

\* Este artículo es una versión modificada del ensayo desarrollado para el seminario "Estética de la violencia", dictado por el profesor Sergio Rojas en el marco del Doctorado en Filosofía m/Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

1. Por imagen técnica entendemos imágenes producidas por medios técnicos.

2. Siendo así que la concepción antropológica de la técnica, entendida por siglos como un medio destinado para el ser humano, ha devenido en lo contrario.

3. Las investigaciones de Mondzain se han especializado en el estudio de las imágenes iconoclastas bizantinas y modernas.

4. Ejemplo de ello es lo ocurrido en los genocidios o en Ciudad Juárez con el narcotráfico.

Vivimos un tiempo desbordado por el despliegue de la técnica y de acontecimientos de violencia extrema, donde el humanismo y las artes se ven desafiados a producir sentido. Es bajo esta premisa que este artículo se pregunta sobre la experiencia estética frente a las imágenes de la violencia extrema y su posibilidad de representación por medio de la imagen técnica<sup>1</sup>. Martin Heidegger es uno de los pensadores que augura al siglo XX como punto de inflexión en la expansión de la técnica moderna, siendo así la esencia misma de la técnica el vector de su cualidad ingobernable. El filósofo alemán refiere al despliegue de la técnica como comprensión ya no de un instrumento, sino más bien de un modo de pensar que genera sus propios instrumentos, lo que se traduce en una condición de extrañamiento en el mundo contemporáneo. Así mismo, Vilém Flusser, autor de *Hacia una filosofía de la fotografía*, también refiere a este extrañamiento cuando alerta del giro de la relación entre la humanidad y las herramientas técnicas:

*Cuando las herramientas se transformaron en máquinas, su relación con el hombre se invirtió. Antes de la Revolución Industrial, el hombre estaba rodeado de herramientas; después fue la máquina la que se rodeó de hombres (25).*

Es en esta inestabilidad y desarraigo característicos de la condición contemporánea que el historiador Eric Hobsbawm plantea que el potencial destructivo de la técnica y su despliegue descontrolado e irreversible<sup>2</sup> no sólo traspasan los límites de lo circunscrito a lo humano, sino que evidencian el desfondamiento del humanismo en su posibilidad de producir sentido. Acerca de que el poder destructivo de la técnica se torne contra nosotros, George Steiner se pregunta: ¿Cómo hacer para que el "control del mundo material" (...) no desencadene su potencial destructivo? ¿Cómo hacer para que "nuestros logros [no] se vuelven contra nosotros" en un mundo donde el modo de pensar la técnica está fuera de sí, "haciendo más azarosa la política y más feroces las guerras"? (21). Sin embargo, nuestro análisis no sería equilibrado

si no convocáramos las palabras del teórico de la técnica Lewis Mumford: la máquina, mucho antes que nos condujera a la aceleración desenfrenada de la técnica de hoy, "liberó a la imagen para el consumo popular y produjo nuevas imágenes en grandes cantidades" (126), permitiendo su democratización.

Con el propósito de examinar la irrupción de regímenes (fílmico, televisivo y fotográfico) de representación de la violencia, he seleccionado algunas imágenes de acontecimientos paradigmáticos de violencia extrema que ponen en tensión y cuestionan nuestra experiencia como espectadores frente a las imágenes. En este abordaje se incluyen fotografías de los *jumpers* del World Trade Center (WTC), de la transmisión televisiva de la destrucción de los Budas de Bamiyán y de una escena del film *Shoa* de Claude Lanzmann. Para esta acometida, estimo necesario apelar a la invitación de la investigadora Marie-José Mondzain<sup>3</sup> a comprender la imagen en "las relaciones que mantiene con la violencia y las posibilidades que hoy le quedan de ofrecer una libertad a una comunidad no criminal" (13).

#### LA CULTURA DE LA MIRADA Y LA VIOLENCIA SIMBÓLICA

Si bien entendemos que la violencia implica un acontecimiento que entra en tensión con el orden cotidiano, la violencia extrema va mucho más allá, al ser ella la que toma cuerpo en el espacio de lo cotidiano, naturalizándose<sup>4</sup>. Mondzain distingue en las producciones visuales de la violencia entre aquellas "que se dirigen a las pulsiones destructoras y fusionales y aquellas que se encargan de liberar al espectador" (24). Dicho así, reconoceremos en el caso de las imágenes del WTC, de los Budas de Bamiyán y del film *Shoa* imágenes de pulsión y liberación de la violencia que conllevan complejos regímenes de aparición y recepción por medio de dispositivos contemporáneos.

Las imágenes de violencia simbólica para representar la muerte y el poder tienen una larga data en Occidente. Aristóteles dudaba de



Fig. 1. Destrucción de una de las estatuas de los Budas de Bamiyán, marzo de 2001. La imagen tiene superpuesta una traducción de un verso islámico recitado e incluido en la grabación transmitida globalmente por televisión.

la imagen, mientras que le asignaba al texto (a la tragedia) la facultad de abordar la violencia pasional. En los casos paradigmáticos de los campos de exterminio y del 11 de septiembre de 2001 observamos que el objeto material de la violencia es el ser humano, donde—a la inversa de lo que pensaba Aristóteles— el régimen de lo visible adquiere un sitio privilegiado para examinar el tratamiento de la violencia. Posteriormente, en la tradición cristiana occidental se construyó una cultura de la mirada, cuestión relevante para nuestro análisis, como veremos más adelante. En distintos momentos de esta tradición, la imagen fue sometida a largas discusiones y guerras, como las querellas entre los iconoclastas e iconodulos en el siglo VIII, uno de cuyos desenlaces es el restringido uso de la imagen que pervive hasta hoy en las iglesias ortodoxas. Ahora bien, quienes defendieron la posibilidad de la imagen en el cristianismo lo hicieron construyendo una mirada que permitiera la posibilidad de conducir lo inmaterial a lo material por medio de la figura de la encarnación. De esta manera fue posible explicar la asunción de humanidad de Dios en la tierra. La encarnación del Verbo en hombre conlleva, de acuerdo a sus atributos, la figura del vaciamiento de sus cualidades divinas para volverse hombre (*kénosis*), para luego alcanzar la muerte por medio

del sacrificio. De esta manera, la imagen (*eikon*), junto a esta facultad de hacerse visible mediante la encarnación, comporta así mismo la cualidad de provocar su imitación (*mimesis*).

Para Mondzain la violencia comienza cuando aquellos que no han podido “construir una cultura de la mirada” “se entregan desarmados a la voracidad de las visibilidades” (44). Recordemos cuando en marzo del 2001 los noticieros de los canales de televisión transmitieron el momento en que eran dinamitadas las estatuas del Buda de Bamiyán (Fig. 1). En esa imagen televisiva el *mullah* Mohammed Omar celebra la destrucción de los cuerpos pétreos<sup>5</sup> del siglo VI, incapaz de ver en éstos un símbolo, sino en cambio un objeto de idolatría, de modo que la fuerza de la imagen captura su padecer (*pathos*) sin establecer distanciamiento. Flood extiende esta violencia hacia la representación antropomórfica de la imagen de culto, a otras prácticas iconoclastas similares, tales como lo fueron en el pasado Roma, Bizancio, la reforma protestante del siglo XVI y la Francia de la Revolución. El ataque a la imagen, a su estatuto, tiene como “objetivo hacer que las imágenes sean impotentes, privarlas de aquellas partes que pueden considerarse que encarnan su eficacia, por lo que las imágenes son muy a menudo mutiladas y no totalmente destruidas” (Flood, 8).

5. Esculpidos en roca arenisca y extremidades modeladas en barro mezclado con paja.

6. Didi-Huberman explica que para Hannah Arendt la humanidad devenida en inhumanidad sería aquella en la que los hombres se alzan contra otros hombres, donde pueblos se alzan frente a otros pueblos en pos de su persecución, humillación y destrucción.

El análisis de la representación de la violencia extrema no debiera ser visto como una apología de la violencia o una torsión hacia lo sublime, sino más bien como un ejercicio de “piedad” y “humanidad en un mundo devenido inhumano”<sup>6</sup> como plantea Arendt (cit. en Didi-Huberman, 24-25). Para Didi-Huberman, el *Guernica* de Picasso y los *Desastres* de Goya serían ejemplos de esta conquista de humanidad por medio de las imágenes. Sin embargo, convivir con imágenes de la violencia extrema, como nos advierte Susan Sontag, “no necesariamente fortifican la conciencia”, “también pueden corromperla”, porque “una vez que se han visto tales imágenes” (*Sobre la fotografía*, 29), nos podemos transformar en consumidores anestesiados. Y es en este punto que las imágenes nos exigen una toma de posición.

¿Significa esto que las imágenes violentas o de la violencia provocan más violencia? Al respecto, Mondzain sostiene que la violencia más que un objeto y antes que un acto es una potencia que manifiesta de manera abusiva su fuerza. Entonces, ¿cómo puede una imagen violenta actuar sobre un sujeto? El problema de la violencia no estaría entonces en las imágenes, sino en el sujeto que las hace parte de sí.

### EL TESTIMONIO COMO REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EXTREMA

Lo paradójico de las formas de aparecer de la violencia extrema en el caso de los genocidios estaría en la tensión entre el acontecimiento y la superficie de inscripción —llámese foto-prensa, obras de arte o documentos—, dado que sin éstas la memoria no tendría un lugar donde inscribirse o dejar huella. La representación de la violencia extrema, en particular desde el Holocausto, ha sido materia controversial, en tanto conlleva el problema de qué y cómo puede ser representado aquello que para algunos autores tiene una condición “indecible”. Theodor Adorno es uno de los autores que instala el dilema de la imposibilidad de narrar lo que ocurrió. Esta imposibilidad (que abunda en films y ensayos sobre el Holocausto) por cierto no quiere decir que estos no existieron, sino más bien, como sostiene Trezise (cit. en Richardson, 2), refiere a una prohibición moral de la representación, a un tabú, dado que cualquier representación del exterminio no consigue comunicar la realidad de la experiencia que se ha vivido. En la limitación de la posibilidad de representar lo ocurrido encontramos dos razones según Lang: la

razón ética, esto es el respeto tanto a las víctimas como a la comunidad afectada, de manera que sean ellos quienes tengan autoridad de cómo (y cómo no) puede representarse “lo tremendo”; y una razón histórica (de hecho) que permita conocer las evidencias historiográficas que acrediten que el “horror”, esto es, que el exterminio verdaderamente ocurrió.

Entonces, ¿cómo narrar lo ocurrido sin estetizar la violencia o estimular una ideología que valide la cultura que la produjo? Dada su condición aporética, en la que no existen formas adecuadas de representación para contar el dolor extremo y los sufrimientos de los sobrevivientes, cabe preguntarse entonces quién debe tener autoridad para esta decisión (Richardson, 3). Pabón se pregunta si “lo que hace válida una narración sobre los campos de concentración, por ejemplo, es su contenido o es quién la escribe” (26). Un conjunto de autores ha sostenido que sólo se pueden relatar los hechos desde el testimonio, es decir, confiriendo a los sobrevivientes una autoridad sin precedente en la historia. Pero entonces, ¿qué ocurrirá cuando en los próximos años mueran los últimos sobrevivientes?

Un ejemplo del relato testimonial lo encontramos en el film *Shoa*. En una de sus escenas, el director Claude Lanzmann entrevista al oficial nazi de Treblinka, Franz Söchmel. El *setting* de esta escena es crucial, por lo que requiere que nos detengamos en ella. La voz del verdugo llega a nosotros por medio de una imagen de baja calidad, a la que accedemos a través de unos monitores ubicados en un furgón Volkswagen Kombi (Fig. 2), donde están ubicados los técnicos operadores de la grabación. La escena presenta la interioridad de la entrevista del director con el oficial de la SS, resultado de la imagen producida por una cámara oculta, mediada por un monitor (Fig. 3). El desarrollo de la entrevista es también intercalado con una vista exterior de la Kombi, detalle de la antena, tomas en la carretera en la que se pueden ver otras furgonetas e imágenes actuales (del momento de la grabación) del campo de exterminio de Treblinka. La primera lectura de este artificio narrativo puede explicarse por las dificultades técnicas que Lanzmann tuvo para instalar una cámara escondida para grabar a Söchmel. Sin embargo, el largo *zoom-in* a la Kombi y el deambular por la ciudad de Braunau am Inn, nos permite identificar numerosos furgones similares. La Kombi adquiere así una propuesta discursiva, como lo ha sugerido Lozano



Izquierda. Fig. 2. Fotograma del film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Furgón Kombi en el lugar en donde los técnicos operadores captan la señal de la grabación de la entrevista no autorizada que realiza Claude Lanzmann al oficial de las SS Franz Süchomel.

Fig. 3. Fotograma del film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Tenemos acceso a la entrevista por medio de los monitores. Escena en la que Lanzmann entrevista al oficial de las SS Franz Süchomel.

Aguilar, adoptando la figura “de descubridor de la criminalidad alemana bajo ese aspecto de anodina normalidad” (223) en la ciudad natal de Hitler. Esto deja en evidencia que no accedemos de igual manera al testimonio del verdugo que al de la víctima. No olvidemos que existe un tercero que es quien construye la mirada.

Si bien Lanzmann evita estetizar el horror ocurrido en los campos, toma posición frente a los testimonios<sup>7</sup> al incluir el testimonio del verdugo como testigo, no para confrontarlo críticamente al de las víctimas, sino, por el contrario, para juntar pruebas incriminatorias que refuercen el argumento de aquellas. Si seguimos la perspectiva psicoanalítica que nos propone Dominique LaCapra, existen dos posibilidades para enfrentar el trauma: *acting-out* y *acting-through* (Goldberg). *Acting-out* refiere a un proceso de repetición compulsiva del trauma, donde el sujeto no puede establecer una diferenciación con el objeto hacia el cual se produce la transferencia. En cambio, en el *acting-through* se produce una fuerza compensatoria que permite establecer una distancia con el objeto y realizar un cierre. Según LaCapra (cit. en Goldenberg, 4), Lanzmann no logra separarse del objeto, sino que, más bien, establece una identificación extrema: “There is almost the desire to identify with the experience of the victim because he himself has not been a victim, yet somehow feels that he should have been a victim, that he should have been part of this process”<sup>8</sup>.

Encontrar *instantes de verdad* en las imágenes y evidencias que den cuenta de lo ocurrido queda delegado a los testimonios que los sobrevivientes puedan dar. De entre los sobrevivientes, algunos

optaron por hablar y otros por el silencio. Primo Levi estaría —por excelencia— en el grupo de quienes optaron por hablar. Su bien conocido relato de un SS da cuenta de la desesperación de los prisioneros por dar credibilidad a su testimonio: “la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería... la gente dirá que los hechos que contáis son demasiados monstruosos para ser creídos [...]” (9-10). Algunos autores (Adorno y Lang entre otros) advirtieron que toda narrativa puede implicar una contra-narrativa. En este caso, vendría a ser la negación de la existencia del genocidio. ¿Cómo es que después del horror de la “solución final” sea posible negarlo? La paradoja de la negación es, como lo planteó Lyotard (cit. en Agamben, 18-19), que no es posible testimoniar dado que “la mayor parte desaparecieron entonces y los que han sobrevivido hablan de ella muy raramente. Y cuando hablan de ella, su testimonio sólo alcanza a una ínfima parte de tal situación” por lo que para que el testimonio de “haber visto realmente con sus propios ojos” haya existido “sería necesario probar que mataba en el momento en que la vio”. Como propone Agamben, la *shoah* está envuelta en una paradoja que vuelve un problema irresoluble, dado que es “un acontecimiento sin testigos en el doble sentido de que sobre ella es imposible dar testimonio, tanto desde el interior (...) como desde el exterior, porque el outsider queda excluido por definición del acontecimiento” (35).

7. Cabe recordar que Süchomel no aceptó ser grabado y que Lanzmann vulneró su voluntad al hacerlo y revelar su identidad en el testimonio.

8. “Hay casi el deseo de identificarse con la experiencia de la víctima porque él mismo no ha sido una víctima, pero de alguna manera siente que debería haber sido una víctima, que debería haber sido parte de este proceso.”

## LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS Y LA MUERTE

La historia está poblada de violencia y sufrimiento humano. El ataque del 11 de septiembre al WTC es prueba de aquello. Éste fue transmitido por televisión e Internet a escala planetaria, no sólo durante horas sino días, con una cobertura estimada de 2 billones de espectadores (Redfield, 66). Es así como estos ataques inauguran una relación espectral tele-tecnológica<sup>9</sup> con las imágenes de la violencia extrema, cuestión a la que Mark Redfield ha denominado *trauma virtual*. La transmisión “orquestada” de las imágenes nos devuelve a la magnitud de la violencia. Así como “el terror se volvió performance y el terrorista performer” (Mondzain, 123), lo que está en juego en la circulación y repetición visual y televisual permanente de las imágenes es esta instalación del trauma virtual.

Al ver imágenes de lo que se ha constituido en un inmenso archivo de horas y horas de metraje, fotoperiodismo y fotografía *amateur* del ataque al WTC, dos imágenes en particular demandan nuestra atención, porque desgarran la relación de la fotografía con su referente, con representar lo que ha existido, cuestión a lo que Roland Barthes designó en su ensayo *La cámara lúcida* como una condición esencial de la fotografía. La condición testimonial de la imagen fotográfica a la que refiere el semiólogo francés se pone en crisis cuando múltiples testimonios de los que estuvieron en el *Ground Zero* y sus cercanías relatan el acontecimiento “como si fuera una película”, como una escena del género catástrofe de la industria hollywoodense (Redfield, 68). Pero al mismo tiempo, Barthes ve en la fotografía una pulsión de muerte, en la que el sujeto fotografiado se vuelve un espectro, donde la muerte está por venir.

Volviendo a las fotografías del WTC, recordemos que si bien los medios de comunicación se autocensuraron de mostrar cuerpos muertos o mutilados, podemos encontrar en la fotografía llamada *The Falling Man*<sup>10</sup> (*El hombre cayendo*)

(Fig. 4) la condición indicial de la muerte. En la imagen se ve en una posición inusual a un hombre que cae boca abajo, con la rodilla doblada como una flecha, en un plano cerrado y una composición rítmica de líneas verticales que recortan la figura y suspenden la gravedad física de la caída. Esta fotografía es una extraña constatación de la idea barthesiana de que el sujeto fotografiado remite a su condición espectral y que el espectador se introyecta en una pulsión de muerte. En esa línea, y tomándome de la tesis de Serge Tisseron, esta fotografía remite (al espectador) a una práctica de simbolización de la pérdida. La fotografía no sólo sería así el modo de enfrentar el traumatismo, también es el modo de enfrentar la muerte, de retener ese instante, ese *memento mori*. De la misma manera, Susan Sontag nos recuerda que desde sus orígenes la fotografía ha tenido que ver con la muerte (33).

La forma de aparición de la violencia extrema en los regímenes de imágenes examinados nos coloca frente al imperativo de adoptar una posición, tanto como operadores, como espectadores. En último término, como ha señalado Burucúa, reflexionar sobre la violencia en los límites de la representación “evita el riesgo de la parálisis, el silencio y la renuncia a todo esclarecimiento” (...) “y conjura(r) los peligros extremos del terror hecho sistema” (211). La contracara de la hiper nitidez, cercanía y circulación de la imagen hoy en día, en la que la técnica, como auguró Mumford, nos ha hecho sentir “gloriosamente libres al aumentar la velocidad”—que no podemos disminuir ni cambiar de dirección—no es más que un indicio de la fragilidad de nuestra experiencia en el mundo ●

9. Este término fue utilizado en el *Final Report of The National Commission on Terrorist Attacks upon de the United States*, del año 2004.

10. Así mismo, mientras la Torre Norte del WTC se combustionaba, alrededor de 200 personas que luchaban frente al sofocamiento y temperatura extrema se vieron obligadas a saltar. En el intertanto el fotógrafo Richard Drew fotografió a personas cayendo al vacío. La publicación de esta imagen en *The New Yorker* no estuvo exenta de controversia. De manera casi automática, a estas personas que cayeron se les denominó “saltadores” (*jumpers*), etiquetados bajo un término que la policía utiliza para designar a quienes cometen suicidio. Como si fuera voluntad de ellos estar ahí para quitarse la vida. Para más detalle, revisar el film documental *9/11 The Falling Man* (2006), dirigido por Henry Singer.



Izquierda. Fig. 4. Richard Drew, *The Falling Man*, fotografía (2001). Associated Press

Fig. 5. Richard Drew, *The Falling Man*, fotografía (2001). Associated Press

#### ANTONIO SILVA VILDÓSOLA

(Santiago de Chile, 1972) es Licenciado en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Artes de la Universidad de Chile, y *Master of Philosophy in Education* de la Universidad de Sydney, Australia. Actualmente es doctorando en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, con apoyo de la Beca CONICYT. Fue co-editor de la revista *Índice. Documento de arte y crítica*. Entre sus exposiciones destacan *Lejos de la piel* (Galería Gabriela Mistral) y *Habitad* (Galería Posada del Corregidor) junto a Rodrigo Galecio. Es profesor asociado de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales. Investiga en ámbitos tales como los cruces entre regímenes visuales y escriturales en las artes visuales, la formación de profesores de arte, la investigación basada en las artes y las políticas públicas de educación artística. Correo de contacto: antonio\_silva\_chile@yahoo.com

#### BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. "La educación después de Auschwitz". *Delito y Sociedad*, 1993, vol. 2, n° 3.

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.

Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. *Cómo sucedieron estas cosas: representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014.

Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Trillas, 1990.

Goldeberg, Amos. "An interview with Professor LaCapra". Shoah Resource Center: The International School for Holocaust Studies, 1998. Disponible en [www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf). Consultado el 19 de julio del 2017.

Heidegger, Martin. *Entrevista del Spiegel a Martin Heidegger*. Madrid: Tecnos, 1996.

Lang, Berel. *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

Lozano Aguilar, Arturo. "Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Genealogía y análisis de un estado de la memoria del holocausto." Tesis. Universitat de València, 2015.

Mondzain, Marie-José. *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la*

*educación de la mirada después del 11-S*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

Mumford, Lewis. *Arte y técnica*. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2014.

Redfield, Marc. "Virtual trauma: The idiom of 9/11". *Diacritics*, 37(1), 2007: 55-80.

Richardson, Anna. "The ethical limitations of holocaust literary representation". *eSharp, Borders and Boundaries*. 2005(5): 1-19.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela, 2001.

Tisseron, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.