

Imágenes de destrucción: actos iconoclastas en la cultura visual digital. Un episodio del conflicto bélico entre Ucrania y Rusia

Pictures of destruction: iconoclast acts within the digital visual culture. An episode during the war conflict between Ukraine and Russia

Winckler, Greta

 Greta Winckler
gretawinckler@gmail.com
Instituto de Ciencias Antropológicas (UBA – CONICET), Universidad de Buenos Aires, Argentina

Aletheia
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 1853-3701
Periodicidad: Semestral
vol. 13, núm. 25, e139, 2022
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 04 Agosto 2022
Aprobación: 23 Septiembre 2022
Publicación: 01 Diciembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/159/1593537003/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18533701e139>

Resumen: Este trabajo toma como punto de partida un video difundido a modo de propaganda por el parlamento ucraniano en el marco del conflicto armado contra Rusia (2022). En él, se observa un falso ataque a la Torre Eiffel, entendida como ícono no solamente francés sino de relevancia internacional. De este modo, la destrucción (simulada) de este símbolo puede pensarse como un acto iconoclasta dentro de la cultura visual digital que permitirá reflexionar sobre el estatus de la imagen en la virtualidad, así como sobre el modelo temporal de lo visual. Será clave insertar este gesto en una historia de la cultura visual más amplia, relacionada a las diferentes estrategias visuales que en distintas contiendas bélicas se pusieron en juego. Se verá que la eficacia del video no sólo se apoya en el manejo adecuado de herramientas técnicas propias de nuestra cultura digital, sino que ganará potencia al evocar fórmulas iconográficas de otros tiempos que perviven en la memoria de los pueblos, activando reacciones emotivas, afectivas y políticas en el presente.

Palabras clave: Iconoclasia, Cultura visual, Guerra, Imagen, Montaje.

Abstract: This article takes as its starting point a video broadcast as propaganda by the Ukrainian parliament, in the context of the armed conflict against Russia (2022). It pictures a false attack on the Eiffel Tower, stating the international relevance of the French icon. Moreover, the (simulated) destruction of this symbol can be thought of as an iconoclastic act within digital visual culture, which will allow us to reflect not only on the status of the image within virtuality, but also on the temporal model of the visual. It will be key to insert this gesture in a broader history of visual culture, as well as in the different visual strategies implemented in previous wars. The effectiveness of the video is supported by the proper handling of technical tools typical of our digital culture, as well as by the power to evoke iconographic formulas from other times. The latter survives in the memory of the people, activating emotional, affective and political reactions in the present.

Keywords: Iconoclasm, Visual culture, War, Image, Montage.

El 24 de febrero de 2022 Vladimir Putin, presidente de Rusia, anuncia la realización de una “operación militar especial” en Ucrania, argumentando la solidaridad con las repúblicas populares de la región de Donbass.¹

Esta declaración da inicio a la escalada máxima de un conflicto que no es nuevo entre ambos países. Operación militar especial, invasión, guerra. Más allá de las nomenclaturas (oficiales o no), el conflicto armado se fue prolongando durante meses, afectando no sólo a los países involucrados de modo directo, sino también a la comunidad internacional. Aquí no nos detendremos en el episodio bélico en sí o su configuración geopolítica, sino más bien en su imaginaria y en algunas características de la cobertura que se hizo del conflicto.

Se tomará como punto inicial un video que realizó y difundió el parlamento ucraniano en marzo de 2022 a modo de pedido de ayuda y de involucramiento, dirigido especialmente a la comunidad europea.² El video comienza con un gesto fácil de reconocer: una mujer se toma una fotografía con la Torre Eiffel de fondo, simulando que la tiene entre sus manos. Se puede pensar que es una turista en una de las ciudades más visitadas y populares de Europa, y que alguien que está con ella realiza la toma con un teléfono celular. Es decir, una imagen cotidiana. Pero de pronto, esta escena ordinaria se ve trastocada por el bombardeo al ícono parisino, generando el estupor y el impacto emotivo en quienes observan ese espectáculo horroroso: la Torre Eiffel bajo ataque (Imagen 1). Luego el video continúa mostrando cómo aviones militares sobrevuelan la ciudad, desde distintos planos. Hacia el final del registro, aparece una leyenda en inglés: “Sólo piensen si esto fuera a ocurrir en otra capital europea” (traducción propia). De este modo queda revelado el carácter ficticio de lo que se acaba de mostrar.

IMAGEN 1

Fotogramas del video realizado por el Parlamento Ucraniano en marzo de 2022.



Fuente: canal de YouTube de *La Vanguardia*, 13 de marzo de 2022.

Este video es elocuente de varias maneras: por un lado, 1) para pensar cuáles son las estrategias visuales de la guerra, incluso yendo más allá de este conflicto en particular. Por otro lado, 2) permite reflexionar sobre la cultura visual contemporánea, entendiendo este concepto como el conjunto de fenómenos intersubjetivos que dan cuenta de una dinámica del ver y del ser visto, como momento crítico en la formación de lo social. De este modo, además de contextualizar la mirada, se puede comprender como el campo visual configura el campo social (Mitchell, 2016). Y finalmente, dentro de las relaciones posibles que las personas establecemos con nuestras imágenes, 3) podemos detenernos en un gesto muy antiguo pero no por eso menos actual: la acción de destruirlas.

GESTOS ICONOCLASTAS E IMÁGENES DE DESTRUCCIÓN

Desde fines de la década de 1960, el historiador del arte David Freedberg comenzó a preguntarse qué había en las obras de arte para hacer que las personas quisieran destruirlas, mutilarlas o dañarlas. Este acto es lo que se denomina iconoclasia, es decir, una serie de acciones que buscan humillar y dañar con diversas intensidades a las imágenes, pertenezcan estas o no al campo artístico (Freedberg, 2017). A partir de la observación de fuentes fundamentalmente visuales, Freedberg propone que “los actos iconoclastas y de censura adquieren formas estereotipadas” (2017, p. 51). En la mayoría de los casos, los daños y hostilidades se dirigen a figuras antropomorfas. Se destrozan sus rostros, fundamentalmente sus ojos y, en simultáneo, se remite al cuerpo de aquel que ataca a la imagen: apuñalar, rasgar, tirar con una soga, o incluso orinar sobre una estatua -por mencionar algunos de los repertorios- son acciones que involucran activamente al cuerpo destructor. En el último tiempo, y sobre todo a partir del asesinato de George Floyd en Estados Unidos, se le prestó especial atención al ataque y remoción de ciertas imágenes -estatuas, monumentos y memoriales- ligadas a procesos imperiales y coloniales, al esclavismo o a concepciones racistas, reconfigurando la visibilidad y las presencias de estas en el espacio público (El-Mecky, 2020). No debe olvidarse que es en el marco de este movimiento -más o menos orquestado y problematizado- de derribar monumentos (*toppling monuments*) que el video ucraniano es puesto a circular.

El ataque a las figuras antropomórficas se relaciona con la pregnancia vital de las imágenes -su “carnalidad sospechosa” (Freedberg, 2017, p. 42)-, a las que dotamos de un cierto poder, desarrollando actitudes y emociones hacia aquellas como si en verdad estuvieran vivas. Al mismo tiempo, su destrucción que no puede ser contestada, puesto que una imagen no puede por sí misma defenderse, refuerza el poder del iconoclasta, y funciona a modo de recordatorio o advertencia: “tú que estás viva y no puedes hacerme nada” (Aby Warburg, citado en Bredekamp, 2017, p. 13). De este modo, se expone que la imagen, en el fondo, es algo inerte, frágil, perenne.

En muchos casos, el ataque a las imágenes opera en relación a un posible intercambio entre estas y aquello a lo que refieren (su prototipo), lo que Horst Bredekamp denomina “acto de imagen sustitutivo” (2017, p. 129). Concordante con la tradición del castigo *in effigie*, los cuerpos y las imágenes pueden ser tratados de forma indistinta. Por ejemplo, en el Código Civil Prusiano de 1794 se destaca que ante la ausencia física de un condenado, podía castigarse a su imagen cumpliendo la pena impuesta (Bredekamp, 2017). Si bien están constituidas por materia inerte, existe una latencia que descansa en el artefacto mismo, que escapa del control de las personas. Esta “*enérgeia*” a la que hace mención Bredekamp (2017, p. 12) brinda a las imágenes una suerte de agencia secundaria, lo que les permite ejercer ese poder que el iconoclasta quiere destruir.

Un caso a destacar dentro de este tipo de acto de imagen, que será luego de interés para pensar el video del parlamento ucraniano, es el de las *imágenes infamantes*. Estas imágenes servían para denigrar a quienes cometían una falta y debían ser expuestos públicamente. Era un recurso frecuente que los ciudadanos comunes podían usar para señalar conductas inadecuadas de figuras nobles y de este modo poder invertir la asimetría social en su propio beneficio (Bredekamp, 2017; Freedberg, 2017). Si bien no existe una conexión en términos formales (dado que en el video no nos hallamos ante un cuerpo o una figura humana sino un monumento); este tipo de imágenes permite pensar qué lugar juegan los actos iconoclastas cuando se comprende que en un escenario de disputa las fuerzas de poder involucradas son asimétricas. Allí donde la fuerza y los recursos son desiguales, puede operar otro tipo de estrategia, asociada más bien a un plano simbólico. En su clásico trabajo *La guerra de las imágenes* (1990), Serge Gruzinski analiza la conquista del continente americano como un laboratorio de imágenes, donde sistemas escópicos muy diversos -es decir, los consensos alrededor de los modos de mirar y las formas de representación y comprensión de lo visual- se enfrentaron, con mayor o menor grado de tolerancia. Aquí es importante la figura que se construyó alrededor de los “ídolos” indígenas y su contraparte, la imagen. Como advierte Gruzinski,

El ídolo sólo existe en relación con la imagen, sólo por y para la mirada española. [...] Imágenes contra ídolos, imágenes verdaderas contra imágenes falsas [...] Si ver la imagen es tener acceso al dios, destruir la representación india era acabar con el referente divino del adversario, y por tanto abolir su idolatría (2016, p. 55).

Pero a diferencia de lo esperado, no hubo ni una extirpación total ni una implantación total. La concepción española de la imagen no era compartida por las poblaciones americanas, y entre los “ídolos” locales, sin sustituirlos, se emplazaron los símbolos cristianos bajo el manto del “paganismo autóctono” (Gruzinski, 2016, p. 71), generándose un ambiguo y confuso cruce de creencias. He aquí una especie de profanación (imaginal) que devino resistencia, en el marco de un brutal desbalance de fuerza durante el primer período de la empresa colonial en América.

Siguiendo a este autor, Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (2015) analiza la destrucción patrimonial acompañada por las decapitaciones difundidas en distintas plataformas que lleva adelante el grupo terrorista Daesh, surgido de la guerra de Irak en 2003. En un contexto de guerra contra el terrorismo global posterior al atentado a las Torres Gemelas [*World Trade Center*] en Estados Unidos (2001), los poderes que se enfrentan se hallan, una vez más, en una situación de desequilibrio de fuerzas. Por tanto, las partes más débiles se empeñan en exhibir imágenes de destrucción de objetos de gran valor simbólico. El uso de los medios digitales es una de las características más prominentes. Para Vives-Ferrándiz Sánchez (2015), el principal arma de estos grupos terroristas es el espectáculo de la violencia, es decir, la imagen de la destrucción.

En este conflicto, también hay dos polos: Occidente *versus* el terrorismo organizado (asignado a Medio Oriente). Este punto es importante porque la iconoclasia siempre se piensa en función de un Otro al que oponerse. Se destruyen imágenes en las que el otro (el enemigo) cree. Por eso mismo, la exhibición del acto destructivo es aún más importante que la destrucción misma: todo gesto iconoclasta deja una imagen que expone la destrucción. En el caso de los grupos terroristas, la organización y el grado de orquestación del “espectáculo” destructivo es extremo y, el objeto a destruir, para desmoralizar al adversario, es el patrimonio y los valores que el mundo occidental le ha conferido. El campo de batalla son las miles de pantallas de nuestra cultura visual contemporánea (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2015).

Pero remitámonos un momento a lo que desató esta misión antiterrorista occidental, liderada por Estados Unidos: la caída de las Torres Gemelas. William J.T. Mitchell (2017) propone pensarlas no como edificios, sino como un ícono internacional reconocible de la globalización y el capitalismo avanzado. El objetivo entonces fue la destrucción de este símbolo bajo la forma de un espectáculo para los medios, la creación de una imagen del horror que se impuso por sí misma en la memoria de la comunidad internacional. El atentado a las Torres Gemelas fue un acto iconoclasta, apuntalado además por la denominación humanizadora de las mismas (“gemelas”), volviendo a la relación entre imagen y cuerpo.

Las Torres aquí funcionan como ídolos, desde la perspectiva de los fundamentalistas islámicos. Como sugiere Carlos Otero, “[...] la diferencia efectiva entre ícono e ídolo reside en que los íconos suelen ser las imágenes de uno, las imágenes de los nuestros, mientras que los ídolos suelen ser las de los otros.” (2013, p. 13). Esta disputa en torno a las imágenes (las falsas *versus* las verdaderas, como sugería Gruzinski en la visión española durante la Conquista) no es más que la manifestación de una disputa en torno al poder mismo. “Nuestras imágenes lo tienen, las de los otros simplemente pretenden tenerlo de un modo ilegítimo” (Otero, 2013, p. 14).

La importancia de la creencia del Otro en la imagen que el iconoclasta destruye emerge con claridad en el video ucraniano. No se utiliza un monumento de su propio país. Se simula la destrucción de la Torre Eiffel, inaugurada para los ojos del mundo en 1889 en el marco de la Exposición Universal de París. Al igual que las Torres Gemelas, se identifica cuál es el “ídolo” que conmoverá a Occidente. En este caso, se refuerza la importancia de la “destrucción creativa” (Mitchell, 2017, p. 42), es decir, la producción de esa imagen secundaria de destrucción, que conlleva necesariamente todo acto iconoclasta. El monumento ni siquiera fue atacado materialmente, pero la sola visualización -sin aclarar de antemano que la audiencia está viendo un

simulacro- genera conmoción, en parte también por cómo fue realizado el video y los códigos a los que remite, propios de nuestra cultura visual actual (mediada por cámaras *amateurs* de teléfonos celulares, por ejemplo).

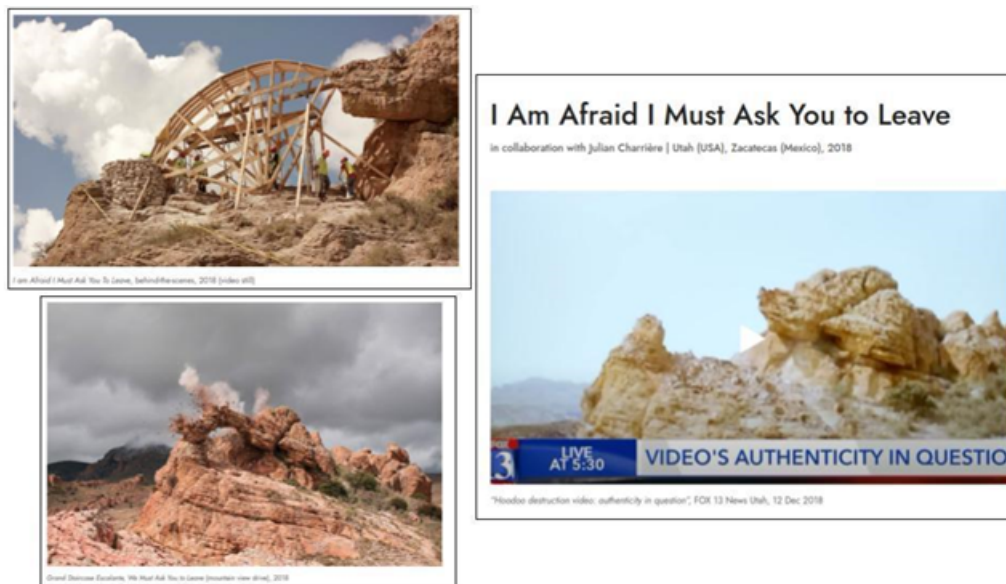
El video ucraniano, a diferencia de otras imágenes que han sabido nutrir las estrategias visuales de las guerras y que se amparan en un registro temporal de lo acontecido, es una proyección potencial. Es un futuro que *podría* ser. Al mismo tiempo, no deja de remitirse a un presente, sólo que desplazado: ese “podría ser” se emplaza en Francia. El “es”, en Ucrania. Las jerarquías internas, en este caso, en el continente europeo, dan cuenta también de una asimetría -ni siquiera sólo militar-: conmueve más la potencial destrucción del ícono de París, que la actual destrucción de miles de monumentos -y vidas- en las ciudades ucranianas.

El cruce entre los duelos y los emblemas -de un país, o de un sistema global- es precisamente parte de lo que los gestos iconoclastas ponen en juego. La destrucción de la vida y de las imágenes no se halla escindida. No por nada, durante los episodios bélicos, el patrimonio artístico de los pueblos derrotados es también objetivo de ataque. Dentro del campo artístico mismo Freedberg (2017) identifica el acto de destrucción como obra, en el marco de una estética de la destrucción. Basta pensar en los trabajos de Lucio Fontana, quien desgarró sus lienzos, por mencionar sólo uno de los casos.

En 2018, dos artistas berlineses, Julius von Bismarck y Julian Charrière, montaron unas estructuras que ellos mismos crearon, replicando los arcos de rocas del *Arches National Park*, en Utah (Estados Unidos). Luego, filmaron la destrucción de sus reproducciones e hicieron circular el video, simulando ser un ataque terrorista al patrimonio histórico-natural estadounidense, sin explicitar el carácter ficticio de las réplicas destruidas. Inmediatamente, sobre todo en los medios norteamericanos, fueron llamados especialistas, y se alertaron a las fuerzas de seguridad del país para investigar el “atentado”. El debate viró luego a tratar de identificar la veracidad de los videos viralizados (Imagen 2).

IMAGEN 2

Imágenes compartidas por el artista Julius von Bismarck, que fueron parte de su obra *I am afraid I must ask you to leave* (2018). Incorpora en su sitio web los registros mediáticos exhibiendo el debate desatado por la “autenticidad” del video-obra



Fuente: Sitio web del artista: <https://juliusvonbismarck.com/bank/index.php/projects/im-afraid-i-must-ask-you-to-leave/>

Este episodio puso en juego dos cosas. En primer lugar, el debate actual por la circulación de material falso de carácter verosímil. Por otro lado, el mismo von Bismarck afirmó luego del escándalo suscitado por su puesta en escena que lo que les había inspirado a hacer esa intervención extrema había sido el modo de operación de ISIS, sobre todo la destrucción del patrimonio cultural en Palmyra (Siria) en 2015. Atacar sus

monumentos había dejado un mayor impacto en la “audiencia” occidental que las miles de vidas destrozadas. “Los humanos son reemplazables, el templo de Palmyra no lo es”.³ La estrategia del parlamento ucraniano, entonces, se inserta en esta estética de la destrucción.

Pero hay otros fantasmas que anidan y vuelven eficaz la fórmula implementada por el gobierno ucraniano. Aquí ya nos adentramos en dos planos diversos. Primeramente, la pregunta por la temporalidad en y de las imágenes: el anacronismo. Y en segundo lugar, los modos en que las guerras se han consumido y configurado visualmente, esto es, sus estrategias en al menos dos dimensiones: 1) en el desarrollo del combate mismo; y 2) en la difusión de este hacia una audiencia que no participa, pero que sí se irá volviendo de a poco espectadora. El video ucraniano permite abordar todos estos ejes: la potencia de lo espectral que reaviva los fantasmas de pueblos que aún tienen memorias (dolorosas) de conflictos bélicos; y la espectacularización de la comunicación guerrera (o, por qué no, del horror). Todo ello acontece dentro de una dinámica propia de la cultura web actual, los modos de circulación de la información y la gestión y creación de contenidos. También este eje es importante para entender la eficacia y el poder de conmoción que tuvo el video-simulacro.

MIRAR LA GUERRA: FANTASMAS EN LA ERA DIGITAL

El 1 de marzo de 2022 dos misiles rusos impactan en suelo ucraniano, primero acertando al objetivo (la torre central de la televisión ucraniana en Kiev) y luego, impactando en un gimnasio cercano. El gobierno local confirmó la muerte de cinco civiles, sumando además otros cinco heridos. Los portavoces rusos aseguraron que la maniobra buscaba evitar un ataque informacional contra Rusia. Desde ya, en el marco de la guerra, este episodio parece menor. Sin embargo, si se lo inserta en un entramado (visual, afectivo, histórico), puede dar algunas claves para entender cómo se construyen las guerras, y cómo -incluso- se construyen las historias de los pueblos.

El impacto de los misiles es analizado por el equipo de investigación interdisciplinario de *Forensic Architecture* (FA), con sede en Londres, cuyo director es Eyal Weizman. Sus métodos innovadores y variados ponen a dialogar distintos medios audiovisuales para reconstruir eventos en los cuales se violaron derechos de víctimas en diversos escenarios. Los trabajos de este equipo, exhibidos en su sitio web y de acceso público, se utilizan en distintos espacios, desde museos y exposiciones hasta como evidencia en juicios. ¿Por qué detenernos en este caso?

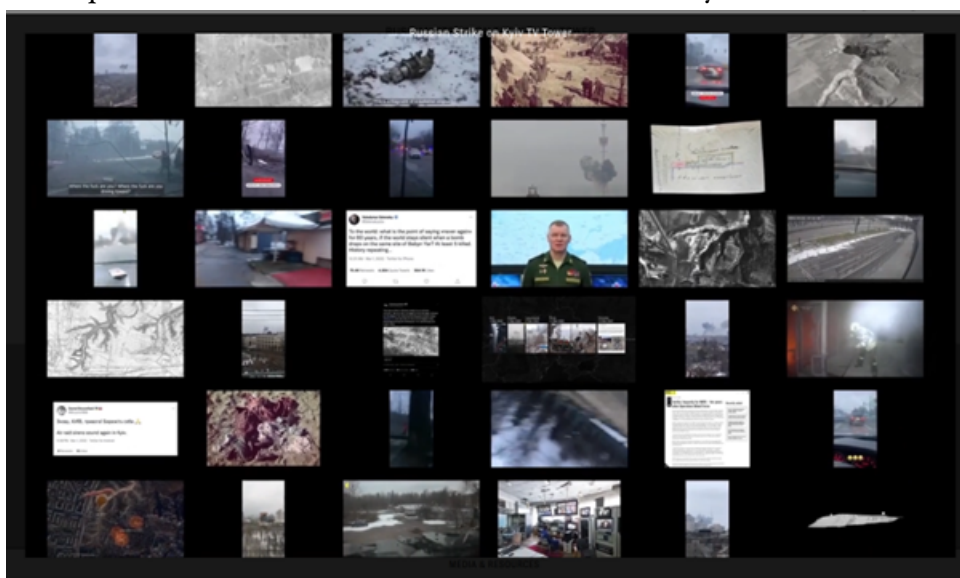
Si se observa el análisis realizado respecto del episodio en la torre televisiva de Kiev,⁴ se verá que es necesario recomponer una trama visual en la cual las imágenes cobren *legibilidad*. Este concepto, que Georges Didi-Huberman (2015c) recupera de Walter Benjamin, apunta a pensar no sólo a una imagen o un conjunto de imágenes en su singularidad y su presente, sino a establecer una constelación que permita tomar una distancia justa para poder aprehender en el momento singular “el cristal del acontecer total” (2015c, p. 18). No se trata del pasado iluminando el presente ni viceversa. Se trata más bien de entender a la imagen como ese punto en el cual el *Ahora* y el *Ha Sido* se unen como un relámpago. En este sentido debe entenderse el anacronismo de las imágenes: la capacidad que estas tienen de liberar signos de su época, pero también trascenderla (Didi-Huberman, 2015a). La legibilidad, que emerge de esa disposición anacrónica y se nutre de archivos inmensos (de textos, imágenes, testimonios de los pueblos) es lo que permite que en la imagen algo *aparezca*.

Para dar legibilidad al ataque de la torre de televisión no puede pensarse sólo el rol que la información cumple en las guerras, sobre todo en esta. Es decir, no se puede analizar el objetivo del misil de manera *eucrónica*, lo que quiere decir en concordancia con el tiempo en el cual acontece. El equipo de FA desarrolla un patrón extendido tanto dentro del conflicto actual como en el tiempo. Se reconoce que hay otras 32 antenas que han sido objeto de ataque ruso en esta misma operación militar. Pero también cobra densidad histórica el hecho de que la torre de televisión central atacada se sitúe en un territorio conocido como Babyn Yar, que fue escenario de una de las peores masacres del holocausto nazi en tierra ucraniana.

El informe de FA recupera entonces cartas topográficas y mapas incluso previos a la Segunda Guerra Mundial, documentos históricos de la ocupación nazi y el ingreso de las tropas soviéticas, fotografías del montaje y armado de la torre que en marzo fue atacada, e innumerables imágenes de cámaras de seguridad contemporáneas que permiten triangular el tiempo exacto del ataque así como los efectos del mismo, entre otros materiales (Imagen 3). Conviven en la investigación imágenes disímiles (algunas creadas por profesionales y otras que circulan en redes sociales de autoría anónima), que responden a tecnologías de la mirada distintas y que le otorgan al episodio bélico su densidad histórica y afectiva, mostrando los impactos concretos que quedan en el territorio afectado. La antena, emplazada en un antiguo cementerio ruso ortodoxo que luego fue un espacio de entierro y ocultamiento de una masacre, hoy como gesto irónico es bombardeada por el ejército ruso. Como propone Sebastián Díaz-Duhalde, “una imagen nunca está sola. Pertenece a un sistema de visibilidad” (2015, p. 55).

IMAGEN 3

otograma del video presentado por Forensic Architecture como parte del informe llamado “Russian Strike on the Kyiv TV Tower”



Fuente: Forensic Architecture, 10/06/2022.

En esta re-visión de FA, que no solamente desmiente la versión oficial brindada en los medios, se conjuran otros tiempos que emergen en el presente y forman parte de los sentires que la guerra evoca. Vladimir Putin, como parte de su argumentación para operativizar el avance sobre suelo ucraniano, habló de la “desnazificación” del vecino país, en un contexto de ascenso de un nacionalismo intolerante y estigmatizante sobre todo en la capital ucraniana (Harris, 2020)⁵ Por otra parte, en junio de este año, el Papa Francisco declaró que el conflicto entre Rusia y Ucrania era la declaración de una Tercera Guerra Mundial,⁶ un fantasma que acompañó la operación militar desde los primeros días. No solamente en relación a los movimientos neonazis, sino porque aún, de manera indirecta, se vieron involucradas las potencias mundiales, fundamentalmente a partir de la intervención de la OTAN. Algo inusitado desde la Segunda Guerra.

En este contexto de tiempos impuros, el video falso en el cual se bombardea París cobra aún más sentido. Es decir, se vuelve *legible*. Tanto en la Primera como en la Segunda Guerra Mundial la capital francesa estuvo bajo ataque. Pero además fue la Torre Eiffel el ícono elegido también para marcar la derrota ante los nazis. En 1940, luego de que Francia se rindiera ante las fuerzas alemanas que respondían a Adolf Hitler, se filma un breve video en el cual se observa la colocación de la bandera nazi, con el símbolo de la esvástica, en lo más alto de la Torre Eiffel.⁷ El registro visual, enmarcado además en el aparato de propaganda alemán de aquel momento, se

vincula con las imágenes que todo acto iconoclasta produce y la necesidad de desmoralizar al adversario. Las derrotas no son solamente materiales o militares, sino que han de darse en el plano simbólico. Alex Nielsen y William Walker (1999) utilizan dentro del campo de la arqueología al analizar conflictos interétnicos el concepto de “conquista ritual”. Es decir, la destrucción y reemplazo de artefactos, monumentos y prácticas de determinados grupos pensados en términos antagónicos permite coartar a la reproducción social de aquellos, siendo tan eficaz para la sumisión y el control como lo es el dominio de la infraestructura económica. El acto iconoclasta vinculado a conflictos políticos opera dentro de esta lógica.

La relación entre el fenómeno de la guerra y su visualización es de larga data y no solamente debe pensarse en términos de imágenes de destrucción. Sin embargo, siguiendo a Díaz-Duhalde (2015), es en la Guerra de Crimea (1853-1856) que acontece una “sobreproducción” de imágenes y narraciones, incomparable con episodios previos: “se pretende mostrar una guerra en su totalidad, por primera vez, como un espectáculo para ser consumido por espectadores” (Ulrich Keller en Díaz-Duhalde, 2015, p. 46). El siglo XIX se verá plasmado de imágenes de contiendas en distintas partes del mundo, encarnadas además en distintos medios que proliferaban en el marco de una cultura visual pujante. Actualmente se habla de la presencia ubicua de la imagen, así como de procesos de saturación, lo cual lleva erróneamente a pensar que la idea de “cultura visual” sólo le compete al tiempo presente (Gutiérrez De Angelis, 2022). De hecho, autores como José María de Luelmo Jareño hablan de “iconocrasia” y de “hiperinflación visual” para referirse a la cultura visual de Bizancio (2021, p. 8).

Un caso interesante serán los panoramas de la cultura visual del siglo XIX. Como sostiene Paula Bruno Garcén, “Hacia fines del siglo XVIII la invención y la difusión del panorama, una rotonda circular en 360° con imágenes de vistas urbanas o escenas de batallas, inauguró un nuevo medio que involucraba tanto la mirada como la disposición corporal” (2020, en línea). Este medio inmersivo de la imagen transportaba al observador al escenario representado, bajo un efecto de sugestión, volviéndolo un “elemento vivo en la obra”, y fusionando el “espacio de la imagen actante” con el de quien observa (Bredekamp, 2017, p. 89). Este tipo de imagen también podía lograr activar emociones en los observadores, reforzadas por la atmósfera dramática (por ejemplo, eran entornos musicalizados) y los objetos que se podían llegar a añadir en el espacio expositivo. Es decir, se invitaba a los espectadores a tomar un rol emotivamente activo a pesar de estar en un “terreno falso” [*fake terrain*] (Comment, 2000, p. 241). Al igual que el panorama podía disparar emociones en el observador sin que este efectivamente pisara el terreno concreto de la batalla -a veces incluso exhibiendo detalles que no se condecían con los escenarios reales-; el video del simulacro de bombardeo también apuntó a conmover a esa audiencia y tomar un rol más activo en el conflicto contra Rusia, poniendo en juego un dispositivo típico de nuestro tiempo.

Las imágenes que forman parte de las contiendas bélicas siempre apuntan a orientar acciones y emociones. En el caso de Sudamérica, se puede volver la vista a la guerra que llevó adelante la Triple Alianza (Argentina, Brasil y Uruguay) contra Paraguay (1864-1870). Una guerra que, al igual que ocurre ahora con el caso de Rusia, se extendió más de lo imaginado. En aquel momento, se realizaron ingentes esfuerzos para que la guerra fuese registrada. Estas imágenes tuvieron un impacto político notable en las sociedades atravesadas por el conflicto, que debían afrontar tarde o temprano las consecuencias de esa violencia. Es decir, fueron los medios para que la población espectadora -que no estaba en el campo de batalla- pudiera imaginar la guerra, el territorio donde se emplazó y los actores allí presentes (Díaz-Duhalde, 2015).

Al igual que el panorama, los distintos medios que sirvieron para cubrir la guerra contra Paraguay (litografías, fotografías, óleos, bocetos, etc.) generaron un marco de legibilidad del conflicto y al mismo tiempo -con o sin intención- dieron a ver un espectáculo público de la naturaleza violenta del fenómeno bélico (Díaz-Duhalde, 2015). Imaginar la guerra, su capacidad destructiva, en el siglo XIX o ahora, sigue siendo eficaz. El video ucraniano se inserta en esta tradición de imaginación y de temor, explicitada incluso en esa invocación potencial al final: “sólo piensen si...” [*just think if...*]. En parte el ejercicio es imaginario; en

parte, se apoya en los recuerdos de una ciudad que supo estar bajo ataque. El miedo al futuro no se comprende sin pensar en el *recuerdo* del miedo.

Esta “confusión” temporal también es una característica de la imaginaria bélica. Además de que toda guerra *desordena* y destruye los lazos sociales vigentes, también *abre* el tiempo. Didi-Huberman (2008) recupera la producción de algunos prominentes pensadores y artistas que se vieron atravesados por episodios bélicos, sobre todo por la Primera y la Segunda Guerra Mundial. En todos ellos, encuentra como matriz de exhibición el gesto de “mostrar por montaje”, es decir, “por dislocaciones y recomposiciones”, en tanto el montaje deviene un mecanismo formal propio de la guerra como “toma de acta del desorden del mundo” (2008, p. 98). Estas dislocaciones implican también una fractura de los tiempos. Por ejemplo, en el caso de la famosa obra de Bertolt Brecht, *El ABC de la Guerra* (publicado en 1955), se ponen en juego fotografías del momento -un medio moderno- y el formato del epigrama acompañando la imagen, un recurso poético tomado por el autor alemán de la Antigüedad clásica. El montaje funciona como una colisión de fragmentos heterogéneos, propicios para pensar una realidad estallada, como la de la guerra.

Si volvemos al video ucraniano, también tenemos que pensar que allí se puso en práctica un ejercicio de montaje, aunque distinto a aquel que Didi-Huberman encuentra en autores como Brecht. Si en este último el ejercicio de montaje es evidente porque funciona como un modo de conocer que se apoya en la dislocación; en el video-simulacro es necesario que “la sutura” del montaje sea invisible. Las técnicas digitales empleadas en este caso para la manipulación de la imagen ponen en juego lo que José Ramón Alcalá Mellado denomina “microcirugías digitales de precisión” (2014, p. 117). De esta manera, la verosimilitud se vuelve fundamental para que el video analizado sea eficaz, apoyándose en un viejo concepto ligado a la imagen en tanto representación: la mimesis. Si bien el autor se refiere a las producciones digitales profesionales, de alta definición, como las de las grandes cadenas cinematográficas estadounidenses (basta ver la infinidad *CGI Artists* -artistas de imágenes generadas computacionalmente- que trabajan en las películas actuales), el concepto es útil para pensar la calidad ilusoria del video de Ucrania. En Brecht vemos un montaje *crítico*; aquí, uno *eficaz*.

La conjunción de tiempos es precisamente lo que señala Francesco Giosuè (2022) al volver la vista a una de las tapas de la célebre revista *Time* en relación al conflicto entre Ucrania y Rusia. En marzo de 2022, la revista presenta una cubierta donde se ve en tonos grisáceos un tanque de guerra, con la leyenda “*The return of history*”. El artículo asociado lo escribe Bruno Maçães, secretario de Estado para los asuntos europeos de Portugal. Giosuè recupera de la nota algunos conceptos, por ejemplo, que en Kiev han descendido las tropas que forman parte del “macabro espectáculo de Putin”, lo que ha generado la presencia diaria en las pantallas de la barbarización de Ucrania: un espectáculo sin redención (Maçães, en Giosuè, 2022 en línea). Esta manera de presentar no sólo a la invasión como “un espectáculo” sino también a Putin como una figura macabra no es novedosa. Antes de la escalada del conflicto, el propio presidente de los Estados Unidos, Joe Biden, había afirmado que mirando al mandatario ruso a los ojos, se había dado cuenta de que no tenía alma.⁸ La construcción del enemigo estaba en marcha desde hace mucho tiempo, apoyándose sobre fantasmas que reavivan temores vinculados, desde ya, a la Guerra Fría y la figura de la ex Unión Soviética -ese espectro rojo, que aún sobrevuela en las series de ficción-.

Giosuè además, analiza minuciosamente el significado del “retorno de la historia” en el contexto europeo, evocando precisamente el pasado bélico de la Segunda Guerra, una supuesta “paz europea” posterior a eso, y el concepto que se había popularizado tras la caída del muro de Berlín: “el fin de la historia”, de Francis Fukuyama. ¿Pero qué historia es la que retorna? Para responder este interrogante, Giosuè añade dos imágenes más: otra tapa de la misma revista, muy similar, pero de 1968 (cuando la URSS invade Checoslovaquia); y dos tapas “manipuladas” o falsas de *Time* (un internet-meme) en las que la cara de Putin se funde con los rostros de Hitler y de Benito Mussolini (Imagen 4).

IMAGEN 4

Imágenes que recupera Francesco Giosuè (2022) para pensar la dimensión temporal y mnemónica del conflicto entre Ucrania y Rusia. Izquierda: tapa de la revista *Time* publicada en marzo de este año. Derecha: tapa de la misma revista, publicada en 1968 (superior); imágenes manipuladas del tipo internet-meme, que utilizan el diseño de la revista para circular en las redes (inferior).



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes tomadas de la web.

En los últimos tiempos, los memes -entendidos como ejercicios de montaje- fueron eficaces comunicadores de los sentires populares vinculados a las guerras contemporáneas, sobre todo en Estados Unidos (Winckler, 2019). Siendo parte de nuestra cultura visual actual, los memes (anónimos) así como el video digital manipulado de Ucrania se apoyan no sólo en una técnica de conocimiento que precede a las herramientas que hoy tenemos para crear imágenes (el montaje); sino que además permiten la emergencia de estos fantasmas o figuras espectrales de guerras y temores de otros tiempos, que igualmente funcionan como eficaces evocadores para imaginar -incluso en territorios donde no caen bombas- los horrores de la contienda bélica. El historiador del arte alemán Aby Warburg describió a fines del siglo XIX su modo de concebir la historia de las imágenes como una historia de fantasmas para adultos (en Didi-Huberman, 2009). En el rastreo de la pervivencia de ciertas fórmulas iconográficas ligadas a determinados afectos es que encontró elementos fecundos que dejan huellas en las memorias de los pueblos.

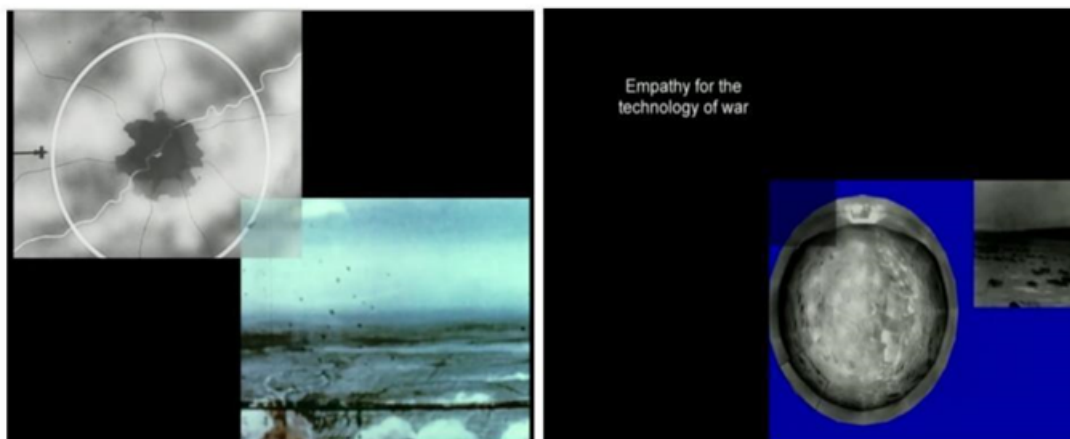
Un tipo particular de montaje es también el que le permitió al cineasta alemán Harun Farocki pensar una visualidad de la guerra mucho más cercana a los medios actuales que se usan durante los conflictos armados por parte de las propias tropas. En films como *Auge/Maschine* [Ojo/Máquina] (Alemania, 2001), Farocki recorre las imágenes operacionales que comienzan a circular desde la década de 1990 -sobre todo con la Guerra del Golfo en 1991- como parte de la cultura visual del fenómeno bélico. Imágenes que hoy podemos ver replicadas en, por ejemplo, videojuegos, series de ficción y productos culturales afines vinculados al entretenimiento y al ocio. Estas no muestran la escala humana del horror -la persona herida, la casa destruida, los desplazados-. Más bien nos enfrentan como espectadores a una muerte desapasionada, mecanizada, casi automática.

Las cámaras de los drones y los misiles teledirigidos hacen que esas imágenes sean no sólo un registro de cómo las armas funcionan, sino que devengan las armas mismas. Al verlas en acción, nuestra mirada espectadora se funde con la de quien arroja la bomba. Farocki se pregunta qué tipo de empatía entonces construye esta imaginaria. Ya no es la de mirar al rostro de la víctima, pues la política de encuadre (Didi-

Huberman, 2014) es otra: empatizamos con la tecnología bélica, presente hasta en nuestro tiempo libre. La vieja relación entre la cámara y el fusil -popular incluso en el cine político latinoamericano de la década de 1970- se había vuelto realidad. Para exponer esta maquinaria óptico-bélica, Farocki utiliza el montaje blando, es decir, la transmisión en doble canal, fusionando imágenes de orígenes diversos pero que al verlas conjuntamente generan una imagen nueva, que apunta a un conocimiento crítico de aquello que se ve (Imagen 5).

IMAGEN 5

Fotogramas de *Auge/Maschine*, donde se pone en uso el llamado “montaje blando”. En este film se exploran distintas imágenes bélicas, poniéndolas en diálogo con otro tipo de visualidades (por ejemplo, sistemas mecanizados en fábricas o en procedimientos médicos)



Fuente: *Auge/Maschine* (Harun Farocki, Alemania, 2001)

Las tomas realizadas desde la perspectiva de la tecnología de guerra, por ejemplo las bombas, presentan una *subjetividad fantasma*, volviendo al término que en 1920 se utilizaba para describir las tomas cinematográficas que se realizaban desde posiciones que los humanos en general no adoptan (Farocki, 2015). También en este plano la cultura visual de la guerra se torna espectral.

La cotidianidad de ciertas imágenes es algo que también se pone en juego en el video del parlamento ucraniano. El montaje en ese caso -esa cirugía de precisión digital- es profesional, sin duda, pero se esconde bajo la apariencia de un tipo de filmación casera, que cualquiera de nosotros podría hacer con un teléfono celular. A diferencia de lo que ocurrió con las réplicas del parque de Utah, aquí el “truco” se da exclusivamente en la pantalla y se apoya en el régimen escópico que habitamos. Hoy en día, la producción en redes permite que los contenidos y los formatos sean gestionados por “legiones de amateurs” (Alcalá Mellado, 2014, p. 132), con dispositivos tecnológicos ordinarios. Esto hace que nuestras propias redes estén pobladas por lo que Hito Steyerl denomina “imágenes pobres”:

La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante de distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. [...] es una bastarda ilícita. Su genealogía es dudosa (2014, p. 33,34) (cursiva en el original).

Videos con el formato como el que montó el gobierno ucraniano son de consumo diario. De hecho, si se observan los registros que utiliza FA para triangular información sobre los casos que investiga, muchos de ellos son videos y fotografías caseras que circulan en las redes sociales. Podemos pensar el paralelismo en el siglo XIX durante la Guerra contra el Paraguay, en la que las fotografías fueron innovadoras como dispositivo a la hora de cubrir una contienda bélica, pero no lo fueron en el plano social, en cuanto que eran objetos que las poblaciones de las ciudades ya consumían (Díaz-Duhalde, 2015).

En el escenario sudamericano, la construcción visual de la guerra tenía por lo menos dos misiones: se requería una visión en términos militares para volver legible el territorio paraguayo; y, de cara a la sociedad, las imágenes apuntalaron la pretensión de verdad sobre la guerra (Díaz-Duhalde, 2015). Este último punto sin duda está en discusión en el presente. El conflicto entre Rusia y Ucrania se entiende y se analiza además como una guerra informativa. No sólo porque a diario circulan testimonios que se contradicen, o se utilizan incluso registros previos a la contienda a modo de sustentar el relato de uno u otro país; sino porque el escenario mediático además refuerza el temor a ser engañado. El claro caso de las *fake news* se debate a diario.⁹ Estas no son sólo “noticias falsas”, sino que hablan más bien de la preparación de la audiencia para que sea sensible a una determinada línea argumental (Yuhjtman, 2021). Cabe aclarar igualmente que la manipulación de las imágenes no es un fenómeno originado en la cultura digital. Después de todo, como sugiere Didi-Huberman, “todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en que interviene la mano del hombre” (2015b, p. 13).

Entre las imágenes operacionales de las guerras actuales y la proliferación de conflictos armados en distintas partes del mundo, simular la destrucción de la Torre Eiffel implica también crear una imagen que se distinga del flujo cotidiano, cada vez más idéntico a sí mismo, de las contiendas bélicas. Las jerarquías internas europeas puestas en juego en el video-simulacro también operan para el territorio extraeuropeo. El “retorno de la historia” no es más que una visión eurocentrada que expone estas jerarquizaciones.

En marzo de 2022, el ex funcionario español Pablo Iglesias presentaba en su programa de radio *La Base* 18 conflictos armados que estaban ocurriendo en simultáneo al de Ucrania y Rusia en múltiples países de África y Asia.¹⁰ Como ninguno de ellos ocurría en el continente europeo, pasaban fugazmente -cuando lo lograban- por algún medio de comunicación interesado en reproducir la noticia. Esto se asocia por un lado a las jerarquías que dividen aún, qué vidas importan y cuáles no, al mismo tiempo que pueden dar cuenta de un posible anestesiamento ante la repetición de “lo mismo”: escenarios de guerra indistinguibles para la comunidad occidental que conviven, encima, con otras imágenes triviales. Farocki (2011), en su *War Diary*, cuenta que estando en Toronto, en el año 2003, veía imágenes de lo que pasaba en Bagdad, junto a otras que mostraban cómo estaba el tráfico en las autopistas de los alrededores de la ciudad canadiense. El consumo espectacularizado puede resultar por momentos banal o anestesiante. Por otro lado, la distancia con esos “otros territorios” reforzaba la idea de que los muertos en la guerra son siempre de los otros (Farocki, 2015, p. 152), y puedo hacerlos desaparecer con el simple gesto de hacer *zapping*. Pero no se haría eso si el video mostrara el bombardeo de la Torre Eiffel, puesto que habría significado que la guerra estaba ya en el corazón de la Europa occidental.

Estas jerarquías se habían ya puesto en juego ante una tragedia que también tuvo lugar en París, aunque nada tuvieron que ver las guerras: el incendio en Nôtre-Dame en abril de 2019. En paralelo a ese suceso, se produjeron focos de incendio de gran gravedad en la amazonía brasileira. La diferencia en el seguimiento de ambos sucesos fue abismal. Mientras que en el caso de la catedral parisina se abrieron investigaciones inmediatas y se juntaron colaboraciones cuantiosas sostenidas en el tiempo, la prensa internacional tardó semanas en dar a conocer lo que estaba ocurriendo en el Amazonas (Sánchez Santamaría, 2020). El bombardeo falso a la Torre Eiffel suma a su eficacia un fantasma más.

PALABRAS FINALES, CONFLICTO ABIERTO

*While it has become increasingly evident that in order to imagine the future, one needs to generate pictures of what that future might look like, to what extent does the visualization of a risk that comes from an unknown future transform the ways in which life in the present unfolds?*¹¹

Helene Kazan en Weizman, 2014, p. 157.

*Ma in un mondo in cui è tutto propaganda e tutto è falsificato e tutto viene continuamente cambiato, possiamo ancora credere a qualche forma di autenticità o verità, a qualcosa che possiamo tirare fuori alla fine, quando le bocce saranno ferme per raccontare una storia?*¹²

Christian Cosson en Braccesi, 2020.

Este apartado abre con dos preguntas. La primera parece haber sido hecha especialmente para pensar imágenes como el video aquí analizado. ¿Cómo puede la visualización del riesgo de un futuro desconocido (ese tiempo potencial, “*just think if...*”) transformar el modo en que se desenvuelve el presente? Al igual que la guerra, este interrogante es un conflicto abierto. Pero la segunda pregunta sí interpela a quienes producimos conocimiento e interpretaciones sobre los hechos históricos que viven los pueblos. ¿Cómo contar y cómo mostrar una guerra en la era digital? El recorrido trazado hasta aquí fue un esbozo de respuesta.

Y se añade una más: ¿cómo conmover a una audiencia que parece haberlo visto todo? El video que disparó estas reflexiones ofrece una posible contestación. En el flujo continuo de información e imágenes, en la era del *scroll* vertiginoso, el supuesto bombardeo a la Torre Eiffel, durante los breves minutos en los que creemos esa ficción atroz, difundido por el parlamento ucraniano logra detener el tiempo. Y en simultáneo, lo abre. Apoyándose en las técnicas modernas de creación de imágenes, basadas en la *posproducción* antes que en la producción a solas (Steyerl, 2018), nos retrotrae a horrores pasados que emergen ante nuestra mirada momentáneamente atónita. Vuelven las guerras mundiales, las invasiones soviéticas, “el espectro rojo”, el incendio de Nôtre-Dame, la caída de las Torres Gemelas, el terrorismo televisado de ISIS, la idolatría que los españoles creyeron encontrar en América, el proceso actual de desmonumentalización... Ni siquiera Putin está a salvo de los fantasmas de la historia, pues como señalaba Rafael Poch-de-Feliu hace unos pocos años,

Cualquier traspie militar en alguno de los escenarios de la nueva intervención rusa en el mundo, ya sea en Ucrania, en la frontera báltica con la OTAN o en Siria, que se salde con una humillante derrota podría resultar fatal para el régimen político. Ese es el gran riesgo del legítimo desafío militar ruso tras un cuarto de siglo de maltrato y acoso occidental, lo que llamo el *espectro de 1905*. Una humillante derrota militar hizo entonces que el prestigio del zarismo, un régimen arcaico, se desmoronara como un castillo de naipes (2018, p. 92) (cursiva del autor).

La técnica moderna unida a la potencia de los fantasmas que animan la imagen son la clave para entender su eficacia.

¿Cómo abordar entonces esta guerra, todas las guerras? Didi-Huberman (2015b), volviendo una vez más a Walter Benjamin, propondrá que para criticar la violencia, primero hay que describirla, lo que implica que hay que poder *mirarla*, pero desmantelando sus artefactos y describiendo la relación en la que se constituye. De lo contrario, como advertía Benjamin, ni “los muertos estarán a salvo del enemigo” (citado en Didi-Huberman, 2015c, p. 21). Abrir los ojos ante los “desastres” de la guerra -como aquella serie de grabados que hiciera Francisco de Goya en el siglo XIX- no es una tarea fácil, y menos aún en una “iconosfera enmarañada” (de Luelmo Jareño, 2021, p. 9) como la que nos toca habitar.

Como señala Weizman (2014), si bien es cierto que existe hoy una cantidad de imágenes y de información en el dominio público amplificada, que nos permite acceder a nuevos sonidos y visiones que los aparatos tecnológicos de antaño jamás habrían podido lograr; al mismo tiempo necesitamos nuevas prácticas para examinar este material, para mirarlo una y otra vez, interpretarlo, verificarlo, decodificarlo y ampliar su llegada cada vez más. O, al decir de Didi-Huberman, es necesario realizar una crítica de las imágenes que no prescinda “[...] ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de *imágenes críticas*. Las imágenes, no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo” (2015b, p. 28) (cursiva original).

La obra de Farocki, los análisis interdisciplinarios y transmediales de *Forensic Architecture*, o los trabajos que recuperan la práctica del montaje como lo entendía Warburg en su historia de fantasmas para adultos, van en ese sentido. La apuesta por entender la cultura visual digital, que es aquella en la que vivimos, requiere comprender todo este entramado iconográfico, afectivo y técnico. La iconosfera enmarañada se corresponde

a nuestro mundo enmarañado, que exige de nosotros una mirada crítica y paciente. Es esa la invitación que aquí se les extiende.

REFERENCIAS

- Alcalá Mellado, J. R. (2014). La condición de la imagen digital. Estudios iconográficos para su análisis y clasificación, *Icono 14*, 12(2), 113-140. <https://doi.org/10.7195/ri14.v12i2.679>
- Braccesi, L. (2020, marzo). “L’impegno dello storico: Attendere i dati e condannare la propaganda” Entrevista a Lorenzo Braccesi (C. Toson), *Engramma*, 90. http://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4607
- Bredekamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Buenos Aires: Akal.
- Bruno Garcén, P. (2020). Genealogías de los dispositivos inmersivos: Los panoramas de rotonda decimonónicos. *e-Imagen Revista 2.0*, 7.
- Comment, B. (2000). *The painted panorama*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc.
- de Luelmo Jareño, J. M. (2021). La máquina iconoclasta en la era digital. *artnodes, Revista de arte, ciencia y tecnología*, 28, 1-11. <https://doi.org/10.7238/a.v0i28.385081>
- Díaz-Duhalde, S. (2015). *La última guerra. Cultura visual de la Guerra contra Paraguay*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2015b). Cómo abrir los ojos. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Buenos Aires: Caja Negra.
- Didi-Huberman, G. (2015c). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- El-Mecky, N. (2020, junio). Don’t Call It Vandalism. *Image Journal*, 113, 3.
- Farocki, H. (2011). War Diary. En Y. Dziewior (Ed.), Harun Farocki. *Soft Montages* (pp. 62-80). Bregenz: Kunsthau Bregenz.
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Giosuè, F. (2022). What a Time! Il ritorno del passato tra shock e continuità in due copertine di “Time”, *Engramma*, 193.
- Gruzinski, S. (2016). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez De Angelis, M. (2022). *Imágenes, poder y cultura visual en Buenos Aires (siglos XVI-XVIII)* [Tesis Doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Harris, E. (2020). What is the Role of Nationalism and Ethnicity in the Russia–Ukraine Crisis?. *Europe-Asia Studies*, 72(4), 593-613. <http://doi.org/10.1080/09668136.2019.1708865>
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Nielsen, A. & Walker, W. (1999). Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu. El caso de los Amarillos (Jujuy, Argentina). En A. Zarankin & F. Acuto (Eds.), *Sed non satiata. Teoría social en la arqueología latinoamericana contemporánea* (pp. 153-169). Madrid: Ediciones El Tridente.
- Otero, C. (2013). *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina.

- Poch-de-Feliu, R. (2018). *Entender la Rusia de Putin. De la humillación al restablecimiento*. Madrid: Akal.
- Sánchez Santamaría, A. (2020). *Cobertura informativa de los incendios: el Amazonas y Notre Dame* [Tesis de grado]. Universidad de La Laguna, España.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Steyerl, H. (2018). *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2015). (No) son sólo imágenes: Iconoclasia y yihad 2.0. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 11-30. <https://doi.org/10.15366/anuario2015.001>
- Weizman, E. (2014). *Forensis. The Architecture of Public Truth*. Londres: Sternberg Press and Forensic Architecture.
- Winckler, G. (2019). Memes ante el conflicto bélico. El montaje como relación visual de la guerra. *Studies in Visual Arts and Communication - an international journal*, 6(1), 1-15.
- Yuhjtman, A. (2021). Reseña: Fake News, trolls y otros encantos, de Ernesto Calvo y Natalia Aruguete (2020). *Tecnología & Sociedad*, 10, 89-96.

NOTAS

- 1 "Putin decide realizar "una operación militar especial" para defender Donbass", (24 de febrero de 2022). *RT*. Recuperado de: <https://actualidad.rt.com/actualidad/421170-putin-decide-realizar-operacion-militar-especial-donbass>
- 2 El video puede verse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=dJGtJa_okBw (canal de YouTube del medio español *La Vanguardia*, acceso 1 de agosto de 2022). Se recuerda además que Ucrania está bregando por ser parte de la Unión Europea y negociando además su ingreso a la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte), un actor que ha sido determinante para el desarrollo de este conflicto.
- 3 Declaraciones de von Bismarck en Karich, S., How Two Berlin Artists Fooled American Media, (31 de marzo de 2022). *Welt*. Recuperado de <https://www.welt.de/kultur/kunst/article191120827/Exploding-Rock-Videos-How-Two-Berlin-Artists-Fooled-American-Media.html>
- 4 Se puede ver el informe tanto escrito como en formato de video aquí: <https://forensic-architecture.org/investigation/russian-strike-on-kyiv-tv-tower> (acceso 2 de agosto de 2022).
- 5 "Putin anuncia la decisión de lanzar una operación militar en Donbás", (24 de febrero de 2022), *Sputnik*. Recuperado de <https://mundo.sputniknews.com/20220224/putin-anuncia-la-decision-de-lanzar-una-operacion-militar-en-el-donbas-1122152012.html>
- 6 "Se ha declarado la Tercera Guerra Mundial", (14 de junio de 2022), *El Economista*. Recuperado de: <https://eleconomista.com.ar/internacional/se-ha-declarado-tercera-guerra-mundial-n53962>
- 7 El breve video puede verse en el sitio web del *United States Holocaust Memorial Museum*: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/film/swastika-flag-rises-over-versailles-and-paris> (acceso 1 de agosto de 2022).
- 8 McLoughlin, B. (17 de marzo de 2021), "Joe Biden brands Vladimir Putin 'killer' and vows he will 'pay price' for US election", *Express*. Recuperado de: <https://www.express.co.uk/news/world/1411122/Joe-Biden-news-Vladimir-Putin-killer-video-comment-latest-Russian-election-interference>
- 9 Uno de los casos más estremecedores de un potencial "fake footage" fue el de Bucha, cerca de Kiev, donde se reportaron muertes de civiles: Teslova, E. (3 de abril de 2022), "Russia denies 'fake' footage from Bucha, Ukraine", *Anadolu Agency*. Recuperado de: <https://www.aa.com.tr/en/russia-ukraine-war/russia-denies-fake-footage-from-bucha-ukraine/2554216>
- 10 Emisión N°25, (15 marzo de 2022). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=docS87_QMyk (acceso 3 de agosto de 2022).
- 11 "Mientras que se ha vuelto evidente que para imaginar el futuro, necesitamos generar imágenes de cómo éste pueda ser, ¿hasta qué punto la visualización de los riesgos que trae aparejados un futuro incierto no transforma el modo en que se desenvuelve la vida presente?" (traducción de la autora).
- 12 "Pero en un mundo en el que todo es propaganda y todo es falsificado y todo es constantemente modificado, ¿podemos aún creer en cualquier forma de autenticidad o de verdad, creer que algo finalmente pueda encontrarse, algo que se establezca para poder contar una historia?" (traducción de la autora).