

FOTOGRAFÍA Y VIOLENCIA. LA IMAGEN DE LOS DOMINADORES

Pablo Mariano Russo
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
pablomarianorusso@gmail.com

Resumen

Nos acostumbramos al horror y a las formas convencionales de representarlo: las imágenes de guerra ya no escandalizan, posiblemente debido a la habituación que provocan la reproducción constante y la accesibilidad, que les quitaron dramatismo a la violencia que exhiben. Día a día las imágenes sobre la miseria humana recorren el planeta y alimentan no sólo a la prensa gráfica y televisiva sino también las exposiciones artísticas, ya que difícilmente un fotografía pueda escapar a un destino estético inmanente. Históricamente, las representaciones tienen un sentido moral relacionado con el del productor de la imagen: por momentos corren por cuenta de un observador testigo, en otros casos es un sobreviviente. Pero esto cambia cuando el productor de la imagen es también el perpetrador de un crimen. Analizo a continuación una serie de fotografías tomadas por soldados de los ejércitos dominadores en diversas guerras del siglo veinte, para dar cuenta de la relación entre poder y terror que se expresa en una estética del horror.

Palabras clave: fotografía – violencia – poder – representación.

"Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado.
Significa establecer con el mundo una relación determinada
que parece conocimiento, y por lo tanto poder".
Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*.

La representación del horror

Después de que Estados Unidos arrojó la bomba sobre Hiroshima en agosto de 1945, quedaron las tétricas huellas del poder nuclear: la radiación del proyectil que desintegró gran parte de la ciudad dejó retratada sobre las paredes las sombras de personas que pasaban. Como la luz sobre un negativo, la potencia atómica imprimió en los muros el retrato impensado de sus víctimas. Una imagen, su trazo, estampada como la representación involuntaria del horror. Éste tal vez sea el signo más elocuente del terror, pero en la historia de las imágenes, la documentación y el intento de representar conscientemente los exterminios es una práctica muy arcaica. Desde las escenas que aparecen en las columnas imperiales en Roma, como en la de Marco Aurelio, de masacres de bárbaros hechas para glorificar al emperador; el martirio o la cacería característica de la Edad Media, como el óleo de Durero de 1508: "Martirio de los Diez Mil", en el que una legión convertida al cristianismo es aniquilada por el emperador pagano; hasta la modernidad con el "Guernica" de Pablo Picasso, sin el cual seguramente serían mucho menos conocidos los padecimientos de ese pueblo español bajo el bombardeo nazi fascista.

El investigador José Burucúa sostiene que históricamente siempre hubo fórmulas para representar las masacres, pero la radicalidad contemporánea, en particular del genocidio, ha hecho que todas las fórmulas preexistentes colapsen. Nos enfrentamos al problema de la irrepresentabilidad, que alcanza incluso a la fotografía. "La fórmula actúa en el plano de lo inconsciente: hemos sido educados desde pequeños en determinadas maneras de representar, las internalizamos y luego las proyectamos para representar algo mediante una imagen" (Costa y Scarpelli, 2007: 35). El filósofo francés Alain Badiou recuerda que imagen es una palabra de la psicología: se trata de la copia mental de algo, una relación de conocimiento con la realidad. En el fondo, dice Badiou, la imagen indica la separación entre la conciencia y el mundo exterior. Habrá que preguntarse entonces ¿qué imagen tenemos de las imágenes? (Badiou, 2004: 59). Si al ver una fotografía tenemos imágenes de una imagen, debemos pensar, por lo tanto, en relaciones entre imágenes. Por eso debemos cavilar la imagen como una palabra de la realidad y no de la conciencia.

La imagen fotográfica acentúa la sensación de realidad en su representación. La fotografía documenta, comunica, funciona como registro, pero además -y tal vez debido a todo lo anterior- acompaña al ser humano hasta en sus acciones más brutales. El fotoperiodismo y la fotografía de guerra hicieron historia sobre la base de hechos atroces e imágenes impactantes que sirvieron tanto para la fama personal del fotógrafo, como para informar, concientizar, movilizar, o simplemente entretener a los espectadores. Las primeras guerras fotografiadas fueron la de Crimea y la guerra de Secesión de Estados Unidos, y como señala Susan Sontag, hasta la Primera Guerra Mundial el combate mismo estaba fuera del alcance de la cámara. El avance de la técnica y las primeras cámaras ligeras permitieron la fotografía en plena batalla, siempre y cuando esto fuera permitido por la censura militar. La Guerra Civil Española fue la primera cubierta en sentido moderno con un cuerpo de fotógrafos en la primera línea, pero desde la guerra de Crimea en adelante, el poder militar siempre buscó utilizar, desvirtuar, controlar y censurar las imágenes de

guerra.

En su libro *Sobre la fotografía*, Susan Sontag afirma que “El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto (“es la fotografía”), inevitable. En la época de las primeras fotografías de los campos de concentración nazis, esas imágenes no eran triviales en absoluto. Después de treinta años quizás se haya llegado a un punto de saturación” (Sontag, 2006:39). Sostiene que las imágenes fotográficas del sufrimiento no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas, ya que las imágenes pasman y anestesian (Sontag, 2006: 38). Es cierto que las imágenes ya no escandalizan, su hartazgo y accesibilidad le quitaron dramatismo. Nos acostumbramos al horror y a las formas convencionales de representarlo. Día a día las imágenes sobre la miseria humana recorren el planeta y alimentan no sólo a la prensa gráfica y televisiva sino también las exposiciones artísticas, ya que difícilmente un fotografía pueda escapar a un destino estético inmanente. Esta tendencia estetizante de la fotografía posiblemente sirva de filtro a la angustia de lo representado.

Históricamente, las representaciones tienen un sentido moral relacionado con el del productor de la imagen (o del mecenas). Por momentos las representaciones corren por cuenta de un observador testigo, en otros casos es un sobreviviente. Lo que cambia a partir del genocidio, como sostiene José Burucúa, es que el testigo también es el perpetrador. En relación con esto, lo particular del corpus seleccionado para este ensayo (y rescato en este acto caprichoso la idea del ensayo como forma, expresada por Adorno), es que las imágenes no fueron tomadas por profesionales con una intención estética, artística o periodística. Tampoco se puede pensar a priori que el objetivo fue darlas a conocer masivamente (por lo menos su objetivo conciente), si bien tomaron estado público y fueron cuerpo de polémicas y reacciones diversas. Lo específico de las imágenes que analizo es que fueron *disparadas* por soldados participantes en la guerra en calidad de recuerdo, en actitudes claramente violatorias de los acuerdos internacionales y declaraciones sobre derechos humanos, portadoras de una mirada cosificada sobre la víctima. ¿Cuál es la vinculación macabra entre estas imágenes y la violencia del poder? ¿son acaso desviaciones o forman parte de una lógica de la dominación?

Documentos de barbarie

Si como afirmó Adorno, todo documento de cultura lo es también de barbarie, la fotografía no tiene motivos especiales para ser absuelta de esta sentencia. Partimos de fotografías que son textos, pero el objetivo es analizar el contexto ideológico que las produce. “Lo que un fotógrafo hace, al mostrar un objeto o un personaje (desde un punto de vista determinado) es producir un cierto número de connotaciones, de significaciones que quedan ahí, para que el espectador las perciba” (Beceyro, 2003: 23). Lo interesante al observar las fotografías a continuación, es entender como manifiestan estéticamente una opinión sobre la guerra y la violencia, porque es finalmente sobre una lógica de dominación internalizada por los soldados autorretratados sobre lo que estas imágenes hablan. Partimos de lo que Roland Barthes, en *El mensaje fotográfico*, denomina “fotogenia”: recurso mediante el cual la fotografía puede superar la simple reproducción de lo ya existente y gracias a la cual el mensaje connotado está en la imagen misma, “embellecida” por las técnicas de impresión y de copia; lo que para Raúl Beceyro es “la organización de la foto”, su propia estructura que aclara el hecho real al mismo tiempo que pone de manifiesto la visión del mundo que expresa, mediante esa imagen, el fotógrafo. Es preciso agregar que ninguna descripción es neutra: todo espectador lee las fotografías a través del prisma de su propia ideología, y este análisis en particular plantea una lectura antiimperialista de las mismas, intentando poner de relieve la brutalidad de la guerra y la opresión:

1- Segunda Guerra Mundial: soldados nazis compiten en un particular concurso fotográfico que consiste en retratar la muerte en su momento justo. La contienda premiaba al soldado alemán que captase el instante mismo en que la vida abandona el cuerpo. Usan de modelos a los prisioneros de los campos de concentración. La foto ganadora es la de una mujer que sostiene a su hijo en brazos, en el momento de ser fusilada por un soldado. La impunidad es tal que el tirador entra en cuadro, se lo ve de frente apuntando su arma, mientras que la mujer le da la espalda e intenta cubrir a su chico en brazos. El rostro del nazi se aprecia más claro que el de su víctima. La asimilación del fusil con la cámara fotográfica presenta una sincronidad de los gatillos absoluta.

2- Vietnam, 1970: *Winter Soldier* es una película colectiva de ex combatientes norteamericanos contra la guerra de Vietnam,

producida en los primeros setenta. En ella se muestran fotos donde los soldados aparecen sonriendo junto a cadáveres de vietnamitas apilados (símil a las que se conocieron hace poco sobre Irak), o junto a cuerpos destrozados, como postales de vacaciones o de una excursión de caza. Es posible que este tipo de fotografías haya contribuido a generar conciencia crítica contra la guerra, los mismos soldados se encargaban de difundirlas en conferencias de prensa en las que denunciaban las masacres y vociferaban su arrepentimiento. Esta fotografía integra la serie, en ella vemos a un sonriente soldado de cuclillas, sosteniendo su arma con los dos brazos, encima de un vietnamita ensangrentado que ha dejado sus huellas en la arena. El soldado que mira a cámara constituye el centro de composición.

3- Afganistán, 2003: soldados alemanes son fotografiados cerca de la región de Kabul por otros soldados, profanando cadáveres y jugando con sus huesos. Las fotos fueron publicadas en el 2007 por el diario alemán *Bild* y el Gobierno de Angela Merkel se desgarró las vestiduras: el ministro de Defensa, Franz Josef Jung, anunció una inmediata investigación y varios miembros del gobierno y la oposición reclamaron sanciones severas. ¿Para quién? “Está claro que tal comportamiento de parte de soldados alemanes no puede ser tolerado en ningún caso”, declaró el ministro de Defensa. La decisión editorial del periódico implicó mostrar al soldado sonriente exhibiendo su trofeo, aunque se le resguarde la identidad. Se evita la brutalidad de la mirada impune hacia la cámara, pero por otro lado se propone la identificación del lector blanco con este compatriota anónimo. Como señala Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, cuando se trata de los muertos occidentales rige una poderosa interdicción y autocensura que prohíbe mostrar los rostros descubiertos, dignidad que no se estima necesario conceder a los demás (Sontag 2005: 84). Agrega que cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos. Es decir, mientras más ajena sea la conciencia del otro, menos necesidad habrá de representarlo como un ser humano. La profanación se reproduce en el periódico, pero tomando el recaudo de develar la identidad del profanador.

4- Irak, 2004: soldados norteamericanos se fotografían torturando a los prisioneros en la cárcel de Abu Ghraib. Algunos los hacen apilarse en pirámides, otros pasean a los prisioneros con correa o los asustan con perros. Aquí, una soldado posa frente a un humillado prisionero iraquí. El hombre en el suelo, opone su cara de sufrimiento a las benevolencias de la democracia importada por el ejército de ocupación. Lynndie England posa de pie sosteniendo la correa, como una domadora impasible en un zoológico babilónico. La soldado fue juzgada porque se difundieron estas imágenes, pero el Pentágono y la CIA son productores de memorandos internos en los que se explican y permiten técnicas de interrogación como el “water boarding”, que consiste en tapan la nariz y la boca del prisionero con una toalla húmeda y echarle agua hasta que comience a ahogarse. También están permitidos por el gobierno estadounidense las técnicas de aislamiento de los prisioneros en minúsculas y oscuras celdas, la humillación sexual, la privación del sueño, los simulacros de ejecución y las canciones de Chritina Aguilera a todo volumen.

5- Irak, 2006: fue tapa del tabloide *Daily Mirror* del sábado primero de mayo de 2006. El soldado británico de costado, casi de espaldas, y el iraquí en el suelo, de frente y encapuchado, recibiendo su castigo. El recorte de la imagen tal vez haya favorecido la identidad del soldado, si bien lo llamativo es que el copete anuncia a un soldado británico degradando un iraquí (“pero esta vez”, aclara antes de la nacionalidad). Aunque el título de “Vil” podría ser aplicado tanto al soldado como el *Daily Mirror* que publicó la foto reproduciendo la degradación, por lo tanto perpetuándola (“More shocking photographs”, promete la publicación a quién pague por ver). Nótese que el plano picado reproduce inevitablemente la situación de inferioridad del personaje tomado desde arriba. Si bien no hay significaciones automáticas, previas a las estructuras particulares de cada imagen e independientes del contexto, el punto de vista del fotógrafo está relacionado aquí con el soldado de pie que orina sobre el encapuchado. El entonces primer ministro Tony Blair calificó de “inaceptables” las torturas, pero días más tarde su gobierno aseguró que esas imágenes no habían sido tomadas en Irak.

En los ejemplos anteriores, el instante de la mirada se transforma en duración eterna. Resulta difícil olvidar sus muertes o torturas permanentes, fruto del doble asesinato: el físico y el representado, perpetuando el crimen de la bala o la tortura, y el abuso con otro disparo, el de la cámara (o el celular tal vez). Triunfo del dispositivo técnico y espanto del ángel de la historia. Roland Barthes sostiene en *La cámara lúcida* que “la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*” (Barthes, 2003: 132), y que lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez, ya que la

fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Pero resulta que reconocer el *studium* -esa educación, que es una codificación cultural que permite encontrar al *Operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas al revés, según el querer de *Spectator*- de las fotografías presentadas anteriormente, implica entender que lo que se ve en cada fotografía bélica puede haber tenido lugar una sola vez, aunque no por *única* vez. Hay una constante e invariante en todas ellas, que es la barbarización a la que conduce la guerra, y la no admisión de la otredad en el plano de la existencia humana.

Raúl Beceyro distingue tres niveles sucesivos al analizar una fotografía (Beceyro, 2003: 72): la primera lectura es la del hecho real que la foto registra. En nuestro caso, la guerra y una situación de dominación. Esa primera lectura es realizada por los espectadores-actores de ese hecho que aparecen en las fotos, y se pueden percibir inmediatamente en sus reacciones. Esta primera lectura modifica completamente el hecho real, y lo carga de una significación y un sentido que lo exceden. La segunda lectura es la del fotógrafo, que puede o no ser opuesta a la del actor. En el caso de las imágenes analizadas, esta segunda lectura comparte el punto de vista con la primera. La concordancia es total, impulsada además porque quien tomó las fotografías es también un actor del hecho real. La distancia crítica queda entonces reservada para la tercera lectura, que es la del espectador de la fotografía. Se trata de la lectura de una lectura, una imagen que nos formamos como espectador sobre la base de la imagen que el fotógrafo se formó de la realidad. Aquí entran en juego los sistemas de valores, las opiniones políticas, las convicciones y la ideología del espectador. Pero el campo de significaciones que abre la fotografía varía de acuerdo con el contexto en la que se inserte. Posiblemente estas fotografías no se hubiesen realizado si el fotógrafo y los actores hubieran tenido la certeza de que tendrían una publicidad no deseada.

La violencia de la guerra imperialista y neocolonial es la mayor violencia que se ejerce sobre los pueblos explotados y oprimidos. En *Crítica a la violencia*, Benjamin sostiene que la posibilidad de un derecho de guerra descansa sobre contradicciones objetivas en la situación jurídica: sujetos jurídicos sancionan poderes cuyos fines son naturales (para quienes los sancionan) y, en caso grave, pueden por lo tanto entrar en conflicto con sus propios fines jurídicos o naturales. En toda violencia existe implícito un carácter de creación jurídica, por eso el militarismo es la obligación del empleo universal de la violencia como medio para los fines del Estado. La violencia como medio funda y conserva el derecho, en este caso el derecho que se arroga un Estado para masacrar a otro. Creación de derecho es creación de poder, y en tal medida un acto de inmediata manifestación de violencia, dice Benjamin. Es el poder lo que debe ser garantizado por la violencia creadora de derecho.

Si la violencia de la guerra se convierte en jurídicamente lícita, en nombre del Estado contra el otro como enemigo ¿por qué entonces el pudor en hacer visibles sus consecuencias? No hay culpa ni cargo de conciencia por parte del hacedor de la imagen, hay una asimilación del otro con los animales al cual se le aplica un modelo de cacería. Lo que hacen los soldados está íntimamente relacionado con la política que se impulsa desde los gobiernos. A pesar de la fachada democrática, el poder económico, político y militar del imperialismo neocolonial se construye sobre la injusticia, la explotación y la opresión de los pueblos. Sabemos algo de eso en el cono sur, donde vivimos en carne propia el Plan Cóndor. No hay errores ni excesos en el accionar de los ejércitos, los soldados son funcionales y consecuentes con lo que se espera de ellos. Existe sí un contraste entre, por un lado, las imágenes de la tecnoguerra que permite la censura militar a los fotógrafos “oficiales” (imágenes que representan el heroísmo de los soldados, que no muestran rostros de cadáveres, que encuadran a los aviones despegando sobre un sol rojo y un cielo gloriosamente azul); y por el otro lado, estas auto representaciones del trabajo del soldado enaltecido por la lógica de la dominación y la guerra. Cuando estas fotografías toman estado público, parece a primera vista que estamos ante un error en la *matrix*, pero la industria cultural se encarga pronto de digerir las imágenes en las mandíbulas de los medios de comunicación de masas, que aprovechan el menú para multiplicarlas bajo sus parámetros informativos-comerciales (acompañadas de anuncios comerciales de lo más diversos estas fotografías son noticias del periódico un día, para luego caer en el olvido en la edición siguiente). Aun así, aunque como sostienen Adorno y Horkheimer el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural, en ocasiones estas intervenciones de la prensa promoverán castigos ejemplares a quienes hayan desviado el camino, que no derivarán más que en la puesta en escena de los juicios de cortes militares que sancionarán a los subalternos y limpiarán el honor de la tecnocracia militar y comercial. Eduardo Gruner señala que “los hombres se han pasado toda su historia aterrizando a otros hombres, usando el miedo como instrumento básico de conquista, de dominación, de extorsión. Pero sólo en la modernidad ese recurso alcanzó el estatuto de una *lógica universal* matemáticamente calculada, de una suerte de *maquinaria anónima* que por momentos diera la impresión de funcionar por sí misma” (Gruner 2006:19). Theodor Adorno sostenía que después de Auschwitz cualquier forma de representación del horror, estética o lingüística, resulta imposible. Auschwitz es el modelo de la fábrica aplicada al exterminio, y la bomba atómica sobre Hiroshima es también otra forma de razón instrumental de lógica matemática aplicada a fines: una sola arma para asesinar miles de personas.

Existe un costado siniestro en las fotografías de este corpus más allá de la brutalidad denotada en ellas: su relación entre poder

y terror, que se expresa en esta estética del horror. Si es cierto que hemos perdido la facultad de ver lo que se encuentra ante nuestros ojos, aquello que se ha convertido en familiar, hay que intentar recuperar la capacidad de hacer visible lo que es invisible a simple vista, y entender estas fotografías como signos articulados desde la lógica del poder. Estas imágenes presentan una mirada que, siguiendo la descripción de Frederic Jameson basándose en la teoría sartreana, podríamos denominar “colonial o colonizadora”. En Jean Paul Sastre, la Mirada está atada a la cosificación que consiste en la conversión de lo visible en el objeto de la mirada. “Transformar a los otros en cosas por medio de la Mirada se convierte en la fuente primordial de una dominación y una sujeción que sólo pueden derrotarse ‘devolviendo la mirada’” (Jamseon, 1999: 143).

Susan Sontag señala que “Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu quo inmutable (...), ser cómplices de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona” (Sontag, 2006:28). Estas imágenes reproducen al infinito la violencia como medio, que instaura y conserva el statu quo, y lo hacen mediante una analogía de la guerra como excursión hacia un territorio deshabitado por seres humanos, en el cual el otro, deificado, es una presa factible de exhibición y degradación. Los soldados que se autorretratan en su trabajo cotidiano no hacen más que mostrar la exacerbación de la razón instrumental moderna, la relación entre medio y fines sin importar la cualidad de estos fines.

Problema del epígrafe

¿Quién es el narrador en estas fotografías? ¿Es el soldado que gatilla la cámara o es la lógica de la destrucción y la violencia (o sea el poder instituido, la burocracia) que narra en estas fotografías, construyendo mito con su héroe triunfador que exhibe su presa? Jacques Derrida señala en *Mal de archivo* que los arcontes de la antigüedad eran los encargados de guardar e interpretar, eran los que mandaban y tenían la competencia hermenéutica. “Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación”, sostiene Derrida en el principio de su conferencia. ¿Quiénes son entonces los arcontes del mundo moderno? En fotografías se almacena el mundo y a la vez incitan al almacenamiento, señala Susan Sontag. El archivo es también un arma del opresor, que le sirve para confirmar su poder, eternizar al oprimido y perpetuar la dominación. ¿Están negadas, entonces, esas imágenes, a ser usadas para generar conciencia? El problema parece ser la contextualización. Walter Benjamin pensaba que un subtítulo podría rescatar la imagen de las rapiñas del amanamamiento y conferirle un valor de uso revolucionario. Pero es necesario también reconocer que los epígrafes sirvieron siempre a los intereses de quien los escribe, a la publicidad de sus ideas apoyadas por la imagen. ¿Quién es responsable de poner el epígrafe y a quién le sirve la circulación de estas imágenes? Los medios de comunicación se auto atribuyen la tarea. El peso moral y emocional de la fotografía dependerá de dónde se la inserte. Su significado es el uso, la propia carrera que siga la imagen más allá de las intenciones del fotógrafo. La misma fotografía puede producir reacciones opuestas, desde un llamado a la paz hasta un grito de venganza. Al decir de Sontag: “la fotografía es siempre un objeto en un contexto”.

Estas fotografías en un mundo ultra saturado de imágenes vienen a confirmar lo que ya sabemos de lo que es capaz el ser humano sometido a la ideología del imperialismo. El enigma será encontrar la mejor forma para que, actuando como *boomerang*, estas representaciones del horror puedan modificar la realidad; que logren ser objeto de una interpretación crítica, no contenida por los medios de comunicación de masas y menos aún por el poder y la lógica que las hicieron posible. La tarea consiste en construirles un epígrafe que supere la simple compasión y promueva a la acción; un pie de página que no sólo interprete sino que sea portador de un uso ideológico que siembre una lectura transformadora de la realidad.

Bibliografía

Adorno, Theodor, *El ensayo como forma*. Ariel, Barcelona, 1962.

Barthes, Roland, “El mensaje fotográfico”, en

www.liccom.edu.uy/bedelia/cursos/semiotica/enlaces/textos/barthes/Roland-Barthes-mensaje-fotografico.pdf

Badiou, Alain, “El cine como experimentación filosófica”, en *Pensar el Cine 1 Imagen, ética y filosofía*. Manantial, Buenos Aires, 2004.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

Beceyro, Raúl, *Ensayos sobre fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

Benjamin, Walter, Para una crítica de la violencia, en www.philosophia.cl.

Costa, Flavio y Scarpelli, Agustín, “Masacres que no es posible contar”, en *Revista de Cultura* Ñ, núm. 203, 18 de agosto de 2007, p. 34 y 35.

Derrida, J., *Mal de archivo*, en [//personales.ciudad.com.ar/Derrida/mal+de+archivo.htm](http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/mal+de+archivo.htm).

Gruner, Eduardo, "Arte y Terror: una cuestión "moderna"", en *Pensamiento de los Confines* número 18, junio de 2006, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor, "La industria cultural"; en *Dialéctica de la ilustración*. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

Jameson, Frederic, "Transformaciones de la imagen", en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983-1998*. Manantial, Buenos Aires, 1999.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Buenos Aires, 2005.

Sucari, Jacobo, "Archivo, Memoria y productibilidad", en <http://www.arrakis.es/~jsucari/escritos/escritos10.htm>

Diarios

www.bild.t-online.de

www.dailymirror.lk/2007/08/01/news/

www.timesonline.co.uk

www.clarin.com/diario/2004/05/21/um/m-763360.htm

www.clarin.com/diario/2004/04/30/um/m-751720.htm