especialmente las del horror, como son las de Ruanda. Al pasar a formar parte de la vida cotidiana de millones de espectadores pasivos —nosotros— las imágenes del horror se transforman en la forma extrema de la banalidad. La instalación sobre Ruanda que se presentó en Nueva York era un gesto complejo que apuntaba a esa trivialidad y que hacía medir al espectador la distancia que lo separaba de poder siquiera comenzar a imaginar una “realidad” de esa situación histórica. Como en el caso de *Rushes*, en que viajó a Sierra Pelada, Brasil, para esta exposición el artista se trasladó a Ruanda y tomó allí innumerables fotografías. Pero la exposición consistía en cajas selladas, cuidadosamente dispuestas —casi como esculturas minimalistas—, donde estaban las fotografías que nunca se veían: cada caja presentaba una descripción verbal escueta pero fuertísima de la foto encerrada en ella. Las noticias de prensa sobre Ruanda estaban en un “cuarto de referencias” que también formaban parte de la exposición, así como una presentación del propio artista en la que tampoco se mostraban las fotos. La mirada diferida, postergada indefinidamente, era tal vez un modo de aludir al carácter incommunicable del espanto; y a la desconfianza profunda en el poder de las imágenes para transmitirlo.

El lugar puede ser un barrio de una gran ciudad latinoamericana, o un museo europeo, o una calle en Seattle. En cada caso la obra busca interactuar con el medio en que se encuentra, y por eso toma sus temas de las experiencias colectivas del lugar y del momento. En Stuttgart, en Helsinki, en Hiroshima, serán entonces diferentes las instalaciones, diversos los temas y los medios de expresión. Lo que sí se mantiene es el gesto de sobresaltar la percepción de esas experiencias colectivas, de hacerlas patentes, de darles un correlato visual que las recoja, en lo que tienen de problemático y ambiguo, pero también recuperando el impacto que suele perderse con el hábito o el encubrimiento propios de la vida social ("El último en darse cuenta de la existencia del agua es sin duda el pez" —la frase conocida— viene bien aquí).

Recorridos para la mirada

Otra expectativa contrariada es la de la "estética del autógrafo", la que espera encontrar la huella del trabajo manual, personal, del artista. La obra de Jaar es construida, diseñada, proyectada; no hay en ella huella de su propia mano. De formación arquitecto (estudió en la Universidad de Chile hasta 1981), y con estudios de cine, su creación se acerca más a esos ámbitos del arte que, digamos, al ámbito de la pintura. Jaar crea impecables instalaciones, de una belleza formal estricta, de un cuidadoso juego de sugerencias. En vez de la huella de la mano, llevan la marca de su exigente pensamiento y



"Cámara Lucida". 1996. Museo del Oeste. Caracas.

Ultimamente, sin embargo, la obra de Jaar entra en una relación más ambigua aún con las imágenes. Siempre hubo una relativización de su presencia, siempre un juego con los reflejos y la mutabilidad, siempre sus instalaciones, junto con mostrarlas, las ponen en una intersección de perspectivas, las problematizan, dificultan o retardan

El núcleo de sus preocupaciones se encuentra en una zona de intervalo entre ese bombardeo de imágenes y la capacidad humana de crear un sentido que las haga comprensibles.

una visión, y con ella una interpretación, demasiado inmediatas. En otra parte la llamaba yo una "estética de la imagen esquiva" y la relacionaba con "una tarea imaginaria: evitar la fijeza de la mirada, sustraerse a la petrificación que implica la mirada fija de un observador que se siente como portador del poder". Hoy, la reflexión va más allá, a partir de la obra *Europa* (Stuttgart, 1995) y la serie de instalaciones sobre Ruanda.

El texto que acompaña *Europa* tiene una frase que se autonomiza más adelante: "las imágenes tienen una religión avanzada; entierran la historia". En noviembre de este mismo año, en Milán, Jaar participó en un seminario —donde estuvieron también Hans Hacke y Vito Acconci— sobre la imagen. Su posición, derivada de la experien-

Noticias y poemas

Caminando por Nueva York, hace no mucho tiempo, Alfredo Jaar me citaba unos versos de William Carlos Williams: "It is difficult to get the news from poems/ yet men die miserably every day/ for lack of what is found there". (Traducción literal: "Es difícil leer las noticias en los poemas/ y no obstante los hombres mueren miserablemente cada día/ por falta de lo que se encuentra en ellos"). Jaar es un artista que trabaja con las noticias, con los medios de comunicación que entregan las noticias, con las imágenes que éstos propagan, y con la manera en que esa propagación va articulando la percepción que cada uno tiene no sólo del mundo en que vivimos sino incluso de sí mismo. Su obsesión por esos versos señala con claridad que desde siempre, y sobre todo en su obra actual, el núcleo de sus preocupaciones se encuentra en una zona de intervalo entre ese bombardeo de imágenes y la capacidad humana de crear un sentido que las haga comprensibles. Lo que se encuentra en los poemas es un fragmento de sentido, el reflejo momentáneo y esquivo de una certidumbre que permite a la vez percibir intelectualmente y sentir de manera profunda y misteriosa el alcance de una determinada situación humana. Lo que se encuentra en las instalaciones de Jaar —que utilizan medios visuales, en vez de la palabra—, es, creo, precisamente eso.

Adriana Valdés es licenciada en Literatura, ensayista, experta en artes visuales.