

---

## Wall y la charla de la muerte

---

Sandra Cuesta

*“Si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte”.*

Freud

*“Para mí, la experiencia de lo bello siempre está asociada a la esperanza y el arte, como dijo Sthendal, una ‘promesse de boneur’.”* Jeff Wall

*“Making art is a way to make the brutal violence of war comprehensible”.*

Leon Golub

Jeff Wall (1946), artista contemporáneo canadiense, inicia su carrera artística en los setenta en pleno predominio del arte conceptual. Recurre, a partir de la fotografía, a ciertos recursos cinematográficos y al método compositivo de la pintura tradicional, tanto la costumbrista y paisajista como de los géneros de historia y retrato. Sus composiciones son racionalmente construidas y nada azarosas, realizadas en estudio.

La imagen de *Dead Troops Talk* es proyectada desde una diapositiva en color, de gran tamaño, presentada en una caja iluminada que la transparenta al modo de las vallas publicitarias, otorgándole un brillo a su superficie que es independiente a la luz del ambiente.

A primera vista, la composición es perfecta y de una ‘serena’ belleza, propia de una pintura del siglo XVIII. Sin embargo, con el paneo de la mirada van apareciendo detalles grotescos. La foto muestra soldados extremadamente pálidos y ensangrentados, cubiertos de sangre, justo como si acabaran de levantarse de la tumba. La imagen se basa en un reportaje periodístico sobre una patrulla de la armada roja cortada en pedazos en Afganistán.

Por ahora dejemos la imagen. En principio, partiré de algunas articulaciones centrales que serán constantemente evocadas aquí: 1) La evocación de la muerte tras la Guerra y el arte, lo cual lleva a una segunda

cuestión; 2) ¿Puede el arte mostrar, hacer patente el horror, la violencia de la Guerra? Y, 3) En caso de que fuera así, ¿cómo lo hace a través de la fotografía artística?

La violencia duerme en cada uno de nosotros. Como es sabido, al hombre pertenecen y complementan ciertas necesidades primarias o impulsos, identificados por Freud, como Eros y Tánatos. Tales impulsos originarios, ni buenos ni malos, pueblan al hombre desde que es hombre. Con el paso del tiempo y de la historia, dichas pulsiones fueron determinadas y asociadas con las ideas del bien y del mal, respectivamente. Es decir, fueron reguladas posteriormente en sociedad, desde la creación normativa de un sistema ético con base en estas ideas, dentro de las distintas culturas históricas. Con la normatividad categórica impuesta para el control de los instintos, se ha pretendido desde siempre corregirlos.

Así, el impulso erótico que, rápidamente hablando, no es más que la necesidad del amor y la auto-preservation, por ejemplo, ya no sólo es instintivo sino que también es elaborado ancestral y culturalmente, esto es, en comunidad y por generaciones. Y es que la sociedad para la convivencia y supervivencia misma, exige el “bien obrar” de cada uno de los individuos. Sin embargo, unos actuarán por tal impulso instintivo genuino, mientras que otros, simplemente por miedo al castigo que impone la normativa ética impuesta. Ninguna de las dos razones para el bien obrar es fácilmente distinguible.

En lo que toca al impulso tanático, de muerte, a pesar de todas estas regulaciones y pretensiones de corrección, nunca se ha dado algo así como una “aniquilación del mal”. El anhelo de muerte, bien para nosotros mismos o la de los que nos rodean, siempre yace latente. En la historia de la humanidad regularmente se han dado episodios individuales, pero especialmente

sociales, en los que el impulso tanático es liberado, básicamente, a través de las guerras y genocidios. En estos casos es evidente que la ética está en una relación contingente con los demás ámbitos de acción humanos.

Desde esta ética prescriptiva, sobretudo en las sociedades modernas y contemporáneas, en una pretendida asimilación desde la comprensión histórica de los conflictos bélicos, incluso se ha conformado una visión de la Guerra que, no obstante, se ha enfrentado con el acontecimiento real. Surgiendo dos comprensiones radicalmente diferentes de la guerra: una, construida hipotéticamente desde una mirada ética de lo bélico, y otra, la manifestación de la guerra como hecho real. En la primera, todo es civilizado y dentro del cumplimiento de ciertas relaciones éticas de la humanidad general, entre ellas, las de no involucrar a la población civil más débil, como ancianos, mujeres y niños, la asistencia médica a los caídos, el levantamiento e identificación de los cuerpos, entre muchas más. En la segunda, todo es cruento y arrasa con todos los preceptos de la anterior. La realidad supera las creencias.

¿A qué conclusión nos lleva esto? En una respuesta rápida, que las visiones preconcebidas, aún amparadas por un sistema de creencias y prescripciones sobre el bien y el mal, por sí solas, son incapaces de recrear la radicalidad de la violencia que se genera en la guerra.

Una de las consecuencias del enfrentamiento entre lo éticamente correcto y la realidad, es la aparición de un sentimiento de decepción. Mas las decepciones de los individuos ante las guerras organizadas por sus Estados, son injustificables, en tanto que denotan una ausencia de conciencia histórica, y de cierta manera, una cierta inocencia ante la creencia del absoluto control del impulso violento a nivel colectivo. Como afirma Freud en su todavía actual ensayo sobre “La guerra y la muerte”, la infracción de las limitaciones morales entre los pueblos y los Estados puede interpretarse como un estímulo para los hombres, si se quiere comprensible, “de sustraerse por algún tiempo

al agobio de la civilización y permitir una satisfacción pasajera a sus instintos retenidos.” La transformación de los instintos, sobre la cual reposa nuestra capacidad de civilización, puede quedar anulada de un modo temporal en toda comunidad, y temporal o permanente en el individuo. Claro está que con esto no se está justificando la existencia de la guerra, que es un fenómeno esencialmente brutal y fuera de toda “idea de justicia”, sino, que se trata de profundizar en lo impulsos vitales de la humanidad y en la efectividad o no que han tenido las sociedades, particularmente las contemporáneas, en canalizarlos. Aunque tal hecho, en realidad, sería otro tema a tratar.

Otra de las consecuencias que trae toda guerra, y no necesariamente negativa, es el cambio de la actitud espiritual ante la muerte. Y es que, lo que finalmente está en el fondo de las problemáticas sobre la violencia y la guerra, es la idea de la muerte.

¿Cuál es nuestra actitud ante la muerte? Aunque racional y civilizadamente estamos dispuestos a aceptar la muerte como desenlace natural e inevitable, mostramos una patente inclinación a prescindir de la muerte, a eliminarla de la vida. Desde el psicoanálisis se sostiene que, a nivel del inconsciente todos estamos convencidos de nuestra inmortalidad, en tanto que la propia muerte es inimaginable. Ahora, ¿cómo se introdujo en la conciencia de los primeros hombres la idea de la muerte? El hombre prehistórico seguramente, al igual que nosotros, por algunos datos que se tienen, no internalizaba su propia muerte ¿Cómo sucedió? Freud en el ensayo anteriormente citado, tuvo una idea bastante atractiva al respecto. El hombre primitivo, tenía en principio una relación de ambivalencia con la muerte: de placer por un lado, cuando mataba al enemigo - entiéndase que decimos “mataba” y no “asesinaba”- en la misma escala que mataba animales; y por otro, de dolor ante la muerte de los seres queridos. Este “dolor” es esencial para el desarrollo tanto de una idea de la muerte propia y ajena, como a su negación, a partir de la fundación de un sistema de creencias. Citando un pasaje del ensayo: “Ante el

cadáver de la persona amada nacieron no sólo la teoría del alma, la creencia en la inmortalidad y una poderosa raíz del sentimiento de culpabilidad de los hombres, sino los primeros mandamientos éticos. El mandamiento primero y principal de la conciencia alboreante fue: “No matarás”. El cual surgió como reacción contra la satisfacción del odio, oculta detrás del duelo por la muerte de las personas amadas, y se extendió paulatinamente al extraño no amado y, por último, también al enemigo.”

Paradójicamente, con la asimilación de la muerte también vino su negación. Negación que se cumpliría con la promesa de una vida más allá de la muerte, la reencarnación, incluso, en la propia resurrección de Cristo dentro de ideología cristiana. Esta dualidad en la aceptación-negación de la muerte, ha signado nuestra actitud frente a ella en la historia. Que nuestra actitud ante ella no es natural, lo demuestra, entre otras cosas, el hecho de que todavía en la actualidad por ejemplo, “ante el cadáver del amado” y del extraño, adoptamos una actitud singular de admiración. Nuestra memoria se reacomoda indulgentemente con él y con sus acciones, llegando a veces nuestra consideración por los muertos a estar por encima de la verdad y muchas veces por encima de la de los vivos. Mas aún, y esta es la consecuencia más negativa al respecto, podemos incluso, en el caso de la muerte de seres amados, sentir que morimos con ellos.

Tal actitud produce una profunda influencia en nuestras vidas. La vida puede tornarse pobre y sin interés. La naturaleza intolerable de nuestro dolor ante la muerte de seres amados, nos hace recurrir y evitar permanentemente para nosotros y para los nuestros, todo tipo de riesgo y peligro. Nos hace rehuir de la vida, pues al excluir a la muerte, renunciamos y excluimos muchas cosas y riesgos.

Si, aparentemente, la negación de la muerte ha formado parte de nuestra histórica naturaleza, ¿cómo la confrontamos y para qué?

Desde la filosofía hermenéutica, en particular desde Heidegger, la muerte, estrictamente hablando, es tiempo. Tiempo al que inevitablemente estamos referidos en nuestra existencia de hombres. Es nuestra primera y última posibilidad de comprendernos a nosotros mismos y al mundo. Más aún, no sólo la muerte sino también la existencia misma no es sino esencialmente tiempo. Mas no es el tiempo vulgar contable, sino que somos tiempo, y al decir somos, decimos constantemente y siempre tiempo. Somos el verbo de la existencia: ser, siendo. Sin embargo, para que la idea de posibilidad del ser de la existencia sea, es necesaria la muerte como lo que determina el poder ser. Así el tiempo entendido, es el horizonte que posibilita la comprensión, otra vez, de nosotros mismos y del mundo.

Para Heidegger la existencia inauténtica esquiva su condición finita, huye de la muerte insita en su ser. Mientras, el existir auténtico consistiría en enfrentar la muerte, correr hacia ella, salir a su encuentro. Tal es el sentido heideggeriano de precursar la muerte. Ahora bien, obviamente esta no es una visión nihilista de la vida, ni se trata de destruirla, sino que proyectándonos a la muerte, hacia esa nada a la que estamos destinados, somos capaces de convertirnos realmente en dueños de nuestra existencia

¿Cómo hacemos frente a la muerte entonces? Desde la guerra y el arte. A partir de nuestro enfrentarnos a la muerte, bien por la guerra, bien por el arte, la vida cobra su pleno sentido, se torna interesante. Pero no deja de trascorar nuestra habitual postura ante la muerte, en la que vivimos de espaldas a ella.

En la guerra, nos vemos enfrentados con la muerte, desvaneciéndose allí nuestra consideración convencional sobre ella como si de un azar se tratara. “*La muerte no se deja ya negar; tenemos que creer en ella. Los hombres mueren de verdad...*”

Igualmente, a través del arte, podríamos reconciliarnos con la muerte, re-encontrarnos con nuestro ser-parala-muerte.



La cuestión entonces que se plantea es la de ¿puede el arte entablar realmente una relación estrecha con nuestras más esenciales preocupaciones? Para Heidegger, en la apertura de mundo que sucede en la obra de arte, estamos referidos directamente a ellas. La estetización de temas esenciales como la guerra y la violencia no neutraliza el contenido de estas preocupaciones, sino que éstas se iluminan distinguidamente en la obra de arte, que en su erigirse, es decir, en su apertura de mundo que es apertura de la verdad: "... da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos" : el estar referidos en su ser para la muerte.

Ahora bien, no es sólo la capacidad de la obra de arte de evocar estos sentidos lo que se da allí, sino que también gracias a la experiencia artística, se abre la posibilidad de sustituir nuestra actitud convencional frente a la muerte. Expresado rápidamente, la ficción del arte permite la experiencia de una pluralidad de vidas que en la vida real no se nos es permitida. Esto es que, "Morimos en nuestra identificación con el protagonista, pero le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir otra vez, igualmente indemnes, con otro protagonista". No entramos en el duelo paralizante al que nos enfrentamos en la vida real. Somos capaces de perder nuestras vidas y retomarlas, es decir, seguir asumiendo la vida en sus riesgos. No consideramos que esto sea

una banalización de la muerte, sino al contrario. ¿En qué favorece la anticipación de la muerte? De nuevo, en una reflexión a vuelo, favorece nuestra comprensión de las cuestiones más profundas y esenciales de la existencia humana.

En este sentido, las reflexiones del arte sobre la guerra y sus imágenes, en ningún momento pretenden la mirada superflua de un llamado a la compasión, sino el referirnos a las cuestiones propias de la existencia.

El otro lado de la moneda, sin embargo, es que en el siglo XX y en lo que llevamos del XXI, la aparición de imágenes bélicas a través de todos los media: internet, televisión, prensa, ha sido sumamente vasta, llegando a una banalización y neutralización de tales imágenes. Susan Sontag habla de cómo la superabundancia de espantosas imágenes de guerra promueve una rápida y efímera atención e indiferencia al arte relacionado con la guerra y sus reflexiones, ya que a través de los media, la realidad y la violencia devienen espectáculo.

Propone que para un compromiso más reflexivo con el contenido de las imágenes, se requeriría una cierta intensidad de conciencia. Agregando que luego de siglo y medio de periodismo fotográfico de guerra en el que hemos sido testigos de la atrocidad de sus imágenes, la increíble postura inocente del espectador que se

horroriza ante éstas, evidencia su absoluta falta de postura crítica. A estas alturas la sorpresa que causan tales imágenes no es admitida por la escritora, afirmando que: “Nadie después de cierta edad tiene el derecho a este tipo de inocencia, superficialidad, ignorancia o finalmente de amnesia”. Más aún, no considera un defecto el que no suframos suficientemente cuando las vemos.

Las imágenes de la violencia de la Guerra, no son para despertar la piedad y el sufrimiento, y ni siquiera para ayudarnos en nuestra ignorancia de la historia y las causas del sufrimiento sino, para la reflexión. Son invitaciones para prestar atención y racionalizar acerca del sufrimiento masivo que los poderes establecidos provocan.

Las representaciones de la Guerra en el arte plantean otra cuestión interesante: el establecimiento de las fronteras entre el documental y la ficción, particularmente en la fotografía. En principio, son de una existencia escurridiza en lo que toca a su significación. Las imágenes de violencia reales o no, trastocan o siguen evocando su especificidad.

Ahora bien, la cualidad más inmediata desde una perspectiva tradicional de la fotografía, es su aspecto documental, entendiendo éste como la habilidad para documentar la realidad objetivamente, esto es, de aportar imágenes que son más que reproducciones de los objetos reales. Tal es una convicción fuertemente arraigada. El cuestionamiento sobre la directa referencialidad del objeto con la imagen producida, escasamente se plantea.

En la actualidad, gran parte de la fotografía como lenguaje artístico, se ha ganado su especificidad como una cierta “puesta en escena fotográfica”. Siendo que, “la utilización de métodos y estrategias estéticas como series, secuencias o montaje desvía la atención del espectador de los objetos de la realidad fotografiada, a la construcción de los trabajos artísticos”. La idea de la construcción de la imagen visual trastoca la autonomía

individual de objetos a ser asimilados en dicha imagen. Perdiendo su identidad, los objetos entran a formar fragmentos de significados que juegan en una totalidad de significación, construyendo una cadena de remisiones. La, si se quiere, inocente documentación directa de la realidad, pierde la pasividad de lo meramente presente, y se torna en un activo enfrentamiento con el espectador que tiene que conectar y discernir entre tales fragmentos de significado, en donde los objetos ya no son sólo lo que muestran. Los fragmentos, en este caso los objetos que construyen la imagen, no son representaciones en su aspecto ordinario. Las fotomontajes en este sentido, pueden asociarse al género de la instalación del arte contemporáneo y evidentemente, a algunos elementos propios del lenguaje cinematográfico.

En este sentido, Wall intencionalmente acaba con la ambición de la realidad fotográfica. En sus cajas de luz recrea escenarios de una normalidad pasmosa, una suerte de hiperrealidad o realidad virtual inquietante. Las construcciones de los cuadro-fotografías son de una minuciosidad y perfeccionamiento deliberado que confiere a toda forma de vida un aspecto petrificado. El supuesto realismo fotográfico queda revelado como artificio. Es por esto que Susan Sontag, en su libro *Regarding the pain of the others*, comenta con respecto a “*Dead Troops Talk...*” su carácter de antítesis de un documento. Sin embargo, la estetización que resulta de la minuciosidad de la construcción, crea una ambivalencia o duda sobre si lo que aparece en la imagen fotográfica es un “así fue”. La imagen no es producto de la mirada empírica de la realidad sino resultado de una puesta en escena artística, que tiene la habilidad de crear una sensación del “como si” fuera real. Llegados hasta este punto, nos preguntamos entonces ¿por qué Wall escoge la “instantánea”?

La imagen no es producto de la mirada empírica de la realidad sino resultado de una puesta en escena artística, que tiene la habilidad de crear una sensación del “como si” fuera real. Llegados hasta este punto, nos preguntamos entonces ¿por qué Wall escoge la “instantánea”?

A diferencia de la imagen temporalizada, esto es, en movimiento, que nos muestra un tiempo que sucede y transcurre en un tiempo presente (el nuestro como espectadores), en la instantánea el tiempo se congela y tenemos que hacer un esfuerzo de reconstrucción de ese tiempo de la fotografía, de lo transcurrido y por transcurrir antes y después de la imagen congelada en la foto. Podríamos decir, desde aquí, que el tiempo a reconstruir permite una reflexión detenida al igual que la imagen, en un tiempo preciso. Mientras, la reflexión de la imagen fluida es un acto que va transcurriendo con ella. La recepción o contemplación de una imagen congelada y la de imágenes sucesivas, tiene diferentes texturas. En la imagen fotográfica, nos quedamos con el misterio, en el cine por ejemplo, vamos aconteciendo con las imágenes que sucesivamente se van mostrando sin, aparentemente, esconder nada.

O para expresarlo en términos propiamente cinematográficos, tomemos como caso la noción de fuera de campo que, entre la imagen fija y la imagen móvil, es definitivamente diferente. En la imagen fija de la fotografía, el fuera de campo permanece para siempre fuera de la vista, sólo es imaginable; mientras que en la imagen móvil el fuera de campo es siempre susceptible de ser develado, por el encuadre móvil, el desplazamiento de la cámara y, por ser imagen temporalizada que transcurre y devela espacio. Noël Burch definió este fuera de campo de la imagen inmóvil como un fuera de campo imaginario, es decir, el que implica elementos que no se han visto todavía y que tampoco se verán. Mientras que el fuera de campo concreto que ofrece la imagen móvil, es un fuera de campo momentáneo, en el que se encuentran elementos que ya se han visto y que pueden imaginarse concretamente.

A pesar de la elección de Wall por el medio fotográfico, que trae las ventajas anteriormente expuestas, sin embargo, uno de los puntos más interesantes de la fotografía de Wall es su capacidad de captar el movimiento en la imagen congelada. Sus fotografías de hecho, pueden considerarse, como él mismo ha planteado, dentro de uno de los modelos de la fotografía

artística contemporánea: el modelo cinematográfico, que permite la captación de un movimiento propio de la imagen en un plano de secuencia específica. A través de la charla que los soldados mantienen entre sí, se sugiere otro tipo de “movimiento” o evento que no implica el natural traslado de un cuerpo de un sitio a otro. Es un diálogo de dos especificaciones distintas: por un parte, es explícito en tanto que logramos visualizar la charla, y por otro, desde una suerte de extraña perspectiva, es implícito en tanto que sus actores están muertos, un diálogo dado en la no existencia de sus interlocutores. Dicho diálogo, introducido en la fotografía, permite considerar otra escala de movimiento. La imagen de *Dead Troops Talk...* por sí misma, aunque no existe en modo temporal, puede, a través de este recurso del diálogo, liberar una sensación de tiempo en el espectador.

Esta “puesta de escena” de personajes remitidos unos a otros en el diálogo, facilita la comprensión de que el espacio visual del “cuadro” como tal, no es un simple aparecer allí y contener una serie de objetos o personajes. Sino que allí están aconteciendo ciertos eventos aparentemente invisibles, que son los que finalmente construyen la significación de la imagen.

Un último punto que quisiera destacar aquí, es la particular noción de mise en abyme a la que remite la fotografía de Jeff Wall.

La noción originaria y general de la mise en abyme o duplicación especular, la distingue como el resultado de la copia en pequeño de un primer texto, cuadro o construcción (o de alguna de sus partes), integrada en el seno mismo de lo que refleja. Tal noción se aplicó luego en un universo conceptual más amplio, a la idea de teatro en el teatro, el cuadro en el cuadro, el cine dentro del cine, etc. Dentro de la modernidad y contemporaneidad artística, ha venido a suponer una reflexión de la obra de arte para o de ella misma, viéndose como sujeto. Desencadenándose una especulación de la obra de arte sobre su propio status.

Dead Troops Talk, como construcción, es una obra que reflexiona en sí misma sobre su propio status no sólo en su identidad entre documental y ficción, sino también entre la función de la imagen temporalizada cinematográfica y la imagen intemporalizada de la fotografía.

Pero más interesante aún, es el hecho de que se puede encontrar otra suerte de mise en abyme: la de la muerte que especula sobre su propio status a través del diálogo de los soldados muertos. La muerte a la que al mismo tiempo inevitablemente estamos referidos como espectadores.

Desde allí preguntaría, en relación a Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol) ... ¿es ésta una visión o realmente la muerte “nos habla”?

#### Citas:

1. Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1975. p. 107
2. Op. cit., p. 118
3. Ibid., p. 112
4. Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana. El Lenguaje en el Primer Heidegger. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 234
5. Freud, Op. cit., p. 114
6. Heidegger, Martín. Arte y Poesía . México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 72
7. Freud, p. 114
8. AA.VV. Arte del siglo XX: Pintura-Escultura-Nuevos Medios-Fotografía. Madrid: TASCHEN GMBH, 2001, p. 674
9. Op. cit., pp. 675-76.
10. Ibid, p. 676
11. Aumont, Jacques. La imagen. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 1992, p. 239.

#### Fuentes:

- AA.VV. Arte del siglo XX: Pintura-Escultura-Nuevos Medios-Fotografía. Madrid: TASCHEN GMBH, 2001.
- Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana. El Lenguaje en el Primer Heidegger. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Aumont, Jacques. La imagen. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1992.
- Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- Guasch, Anna Maria. El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995. Barcelona: ediciones del Serbal, 1997.
- Heidegger, Martín. Arte y Poesía . México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Riemschneider, B. Y Uta Grosenick. Arte de Hoy. Madrid: Taschen GMBH, 2001.
- Sontag, Susan. Regarding the pain of others. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003.