

Monika
Anselment

fern sehen



**Monika
Anselment:
fern sehen**

con textos de
Simeón
Saiz Ruiz,
Miguel
Orts Vizcarra
y Ulrike
Kremeier

fern sehen*

* fern sehen

En alemán una *televisión* es un aparato para *mirar* lo que está *lejos*. La palabra griega *tele* dentro de la palabra *televisión* es equivalente a ***fern*** que significa *lejos* y la palabra latina *visio* dentro de la palabra *televisión* es equivalente a ***sehen*** que significa *mirar*.

¿Cómo podemos hacernos una imagen de un lugar en el que no estamos?

fern sehen

Índice I



Historias de Bagdad

→ p. 7



TV Wars

→ p. 29



That's what we see from Palestine—daily fresh at dinnertime

→ p. 55



Guantánamo

→ p. 61



Sehnsucht

→ p. 65



s. t. (TV Wars II)

→ p. 81



Obama—Osama (just another crime)

→ p. 114



»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

→ p. 117

fern sehen
Índice II

Semblanzas

Ulrike Kremeier

➔ p. 51

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

➔ p. 103

El grado cero del documento, los medios de comunicación de masas y la historia

Siméon Saiz
Ruiz

➔ p. 125

**Historias
de
Bagdad**

Fotografías a
las sales de
plata sobre
forex,
50x65 cm
c/u, audio y
8 libros de
artista

Historias de Bagdad

1993–2003



Historias de Bagdad

[1-20]



➔ [1]



➔ [2]



➔ [3]



➔ [4]



➔ [5]



➔ [6]



➔ [7]



➔ [8]



➔ [9]



➔ [10]



➔ [11]



➔ [12]



➔ [13]



➔ [14]



➔ [15]



➔ [16]



➔ [17]



➔ [18]



➔ [19]



➔ [20]

Historias de Bagdad

[1]

El mercadillo de los viernes



HACHIM se dirige hacia el mercadillo de los viernes donde, desde hace años, los nuevos pobres venden sus últimas pertenencias. A veces tiene suerte y consigue por poco dinero alguna cosa de valor. No hace mucho había comprado una alfombra antigua que era la última pieza valiosa de la casa de un viejo funcionario. Éste le contó que la alfombra había pertenecido a su padre, que era del tiempo de los Otomanos y que la había comprado por cinco liras de oro. Esa pieza tan preciosa y las otras rarezas que también ha ido consiguiendo, decoran hoy su sala de estar. Llega al mercadillo, aparca el coche y se apea. Cuidadosamente empieza a caminar por el polvoriento suelo. De nada le sirve. Con gran disgusto, observa lo que minutos antes habían sido sus pulidos y relucientes zapatos. Hace unos años, cuando

Historias de Bagdad

[2]

El mercadillo de
los viernes



todavía fluía el dinero del petróleo, en ese lugar se debían construir casas para los funcionarios. En lugar de eso, lo que hay es este mercado sin orden ni concierto. Hachim se mezcla entre la gente y se va perdiendo entre la muchedumbre; deambula entre los improvisados y precarios tenderetes; mira hacia un lado y hacia otro; echa un vistazo a las ofertas; observa los objetos desplegados en el suelo polvoriento. Hoy no hay gran cosa, muchos trapos y cachivaches viejos, nada que motive su pasión de coleccionista. Desilusionado emprende el camino de regreso hacia el coche. De repente escucha una voz: “Se venden tapacubos-Buick”. Hachim mira a su alrededor y ve a un joven con cuatro tapacubos que viene adentrándose en el mercadillo. Atraído por el género, se le acerca. Puede ser que sí, que tal vez

Historias de Bagdad

[3]

El mercadillo de los viernes



consiga hoy alguna ganga. Aunque los tapacubos de su Buick están muy bien conservados no estaría mal, teniendo en cuenta la cantidad de robos que se cometen en Bagdad y la falta de piezas de repuesto que hay, disponer de otro juego. Para Hachim es fundamental que su coche esté en perfecto estado. Se acerca al delgado joven y lo para. Éste tiene el pelo casi rapado y su rostro está curtido por el sol. Por su aspecto es obvio que es uno de esos soldados recién licenciados. Hachim examina detenidamente las ruedas. Están de primera. Simulando no tener demasiado interés le pregunta por el precio. Los cuatro vienen a costar veinte mil dinares. No es mucho para ser cuatro tapacubos de Buick casi nuevos. Aun así, intenta regatear el precio. Le da resultado. El joven vendedor acepta doce mil dinares por

Historias de Bagdad

[4]

El mercadillo de los viernes



los cuatro. Hachim está contento y satisfecho de sí mismo. Con los tapacubos bajo el brazo y una sonrisa que delata su felicidad, se dirige hacia su coche. No ha perdido el tiempo. Si no los necesita a medio plazo, siempre podrá revenderlos por el mismo precio cuando se termine el bloqueo. Doce mil dinares ni siquiera son seis dólares. Enfrascado en sus lucubraciones y contento de su buena suerte llega al coche y, se queda de piedra: ¡los tapacubos de su coche han desaparecido! Da una vuelta alrededor del vehículo y comprueba que, efectivamente, faltan los cuatro. Lleno de pena contempla su Buick. Ahora se alegra todavía más de haber comprado esos tapacubos. “Menos mal” – se dice a sí mismo – y empieza a montarlos. Cuando va por el tercero, descubre una pequeña bolladura que tiene un resto de

Historias de Bagdad

[5]

Los huevos



color rojo. Esta bolladura le suena de algo. Hace una semana su hijita pequeña chocó con el triciclo contra esa rueda del coche.

HAMID ha invitado a tres profesores, compañeros suyos de trabajo, a tomar el té. Sentados y en compañía, charlan y discuten de nuevo sobre el bloqueo económico. Desde hace tiempo, ni siquiera a los medianamente bien pagados catedráticos les alcanza el dinero para vivir. Muchos de sus colegas han abandonado ya Irak. Otros esperan en Amman a que les den un visado. A los allí presentes, ya no les es posible abandonar el país. Como han dejado de impartirse tantas horas lectivas, hay una ley que prohíbe conceder visado a los profesores.

Historias de Bagdad

[6]

Los huevos



Sin los ahorros conseguidos en los años de bonanza, no podrían hoy alimentar sus familias. Aunque el dinero se les va yendo sin que se den cuenta. Enfrascados en una acalorada discusión, Mahmud, profesor de Economía, hace la propuesta de invertir los últimos ahorros. Si el dinero trabaja, puede ser que, al menos, el valor real se mantenga. Hamid propone la idea de los huevos. Dicho y hecho: van a comerciar con huevos. A través de un amigo de juventud de Hamid, podrán conseguir huevos a un precio asequible en un lugar de las afueras de Bagdad, el paquete de 30 huevos por 600 dinares. Éstos, a su vez, serán vendidos por un hermano de Mahmud, que tiene una tienda de comestibles. Tal y como esperan, el precio de los huevos va subiendo; de modo que cada día les parece más acertado aguardar un poco antes de poner-

Historias de Bagdad

[7]

Los huevos



los a la venta. Al octavo día, cuando se difunde la noticia de que están a punto de cerrarse las negociaciones entre el gobierno iraquí y los representantes de la ONU para la venta de pequeñas cantidades de crudo, los huevos tienen un valor de 1.200 dinares. De repente el precio cae en picado. El paquete de huevos se puede obtener ahora por 700 dinares. Los compañeros y socios se llaman por teléfono unos a otros y acuerdan encontrarse en la tienda del hermano de Mahmud. Hamid quiere vender los huevos rápidamente y así paliar al máximo las pérdidas; Mahmud cree que se trata de un rumor:

– Mañana habrá un desmentido. Seguro. Además, los huevos no se echan tan pronto a perder – les dice.

Historias de Bagdad

[8]

Los huevos



Toman la decisión de esperar. Al atardecer del día siguiente se vuelven a encontrar de nuevo en la tienda. Entretanto, el precio de los huevos ha bajado a 500 dinares el paquete. Allí están ellos, contrariados y con caras de circunstancias. Hamid inclina la cabeza y murmura:

– Vamos a perder todo el dinero.

Mahmud le echa el brazo por encima de los hombros e intenta darle ánimos:

– Si esa condenada negociación fracasara, volverían a subir los precios.

Y, tras una pequeña pausa, añade:

– ¡Ojalá se mantenga el bloqueo!

Historias de Bagdad

[9]

La casa



ALI se va de Bagdad. Se va en contra de su voluntad. Su negocio, una pastelería, ha tenido que cerrarlo. El Gobierno ha prohibido la venta de dulces como medida para ahorrar azúcar. Para ese producto no hay divisas. Entretanto vive en Basora y ayuda su hermano en el taller mecánico que éste tiene. Cada mes sube a Bagdad para visitar a su madre. Antes de regresar a Basora pasa por su antigua casa para cobrar el alquiler a su inquilino Ahmed. Ali no tiene ningún problema con su nuevo inquilino. Éste paga rigurosamente el alquiler y es un hombre amable y correcto. Los vecinos también lo tienen en gran estima.

Poco después de haber pagado el alquiler de junio y de que Ali regresara a Basora, Ahmed organiza una pequeña fiesta e invita a todos los hombres del vecindario. Ahmed

Historias de Bagdad

[10]

La casa



quiere celebrar la ventajosa compra que ha hecho. Ha comprado la casa de Ali. Los vecinos están extrañados y algo compungidos; aunque, en estos tiempos de penurias, mucha gente también ha tenido que vender su casa. De todas formas, les molesta bastante que Ali se haya marchado para siempre sin despedirse de ellos. Transcurre la velada y los hombres se van animando hasta que, en un determinado momento, Ahmed anuncia inesperadamente que esa fiesta es también una fiesta de despedida; pues, por razones profesionales, también él tiene que irse de Bagdad. Boquiabiertos, los presentes escuchan sus planes: quiere desmontar la casa y trasladarla al pueblo de su madre. Allí quiere montarla de nuevo. Y, como los ladrillos, las vigas de hierro, las ventanas y todo eso es tan difícil de conseguir y tan caro, esa

Historias de Bagdad

[11]

La casa



es la única forma de hacerse una casa para él y su madre en su pueblo. Dos días después llega el primer camión. Los albañiles desmontan las piedras y las van colocando cuidadosamente en el remolque. Durante varios días los camiones van y vienen sin cesar. Al cabo de una semana quedan sólo los cimientos de la casa.

Llega julio y Ali vuelve a Bagdad. Como siempre, el penúltimo día de su estancia va a su antigua casa a cobrar el alquiler. Balanceándose por las polvorientas calles atestadas de gente y de coches que van y vienen entre ruidos de bocinas y chirridos de neumáticos, Ali va pensando en la agradable velada que le espera tomando té y conversando de esto y lo otro y lo de más allá. El autobús da un giro y se introduce en un barrio algo más tranquilo. Grandes

Historias de Bagdad

[12]

El secreto bancario



eucaliptos de un gris verdoso adornan las aceras. A la parada siguiente, Ali se apea del autobús, anda unos metros y se queda petrificado. No puede creer lo que está viendo: el lugar donde antes estaba su casa es ahora un solar. Mira hacia un lado y hacia otro y comprueba que no se ha equivocado. A la derecha y a la izquierda del solar están las casas de Yunis y Karim, sus antiguos vecinos, y detrás de los restos del muro están todavía los pequeños naranjos, que él tanto apreciaba, cubiertos por una gran capa de polvo.

fern sehen

: 20

HACE tres años que mi amigo Ibrahim se mudó de Bagdad a Dubai. No podía soportar seguir viviendo en su país, que está económicamente arruinado. Pronto encontró trabajo y

Historias de Bagdad

[13]

El secreto bancario



poco a poco se ha ido creando una nueva existencia. La vida le va bien pero, desde hace algún tiempo, siente un dolor en el costado izquierdo. Preocupado, acude a la consulta del médico. Éste le aconseja que se vaya a Londres lo antes posible y que se opere. Claro que, eso cuesta mucho dinero. Ibrahim empieza a idear las múltiples maneras de reunirlo y llega a la conclusión, aun cuando ésta le duele mucho, de que lo mejor es vender su casa de Bagdad. Por la venta le dan treinta mil dólares, los mismos que transfiere de Irak a su cuenta en Dubai. Con ellos podrá pagar los costes de la operación y de la estancia en el hospital. Se va al Consulado Británico y pide un visado; se pone en contacto con el hospital londinense y acuerdan una fecha para la operación. Resuelto esto, queda a la espera. Pasa un tiempo y,

Historias de Bagdad

[14]

El secreto bancario



aunque el dinero ya ha llegado, el Consulado Británico sigue dándole largas al asunto. Una y otra vez responden con evasivas a sus requerimientos. Pasadas cuatro semanas le pide a John, su amigo inglés, que vaya e investigue por qué tardan tanto en concederle el visado. En el Consulado le explican a John que Ibrahim está bajo sospecha de apoyo al terrorismo, pues hacía poco que había recibido desde Irak una gran suma de dinero. Tras arduas discusiones y mostrando los comprobantes de los papeles del hospital, pueden convencer a los funcionarios del Consulado. Y, por fin, Ibrahim puede tomar el avión para Londres.

Historias de Bagdad

[15]

Las ruedas



ANOHECE, septiembre, Rachid regresa a casa andando. Su coche lo tiene aparcado delante de la puerta. Desde lejos lo puede ver. De pronto observa que dos hombres trajinan alrededor del vehículo. Se acerca sigilosamente hasta que puede comprobar qué es lo que están haciendo: ¡están desmontándole las ruedas!. Rachid se sobrepone y, recuperada la compostura, se dirige hacia los hombres, se planta frente a ellos y con toda corrección les dice:

– Ese coche es mío.

Los dos hombres, cogidos en flagrante, lo miran algo turbados. Él, que no quiere provocarlos de ninguna manera, les pregunta con tacto:

Historias de Bagdad

[16]

Las ruedas



– ¿Qué es lo que están haciéndole a mi coche?

– Ya lo está usted viendo: le desmontamos las ruedas.

– Pero eso no puede ser; sin ruedas no podré utilizarlo.

Uno de los hombres, que sostiene una llave inglesa en la mano, levanta la mirada y le dice:

– Así es; pero nosotros necesitamos las ruedas.

Ante un argumento tan contundente, Rachid no sabe qué decir. Pensativo, reflexiona sobre el modo de atajar la discusión. Finalmente les dice:

– ¿Saben ustedes lo que cuestan unas ruedas hoy en día? Una sola no se puede com-

Historias de Bagdad

[17]

Las ruedas



prar por menos de veinte mil dinares.

Los hombres, en cuclillas, se intercambian unas miradas y uno de ellos le responde:

– Nosotros no obtendríamos tanto; lo máximo que nos darían sería diez mil dinares por rueda.

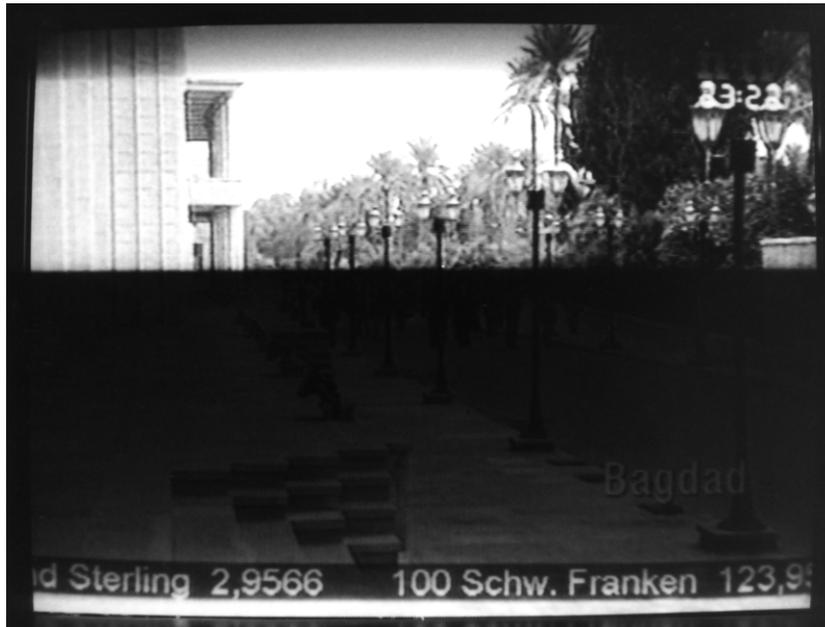
– Puede ser –asiente Rachid–, pero yo tendría que pagar ochenta mil dinares. ¿Saben lo que gano al mes? Ni siquiera una décima parte de esa cantidad.

Mientras discuten, los hombres continúan con su labor. Ya llevan desmontadas tres ruedas. El coche lo han apoyado en unas piedras. De repente, el más viejo de ellos se detiene en su faena y le dice a Rachid:

Historias de Bagdad

[18]

Las ruedas



– Usted no tiene el aspecto de ser pobre. Está bien, le propongo un trato: usted nos da cuarenta mil dinares por las cuatro ruedas y nosotros desaparecemos.

Rachid se pone a pensar y calcula para sí: “Cuarenta mil dinares es la mitad de lo que tendría que pagar en el mercado; además, tendría que pasarme horas o días enteros para conseguir otras de repuesto. Si no acepto el trato, me crearé complicaciones. Lo mejor será que les dé el dinero que piden”.

– De acuerdo – les dice –, voy a buscar el dinero.

– No se le ocurra avisar a la policía – le advierten.

Rachid se aleja hacia la casa murmurando. Siente miedo. “Puede ser que vayan arma-

Historias de Bagdad

[19]

Las ruedas



dos. Cuarenta mil dinares es mucho dinero, pero también las ruedas de segunda mano son muy caras. Hace ocho años cuatro ruedas costaban solamente cien dinares”– piensa para sí. Cabizbajo, coge el dinero y sale de la casa.

Los hombres han empezado a montar las ruedas de nuevo. Eso a Rachid le proporciona un leve sentimiento de confianza. Les da el dinero. Uno de ellos refunfuña:

– Muchas gracias.

Rachid vuelve a su casa. Desde la ventana observa como se van alejando los hombres y piensa: “Lo más probable es que tengan un cómplice que con un coche esté esperándolos en una calle próxima”.

Historias de Bagdad

[20]

Las ruedas



De pronto, los hombres se paran. Por los gestos que hacen, Rachid puede apreciar que libran una fuerte discusión. En ese momento un escalofrío le recorre el cuerpo. Los hombres se dan la vuelta y se dirigen hacia su casa. Llamam a la puerta. Rachid se aproxima y sin abrir les espeta:

– ¿Qué es lo que quieren ahora, no tienen ya el dinero?

Uno de ellos, con voz algo cortada, le contesta:

– Queremos aclararle algo. La verdad es que nosotros sólo necesitamos veinticinco mil dinares, así que hemos decidido devolverle a usted los otros quince mil.

TV Wars

Fotografías
cromogénicas
metacrilato-
dibond,
57x80 cm
c/u

TV Wars

2000–2006



→ [1]



→ [2]



→ [3]



→ [4]



→ [5]

TV Wars

[1-20]



→ [6]



→ [7]



→ [8]



→ [9]



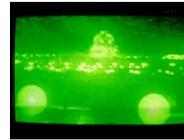
→ [10]



→ [11]



→ [12]



→ [13]



→ [14]



→ [15]



→ [16]



→ [17]



→ [18]



→ [19]



→ [20]

TV Wars

[1]



TV Wars

[2]





TV Wars

[3]



TV Wars

[4]



TV Wars

[5]



TV Wars

[6]



fern sehen

: 36



TV Wars

[7]



TV Wars

[8]



TV Wars

[9]



fern sehen

: 39

TV Wars

[10]



fern sehen

: 40



TV Wars

[11]





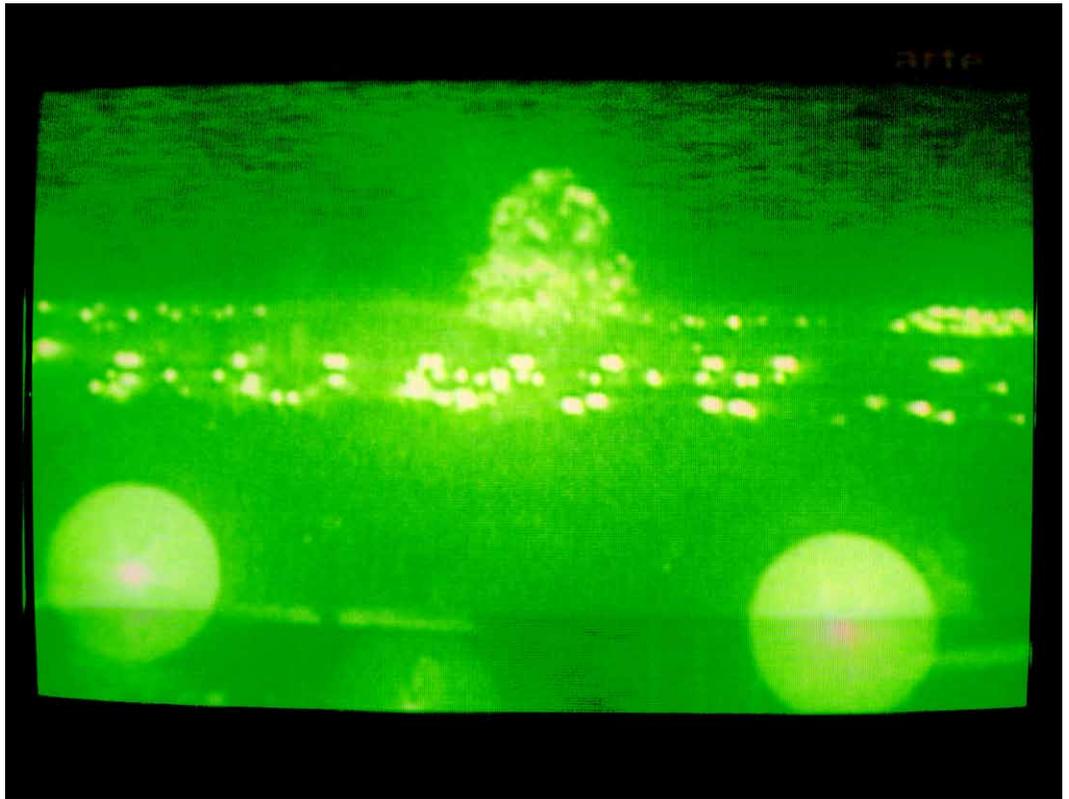
TV Wars

[12]



TV Wars

[13]



fern sehen

: 43



TV Wars

[14]



TV Wars

[15]



fern sehen

: 45

TV Wars

[16]



fern sehen

: 46

TV Wars

[17]



fern sehen

: 47

TV Wars

[18]

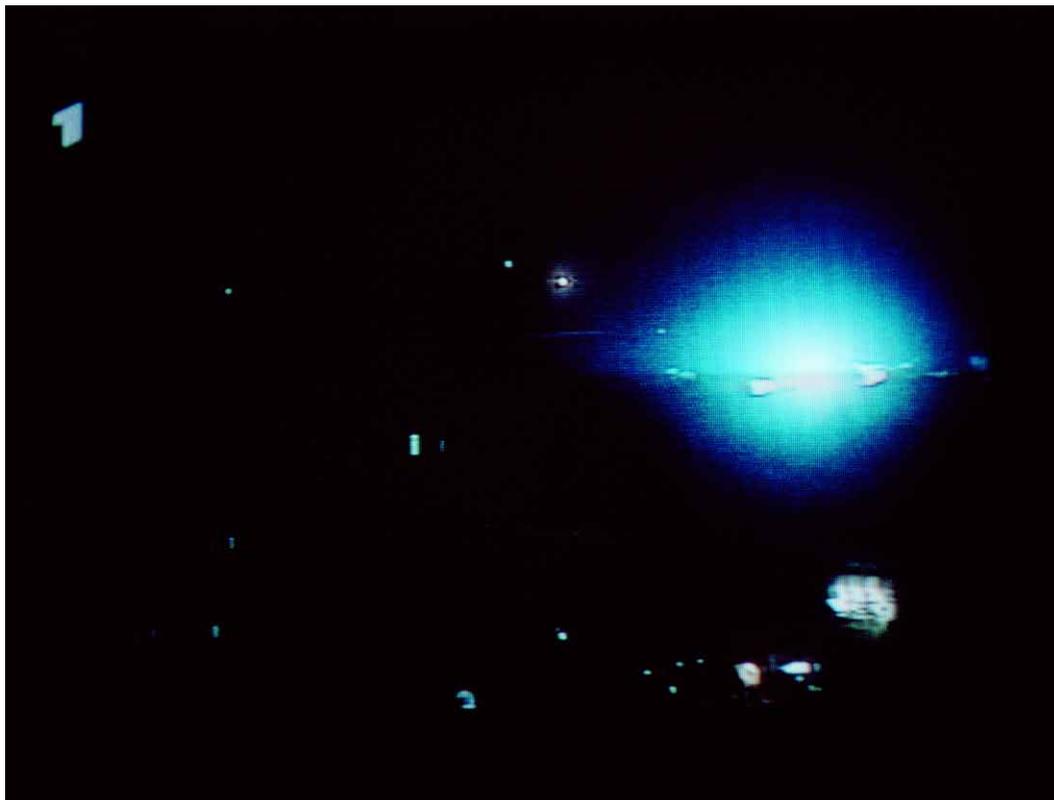


fern sehen

: 48

TV Wars

[19]



fern sehen

: 49



TV Wars

[20]



fern sehen

: 50



Semblanzas

Ulrike
Kremeier

Semblanzas

Semblanzas

Ulrike
Kremeier

La connotación ideológica de la relación simbiótica entre información, producción de imágenes y realidades políticas (sobre todo en tiempos de guerra), y (su) representación se remonta a la antigüedad. Pero la aparición de la fotografía y de los periódicos como medios de comunicación de masas en el siglo XIX dio lugar a una nueva dimensión en este campo.

«Es increíble que el público que constantemente juzga la guerra a partir de la información que aparece en la prensa esté convencido de que ha llegado a una conclusión propia, y por lo tanto independiente, de las actividades relacionadas con la guerra»¹. Esta tesis articulada por Lord de Charlus, personaje de la novela de Marcel Proust, pone de manifiesto una reflexión crítica primeriza sobre la relación entre los medios de comunicación y la opinión pública. En 1922 la posición de Proust / de Charlus era un comentario evidente sobre las estrategias manipuladoras de la prensa en cuanto a las representaciones de la realidad durante la Primera Guerra Mundial.

Parece que las conexiones entre la política, la opinión (pública) y las representaciones de realidades bélicas entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial en los medios de comunicación pasaron a ser aun más complejas. Durante la Segunda Guerra Mundial, y más después de la Guerra Fría, el significado de la imagen en los medios de comunicación se ha revalorizado enormemente. El impacto de las imágenes se volvió más relevante que las representaciones basadas esencialmente en el lenguaje. Tal y como escribió Ernst Jünger en 1944: «el lenguaje fracasa frente a la guerra, mientras que la imagen habla»².

Históricamente hablando, los textos siempre se han considerado construcciones de la realidad. La palabra escrita o hablada describe un acontecimiento, intenta reproducirlo y, por lo tanto, lo (re)crea a un nivel diferente. Pero nunca muestra ninguna prueba. Cualquier tipo de producción tradicional de imágenes (fotografías o películas) tiene un nexo físico específico con la realidad y, por lo tanto, fue concebido como más auténtico. Lo que queda fijado mediante procedimientos químicos del revelado son reflejos de luz de los objetos o de los acontecimientos representados. La veracidad de lo que es real ya no era presenciada únicamente por el ojo humano, sino también por la cámara y la película. El protagonismo del aparato técnico parecía haber objetivado la representación.

1 Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu: Le Temps retrouvé*. Vol. 5. París, 1956, p. 274.

2 Jünger, Ernst: *Strahlungen*. Tübingen, 1949, p. 536.

Paul Virilio estableció un paralelismo entre los avances técnicos (el material fílmico) de las cámaras y los sistemas armamentísticos. En su extraña ósmosis aparecen descritos como instrumentos de percepción que determinan las maneras humanas de percibir actividades bélicas³. Siguiendo esta tesis, el perpetrador no es solamente la persona que hace la guerra, sino también la que se encuentra detrás de la cámara. Y más adelante el identificable perpetrador desaparece cuando la cámara y el arma son el mismo aparato. Además, los aparatos de alta tecnología evocan la idea de la desaparición de la imagen (white noise) indicando el logro de la destrucción del objetivo.

Semblanzas

Ulrike
Kremeier

Análogas a los avances tecnológicos de la (re)producción de la imagen y de la distribución de la información, la demanda de actualidad y la idea de autenticidad crecieron hasta la década de los sesenta. Como en aquella época la televisión ganó importancia respecto a los medios escritos, se produjeron diversos cambios significativos en los formatos de los medios⁴. La presencia permanente de imágenes televisadas de la Guerra del Vietnam y su relación directa con las protestas multitudinarias en contra del conflicto desembocaron en un nuevo cambio paradigmático en referencia al uso ideológico de las imágenes (sobre todo imágenes de guerra) en los medios de comunicación.

En la memoria colectiva ya no hay imágenes específicas y significativas de guerras contemporáneas difundidas por los medios. En lugar de esto, diversos tipos de imágenes borrosas y figurativas hacen la función de sustitutos. Las guerras de alta tecnología, las habituales cuando hay implicadas naciones occidentales, no incluyen lo que es humano a un nivel visible. Tal como afirmó Jean Baudrillard: «Las imágenes ya no son el espejo del ser y de las apariencias, de lo que es real y de su concepto»⁵. Ninguna de las guerras de finales del siglo XX se asocia con alguna imagen iconográfica aparecida en los medios, como sí sucede, por ejemplo, con la Guerra Civil española, que se relaciona con *Falling soldier* de Robert Capa. Actualmente parece que todas las imágenes de guerra que difunden los medios de comunicación ya las hemos visto antes: o bien en el contexto de otras informaciones de guerra (en otros momentos, en otros países, etc.), o bien por la funesta similitud con las

3 Véase: Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Die Logistik der Wahrnehmung*. Munich, 1986.

4 Véase: Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen, 1996.

5 Baudrillard, Jean: *Simulations*. Nova York, 1983, p. 8.

imágenes de juegos de ordenador o de videojuegos.

Las representaciones en tiempo real (tormenta del desierto), la reintroducción del ojo humano como testimonio principal (periodistas integrados en las tropas desplegadas en Irak) o la implicación automática de una valoración de las imágenes, entre otras muchas estrategias de los medios de comunicación, se han inventado para recuperar la credibilidad de la representación en los medios de comunicación. Al igual que las consideraciones anteriores en torno a los textos como construcciones de la realidad, cualquier tipo de representación, sobre todo pictórica, permanece bajo sospecha.

Semblanzas

Ulrike
Kremeier

En el mundo occidental, no la guerra en sí misma, sino sólo la representación que hacen de ella los medios, forma parte de nuestra vida cotidiana. La guerra pasa a ser una construcción cultural de masas en los medios. Se ha convertido en un fenómeno simbólico de productos y prácticas culturales de masas reflejado por los medios: estamos atrapados en una circulación interminable de metáforas bélicas inscritas en imágenes comerciales de guerra específicamente inespecíficas.

La serie fotográfica *TV Wars* de Monika Anselment se centra en las tipologías de imágenes bélicas y sus representaciones en los medios de comunicación de masas que cubren los conflictos de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Se trata de fotografías extraídas de noticias televisivas entre 1991 y 2004. Muestran imágenes de guerras en las que han estado implicadas naciones occidentales. La mayoría de ellas no se podrían descodificar y los lugares que aparecen no se podrían identificar (pueden ser Afganistán, Irak, Kosovo, etc.) y ni tan siquiera datar (pueden ser de 1991, 1993, 2000, 2002, etc.) sin texto explicativo. Sin esta información, las imágenes también podrían ser interpretadas como anuncios de una lujosa celebración de Año Nuevo en algún lugar del desierto o como una nueva película de acción. Si no hubiera el logotipo de alguna cadena de televisión de renombre internacional, no podríamos estar seguros del origen de la imagen. Contrariamente al carácter de las imágenes, la selección y la (re)presentación de las fotografías que nos muestra Monika Anselment son específicas. La consiguiente exageración de la uniformidad, la falsa banalidad y la seducción conducen a un discurso sobre las estrategias estéticas de la representación utilizadas en los medios de comunicación. Con *TV Wars*, Monika Anselment tematiza (o incluso utiliza parcialmente) el espacio de exposición, e incluso el mundo del arte en general, como un contexto simbólicamente político.



**That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime**

11 fotografías en
blanco y negro
y 9 fotografías
cromogénicas
metacrilato-
dibond
163x220 cm
(37x50 cm c/u)

That's what we see from Palestine— daily fresh at dinnertime

Para cenar hay cada día – platos
frescos de Palestina, 2000–2007

That's what
we see from
Palestine—
daily fresh
at dinnertime

[vista general]



That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime

[detalle]



fern sehen

That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime

[detalle]



fern sehen

That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime

[detalle]



That's what
we see from
Palestine—
daily fresh at
dinnertime

[detalle]



fern sehen

: 60



Guantánamo

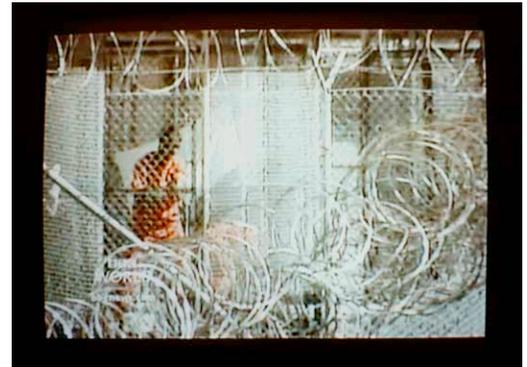
Fotografías
cromogénicas
metacrilato-
dibond,
57x80 cm
c/u, audio y
proyección

Guantánamo

2003–2011

Guantánamo

[1]





Guantánamo

[2]

Guantánamo

Guantanamera,
Guajira
Guantanamera.

1

Yo soy un hombre sincero,
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero,
echar mis versos del alma.

Guantanamera, Guajira Guantanamera.

2

Cultivo una rosa blanca,
en julio como en enero,
para el amigo sincero
que me da su mano franca.

Guantanamera, Guajira Guantanamera.

3

Mi verso es de un verde claro
y de un carmin encendido,
mi verso es un ciervo herido
que busca en el monte amparo.

Guantanamera, Guajira Guantanamera.

4

Con los pobres de la tierra
quiero yo mi suerte echar,
el arroyo de la sierra
me complace más que el mar.

José Martí

(Intérpretes: Nits de Taballera)

Sehnsucht

Fotografías
cromogénicas
metacrilato-
dibond,
57x80 cm
c/u, y vídeos,
18', 41'

Sehnsucht

Anhelar, 2004–2010



➔ [Mar]



➔ [Desierto]

Sehnsucht

[1-20]



➔ [1]



➔ [2]



➔ [3]



➔ [4]



➔ [5]



➔ [6]



➔ [7]



➔ [8]



➔ [9]



➔ [10]



➔ [11]



➔ [12]

Sehnsucht

[Mar]



fern sehen

: 67

Sehnsucht

[Desierto]



fern sehen

Sehnsucht

[1]



Sehnsucht

[2]



Sehnsucht

[3]



Sehnsucht

[4]



Sehnsucht

[5]



Sehnsucht

[6]



Sehnsucht

[7]



Sehnsucht

[8]



Sehnsucht

[9]



Sehnsucht

[10]



Sehnsucht

[11]



Sehnsucht

[12]





s.t.
(TV Wars II)

Fotografías
cromogénicas
metacrilato-
dibond,
57x80 cm
c/u

s.t.
(TV Wars II)
2005–2011



s.t.
(TV Wars II)

[1-20]



→ [1]



→ [2]



→ [3]



→ [4]



→ [5]



→ [6]



→ [7]



→ [8]



→ [9]



→ [10]



→ [11]



→ [12]



→ [13]



→ [14]



→ [15]



→ [16]



→ [17]



→ [18]



→ [19]



→ [20]

s.t.
(TV Wars II)

[1]



s.t.
(TV Wars II)

[2]



s.t.
(TV Wars II)

[3]



s.t.
(TV Wars II)

[4]



s.t.
(TV Wars II)

[5]



s.t.
(TV Wars II)

[6]



s.t.
(TV Wars II)

[7]



s.t.
(TV Wars II)

[8]



s.t.
(TV Wars II)

[9]



s.t.
(TV Wars II)

[10]



fern sehen

: 92

s.t.
(TV Wars II)

[11]



s.t.
(TV Wars II)

[12]



s.t.
(TV Wars II)

[13]



s.t.
(TV Wars II)

[14]



s.t.
(TV Wars II)

[15]



s.t.
(TV Wars II)

[16]



s.t.
(TV Wars II)

[17]



s.t.
(TV Wars II)

[18]



fern sehen

:100

s.t.
(TV Wars II)

[19]



s.t.
(TV Wars II)

[20]





Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

Sin título

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

Todo comienza con un primer plano, un primer plano de un lugar, un primer plano de un amasijo, un primer plano de un momento, un primer plano de una palabra que suena a miedo, primeros planos desmembrados de preciso contexto. Por su cuadro presagiamos que se fundirá a negro, es una historia contada a ciegas, no por su autora, sino por la naturaleza del medio que la cuenta.

Entre las siete de la tarde y las nueve de la noche, una hora placentera; cena servida, agua potable, una temperatura agradable y el día ya ha pasado mientras nosotros lo vemos suceder. La Historia se engulle así misma, tragaluz por la comisura de sus labios resquebrajando nuestra eventualidad, bombardeo intermitente de luz que mana a través del *Plastiko*, rémora fuente que muestra imágenes del telediario. Latente, al tiempo nos ilumina como cómplices de su historia sin creer serlo. Iluminando el residuo de nuestras vidas, desde las calles podemos vernos destellados a oscuras cuando de camino volvemos entre las 19:06 y las 21:05, encendiendo y apagando el interior de nuestras vivencias y dotando de luz y color nuestras servidas viviendas. Es el Aparato *Plastiko* dúctil con filo de cristal que proyecta una *cierta verdad*.

Emitiendo imágenes represivas mantiene nuestro estado de alerta retroalimentado de forma negativa; una vez saturados nos dejan ir con la inercia suficiente por temer no volver. *Atizados* de tal forma que al día siguiente volveremos a consumirlas, justo después, un anuncio de fresco dentífrico que aliente nuestra caída estima y chirríe un blanco sulfurado nuestra amarga sonrisa. Es el episodio que se reemite de forma improcedente en un bucle finito al que jamás leímos sus créditos. Informativos fatuos abonados sobre la censura del objetivo que conviene hacernos saber.

Sobre la superficie de las imágenes celan logos, símbolos y textos, *inputs* hoy fehacientes de nuestra complaciente verdad. La imagen desnuda sabe hoy rancia, no podemos digerirla menos pensarla, necesitamos asimilarla como un *Khymós*. Su acidez causa úlceras en la retina de nuestra integridad y perturba el ideal confort de Nación. Servidas bicarbonatadas, son imágenes vapuleadas hasta desgarrar el nervio que les aporta sentido. Imágenes licuadas que se evaporan en nuestras retinas dejando un apacible aroma de putrescina y

naftalina, es la esencia que acompaña nuestros servicios informativos.

Palpar las fotografías con los ojos denota en su impresión una trama, su textura y bordes cebados configuran un objeto pseudofamiliar, se siente pesado. Reconocemos su posible localización, lo miramos atónitos y es la entraña del comedor, péndulo del salón y el pedestal del dormitorio. Una caja negra que adiestra de forma perpetua nuestra intimidad, estar y sueño. Sin dejarnos tiempo a digerir, asumimos tres raciones al día, encadenados informativos *a-gravados* por la singularidad de una evasiva verdad, enlatados, serigrafados y fechados con caducas verdades.

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

BBC WORLD, EuroNews, Algérie, Nueva York 13:36 , Bruselas 19:36, Moscú 21:36, Afganistán, Death will begin, Tagesthemen, ntv, NEWS... son *inputs* que precintan la imagen delimitando el lugar del crimen, nuestra coartada zona de confort y rotulan la imagen como telones de boca asistiendo al arco proscenio donde un muro invisible precipita entre iluminados y proyectados; siendo el abismo reflejo de sí mismos, rasgados por la piel de cristal, dolidos les sana el informativo propaganda, opiáceo de filo cristalino cuando dejan de nutrirnos.

Informativo diario retransmitido sobre una trama donde, con astucia, se bordea la noticia. *Dilapidando* y cimentando el horror de las guerras hasta un punto donde lo higiénico nos deja un barrido de banderas teñidas y metales de simbología eterna que mucho distan de la materia que tratan de embellecer. Informativos que perpetúan la imagen virtual de una bandera ondulando sobreimpuesta en la pantalla. Dicha *“bandera simboliza el sacrificio del ciudadano, etiqueta con solo sentido para el grupo que define, la Nación, unida a través del sacrificio de la sangre de sus ciudadanos se vuelve un ritual en el más profundo sentido. A través de éste se crea la Nación gracias a la carne de sus conciudadanos. Una bandera, culto alegórico de la Nación cincelada a través del sacrificio de la sangre”* (*Blood Sacrifice and the Nation*, Carolyn Marvin and David Ingle), su liturgia es servida a la Nación a través del plató informativo; hemicycle del culto ornamentado y precedido por una *sinfonía* mordaz, cinco segundos de Beethoven, un *atrezzo* quirúrgico y una voz lúcida sin sombras que no desentone la burla de la plegaria.

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

Vuelvo a revisar cuadro por cuadro la obra. Tratando de mantener la estética de su antecedente son imágenes impresas en *glossy* a un tamaño casi proporcional al objeto de donde han sido capturadas. Es una obra que presta a leerse a través de códigos y un lenguaje que el medio simulado no posee. Enmascaradas en un marco negro distintivo del fotoperiodismo más puro y una verosímil realidad fingen ser Fotografía.

En varias imágenes a parte de los *inputs* que la precintan aparece un símbolo tachado que exclama silencio, intencionadamente o no, desvela parte de la praxis a través de la cual se erigen estos documentos. Ese símbolo parece irrelevante pero moldea el carácter tácito de las imágenes, y por otro lado, puede interpretarse como un gesto maravilloso introducido sutilmente como crítica a los canales de televisión y sus nuevas estrategias para desinformar sobre conflictos de guerra. Donde no solo se evita la muestra de carnaza sino también del sonido directo, ese registro de audio supuesto unitario del reportaje audiovisual. El sonido de la imagen es postproducido en residuo y *subsano* por una misiva voz en *off* envaronada que hostiga con datos estadísticos los contingentes de gritos quebrados por el aturdimiento traumático y crujidos por la extenuación del dolor infringido. Gracias a ese símbolo irrelevante que exclama silencio ya no solo se ha precintado la imagen sino también amordazado. “*Individuo y Sociedad*”, una vez amordazada y precintada la noticia, “*se dividen de manera tan inmune que se sostienen en dos inconmensurables realidades sin un lenguaje común*”. (Frederic Jameson “Metacommentary”. 1971)

Trato de retroceder, merodear por la superficie de la imagen y de la fotografía, ese símbolo mudo y cenital es solo una nota “*post-it*” olvidada sobre la superficie de las imágenes y por si solas son ensordecedoras. Intimando mi relación con las fotografías trato de saciar mi viciado dogma de fotógrafo pervertido por el uso mismo de la imagen. Busco reflejos o algún detalle que pueda descifrar la autoría de la obra y el lugar, busco huellas o rastros que reviertan la imagen, rastreo progresivamente la superficie de las pantallas y me pierdo entre cortinas de luz, amplío la imagen hasta quedarme ensimismado con el minimalismo de líneas RGB, busco entre sombras y lugares oscuros un reflejo. No hay ningún rastro de su autoría, tal vez un cuadro rojo en una de las esquinas superiores y una luz cálida en la derecha

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

de otra, eso es todo y no es nada. No encuentro elementos, contrastes o relaciones que vinculen la obra con el autor y aporten un grado más íntimo por parte del artista, más allá de la simple representación. Me desquicia la limpieza de estas fotografías, no tropiezo con algún detalle *irrelevante* que contextualicen el lugar donde se encuentra ese televisor y así aporte más profundidad a las fotografías; una oficina, un despacho, un salón de estar, un dormitorio, un estudio, busco tres paredes que completen el cuadro. ¿Y la cámara, está montada sobre un trípode? ¿Está sostenida con una mano? ¿Con las dos? ¿Dónde está el artista? ¿Mira directamente a la pantalla? ¿O se esconde detrás de la cámara? ¿Está tumbado en el sofá? ¿En una silla? ¿En la cama? O incluso tal vez ni es testigo y ha dejado una cámara registrando de forma continua, busco que postura toma el artista frente a la noticia. Desisto, no hay gestos que informen de la autoría o el vínculo personal con el contenido de la obra.

Frustrada mi primera intención de acercamiento busco otra vía y me planteo la distancia entre el objeto y su autor, no deja un guiño manuscrito, prescindiendo de su figura nos vuelve consumidores directos y no existe intermediario ni documentos paralelos para sazonar el contenido. Estéticamente son imágenes agrias y tan solo reproducen el objeto que ya había sido previamente informado, más que imágenes fotografiadas son imágenes fotocopiadas desprovistas de carácter propio, desisto leerlas como fotografías, son pura analogía al medio que muestran, y como tal, no comparten ni un ápice del lenguaje fotográfico. El resultado es un objeto inerte, desnaturalizado; tanto del medio fotográfico como del audiovisual, son documentos desagradables aparentemente ilegibles y de dudoso valor. Han perdido las cualidades de un medio y del otro, del vídeo han perdido la *consecuencia* del tiempo, del informativo el discurso *consentido*, del audio ni rastro, y de la fotografía tan solo conservan el proceso químico por el cual estas imágenes se vuelven fijas. Tan solo son brutos de realidades mutilados desde su origen; tratar de leer o descodificar estos objetos se vuelve un ejercicio frustrante. Privado de todas sus facultades; el sonido, la secuencia y el tiempo, poco nos queda donde figurar. Diría que es un ente que ha nacido incapacitado o estéril para generar un discurso o debate dentro del medio presupuesto, y siendo benévolo, tornándose una obra de arte y como tal debería tener un carácter permutable por la necesaria reciprocidad

del usuario sobre ésta, señalaría que es una obra autista pronosticada a ser comprendida únicamente por la impronta sufrida en su creador y archivada en el anonimato imaginario de los horrores de la guerra.

Seducido por su anonimato trato de indagar sobre la identidad de la obra a través de su partida, algún registro debe tener, trabajos tan plurales suelen *autocautivarse* de conexiones innatas apropiándose de referencias, nombres, capturas, firmas o títulos. Un título puede ser la reverbera súplica por *ser*, la cual pueda inducirme a la fuente del origen o el “*trauma*”, esa farsa que en algunas fotografías definen tan *punctum*. Evitando la embriaguez del término título, propenso a jerarquías y direcciones de lectura sobre la imagen no siempre acertadas, reviso el lenguaje suturado sobre estas imágenes y se anuncian como *s.t.* (*TV WARS II*). Es evidente que se trata de una secuela, aunque después del amargo proceso para detallar la infertilidad de la obra prefiero no recurrir a una primera parte, y llegados a este punto de indigestión ameniza interpretarlas más como *particella* que segunda parte. Ya que su contenido si de algo forma parte es de una Partitura donde los diferentes instrumentos son dirigidos por la política a través de una orquestada logística de medios de comunicación con el fin de interpretar, o peor aún, dirigir una Historia.

En cuanto y como se construye la Historia de los conflictos armados a través de los *Mass Media* suele tratar el trabajo de Anselment. Sus proyectos suelen tener bastante de sátira maquiavélica, focalizando una crítica mediada sobre los gestos políticos encubiertos detrás de los *Mass Media*. Anselment con destreza reestructura y reproduce documentos previamente informados como pudieran ser sonidos, prensa impresa, informativos de televisión, literatura o imágenes de producción *propia*. Con este *modus operandi* recompone su propia partitura y crea instalaciones que requieren de una postura erguida y atenta para figurar a través de una actitud reflexiva y sensorial. Tras ese ejercicio se nos replantea una historia paralela, no en cuanto a los hechos sucedidos sino a la reconsideración de supuestos y comprensión de estos. Sus proyectos invitan, o más sinceramente, nos hacen inquietarnos sobre la opacidad e intencionalidad con la que nuestra historia actual es manipulada por los medios de comunicación. Incluso en algunos casos alcanza profundidades no inherentes

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

en el documento original reproducido, al aportar dimensiones paralelas o anexos que no cambian la historia, pero si el Juicio de ésta.

Anselment es uno de esos poco frecuentes artistas que producen trabajos estéticamente *curados*, más aún de forma meritoria por los terrenos fúnebres diseminados. Donde la sensibilidad de obrar en relación estética al uso y producción está mediada por el disfrute estético de una realidad ya de por si hosca, y enjuiciada por la moral de un colectivo artístico desfavorecedor o propenso a desacreditar ciertas praxis artísticas donde la recreación estética de los espectáculos bélicos suele prescindir del desarrollo cognoscitivo.

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

La serie *s.t. (TV WARS II)* podría ser la excepción al conjunto de sus proyectos presentándose en un estadio regresivo y con escasa densidad en cuanto a como la artista ha transcrito la obra, parece encontrarse en ese punto donde la artista arregla el contenido para un instrumento escrito para otro. Tal vez esta serie sea una especie de *“Wars in progress”* y requiera de varias *particellas* para terminar sonando en un futuro de forma armonizada. Hasta el punto donde está representada, esta serie, he de admitir que sus imágenes de atentados con coches bomba contienen un tempo embriagador postapocalíptico, el cual desprende una sensación afín a la cual una vez alguien describió sobre las imágenes *fotofinish* de apuestas de caballos, decía así: *“lo que es fascinante de estas imágenes es que el caballo siempre está capturado justo antes o justo después, pero nunca exactamente ahí, en la línea de meta...”* y concluye culpando al caballo *“...el caballo nunca está a tiempo”*. La peculiar fascinación de este individuo por dichas imágenes no nace por cobrar el consecuente efectivo apremiado de éstas, sino por la imposibilidad de experimentar una emoción precisa. Gracias a esa desilusión se produce el detonante que formula una brillante pregunta por medio de una imagen a priori resuelta. De manera figurada culpando al caballo de no llegar nunca a tiempo formula cuestiones paralelas sobre el acto fotográfico y el tiempo, que poco tienen que ver con temas ecuestres.

De manera un tanto hipérbola, la curva emocional que describe mi fascinación por estas imágenes de atentados terroristas y la descrita por las apuestas de caballos se encuentran en dos puntos paralelos unidos por una posible cuestión transversal al motivo por el cual

estas imágenes se *reproducen*. Incluso siendo un punto más retorcido diría que ambas series representan el mismo escenario y sus caracteres; línea de meta y objetivo terrorista, Jinete y Mártir, e incluso en ambos tenemos el medio que genera la desilusión; La Cámara. ¿Quién es pues el figurado culpable de la desilusión producida en *s.t. (TV WARS II)* que nos formula la deseada pregunta? ¿Es posible encontrar una lectura subliminal tras el estruendo y el éxtasis de llegada a meta? ¿Qué se nos representa sobre los escenarios del “justo después”? Esto empieza a tener un apacible aroma de putrescina y naftalina.

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

Tratando de no cegarme por la meta respiro hondo y vuelvo a mirar las imágenes, mirar es el primer paso para sentirse caer. Disfrutar de la Fotografía precisa percibir cierto *Vértigo*, pero es tanta la distancia temporal del momento representado y las emociones se muestran en planos tan fósiles, que es difícil sentirse caer al mirar sobre ellas. Pocas fotografías producen vértigo por sí solas y requieren encumbrarse sobre montones de vida y textos para vislumbrar referencias que entonen el lenguaje pretérito y doten de latido su lectura. Una manera vulgar de sentir vértigo al mirar imágenes es con la representación del miedo y la angustia, aunque en *s.t. (TV WARS II)* cuesta sentir emociones, es fácil buscar referencias que nos haga recordarlas; la palabra Guerra se empapa de este tipo de emociones. Sigo pues leyendo sobre el concepto de guerra y sorprendido por el desarrollo teórico me dejo llevar a la deriva acabando ojeando un informe que describe un listado de elementos obviados para prever los atentados del 2001. En éste se añaden consideraciones que se deben tomar a fin de evitar futuras acciones terroristas, dicta de la siguiente manera “...*la falta de imaginación es un importante elemento en esta lista de omisiones, y está claro que las operaciones counter-terrorist post 9/11 deberían pensar imaginativamente sobre los peligros de la extrema violencia. Por otro lado, la imaginación necesita ser de forma exhaustiva informada y templada por la juiciosa inteligencia*” (After the War on Terror; David Veness). Este manifiesto me deja desorientado pues supuestamente no existe tanta distancia entre como digerir Terrorismo y Arte, de hecho es la misma ecuación con la que estimo el aprecio o desprecio por el trabajo de otros artistas.

Ese sugestivo informe hace replantearme las imágenes con menos pudor al mirar y

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

pensar sobre ellas, me planteo la ecuación entre ambos miembros, Arte y Guerra, formulando incógnitas y variables que descifren el motivo por el cual el conjunto s.t. (*TV WARS II*) se plantea como una ecuación de vacío emocional casi irresoluble. Los vínculos entre las guerras y la representación de ésta a través del arte son tan primitivos que necesito acotar un periodo mas causal en cuanto a la praxis de Anselment y sus fuentes, esa franja de tiempo donde los artistas empezaban a percibir la guerra a través de una experiencia telemática. *Desde la era Napoleónica, y más ciertamente desde finales del siglo diecinueve, la guerra empieza a tener un impacto más profundo sobre la población entera ya que la parte representativa de las fuerzas armadas requería de la movilización de todos los recursos disponibles. Las guerras ya no eran un affaire de ejércitos: había llegado a involucrarse la totalidad de la sociedad. Con la ayuda de reporteros de guerra, el telégrafo y daguerrotipos se acercaba también el escenario bélico a casa (Petra Rau. *Betwen Absence and Ubiquity on the Meanings of the Body-at-War*), al frente doméstico, la guerra empezaba a verse domesticada. Desde ese momento, la curativa distancia y el romanticismo de pasadas *Iliadas* perdía su carácter épico y ya no eran recitadas por el que no ve, sino por los mismos sufridos, consecuentemente los colectivos artísticos empezaron a estar nutridos de una historia ficticiamente desinformada, cruda y directa. Esto tuvo sus primeras consecuencias favorables: una consciencia mayor sobre los devastadores efectos de la guerra y sensibilización social frente a ésta, pero no tardaría mucho en producirse el efecto inverso. Debido a la combinación de una distancia corporal entre los artistas y la materia, más el hecho de que la fuente de información se produjera de forma continua y masiva a través de los televisores empezó a generar dificultades para establecer vínculos vitales en el desarrollo del carácter de la obra. Los artistas ahogados en un mundo de medios simulados y saturados por infinitas copias sin experiencias originales empezaron a consumir y producir documentos desprovistos de carácter propio, generando el germen que inocularía cualquier tipo de reflexiones o emociones frente a estos. Esos documentos *improprios* imploran ahora el orden de una realidad y su representación.*

Ahora ya puedo tomar la distancia suficiente para mirar hacia el vacío de estas imágenes, y lo que es más interesante, resolver el valor de la discapacidad que resulta de

esta serie. Ya puedo pues sembrar esa línea temporal y memorada que me permita crear un cuadro sinóptico informado y contrastado de forma lógica pero sin olvidar esa *imaginación necesariamente de ser exhaustivamente informada y templada por la juiciosa inteligencia* para advertir estas imágenes con una mayor y mejor comprensión, hasta el vértice que permita tomar la altura suficiente para sentir vértigo y náuseas para después poder vomitar toda la indigestión que me produjo mirar estas imágenes.

Advertido del trágico destino y del carácter estéril de las imágenes decido revivir el momento justo antes de que los caballos revienten la meta, la pregunta se formula justo antes de ésta. Me aferro al cuadro que figura la culpa que detona mi desilusión, no me conformo con la resuelta imagen capturada por el informativo a su *tiempo*; éste responde a otras cuestiones. Tratando de no cegarme por el eminente fastuoso desenlace respiro hondo y empiezo a olvidar la desilusión consecuyente de estas imágenes, empiezo a sentir cierta atmósfera de euforia por la asfixia que infunde el instante antes de meta, el viaje se vuelve una especie de trance. Consciente del presagiado *memento mori* que carga de forma explosiva el vehículo me agarro a éste y busco la convicción en él, ya no sé si por sobrevivir o por fin, sentir. Justo un instante antes de llegar al objetivo se congela el tiempo y descubro que mi temeridad por sentir interrumpe la capacidad por descifrar el carácter vital de estas imágenes. Mirar con terror estas imágenes no desvela el sentido de estos *lugares iluminados*, gracias a esa claridad vislumbro ese *momentum* que produce el delirium de rebasar esa época postmoderna tecnológica tratando de celebrar el estado postliminal tras aceptar mi deprimida experiencia orgánico corporal. Sarcásticamente en esta *guerra contra el terror* son nuestros “enemigos” con nuestro objeto estandarte de felicidad los que nos muestran el trance directo al éxtasis sin freno. El cataclismo previsto en 1913 por D.H. Lawrence sobre guerras enteramente mecanizadas esta a punto de *estrenarse*, por fin presenciamos el límite de nuestras autopistas emocionales tras pagar un peaje llamado terror y la salida ya no tiene límites de velocidad sino una *monumental* carga de explosivos. Nos volvemos imágenes plenas de chatarra, al mirar atrás observo el resultado de una colisión, un hombre que desaparece *barrido*, un puente que se divide, un hombre que no se encuentra, alguien

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

Sin título

Miguel
Orts Vizcarra

que grita hacia el lugar equivocado e informa a un individuo uniformado, varios hombres que esperan su turno, algo se derrite, un frontal en perfecto *descompuesto*, un mercado vacío de materia y lleno de vida, más amasijos, un hombre que olvidó algo en un lugar fundido, un hombre y su cámara de móvil revertiendo su futura memoria. Casi todas son imágenes estáticas, poco parece suceder mas allá de la gravedad del resultado, no provocan terror, por fin podemos abrir los ojos sin pudor y volver a gozar del espectáculo... *El triunfo de la muerte* de Brueghel se rinde en un jardín de chatarra, las sábanas de la muerte de Goya huelen a tapicería de cuero quemada, ya no crecen los cuerpos cosechados de O'Sullivan sino desmembrados órganos de un automóvil, se acabó el espectáculo de fuegos artificiales gaseando las líneas enemigas que describía A.Y. Jackson: "*Una fantástica muestra de fuegos artificiales con nuestras nubes de gas y resplandecerse de fuego sobre las líneas enemigas, con cohetes de todos los colores y repentinas explosiones de llamaradas, colores inflamados fustigando las líneas enemigas, las siluetas de sus casas en un denso gris bañando el horizonte, debajo una ducha de naranjas y nubes de gas*". Por el gris del asfalto afgano ya no corre hacia nosotros la niña con piel desnuda ardiendo en napalm retratada por Nick Ut, sino *deconstruidos* pedazos de acerada materia que ornan la reliquia. Imágenes que muestran santuarios donde nos reconciliamos con la sensualidad del Dr. Vaughan y la *autorrepresión* se vuelve un gemido oxidado, y del dolor ya no queda ni el eco estruendo del disparo de Eddie Adams que se funde enmudecido por el gatillo de Anselment que exclama Silencio.

La historia de la humanidad ya no es claramente una montaña de cadáveres, sino un amasijo de metales fundidos. No es un mal comienzo para una segura y desafortunada Tercera *Particella*.



**Obama—
Osama
(just
another
crime)**

4 fotografías
cromogénicas
metacrilato-
dibond,
48,5x86 cm
c/u, mesa
con revistas

Obama— Osama (just another crime)

2011

**Obama—
Osama
(just another
crime)**

[1]



**Obama—
Osama
(just another
crime)**

[2-5]



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

Diapositivas,
objetos, audio,
pancartas y
fotografías,
distintas
medidas

»»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...««*

«Nosotros amamos la vida, cuando
hallamos un camino hacia ella ...»,
desde 2011

* Un verso de Mahmud Darwich



»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

[1-9]



➔ [1]

Al presidente de Egipto le cabrea que continuamente se están contando chistes sobre él. Un buen día decide mandar al jefe superior de Policía a la búsqueda y detención del desconocido le inspirado chistoso. A la mañana siguiente, este se presenta ante él con un joven:
- ¿ Así que tú eres quien va contando todos esos chistes sobre mí? - le pregunta el presidente.
- Sí, Sr. Presidente, responde apesadumbrado el joven.
- Pero tú no sabes que yo soy el presidente, y que desde la mañana hasta la noche me desfilan por nuestro pueblo y nuestro país para conducirlo hacia un futuro glorioso?
- Con permiso, Sr. Presidente - le interrumpe el joven- pero ese chisti no es mío.

➔ [2]



➔ [3]



➔ [4]



➔ [5]



➔ [6]



➔ [7]



➔ [8]



➔ [9]

»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

[1]



Un egipcio le pregunta a otro:
– ¿Has oído ya el nuevo chiste?
– No. ¿Qué chiste?
– La oposición ha logrado derrocar al Gobierno.
– No, ese chiste no lo había oído.
– Yo tampoco. Pero, ¿a qué es muy gracioso?



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[2]



Al presidente de Egipto le cabrea que continuamente se estén contando chistes sobre él. Un buen día decide mandar al jefe superior de Policía a la búsqueda y detención del desconocido e inspirado chistoso. A la mañana siguiente, este se presenta ante él con un joven.

– ¿Así que tú eres quien va contando todos esos chistes sobre mí?, le pregunta el presidente.

– Sí, Sr. Presidente, responde apesadumbrado el joven.

– ¿Pero tú no sabes que yo soy el presidente, y que desde la mañana hasta la noche me desafiaron por nuestro pueblo y nuestro país para conducirlo hacia un futuro glorioso?

– Con permiso, Sr. Presidente -le interrumpe el joven-, pero ese chiste no es mío.



»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

[3]



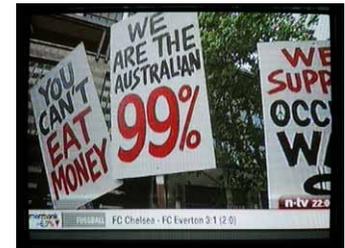
»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[4]



»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

[5]



fern sehen

»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[6]



Durante la Intifada, alguien le preguntó a uno de los jefes de los Estados Árabes del Golfo qué era lo que él había donado para la causa palestina.
– Piedras.



* Trad. del árabe: "La libertad se ha de practicar cada día", Túnez, septiembre 2011

** Manifestación contra el gobierno de Al-Assad, El Cairo, diciembre 2011

*** Trad. del italiano: "Lampedusa - Una isla llena de dolor que aguanta el peso de la indiferencia"

**** Trad. del alemán: "Obama – libertad en vez de espionaje", Berlín, 2013



»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

[7]



»Wir lieben
das Leben,
wo wir nur
können ...«

[8]



Un conejo se encuentra con un elefante.
– ¿Qué hay?, le pregunta.
– Nada, tirando. He decidido dejar
este país.
– ¡Qué dices! Pero, ¿por qué ?
– He oído que van a arrestar a todos
los ratones.
– Pero eso que tiene que ver contigo,
¿eres a caso un ratón?
– ¿Cómo puedo demostrar que no?



* Blockupy, 7. Berlin Biennale, Berlin 2012

** Trad.: "¡Ningún ser humano es ilegal!", Berlin, 2013

*** Ramallah, diciembre 2013

»Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...«

[9]



En la escuela, la maestra le pide a la hija de una familia de nuevos ricos que escriba una redacción sobre una familia pobre. La alumna escribe lo siguiente: "Había una vez una familia pobre: el padre era pobre, la madre era pobre, los hijos eran pobres, el chófer era pobre, la criada era pobre y el jardinero también era pobre".



* "¡Cachéame! Ya veis que no tengo nada.", El Cairo, diciembre 2011

** Trad. del alemán: "Si el pueblo no tiene pan que coma pasteles"

*** Trad. del inglés: Protesta brasileña / Rabia por la corrupción, el aumento de los precios y los pésimos servicios públicos

**** Trad. del portugués: La lucha continua



**El grado
cero del
documento,
los medios de comuni-
cación de
masas y la
historia**

Simeón
Saiz Ruiz

El grado cero del documento, los medios de comunicación de masas y la historia

Desde que conozco el trabajo de Monika Anselment me ha interesado por tres razones básicas: que usa documentos, que trabaja sobre los medios de comunicación de masas y finalmente que su tema es la historia. Estoy seguro que en ellas no se agotan todas las implicaciones de su obra. Pero como son aquellas a las que respondo de una manera más inmediata, me propongo examinar la forma que alcanza y los efectos que producen estos tres aspectos.

Grado cero del documento

Grado cero del documento quizás quiere decir que podría ser un documento puro, quizás la obra de arte podría ser un documento y no otra cosa. Aquí es inevitable que nos venga a la cabeza todos los comentarios de Danto sobre las cajas de *Brillo* de Warhol, sobre los que hace recaer todo el peso de su argumento de que hoy todo arte puede parecerse a cualquier cosa, especialmente a aquello de que se trata, sin necesidad de representar en modo alguno, tan solo presentando. Pero la verdad es que nadie confundiría una caja de *Brillo* de Warhol con una verdadera caja de *Brillo*. Ni siquiera los que están interesados en decir que eso no es arte dirían que la caja de Warhol es una verdadera caja de *Brillo*. No lo es y no engaña a nadie. Y no porque una esté en el museo y la otra en el supermercado, sino sobre todo porque una es de cartón pintado y la otra de madera pintada; visualmente tan diferentes y diferenciables como aparentemente similares. Igualmente, las fotografías de la televisión de Anselment no son la TV y nadie las confundiría con una TV, ni tampoco con el producto del objetivo de un fotorreportero *in situ*. Son demasiado evidentemente las fotografías de la televisión y nos aparecen además, en el contexto de las obras de arte, con todo el parergon que implican, con el papel fotográfico, los marcos y cristales, las paredes de la galería o las páginas de las revistas y catálogos, las menciones en los textos sobre arte y no ciertamente en las páginas de las noticias. Son en definitiva demasiado obras de arte y por tanto no podemos pasar por alto la voluntad de un autor.

Sin embargo la voluntad del autor es mostrar una escena real y no una puesta en escena teatral, como se da en una corriente muy amplia de la fotografía de los últimos años.¹

1 En un texto publicado en el catálogo de la exposición que Anselment comisarió para el Kunstverein Tiergarten en Berlín escribí respecto a su obra: "Hay artistas que inventan imágenes para poner en escena las noticias que leemos en los periódicos y lo hacen con éxito. Para otros esto es simplemente inconcebible. Los fotogramas de Monika Anselment tomados directamente de

Este es un aspecto de su trabajo que siempre me ha impactado especialmente por lo que consigue con dicho procedimiento. Ya he escrito sobre ello, en un ensayo sobre el arte y la historia digo:

“Golub ficcionaliza, recrea sus escenas que parecen sacadas del último noticiario de cada uno de sus días en los que los pintaba a partir de imágenes documentales que no necesariamente estaban directamente referidas a la escena mostrada que siempre era en todo caso una escena ficticia. Richter utiliza documentos aunque los transforma sin despojarlos de su naturaleza de documentos. Hoy en día vemos como los artistas utilizan el documento puro sin ninguna transformación para crear sus obras. Este es el caso, por ejemplo de Monika Anselment en muchos de sus trabajos, pero especialmente en la titulada *TV Wars* donde el espectador es confrontado con fotografías de la pantalla del TV, donde aparece incluso el marco de la televisión que rodea a la pantalla, y que indica claramente el contexto de donde procede la obra. Estas imágenes son documentos puros de imágenes concebidas para ocultar la naturaleza real de los hechos, la crueldad de la guerra, y presentarla meramente como un juego de fuegos artificiales, pero cuya función pública, con su sola presentación en otro ámbito, el de la sala de exposiciones, el del catálogo, queda desenmascarado.”²

Hay en esta mención algunos conceptos que quizás merezcan la pena explorar, como el de la relación entre ficción y no ficción en Anselment. Quizás esa relación gire alrededor de su naturaleza de *grado cero del documento*, quizás sea pertinente tomárselo literalmente y acudir a Barthes para ver si el significado que pudo tener en mente al acuñar el término, nos ofrece alguna luz sobre la obra de Anselment.

Barthes usa el concepto en un texto que titula *Le degré zéro de l'écriture*, recogido en

la TV y presentados sin ninguna manipulación en fotografías que mantienen incluso la característica forma ovalada de la pantalla televisiva son sin duda un grado cero del documento. En ellas es la selección precisa de las imágenes lo que construye el contenido. Si ambas vías son utilizadas ¿qué implica la diferencia? Mientras que el documento ha tenido una presencia abrumadora en las últimas décadas en el mundo del arte a pesar, o precisamente por una larga tradición de crítica de la imagen documental, hay teorías que circulan y artistas que realizan obras que abogan claramente por la ficcionalización, sin que esta haya sido sometida, me parece, a una crítica tan rigurosa.” Saiz Ruiz, Simeón; “*Fiktionalisierung oder Nicht-Fiktionalisierung des Dokumentarischen in der Kunst*” (traducido del español por Ulrich Kunzmann), en “*Blindes Vertrauen. Bilder als Seismographien des Unsichtbaren*”, edición a cargo de Monika Anselment y Magdala Perpinyà. Kunstverein Tiergarten, Berlin, 2010, p. 117-128.

2 Saiz Ruiz, Simeón; “¿Un cuadro pintado a partir de una imagen de la televisión es una pintura de historia?”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t. 24, UNED 2012, p. 147-160.

una colección de ensayos que lleva dicho título³. Barthes define este escrito como una introducción a lo que podía ser una Historia de la Escritura y su objetivo, dice, es mostrar que hay una dimensión formal en la escritura distinta de la lengua y del estilo y que ésta une el escritor a su sociedad.⁴ El *grado cero de la escritura* sería una de esas modalidades formales que operan en la literatura contemporánea. Pero no olvidemos que esta obra fue publicada en 1953. Ni Anselment ni yo habíamos nacido entonces ¿sirve el marco conceptual que describe una época para decir algo sobre otra? Esto es ¿hay algo de los años 50 que sea aplicable a la obra que se produce hoy día? No tengo respuesta a esa duda, sólo creo que el concepto ha sido muy productivo no sólo en el ámbito de la literatura sino también en el de las artes visuales puesto que una de sus historias durante buena parte del siglo pasado ha sido la historia de una reducción.

Para Barthes, el *grado cero de la escritura* es la escritura de la ausencia:

“... en esas escrituras neutras llamadas aquí «el grado cero de la escritura», se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación, y la impotencia para cumplirla en una duración, como si la Literatura, tendiendo después de un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, no encontrase ya pureza más que en la ausencia de todo signo, proponiendo al fin la consecución de su sueño órfico: un escritor sin Literatura.”⁵

Ausencia, negación, pureza serían los conceptos que definen el grado cero de la escritura. «El grado cero del documento» sería un documento donde el autor está ausente —el autor de la recolección del documento, un documento sin autor—, donde por tanto toda manipulación del autor se niega y donde el documento permanece en un estado puro, esto es, inalterado. Nada más mencionarlo se hace patente que esto es un imposible, por lo tanto simplemente un horizonte ideal: Anselment nunca está más presente que precisamente a través de la recolección de los documentos. Aquellos que son sacados de entre los infinitos datos que se producen en un momento dado son precisamente los que definen al autor

3 Barthes, Roland; *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953 y 1972.

4 Ver op. cit., p. 10.

5 Op. cit. p. 9-10.

Anselment. Sacar un dato (una imagen, un chiste) de su contexto (la TV, la calle) y llevarlo a otro (la fotografía colgada en una pared, un texto en una galería) es ya una manipulación, y por tanto no hay posible conservación de la pureza del documento, si es que este documento fue puro él mismo en algún momento, cosa que también se ofrece como un imposible. Por tanto decir que las obras de Anselment son «el grado cero del documento», es decir que en otro sentido, el que no tiene que ver tanto con su modo de circulación y sus usos, el que tiene que ver más propiamente con el contenido del documento, se acercan mucho a ese ideal.

**El grado
cero del
documento,
los medios
de comuni-
cación de
masas y la
historia**

Simeón
Saiz Ruiz

No es extraño entonces que la serie *TV Wars* me parezca central a la obra de Anselment. De alguna forma define y determina la naturaleza de todas las demás que siguen ese modelo. Me resulta muy interesante que los presupuestos básicos de esa obra (que usan un documento en estado puro y que por la mera mostración desvela la naturaleza de lo que está ocurriendo), se trasladan a otros ámbitos no fotográficos de manera que se nos hace patente que lo importante en la obra de Anselment es la maquinaria conceptual que se pone en funcionamiento y no tanto un género artístico u otro. Para mí el mejor ejemplo de ese traslado son los chistes de la obra "*Wir lieben das Leben, wo wir nur können ...*" (2011–2013). Los chistes son un documento que ha sido recogido en distintos ámbitos, algunos orales, otros de fuentes impresas, es decir, recogidos allí donde se encuentran y mostrados sin más manipulación que su selección. Estamos otra vez en el grado cero del documento. Otro aspecto interesante de los chistes es que es un documento traducible a otros medios. Así inicialmente los chistes iban a exponerse en la forma de una banda de audio que llegaría al espectador a través de auriculares, finalmente se mostraron en la forma de texto impreso intercalado en las paredes de las salas. Y la forma como fueron reproducidos en el catálogo de *Tiempos de Alegría*, la exposición donde se mostraron por primera vez, en cierta forma constituye otra actualización de la obra. En el caso de *TV Wars*, la mostración produce el reconocimiento de la ocultación de los efectos de la guerra y en el caso de los chistes produce el reconocimiento no simplemente de momentos humorísticos, sino de cómo la fuerza corrosiva pero también común de la alegría, queda oculta en las imágenes de los medios de comunicación, más atentos a juegos de intereses de las fuerzas en liza que a los puntos de vista de la gente común.

Barthes, en su descripción del grado cero de la escritura emplea argumentos que se podrían aplicar a la obra de Anselment, por ejemplo, hablando del carácter absoluto de la Palabra (la mayúscula es suya) en la poesía moderna dice:

“La Palabra es aquí enciclopédica, contiene simultáneamente todas las acepciones entre las cuales un discurso relacional le habría obligado a elegir. Logra, pues, un estado que no es posible más que en el diccionario o en la poesía, allá donde el nombre puede vivir privado de su artículo, llevado a una suerte de estado cero, preñado a la vez con todas las especificaciones pasadas y futuras.” Y un poco más adelante: “Esta Hambre de la Palabra, común a toda la poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana.”⁶

La imagen documental es la imagen más pura del arte contemporáneo. En el caso de Anselment en la cita de Barthes podemos sustituir la Palabra por la imagen y poesía por arte contemporáneo y obtenemos una afirmación que quizás a primera vista no nos hubiese parecido obvia: que la imagen documental que usa Anselment (por tanto la imagen de los medios donde se ocultan sus mecanismos más inconfesables) es enciclopédica y guarda en sí todas las posibles acepciones – por eso es tan útil para los media para ocultar sus mecanismos, pues puede parecer presentar otros muchos valores, y que ello hace de dichas imágenes unas imágenes genuinamente terribles e inhumanas. El uso reiterado por parte de Anselment de imágenes terribles e inhumanas (que no significa cargadas de *pathos* y emociones dramáticas, sino más bien lo contrario) no significa una complacencia con tales imágenes. Barthes contrapone esta palabra de la poesía moderna al lenguaje clásico, del cual dice que:

“El lenguaje clásico es portador de euforia porque es un lenguaje inmediatamente social. No hay ningún género, ningún escrito clásico que no se suponga una consumación colectiva y como hablada.”⁷

Siguiendo en el plano de estas sustituciones, frente al lenguaje clásico, eufórico por social, el arte contemporáneo no sería eufórico por no ser social. Parecería absurdo llamar a las imágenes de los medios de comunicación actuales asociales, puesto que se encuentran

6 Op. cit. p. 38.

7 Ídem.

**El grado
cero del
documento,
los medios
de comuni-
cación de
masas y la
historia**

Simeón
Saiz Ruiz

en un medio cuya naturaleza por descontado es la comunicación, sin embargo su naturaleza manipulativa y la ocultación de sus procedimientos niega precisamente todo principio de comunicación y con ello de sociabilidad. Las imágenes usadas por Anselment son insertas en un camino que tiene como objetivo devolverlas al mundo de la sociabilidad y por tanto quizás también al de la euforia. En la obra de Anselment en torno a las Revoluciones Árabes la búsqueda precisamente de un lenguaje eufórico y social se hace plenamente patente. Y es por eso que precisamente esos chistes (o las *Historias de Bagdad*, muy semejantes en otro registro) también me parecen centrales en su obra.

Se puede pensar que cuando estoy hablando de documento quiero decir fotografía, documento visual, pero no es así. El amplio espectro de los recogidos por Anselment lo deja claro. Podemos encontrarnos con fotografías, pero también relatos orales, libros, carteles y otras imágenes, hasta objetos cotidianos.⁸

Pero ya solamente dentro de las imágenes podemos comprobar que no es cuestión de la fidelidad fotográfica a su motivo de lo que se trata. Gombrich, comparando dos maestros de la fidelidad, dice: “Courbet, ‘que nunca había visto ángeles’ no es un realista más riguroso que Jan van Eyck quién los pintaba.”⁹ Efectivamente, Jan van Eyck nos puede parecer incluso mucho más realista que Courbet. Pero ciertamente las imágenes de Courbet son mucho más cercanas a un documento visual que las de van Eyck que son puramente ficticias. Por lo tanto ese rendir testimonio de algo que ha ocurrido en el mundo no se puede deber solamente a una cuestión de realismo, debe de haber otro factor. Ese factor es la voluntad del autor de dar cuenta de lo que ocurre en el mundo real. De hecho, muchas de las imágenes de la TV de Anselment, aunque fotográficas, son muy poco realistas (la pantalla deforma, produce cambios en las formas y los colores, que estamos acostumbrados a ignorar pero que están ahí para quien los mire), pero no se puede poner en duda su intención de hacer manifiesto lo que ocurre en el mundo. O podemos afinar más nuestra apreciación y darnos cuenta de que sí, las fotografías de Anselment son realistas porque muestran la pantalla de la

8 A veces su status se torna complejo, por ejemplo la pancarta usada en *Tiempos de alegría*, no es un objeto original, sino uno fabricado a la manera de una pancarta real y que por eso podría ser usada como tal, pero que en realidad nunca ha estado en las calles.

9 Gombrich, E. H.; *What Art Tells us*, en *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon Press Limited, Londres 2000, p. 270.

**El grado
cero del
documento,
los medios
de comuni-
cación de
masas y la
historia**

Simeón
Saiz Ruiz

TV tal como es. Son las imágenes mostradas por la TV lo que no son realistas. Sin embargo en las tomas de Anselment podemos darnos cuenta de más cosas de las que habitualmente aprehendemos cuando estamos inocentemente delante de la TV. Esas imágenes no realistas del televisor nos dicen entonces muchas cosas.

Los medios de comunicación de masas

El tipo de documentos que usa Anselment es muy específico. No pertenecen a cualquier disciplina, no son documentos de la arqueología, ni de la sociología, ni de la estadística o de cualquier otra ciencia. Son habitualmente imágenes tomadas de los medios y cuando el medio no es la fotografía, también el material usado tiene que ver con el tipo de documento que sirve para contar una historia en el mundo de los medios, así las historias de Bagdad o los chistes de las Revoluciones Árabes. Aunque estos puedan parecer más conectados con la literatura oral, o con las artes performativas, en verdad estos son tipos de fragmentos de realidad que sirven para contrarrestar las visiones construidas por los media y por lo tanto son otra versión diferente de esas historias de los medios de comunicación de masas. No olvidemos tampoco que a menudo estos se apoderan también de los recursos que indican un índice de realidad extra. No hace mucho me encontré una historia de la Segunda Guerra Mundial que se vendía junto con la prensa en la que en un librito sobre el tratamiento de los judíos por los nazis, había una página reproduciendo chistes de los campos de concentración. Pensar en chistes en campos de concentración no puede resultar sino chocante tanto como la sensación ineludible de que sin duda todo lo propio de la naturaleza humana se daba también en los campos de concentración. En el caso de los chistes usados por Anselment, creo que en la selección se desgrana una contrahistoria a la ofrecida por los medios oficiales. No sólo son índice de que en momentos dramáticos también hay lugar para lo liviano sino sobre todo de cómo el ámbito de lo leve es el único en el que cabe el disenso: “Los chistes se crean en momentos de dictaduras como una forma de resistencia, no son de la época de las revoluciones, son anteriores. El chiste político es típico de las dictaduras porque es lo único que se puede hacer contra la violencia de la dictadura.”¹⁰

Es quizás una paradoja que el documento, que en sí es lo más específico, una muestra

**El grado
cero del
documento,
los medios
de comuni-
cación de
masas y la
historia**

Simeón
Saiz Ruiz

del mundo concreto y particular en cada caso, con su valor temporal y geográfico único, es, digo, sin duda un vehículo de globalización poderosísimo y por muy peculiar que sea el evento, la naturaleza de su mostración fotográfica o impresa (y la fotografía misma es impresa o imagen en una pantalla) es la misma, aquí tanto como en la parte opuesta del globo. Esa igualdad de los medios produce una mimesis de las formas. Se ve muy bien en la colección de fotos de Anselment de las manifestaciones y eventos durante las Revoluciones Árabes, en los países concernidos y alrededor del mundo. Son muy pocos los detalles diferenciadores y a veces la localización depende enteramente de símbolos como banderas, logos de cadenas televisivas o de los textos que aparecen sobreimpresos en la pantalla.

“Cuanto más vemos, más seremos capaces de imaginar, y cuanto más imaginamos, más pensaremos que vemos.”¹¹

Los fotogramas de Anselment se pliegan a dicho *dictum*, pero no es por voluntad propia del autor, es tan solo un reflejo de las estrategias de los *media*. Los *media* han adaptado exitosamente los análisis de la estética sobre los trabajos de los artistas. Las imágenes mostradas por la televisión en realidad no muestran nada y por lo tanto dejan todo a la imaginación: nos podemos imaginar los impactos de las bombas sobre los edificios, las ruinas en que estos quedan, las columnas de humo, los montones de metal y de material pesado sobre los cuerpos, los regueros de sangre y etc., etc. Tenemos muchas imágenes creadas en el último siglo para basarnos, hemos crecido con ellas y los niños ahora con muchas más. Podemos imaginar también las torturas, las cárceles inmundas, los malos tratos, etc., etc. No nos faltan ni imágenes ni descripciones. Solo necesitamos algunas imágenes fugaces para comenzar el proceso, algunas figuras, no importa cuán desfiguradas estén por el grano grueso de la falta de resolución.

Pero al mismo tiempo que los *mass media* utilizan la sabiduría de siglos con que cuentan las artes visuales, han descubierto una vuelta de tuerca o lo que podríamos llamar un “grado cero de la imaginación”: cuando la vista no ve, la imaginación puede imaginar todo, pero también en ese todo está la posibilidad de que nada haya pasado, y ciertamente el ojo no tiene ninguna certeza de que algo haya pasado, ni los impactos, ni las bombas, ni los regueros de sangre, ni los muertos, todo queda en los efectos de luz en los cielos, para más

11 Lessing, Gottold Ephraim; *Laocoon. An Essay unto the limits of Painting and Poetry*, traducido por Ellen Frothingham, Dover publications, Inc, Mineola, Nueva York, 2005, p. 17.

impresión a menudo nocturnos.

La reciente obra de Rabih Mroué sobre los eventos desatados tras las Revoluciones Árabes versa precisamente sobre esta inadecuación de las imágenes para mostrar lo que verdaderamente está pasando. Se trata del video *La revolución pixelada*, basado en la conferencia-performance del mismo título sobre el fenómeno de los videos colgados en internet de manifestantes sirios que han grabado con sus teléfonos móviles el momento en el que son víctimas de disparos de francotiradores o incluso de los disparos de tanques. Mroué tiene que reconocer que nada se ve en esos videos, todo es deducción a partir de otros indicios que no son estrictamente los visuales. Ni se puede identificar a los asesinos, ni se ve el disparo, ni se ve el momento de la muerte del portador del teléfono móvil. La muerte ocurre fuera de la imagen concluye Mroué. Finalmente incluso la veracidad del video es fácilmente puesta en tela de juicio, pues ¿cómo es que está colgado en internet si el dueño del móvil está muerto?

¿Cómo romper esta inevitable conclusión? ¿Nada ha pasado realmente, o al menos no tanto? No es eso. La conclusión encontrada por Mroué se muestra productiva pues si la muerte está fuera de la imagen, la imagen no nos deja olvidarnos de todas esas muertes que quedan, de muy diversos modos, fuera de ella. Mroué dice que no cree que quien grabó el video que le suscitó sus reflexiones esté muerto, pero lo esté o no, nos indica y nos recuerda todos aquellos que lo están y por eso no hemos llegado a ver sus videos, si es que siquiera los hicieron.

Anselment por su parte ha encontrado un recurso tan simple como eficaz: mostrando su repetición, esto es, haciéndonos constatar como la imagen de esa escena sustituye a toda escena y así nos hace tener conciencia de ese secreto a voces que no conocemos pero que percibimos que se nos oculta.

La historia

El problema de gran parte de los muchísimos artistas contemporáneos que usan imágenes tomadas de los medios de comunicación de masas es que en sus obras éstas funcionan como un mero *collage* o montaje de imágenes, impactantes quizás por su contenido y forma, pero muy desligadas de los eventos que documentan, convirtiéndose en meros simulacros.

**El grado
cero del
documento,
los medios
de comuni-
cación de
masas y la
historia**

Simeón
Saiz Ruiz

Entiendo que muchos artistas y teóricos adoran la naturaleza del simulacro, pero creo que en muchos sentidos es un camino estéril para el artista. ¿Cae el trabajo de Anselment en esa trampa? Obviamente no. Precisamente, como he dicho, el objetivo de muchas imágenes documentales en su trabajo es mostrar que dichas imágenes son simulacros. Muchas imágenes de los medios de comunicación son simulacros no por mostrar algo irreal, sino por mostrar algo real como si fuese irreal. Las explosiones sobre el cielo de Bagdad eran bien reales, sin embargo se nos mostraban como fuegos de artificio de modo que a nosotros telespectadores nos era difícil asociarlas con los efectos devastadores de una guerra. Muchas de las imágenes que circulan por los noticieros, por ejemplo las del 11 de septiembre, vistas por todo el globo en directo, tienen naturaleza de videojuego, como queda reflejado tan precisamente en las semejantes que elige Anselment para su obra *Le Cauchemar de M.A. ≠ Le Cauchemar des USA*, 2002. Las imágenes del 11S, con ser espectaculares, no nos transmitían tanto las sensaciones de lo que estaba pasando como aquellas otras en las que se veía a hombres y mujeres emergiendo de una densa niebla de polvo, totalmente cubiertos por él. Las otras, como digo, tienen la naturaleza de un simulacro. Son las imágenes que elige Anselment en muchos casos lo que son simulacros, por el contrario las fotografías de la TV con esas imágenes, no es un simulacro, es un documento. Pertenece a un momento de la historia y a un discurso sobre ese momento.

¿Pero, por otro lado, está sucumbiendo Anselment a la tentación, o está contribuyendo a convertir esas imágenes en mito? Gombrich manifiesta que los fotógrafos “aproximan el arte del pasado al gusto de nuestro siglo”¹², esto es, a fotografías que lujosamente editadas en los libros de arte pueden consultarse a placer en el sofá de nuestra casa sin necesidad de desplazarse a rincones del mundo remotos las más de las veces. Esto, dice Gombrich citando la idea de Malraux del *museo sin paredes*, convierte el pasado en mito. ¿Estaría Anselment convirtiendo el presente en mito al insistir en refotografiarlo y ofrecérselo para la contemplación? En Gombrich mismo podemos encontrar una respuesta, pues continúa diciendo que el que sea mito o no lo que construimos con nuestras imágenes, todo depende del tipo de pregunta que hacemos y del tipo de respuesta que buscamos.

Gombrich tiene palabras críticas para aquellos historiadores del arte y de la cultura que

piensan encontrar en las artes visuales la más rica información sobre el pasado, bien sea sobre datos concretos, tales como la forma de algunos instrumentos, lo que en inglés se denomina *realia*, nos dice, o más abstractamente, sobre el espíritu de los tiempos. Ambas opciones han sido arduamente mantenidas durante siglos, como atestigua la cita de Ruskin que recoge:

“Sin embargo ciertamente no era esta clase de información incidental la que Ruskin tenía en mente cuando escribió en 1884 que las grandes naciones escriben su autobiografía en tres manuscritos: el libro de sus hechos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. Ninguno de estos puede ser comprendido si no leemos los otros dos, pero el único en el que podemos confiar casi plenamente es el último.”¹³

Sin exagerar la capacidad del arte para darnos a conocer la realidad, el trabajo de Anselment ciertamente nos da a conocer nuestro mundo, por ello las imágenes no quedan mitificadas, no son objetos de seducción sino objetos de conocimiento. Es por ello también que aunque las imágenes de Anselment son literalmente casi apropiaciones (no lo son en sentido estricto, porque muestran el contexto de donde han sido tomadas, esto es, el marco de la TV), la teoría del apropiacionismo y los artistas más notables que lo han usado (Richard Prince, Sherrie Levine, Barbara Kruger) no me parecen relevantes a la hora de buscar afiliaciones. Su obra la encuentro más emparentada con una red de artistas que se extiende por la geografía y el tiempo sin mucho en común excepto obras que tienen que ver con la historia.

En el caso de Anselment, la historia que aparece parece siempre ser la historia de “el otro”. Sin embargo es evidente que no es sino una toma de conciencia de como el sujeto occidental ve y vive al otro. Lo peculiar es que esta historia de la visión del otro se puede contrastar ya con la propia visión del otro en nuestro mundo de libre circulación de imágenes y textos. Era un movimiento que ya vio Goethe. Thomas Mann comentando la idea de Goethe de la llegada de los tiempos de una literatura mundial dice:

“Esta ‘inmensa inteligencia’ (la de Goethe), sin embargo, este intelecto todo abarcador, organizador y poéticamente mezclador, no sólo servía para la sinopsis del pasado y del presente. Es igualmente arriesgado en sus sentimientos sobre el futuro, en sus previsiones y

anticipaciones de las cosas por venir, en aquello que es ‘del momento’, y para los que ‘literatura del mundo’ es sólo una abreviatura y un símbolo. Ocasionalmente lo describió como ‘comercio libre de ideas y emociones’, una característica transferencia de la economía liberal al ámbito de la vida intelectual.”¹⁴

Nunca pudo quizá soñar que llegaría al nivel con el que en el presente gozamos de un “arte mundial”, o como preferimos decir hoy día, un “arte global”, ciertamente estamos en la época del arte global. Ciertamente Goethe predijo con exactitud, y Mann lo vio, las consecuencias: la aplicación de los principios liberales al mundo de la vida intelectual. No es un mundo del que podamos escapar, sólo podemos ser conscientes de él. Por ejemplo, que en vez de conocimientos más profundos, esta libre circulación de ideas lo que crea son tópicos apilados sobre tópicos.

Félix Duque habla de la percepción occidental de los países africanos y en general de las zonas cálidas del globo como un espectáculo del genocidio, la masacre, la enfermedad y el hambre hasta “la producción de cuerpos para el comercio sexual y sustancias estupefacientes para paliar la no menos estúpida –pero más tediosa– rutina de la vida postrevolucionaria de Occidente.”¹⁵

No hay duda de que Anselment es consciente de este peligro por el cuidado que se toma de evitar caer en los tópicos. Su tema no es ni la violencia, ni el terror, ni el genocidio, ni la masacre. Tampoco la identidad. O quizá sí de alguna manera. Félix Duque dice que se llega a la nación mejor desde la colonia, desde el otro (del que eres señor). Anselment nunca mira al otro desde una mirada colonizadora, ni desde un sentimiento de dominio, no es, pues, volver a la nación lo que puede pretender sino quizás más propiamente, mirando como vemos al otro quiere llegar a él. Porque si no queremos la nación ciertamente no necesitamos la colonia, pero quizás, seguro, seguimos necesitando al otro.

¿Qué es lo que quería mostrarnos Anselment con sus imágenes? Lo que se ve en ellas, aunque la verdad, no parece verse nada.

“Anticipamos el resultado y temblamos con la idea de ver pronto a Medea en su no

14 Mann, Thomas, *Introduction* en Goethe, Johann Wolfgang von; *The Goethe Treasury. Selected prose and poetry*. Dover, Mineola, Nueva York, 2006, p. XLI.

15 Duque, Félix, p. 12.

disminuida ferocidad, nuestra imaginación con mucho supera cualquier cosa que el pintor pudiese mostrarnos de ese momento terrible.”¹⁶

Pero frente a las fotos de Anselment de la televisión, no podemos anticipar nada. Sin embargo, las fotos de Al Tahrir que utiliza Anselment son descriptivas de lo que está ocurriendo. Y esta es una última cuestión que me importa mucho enfatizar. Ni las fotos de Anselment son cualesquiera imágenes ni los conflictos que nos muestra son cualquier conflicto, al contrario son fotografías muy específicas y conflictos muy específicos. Anselment trabaja con archivos de imágenes (a veces de cosas y de palabras). Parecería pues que su trabajo se inserta de forma natural en la tendencia del arte durante los últimos años de conformarse a la manera de un archivo. Normalmente archivo de imagen, donde la única relación entre ellas es la forma de la cuadrícula que establece como marco el criterio acumulativo del archivo y donde los vínculos asociativos entre las imágenes, tanto a nivel formal como de contenido queda abierto a la especulación del espectador (“mínimo esfuerzo constructivo para el artista, máximo esfuerzo para el espectador”, que verdaderamente aquí construye la obra). Las promesas que ofrece tal modelo han sido exploradas en infinidad de ocasiones por artistas, especialmente por muchos fotógrafos, e igualmente por comisarios de exposiciones, entre las cuales puede quedar como expresión plena de la tendencia la exposición “Atlas – How to carry the world on one’s back?”, comisariada por Georges Didi-Huberman y que ha viajado entre Madrid, Karlsruhe y Hamburgo en 2011, por su uso del concepto de archivo como “un dispositivo o máquina para encontrar relaciones inauditas entre imágenes desiguales.” Didi-Huberman sitúa su trabajo en la estela de Warburg, especialmente de su último trabajo, *Mnemosyne Atlas*, 1924-29, del cual Daniel Birnbaum, en una reseña de la exposición dice:

“Mnemosyne, la ágil diosa de la memoria, concede aventura más bien que estabilidad y calma. La memoria humana es presentada como un campo de conflicto no lineal, y nuestra historia visual como una gran guerra de imágenes, no como un archivo estable para ser pacíficamente examinado.”¹⁷

16 Lessing, op. cit., p. 18.

17 Birnbaum, Daniel; “Into the Wild”, *Artforum*, octubre 2011, p. 89. Las anteriores frases entrecomilladas pertenecen también a esta reseña.

En el caso de Anselment las imágenes ciertamente no prometen calma, pero más que establecer una guerra entre sí, lo que muestran es la guerra de las imágenes o mejor dicho, las imágenes, como armas de la guerra. Por supuesto con las imágenes no se combate en el frente, se combate en retaguardia, se combate a la opinión pública en casa.

De cual sea la trampa en la que pueden caer los practicantes del arte del archivo, Daniel Birnbaum lo señala también recurriendo al ya citado Malraux hablando de su *museo sin paredes* de 1947, en la que reconocía “la unidad más bien especiosa impuesta por la reproducción fotográfica en su archivo enciclopédico”,¹⁸ y otra del propio comisario de la exposición, frase que funciona a modo de definición del atlas:

“Didi-Huberman escribe de una colección de cosas singulares, a menudo extremadamente heterogéneas, cuya afinidad produce un infinito (nunca cerrado) y extraño conocimiento.”¹⁹

Para terminar el autor dice irónicamente que los artistas han respondido con gran entusiasmo a esa idea de que tal tipo de saber no puede ser domado.

Que Anselment no pertenece a esta escuela lo muestra el que su trabajo pretende por el contrario poner en evidencia los supuestos que operan tras la libre asociación que se ofrece en la contemplación de ciertas imágenes que se nos muestra en la TV, precisamente para evitar que nos dejemos llevar por ellas. Podría parecer que estoy sugiriendo que las imágenes de Anselment se agotan en un discurso metalingüístico, que sólo hablan de como las imágenes ocultan información. Pero no es eso en absoluto lo que quiero decir. Por supuesto que sus imágenes tienen un registro metalingüístico en cuanto que mueven al espectador a considerar lo que hacen. Pero creo que el discurso metalingüístico no es el objetivo final de la artista. El objetivo final es hacer transparente *quién* (nosotros) y *qué* (producir verdadero derramamiento de sangre a verdaderas víctimas inocentes) es hecho a *quiénes* (los habitantes de Bagdad por ejemplo).

Así al hablar de la cuestión del archivo, aún estoy hablando más de arte que de historia. Mientras hablemos del archivo y del efecto del archivo, aún no estamos hablando de la histo-

18 Op. cit., p. 90.

19 Ídem.

**El grado
cero del
documento,
los medios
de comuni-
cación de
masas y la
historia**

Simeón
Saiz Ruiz

ria, y el trabajo de Anselment pide que hablemos de historia. Hay que mencionar los hechos de los que habla Anselment. Porque mencionar esos hechos es sin duda lo más importante, más importante que nada de lo que he hablado hasta ahora.

Bagdad, los Balcanes, Bagdad de nuevo, *September 11*, Guantánamo, el Mediterráneo, Cuba, la muerte de Bin Laden, El Cairo; sin ser exhaustivo esta lista da una idea de los eventos. Son eventos en los que la cultura llamada occidental ha estado fuertemente implicada a través de sus poderes armados. No sé si hay otro criterio que los enlace porque obviamente tampoco son todos los eventos que han ocurrido en el mundo en los últimos años. Si todos ellos están fuertemente grabados en nuestra consciencia colectiva, no podemos estar seguros, o mejor dicho podemos estar seguros que no guardan la misma intensidad en la memoria de los habitantes de otras culturas y otras geografías, si es que han dejado siquiera el menor rastro. Por eso también me parece que el trabajo de Anselment tiene mucho que ver, de una manera que ciertamente no sé explicar, con la construcción de nuestra identidad europea en este momento tan importante en cuanto más se tambalea o la hacen tambalear.

Pero en este punto, vuelvo a decir, el más importante, es el lugar de dejar la palabra al historiador o al ciudadano que lleva en su memoria toda esta sucesión imparabile de desastres para quien no puede remediarlo, sufrimiento inútil, y ocasión de medrar para unos pocos.²⁰

espaivisor

Valencia, 2014

En portada: El leilu jenzilu ala Bagdad (*A Aouni Karoumî*) [La noche baja sobre Bagdad], Fotografía a las sales de plata sobre dibond, 88x112,4 cm, 1998

En dorso: Alegría y rebeldía (*A Simeón Saiz Ruiz*), Lona, 250x350 cm, 2014

“Semblanzas” fue publicado por primera vez en *Anselment – TV Wars*, Fundació Espais, Girona, 2005. La traducción fue a cargo de Victoria Oliva Buxton.

Fuente de algunos de los chistes:

Hammoudeh, Adel: *Al-Nukta al-siyasiye. Keif yeskhuru al-misriyun min hukamihim* [= *El chiste político. Como los egipcios se burlan de sus gobernantes*]. 3. ed., Al-Qahira, 2003

Créditos: Autores de los cuentos: Monika Anselment y Ali Habib
Fotografías de los objetos: Karine Azoubib
Traducción de los cuentos: Araceli Arroyo Montilla
Traducción de los chistes: Araceli Arroyo Montilla y Ali Habib
Corrección del catálogo: Sandra Moros Sides
Diseño del catálogo: Bernhard Rose

Agradecimientos: A Araceli Arroyo Montilla, Karine Azoubib, Harald Bronsterning, Josep María Fonalleras, Jordi Font Agulló, Ali Habib, Susanne Lange, Magdala Perpinyà Gombau, Hansgeorg Schöner, Claudia Terstappen, Queralt Vallcorba Solé y a toda la gente en Egipto y Túnez que explicó los chistes y su versión de los acontecimientos.

YIANDU
ALEGRIA

Y
REVELDIA

