

Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen

Ana García Varas
Universidad de Zaragoza
anagar@unizar.es



Resumen

El presente texto plantea un estudio del poder de las imágenes a través del análisis de las representaciones bélicas, espacios privilegiados de relación entre lo icónico y el poder. Para ello, primeramente, examino las ideas de imagen que caracterizan a dos perspectivas de interpretación fundamentales sobre la representación bélica en el último siglo: por un lado, la del pensamiento posmoderno, tal y como se expresa en el estudio de los atentados del 11 de septiembre de 2001 y que define una versión eminentemente crítica de las imágenes, y, por otro lado, la de la recepción positiva de los registros fotográficos y cinematográficos de la guerra desde principios del siglo xx. A partir de una crítica a ambas ideas de imagen que reflexiona sobre la distinción entre sentido y referencia icónicos, exploro cómo una teoría de los actos de imagen puede dar cuenta de los elementos que permiten a las imágenes desarrollar formas de crítica propias.

Palabras clave: imagen; guerra; sentido; referencia; acto de imagen.

Abstract. *Images with Power: Representations of War. Reference, sense and pictorial acts*

This text presents a study of the power of images through an analysis of war representations, where power and iconicity come together in a revealing way. Firstly, I examine the notions of image that characterise two main perspectives on war representations in the last century: on the one hand, that of postmodern thought, as expressed in the study of the 9.11 attacks, which defines mainly a critical view on images; and on the other hand, that of the positive reception of photographic and cinematographic records of war since the beginning of the 20th century. From a critique of both ideas of image that thrives on the distinction between iconic sense and reference, I explore how a theory of pictorial acts can account for the elements that would allow images to present their own forms of critical reflection.

Keywords: image; war; sense; reference; pictorial act.

0.1. Primer caso

La anécdota es conocida, pero merece la pena recordarla: en febrero de 2003, durante las últimas semanas de declaraciones, presiones y amenazas que desembocarían en la guerra de Irak, la copia del *Guernica* que colgaba en la antesala de la sala de reuniones del Consejo de Seguridad de la ONU, antesala donde tenían lugar regularmente las conferencias de prensa, fue cubierta con una tela a petición del gobierno estadounidense, ya que «no resultaba el fondo adecuado para las declaraciones oficiales a los medios». Los encuentros de Colin Powell con la prensa en tan delicado momento, cargado de tensión y presagios de guerra, tendrían lugar delante de la obra cubierta. Una de las imágenes posiblemente más potentes y sin duda conocidas contra la guerra y sus estragos era escondida, así, tras un velo, en uno de los más clásicos movimientos de la tradición iconoclasta. Sin embargo, su presencia tras este velo seguía focalizando la mirada sobre sí, y ello hacía referencia al poder de la imagen incluso velada, y convertía, de esta manera, el episodio en uno de los primeros símbolos, y sin duda uno de los más poderosos, entre los muchos que definirían esta guerra. La situación en sí adquiere el carácter de emblema (RETORT, 2006: 16), al cristalizar y mostrar una actitud del gobierno de los Estados Unidos que se repetiría a lo largo de los siguientes años: el intento de controlar las imágenes, su significado y su poder.

0.2. Segundo caso

La bienal del año 2006 del Whitney Museum of American Art, en Nueva York, incluía la conocida imagen del artista norteamericano Richard Serra *Stop Bush*¹. Serra realizó esta obra en el año 2004, como respuesta a la publicación de las imágenes de la prisión iraquí de Abu Ghraib que mostraban las torturas y las humillaciones a las que fueron sometidos los prisioneros en dicha cárcel. Entre lo que W. J. T. Mitchell ha llamado «el archivo de Abu Ghraib» (Mitchell, 2011), posiblemente la imagen más conocida sería la que muestra a un hombre encapuchado, con los brazos casi en cruz: de nuevo un icono o un emblema que definiría la última guerra de Irak². En dicha imagen se basó Serra para exigir el final de una política y un aparato de control que pudiera producir tales acciones. *Stop Bush*, reclamaba explícitamente.

En la tienda del Whitney Museum of American Art se vendía el póster de esta pintura. Sin embargo, en dicho póster la imagen había sido cambiada: en vez de «Stop Bush», sobre la cabeza del encapuchado, se leía un mucho menos polémico «Stop B H» (Züger, 2006: 2).

1. Ver imagen en: <http://www.artinfo.com/photo-galleries/slideshow-10-works-of-art-about-the-iraq-war?image=2>. Todas las referencias electrónicas consultadas el 30/09/2012.
2. Fotografía *Hooded Man*, tomada en la cárcel de Abu Ghraib en Irak (2003). Puede verse en: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg>. Todas las referencias electrónicas consultadas el 30/09/2012.

Ambos ejemplos abren la misma cuestión y remiten directamente al casi ya tópico poder de la imagen. Las imágenes de guerra son espacios privilegiados de relación entre lo icónico y el poder, tanto por un lado, porque lo expresan y lo manifiestan, definiendo apoyos o rechazos al mismo, como por otro lado, porque lo ejercen, en ocasiones de manera arrebatadora y, por ello, se persigue su control. Si, históricamente, la guerra y las guerras eran contadas en relatos, mitos e historias que más tarde se convertirían en historia, en los últimos 150 años la narración de lo bélico sucede también, y de manera cada vez más preeminente, en imágenes. Por supuesto, existen imágenes bélicas desde hace milenios, pero es en el último siglo y medio cuando los relatos icónicos conforman de tal manera la guerra que incluso la transforman y la definen, tal y como sucede en la idea de «guerra en directo» en las dos últimas décadas.

Aquí, la primera tarea que entonces se plantea es comprender el funcionamiento de estas imágenes, su significado. Solo atendiendo a sus mecanismos semánticos podremos saber si estas imágenes son exclusivamente vehículos del poder (o de la ideología, etc.) o si pueden, así mismo, conformar maneras de crítica o de reflexión sobre los conflictos y sobre dicho poder con medios específicamente icónicos. Esto es, junto a su definición semántica, se abre la cuestión fundamental acerca de la posibilidad de que la imagen ofrezca, muestre o ejercite formas peculiares de reflexión sobre la guerra, es decir, formas emancipadoras de crítica con las cuales se responda a los *desastres de la guerra*.

Para abordar estas cuestiones, en lo que sigue, me voy a centrar, en primer lugar, en dos formas fundamentales de comprender las imágenes bélicas: por un lado, en los análisis de los atentados del 11 de septiembre de 2001, una perspectiva que comparte gran parte del pensamiento posmoderno y que se extiende en la crítica cultural a lo visual. Y, por otro lado y por contraposición, en la principal concepción de la imagen que entiende la representación bélica de forma positiva y emancipadora, abordando fundamentalmente los registros fotográficos y cinematográficos de principios del siglo xx. En uno y otro caso, me interesa aquí dilucidar qué idea de imagen y de su estructura semántica funciona como fundamento de cada planteamiento. A continuación, y a partir de una crítica a estas posiciones, crítica que implicará una reflexión sobre la definición del sentido y de la referencia en las imágenes (y cómo la misma es atendida o no en aquéllas), me concentraré en examinar cómo una teoría de los actos de imagen puede dar cuenta y explicar cómo y según qué mecanismos las imágenes pueden presentar y desarrollar formas de crítica propias.

1.

Las imágenes bélicas que definen la percepción que Occidente tiene de la guerra en las dos últimas décadas están asociadas a las distintas contiendas de Irak y a la conocida como «lucha contra el terror» o «guerra al terrorismo» en sus múltiples escenarios. Pero son posiblemente las imágenes de los atentados en Estados Unidos del 11 de septiembre de 2001 las que constituyen el núcleo de nuestra relación con la imagen bélica las que definen no solo la guerra de

nuestra sociedad, sino, como muchos han querido hacer ver, nuestra sociedad misma³.

En los meses siguientes a los atentados, de entre los muchos comentarios, estudios y análisis del mismo que surgirían, tres aproximaciones filosóficas serían publicadas como colección justo un año después de los atentados, aproximaciones que comparten numerosos e importantes elementos comunes a sus respectivos análisis: *El espíritu del terrorismo*, de Jean Baudrillard, *¡Bienvenidos al desierto de lo real!*, de Slavoj Žižek, y *Zona cero*, de Paul Virilio. Las tres obras buscan localizar y expresar la cercanía dialéctica entre capitalismo y terrorismo que daría lugar a la forma de violencia extrema de estos atentados, una cercanía que, insisten, y esto es lo que aquí me interesa, favorece, e incluso reclama, su acontecer en la imagen.

El terrorismo moderno no es algo nuevo, ni siquiera reciente, en Estados Unidos, pero sí lo es, junto a la «naturaleza del enemigo», su carácter espectacular, su expansión en la imagen. Tal y como señala J. A. Clymer, en nuestra economía postfordista, los sindicatos y los anarquistas no representan una gran amenaza: en nuestra sociedad del espectáculo, las imágenes parecen desplazar a las historias (Clymer, 2003). De acuerdo con esto, para Baudrillard, Žižek y Virilio, las imágenes no serán simplemente un vehículo de comunicación cualquiera en los atentados, sino una de sus condiciones esenciales de posibilidad.

En opinión de Virilio, esta forma de capitalismo es sencillamente un simple instrumento en la marcha imparable y amoral del progreso científico-técnico (Virilio, 2002), tal y como había descrito así mismo la sociedad de la imagen en su teoría «dromológica» de la velocidad: la progresiva adaptación del pensamiento a la imagen técnica, desde la fotografía hasta las imágenes en tiempo real, produciría la desestructuración y la consiguiente desaparición de la sensibilidad propiamente humana. Aquí, esta «desrealización audiovisual» provocaría que «el público mundial, al contrario que el escéptico Tomás, acabaría creyendo en lo que no toca y no puede ver» (Virilio, 2002: 37-38).

Slavoj Žižek, por su parte, afirma directamente, en su *¡Bienvenidos al desierto de lo real!*, que «la cuestión que deberíamos habernos preguntado al mirar las imágenes de la televisión el 11 de septiembre es, sencillamente: *¿dónde hemos visto lo mismo una y otra vez?*» (Žižek, 2002: 17). De acuerdo con ello, considera que habría de invertirse la lectura común según la cual estos ataques constituirían la irrupción de lo real en nuestro mundo ilusorio, que habrían de alguna manera introducido algo de realidad en nuestra fantasía despegada de la verdad. Muy al contrario: sería antes del colapso de las Torres Gemelas cuando vivíamos en nuestra realidad, percibiendo los horrores del Tercer Mundo como algo que, de hecho, existía para nosotros como una aparición espectral en la pantalla de televisión. Y lo que sucedió el 11 de septiembre fue que esta aparición en la pantalla, dice Žižek, entró en nuestra realidad.

3. Pueden encontrarse algunas de las ya muy conocidas imágenes de los atentados en: <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/0911.html>.

El ataque ni siquiera nos devuelve lo real, sino todo lo contrario: convierte nuestro mundo aún más en el de la imagen, y de ahí extrae su poder radical: «No es la realidad la que se introdujo en nuestra imagen: la imagen se introdujo e hizo temblar nuestra realidad».

Aquí estriba así mismo la verdad, según Žižek, de la conocida y provocativa declaración de Stockhausen, que calificó el choque de los aviones contra las torres como la obra de arte total definitiva: «los “terroristas” mismos no lo hicieron principalmente para provocar un daño material real, sino *por el efecto espectacular del mismo*». (Žižek, 2002: 11). La imagen es, así, su primer y fundamental objetivo. Y esto explica, además, el *goce* que provoca: en los días tras el atentado, todos fuimos forzados a experimentar lo que «la compulsión de la repetición» y el *goce* son más allá del principio de placer: queríamos verlo una y otra vez. Esta satisfacción siniestra que nos produjo es, en su opinión, *goce* en su estado puro.

Es precisamente la búsqueda de ese efecto espectacular del acto violento, su aspiración a convertirse en imagen, la que urge la necesidad del mismo de aparecer como dolor extremo, ya que «hay una conexión íntima entre la virtualización de la realidad y la emergencia de un dolor corporal infinito y llevado al infinito». Así, la desrealización provocada por el ataque es equivalente a la que muestran tanto la película *El show de Truman* (1998) como la novela de Philip K. Dick *El tiempo desarticulado* (1959), en las que «el paraíso californiano consumista y capitalista es, en su hiperrealidad, de alguna manera *irreal*, sin sustancia, desprovisto de inercia material» (Žižek, 2002: 13). En tales paraísos de la imagen habitamos, y tales paraísos, según Žižek, son la herramienta común de capitalismo y terrorismo.

A su vez, Baudrillard comienza su libro *El espíritu del terrorismo* de manera radical: «Podemos incluso decir que, con los ataques a las Torres Gemelas de Nueva York, tenemos ante nosotros el acontecimiento absoluto, la “madre” de todos los acontecimientos, el acontecimiento puro que une consigo todos los acontecimientos que jamás han tenido lugar» (Baudrillard, 2002: 4). Este acontecimiento absoluto exige la imagen para su desarrollo y, de esta manera, radicaliza la relación de la misma con la realidad: «La imagen consume el acontecimiento, en el sentido de que lo absorbe y lo ofrece para su consumo». Ni siquiera estos salvajes ataques nos permiten, desde el punto de vista posmoderno (como, por otro lado, cabría esperar), llegar a lo real —o a lo histórico—, ya que, insiste Baudrillard, estamos fascinados por sus imágenes. La extensión del poder de la imagen obliga al mismo acontecimiento a doblegarse. El exceso de violencia no es suficiente, según Baudrillard, para abrirse a la realidad. «¿Acaso la realidad supera la ficción? Si parece hacerlo es porque ha absorbido la energía de la ficción, se ha convertido a sí misma en ficción. Casi podríamos decir que lo real está celoso de la ficción, que lo real está celoso de la imagen» (Baudrillard, 2002: 28).

De hecho, no se trata de que la violencia de lo real estuviera allí primero y se le sumara, en palabras de Baudrillard, «el escalofrío» de la imagen, sino que más bien la imagen estaba allí, y es el escalofrío de la realidad la que se le suma,

como una ficción adicional. Todo ello conduce así a Baudrillard a afirmar que «les perdonaríamos toda violencia si no hubiera sido transmitida por los medios (“el terrorismo sin los medios no sería nada”). Pero es una ilusión. No existe el buen uso de los medios, ellos forman parte del acontecimiento, forman parte del terror y juegan en uno y otro bando» (Baudrillard, 2002: 31). La imagen misma, entonces, forma parte del terror, es opaca.

En todas estas obras, muy lejos de cualquier aspecto emancipador, muy lejos de ofrecer nuevas formas de reflexión, las imágenes son el lugar de confluencia del poder, en este caso capitalista y terrorista, y, en consecuencia, son entendidas aquí como herramientas de dicho poder o como síntomas a interpretar. El síntoma de la imagen, o más bien la imagen como síntoma, refiere directamente al resto de la cultura, como acabamos de ver, a la forma de la sociedad (de la imagen) que lo crea. Y, por tanto, la función del que interpreta, tal y como hacen los autores anteriores, es mostrar su anclaje en dicha sociedad, cultura o mundo simbólico. En todos estos casos, la imagen se convierte en objeto opaco que refleja multitud de referencias culturales, pero que poco deja ver más allá. No dirige la mirada más allá de sí.

Un caso claro y aún más extremo de la interpretación de la imagen a través de su inmersión en la red de referencias culturales es el de otro de los estudios de las imágenes del 11 de septiembre de 2001: *Portents of the Real: A Primer for Post- 9/11 America* (Willis, 2005). Aquí, la autora expone su tesis en los siguientes términos: «Tan cierto como que EEUU evita confrontar su historia, esta historia emerge y nos persigue, repetida en nuestra cultura como una serie de representaciones en figuras» (Willis, 2005: 9). Estas figuras son los augurios o signos a los que alude en su título, entre los que se encuentran, entre otros, las fotografías de Abu Ghraib o la bandera estadounidense, y que interpreta explícitamente como «heraldos de nuestra realidad», como emblemas de lo real. Así, toma la imagen de Abu Ghraib antes mencionada (figura 3), en la que aparece un hombre encapuchado sobre una caja con electrodos en sus manos, para diseccionar cada uno de sus aspectos simbólicos, relacionándolos en particular con la historia del Ku Kux Klan y con la tradición estadounidense de linchamientos. Aquí, al igual que en otros estudios de la obra, la imagen se convierte en emblema heráldico, en símbolo a decodificar que refiere su significado a ideas o contenidos culturales más allá o «detrás» de la imagen.

El síntoma, por un lado, y el símbolo, por otro, son los dos modelos centrales de análisis de la imagen de gran parte de los estudios visuales y culturales, que buscan el sentido de la misma en una red de referencias culturales: las imágenes revelan las formas de poder inscritas en ellas de manera directa, como huellas o síntomas gráficos, o se convierten en símbolos que refieren a otros contenidos de la cultura, como si de emblemas heráldicos se tratara. En uno y otro caso, la imagen es opaca respecto a lo que representa: su sentido parece dirimirse en las referencias a otros elementos culturales, a estructuras de poder, símbolos, figuras, emblemas o ideas. Pero sus formas peculiares de crear sentido quedan apagadas, oscurecidas, frente a dichas referencias. La imagen enton-

ces es un objeto opaco, que no dirige la mirada más allá (que es lo que hacen las imágenes), sino que se coloca como símbolo junto a otros.

En todos estos casos, las imágenes son incapaces de proporcionar algún tipo de reflexión, no pueden ofrecer alguna clase de pensamiento propio sobre lo que presentan (no digamos ya alguna crítica), puesto que son reflejos de los condicionantes culturales que determinan el significado y el sentido en la sociedad de la imagen. De esta forma, conectan con la atribución a las imágenes, como recuerda Dominic Lopes, de «una naturaleza pornográfica» (Lopes, 2005: VII). De acuerdo con la afirmación de Frederic Jameson: «lo visual es esencialmente pornográfico, lo que quiere decir que su finalidad es la fascinación inconsciente y arrebatada» (Jameson, 1990: 1), las imágenes son universalmente despreciadas. «Ser espectador se ha convertido en sinónimo de una mirada boquiabierta vacía, de una atención incapaz de provocar pensamiento» (Stafford, 1996: 11).

¿Cabe hablar aún de crítica en la imagen? ¿Es posible quizás describir algún aspecto emancipador icónico en concreto, aquí, en las imágenes bélicas? Si es así, pasa sin duda por comprender el significado de las imágenes desde otras coordenadas: de adentrarse en el sentido específicamente icónico y no entender la imagen, al menos única y exclusivamente, como una ficha en el juego de símbolos culturales.

2.

Cuando, desde la segunda mitad del siglo XIX, las imágenes bélicas transforman y determinan nuestra idea de la guerra, el principal poder que se les atribuye, su gran ventaja sobre los relatos de la guerra, es que son *testigos* de lo sucedido. En comparación con otras fuentes históricas, a las imágenes se les concede una mayor cercanía a la «verdad», en tanto transmiten la impresión de permitir participar ulteriormente en el suceso representado, asistir, de alguna manera, a lo sucedido.

Esto es especialmente evidente a partir del final de la Primera Guerra Mundial y a lo largo de los años veinte, momento en el que, junto a los muchos libros que aparecen sobre el conflicto, comienzan a proliferar imágenes sobre él, unas imágenes, por supuesto, que casi siempre son fotográficas o cinematográficas.

En la República de Weimar, la guerra sería el acontecimiento de la época frente al que se define su cultura y, aunque en un principio fue la literatura (sobre todo mediante reportajes o narraciones) la que dirigía y encauzaba la reflexión sobre la misma, pronto el acento se trasladaría de la lectura de textos a la contemplación de imágenes. Tanto es así que «se hablaba incluso de una visión fotográfica del mundo». En estas imágenes, el rasgo característico y central que definirá su significado es el automatismo de la fotografía, su naturaleza mecánica, gracias a la cual pueden convertirse en el documento perfecto.

Ernst Jünger remite, en su artículo «Guerra y fotografía», a la gran precisión técnica requerida en la Primera Guerra Mundial, precisión que exigiría así

mismo conservar los detalles más pequeños del suceso histórico: enumerar, ordenar, en definitiva, registrar cada uno de los hechos acaecidos. Y en esta tarea, la función de la gran cantidad de fotografías realizadas era esencial en su exactitud como «documentos ópticos». «Al igual que las ametralladoras y los cañones, las cámaras fotográficas captaron como armas ópticas el campo de batalla y fijaron en fotografías lo que estaba sucediendo» (Knapp, 2000: 90).

El espectador de estas imágenes puede acceder a la realidad de la lucha, puede ver (y casi tocar) el sufrimiento, ya que la fotografía fija lo sucedido «tal y como lo ve el observador desde las trincheras o desde la altura del vuelo» y así, permite *retener* «la visión del horror y de la destrucción del paisaje». Por ello, y como señala Enrique Ocaña, «la fotografía amenaza claramente con revelar sin tapujos el inhumano dolor que inflige una parte del negocio social» (Ocaña, 2000: 63). Y, en consecuencia, el Estado, el poder, habrá de ocultar dichas formas de sufrimiento a los ojos de la población, ya que le es inherente prohibir el conocimiento del dolor que él mismo causa. Ocaña cita a Stuart Mill: «Uno de los efectos de la civilización —por no decir uno de sus elementos constitutivos— consiste en que el espectáculo, e incluso la misma idea, de dolor se sustrae cada vez más a la visión de aquellas clases sociales que más disfrutan de los beneficios de la civilización» (Mill, 1977: 130-131). Desde precisamente esta posición, serían censuradas obras como *El rostro del tiempo*, de August Sander, que recogía imágenes, entre otros, de los mutilados y los veteranos heridos en la guerra que poblaban las calles de Berlín y que sería considerada, en 1934, una obra «antisocial» por los nazis.

Este testimonio incómodo ofrece un acceso demasiado directo a su referente, a lo sucedido. Las fotografías, como resultado de procesos mecánicos y químicos, parecen estar equipadas con un mayor contenido de verdad, permitir llegar al objeto histórico. En especial, las imágenes fotográficas en blanco y negro originales transmiten una impresión de autenticidad de la que es difícil escapar. Así, cuando, en 1994, apareció una fotografía que mostraba a los testigos de la partida del *Danubio*⁴, el barco a bordo del cual zarparían del puerto de Oslo 532 judíos noruegos con rumbo a Auschwitz, la imagen se convirtió rápidamente en un referente de la ocupación nazi del país, ya que «su penumbra en blanco y negro parecía registrar la verdad histórica de manera inigualable» (Bredekamp, 2004: 45)⁵.

El registro histórico, la ilusión de ofrecer el pasado de forma pura y directa, es lo que, durante décadas a lo largo de todo el siglo xx, caracterizará a la ima-

4. La fotografía puede verse en la página de la exposición *Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen*, que tuvo lugar en el Deutsches Historisches Museum de Berlín de octubre de 2004 a febrero de 2005: http://www.dhm.de/ausstellungen/mythen-der-nationen/popups/n_17.htm. Autor y título de la fotografía: Georg Fossom, *Stille Farvel. Stille Abschied*.

5. Así mismo, las imágenes de la Segunda Guerra Mundial en blanco y negro parecen poseer una cierta «autenticidad» mayor que las realizadas en color. Sobre el color de la imagen como fuente de su autenticidad y como rasgo que atribuye evidencia, ver: Peter GEIMER, «Die Farben der Vergangenheit» (Geimer, 2012).

gen fotográfica como una gran herramienta de la investigación de la historia y, por consiguiente, de la reflexión sobre la guerra. Sin embargo, este mismo carácter señala también su límite: al desvanecerse en el señalar al original, la imagen no puede reflexionar por sí misma. En este sentido, la fotografía es un fósil: «No hay que esperar de la fotografía más de lo que nos puede dar. Siendo una impresión sutil del acontecimiento exterior, se parece a las improntas que nos han dejado en las rocas la existencia de animales extraños» (Jünger, 1930: 11). Y, por ello, la imagen necesitaría al lenguaje: ella sería el testigo mudo, que nos obliga a atender al horror, pero incapaz de avanzar más allá; instrumento por tanto de la reflexión, pero que desaparece en la presentación de su referente.

Este extremo es, así mismo, la raíz de las mayores críticas a las imágenes de guerra: críticas que afirman que ciertas imágenes no transmiten bien, adecuadamente y de forma neutral, sus objetos. Así sucede en las acusaciones de manipulación de la imagen, tanto en la fotografía como en el cine o la televisión. Uno de los casos más conocidos de la última década, por el simbolismo del instante, es el vídeo y las fotografías del momento en el que, tras la invasión estadounidense de Irak en abril de 2003, la estatua de Sadam Hussein de 12 metros que se erguía en la plaza Firdos, en el centro de Bagdad, es derribada. Las imágenes distribuidas mayormente por los medios estadounidenses muestran una vista de cerca del derribo, en el que parece actuar una gran multitud de iraquíes que celebrarían la caída del tirano⁶. De acuerdo con ello, poco después del hecho, el secretario de defensa estadounidense Donald Rumsfeld afirmaba: «Las escenas de los iraquíes libres, celebrando en las calles, montados en tanques norteamericanos y derribando estatuas de Sadam Hussein en el centro de Bagdad son impresionantes. Viéndolas, es imposible no recordar la caída del muro de Berlín y el colapso del telón de acero» (Maas, 2011).

Sin embargo, otras imágenes tomadas con una mayor perspectiva mostraban con claridad que, en realidad, los reunidos aquel día eran muchos menos de los sugeridos por las primeras imágenes transmitidas⁷. A partir de esto, rápidamente se extendieron rumores acerca de que toda la escena había sido planeada, llevada a cabo de manera fraudulenta y no «auténtica», y acerca de que, en realidad, los participantes en el derribo no eran sino actores iraquíes pagados por los militares estadounidenses. La veracidad de la imagen se ponía radicalmente en cuestión, porque no cumplía su función de transmisión neutral de lo acontecido, del referente fáctico, del hecho real.

Esta misma aproximación es la que ha criticado durante décadas la imagen que posiblemente con mayor claridad ha representado el final de la Segunda Guerra Mundial y el triunfo del Ejército Rojo en la toma de Berlín: la fotografía de Yevgeny Khaldei de la colocación de la bandera de la URSS en el Reichstag ante una ciudad en ruinas⁸. Esta imagen no solo fue posada, sino así

6. Imágenes en: http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/photo_gallery/2933629.stm.

7. Ver, por ejemplo: <http://iconicphotos.wordpress.com/2009/11/10/fall-of-saddam/>.

8. Fotografía original en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Reichstag_flag_original.jpg.

mismo retocada por el autor⁹. Sin embargo, este hecho únicamente reduce el valor histórico de la imagen si entendemos que la fotografía es únicamente un paso, un acceso a la escena originaria.

En todos estos casos, tanto en su versión positiva como en el rechazo negativo de la imagen manipulada (ya sea por forzar la escenificación o por retoques técnicos), la imagen fotográfica o cinematográfica (cualquier forma de imagen documental) tiene, pretendidamente, una relación simple con la verdad, directa y neutra, y por ello puede constituirse como *prueba* de lo atroz, recordatorio o memoria perfectos. Es decir, estas imágenes serían el documento ideal, el material básico del trabajo histórico, material que, sin embargo, necesitaría del lenguaje o la teoría para convertirse en reflexión o pensamiento. Sin embargo, la pretensión de que la imagen desaparezca en su referencia, en su apuntar al objeto de su denuncia (que por sí solo nos obligaría a elaborar la crítica), asume un modelo de imagen que la presenta como simple ventana transparente, como objeto radicalmente translúcido que dirige por completo la mirada más allá de sí, como vano, vacío y sin cuerpo. Tal objeto puede, así, ser testigo *inmediato* del pasado. Pero, tal y como han mostrado desde hace décadas tanto la crítica de la fotografía documental como, así mismo, la reflexión sobre la memoria histórica, no existe la inmediatez o la transparencia ni en el documento ni en el testigo: el testimonio y la imagen son siempre mediados.

Las imágenes mencionadas no nos ofrecen únicamente su referente, sino que lo específico de ellas es que lo hacen *en la imagen*. Es inherente a su significado, clave por tanto, sus característicos «modos de presentación» icónicos. Es decir, no hay imágenes inmediatas, sino que ineludiblemente su significado está inscrito y mediado así por cómo *aparece en la imagen*. No se trata, por tanto, de hacer desaparecer la imagen en su objeto, sino de atender así mismo a dichos «modos de presentación» visuales. Esto es, en los clásicos términos de la teoría del significado de Frege: hemos de responder al *sentido* («modos de presentación», *Art des Gegebenseins*) frente a la *referencia*. Si, entonces, hemos de encontrar cierta reflexión en la imagen, alguna forma de crítica, esta estará inscrita en los mencionados «modos de presentación» o formas de aparecer en ella.

Así, ni la primera posición sobre las imágenes bélicas que analizábamos en el apartado anterior, ni la segunda descrita como acceso privilegiado al referente, están respondiendo con propiedad a las características semánticas específicas de la imagen: la primera la aborda y la analiza como símbolo que, en su expresión extrema (como veíamos en el caso de la interpretación de las imágenes de Abu Ghraib), refiere o alude únicamente a una red de significados culturales, como objeto opaco, en definitiva, y la segunda considera la imagen como ventana vacía, objeto radicalmente translúcido cuyo valor estriba en presentar de nuevo la escena originaria. Pero una y otra olvidan y obvian la semántica propia de las imágenes, inscrita en sus «modos de presentación»: no solo es la carrera por la referencia la que define la representación en imágenes, sino que

9. Fotografía retocada: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Soviet_flag_on_the_Reichstag_roof_Khaldei.jpg.

se trata fundamentalmente de prestar atención a cómo aparece y cómo se muestra en ella.

3.

Estos «modos de presentación» son los estudiados directamente por Klaus Sachs-Hombach en su obra *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft* (Sachs-Hombach, 2003). Esta descripción nos interesa aquí especialmente, por un lado, porque Sachs-Hombach parte, para abordar el significado icónico, de la distinción mencionada más arriba entre sentido y referencia, acudiendo directamente a la teoría de Frege. Pero así mismo, y por otro lado, porque dicho planteamiento desemboca en una teoría de los actos de imagen (en paralelo con la clásica teoría de los actos de habla en el lenguaje y en la línea de las obras de Søren Kjørup y de David Novitz), cuya elaboración en concreto nos permitirá encontrar otras fórmulas de comprensión más desarrolladas y específicas con las que entender el significado de las imágenes bélicas.

Afirma Sachs-Hombach: «La relación de significación en el sentido de Frege ha de ser comprendida en el ámbito de la imagen como relación de visualización» (Sachs-Hombach, 2003: 172). En su opinión, la noción de sentido fregeano tiene una relevancia decisiva en el análisis icónico, en tanto el aspecto de la imagen, su apariencia, corresponde precisamente a dicha noción: desempeña la función del sentido. La apariencia de las cosas que presentan las imágenes, es decir, la forma en la que vemos los objetos *en* la imagen, es comparable al «modo de darse el objeto» (*Art des Gegebenseins*), su forma de presentación, que Frege conceptualiza con dicha noción de sentido.

En palabras de Sachs-Hombach: «Si comprendemos las imágenes análogamente a este modelo, entonces su sentido (según el concepto de sentido de Frege) residiría en el correspondiente aspecto de un objeto que la imagen ofrecería, producido desde una perspectiva determinada (o dentro de una clase determinada de imágenes o de un estilo de representación)» (Sachs-Hombach, 2003: 186). Y añade: «Estos aspectos [o formas de presentarse] nos proporcionarían así mismo una regla que, al menos parcialmente, nos permitiría determinar los referentes concretos de una imagen», de igual forma a cómo sucede con la idea de sentido. De esta manera, el autor está utilizando la distinción de Frege tal y como este la presenta en su conocido ejemplo de la «estrella matutina» y la «estrella vespertina»: a pesar de que ambas expresiones estarían referidas a la misma entidad, esto es, al planeta Venus, la manera en la que cada una refiere es distinta: «Aunque la referencia de “estrella vespertina” sea la misma que la de “estrella matutina”, su sentido no lo es» (Frege, 1994: 41).

Aquí, y de acuerdo con lo anterior, Sachs-Hombach va a insistir en que estas características de las imágenes las acercan al tipo de significado que presentan los predicados, como, por ejemplo, podría ser el caso de «*x* (el objeto) es gris», «*x* es grande» o, en definitiva, «*x* tiene esta o aquella apariencia».

El carácter predicativo de las imágenes se manifestaría entonces en el hecho de que las imágenes muestran cuál es el aspecto visual de un objeto, de forma análoga a cómo los predicados señalan los atributos de un objeto.

Este mostrar —específicamente icónico— atributos de un objeto puede ser considerado, según Sachs-Hombach, como un acto ilocucionario: el acto icónico comunicativo del mostrar algo. Aquí, lo característico del acto de las imágenes es que dicho acto estaría referido al *aspecto* de la imagen, a lo que podemos ver en ella. Un ejemplo del propio autor, que presenta este tipo de acto en su forma más simple, sería el siguiente: «Esto sucede, por ejemplo, cuando alguien muestra una fotografía de una persona desaparecida y pregunta: “¿Ha visto a una persona con *este aspecto*?”». Aquí la imagen ocuparía el lugar de la expresión “este aspecto” y tomaría la función de caracterización dentro del acto comunicativo» (Sachs-Hombach, 2003: 166).

En este sentido, entonces, la representación de la imagen o ese mostrar específicamente icónico —que Sachs-Hombach determina como «visualización» y que, acabamos de señalar, describe con los términos de Frege— desempeñaría el rol ilocucionario *primario* en las imágenes (a diferencia de la opinión del mencionado Søren Kjørup, quien considera que dicho rol es sencillamente uno más de los que la imagen lleva a cabo). «Entre las distintas funciones ilocucionarias [de las imágenes], a la visualización le compete un rol especial. La visualización es, en la teoría que acabo de exponer, el acto ilocucionario elemental de la comunicación icónica, en cierto modo, su *default-mode*» (Sachs-Hombach, 2003: 184). Esta teoría de la representación icónica, de esta manera, da cuenta, por un lado, tanto de la referencia de la imagen como de sus «modos de aparecer», de su sentido, unos «modos de aparecer» que habrán de ser estudiados en concreto como características visuales del objeto que vemos *en* la imagen. Y, por otro lado, integra dicha «forma [visual] de darse el objeto» dentro de una teoría de los actos de imagen, con lo cual abre la puerta a un estudio de las formas de comunicación icónicas y sus consecuencias en sentido amplio.

Estos «actos de la imagen» habrán de ser analizados en concreto en su funcionamiento comunicativo, y esto es precisamente lo que se propone el historiador del arte Horst Bredekamp en su obra *Theorie des Bildakts*¹⁰. Aquí,

10. Bredekamp se distancia explícitamente en su teoría del planteamiento de Sachs-Hombach, Kjørup y Novitz, quienes, en su opinión, habrían sustituido las palabras como instrumentos de los actos de habla por imágenes, con lo cual habrían dado lugar a una teoría instrumental en la que el poder de las imágenes estaría sometido a los que las utilizan. Por el contrario, él pretende «colocar la imagen no en el lugar de la palabra, sino en el del hablante» (Bredekamp, 2010: 51). De esta forma, su obra estaría en la línea de lo que John M. Krois describe como una tercera forma de estudio de las imágenes, tras el énfasis en la mimesis o la copia en primer lugar (como sería característico de las teorías clásicas) y el énfasis en segundo lugar en el espectador y en las actividades humanas acerca de las imágenes (como sería el caso de las obras de Wollheim, Peacocke, Goodman y las actuales teorías del reconocimiento). Esta tercera forma, por el contrario, se concentraría en la imagen misma, tal y como él hace en «*Enactivism and Embodiment in Picture Acts. The Chirality of Images*» (2011) o Horst Bredekamp haría en la obra mencionada.

Bredenkamp estudia el significado de las imágenes analizando el tipo de *actos* o *gestos* que las mismas producen, teniendo en cuenta tanto su contexto como sus objetivos y efectos. De esta manera, las herramientas teóricas que Bredenkamp plantea, si bien no totalmente desarrolladas para todos los casos, son especialmente adecuadas para el análisis de imágenes como las que nos ocupan, las imágenes bélicas. Bredenkamp establece tres grandes formas de actos de imagen: como se verá, será la tercera de estas formas la que más nos interese en este contexto, en tanto se concentra en las características formales de la imagen.

El primer tipo de acto de imagen que Bredenkamp describe es el esquemático: aquí, las imágenes se presentan de forma ejemplar, como modelos a seguir. Ofrecen, así, estándares para la valoración y, con ello, pautas para su imitación. Esta clase de obras es caracterizada primeramente por el autor a través de la inscripción en una escultura griega de principios del siglo IV aC que representa a Arbinas, rey de Xanthos, mostrando sus virtudes intelectuales y militares. Dicha inscripción reza: «El esquema [Schema] manifiesta el rango de sus actos heroicos». «Con el concepto de “esquema”, se nombra un criterio formal que define el contenido representado por su valor, con el objetivo de influir de forma ejemplar en el espectador» (Bredenkamp, 2010: 103).

Aquí Bredenkamp se centra fundamentalmente en imágenes que representan cuerpos humanos, pero el efecto de este tipo de actos de imagen podría ser extendido mucho más allá. Así, dentro de las imágenes bélicas, gran parte de las que reproducen los monumentos conmemorativos a lo sucedido en la guerra entrarían dentro de este grupo. El monumento soviético de Treptower Park, en Berlín, es un claro ejemplo de ello: exhibe tanto una gigantesca escultura al «libertador»¹¹ —que expresa valores como la dignidad, la heroicidad o el valor militares—, como numerosos paneles en los que refleja, sin duda con carácter ejemplar y vocación de modelo, la vida de los trabajadores, de las trabajadoras y de los soldados rusos¹² o la liberación del pueblo alemán por parte del ejército soviético¹³. Así mismo, este tipo de acto esquemático o

Sin embargo, y a pesar de estas diferencias en el *sujeto* del acto, importantes sin duda teóricamente, la descripción de los actos de imagen concretos de la teoría de Bredenkamp nos permite observar el funcionamiento de las imágenes (y las características comunes a dichos actos), sin necesariamente asumir un compromiso con dicho sujeto.

11. Imágenes de la escultura *El libertador*, de Yevgeny Vuchetich, de 12 metros y 70 toneladas de peso, con un niño en brazos y una espada, que pisa una cruz gamada en: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Berlin_Treptow_Ehrenmal_07.jpg&filetimestamp=20050802212723.
12. Imagen del panel en el monumento conmemorativo soviético a los caídos en la Segunda Guerra Mundial de Treptower Park, Berlín. Relieve en mármol. Título: *Destrucción y sufrimiento en la Unión Soviética* (1949). Autor: Yevgeny Vuchetich: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sowjetische_Ehrenmal_im_Treptower_Park_-_Sarkophag_2.jpg.
13. Imagen del panel en el monumento conmemorativo soviético a los caídos en la Segunda Guerra Mundial de Treptower Park, Berlín. Relieve en mármol. Representación de la liberación del pueblo alemán por parte del ejército soviético (1949). Autor: Yevgeny Vuchetich: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sowjetische_Ehrenmal_im_Treptower_Park_-_Sarkophag_7.jpg.

ejemplarizante caracteriza un amplio espectro de representaciones icónicas de la memoria histórica: tanto aquellas que se presentan de forma directa en figuras humanas que describen el gesto a seguir o a imitar, como otras muchas en las que dicho gesto no aparece con la misma evidencia, pero sí con la misma voluntad aleccionadora (tal y como sucede en numerosos museos de la memoria).

La segunda forma de actos de imagen que Bredekamp estudia es la que denomina «sustitutiva»: en ella se intercambiarían imagen y objeto. Este tipo de actos partiría de la práctica de identificación de la imagen y el cuerpo, práctica que hunde sus raíces en múltiples tradiciones. Una de ellas, central para la cultura occidental, es la de la teología cristiana, que buscaría con dicha identificación legitimar el uso de imágenes frente al rechazo originario de lo icónico en el cristianismo. Clemente de Alejandría, en el siglo II dC, describía en los siguientes términos el «poder de las Bellas Artes»: «Así se enamoró Pigmalión de Chipre de una escultura de marfil; la escultura era una imagen de Afrodita y estaba desnuda. El chipriota se sintió abrumado por la escultura y la abrazó, tal cuenta Filostéfanos. Otra Afrodita en Cnido estaba hecha de mármol y era hermosa; otro se enamoró de ella y se casó con ella» (Bredekamp, 2010: 173). Por el contrario, la tradición del *vera icon*, de la imagen verdadera de Cristo, cambiaría radicalmente la aproximación de la teología cristiana a las imágenes. Las distintas variantes de esta leyenda que aparecen desde el siglo VI tienen en común la idea de que Cristo habría impreso su rostro en un paño y así habría producido la primera imagen, la imagen verdadera. Estas imágenes —tanto el Mandylion de Edesa, el paño de la Verónica, la Sábana Santa de Turín o el Santo Sudario de Oviedo— serían, por tanto, reliquias *corporales* de Cristo.

Este tipo de identificaciones de cuerpo e imagen tienen lugar dentro del ámbito de las representaciones bélicas de muy diversas formas: tanto en los enfrentamientos iconoclastas, en los que la imagen ha de ser destruida para eliminar al enemigo, como de la manera totalmente opuesta, haciendo que instituciones y personas ausentes estén presentes a través de sus imágenes. De esta forma, una de las armas utilizadas en la guerra de Irak sería el derribo de las estatuas de Sadam Hussein, que tendría como objetivo derrocarlo simbólicamente, así como la mutilación de los frescos y las pinturas de sus palacios. O, también, este tipo de actos sustitutivos constituirían la base de la utilización de imágenes de ejecuciones y de torturas como talismanes, como armamento supersticioso de defensa ante posibles represalias por los actos cometidos. Bredekamp apunta el caso de un soldado alemán muerto en la Segunda Guerra Mundial en cuyo cadáver fue encontrada una cartera repleta de fotografías de ejecuciones de guerrilleros que habría posiblemente servido, en su opinión, como «protección icónica ante un enemigo no tangible», pero tales casos pueden así mismo ser rastreados, tanto en la edad media como en la Primera Guerra Mundial.

Un nuevo motivo de esta clase son las imágenes de linchamientos o de agresiones al enemigo caído —como pueden ser las imágenes de las últimas horas de Omar Gadafi—, en las que el hecho de grabar la escena permite al

que graba participar directamente en la ejecución y al espectador, participar de forma secundaria. Este elemento cobra importancia por supuesto en el momento en que los medios distribuyen globalmente las imágenes. En este sentido, desde los asesinatos del americano Nicolas Berg (2004) y del italiano Fabrizio Quattrocchi (2006), decenas de rehenes han muerto para que su ejecución *se muestre* en imágenes. Así, y según subraya Bredekamp, la práctica histórica de transformación de los cuerpos de los enemigos en trofeos de disuasión, tal y como fue presentada por Goya en sus *Desastres*¹⁴, muta en la práctica ya no de mostrar en imágenes seres humanos porque hayan sido ajusticiados o asesinados, sino de asesinarlos para mostrarlos en imágenes.

Por último, el tercer tipo de actos de imagen —que, como decía, será el que aquí nos interese fundamentalmente— es el que comprende aquellos actos que Bredekamp llama «intrínsecos», que son aquellos que «se encienden desde la fuerza de la forma diseñada y dispuesta como forma» (Bredekamp, 2010: 53). La forma determina por supuesto también los actos sustitutivos y los actos esquemáticos antes mencionados, pero es en este caso donde toma conciencia de sí y permite, por tanto, una acción o un efecto que surge de ella misma. Por ello, es aquí donde la imagen reflexiona y vuelve sobre sí misma a través de sus medios propios («intrínsecos»): la forma y la figura, el color, la composición, la materialidad pictórica, etc. Y, con ello, las imágenes se preguntan, vuelven sobre lo pretendidamente dado, ofreciendo o bien otras visiones, o bien fracturas en la perspectiva inmediata, casi siempre normativa.

En su exposición de este tipo de actos, Bredekamp no menciona apenas ningún caso de imágenes bélicas, pero, sin embargo, es precisamente esta clase de actos la que permite comprender gran parte de las imágenes de o acerca de la guerra que buscan desarrollar una crítica, o al menos cierta forma de reflexión, sobre el conflicto. Esto es, la reflexión sobre la forma es la herramienta fundamental de las imágenes bélicas que deliberan (u obligan a deliberar) sobre la guerra con medios específicamente icónicos.

Me concentraré aquí en dos obras en las que esta determinación es especialmente evidente: *Onkel Rudi*, de Gerhard Richter, y las diferentes series fotográficas de David Levinthal sobre la guerra, pero este tipo de estrategias para presentar o forzar una crítica desde la imagen está presente en un muy amplio número de casos, tanto de imágenes artísticas —en las que cabe esperar una disposición tanto a la crítica de los conflictos como a la atención y consideración sobre la forma de la representación—, como de imágenes no artísticas.

En 1965, Gerhard Richter pintó un óleo que se asemeja en aspecto a una fotografía borrosa y en la que aparece un soldado con el uniforme del ejército alemán ante un muro¹⁵. Tituló esta pintura *El tío Rudi*. Con ello mostraba la cercanía con el modelo, tanto por su parentesco (el soldado era su tío

14. Los 82 grabados de Goya pueden verse en: http://commons.wikimedia.org/wiki/Los_desastres_de_la_guerra.

15. Imagen en: <http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?5595>. Gerhard Richter, *Onkel Rudi*. Óleo sobre lienzo, 87 cm x 50 cm (1965).

Rudolf Schönfelder), como por el diminutivo del nombre propio. Con ella, Richter tematiza, en primer lugar, la implicación de su familia, de sus parientes más cercanos, en el Tercer Reich y en el régimen nazi. Pero también, y de forma más amplia, tematiza y se ocupa de la implicación de todas las familias alemanas: vuelve sobre esa forma de intimidad directa y silenciosa con el nazismo que caracteriza a la generación de sus padres y que su propia generación se ocupa de poner en cuestión de todas las maneras posibles, dejándola aquí en suspenso para resquebrajar su continuidad simple en la recepción de la memoria.

Para conseguir dicha suspensión, esta distancia de la inmediatez, la reflexión sobre el medio de la imagen es esencial en el significado de la obra. Richter parte, como es sabido, de una fotografía que copia en pintura y, así, su imagen deja (o más bien hace) ver, a la vez, tanto el original fotográfico como la reelaboración del mismo, la distancia que separa la pintura de la fotografía. Richter afirma en varias ocasiones que su objetivo es hacer «fotografías con pinturas», pero en todas ellas la pretendida inmediatez de lo fotográfico se desvanece, lo cual obliga al que las mira a reflexionar, a avanzar en el sentido de la imagen. De esta manera, Richter se beneficia, por un lado, de la referencia fotográfica a la realidad, pero elimina así mismo su inmediatez: muestra la continuidad, esa intimidad, pero, al dejarla en suspenso, nos obliga a mirarla, fuerza a reflexionar sobre ella.

Esta conversión de lo fotográfico en pictórico se muestra de forma directa en la propia imagen y, de esta manera, prácticamente toda la cualidad formal de la pintura está referida a dicha transformación: presenta no solo una fotografía, sino una fotografía concreta, que parece algo borrosa, que responde a las convenciones de representación fotográficas usuales y que, por tanto, reconocemos directamente como un retrato de un familiar militar. Es así, a través de herramientas formales y de la reflexión sobre el medio y el soporte de la imagen, el modo como Richter abre la posibilidad de la crítica acerca de la herencia del pasado nazi en Alemania, con lo cual exige la reflexión sobre dicho pasado y su memoria. Esto es, la crítica se presenta aquí con medios específicamente icónicos.

Por su parte, David Levinthal realizó, en 1972, su primera serie de fotografías sobre la guerra, en este caso, la Segunda Guerra Mundial, una serie titulada *Hitler Moves East* y que daría lugar a varias exposiciones pocos años más tarde (1975-1977). Posteriormente, presentaría *Mein Kampf* (1993-1994) e *Irak* (2008)¹⁶. En la primera de las series, Levinthal recrea la invasión alemana de Rusia de 1941; en la segunda, el ascenso del nazismo en Alemania, y, en la tercera, se ocupa de las recientes guerras de EEUU contra Irak. En todas ellas, Levinthal fotografía escenas de guerra o asociadas a la misma, escenas que nos resultan familiares y reconocibles. Sin embargo, los modelos de Levinthal son muñecos de juguete, soldados de plomo o muñecos de plástico, situados en

16. Las obras de Levinthal pueden verse en la página web del artista: <http://www.davidlevinthal.com/works.html>.

entornos borrosos, oníricos. En las dos primeras series, el autor juega con el enfoque (o desenfoque) de su cámara Polaroid para definir unas imágenes que responden a los tópicos visuales sobre sus motivos, pero que se revelan extrañas, irreales, que muestran la artificialidad del modelo y de toda la composición de la imagen. En la serie «Irak», por el contrario, utiliza por vez primera una cámara digital, porque esta es, dice, «la forma en la que vemos esta guerra», una forma que determina la propia guerra y que hace que imágenes con un filtro verde nos resulten normales.

Levinthal nos hace, así, en primer lugar, volver sobre la cultura visual que define estos tópicos, sobre la determinación de una iconografía o una escenografía concretas como imágenes de la memoria común. Pero, así mismo, y en segundo lugar, nos exige reflexionar sobre los propios conflictos bélicos que dichas imágenes presentan: la extrañeza que estas producen, la confusa soledad que transmiten y ese efecto artificial y absurdo que las caracteriza remiten al propio sinsentido de la lucha, a la ambigüedad de las ideas de heroísmo, agresión o defensa. Son entonces las características formales de la imagen, sus recursos «intrínsecos», como, por ejemplo, la cualidad desenfocada de la imagen o el uso de modelos de juguete, los que permiten a Levinthal ofrecer herramientas, de nuevo, específicamente icónicas, para la reflexión o la crítica de los fenómenos que presenta.

Tanto la obra de Richter como las de Levinthal implican, de esta manera, actos de imagen «intrínsecos» en el sentido de Bredekamp, que llevan consigo y exigen una reflexión sobre nuestras formas de mirar y, fundamentalmente, sobre el contenido de sus imágenes. Son actos que pretenden, por tanto, ofrecer nuevas perspectivas en el discurso sobre la guerra, puesto que realizan dicha reflexión con los medios propios de las imágenes. Con ello, los «modos de aparecer» de estas imágenes, sus particulares maneras de presentar sus objetos, son las herramientas de las que parten y que desarrollan para, en definitiva, forzar y encauzar una crítica en términos icónicos.

Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean (2002). *The Spirit of Terrorism*. Londres: Verso.
- BREDEKAMP, H. (2004). «Bildakte als Zeugniss und Urteil». En: FLACKE, M. *Mythen der Nationen*. Berlín: Deutsches Historisches Museum.
- (2010). *Theorie des Bildakts*. Berlín: Suhrkamp Verlag.
- CLYMER, J. A. (2003). *America's Culture of Terrorism: Violence, Capitalism and the Written Word*. Chapel Hill: North Carolina University Press.
- FREGE, G. (1994). «Über Sinn und Bedeutung». En: FREGE, G. y PATZIG, G. (ed.). *Funktion, Begriff, Bedeutung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, p. 40-65.
- GEIMER, P. (2012). «Die Farben der Vergangenheit». En: BLUM, G.; BOGEN, S.; GANZ y RIMMELE, M. *Pendant Plus*. Berlín: Reimer, p. 377-387.
- JAMESON, F. (1990). *Signatures of the Visible*. Nueva York: Routledge.

- JÜNGER, E. (1930). «Guerra y fotografía». En: JÜNGER, E. *Das Antlitz des Weltkrieges*. Berlín: Neufeld & Henius. Traducido y editado en SÁNCHEZ DURÁ, N. (2002). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- KJØRUP, S. (1974). «Georges Innes and the Battle at Hastings, or Doing Things with Pictures». *The Monist*, 58 (2), p. 216-235.
- (1978). «Pictorial Speech Acts». *Erkenntnis*, núm. 12, p. 55-71.
- KNAPP, Georg (2000). «Fotografía y mirada estereoscópica». En: SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- KROIS, J. M. (2011). «Enactivism and Embodiment in Picture Acts. The Chirality of Images». En: BREDEKAMP, H. y KROIS, J. M. *Sehen und Handeln*. Berlín: Akademie Verlag.
- LOPES, D. (2005). *Sight and Sensibility*. Oxford: Oxford University Press.
- MAASS, P. (2011). «The Toppling: How the media inflated a minor moment in a long war». *The New Yorker*, 10 de enero.
- MILL, J. S. (1977). «Civilization». En: *Collected Works of J. S. Mill*, vol. 18. Toronto: University of Toronto.
- MITCHELL, W. J. T. (2011). *Cloning Terror*. Chicago: University of Chicago Press.
- NOVITZ, D. (1977). *Pictures and their Use in Communication: A Philosophical Essay*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- OCAÑA, E. (2000). «Fotografía, guerra y dolor». En: SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás. *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- RETORT (2006). *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*. Londres: Verso.
- SACHS-HOMBACH, K. (2003). *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Colonia: Herbert von Halem Verlag.
- SÁNCHEZ DURÁ, N. (2002). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- STAFFORD, B. (1996). *Looking Good. Essays on the Virtues of Images*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- VIRILIO, P. (2002). *Ground Zero*. Londres: Verso.
- WILLIS, S. (2005). *Portents of the Real: A Primer for Post- 9/11 America*. Nueva York: Verso.
- ŽIŽECK, S. (2002). *Welcome to the Desert of the Real*. Londres: Verso.
- ZÜGER, A. (2006). «Die Macht der Bilder. Editorial». *ZhwInfo*, 29 [en línea]. <http://www.zhaw.ch/fileadmin/user_upload/zhaw/publikationen/zhwinfo/ZHWinfo29.pdf>.

Ana García Varas es profesora titular de Estética y Teoría de las Artes en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Zaragoza. Se licenció y se doctoró en filosofía por la Universidad de Salamanca, con una tesis sobre las teorías semióticas de la imagen en la segunda mitad del siglo xx. Ha realizado estancias en las universidades de Saarbrücken, Bochum y Humboldt de Berlín y ha sido investigadora en los institutos de filosofía y de *Computervisualistik* de la Universidad Otto-von-Guericke, de Magdeburg (2004-2006), y en la Universidad de California, Berkeley (2006-2007). Entre sus publicaciones, se encuentran numerosas obras sobre el pensamiento filosófico de la imagen, desde la reflexión sobre tradiciones icónicas concretas hasta el análisis de las características fundamentales de la semántica de las imágenes; entre ellas, cabría destacar el libro *Hacia una semiótica de las imágenes* (2006) y las ediciones de los volúmenes *Filosofía de la imagen* (2011) y *Pensamiento e(n) imágenes*, de próxima aparición. En la actualidad, es investigadora principal del proyecto nacional de I+D *Filosofía de la imagen*.

Ana García Varas is Associate Professor of Aesthetics and Theories of Art at the Department of Philosophy at the University of Zaragoza. She received her Ph.D. from the University of Salamanca with a dissertation on the semiotic theories of images in the second half of the 20th century. She has been a visiting scholar at the Universities of Saarbrücken, Bochum and Humboldt (Berlin) and a researcher at the Institutes of Philosophy and *Computervisualistik* of the Otto-von-Guericke University, Magdeburg (2004-2006) and at the University of California, Berkeley (2006-2007). Her research work focuses on the philosophical analysis of images: her publications range from studies on visual semantics to works on specific images or iconic traditions. Among these publications are: *Hacia una semiótica de las imágenes* (2006) and, as editor, *Filosofía de la imagen* (2011) and *Pensamiento e(n) imágenes* (2012, forthcoming). She is currently lead researcher of the national project *Philosophy of Images*.
