

OTRAS VERSIONES



HUELLAS DE VIOLENCIA EN CUERPOS Y CAVIDADES

Elsie Mc Phail Fanger

HUELLAS DE VIOLENCIA EN CUERPOS Y CAVIDADES

*Elsie Mc Phail Fanger**

Este texto ofrece un conjunto de imágenes en el arte y en los medios masivos de comunicación con diversos grados de violencia ejercidas sobre el cuerpo y sus cavidades, el cuerpo individual y colectivo. Busca trazar puentes entre ambas disciplinas al analizar diversas representaciones de violencia visible e invisible en los rastros, las huellas, la memoria, la atmósfera psíquica, el movimiento y la gestualidad. Con ello pretende abonar a la comprensión de códigos iconográficos de violencia, su significado, su permanencia, supervivencia y ubicua presencia en el siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: imágenes, violencia, cuerpos, cavidades, espacios, género.

This text offers a sample of images in art and the mass media which represent diverse traces of violence exerted over bodies and cavities, as well as individual and collective bodies. Bridges are built between both disciplines in order to track down not only visible but invisible violence in memory, psychic atmosphere, movements and gesture which are discussed in the realm of theoretical approaches to help understand the iconography of violence, its meaning, persistence and ubiquitous presence in the XXI century.

KEY WORDS: images, violence, bodies, cavities, spaces, gender.

*Departamento de Educación y Comunicación. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco [mcphail.elsie@gmail.com].

Arte y medios de comunicación: imágenes y recepción

DURANTE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA en imágenes adquiere formas, dimensiones y presencia ubicua distintas a las que se observaban en los siglos anteriores, no sólo por su contenido sino debido a su difusión multiplicada a través de los medios de comunicación masiva. Al acercarse a su público con códigos reconocibles, éstos convierten las imágenes en artículo de consumo familiar y cotidiano.

Los llamados nuevos medios han puesto a nuestro alcance, en tiempo real, imágenes con contenidos violentos que de manera indiscriminada invaden la intimidad de los hogares y las mentes.

Mientras que en la mayoría de estos medios se manejan estereotipos de violencia, en el terreno del arte la representación de la violencia ha producido códigos más diferenciados y creativos, buscando nuevos espacios para llegar a un público que no transita por los recintos cerrados de museos y galerías.

Uno de los ejemplos más antiguos de representación de la violencia en cuerpos y sus cavidades en el arte es el grupo escultórico del *Laocoonte*, del siglo II anterior a la era cristiana: la obra anónima representa a un padre luchando contra las serpientes que rodean su cuerpo y los de sus dos hijos. Contemplar su magnífica factura, el movimiento de los cuerpos, su plástica belleza en volúmenes y texturas, el ritmo y la armonía de su disposición dinámica, nos lleva a olvidar por momentos que se trata de la representación de la lucha infructuosa de un padre por la vida de sus hijos (imagen 1).



1

La violencia en el arte adquiere centralidad en las distintas formas de representación en la tradición judeo-cristiana que tiene como eje la pasión y la crucifixión de Cristo, seguido por el martirio de los santos y las heroínas del Antiguo Testamento (Bozal *et al.*, 2006:107).

La flagelación de Cristo de Mantegna (1457-59) y *El martirio de San Sebastián* de Bouguereau (1880) son algunos de los ejemplos sobre la relación sacrificio-violencia que desemboca en la exaltación de un mundo trascendente que libera a los mortales del sentimiento del dolor inherente a la vida y los recompensa con la eternidad (imágenes 2 y 3).



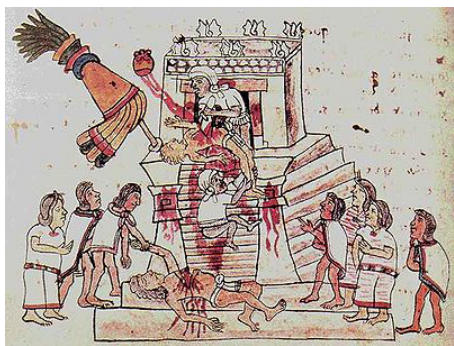
2



3

Ala familiaridad con la que contemplamos estas imágenes aquellas personas que habitamos en regiones con una cultura religiosa predominantemente católica, hace que apenas reparemos en la violencia con la que se representan cuerpos flagelados, cabezas ensangrentadas, pies y manos atravesados por clavos. Cualquier persona ajena a los ritos de la cultura católica estaría horrorizada al ver por primera vez esas imágenes de tortura, flagelación y mutilación utilizadas, en su función ejemplar y piadosa, para estimular la compasión y la identificación con el sufrimiento de los héroes cristianos, reforzando así la fe.

En diferentes culturas prehispánicas mesoamericanas la cultura de la violencia está documentada ampliamente en diversos documentos; es el caso de los códices *Nutall*, *Ramírez* o *Magliabeciano* (imagen 4).



4

En dichas culturas la crueldad representada podía fungir como documento de registro ritual o acción pedagógica de un castigo merecido.

Es el caso de las distintas representaciones sobre Judith cercenándole de tajo la cabeza a Holofernes en las pinturas de Caravaggio de 1598 o de Gentileschi en 1612, por sólo citar dos autores que han interpretado el tema (imágenes 5 y 6).



5

6

El dolor nos hace indefensos pero el valor ético otorga sentido, y es que, a decir de Wittgenstein, cualquier representación de la violencia enmarcada en el entorno del cristianismo y sus dictados colocaba a un mismo nivel la ética y la estética.

Sin embargo, ni el arte moderno ni el contemporáneo disponen de ese marco de referencia y aunque han sido posibles las representaciones de violencia en la obra de Rubens, Goya o Picasso, cabe afirmar que desde el siglo XIX la ética y la estética ya no se encuentran en un mismo plano.

En los medios de comunicación masiva tampoco se observan códigos de ética, ya que algunos se han cobijado bajo el manto de la supuesta objetividad para presentar un uso indiscriminado de imágenes cuya iconografía es violenta. Ante esto, el espectador parece responder como anestesiado e indiferente frente al dolor de sus semejantes.

Para ayudar a comprender estos fenómenos de la imagen en el arte, en los medios tradicionales y los llamados nuevos medios, el *Stone Art Theory Seminar*, conducido por James Elkins en la escuela del Instituto de Arte de Chicago y los analistas de la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen en la Universidad Humboldt en Berlín, convocados por Horst Bredekamp, han incorporado herramientas interdisciplinarias para desentrañar los problemas teóricos que plantea no sólo el estudio de las imágenes y sus códigos, sino su arraigo en la psique humana.

Elkins convoca anualmente a diversos especialistas de la imagen a una intensa semana durante el verano en donde plantean diversos aspectos de la imagen. Apoyados en una bibliografía de más de 100 textos publicados y otros tantos "*work in progress*", los participantes convocados en la reunión de 2011 se cuestionaron si existía una teoría de la imagen que englobara a todas las existentes; si era necesario precisar de qué imagen se trataba –dibujada, pintada, virtual, imaginada, pensada,

soñada o si se trata de videos, carteles, fotografías, metáforas, gestos, ecos, reflejos o mímica.

Desde entonces se cuestionan si la interdisciplinariedad como perspectiva ayuda a conducir a una generalización sobre la imagen, y si la difusión de las imágenes a través de los medios, tradicionales y nuevos, exige novedosos encuadres, argumentos y teorías o si desemboca inevitablemente en un campo de preguntas elementales.

Por su parte, en su seminario *Technische Bild* –imagen técnica– Horst Bredekamp y su equipo acuden a la historia para desmontar la noción en torno a la inédita ubicuidad de la imagen en el presente, documentando su uso científico y publicitario que data de varios siglos atrás.

Según ellos, la neurofisiología y la óptica tendrán que articularse con la antropología y el estudio de los medios para proporcionar nuevas claves sobre la reiteración que causa el aparente desapego del espectador contemporáneo frente a imágenes violentas. Su cerebro parece desconectar reacciones de asco, repulsión, horror, conmiseración como resultado de una especialización y compartimentalización de los sentidos.

En calidad de proveedores de espectáculo, los medios electrónicos visuales no han reparado en la forma como se perciben estas imágenes y su incidencia en nuestro inconsciente, cuestión que requeriría la colaboración de la genética y la psicología, la antropología y la filosofía. Haría falta revisar textos olvidados y leerlos en clave moderna, como *La rama dorada* de James Frazer de 1898, que alude a la cultura de la violencia inherente al ser humano o el texto o de Marshall McLuhan de fines de la década de 1950, cuya consigna “el medio es el mensaje” apunta hacia la relevancia que en el mundo globalizado tiene el sentido de la vista que opta por la forma, la bidimensionalidad y no el fondo. McLuhan da cuenta de un receptor cuyos sentidos se encuentran en una fase de especialización, advierte a los estudiosos de los medios la necesidad de indagar la superficie y la materialidad del medio y no estar tan obsesionados por el contenido.

En lo que toca a la recepción de imágenes violentas y a la manera del médico oncólogo y el forense que trata todo el día con el dolor y la muerte, el público receptor de las mismas parece haber adquirido un blindaje para protegerse de la agresión contenida en ellas.

¿Qué sucede en la mente del receptor cuando recibe estas imágenes conjuntamente con anuncios de refrescos embotellados, toallas sanitarias y yogures de sabores, que lo impactan con sus mensajes violentos en una recepción que parece esquizofrénica?

¿Hasta qué punto la estetización de los temas de violencia en algunos medios de comunicación masiva y en el arte contemporáneo lleva a la neutralización de la recepción y de la reflexión estética para convertir

a los objetos de arte en objetos que se califican a partir de parámetros de belleza o, lo que es más grave, a partir de criterios de comercialización en el mercado de coleccionistas, galerías y museos?

Es cierto que el impacto en la recepción es distinta en el arte a la que logran los medios, empezando por los públicos consumidores de arte en el mundo que, si bien han ido en aumento, no logran las cifras que reporta la recepción de una imagen enviada por *Twitter* o *YouTube*.

En su ensayo publicado en 2003, Susan Sontag sostiene que la fotografía es la que verdaderamente tiene una fuerza reveladora, su capacidad de objetivar y convertir el suceso en un objeto la hace susceptible de convertirse en posesión. Para ella la imagen que Jeff Wall intituló *Conversación de las tropas muertas*, sobre una emboscada perpetrada en contra de soldados soviéticos en Afganistán en 1980, resulta superior a cualquier fotografía de un corresponsal de guerra (imagen 7).



7

Podría decirse también que esos objetos de arte resultan fenómenos integrados a la sociedad del espectáculo como formas de neutralización estética, estetización de la ética y la política y que satisfacen a las buenas conciencias, pero que cambian poco o nada.

Cavidades

En el ámbito del arte se busca la interpretación del tema, y en este caso el artista elabora en imagen su crónica personal de los hechos siguiendo ciertos parámetros dictados por el gusto de la época. El grupo escultórico del *Laocoonte* antes mencionado sirve como ejemplo de cómo el artista no sólo elige sino interpreta el instante en el cual el padre contiene un grito de dolor (imagen 8). El problema es complejo, ya que algunas imágenes generan una memoria que supera el movimiento que representan o documentan o incluso sobreviven en calidad de migrantes de una época a otra (ref. Warburg, 1893: 17).

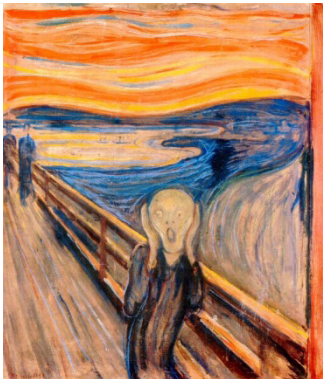
En su obra pionera de 1766 el poeta y ensayista G. E. Lessing analiza la imagen y su función dentro de la jerarquía de los signos; plantea el problema de la expresión visual del sufrimiento, comedimiento

y abandono en estados emocionales extremos y proscribió el dolor. Debido a las reglas de la estética imperantes en aquella época sería impensable representar el grito porque en la pintura “significa una mancha y en la escultura una concavidad que produce el efecto más desagradable del mundo” (1990: 19).



8

Muy distinta es la representación del dolor en *El grito*, una de las obras emblemáticas del expresionismo europeo, plasmada en 1893 por Edvard Munch, que renuncia al ascetismo que provoca una boca abierta, cavidad desbocada y proscribida por el buen gusto imperante. Considerada símbolo de angustia y desesperación existencial, la pintura muestra una figura andrógina curva, con un rostro rodeado por sus dos manos abiertas y una boca de la cual parece salir un aullido de dolor. Al fondo, un paisaje de nubes de fuego y aguas turbulentas, en sintonía con el sinuoso movimiento corporal (imagen 9).

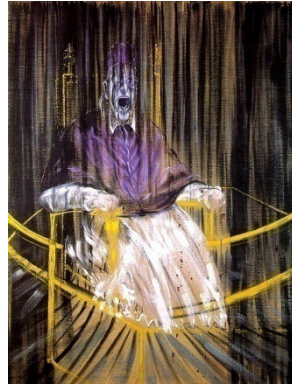


9

El grito es también un tema fundamental en el estudio que en 1953 hace Bacon sobre el retrato que Diego de Velázquez realiza del papa Inocencio XX en el siglo XVII. Mientras Velázquez da vida al prelado con una imagen tensa y severa, Bacon lo desnuda para producir una máscara mortuoria cuya boca abierta remite a orificios antes vetados en el arte y en las buenas costumbres (imágenes 10 y 11).



10



11

Como en otras de sus obras, Bacon impugna los retratos solemnes de papas y figuras investidas de poder, rompe en mil pedazos una figura impoluta, mostrando su debilidad, su fragilidad, su ser mortal y humano a través no sólo del cuerpo sino de sus cavidades dislocadas.

Violencia colectiva

El primero que representó la violencia de la gente común fue Callot (1592-1635), grabador y dibujante francés que representó frescos y crónicas de su época –soldados, payasos, gitanos, mendigos– y vida de la corte. Con ellos quiso mostrar lo que llamó *Las miserias de la guerra* (imagen 12).



12

Como antecedente más directo de Goya, Callot no olvidó los elementos simbólicos que contrastaban con el exceso de la intensa crueldad representada. El conjunto de grabados que Goya hizo entre 1810 y 1815 y que tituló *Los desastres de la guerra*, prescinden de tales elementos y dan centralidad a la gente sin conceder ningún protagonismo ni al monarca Fernando VII ni a sus generales.

Con esta serie Goya abrió una etapa nueva en la representación de la violencia, la crueldad y la tortura, y aunque estos temas fueron habituales en la pintura y el grabado europeo medieval, renacentista y barroco, la perspectiva con la que los abordó a fines del XIX se consideró moderna.

No es mayor la crueldad que muestra que aquella que representaron Bruegel o el propio Callot: lo que los hace diferentes no son los temas en las escenas sino el modo de mirarlos, Goya aprovecha el primer plano para representar un grupo de personas anónimas enfrascadas en actos de violencia, mientras que Callot coloca el paisaje y al fondo los personajes colgados de las ramas del árbol, dando así una distancia a la imagen violenta y un respiro al receptor.

Esta disposición estética de espacios y formas hace difícil reconocer en primera instancia que se trata de una escena violenta; en Goya, no cabe la menor duda, parece interesarle, más que la razón política de la lucha, la necesidad de pelear para sobrevivir. Las mujeres pueden enfrentarse a los soldados cuerpo a cuerpo y con hijos en brazos, de la boca de los hombres emana vómito y sangre, no hay gloria sino tragedia y el heroísmo del que puede hablarse es el horror (imagen 13).



13

Dentro de la serie *Los desastres de la guerra*, los grabados intitolados *Yo lo vi* involucran al artista como testigo de las atrocidades, como si fuera un reportero gráfico que captura el instante (imagen 14).



14

A principios de la década de 1970, los reportajes fotográficos con temas de guerra excluían a muertos, mutilados o enfermos, hasta que las imágenes sobre la guerra de Vietnam ofrecieron constancias acerca del sufrimiento de la gente y una certeza casi total de que ninguna de las fotografías más conocidas había sido trucada.

El ejemplo clásico es la fotografía tomada por Huynh Cong Ut, en 1972, sobre el grupo de niños en primer plano que corren despavoridos, lejos de una aldea recién bañada con napalm y que pertenece, según Susan Sontag, al conjunto de fotografías en la que no es posible posar (imagen 15).



15

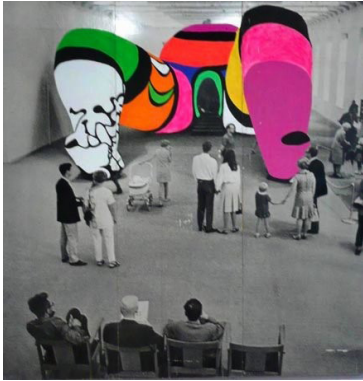
La imagen adquiere autoridad moral ya que en primer lugar introduce precisión y veracidad al relato fotográfico y acaba con cualquier efecto artificial o sentimental. Contrario al mundo del entretenimiento, el elemento central es la narración apegada a la realidad, dando así cuenta de lo acontecido a través del testimonio visual de las víctimas y sobrevivientes.

El cuerpo y sus cavidades como campo de batalla

Los movimientos sociales de 1968 en diferentes lugares del mundo y las luchas por la igualdad de las mujeres sirvieron de marco para la multiplicación de obras visuales sobre el tema de la violencia ejercida en la guerra, en la pobreza de las ciudades y el campo, en el espacio de lo público, lo privado, lo íntimo. Se produjeron nuevas manifestaciones en la pintura, la escultura, la fotografía, en instalaciones, performances y los medios de comunicación visual.

Los grandes museos históricos y contemporáneos se vieron obligados a incorporar obras y miradas distintas y divergentes a partir de un corpus historiográfico y teórico proporcionado por los estudios históricos y sociales y los estudios de género, sobre todo del ámbito anglosajón. Las historiadoras feministas como Laura Mulvey, Frances Borzello, Linda Nochlin, Roszika Parker y Griselda Pollock, Judith Butler, por solo mencionar algunas, construyeron nuevas líneas de interpretación, arrojando luz sobre la contribución de la mirada masculina de críticos e historiadores, comitentes y espectadores en la naturalización de la mujer como objeto de contemplación y no sujeto de producción.

Basten algunos ejemplos sobre la condición de las mujeres como expresión de género en el arte, como la instalación llamada *Hon -Ella-*, realizada en 1966 por Niki de Saint Phalle. Se trata de una obra presentada en el Moderna Museet de Estocolmo (De la Villa, 2011:105), imagen 16.



16

Conmocionó a muchos asistentes la estructura gigantesca de un cuerpo femenino alegremente coloreado, tumbado con las piernas abiertas y las rodillas en alto, en absoluta disponibilidad. Al exhibir una postura imaginable sólo en consultorios ginecológicos ofrece su reinterpretación lúdica como puerta de entrada a la sexualidad y el placer, acceso a una cueva de maravillas que el museo ofrecía. Con esta obra los artistas buscaron desmitificar las partes ocultas del cuerpo femenino exhibiendo una de sus cavidades –otrora prohibida por el buen gusto y el decoro.

El cuerpo como campo de batalla ha convertido a muchas artistas en activistas sociales, al evidenciar las diversas prohibiciones que se han ejercido sobre ellas, como es el caso de Sanja Ivekovic, quien en 1979 llamó la atención de la policía que peinaba la zona en helicóptero: se mostraba relajada, leyendo, fumando, bebiendo whisky y masturbándose en una terraza, mientras en la calle pasaba el desfile del presidente yugoslavo Tito.

La denuncia sobre la violencia de género ha sido tomada como bandera por la ex publicista Barbara Kruger, quien en 1982 elaboró carteles que luego poblarían las calles, los muros y los medios de transporte de la ciudad de Nueva York. Una de ellas es la imagen que representa la silueta inclinada de una mujer cuya nuca, columna vertebral, glúteos y piernas se encuentran marcados con alfileres y a la cual atraviesa un texto provocador: “Hemos recibido la orden de no movernos” (imagen 17).

La humildad, la inmovilidad y la obediencia como territorio emblemáticamente femeninos se torna objeto de provocación y denuncia en esta obra que ubica físicamente y en carne propia la inmovilización de la mujer como clave del poder que la sociedad ha ejercido sobre su cuerpo y su vida.



17

La obra de Cindy Sherman gira también en torno a imaginarios femeninos: *The Kitchen* –la cocina–, exhibida en 1978, sienta las bases de una obra fotográfica de sí misma con la que representa formas y escenarios de la cultura femenina (Jones, 2006: 106). En el ejemplo de la serie *Sexual Images* –*Imágenes sexuales*–, producida en 1992, utiliza el cuerpo de un maniquí desnudo y lo coloca sobre el suelo de rodillas y con la espalda hacia el observador. En el centro de la imagen y a la altura de lo que sería el ano se encuentra una gran cavidad oscura flanqueada por sus dos manos, cuyos dedos enmarcan y señalan el gran orificio (imagen 18).

Resulta automático el símil que se establece con el cuerpo desnudo femenino y eso es lo que sin duda busca la artista al colocarlo en una posición vulnerable, de rodillas, trastabillante, con las nalgas ligeramente elevadas y los pies flotando en primer plano, sin lograr el equilibrio.



18

Al señalar el orificio con las manos colocadas en posición oblicua también parece despejar el campo, ampliarlo, con lo cual el maniquí cobra vida; busca orientar nuestra mirada hacia un lugar de su cuerpo que ha permanecido oculto en las artes y que en este caso cobra un lugar preponderante. Con esta obra Sherman ejecuta el acto de señalar, que para Boehm es una de las fuentes poderosas de la naturaleza, el “logos” que desempeña un papel fundamental para comprender el centro de la

imagen. Mientras algunos afirman que el acto de señalar es un acto regresivo del cuerpo que ayuda, colabora, cuando el alfabeto no logra explicar, Boehm sostiene todo lo contrario pues la imagen habla por medio de la mirada, el movimiento, el ritmo, la gestualidad y las manos que precisan, enmarcan (2007: 19).

En este caso cobra independencia del lenguaje verbal por su libre juego de los gestos, brazos, manos, pies, cuya fuerza los mueve como órganos deícticos que explican, escenifican, desglosan o describen sin palabras el hecho.

La íntima relación entre deixis –indicación o mostración– busca comprender cómo los sistemas simbólicos icónicos pueden producir sentidos, efectos, sin despojarse de su condición material. Y es que el acto de señalar no funge como complementario al acto de decir, pues las imágenes hablan lo mismo que callan u ocultan cosas bajo claves cifradas. La tarea es investigar las distancias, los abismos entre decir y señalar desde una perspectiva que otorgue al acto de señalar su propia fuerza, su propia lógica.

¿Qué señala Sherman con esta obra? ¿Hacia dónde se dirige la mirada del observador?

La autora da vida al maniquí/mujer y al hacerlo expone su inmovilidad de siglos, su incómoda postura como si gateara, ejercitando el acto autónomo de caminar. Expone su intimidad desnuda con la que señala la cavidad como lugar preciso de un acto de violencia perpetrado en tantos cuerpos femeninos sobre un punto especialmente vulnerable e íntimo, como acción pedagógica y didáctica.

Elige un maniquí y no una mujer para asegurar la distancia frente al observador, permitiendo que éste identifique el lugar preciso en donde se han llevado a cabo actos de violencia sobre cuerpos femeninos.

Aunque se trata de un cuerpo plástico inerte, resulta eficaz como artefacto puesto en movimiento para señalar un acto de dominio y poder con una posición vulnerable y un ano distendido, inconmensurable, doliente, como ventana al mundo del silencio.

Esta imagen puede incomodar a aquellos espectadores acostumbrados durante siglos a contemplar desnudos femeninos de frente, plácidos, sedentes, contemplantes, rostros bellos, senos y glúteos turgentes y miradas oblicuas en transe hipnótico, elementos estereotípicos de la belleza clásica que hasta hoy sobrevive en algunas manifestaciones de arte y en los medios de comunicación masiva.

Sherman pone en primer plano las partes que por pudor, “buen gusto” o complicidad se han ocultado y los señala; se ahorra explicaciones superando la sombra que el lenguaje ha dejado sobre

la imagen para descifrar el lugar preciso y material de la violencia.

¿Qué elementos despiertan la atención? El maniquí o su humanización, la coreografía que devela el ritmo torpe de cuerpo inmovilizado, con frágil equilibrio, un cuerpo torturado, postrado, que sin embargo señala el camino hacia la catarsis por medio de la sensibilización y la denuncia.

El análisis iconográfico busca no sólo la respuesta a estas preguntas sino una descripción de la escenografía y la atmósfera que construye la artista en colores de tonos oscuros y claros, que enfatizan el acto de señalar. El proceso deíctico del ritmo muestra el trastabilleo de piernas y pies con movimientos poco articulados por la posición misma del cuerpo, un juego de luz y sombras sobre el cuerpo plástico, su tensión, su fragilidad y su fuerza.

La deixis corporal abre un contraste, una diferencia performativa con la cual cobra vida la materialidad del cuerpo plástico, y la postura del sujeto entra en un juego de intercambio con su edad, su tamaño, su clase social, su género, apuntando hacia un lenguaje corporal distinto al masculino.

El acto de señalar proviene de una presencia corporal llena de posibilidades pero que aquí decide pronunciarse para definir el territorio del cuerpo como lugar desde el cual algo se muestra, horizonte de presencias y ausencias que surge desnudo y postrado, agujereado, humillado y que sin embargo señala, acota, denuncia, en un acto de catarsis, sanación y esperanza.

El cuerpo sometido

La moda, considerada una de las bellas artes, ha pasado de los armarios a las vitrinas y a las calles con la muestra en el Museo Metropolitano de Nueva York en 2011 del malogrado diseñador británico Alexander McQueen. La exposición atrajo a más de 660 mil espectadores durante un período que tuvo que extender sus horarios a la media noche para albergar a todos aquellos que en horario extraordinario estaban dispuestos a pagar 50 euros para verla. Lo mismo sucedió en París, cuando el Museo Galliera ofreció una muestra de la colección de Madame Grés; en la ciudad de Montreal, al cobijar una retrospectiva de Jean Paul Gaultier, y en Moscú, quien dialogó con la música, la moda y el arte en la exposición sobre Pushkin y Dior. Las propias empresas de la moda han inaugurado museos como el Gucci en Florencia y la Fundación Louis Vuitton en París. (De la Torriente, 2011, p. 34)

Fue Georg Simmel quien desde 1911 definió la moda como producto de diferenciación de clase, cuya función consiste en cohesionar grupos sociales y confrontarlos entre sí a través de promesas de exclusividad. Al señalar los nexos estrechos como definitorios de una cultura femenina y masculina,

sentó las bases para los estudios de género que ubican la moda no sólo en el terreno de la desigualdad de clase sino como un territorio de opresión femenina cuyos objetos de represión son muchas veces invisibles al ojo humano.

Es el caso del trabajo de Tanya Marcuse, cuya investigación en archivos del Museo Metropolitano de Nueva York y el Instituto Tecnológico de la Moda compara prendas interiores femeninas y armaduras masculinas para lograr un inventario fotográfico desde el siglo IV a.C.

En su serie fotográfica *Ropa interior y armaduras* (2002-2004) muestra un conjunto de prendas femeninas y masculinas para marcar códigos de sensualidad sobre los cuerpos que en diferentes épocas históricas habitaron dichas prendas.

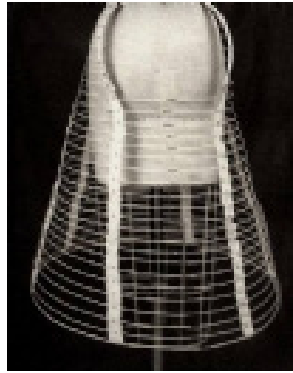
Los artefactos femeninos cuyas estructuras eran invisibles, eran confeccionados sobre el cuerpo para realzar o exagerar ciertas partes del mismo consideradas como atractivas y deseadas por los hombres. En el caso de los varones los objetos debían proteger y ocultar las partes vulnerables, presentando una armadura visible como fachada impenetrable. La artista se concentra menos en la confección y delicadeza de las telas, los encajes, lazos y listones más característicos de la ropa íntima femenina, y más en su arquitectura hecha a base de hueso, madera y metal. Además de corsés, almohadillas y crinolinas, estudia cinturones de castidad y levantadores de senos para contrastarlos con las armaduras masculinas.

Resultan controvertidos los objetos femeninos por su diseño que está en función del deseo masculino y por el símil que establece la autora con la armadura. Los primeros implican una violencia invisible ejercida directamente sobre el cuerpo femenino, cuya intención está puesta en el sacrificio físico en aras de lograr la belleza que dicta la moda y que finalmente conquistará al varón. En el caso de las armaduras masculinas resulta evidente que su finalidad es proteger el cuerpo.

Las prendas femeninas estudiadas como pruebas invisibles de violencia ejercida sobre el cuerpo, lejos de proteger sus partes, resultan no sólo incómodas sino artificiales e incluso peligrosas, pues comprimen, coartan o abultan, causando algunas consecuencias graves en el terreno de la salud (imágenes 19, 20, 21 y 22).



19



20



21



22

Vestigios de violencia

La violencia que en los últimos años ha azotado a México ha incidido en varios espacios de la vida cotidiana, no sólo en una sensación de inseguridad y miedo con la cual se transita por las calles, sino en la sensación de vulnerabilidad que experimenta el ciudadano común.

Algunos artistas visuales se han inspirado en el clima de violencia que se vive en zonas especialmente abatidas por la delincuencia. A manera de una sociología del arte, dan cuenta de la configuración de un estado moderno sin negar la emergencia de la destrucción y muerte como signo y motor de la modernidad.

Es el caso de la obra de Teresa Margolles, quien a lo largo de más de 15 años ha mostrado la materialidad de la muerte como especie de historiografía de la brutalidad de la experiencia humana. Su transcripción visual de un proyecto de denuncia y opinión pública podría llamarse arte político (imágenes 23 y 24).

En el catálogo de la 53ª Exposición de Arte en la Bienal de Venecia de 2009, el crítico de arte Cuauhtémoc Medina recorre las etapas codificadas de la artista como parte de una memoria histórica de la violencia: formó parte del grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense) en la década de 1990 y luego se independizó de éste creando una obra individual. Investigó “la vida de los cadáveres” a través de performances, videos y objetos escultóricos híbridos (2009: 23).

Su actividad la condujo a exhibir un arsenal de tácticas de producción para facilitar un contrabando de productos y derivados extraídos del trabajo forense y en la dirección de lo que Foucault llamó heterotopía.



23

Para el arte, el cuarto de exhibición se vuelve un espacio que se encuentra fuera de todos los espacios, aun cuando estén claramente localizados, como el manicomio, la cárcel, los asilos, los orfanatorios, las zonas de castigo y tortura, y, en el caso de Margolles, la morgue.

La artista se lanzó hacia un amplio espectro de intervenciones en espacios y superficies de territorio urbano, reciclando el agua empleada para lavar cadáveres, las grasas expelidas de ellos por las técnicas procesadoras, así como partes del cuerpo como método para espectralizar el espacio de exhibición. Con ello, más que los propios cuerpos, exportaba los productos de desecho del depósito de cadáveres. Las sustancias corporales y fluidos se transfirieron en el entorno de los espectadores y las esencias se dispersaron en forma de vapor o transformadas en volátiles pompas de jabón.

Para fusionar la vista al sentido del olfato, la artista utilizó grasa humana para barnizar instalaciones monocromáticas o como relleno para reparar cuarteaduras del cuerpo social. En lugar de la contemplación de la belleza, los cuerpos de los espectadores y sus sentimientos estaban siendo expuestos a los trabajos en la forma de sustancias que violaban la distancia implicada por la atención estética.

Posteriormente, Margolles abandona la morgue y avanza hacia una nueva fase en donde camina como nómada por las calles en busca de evidencias de muerte, lodo, sangre, vidrios rotos colectados en transitadas avenidas. Registra el horror del vacío de la muerte en fotografía y video, colecciona reportes de prensa y recoge testimonios personales que suscitan las ejecuciones perpetradas por el narcotráfico.

Su trabajo se concentra en aquellos vestigios que quedan después de un acto de violencia: la sangre y el lodo, la textura de la mugre secada sobre telas que humidifica y lleva a la sala de exhibición. Confecciona piezas de joyería con las astillas de vidrio roto, incrusta las frases cotidianas que pululan alrededor de los asesinatos sobre las paredes o las borda con hilo dorado sobre telas enjuagadas en restos de sangre.



24

Este material utiliza el espacio artístico para articular lo abyecto con el deseo del voyeurista que burbujea silenciosamente frente a un asesinato sin final, pues siempre quedan residuos de la violencia. Margolles se transforma en cronista y filósofa de las márgenes para mostrarnos las relaciones íntimas que existen entre el consumo, la democracia electoral y el libre tránsito de la violencia, al presentarnos un referente de la violencia sin contexto a nivel casi inmaterial, pues el registro del residuo es incompatible con el medio y la técnica. Barre sobre lo que ha sido ya barrido, limpia sobre lo que ha sido limpiado y esterilizado: como todo barrido, es una tarea que nunca termina por realizarse.

Imagen invisible

El acontecimiento que en mayo de 2011 ocupó primeras planas en noticieros y la red fue el acto de censura que el presidente de los Estados Unidos, Barak Obama (BO) impuso sobre la imagen del cadáver de Osama bin Laden (OBL), ejecutado por un comando estadounidense. En el inicio, los medios empezaron a circular varias imágenes familiares de OBL por la televisión y la red (imágenes 25 y 26).



25



26

Una de las más recurrentes fue la imagen de OBL con la barba encanecida contrastada con la ya emblemática que Robert Fisk, del periódico *Independent*, le tomara en 1997, *En algún lugar de Afganistán*.

La imagen exigida por distintos medios al gobierno de Estados Unidos sería la prueba de muerte del terrorista que marcó para siempre la historia de Occidente en tiempo real con la caída de las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001.

En los noticieros de las principales cadenas estadounidenses aparecieron también imágenes de OBL dentro de una cueva o caminando por un paraje solitario junto con otros miembros de Al Qaeda; otra más que CNN intituló *Una familia moderna*, en la que se le veía junto a sus hermanos, tomada en Falun, Suecia, cuando era un adolescente de 14 años.

Para dar veracidad a la narrativa sobre el lugar preciso de la ejecución, se difundió una maqueta del lugar en donde se mantenía escondido, un mapa de localización de Pakistán y dentro de él la provincia de Abbottabad.

Algunos días después fue difundida aquella imagen del equipo de colaboradores más cercanos del presidente estadounidense, en la Sala de Situación de la Casa Blanca. Captada por Pete Souza, el fotógrafo oficial, esta imagen pasaría a la historia como “prueba” de que este grupo de hombres y mujeres fueron testigos oculares de la ejecución de OBL.

Sentados en forma de semicírculo, se muestra en primer plano una serie de cinco personas – cuatro hombres y una mujer– alrededor de una mesa rectangular con sus respectivos instrumentos de trabajo. De pie y colocados en segundo plano, cuatro varones y una mujer en el fondo. Todos concentran la mirada sobre un objetivo común que la imagen no muestra y que supuestamente es la pantalla en donde se trasmite en vivo y en directo las imágenes del asalto al lugar en donde se ocultaba OBL, su captura y ejecución.

La foto de un instante dentro de los cuarenta minutos que duró el asalto que llevó a la muerte de OBL y de otras personas que habitaban la casa, forma parte de la historia y puede ser la obra magna del fotógrafo (imagen 27).

Retrata la plana mayor del entramado político, militar y antiterrorista de Estados Unidos en cuya disposición de izquierda a derecha registra al vicepresidente Joe Biden, al presidente Barak Obama, Marshall B. Webb, comandante en jefe del “Joint Special Operations Command”–la unidad de la que dependen los SEAL, el cuerpo de élite que efectuó el asalto–, el asesor de Seguridad Nacional Denis McDonough, la secretaria de Estado Hillary Clinton y el secretario de Defensa Robert Gates.

En segundo plano se aprecian de izquierda a derecha a Mike Mullen, presidente de la Junta de Jefes del Estado Mayor, Tom Donilon, asesor de Obama en materia de Seguridad Nacional, Bill Daley, jefe de gabinete de Obama, Tony Blinken, asesor de Seguridad Nacional de Biden, y Audrey Tomason, directora de la lucha antiterrorista de la Casa Blanca.



27

Se destacan algunas características sobre la gestualidad y el movimiento corporal de los sujetos dentro de un ambiente austero acotado por muros blancos y dos puertas de madera al fondo: Biden se muestra serio pero relajado, el torso de Obama está encogido y su mirada ensombrecida, adusta; revela tensión, preocupación, incertidumbre; el gesto eficiente de Marshall “Brad” Webb –número dos en el comando conjunto de operaciones especiales– dirige su mirada hacia abajo hacia lo que probablemente sea su computadora personal.

Resulta significativo, en este juego de torsos y miradas, que el presidente Obama haya cedido a Webb la silla presidencial, permitiendo el desplazamiento del poder presidencial – electo democráticamente– hacia un lugar secundario y colocando en su lugar al símbolo de la fuerza militar con sus atributos iconográficos del poder condecorado.

Otro elemento discordante es la figura de Hillary Clinton, quien lleva su mano derecha a la boca para no mostrar su cavidad bucal y como si reprimiera un grito o una emoción. No tardarían en preguntarle días después a qué se debía su reacción, a lo cual respondió que en realidad su gesto obedecía al esfuerzo de atajar una tos producida por la fiebre del heno.

La iconografía del poder se resquebraja cuando se revelan cuarteaduras en un sistema compacto, pues rompe con la gestualidad y el movimiento corporal esperado: por un lado, un presidente cuya

mirada es sombría y su estatura corporal se frunce; por el otro, una secretaria de Estado que ha mostrado estoicismo y disciplina gestual en otros tiempos turbulentos y que en este caso ofrece un ademán que podría llamarse humano, estereotípicamente femenino. Ambos, presidente y secretaria de Estado, revelan una gestualidad que se antoja espontánea y que rompe con la sensación de grupo compacto avezado en la retórica del poder y la simulación (Flüsser, 1991: 39).

Hay dos personajes en la segunda fila que también muestran trazos de espontaneidad: Donilon que se asoma sobre el hombro de Daley para ver lo que todos están viendo y Audrey Tomason, cuya baja estatura la obliga a pararse en puntas para poder ver hacia donde ven los demás. Podría decirse que hacia ella convergen todos los presentes por la forma triangular que dibujan las cabezas en la foto.

A excepción del presidente, la mayoría de los varones muestra contención frente a la espontaneidad que revelan los dos gestos femeninos, en aquello que podría ser una emoción no controlada como cuarteadura psíquica que muestra la imagen. Son cavidades que se alejan de la retórica gestual y verbal de contención que en el mundo de la política es fundamental para el ocultamiento de las emociones y su disciplina. Sería importante acudir a la óptica y a la neurofisiología para analizar elementos invisibles en la imagen como la dilatación de la pupila y la tensión corporal en distintos músculos.

En un estudio sugerente, Schulz analiza videos de presidentes y mandatarios en etapas previas a su aparición frente a los medios –registra actitudes relajadas de ellos y ellas charlando con la conductora, arreglándose la corbata, peinándose frente al espejo o recibiendo los últimos toques de la maquillista–. Recuerda que no debemos olvidar su condición de imágenes y sugiere por ello “desenlarvar” la mascarada que nos ofrecen, con el fin de mostrar la realidad que no devela la imagen. Su estudio conduce a través de las múltiples capas que existen entre un rostro natural, su mímica ensayada y su maquillaje artístico y recuerda que, como ésta que nos ocupa ahora, muchas imágenes fotográficas y televisivas son posadas, escenificadas o manipuladas, mienten y esconden algo que permanece invisible (2009: 147).

Sería necesario conocer los motivos por los cuales Obama autorizó una imagen de un presidente que se muestra empequeñecido visualmente frente al resto de los asistentes, todo ellos convocados a mirar una pantalla invisible al espectador para que éste sea testigo no de la ejecución sino del acto de mirar como acontecimiento histórico.

Como sujeto familiarizado con la imagen en sus diferentes soportes –en la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, la televisión y ahora los nuevos medios– el público no sólo mira sino imagina lo que está detrás de la imagen para adivinar lo que va a suceder posteriormente. Entrenados a

adivinar el movimiento interno subjetivo que provoca en el espectador cada imagen, entramos en el juego perverso que se da entre imágenes y verdad cuando logra revitalizarse por la concatenación de relatos visuales sobre una historia que han armado los medios y ha reinterpretado el público como piezas de un rompecabezas.

Al tiempo que se informaba sobre la ejecución de OBL se transmitían imágenes con manifestaciones de júbilo entre quienes perdieron a sus seres queridos en Ground Zero – hueco que dejaron las Torres Gemelas al ser derribadas por dos aviones–. Mostraron también imágenes de protesta contra las fuerzas estadounidenses en Quetta, al sur de Pakistán, donde un millar de personas gritaron “mueran los Estados Unidos”.

Algo que se escapó a los medios tradicionales, y que nació en Twitter, fue el recuento paso a paso del internauta Sohaib Athar, quien registraba la operación militar, sin saber a ciencia cierta qué sucedía: “Un helicóptero sobrevuela Abbottabad a la una de la madrugada, es extraño... Una gran explosión hace vibrar las ventanas, espero no sea el inicio de algo feo” [http://news.cnet.com/8301-3191-3_20059868-281.html].

Así empezó la exclusiva crónica en vivo y en directo de uno de los principales acontecimientos informativos del momento. Sin saberlo su autor, experto en tecnología de la información, residente de Abbottabad, relató a través de Twitter paso a paso la operación que tendría que exterminar a Osama bin Laden y a todos sus acompañantes.

Athar, conocido en Twitter como @reallyvirtual, se hallaba despierto en su casa cuando las fuerzas especiales estadounidenses lanzaron el ataque. Sus “tuits” anteriores describían problemas cotidianos de una ciudad con cortes en el suministro de electricidad y otras cuestiones. De repente, la cuenta de Athar se convirtió en blog de guerra al describir la caída de uno de los helicópteros.

El relato crece: “Se oyen varias explosiones”; un taxista reporta un avión que sobrevuela Abbottabad, otro informa que la zona ha sido acordonada y los militares están haciendo una búsqueda puerta a puerta”. Alguno más sospecha que los helicópteros en acción son extranjeros. Estas múltiples voces le roban la exclusiva a los medios tradicionales e informan al mundo detalles precisos de una operación encubierta que apenas empezaba a desarrollarse. Las varias interpretaciones, la multiplicidad de imágenes y voces dan cuenta de la complejidad del hecho. Lejos de simplificar o polarizar las aristas del acontecimiento, como es costumbre en la televisión, los ciudadanos van narrando en la simultaneidad y el empalme del “tuit” aquello que frente a sus ojos está sucediendo, salpicándolo con comentarios de índole personal.

Horas transcurren y la Casa Blanca confirma la ejecución de OBL; anuncia que en breve el presidente dirigirá un discurso a la nación; mientras tanto, y siete horas después del primer tuit, el usuario Munzir Nazvi, analista político, señala contundente: “Creo que el accidente del helicóptero en Abbottabad y el discurso de Obama están conectados”.

La imagen de Obama transmitida en redes sociales muestra un rostro y unos hombros flanqueados por una franja roja que apenas deja ver estos últimos. La colocación de la cabeza no es frontal, la mirada es furtiva, mientras que la cavidad bucal se abre para hablar mostrando parte de la dentadura de un presidente otrora fotogénico. El contexto de lámparas alargadas y luz fría refuerzan la imagen de un rostro avejentado, fatigado, elongado (imagen 28).



28

Los usuarios no tardan en bombardear a Athar con preguntas y los principales medios de comunicación en el mundo lo buscan para la exclusiva: “Me rindo” –dice– “no puedo atender a todos”. Al igual que los demás espectadores de la acción, éste nunca ve la acción ni el cuerpo, aunque asume que lo han ejecutado: “Esto es una locura. Bin Laden murió. No lo maté yo. Necesito dormir” (*El País*, 2011: 8).

Los nuevos medios transmiten las dudas de quienes permanecen escépticos frente a la acción, y reavivan distintos dichos relativos a la imagen: “Una imagen vale más que mil palabras” o “hasta no ver no creer”. Todos sabemos que hasta la imagen de bin Laden muerto podría estar trucada pero la ilusión de realidad acosa las noticias en televisión y las redes sociales, en especial Facebook y Twitter.

El 3 de mayo Washington informaba que aún continuaba sopesando los inconvenientes de publicar las imágenes del cadáver, y es que, según informan algunos medios, la Casa Blanca tenía en su poder una nutrida colección de fotografías del cadáver de OBL durante el asalto en Pakistán, su traslado a un hangar de Afganistán y su apresurado lanzamiento al océano.

Una de ellas es la que un miembro del equipo de asalto SEAL de la Marina tomó con su cámara del rostro del cadáver y envió vía satélite a un servidor norteamericano; al recibirlo, un programa informático de reconocimiento facial del gobierno estadounidense confirmó que se trataba de OBL.

Continuó el debate en la Casa Blanca sobre si era conveniente difundir esas fotos como medida para acallar posibles rumores que pusieran en duda la veracidad del hecho de que el cadáver lanzado al mar fuera el de bin Laden. Mientras tanto, Jay Carney, portavoz de la Casa Blanca, aseguraba que se trataba de unas imágenes “desagradables” que podrían resultar incendiarias y que preocupaba a Washington que con ellas se estimulara el antiamericanismo en el mundo islámico, en un momento en que el Pentágono está participando a través de la OTAN en el conflicto libio.

Los escépticos seguían exigiendo pruebas visuales de la muerte de OBL, sobretodo los talibanes, a quienes el Pentágono sigue disputando el control de las zonas tribales en Afganistán. Los talibanes ocultaron a OBL durante los meses previos al ataque a las Torres Gemelas y se asociaron con Al Qaeda tras la invasión norteamericana, expresaron dudas sobre la muerte del saudí, aunque después la ratificaron.

Los familiares y amigos de las más de tres mil víctimas de los atentados del 9/11 también solicitaron a Obama la presentación de la imagen, buscando el mismo efecto de realidad que la palabra no alcanzaba a satisfacer y que en su momento tuvieron las imágenes del ahorcamiento de Saddam Hussein en Irak o del asesinato del Che Guevara en Bolivia.

El mismo día el *Corriere Della Sera.it* publicó en su página electrónica una foto de OBL y horas más tarde otra circulaba en Twitter con luz infrarroja y cámara de visión nocturna. Según las redes sociales, ambas resultaron falsificaciones sobreimpuestas en una imagen de la película estadounidense *La caída del halcón negro* (www.ejecentral.com, 3/5/ 2011), imagen 29.



29

La metodología propuesta por Bredekamp para el análisis de imágenes ha sido aplicada en este relato visual para registrar, desde la experiencia concreta de la imagen y la ausencia del objeto de la mirada, la aprehensión y manipulación de las imágenes falsas, la imaginación y la imitación de

la realidad en las imágenes; la comprensión y el relato sobre la imagen o la etapa histórica y, por último, la imagen técnica, basada en el cálculo y el dominio técnico de los aparatos (Bredenkamp, Schneider y Dünkel, 2008: 41).

La diferencia entre esta imagen y las anteriores es que se basa en el artefacto técnico y en la capacidad de hacerlo funcionar. De ahí que Flüsser describa el proceso de la historia de la cultura con tendencias hacia la abstracción y la enajenación del ser humano frente a lo concreto. Mientras las imágenes tradicionales se mueven en la bidimensionalidad, el texto escrito se desplaza en la unidimensionalidad/linealidad y la imagen técnica hacia la dimensión cero de los píxeles (1991: 42). En este caso la imagen técnica es artificio que no cumplió con las expectativas de muchos espectadores. Hasta el momento no existe ninguna imagen –ni fidedigna ni ficticia– que “compruebe” la muerte del terrorista más buscado de los últimos años. ¿Debemos creer en las palabras del presidente de los Estados Unidos, quien aseguró al mundo que el enemigo acérrimo de la democracia había muerto y que, siguiendo las tradiciones islámicas, su cadáver fue arrojado al mar?

Más que creer en la noticia construida desde los medios hay que hurgar en el relato visual que el 5 de mayo mostraba imágenes que un oficial de las fuerzas de seguridad paquistaníes había vendido a la agencia Reuters: se trataba de la fotografía de tres hombres muertos, de los cuales ninguno era OBL. Aseguró que la había tomado una hora después del asalto y pidió anonimato a sus compradores, aunque pocas horas después Obama presentaba nuevos argumentos para reforzar su negativa de publicar la imagen del cadáver porque, según él, no las consideraba necesarias para probar la veracidad de su muerte ya que serían un estímulo morboso que causaría más irritación que beneficios.

El riesgo corrido dio pie a mayor especulación, en el programa *60 Minutos* de la cadena CBS, transmitido el 8 de mayo, Obama señaló que no utilizarían ese material como un trofeo: “No se trata de algo que haya que celebrar como si hubiéramos metido un gol”. Sobre las fotografías que dice haber visto, aseguró que se trataba de una serie de imágenes “muy gráficas” y que no quería que instigaran a la violencia o fueran usadas como propaganda.

En realidad el acto del presidente de los Estados Unidos es casi tan violento como la autorización de la operación misma, pues la censura desafió a las leyes de transparencia en materia informativa. Decidió no difundir las imágenes y ofreció una explicación retórica: se evitaría la furia y la indignación de los musulmanes en contra de la potencia estadounidense, aunque con ello pudiera provocar que el terrorista suplicado encarne a un nuevo mártir, a un mesías. En un país con instituciones democráticas el poder presidencial recurre al autoritarismo, a la confianza y a la fe: “debes creerme porque lo digo yo”. Se erige en moderno Leviatán, con la espada del guerrero en la diestra y el bastón del obispo en la siniestra (Bredenkamp, 2000: 18).

Colofón

El cuerpo y sus cavidades en imágenes de violencia fueron motivo de reflexión en este texto que buscó confluencias entre el arte y los medios de comunicación. La propuesta teórica y metodológica registró ciertas pautas en el gesto, en el movimiento de los cuerpos y las cavidades como testigos silenciosos, en las huellas y los vestigios de la violencia. Los ejemplos mostraron imágenes de esculturas griegas, códices, pinturas europeas, grabados franceses y españoles, fotografías de guerra; también se eligieron expresiones de género montadas en instalaciones, carteles y esculturas para evidenciar cuerpos y cavidades como territorios de sumisión, de lucha, denuncia y empoderamiento femenino. La violencia, invisible al espectador, se proyectó sobre cuerpos y cavidades en una puesta en escena de una ejecución imaginada. Todo ello generó un diálogo inacabado entre arte y medios de comunicación y entre lo que éste y aquéllos tienen en común como representaciones de violencia.

Ciertamente, la gran cantidad de disciplinas que abordan el estudio de las imágenes trae como consecuencia nuevas preguntas sobre procesamiento, estructuración, soportes, archivo de imágenes y sus nuevas funciones sociales. No sólo las ciencias sociales y las humanidades, sino también las ciencias exactas, se han abocado al desciframiento del impacto que tienen sobre el ser humano, y en este texto apenas se enlistan algunos ejemplos.

El recorte teórico elegido invita a ocuparse de todas las imágenes tocando, no sólo aspectos estéticos sino históricos, técnicos, psíquicos, genéticos y sociales. Busca ampliar las fronteras de una definición tradicional y su consabida departamentalización en el arte y /o los medios visuales. Así concebidas, la observación de estas imágenes permite colocar a un mismo nivel los campos disciplinares y nutrirse de sus riquezas.

El recorte metodológico que eligió la observación de cuerpos y cavidades sirvió para acotar el objeto de estudio y comprenderlo como foco de atención y territorio de la violencia que el observador percibe y capta a través del movimiento y la gestualidad, así como la presencia de ciertos códigos de la imagen, su permanencia, supervivencia y ubicua presencia en la actualidad.

El ámbito de la visualidad incluyente –aspectos en el arte, medios tradicionales y nuevos medios, Internet y las redes sociales, así como la telefonía móvil– plantea futuras cuestiones sobre democratización de la comunicación, cognición, estética filosófica y los problemas técnicos de la manipulación de las imágenes y su archivo.

El debate actual sobre el sentido y la razón de ser de la ciencia de la imagen descansa sobre bases propuestas por la historia de la cultura y su genealogía descansa en un producto cuya discusión

desde hace más de cien años apunta hacia la fuerza y el poder de la imagen, sin comprenderla del todo. Se inserta en una sociedad cuyas raíces están afincadas en la lucha religiosa por las imágenes y en el desarrollo de las ciencias que partieron de la imagen como argumento o fuente de sabiduría desde mediados del siglo XVI, con Galileo Galilei, hasta nuestros días, con el debate sobre la imagen prohibida, oculta, invisible, prueba “fehaciente” de la ejecución de bin Laden. Esta fuerza que ejerce una influencia sobre lo espontáneo y afectivo de la recepción, impacta de manera distinta en cada individuo y se transforma con la historia.

Se buscó avanzar en la comprensión de un conjunto de imágenes cuyo tema es la violencia para analizarlas como documentos sociales autónomos y su relación con otras imágenes y sus contextos históricos. El objetivo fue plantear algunas reflexiones y perspectivas teóricas sobre la violencia en el arte y los medios, la supervivencia de ciertos códigos de violencia y la aparición de nuevas maneras de representarla.

El conjunto de imágenes parecieron adecuadas para mostrar huellas de violencia ejercidas sobre el cuerpo y sus cavidades, estas últimas como partes sometidas, domesticadas durante muchos siglos por la normatividad del buen gusto y el decoro. Está pendiente el esbozo de una iconografía de la violencia que atiende a la descripción, la interpretación, el desciframiento de sus secretos.

La intención es continuar con el diálogo entre disciplinas y apuntalar caminos de investigación de la mano con la psicología, la psiquiatría, la antropología, la política, la anatomía, la neurofisiología y la óptica, los estudios sobre el vestuario, el ornato, los accesorios y la moda, entre otras. La idea es lograr una mejor comprensión sobre la imagen como documento social que manifiesta una vida independiente frente a la palabra escrita, pero que no prescinde de ella para explicarse, y enriquecer el análisis que impacta de diversas maneras a la recepción y a la memoria social y psíquica de la humanidad.

Referencias

Boehm, G. (ed.) (1994), *Was ist ein Bild?* Múnich, W. Fink.

----- (2007), *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlín, Berlin University Press.

-----, Mersmann, B. y C. Spies (eds.) (2008), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Múnich, W. Fink

Bozal, V. (2005), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, La Balsa de la Medusa.

----- et al. (2006), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Universidad Pública de Navarra.

Bredenkamp, H. (1995), “Words, Images, Ellipses: In Meaning of the Visual Arts” en Lavin, I. (ed.), *A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*. Filadelfia, Princeton University Press.

----- (2000), “Ikonographie des Staates: Der Leviathan und seine neuesten Folgen” en *Kritische Justiz*, Madel, Frankfurt am Main.

-----Schneider, B. y V. Dünkel (eds.) (2008), *Das Technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlín, Akademie Verlag.

Brun, M. (2009), *Das Bild*. Berlín, Akademie Verlag.

Callot, J. (1971), *Das gesamte Werk*. Múnich, Rogner und Bernhard.

Crego, C. (2006), “Notas sobre lo abyecto en el arte contemporáneo” en Bozal, V. et al. (eds.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Universidad Pública de Navarra.

Csordas, T. (1994), “Introduction to the Body as Representation and Being in the World” en *Embodiment and Experience: The Existential Ground for Culture and Self*. Cambridge, Cambridge University Press.

Cunillera, M. (2005), “¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX”

en Bozal V. (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, La Balsa de la Medusa.

De la Torriente, E. (2011), “La moda se atrinchera en los museos” en *El País*. 2 de septiembre, Cultura.

De la Villa, R. (2011), “Artistas heroínas” en *Heroínas*. Catálogo para la exposición del mismo nombre en el Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid, abril-julio.

Didi Huberman, G. (2002), *La imagen superviviente. Historia del arte en tiempos de fantasmas de Aby Warburg*. Madrid, Abada.

Elkins, J. (2008), “Der Anfang. Aporien der Bildkritik”. *Rheinsprung 11: Zeitschrift für Bildkritik*. Vol. 1, pp.23-45. Consultado en [www.stonesummerseminartheoryinstitute].

El País (2011), “La Crónica en directo de un vecino de Osama” en *El País*. 3 de mayo, Internacional.

Fernández, A. (2005), “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades” en Bozal, V. (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, La Balsa de la Medusa.

Flüßer, V. (1991), “Digitaler Schein” en *Mediales und Digitales*. Frankfurt am Main.

Greenberg, C. (1940), “Towards a Newer Laocoon” en J. O’ Brien (ed.), *Collected Essays and Criticism: Perceptions and Judgements, 1939-1944*. Chicago-Londres, University of Chicago Press.

Jones, A. (ed.) (2009), *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres, Routledge.

Lessing, G. E. (1766), *Laocoon*. Trad. al español por Barjau, E. (1990). *Laocoonte*. Madrid, Ténos.

Margolles, T. (2001), “Zones of Tolerance: Semefo and Beyond” en revista *Parachute*. Núm. 104, octubre-diciembre.

Medina, C. (ed.) (2009), “What Else Could We Talk About?” en *Catálogo del Pabellón Mexicano de la 53ª Exposición de Arte en la Bienal de Venecia*.

Mitchell, W. J. T. (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press.

----- (2011), *Cloning Terror: The War on Images: 9/11 to the Present*. Chicago, University of Chicago Press.

Schulz, M. (2009), *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München, W. Fink.

Simmel, G. (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona, Alba.

Sontag, S. (2003), *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara.

Warburg, A. (1893), *El renacimiento del paganismo*. Madrid, España, Alianza.

Warr, T. (ed.) (2006), *El cuerpo del artista*. Londres, Phaidon.

Imágenes en el texto

1. Laocoonte: <http://www.google.com>. bing.com/images/search
2. Mantegna: <http://www.google.com.epdlp.com/fotos>
3. Bouguereau: <http://www.googleimages/oocities.org>
4. Códice: <http://www.googleimages/Azteken.Menschenopfer>.
5. Caravaggio: <http://www.googleimages/museodelarte.blogspot.com>
6. Gentileschi: <http://www.googleimages/wikipedia.org>
7. Wall: <http://www.googleimages/artobserved>
8. Laocoonte: <http://www.google.com>. bing.com/images/search
9. Munch: <http://www.googleimages/ucm.es>
10. Velázquez: <http://www.googleimages/juntadeanalucia.es>
11. Bacon: <http://www.googleimages/lacomunidad.el.pais.com>
12. Callot: <http://www.googleimages.es/wikipedia.org>
13. Goya 1: <http://www.googleimages/ingres?qgoya+los+desastres+de+la+guerra>
14. Goya 2: <http://www.googleimages.com/ingres?qgoya+yo+lo+vi>
15. Huynh: <http://www.googleimages/tate.org.uk>
16. Saint Phalle: <http://www.googleimages/daddytypes.com/saint+phalle>
17. Kruger: <http://www.googleimages/ninjavspenguin.com>
18. Sherman: <http://www.googleimages/4bp.blogspot.com/>
19. Marcuse: <http://www.google.es/tanyamarcuse.com/corset.under.ht>
20. Marcuse: <http://www.google.es/artnet.com>
21. Marcuse: <http://www.google.es/tanyamarcuse.com/armor1>
22. Marcuse: <http://www.google.es/tanyamarcuse.com/armor2>
23. Margolles: <http://www.googleimages/inicios.es/gráficos/teresamargolles.jpg>
24. Margolles: <http://www.googleimages/arte-nuevo.blogspot.com>

25. Foto OBL: <http://www.googleimages.laprimeralana.com.mx>
26. Fisk: <http://www.googleimages.mirror.co.uk/upl/m4>
27. Souza: www.google.es/search?pete+souza
28. Obama: <http://www.googleimages.videodesign.com/...uploads/>
29. Montaje: [www.googleimages/unabaina/v1/wp-content/uploads/](http://www.googleimages.unabaina/v1/wp-content/uploads/)