

## Las artes visuales, la imagen y la representación del conflicto

Víctor Fabio Toledo<sup>1</sup>

### Resumen

Tanto el arte como la política son actividades milenarias de los seres humanos; los vínculos entre ambas siempre fueron muy estrechos. Los políticos se sirvieron de los artistas para legitimar sus actuaciones y ensalzar sus figuras, y los artistas se sirvieron de los políticos para difundir su arte y darse a conocer en la sociedad. Sin embargo, el arte también sirvió como vehículo de denuncias ante determinadas situaciones políticas y la política recurrió al arte como un instrumento para la construcción de un proyecto político-institucional que va más allá del personalismo.

En el presente trabajo se pretende indagar sobre las vinculaciones existentes entre las manifestaciones artísticas y las cuestiones políticas puestas de manifiesto desde la invasión a Irak en 2003, tanto desde la decisión política de mostrar una imagen como la de ocultarla.

Palabras clave: artes visuales - imagen - marcos - ocultamiento - política

---

### Introducción

Cuando Collin Powell, Secretario de Estado de Estados Unidos, se aprestaba a anunciar al mundo la intención de la administración Bush (h) de actuar coercitivamente sobre Irak por su supuesta posesión de armas de destrucción masiva<sup>2</sup>, la réplica de *El*

*Guernica* de Pablo Picasso que colgaba de las paredes del Consejo de Seguridad en donde Powell haría su alocución fue tapada, probablemente para no dar la sensación de que se cometería una masacre como la de la guerra civil española<sup>3</sup>. Este hecho, que puede ser considerado meramente anecdótico, muestra la poderosa influencia que ejerce el arte en la

---

<sup>1</sup> Facultad de Ciencias Jurídicas, Facultad de Ciencias Económicas, UCASal.

Artículo elaborado sobre la base de las ponencias tituladas «De Guernica a Bagdad. Las artes visuales y la representación de la guerra» (año 2010) y «La no imagen. La decisión de ocultar imágenes como instrumento de la política» (año 2011), presentadas en los foros de trabajo del Proyecto N° 1.710 CIUNSA, de la Universidad Nacional de Salta, dirigido por la Lic. Susana A. C. Rodríguez.

<sup>2</sup> Posteriormente se demostró que tales armas no existían, por lo que el argumento para proseguir con la acción fue el de llevar la democracia al país árabe.

<sup>3</sup> La versión oficial fue que la obra fue tapada para no interferir con las cámaras de televisión, que requieren de un fondo más bien oscuro para transmitir mejor las imágenes.

política, ya sea por el valor simbólico que representa, por el contexto en el que se exhibe o por las emociones que suscita.

El presente trabajo versará sobre la relación bidireccional entre las artes visuales y la política, circunscribiendo a esta última a los conflictos internacionales. Hablamos de una relación bidireccional porque, así como una pintura o una fotografía pueden influir en el cómo comunicar una decisión política, una decisión política puede estar deliberadamente tomada para influir en el arte, como el emplazamiento de estatuas o pinturas sobre determinadas personalidades en cualquier parte del mundo. Así también, el ocultamiento de una imagen, lo que no se quiere mostrar, constituye, en sí mismo, un mensaje que, intencionalmente o no, se quiere transmitir.

### **Los conflictos internacionales a través de las artes visuales**

Comúnmente los conflictos internacionales han sido reflejados por los artistas a lo largo de la historia, desde las campañas militares de Ramsés II en adelante. Por lo general tales producciones estaban destinadas a adular y endiosar la figura de los héroes en las batallas y no tanto a reflejar la crueldad de la guerra. Un verdadero punto de inflexión se produjo con la *Batalla de Anghiari*, de Leonardo Da Vinci<sup>4</sup>, proyecto inconcluso en el que quedó plasmada vívidamente la brutalidad de la guerra y la desesperación de los guerreros. Por lo general, las ciudades no eran el centro de atención de los cuadros o frescos sobre temas bélicos, lo que era entendible porque, hasta bien entrado el siglo XIX, los conflictos armados raramente

involucraban a las poblaciones civiles y a las ciudades, sino que se circunscribían a teatros de operaciones previamente acordados entre los contendientes.

La Revolución Industrial, especialmente la segunda, permitió construir verdaderas máquinas de matar, lo que, junto con el perfeccionamiento del transporte, hizo de la guerra una práctica masiva. A su vez, la invención del avión y su aplicación con finalidades bélicas rompió con la utilidad de las fronteras e hizo de las ciudades y sus poblaciones los blancos más vulnerables. El bombardeo a la ciudad vasca de Guernica se inscribe en ese contexto, que fue la antesala de una práctica ampliamente difundida con posterioridad.

El *Guernica*, terminado en 1937, no es una obra narrativa en sí misma, sino más bien un símbolo de la destrucción casi completa de una ciudad y la masacre de sus ciudadanos, víctimas civiles que, hasta hace no mucho tiempo, permanecían lejos del alcance de las armas. La obra de Picasso, que es un hito en el arte del siglo XX, sale a la luz justo en el momento en que la tecnología empezó a transformar a las artes plásticas, especialmente a las visuales. La fotografía y el cine, con un alcance masivo, adquirieron tal fuerza que, según Eric Hobsbawm, desplazaron a la vanguardia:

Esa revolución [en el arte] fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y arte capital del siglo XX» (Hobsbawm, 2009: 34).

---

<sup>4</sup> La obra de da Vinci no ha llegado hasta nuestros días; sólo los esbozos y estudios previos realizados por el florentino y una reproducción de esa obra que hizo Rubens (siglo XVIII), que a su vez está inspirada en un grabado de Lorenzo Zacchia.

Lo que trata de marcar el historiador no es la superioridad artística de la fotografía o el cine por sobre la pintura o el dibujo, ni restar valor a una obra como el *Guernica*, sino que lo que plantea es que estas nuevas expresiones, asociadas a la tecnología, por su realismo, tienen mayor potencialidad de provocar emociones y conmover al público que las antiguas expresiones artísticas como la pintura. En esa línea argumental se podría decir que, con la fotografía o el cine, ya no se necesita explicar la capacidad que tiene una obra «...para expresar la sensibilidad de su época...» (Heinich, 2010: 94).

Susan Sontag no opina lo mismo. La autora, refiriéndose específicamente a la fotografía, señala que ésta necesita del texto narrativo para orientar al público sobre el significado y contexto de las imágenes que contiene (2003: 8). La pintura, por su parte, simplemente requiere de la interpretación de quien la contempla.

A pesar de las críticas hacia el arte de vanguardia, como las efectuadas por Hobsbawm, las «nuevas» artes visuales no están exentas de limitaciones y críticas por su valor estético como por su capacidad para provocar emociones. Sontag señala muy bien que la fotografía es sólo un «fragmento», pero no la totalidad de la realidad, y que, además, cuando trata de conflictos bélicos o sociales, pierde realismo o capacidad de denuncia cuando es más artística. «La obra de los mejores fotógrafos comprometidos socialmente es a menudo condenada si se parece demasiado al arte» (Sontag, 2005: 225).

En el caso del cine, cuya capacidad narrativa es infinitamente superior a las demás artes visuales, también lo es su capacidad para tergiversar los hechos. Por lo general, las obras

cinematográficas requieren de una menor actitud interpretativa por parte del espectador, quien recibe la narración y las imágenes tal como las ideó y editó el director con la intencionalidad deliberada de transmitir un mensaje determinado<sup>5</sup>.

Durante mucho tiempo el cine aventajó a la fotografía en cuanto a su accesibilidad por parte de las masas. La televisión contribuyó aún más en hacer de las películas una opción de entretenimiento que ni siquiera requiere de traslado hacia un lugar determinado para participar de él. Sin embargo, la irrupción de Internet equiparó la situación, pues la posibilidad de transmitir imágenes a distintos medios por fuera de los canales oficiales o no oficiales, de control o de consumo, especialmente a través de portales de información, explotó de tal manera que hizo de la fotografía, nuevamente, un instrumento de denuncia como lo fue entre los '30 y '60. La difusión de las fotos de Abu Ghraib, donde soldados estadounidenses someten a los vejámenes más degradantes a prisioneros iraquíes, son el ejemplo más claro del reposicionamiento de la fotografía. Ahora, ¿hasta qué punto se trata de productos artísticos?

La respuesta a ese interrogante no puede ser categórica, pues retrotrae al eterno debate sobre qué es arte y qué no lo es. Ahora bien, cuando el producto es una fotografía o una video-imagen tomada por una cámara para reflejar un hecho concreto de la realidad con una finalidad periodística, ¿es una obra de arte? Más allá de la intencionalidad, hay un tratamiento artístico de esas imágenes, las cuales están enmarcadas, muchas veces musicalizadas, seleccionadas, etcétera.

---

<sup>5</sup> Si se piensa en gran parte de las películas estadounidenses sobre Vietnam, puede observarse cómo los relatos inducen a un pensamiento binario entre buenos (estadounidenses) y malos (vietnamitas), e inclusive a presentar a las tropas norteamericanas como las victoriosas.

## Las artes visuales en América Latina

Afortunadamente, a lo largo del siglo XX los países latinoamericanos se vieron envueltos en muy pocas guerras, por lo que las expresiones artísticas se enfocaron esporádicamente en los conflictos bélicos. Hubo, en cambio, una prolífica representación de los conflictos internos—principalmente los sociales— como en los murales de David Siqueiros. Las ciudades, por su parte, fueron retratadas con el objetivo de transmitir sus atractivos o particularidades, como los trabajos de Quinquela Martín, por ejemplo.

Hacia finales de 1970 se produjo una ola de regímenes dictatoriales que tomaron el poder en gran parte del continente. El autoritarismo y la censura acallaron muchas expresiones artísticas que, desde la clandestinidad, denunciaron los horrores del terrorismo de Estado.

La guerra de Malvinas—la primera que se televisó— produjo un cambio trascendental. El teatro de operaciones de esta guerra estaba tan alejado que los periodistas que transmitían las imágenes de la guerra no tenían más remedio que acompañar a los combatientes. Se daba, entonces, un condicionamiento sobre lo que se divulgaba y cómo se divulgaba. Las fotos ya no son sólo un pedazo de la realidad, como señalaba Sontag, sino que a su vez surgen de un enmarque, es decir, del condicionamiento frente al cual se encuentra una fotografía como fragmento de esa realidad.

El marco que pretende contener, vehicular y determinar lo que se ve (y a veces, durante un buen período de tiempo, consigue justo lo que pretende) depende de las condiciones de reproductibilidad en cuanto a su éxito (Butler, 2010: 26).

Ahora bien, a diferencia de Sontag, Butler entiende que la fotografía no necesita en todos los casos del pie o de la interpretación del público, sino que en ocasiones «...ella misma está interpretando de manera activa, a veces incluso de manera coercitiva» (106).

No sólo las fotografías o las películas reconstruían imágenes de las ciudades latinoamericanas y la vida de sus ciudadanos, sino que el arte conceptual tomó relevancia, especialmente en Argentina. Artistas como Marta Minujín organizaron muestras de gran repercusión mediática y popular, como el *Partenón de libros*, construido con bibliografía prohibida durante la dictadura. Durante la década de 1990 y el posliberalismo, si bien no se dejó de denunciar a la dictadura, el espectro se amplió, por un lado hacia la crítica por la exclusión social generada (fotografía y cinematografía) y, por otro, hacia la ostentación de la ficción de pretender haber ingresado en el primer mundo (arquitectura).

## El impacto del 11 de Septiembre en las artes visuales

La cadena de acontecimientos que se sucedieron desde los mega atentados a las torres gemelas de Nueva York y el edificio del Pentágono en Washington, hasta la invasión a Irak en 2003, tuvo como origen una cuestión vinculada con el arte: la destrucción de los budas gigantes de Bamiyan. El régimen talibán, al frente del poder en Afganistán tras haber derrotado al ejército soviético con ayuda estadounidense, abrazó la ortodoxia religiosa hasta el extremo del fanatismo. Así como en la concepción islámica no está permitido representar a Dios a través de imágenes<sup>6</sup>, en 2001 los talibán deci-

<sup>6</sup> La prohibición ha sido tomada, en rigor, del judaísmo, y posteriormente pasó a los primeros cristianos y luego a los musulmanes.

dieron destruir a las estatuas más grandes de Buda existentes hasta entonces y que se encontraban emplazadas en territorio afgano desde hacía centurias. La decisión no fue tomada exclusivamente con una intención religiosa, sino también como una protesta política frente a un organismo especializado de Naciones Unidas –la UNESCO– que, según el régimen talibán, destinaba excesivas cantidades de dólares para la conservación de las estatuas (paganas) en vez de atender a las necesidades de los afganos<sup>7</sup>. El episodio de la destrucción de las estatuas, televisado al mundo entero y divulgado también a través de fotografías ampliadas y detalladas, no hizo sino llamar la atención de la opinión pública internacional sobre los talibán, sindicados de allí en más no sólo como fanáticos religiosos sino como patrocinadores de terroristas islámicos y, por lo tanto, los principales enemigos de la civilización occidental. El *Choque de las Civilizaciones* (1997) de Samuel P. Huntington fue una obra que cayó como anillo al dedo para este discurso. Los atentados del 11 de Septiembre, acontecidos meses después de la destrucción de los Budas, supuestamente confirmaron la hipótesis.

Las imágenes de los aviones precipitándose sobre las torres gemelas se repitieron una y otra vez hasta el cansancio por todas las cadenas de noticias, y no sólo las tomadas por los profesionales de los medios sino, especialmente, las tomadas por aficionados que captaron, desde la desesperación, el momento crucial. Las fotografías también circularon como reguero de pólvora y, a medida que transcurría el tiempo, parecía ser que cuanto más espectaculares, mejor.

Si el mundo cambió el 11 de Septiembre,

con más razón lo hizo la ciudad de Nueva York. En un instante se convirtió en un espacio lleno de desolación que nada tenía que ver con la imponente ciudad que siempre fue. Las fotografías de ese paisaje gris circulaban por la red junto a fotomontajes que transformaron su arquitectura en una ciudad con mezquitas y edificios árabes. Así como el humor (negro) se utilizó para reflejar ese momento histórico, también se empleó para mostrar la solidaridad de gran parte del mundo hacia la ciudad cosmopolita por excelencia y sus habitantes. Prácticamente todas las publicaciones occidentales destinaron sus páginas humorísticas para homenajear a la ciudad atacada y que se había quedado sin dos de sus edificios simbólicos. Dicha solidaridad, lamentablemente, no se notó con las destrucciones de históricas ciudades como Kabul o Bagdad, producidas como respuesta punitiva, en el primer caso, y preventiva, en el segundo.

Después de estos acontecimientos, uno de los hechos que más conmovió a la opinión pública fue la salida a la luz de las fotografías de las torturas cometidas por soldados estadounidenses en la prisión de Abu Ghraib. La particularidad de este caso es que, más allá de lo aberrante que se mostraba, el propio hecho de pretender inmortalizar *ex profeso* en imágenes esas torturas es una aberración en sí misma. Es más, hubo tanta polémica en relación con la circulación de esas fotos y con la seguridad de los servicios estadounidenses, que sacó del eje de los debates a las torturas en sí. Esto llevó a Sontag a afirmar que las imágenes son cada vez menos objetos de conservación y más mensajes que han de difundirse (2005: 181). En este caso, el mensaje es contradictorio, pues

---

<sup>7</sup> En rigor, Afganistán es un Estado poblado por un crisol de razas muy diversificado. En su territorio conviven pasthunes, tayicos, hazaras, uzbekos, turcos, y otros grupos minoritarios.

pone de relieve la hipocresía de un régimen que, en nombre de la lucha por la democracia y en contra del totalitarismo, actúa corruptamente y comete esas torturas<sup>8</sup>.

## La «no imagen» y el enmarcamiento

Como se estableció anteriormente, Judith Butler (2010) nos advierte que toda obra de arte, especialmente la fotografía –pero también el cine– tienen un enmarcamiento en virtud del cual es el artista quien selecciona qué imágenes resaltar, qué énfasis poner, qué ángulos mostrar, etc. En definitiva, el artista no deja librada su obra enteramente a la interpretación, pues toda obra tiene un marco que la sustenta y dicho marco es establecido en función del interés del artista.

El enmarcamiento del que habla la autora se refiere no sólo lo que se decide mostrar sino también aquello que se decide ocultar o no mostrar. La reproducción de las imágenes (fijas o móviles) contiene elementos ocultos que deliberadamente se decidieron excluir. ¿Por qué? Quizás porque las obras de arte son sólo representaciones, ya sea de la realidad, de una porción de esa realidad, de los sentimientos, de sueños, etc. Es imposible que una obra de arte reproduzca la completitud de lo que se desea representar. También es cierto que hay exclusiones que son intencionales o deliberadas. La edición de películas en DVD nos permite, por ejemplo, acceder a escenas «inéditas» de películas originales las que, por razo-

nes de tiempo, de valor estético, de claridad argumentativa, etc., fueron excluidas de las películas que se proyectan en las salas de cine<sup>9</sup>. Algo similar, pero con menor trascendencia, acontece con las fotografías. Por cada fotografía que se publica en un catálogo, revista o exhibición, hay decenas o cientos que se descartan. Hay razones estéticas pero también políticas para tomar estas decisiones.

El enmarcamiento nos pone, una vez más, frente a las relaciones entre la política, en el sentido más amplio del término, y el arte. Especialmente cuando los marcos se utilizan para ocultar, el vínculo parece ser más sólido o inclusive, y por paradójico que parezca, evidente.

Detrás de la política editorial de la revista «x» por mostrar a un nacimiento en medio de una guerra existe la intención política de resaltar la esperanza por sobre la destrucción. Así también, detrás de la decisión de mostrar los edificios que se desmoronaron en vez de los que se mantuvieron en pie, hay una intencionalidad política. Ahora bien, en determinados temas más sensibles aún, hay determinaciones en donde la política, en un sentido más restringido del término, se entromete en las cuestiones editoriales, o las editoriales están orientadas a provocar una medida política determinada. Así, cuando la prensa estadounidense inundaba las pantallas y los diarios con imágenes de los horrores en Ruanda y Burundi en la década de 1990, el presidente Bill Clinton no tuvo más remedio que intervenir, forzado por la opinión pública sensibilizada a través de esas imágenes, en un escenario completa-

<sup>8</sup> La hipocresía es un tema ya abordado por Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2003), donde la autora estadounidense se cuestiona sobre la auténtica posibilidad de sentir, a través de las imágenes, el dolor que sufren las víctimas.

<sup>9</sup> Tan exitoso ha sido el recurso que en la actualidad se filman películas con escenas «extras» que, precisamente, se filman para incluir en DVD que se comercializan con posterioridad a la película proyectada.

mente desconocido para la diplomacia estadounidense<sup>10</sup>. Por otra parte, la administración Bush presionó sobre la prensa estadounidense para que no se emitiesen las imágenes de cadáveres y personas agonizando tras los atentados del 11/9. La imagen que siempre quedará en la memoria será, a partir de dicha decisión, la de las torres gemelas derrumbándose, pero no así la de las personas sufriendo directamente las consecuencias de la catástrofe. Algo similar se produjo, casi diez años después, con el desastre del tsunami en Japón.

Así como el arte, a través de lo que muestra o representa, resalta un fenómeno político, o así como la política se sirve del arte para ensalzar sus logros, puede suceder todo lo contrario. El arte, a través de lo que no muestra, relativiza un hecho político o dirige su centro de atención hacia un lugar determinado en detrimento de otro.

## **Ben Laden y el Che**

La ejecución de Osama Ben Laden en Pakistán fue un hecho conmovedor para la opinión pública en general, aunque quizás no necesariamente un hecho sorprendente, al menos para los especialistas en asuntos internacionales. Lo sorprendente, o llamativo en todo caso, fue la decisión del gobierno estadounidense de no permitir la difusión de las imágenes de Ben Laden muerto. El argumento esgrimido por la Casa Blanca fue la necesidad de no exacerbar los odios de sus seguidores ni herir la sensibilidad del público (o la de los espectadores) por la supuesta imagen de un cuerpo con el cráneo destrozado y heridas de

balas en el pecho. Curiosa decisión, que contrasta con aquella tomada cinco años atrás cuando se exhibió el cadáver de Saddam Hussein tras la ejecución ordenada por el Alto Tribunal Penal Iraquí. En ese entonces, no sólo se difundieron fotos sino también videos, acompañados por testigos que corroboraban la muerte del ex líder iraquí. ¿Por qué la diferencia? ¿Por qué no mostrar la foto de Ben Laden para descartar las especulaciones sobre la verosimilitud de la muerte del terrorista? Esta decisión política pone en entredicho la declaración del presidente Obama de que «se hizo justicia». Si se hubiese llevado a cabo un procedimiento justo ¿por qué ocultarlo? El caso de Saddam era distinto. El ex dictador fue capturado y enjuiciado por sus crímenes, pudiendo ejercer su derecho a una defensa. Nada de esto pasó con Ben Laden. Quizás el presidente estadounidense no completó su frase, quizás quiso decir que se hizo justicia... por mano propia. Claro, la civilización occidental, cuyos valores se dice defender, hace mucho tiempo que descartó esta práctica.

Cuando la noticia de la muerte de Ben Laden se desparramaba, especialmente por las redes sociales, y la «no imagen» era el tema central de discusión, algunos analistas recordaron lo ocurrido con el Che Guevara. La situación, en este caso, tiene mayores puntos de coincidencias. En ambos casos se trató de una ejecución sin orden judicial, de una operación militar meticulosamente preparada, que ocurrió en un país extranjero aliado al gobierno estadounidense, entre otras. Ahora bien, la gran diferencia radica en que en dicha oportunidad se decidió difundir las fotos del cadáver del

---

<sup>10</sup> También, como contrapartida, cuando llegaron las primeras imágenes de los cadáveres de soldados norteamericanos paseados como trofeos por las calles de Mogadiscio, la misma opinión pública presionó para que se abandone el país africano, tan alejado de los intereses norteamericanos.

Che a todo el mundo. El mensaje que se transmitía no sólo era que no se tolerarían las revoluciones comunistas en las áreas de influencias estadounidenses, sino que desde la imagen del cuerpo muerto de Ernesto Guevara se quería afirmar que indudablemente el Che estaba muerto. Se quería suscitar, pues, el desánimo en sus seguidores. Pero por más que los mensajes se emitan con determinada intencionalidad, el foco de atención debe estar en la resignificación del mensaje. Como bien explica Manigieri (2007), el cuerpo yacente del Che puede ser tomado desde cuatro perspectivas: como una imagen crística, anatómica, de carcería o guerrera (Manigieri, 123-125). De hecho, entre sus seguidores la que más caló fue la primera, pudiéndose encontrar un paralelismo notable entre la fotografía tomada y la pintura de Cristo realizada por Mantegna en el Renacimiento. El cuerpo muerto del Che no fue interpretado entonces, como el del «criminal abatido», sino como el de un «mártir». La iconografía que acompaña a los movimientos revolucionarios de izquierda no es la que se pretendió instalar, sino la del revolucionario en su plenitud.

Lo que sucedió con el Che probablemente fue otro ingrediente que se tuvo en cuenta en la decisión oficial de no difundir las imágenes de Ben Laden. Existía el riesgo de convertir al terrorista en un mártir. Por ello, y para remarcar que el tratamiento del cuerpo fue realizado con dignidad, se manifestó que se hizo bajo el ritual musulmán. Sin embargo, la narrativa oficial también acompañó el relato con afirmaciones falsas tendientes a mantener la imagen de una persona execrable, aún en el momento de su muerte. Se dijo que utilizó a su esposa como escudo humano, que vivía rodeado de lujos o que se defendió hasta último momento, lo que posteriormente quedó desmentido.

Ahora bien, frente a la decisión del gobierno de no difundir la imagen de Ben Laden

muerto, la prensa hizo caso omiso. Así, se documentó de una foto falsa que se hizo circular sobre el supuesto cadáver de Osama. Las redes sociales y la globalización de las comunicaciones cada vez generan más problemas a los gobiernos para llevar adelante medidas de censura. Algo parecido había pasado con las fotos de Abu Ghraib, con la salvedad de que en este caso la imagen de que se dispone (hasta el momento) es únicamente oficial. Y así, el gobierno estadounidense prefirió generar la sospecha sobre la muerte de Ben Laden a contribuir en la edificación de un nuevo mártir.

## Conclusiones

En las últimas décadas, las artes visuales sintieron el impacto de la revolución de Internet, tanto en lo estético como en sus implicancias políticas.

En el caso de la cinematografía, el perfeccionamiento de los efectos visuales dotó a los relatos de una mayor espectacularidad, ganando en grandilocuencia, pero a costa de perder profundidad reflexiva. Ahora parece que resulta más atractivo ver una explosión que el trasfondo social de una guerra, por ejemplo.

La fotografía, por otra parte, pudo salir de los círculos selectos o elitistas en los que se encontraba para popularizarse. Con ello ganó masividad, y a la vez se constituyó ya no sólo en instrumento de denuncia sino también para demostrar la sensación de impunidad que tienen determinadas personas, ya sea por los cargos que ocupan o por la nacionalidad a la que pertenecen, pues los «verdugos se colocan junto a las víctimas» (Sontag, 2005: 180).

Todas estas transformaciones sufridas por las fotografías y las películas abren interrogantes sobre sus calidades artísticas. ¿Son auténticas obras de arte? Nadie tiene la potestad incuestionable de señalar o distinguir el arte del no arte, máxime porque la inter-

pretación de una obra artística, como toda interpretación, es «excesivamente polisémica» (Heinich, 2010: 26). Ciertamente, mientras que la interpretación de una pintura o una escultura es más libre que la de una fotografía, ninguna tiene mayor valor que otra, pues cada una tiene «propiedades intrínsecas –plásticas, musicales, literarias– que actúan sobre las emociones de los que las reciben...» (99).

Por supuesto, las películas muestran lo que el director quiere, así como las fotografías hacen lo mismo con lo que el fotógrafo desea, es decir, están enmarcadas. En ese sentido,

no tenemos necesidad de que se nos ofrezca un pie de foto o una narrativa cualquiera para entender que un trasfondo político está siendo explícitamente formulado y renovado mediante y por el marco... (Butler, 2010: 105).

Cuando se decide mostrar una imagen se decide qué mostrar y cómo hacerlo. Detrás de dicha elección hay una intencionalidad política. Lo mismo sucede cuando se decide no mostrar una imagen. El ocultamiento de un hecho está íntimamente relacionado con el relato o la narración que se quiere hacer sobre el mismo. En el caso del cadáver de Osama Ben Laden la tarea no es sencilla, pues la penetración de internet a nivel global permite permear, cada vez más, los límites institucionales. Aun así, y pese al mensaje que se quiere enviar, no debe perderse de vista que la comunicación es bidireccional y que una vez emitido el mensaje, el proceso se complementa con lo que hace de él el receptor. La «no imagen» de Osama Ben Laden abre muchos interrogantes que posiblemente se despejen cuando, finalmente, se decida divulgar la imagen. Claro que detrás de dicha decisión habrá también una intencionalidad política para analizar.

Finalmente, independientemente de que

se coincida o no con Hobsbawm sobre el fracaso de la vanguardia, el relato sobre el *Guernica* y la invasión a Irak que se hizo en la introducción de este trabajo nos enseña que, a fines del milenio, las artes visuales pueden haber mudado mucho o poco, pueden haberse sofisticado más o menos, pueden haberse masificado o no, pero han mantenido incólume su estrecha relación con la esfera política, ya sea apuntándola o denunciándola.

## Referencias bibliográficas

- AA.VV. «Inconvenient Evidence. Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib». *International Center of Photography – Andy Warhol Museum. Nueva York*, Septiembre – Noviembre. 2004. Disponible en [http://museum.icp.org/exhibitions/abu\\_ghraib/abu\\_ghraib\\_brochure.pdf](http://museum.icp.org/exhibitions/abu_ghraib/abu_ghraib_brochure.pdf)
- Butler, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Hobsbawm, Eric. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2009.
- Mangieri, Rocco. «El cuerpo del Che: semiótica de los indicadores gestuales e intertextos pictóricos en la fotografía analógica»; en: Írida García de Molero; Alexander Mosquera; José Enrique Finol (editores). *Semiótica de la Cultura*. Maracaibo: Universidad de Zulia-Universidad de los Andes, 2007: 119-138.
- Rodríguez Fouz, Marta. «Los combates del *Guernica*. Arte como testimonios y denuncia para una cultura de la paz». *Revista vasca de la cultura y las ideas*. Núm. 37, 2007: 45-74.
- Roitberg, Gastón. «Ben Laden y el valor de la imagen». *La Nación*, 8 de mayo de 2011. En <http://www.lanacion.com.ar/1371014-ben-laden-y-el-valor-de-la-imagen>.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*.  
Madrid: Santillana, 2003.  
———. *Dossier*. Córdoba: Ediciones del Sur,  
2005.  
Sontag, Susan. «Ante la tortura de los demás»;

en *el malpensante.com* [en línea]. 2004,  
núm 55. Disponible en: [http://www.  
elmalpensante.com/index.php?doc=  
display\\_contenido&id=1114](http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=1114)