

Imagen y *stásis*. La guerra civil en la teoría de los actos de imagen de Horst Bredekamp

Image and *stasis*. The Civil War in Horst Bredekamp's Image Act Theory

Javier Benyo
Universidad de Buenos Aires
benyoj5@gmail.com

Resumen

A partir de una problematización de la cuestión de la guerra civil, este artículo ofrece una interpretación de la teoría de los actos de imagen desarrollada por Horst Bredekamp. En particular, este trabajo se focaliza en el tema de la relación entre el cuerpo y la imagen en el contexto de la *stásis* (guerra civil) contemporánea. Su objetivo es dar cuenta de una teoría que va más allá de una definición de la imagen en tanto ligada a la representación. En este contexto, nuestra hipótesis sostiene que esta aproximación a la guerra civil permite esclarecer el poder performativo de las imágenes.

Palabras clave: Teoría de los actos de imagen, *stásis*, Horst Bredekamp, *Leviatán*.

Abstract

From a problematization of the question of civil war, this article offers an interpretation of Horst Bredekamp's Theory of Image Acts. In particular, this paper focuses on the question of the relationship between body and image in the context of contemporary *stasis* (civil war). Its aim is to account for a theory that goes beyond a definition of the image linked to representation. In this context, our hypothesis holds that this approach to civil war makes possible to clarify the performative power of images.

Keywords: Theory of Image Acts, *stasis*, Horst Bredekamp, *Leviathan*.

Introducción: la imagen bajo sospecha

En tiempos recientes la relación de las imágenes con la guerra civil ha llamado la atención en diversos ámbitos, motivando el surgimiento de reflexiones públicas que volvieron a poner en escena el debate sobre los modos de constitución de la expresión visual y los límites de lo representable. En las polémicas surgidas a partir, fundamentalmente, de los conflictos actuales en Medio Oriente se puede apreciar la reactualización de tópicos que ya habían estado presentes en discusiones sobre la práctica del fotoperiodismo y la fidelidad a los hechos de los recursos audiovisuales. El material visual reciente cuyas remisiones político-geográficas señalan aquella zona del planeta se encuentra bajo un constante escrutinio en los medios y las redes sociales. Los bandos en pugna y sus múltiples aliados a lo largo del globo someten el testimonio de las imágenes a una serie de pruebas de validación para acreditar o desacreditar, en virtud de un concreto interés político, los acontecimientos representados mediante fotografías o videos. Todo elemento informativo que provenga de aquellos sitios en conflicto parece, entonces, marcado por una indeleble sospecha sobre su veracidad. Las certezas respecto de los lugares y las fechas en que fueron tomadas las imágenes, así como sus protagonistas, se diluyen en una polémica que tiende a proliferar como en una puesta en abismo. El espectáculo se convierte en la extensión de un campo de batalla. Las fotografías y las filmaciones pierden su aura superviviente de testimonio irrefutable de lo real para ingresar en las corrientes turbulentas de la propaganda política. De modo puntual, en el caso de la fotografía, aquello que constituía su “ideología oficial” –“que tendía a ver en ella sólo una máquina capaz de producir una imagen verosímil del mundo” (Durand 103)– sufre en estos contextos un proceso de revocación que intensifica la crisis de la creencia en su “poder esencialmente mimético” (103). Dispuesta en medio de la lid de las pujas políticas más extremas, la fotografía no contribuye, como podría haberse pensado desde aquella ideología oficial, a crear un punto de vista independiente de las posiciones interesadas –algo que la diferenciaría de las modalidades previas de producir imágenes– contribuyendo así a disipar el conflicto, sino que lo fomenta al montarse sobre una creciente sospecha que recae sobre las imágenes.

La desconfianza se encuentra vehiculizada por preguntas que parecen haber atravesado la reflexión sobre la imagen casi desde sus inicios: ¿Qué hay de verdadero en una imagen? ¿Qué la hace intolerable? ¿Hasta qué punto puede ser concebida como un documento histórico fidedigno? ¿Cuáles son los límites de lo mostrable? ¿Cuál es la relación ética de quien la produce con la imagen? ¿Qué usos se hacen de ella y cuáles son sus efectos políticos? Mucho antes de su surgimiento coyuntural a partir de los conflictos bélicos civiles contemporáneos, estas interrogantes estuvieron presentes en la obra de Horst Bredekamp. El rol de la imagen, a partir de su ambivalente capacidad de incentivar o apaciguar las situaciones de guerra civil, ha merecido su atención en una serie de reflexiones dispersas principalmente en sus estudios sobre el frontispicio del *Leviatán*. El historiador alemán del arte se ha dedicado a esclarecer la

constitución de este vínculo traumático. Por detrás de este interés particular sobre la cuestión de la guerra civil se desarrollan, siempre presentes de uno u otro modo en sus análisis históricos, preocupaciones más genéricas como el estatuto de la imagen (su remisión a un “afuera de la imagen”, su capacidad de movilizar la reflexión o las pasiones), el modo en que se relaciona con la palabra y los usos que hace de ella el poder (y quienes confrontan políticamente con lo instituido).

Aquello que hace que las reflexiones de Bredekamp se destaquen claramente de los discursos predominantes es su intento de ir más allá del análisis de las representaciones presentes en las imágenes. Su foco está puesto en la indagación del modo en que el ámbito de la producción visual se constituye como un espacio crucial e ineludible en este tipo de conflictos bélicos contemporáneos. En este sentido el interés del presente trabajo por las formulaciones de Bredekamp posee una doble motivación: por un lado, permite comprender el funcionamiento de las imágenes en el contexto de una situación de disputa intestina de extrema violencia sin acudir a las usuales teorizaciones que hacen de las expresiones visuales una representación (más o menos confiable) de lo real. Tal idea de representación no asume el carácter singular de las imágenes, el cual excede esa forma de vínculo con su referente al poder sustituirlo de modo cuasi pleno. Ignora, por lo tanto, que esta relación suscita reacciones similares a la presencia. Por otra parte, permite esclarecer su teoría de los *Bildakte* (actos de imagen): la guerra civil es una suerte de piedra de toque que pone a prueba los alcances explicativos de la teoría de los actos de imagen. En este tipo de acontecimiento, considerado liminar a la política desde el nacimiento mismo de la reflexión teórica occidental sobre la creación social de instituciones, se ponen en juego de modo dramático las teorizaciones sobre la performatividad de las imágenes. La indagación aquí propuesta posibilitará realizar adicionalmente algún aporte sobre el modo diferencial de producción de acontecimientos por parte de la imagen y la palabra. En pos de esta elucidación será pertinente recuperar brevemente, a modo de antecedente, una discusión historiográfica sobre la guerra civil y los usos de la palabra en ella.

Acto de imagen, imagen en acto

La noción de acto de imagen (*Bildakt*)¹, central en la propuesta historiográfica de Bredekamp, posee una notoria remisión al acto de habla de John L. Austin. Definido por el propio Bredekamp, el acto de imagen es: “[...] el efecto en la sensación, el pensamiento

1 Recientemente ha aparecido en edición castellana el texto central de Bredekamp sobre los actos de imagen. En ella se ha traducido *Bildakt* como “acto icónico”. Preferimos utilizar acto de imagen puesto que el propio Bredekamp señala la existencia de una teoría del *ikonische Akt*, debida al egiptólogo Jan Assmann, de la que ha buscado diferenciarse. Las y los lectores podrán encontrar muchos de los textos citados, inéditos en castellano, disponibles en el sitio del Área Imagen y Política de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (<http://areaimagenpolitica.sociales.uba.ar>), traducidos por la profesora Felisa Santos.

y la acción que surge de la fuerza propia de la imagen y de la resonancia en quien está frente a ella” (“Bildakt” 25). Esta concepción retoma el punto fundamental de la noción de actos de habla, la cuestión de la performatividad, manteniendo, sin embargo, el factor crucial a partir del cual los diversos autores pertenecientes a la *Bildwissenschaft* plantean sus consideraciones teóricas: el elemento diferencial que distingue a la palabra y la imagen.

Al teorizar sobre la performatividad, Austin distingue los actos de habla de los enunciados. Mientras que estos últimos describen un estado de cosas o enuncian un hecho de un modo verdadero o falso, la oración performativa es aquella que “indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (47). La performatividad, entendida de esta manera, es una acción que excede el orden discursivo y produce efectos en el mundo (genera obligaciones al realizar una promesa o una apuesta, modifica la posición institucional de un sujeto al dictar una sentencia o transforma el patrimonio al legar un bien o transferir una propiedad, entre otras muchas posibilidades). Como es lógico, la performatividad de la palabra requiere de ciertas condiciones para su efectiva ejecución. Quien realiza la acción performativa tiene que estar investido con el poder que le permita producir determinado acto y llevarlo a cabo en las situaciones que resultan apropiadas de acuerdo a las convenciones socialmente establecidas:

[...] siempre es necesario que las circunstancias en que las palabras se expresan sean apropiadas, de alguna manera o maneras. Además, de ordinario, es menester que el que habla, o bien otras personas, deban también llevar a cabo otras acciones determinadas “físicas” o “mentales”, o aun actos que consisten en expresar otras palabras. Así, para bautizar el barco, es esencial que yo sea la persona designada a esos fines; para asumir el cargo es esencial que yo reúna los requisitos correspondientes, [...] para que tenga lugar una apuesta, es generalmente necesario que haya sido aceptada por otro (el que tiene que haber hecho algo, por ejemplo, haber dicho “aceptado”); y difícilmente hay un obsequio si digo “te doy esto” pero jamás entrego el objeto (Austin 49).

Bredenkamp ha planteado, frente a esta caracterización de los actos de habla, las divergencias que suponen los *Bildakte* respecto de ellos debido al estatuto signífico diferente de la imagen y la palabra. Los intentos por reemplazar de modo directo la palabra por la imagen se han revelado plagados de dificultades. Para Bredenkamp, la simple transposición de la imagen al sitio que ocupa la palabra en los actos de habla pierde de vista el núcleo de la singularidad del registro visual que lo distingue, en su modo de existir, del vocablo. Para comprender en qué consiste ese núcleo singular de la imagen, el cual impide la pura asimilación del acto de imagen al acto de habla, es necesario retomar una descripción de la imagen de acuerdo a la *Bildwissenschaft*.

En términos genéricos, y más allá de la diversidad en la precisión conceptual, los teóricos de la *Bildwissenschaft* –entre quienes cabe señalar de modo destacado, además del propio Bredenkamp, a Hans Belting y Gottfried Boehm– poseen como

punto de partida para sus conceptualizaciones de lo visual la idea de una *diferencia icónica* elaborada por Boehm.² Siguiendo los pasos de Hans-Georg Gadamer y Maurice Merleau-Ponty, Boehm en su definición de la imagen recupera del primero la noción de la “valencia óptica” [*Seinsvalenz*] mientras que de la fenomenología de la percepción del segundo retoma las cuestiones ligadas al carácter quiasmático de lo perceptual. La idea de una valencia óptica supone que la imagen posee una realidad propia en la que, lejos de pertenecer a una gradación disminuida del ser, la representación que se produce en ella conlleva un incremento del ser: “La referencia de la imagen a su original se representa así de una manera completamente distinta a como ocurre con la copia. No es ya una relación unilateral [...] El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original” (Gadamer 189). A partir de estas consideraciones de Gadamer, Boehm extrae como conclusión que la imagen posee un carácter procesual que no se limita a reproducir lo dado. En lugar de ser una mera copia, es una presentación (*Darstellung*) que orienta su existencia a lo vivo (Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder” 33).

Dentro de esta veta de reflexiones inaugurada por la *Bildwissenschaft*, el énfasis de la teoría de los actos de imagen ha estado puesto en el desarrollo conceptual de las cuestiones ligadas a la particularidad de la *phýsis* material de la imagen y su aspecto formal (Bredekamp, *Teoría del acto icónico* 35). Diversas lecturas de Bredekamp han evidenciado la deuda que, en este punto, su pensamiento posee con los postulados de Aby Warburg respecto de la *Pathosformel*. La idea de una configuración de los afectos en la forma visual, que “estratificada acronológicamente” (Warburg 4) migra a lo largo del tiempo generando un efecto semejante en los afectos en épocas diversas, tiene una clara resonancia en los trabajos de índole histórica realizados por Bredekamp. La potencia inmanente de la materia formada en el plano de la superficie visual –entendida esta en un sentido amplio en el que es posible también rastrear un aspecto tributario de las ideas de Warburg y que abarca la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, el video y el afiche político, entre otros objetos visuales– pervive por sobre las múltiples variaciones de la historia. Así, por ejemplo, la eficacia de una forma en su contribución a la elaboración de un orden social la hace replicarse, mutando con variaciones no sustanciales, a lo largo del tiempo. En su pervivencia, la forma logra encarnarse, en ideologías políticas y contextos sociales diversos. La noción de engrama acuñada por Warburg, en tanto existencia de una huella presente en la memoria cultural pasible de ser reactivada en un futuro que evoque o demande por algún motivo la presencia de esas formas pretéritas –reactivación factible debido a que, “la memoria cultural no es una memoria inerte sino

2 Sobre las diferencias y los puntos en común entre los autores pertenecientes a la *Bildwissenschaft*, ver Lumberas. Para una genealogía de la *Bildwissenschaft* ver Müller. Para las derivas teóricas e institucionales de la *Bildwissenschaft*, ver Bredekamp, “A Neglected Tradition?”. Para una introducción a esta teoría: Moxey. Sobre la diferencia icónica en particular, ver Boehm, “Ikonische Differenz”.

activa” (Guash 24)–, funciona como presupuesto de la eficacia de la forma en los actos de imagen en Bredekamp.³

Para Bredekamp, entonces, la heterogeneidad en los modos de elaboración del sentido de la imagen y la palabra junto con el hecho de que, a pesar de estar constituida por materia inorgánica, la primera esté provista de rasgos atribuibles a una entidad viva –algo que se evidencia en la relación de afecto (se la toca, se la besa, se le habla, etc.) establecida en todas las culturas– permiten pensar en un sitio distinto para los objetos visuales en el *Bildakt* del que ocupa la palabra en el acto de habla. El carácter vital de la imagen habilita a postular que se encuentra en el lugar del hablante:

Naturalmente, la imagen, que por norma es y será muda, no es capaz de actuar como el hablante del acto de habla. Aun así, suponer en la imagen una cualidad activa podría parecer una vuelta a las teorías vitalistas del 1900. Si, no obstante, contamos aquí con la fuerza de una obra icónica, lo hacemos nuevamente como reformulación de un conocimiento paradójico de Platón. [...] Debatiendo cómo definir la imagen, que, por un lado, se distingue por su lejanía del ser, pero, por otro, puede ser su parte y su medio, Platón expresó por boca de Teeteto que es, “por lo tanto, no realmente no siendo, mas es real”. La doble negación permite que las dos posiciones incompatibles, coexistan. La verdad de la paradoja es la lógica de la imagen (Bredekamp, *Teoría del acto icónico* 36).⁴

En el fragmento de *Sofista* citado por Bredekamp, Teeteto, a causa de las preguntas a través de las que el Extranjero de Elea orienta su pensamiento, se ve inducido a reconocer que la imagen es una *symploké*, una mezcla, un híbrido. Así, la imagen le permite a Platón comenzar a plantear una combinación o entrecruzamiento entre el ser y el no ser en la que las formas habituales mediante las que se había pensado la verdad y la realidad entran en crisis. El estatuto ambiguo de la imagen venía a poner en cuestión arraigadas certezas, un efecto disruptivo que perdura hasta el presente. No es casual que, a continuación del estatuto paradójico de la imagen, Bredekamp cite a Edgar Wind al postular las limitaciones del Iluminismo originadas en su incapacidad de comprender la vida de las imágenes. En una sucinta recapitulación de la historia del arte, Wind señala otro aspecto ambiguo de la imagen: si durante cierto tiempo, y contra los peores temores de Platón, el arte se había vuelto inofensivo ante un público inmunizado a sus poderes, había podido salir, en oposición a las tranquilizantes esperanzas de Hegel y la Ilustración, de su “estado de gloriosa irrelevancia” (Wind 57) para recuperar sus destructivos fueros.

3 El engrama es una “imagen-recuerdo” que actúa del siguiente modo: “Cuando mueren las sensaciones o las ‘excitaciones’ originales [...] sobreviven los engramas de estas sensaciones [...] que desempeñarán, discreta o activamente, su papel de sustituto en el destino ulterior del organismo” (Didi-Huberman 217).

4 Según la traducción de M. I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero, la frase de Platón en *Sofista*, 240c es la siguiente: “lo que no es, en cierto modo es” (Platón 388).

El optimismo hegeliano respecto del apaciguamiento de las potencias inquietantes de la imagen en el arte ha sido a su vez motivo de interés de un conjunto de estudiosas y estudiosos, provenientes en este caso del mundo académico francoparlante, ocupados también por elucidar las características del acto de imagen. Sobre la cuestión mencionada, quienes han indagado sobre la temática se preguntan: “[...] ¿la relación estética con la obra de arte es tan intensa como la relación devocional con la imagen? ¿Una obra de arte puede hacernos caer de rodillas, hacernos llorar, obrar milagros, en resumen, posee un poder que suscita un culto?” (Bartholeyns y Golsenne 16). La respuesta de Hegel era, como ya se ha señalado, negativa. La reacción estética ante la imagen inhibiría la aparición de expresiones sensuales, que permanecerían ligadas a otro tipo de fenómenos de la representación visual. Las demostraciones de emociones violentas ante la imagen, los arrebatos de furia o la aparición de súbitas explosiones de afecto ante la contemplación serían propias de culturas “primitivas” o “de nuestra civilización europea en otros momentos de su historia [que], contrariamente a nosotros a quienes la ‘buena’ educación nos lo impediría, no han rechazado dar libre curso a las emociones ante las imágenes” (16). A modo de desmentida de la confianza sostenida por Hegel respecto de que la educación estética pudiera sofocar los aspectos emocionalmente controvertidos de la imagen artística, Bartholeyns y Golsenne recuperan ciertas conclusiones del trabajo de David Freedberg sobre el poder de las imágenes. De acuerdo a su concepción de la imaginación humana, Freedberg encuentra elementos que vuelven a la imagen refractaria a las domesticaciones racionalistas. De forma invariante ha existido históricamente, incluso en aquellas culturas que se reivindicaban aniconistas, un “deseo por la imagen figurativa” generado a partir de un impulso psicológico omnipresente a lo largo del tiempo en las diversas sociedades (Freedberg 79-80). La persistencia de la asignación de un poder incontrolable de la imagen se manifiesta, para Freedberg, en la existencia continua de actos iconoclastas que, en su búsqueda por destruir la imagen, no hacen más que confirmar el poderío de esta. Si bien los teóricos y las teorías de los actos de imagen son reticentes a adjudicar el poder de las imágenes a una “naturaleza humana” derivada de una facultad del ser humano para producir imágenes en su espíritu, la evidencia histórica permite destacar la construcción de un vínculo con los objetos visuales que les adjudica un poder eficaz sobre la vida humana. Es gracias a su capacidad performativa que las imágenes, incluso aquellas pacificadas a causa de su participación de la esfera estética, “circulan, actúan, engañan, gustan o convencen” (Bartholeyns y Golsenne 18).

De acuerdo a Bredekamp, este carácter performativo de la imagen constatable a lo largo del tiempo en diferentes tipos de sociedades se manifiesta de modo crucial en las situaciones de guerra civil efectiva o potencial. Es aquí donde se expresan sus posibilidades constituyentes o disolventes. Son también estos los momentos históricos en los que puede apreciarse su ambivalencia y, a partir de ella, es factible advertir el tipo de vínculo que establece con la palabra. Dado que lo que está en juego es en gran

medida el efecto diverso producido por la imagen y la palabra en un contexto social traumático, para poder realizar un análisis del estatuto de la producción visual en este tipo de situaciones se vuelve conveniente como paso previo realizar una breve irrupción por el terreno, mucho más antiguo y consolidado, de los estudios historio-gráficos sobre el fenómeno de la relación de la palabra con la guerra civil.

La palabra y la *stásis*

La preocupación por el rol de la palabra en la guerra civil data de inicios mismos de la reflexión histórica y política en Occidente. La lista de quienes se interesaron por la cuestión es extensa e incluye a Tucídides, Platón, Aristóteles, Isócrates y Demócrito, entre muchísimos otros. Aquello que el mundo latino denominó luego *bellum civile* era definido como *stásis* entre los griegos.⁵ La semántica del término griego presenta rasgos singulares, que no se superponen de modo pleno con el vocablo latino, debido a las particularidades de la organización política griega. En la *pólis*, la *stásis* remitía a la discordia, la sedición, la sublevación, la insurrección, el disturbio, y en definitiva, a la lucha interna violenta de las facciones en la ciudad.⁶ Durante la situación de *stásis*, todas las reglas podían ser trasgredidas. Los lugares sagrados se profanaban, se asesinaba impunemente a los y las suplicantes, las lealtades mutaban de forma intempestiva y los juramentos eran traicionados. La crueldad alcanzaba en la discordia civil su grado extremo ampliando las formas de muerte concebibles. En la *stásis*, el enemigo no merecía ninguna piedad. Se lo mataba allí donde se lo encontraba, sus propiedades eran destruidas y su familia, en el mejor de los casos, esclavizada. A causa de la inversión de los valores, no parecía haber límite alguno para el ejercicio de la violencia. A su vez, y a consecuencia de esta ruptura del orden cívico, en la *stásis* se carecía de toda posibilidad de una muerte gloriosa. En un conocido fragmento, Demócrito expone que en ella “tanto los vencedores como los vencidos experimentan el mismo daño”. De esta manera, el filósofo da cuenta del carácter estéril con el cual solía ser asociada (*Los filósofos presocráticos vol. III* 234). Al modo de las pestes o las catástrofes naturales se expandía atravesando a todos los bandos en disputa, destruyéndolos por igual.

Violencia incapaz de fundar un orden, la *stásis* era la expresión más excelsa de la anomia. Resulta fácil comprender de modo sintético la particularidad del fenómeno si se contrapone, como lo hicieron los propios clásicos, la *stásis* al *pólemos*. *Pólemos* era el conflicto pensado en términos genéricos. Podía ser también, más específicamente, la guerra entre las ciudades pertenecientes a la Hélade o aquella librada contra los “pueblos bárbaros”. En un conocido fragmento, otro filósofo presocrático, en este

5 Sobre el pasaje de *stásis* a *bellum civile* puede consultarse Boteri.

6 *Stásis* tiene también una acepción ligada a la idea de estabilidad, fijeza y posición de la cual deriva, como señala Vardoulakis, la noción de Estado que llega hasta la actualidad (Vardoulakis).

caso Heráclito, da una definición de *pólemos* en la que hace visible esta diferencia: “Guerra [*pólemos*] es el padre de todos, rey de todos: a unos ha acreditado como dioses, a otros como hombres; a unos ha hecho esclavos, a otros libres” (*Los filósofos presocráticos vol. 1* 223). La violencia del *pólemos* tiene aquí un rasgo instituyente. Insta un orden, hace existir al *nómos*. Toda ley –ya sea que se trate de una justa o injusta, esta sería una discusión aparte– es hija de la guerra. Las reglas que imperan en la sociedad son normas provenientes de una lucha en la que los resultados, al menos por lo que se puede entrever en Heráclito, no están decididos de antemano. Hay aquí, a diferencia de lo que ocurre en la *stásis*, la posibilidad de una “muerte gloriosa”, de un sacrificio útil al servicio de una causa fértil.

El interés acerca del rol de la palabra en el contexto de una *stásis* coincide con la primera gran crónica dedicada a relatar una situación de lucha fratricida. En un muy estudiado pasaje de la *Historia de la guerra del Peloponeso*, el capítulo 82 del libro III, Tucídides saca conclusiones generales a partir de los eventos acontecidos en la isla de Córquira en el 427 a. C. El historiador griego registra una transformación que ha merecido numerosas interpretaciones. Al amparo de la guerra civil los términos se modifican de acuerdo a una lógica que Tucídides describe detalladamente:

Cambiaron incluso el significado normal de las palabras en relación con los hechos, para adecuarlas a la interpretación de los mismos. La audacia irreflexiva pasó a ser considerada valor fundado en la lealtad al partido, la vacilación prudente se consideró cobardía disfrazada, la moderación, máscara para encubrir la falta de hombría, y la inteligencia capaz de entenderlo todo, incapacidad total para la acción; la precipitación alocada se asoció a la condición viril, y el tomar precauciones con vistas a la seguridad se tuvo por un bonito pretexto para eludir el peligro (III 139).

Buena parte de las disputas establecidas en torno de este fragmento se relacionan con los diversos modos de interpretar la relación postulada por Tucídides entre los hechos y las palabras, y la concepción de aquello que ha cambiado en el discurso durante la *stásis*. Las discusiones giran alrededor de la conjunción de dos términos en la misma frase inicial del pasaje citado: *ἀξιῶσις* (*axiōsis*) y *ἀντήλλαξαν* (*antéllaxan*). El primero permite discutir que sea el sentido de las palabras aquello que cambia en la guerra civil. Según algunas autoras y autores, la *axiōsis*, el elemento que para Tucídides la *stásis* cambia en las palabras, puede ser considerado como “juicio de valor o estimación y se referirá [...] al uso habitual de las palabras para evaluar el valor, para elogiar y vituperar. Tucídides está diciendo que en la *stásis* los hombres cambian el poder evaluativo habitual de las palabras” (Hogan 140). John Wilson precisa estas formulaciones de John T. Hogan postulando que la *axiōsis* es una evaluación, entendiéndolo por esto, en el caso de Tucídides, no “el valor acostumbrado de las palabras”, sino “las evaluaciones habituales dadas por las palabras a las cosas” (Wilson 19). La distinción entre significado y valor será, entonces, un tópico

central en los estudios sobre el Libro III de la *Historia de la guerra del Peloponeso*. A partir de esta consideración de la *axíosis* se han propuesto versiones alternativas del pasaje en cuestión. Nicole Loraux, por ejemplo, sostiene que es posible traducirlo de la siguiente manera: “[...] al plantear un juicio, los facciosos intercambiaron las evaluaciones habituales dadas por las palabras a los actos” (Loraux 113). La idea de un intercambio pone aquí de manifiesto al otro término en cuestión. *Antéllaxan*, como ha destacado Hogan, remite a un intercambio, y no a un simple cambio. ¿Qué es lo que se intercambia en la palabra durante la *stásis*? “En primer lugar, las evaluaciones (εἰωθυῖαν) habituales por las inusuales; pero también, o por lo tanto, al hacer esto, intercambiaban las ‘buenas’ descripciones por las ‘malas’ y viceversa” (Wilson 20).⁷ Lo que se invierte en el intercambio es la buena, y habitual, evaluación de los hechos. La mutación producida durante la guerra civil venía a quebrar la tradición que, según Tucídides, era el equivalente a la buena valoración. En la “ley del intercambio” de la *stásis*, “el elogio da lugar al vituperio porque conviene que el vituperio se convierta en elogio”, puesto que las facciones, y en particular sus líderes,⁸ extraen de ello un beneficio político (Loraux 115). El resultado del intercambio, al margen de la degradación de la situación moral de la ciudad enfatizada por Tucídides, es una mutación en las relaciones acostumbradas entre el *lógos* y el *érgon*. El vínculo entre el pensamiento (*lógos*) y el hecho o la realidad (*érgon*) se efectivizaba, en la consideración de la Grecia clásica, a través de un lazo que podía ser de complementariedad o de antítesis. Los hechos se evaluaban como si estuvieran claramente distinguidos de las palabras y estas podían tener una incidencia en ellos, transformando el curso de los acontecimientos, o bien podían presentar una falsedad o inexactitud, que a su vez podía ser deliberada o no. La *stásis* viene a poner en crisis estos dos modos de relación. Como señala Price:

En épocas normales, la relación entre el *lógos* y el *érgon* es constante, incluso cuando se usan las palabras para engañar; por convención, los significados acordados son forzosamente asumidos, de otro modo el objetivo del engaño se perdería y sobrevendrían el caos y la confusión. En la *stásis*, sin embargo, es precisamente el caos el que prevalece mientras que la relación entre palabras y realidad, que se basa en la convención, es socavada (47).

Ya no se trata de una complementariedad o de una antítesis sino de una disyunción entre *lógos* y *érgon*. A las palabras razonables ya no les siguen acciones de idéntica índole sino expresiones de violencia, imprevisibles en un contexto de enunciación habitual. La dislocación inducida por la *stásis* trastorna las expectativas ya que ni las palabras siguen a los hechos, ni de ellas pueden derivarse acontecimientos con un lazo

⁷ Respecto de esta cuestión, Loraux posee una opinión similar a la de Wilson: ver Loraux 114.

⁸ Esta cuestión es explicitada en Tucídides, III, 82, 8 (141).

de cierta determinación hacia ellas. En gran medida, el caos instaurado tiene lugar a partir de la *axíosis* que disloca los escenarios dialógicos normales para dar lugar a una respuesta desmesurada en el plano de las acciones. En definitiva, “el vínculo orgánico habitual [entre *lógos* y *érgon*] quedaba mutilado en la *stásis*” (Price 50).

Esta relación entre *lógos* y *érgon* ha sido motivo de atención por parte de algunos teóricos actuales de la imagen. W. J. T. Mitchell encuentra en este punto de la reflexión tucídidea un elemento capaz de aclarar sus propias indagaciones sobre las relaciones entre imagen y texto. Hay, para Mitchell, en la introducción de la distinción entre *érgon* y *lógos* en el discurso histórico de Tucídides, una autoconsciencia del interjuego de las experiencias visuales y verbales, a partir de la cual el historiador griego deduce un método para la construcción del relato. Existe así, por un lado, una representación de los discursos (*logoi*) en la que la palabra de los protagonistas es retomada al modo de una cita textual. Por el otro, hechos (*erga*) que son presentados a partir de la contrastación de las versiones de diversos testigos: “[...] así pues, *La Guerra del Peloponeso* constituye una representación de la historia radicalmente heterogénea, alternando entre la ilusión de la inmediatez oral y la transmisión directa del habla y la presentación de experiencia visual (los testimonios de testigos oculares de acontecimientos)” (Mitchell 97). Tal modo de presentación de los hechos y los discursos parece contradecir la norma moderna de construcción de la evidencia, en la que la desconfianza recae sobre las palabras y la veracidad sobre el testimonio presencial. El método de Tucídides en su diferenciación de lo verbal y lo visual no sería, de acuerdo a lo considerado por el propio historiador griego, una elaboración retórica propia de la escritura histórica, sino que es “una clave del modo en que la historia en sí misma está compuesta como una dialéctica entre ‘lo que los hombres hicieron’ y ‘lo que los hombres dijeron’” (Mitchell 97).

En su lectura de *Historia de la guerra del Peloponeso*, Mitchell advierte también la posibilidad de una “descomposición de esta dialéctica *lógos/erga*” atribuyéndosela a la emergencia de los políticos demagogos, la propagación de la avaricia del pueblo y la expansión imperial. A partir de lo analizado previamente, es posible consignar con mayor precisión la causa de esta descomposición. Por detrás de los comportamientos descritos por Mitchell aparece la sombra de la *stásis* dislocando las relaciones tradicionales entre las palabras y los hechos a partir de ese intercambio de la valoración usual de los términos por otra inusual. De allí que, si “el ‘sentido general’ de las palabras es suficiente para Tucídides, pero sus propias ‘impresiones generales’ de los acontecimientos no lo son” (Mitchell 97), la guerra interna en la *pólis*, al invalidar ese “sentido general”, presentará para el historiador griego el desafío de constituirse en la voz capaz de restaurar el ordenamiento tradicional entre lo verbal y lo visual. Para ello, se le hace necesario elaborar un sitio de enunciación que se ubique al margen de los violentos conflictos internos que pueden afectar a la ciudad. Por este motivo, a la par que hace explícito su carácter de exiliado, Tucídides utiliza “una escritura presidida por el neutro y la voz pasiva” (Loraux 123). Produce así una distancia que le permite pronunciarse

como un enunciador que habla desde un afuera literal de las disputas que desangran a la ciudad, alguien cuya palabra no se ha visto contaminada por el cataclismo que se abate sobre el poder tradicional de evaluación que poseen los vocablos.

Al indagar sobre las relaciones entre lo verbal y lo visual, Mitchell postula que la imagen/texto⁹ no es un concepto sino más bien una “figura teórica” semejante a la *différance* derridiana. En ella tiene lugar una transformación que se expresa en un deslizamiento, en una “tensión dialéctica” (99). A diferencia de lo que sostiene esta teoría, es posible plantear que la *stásis* lleva esta tensión más allá del límite de lo tolerable quebrando toda dialéctica previsible entre el habla y las acciones visibles. La reflexión de Mitchell, en su preferencia por encontrar la conexión entre la dialéctica formal de la imagen/texto con las luchas institucionales e ideológicas, parece eludir las situaciones sociales en las que se desarrollan conflictos extremos limítrofes a la política. Para parafrasear otra conocida formulación de Jacques Derrida, esta teoría parece poco preparada para afrontar los contextos en los que el vínculo entre la imagen, la palabra y lo real está “out of joint”.¹⁰ Son precisamente estos acontecimientos disyuntivos los que ocupan un lugar central en la reflexión de Bredekamp y permiten, a su vez, echar luz sobre ciertas problemáticas referidas a los actos de imagen.

La *axíosis* en la imagen: el acto sustitutivo

Una imagen ha acompañado a Bredekamp desde sus incursiones iniciales en el ámbito de la teoría de la imagen, a mediados de la década de 1970, hasta sus derroteros más actuales. Una figura persistente que parece acechar de modo intermitente su reflexión, reapareciendo en momentos clave para zanjar las discusiones del autor sobre los usos de la imagen. Se trata de la fotografía de un soldado camboyano tomada durante la guerra civil que tuvo lugar en ese país entre 1967 y 1975 [figura 1]. El sujeto, retratado en un momento de descanso mientras limpia su fusil, porta su arma acompañado en la trinchera por imágenes de Buda. Resulta significativo que, de entre todas las imágenes disponibles para el análisis, Bredekamp haya decidido utilizar esta en particular para dar comienzo a la exposición de su teoría. Se pone en juego aquí, en el registro visual de una situación de violencia extrema cuyas condiciones se han descrito más arriba, una verdad específica de la imagen. La foto revela la existencia de una continuidad entre el arma y la imagen, de una semejanza

9 Para Mitchell, lo verbal y lo visual no se encuentran nunca por separado en un estado de pureza. Si, en el caso del lenguaje, este no puede ser mantenido al margen de la presencia de “una evocación de la imagen visual”, en el orden visual, el lenguaje suele ser representado y reprimido en “la pintura modernista, la escultura minimalista posmoderna y toda una serie de textos fotográficos del siglo veinte” (99).

10 Como es notorio, se trata de la conocida frase de William Shakespeare en *Hamlet* (“the time is out joint”) a partir de la cual Derrida realiza una serie de reflexiones sobre lo espectral: ver Derrida. Nuestra puntualización recupera, como es también evidente, la afirmación de Price sobre una “disyunción” entre *lógos* y *érgon*.

que es capaz de unirlos en un escenario bélico. Esta fotografía, sostiene Bredekamp, “es el símbolo de que las imágenes tienen la misma propiedad, en el sentido de energía, que las armas” (Wood 527). El hecho de compartir un mismo espacio pone en cuestión simultáneamente la distinción tajante entre la imaginería y las armas, y la degradación de estas últimas que se derivaba de tal diferenciación.

Existe una reflexión sostenida sobre la utilización de las imágenes en el contexto de una guerra civil que serpentea a lo largo de los trabajos del teórico alemán. Emerge esporádicamente a lo largo de los años para señalar la condición quiasmática de la imagen. A partir de la lectura de estos elementos dispersos en diversos trabajos se puede postular que la recurrencia de ese interés se debe a que para Bredekamp en la guerra civil la imagen, en tanto sujeto productor del *Bildakt*, exhibe de modo palmario sus elementos más idiosincráticos. La relevancia actual de una reflexión sobre esta temática se debe a que en el contexto presente se vive una situación de “guerra civil de imágenes” en la que las invariantes históricas de las expresiones visuales dan lugar a un hecho novedoso. Las imágenes ya no se agregan, como en los conflictos bélicos tradicionales, como una herramienta suplementaria al ejercicio de la violencia. En sus usos actuales, “se han vuelto algo más que un mero instrumento de guerra: realmente la alimentan” (Bredekamp, “The Picture Act” 22). Son elementos indispensables en las disputas que reniegan de toda regulación desbordando el cauce tradicional en la utilización de la violencia. De este modo, las producciones visuales no son concebidas ni como documentos, ni como trofeos, sino como “un arma de acción directa” [*unmittelbar agierende Waffe*] (Bredekamp, “Das Bild des bulgarischen” 31).

FIGURA 1



Anónimo. Soldado camboyano con un arma, una estatua y una pintura de Buda.

Fotografía: *Frankfurter Rundschau* (27 de Julio de 1973).¹¹

11 Reproducida en Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte*. Recientemente fue también utilizada en la in-

En relación con lo que se ha venido mencionando hasta ahora respecto de la distinción entre *lógos* y *érgon* en el contexto de una guerra civil, Bredekamp postula que estas situaciones hacen emerger, con diversas finalidades, una modalidad específica del acto de imagen. En la categorización de los actos de imagen es posible encontrar tres modalidades: el *acto de imagen esquemático*, el *sustitutivo* y el *intrínseco*. En la primera, las imágenes son asimiladas a un cuerpo; en la segunda, cuerpo e imagen son pasibles de ser intercambiados mutuamente; mientras que el acto intrínseco se refiere a las características de la forma en su configuración como *Pathosformel*.¹² El acto esquemático se expresa a través de una forma viviente o pseudoanimada y por ello es capaz de generar un “efecto ejemplar” a partir de la activación de un esquema de reconocimiento de base corporal. Los *tableaux vivants* o los autómatas exhiben una imagen viva que evoca las posibilidades inscritas en los cuerpos. Es, sin embargo, la segunda modalidad de los actos de imagen, aquella que no remite “a la asimilación de imagen y cuerpo sino a la intercambiabilidad de cuerpo e imagen” (Bredekamp, “Bildakt” 27), la cual tiene un rol crucial en las situaciones de conflictos armados civiles. En la actualidad es posible distinguir dos vectores en el acto sustitutivo: aquel que va del cuerpo a la imagen, y el que realiza el trayecto inverso desde la imagen hacia el cuerpo. En el primero, las imágenes se presentan ocupando el sitio del cuerpo, haciéndolo presente de manera tal que no parece haber un resto no representado. Las imágenes utilizadas por la ciencia médica son ejemplos claros del modo en que funciona el primero de estos vectores: “[...] dado su impacto emocional, las secuencias de imágenes de una resonancia magnética de corazones latiendo parecen no sólo mostrar este órgano esencial, sino encarnarlo realmente” (Bredekamp, “The Picture Act” 20). El efecto de esta sustitución consiste en limitar al mínimo el espacio para un más allá de la imagen en el cual situar al cuerpo. Ya sea desde el punto de vista emotivo o del conocimiento, el cuerpo está presente –al menos en todo aquello que resulta relevante– en la imagen para otro cuerpo que la observa. La proximidad de la imagen con el cuerpo volcado en ella, el exceso respecto de un mero simbolismo, la dota de una vitalidad que hace que se ponga en duda su estatuto visual. Mediante esta forma de presentación de los cuerpos, la imagen actúa de manera terapéutica. El desarrollo de la técnica aplicada a la medicina estipula que sin imagen no hay diagnóstico certero y por ende tampoco una posible cura.

Como contraparte de este funcionamiento terapéutico, existe una capacidad destructiva revelada tanto en el reemplazo de los cuerpos por las imágenes como en su contrario. El primero de los casos del funcionamiento destructivo, el furor iconoclasta, suele estar movilizado por el deseo de atacar a la persona presentada en la imagen. Al ejercerse de este modo, la iconoclasia pone de manifiesto su asimilación de imagen y persona. En la ausencia de una distancia, la violencia contra monumentos, estatuas y

roducción a la versión inglesa de *Theorie des Bildakts*, ver Bredekamp, *Image acts*. Hay referencias a ella en Wood.

12 Lo referente al acto de imagen intrínseco será desarrollado en detalle en el apartado final de nuestro trabajo.

cuadros cuya función es presentificar algún tipo de soberanía es un atentado contra la autoridad misma. Tal concepción de la imagen y su afuera exhibe la paradójica conexión entre la iconoclasia y la idolatría. Está presente en ambas la idea de que las imágenes poseen un poder sobre quien las percibe. A partir de este fundamento, se sacan conclusiones opuestas: para las y los idólatras tal capacidad las haría objeto de veneración; para las y los iconoclastas las convertiría en merecedoras de su destrucción.

Bredekamp encuentra, en el reemplazo de la imagen por el cuerpo en el acto sustitutivo, el elemento novedoso de los conflictos bélicos actuales. Se tortura, se mutila, y se decapita en pos de la conversión de esos actos en un espectáculo que circule a través de videos y fotografías en los que la violencia es exhibida explícitamente. Se ejerce, así, una violencia similar a la de la iconoclasia, pero sobre cuerpos vivientes transformados en imágenes. De un modo parangonable a lo que ocurre entre el *lógos* y el *ergón*, la situación de guerra civil, al disolver las distinciones establecidas habitualmente entre los cuerpos y las imágenes, hace que la destrucción de la que son objeto determinadas expresiones visuales de un culto antiguo –interdictas por los dogmas más actuales– no sean más que el prelude de su puesta en práctica contra las personas. Cabe pensar aquí otra innovación respecto a usos previos de los registros visuales de la violencia. Mientras que hasta ahora en las fotografías y filmaciones de los conflictos violentos generados al interior de una sociedad se trataba de desmentir, al menos en lo que respecta al bando productor de las imágenes, el tópico propio de la *stásis* respecto de ausencia de una muerte gloriosa en la guerra civil, en las nuevas formas de exhibir a las víctimas y las victimarias y victimarios no es posible –si se continúan aceptando los parámetros tradicionales– asignar heroicidad alguna para ninguna de las partes. Por el contrario, estas configuraciones visuales recientes de la discordia civil parecen regodearse en la presentación de formas degradantes de la violencia. En el hiato que separa al miliciano fotografiado por Robert Capa al momento de ser abatido durante la guerra civil española de los videos virales de las decapitaciones de ISIS aparece con claridad el modo en que la transformación de la *axíosis* afecta a la imagen en el contexto presente.¹³ Aquello que, en caso de que existiera, era antes ocultado, es mostrado hoy con jactancia como parte sustancial de un dispositivo bélico cuyo principal efecto buscado es el terror. La capacidad de valoración de las imágenes, independientemente del acto retratado, se ha visto también afectada bajo la lógica de funcionamiento de la *stásis*. El efecto de terror se logra en la medida en que se muestra aquello que antes era silenciado, haciendo gala del hecho de que quien produce estos actos los valora positivamente y no hesitará en repetirlos.

13 La discusión sobre la veracidad de la fotografía de Capa, la denuncia de que podría tratarse de una imagen fraguada, tiene como supuesto la producción de una falsificación, gracias al aprovechamiento de las posibilidades de la técnica, de un momento de heroísmo fugaz para perpetuarlo en la memoria. La acusación supone que la fotografía ha sido víctima de una mutación de la *axíosis* que apuntaba a crear un acontecimiento (el heroísmo) en el contexto de una *stásis* que haría imposible su existencia. El hecho de que a la par de la guerra civil española se desarrolló una lucha revolucionaria haría necesario trazar las diferencias entre *stásis* y revolución.

La innovación en la utilización de la imagen en los conflictos actuales consiste en que aquello que era una excepción (“el ataque a los límites entre cuerpo e imagen”, Bredekamp, “Das Bild des bulgarischen” 31) se ha vuelto en el presente una norma de aplicación extendida en función del uso de los registros visuales como “armas primarias”. Violentar ese límite es el modo económico de producir un efecto de terror sobre el cual sería posible, a contramano de lo señalado por una tradición política milenaria, abocarse a fundar una soberanía. Tal eficacia aterrizante es posible porque en la imagen existe una conjugación de inorganicidad y vida propia que las hace poseedoras de una *enárgeia*, una fuerza que las vuelve operantes en la producción de acontecimientos. Al recordar una frase de Warburg referida a la vitalidad de la imagen (“Tú vives y no me haces nada”), Bredekamp sostiene que “tras esta declaración se esconde más un conjuro que una certeza” (*Teoría del acto icónico* 13). En la afirmación de Warburg, la vida de la imagen es una evidencia, mientras que la ausencia de daño a partir de sus actos es más un deseo que una realidad. Concebidas de este modo, las imágenes son *imagenes agentes* dotadas de una potencia que las vuelve activas aunque estén compuestas de materia muerta: sangran, sudan, lloran, reclaman ser tocadas o besadas. La *enárgeia* que hace posible estas acciones es “una latencia que descansa en el artefacto mismo que es capaz de cambiar, de manera apenas controlable, una forma de posibilidad a una de acción y de confrontar al espectador con lo que tiene enfrente, algo que [...] no domina” (Bredekamp, *Teoría del acto icónico* 13).¹⁴ La fuerza, que escapa a la voluntad tanto de quienes las producen como de quienes las contemplan, hace a las imágenes merecedoras de la expectativa de hallar en ellas algo más que las intenciones de la autora o el autor y las imaginaciones del público espectador.

Al haber sido utilizadas inicialmente como un recurso mnemotécnico, las *imagenes agentes* se caracterizan por ser “extremas: en belleza, en fealdad, en colores, en asociaciones; todos los medios son buenos para asociar las ideas a imágenes llamativas” (Bartholeyns y Golsenne 22). En los tiempos presentes, la estrategia para lograr una imagen extrema pasa por la mencionada disolución de su distancia con el cuerpo. Es este punto el que le permite a Bredekamp trazar un parentesco entre las *imagenes agentes* generadas por organizaciones como ISIS y las producidas por el bando antagónico a partir del hecho de que ambas parecieran estar movilizadas por la misma consigna: “shock and awe”.¹⁵ Mientras que *shock* es un término caro a las vanguardias estéticas modernas y a su intento de un impacto rupturista con la tradición, *awe* remite a una *imago agens* que ha trajinado con éxito la historia de los últimos tres siglos en Occidente: el frontispicio de *Leviatán* de Thomas Hobbes [figura 2].

14 Como señala Boehm, *enárgeia* es un término que proviene de la retórica y que remite a transparencia, claridad, evidencia y exposición vívida. Se refiere también a lo manifiesto, lo que cae ante los ojos, aquello se ve como si estuviera presente en carne y hueso, lo reluciente, luminoso y brillante (“Bildbeschreibung”).

15 Sobre las imágenes de las torturas realizadas por las fuerzas de ocupación norteamericanas en Irak, ver Eiseman.

FIGURA 2



Abraham Bosse. Frontispicio de Leviatán de Thomas Hobbes. Grabado. 1651.

Otra forma del terror: el frontispicio de *Leviatán*

En contraposición a la violencia ejercida contra los cuerpos para convertirlos en una imagen aleccionadora, el acto de imagen sustitutivo puede dar lugar también a un ordenamiento inverso de lo visual: “para Hobbes, las imágenes cumplen su función política no a través de actos de iconoclasia o el producir imágenes del sacrificio humano sino más bien al desalentar la destrucción” (Bredekamp, “Thomas Hobbes’s Visual Strategies” 29). Tal objetivo debía lograrse mediante la configuración de una imagen capaz de actuar generando temor entre las súbditas y los súbditos, objetivo fundamentado en que lo visual tiene, para Hobbes, un rol preponderante en la producción del orden. Allí donde las personas no son capaces de llegar, las imágenes se presentan en su lugar impidiendo eficazmente el deslizamiento hacia el caos social. Los seres humanos, sin un poder que los mantuviera aterrizados (*in awe*, es la expresión utilizada por Hobbes), dejarían de limitar sus pasiones, y tal desenfreno supondría la posibilidad de quebrar en cualquier momento los pactos que han suscrito. En esta perspectiva se hace necesario, por ende, generar el temor en la población para obtener un orden político. En el cumplimiento de esta función, la imagen se revela en *Leviatán* como un elemento primordial. La concepción de Hobbes sostiene que “la visión se produce a través de la acción de un objeto brillante o iluminado y esa acción es un movimiento local causado por una presión continua del medio desde el objeto hasta el ojo” (cit. en Bredekamp, “Thomas Hobbes’s Visual Strategies” 30). La capacidad de acción de la imagen descrita por Hobbes –el hecho de provocar un acontecimiento a distancia, geográfica o temporal– hace del sentido de la vista un campo de disputa en el que puede fundarse, mediante la creación de una figura lograda de manera tal que pudiera emanar de ella ese terror indispensable, una soberanía admitida como legítima por las súbditas y los súbditos: “[...] las reflexiones de Hobbes sobre la actividad icónica tenían el objetivo de plantear la presencia visual del Leviatán como un escudo contra la amenaza potencial de una guerra civil” (Bredekamp, *Teoría del acto icónico* 146).

Con este objetivo, Hobbes va a elaborar una imagen que reproduzca en cada uno de las súbditas y súbditos la mirada del soberano sobre el conjunto social. Las personas que componen el cuerpo del Leviatán parecen marchar para confluir en la cabeza del monstruo elevando su mirada hacia su rostro, que a su vez deposita la mirada en el público de la imagen. Es posible aquí introducir un aspecto del grabado que no parece haber sido tomado en cuenta por Bredekamp, y que sirve para complementar y reforzar la tesis del propio Hobbes sobre la figura del Leviatán como escudo visual contra la guerra civil. La ciudad que se encuentra en el valle debajo de las montañas sobre las que se erige el Leviatán está despoblada. Sus únicos moradores son un grupo de soldados que patrullan la ciudad desierta y dos médicos identificables por la utilización de máscara de pico [figura 3]. Como ha señalado Francesca Falk (251), Bredekamp menciona la presencia de estos últimos pero no desarrolla ningún argumento a partir de ellos. Los médicos ataviados del modo en que los muestra *Leviatán* remiten de modo certero a

FIGURA 3



Detalle del frontispicio de *Leviatán* (médicos con máscara de pico).

una ciudad afectada por la peste. La máscara contenía en el pico sustancias aromáticas mediante las cuales se purgaba el aire de la ciudad pestilente para que el médico que respiraba a través de ella quedara librado del contagio [figura 4]. La ciudad que debe proteger el Leviatán es, entonces, una urbe afectada por alguna clase de peste. Retomando algunas cuestiones que se han venido discutiendo en este artículo, es posible aquí identificar de modo preciso el tipo de epidemia que azota el poblado hobbesiano. Existe un paralelismo entre la peste y la *stásis* en Tucídides con el que indudablemente Hobbes, en tanto traductor de la *Historia de la guerra del Peloponeso*, se encontraba familiarizado.¹⁶ Es factible interpretar la multitud que forma el cuerpo del Leviatán como la población en éxodo desde la ciudad apesada por la *stásis* hacia la conformación de un cuerpo político estructurado que, a partir del ejercicio de un poder soberano, pudiera dar protección y seguridad para la vida y la propiedad de los súbditos. La escena presente en el frontispicio puede ser vista como la marcha de una población aterrorizada por la *stásis*, imagen creada a su vez para generar en el público espectador aquel terror que permite refrenar las pasiones que conducirían a la disolución social.

¹⁶ Ginzburg señala que la situación de disolución extrema de lo social descrita por Tucídides le sugirió a Hobbes la semejanza entre la situación de anomia en la peste y el estado de naturaleza. De acuerdo a Loraux, la utilización por parte del historiador griego de un mismo verbo –aquel que significa caer encima– para referirse al modo semejante en que la *stásis* y la peste se relacionan con la ciudad fortalece la posibilidad de trazar ese paralelismo (Loraux 108). En el relato de Tucídides, así como la peste se abate sobre Atenas, la *stásis* hace algo similar sobre Cócira. Sobre Tucídides y la peste, ver también Orwin.

FIGURA 4



Paulus Fürst según I. Columbina. *Der Doctor Schnabel von Rom*, 1656. Richard Goldhahn, *Spital und Arzt von einst bis jetzt*, Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1940, 103. Extraído de Falk.

Más allá de la respuesta de Tucídides

Es precisamente en la referencia de Tucídides a la peste, y en su trasposición al inglés por parte de Hobbes, que Carlo Ginzburg halla el origen de una idea que atraviesa toda la obra del teórico inglés. Hobbes elige el verbo *to awe* (llenar de terror, según la acepción de Ginzburg) para traducir *apeírgein* (refrenar). Al describir la situación en la Atenas asolada por la peste, Tucídides relata que la epidemia acarrió un incremento de la anomia debido a que tanto las personas piadosas como las impías, los buenos ciudadanos y quienes transgredían la ley eran víctimas por igual de la muerte producida por la enfermedad. “[A los seres humanos] ningún temor de los dioses ni ley humana los detenía” (*θεῶν δὲ φόβος ἢ ἀνθρώπων νόμος οὐδεὶς ἀπείργε*) (Tucídides II 477).¹⁷ La carencia de miedo desata las pasiones y, ante lo incierto de la supervivencia, hace que los ciudadanos tengan predilección por “el provecho pronto y placentero”. Ginzburg encuentra en la mutación de *ἀπείργε* (*apeírge*, los detenía) por el verbo *to awe*, la clave de comprensión del esquema hobbesiano de constitución de una soberanía. El miedo que da nacimiento al Estado es diferente del que termina por emanar de esta institución. El primero es *feare*, mientras que el segundo es *awe*, un término mucho más apropiado que el latino *timor* a la hora de dar cuenta de la ambivalencia del original hebreo bíblico *yir'ah* (Ginzburg 36). Al inicio del ciclo que deriva en la producción del Leviatán se encuentra un miedo (*feare*) similar al que conduce a la creación de dioses a causa de la ignorancia sobre el funcionamiento de los fenómenos del mundo. El resultado de la constitución del Estado es, en cambio, un sentimiento de orden diferente. *Awe* conjuga el miedo y la reverencia: “[...] el Estado, el ‘dios mortal’, engendrado por el miedo, hace nacer el terror: un sentimiento en el que se mezclan de manera inextricable el miedo y la intimidación” (Ginzburg 39). La consecución de este terror era la finalidad del frontispicio de *Leviatán* en tanto acto de imagen sustitutivo. Como sostiene Falk, la vestimenta de los médicos “muestra una dimensión apotropaica, la máscara debe asustar a la propia peste” (253). La presencia de los médicos en el frontispicio, y su remisión a una ciudad en la que se ha desatado un éxodo a causa del imperio de la guerra civil, parecen conjugarse con la fuerza de la *enárgeia* de la imagen para replicar ese efecto apotropaico en el público con el objeto, a su vez, de lograr que este mantuviera a raya las pasiones conducentes a la *stásis*.

El frontispicio de *Leviatán* revela, para Bredekamp, un uso tradicional del acto de imagen sustitutivo que funciona de modo inverso al que constituye la novedad de nuestro presente. Esa utilización ligada a los conjuros apotropaicos también puede ser hallada en la iconografía de la bestia que representa a las fuerzas sediciosas enfrentadas a la potencia soberana del Leviatán. La creación de la imagen de Behemot, el monstruo que Hobbes asociará a las potencias disolventes de la guerra civil, tuvo en sus orígenes

17 “Neither the fear of the gods nor laws of men awed any man”, traduce Hobbes. Ver Tucídides, *The Peloponesian War* 119.

medievales la lógica de una función apotropaica que no se distinguía, en tanto acto de imagen, de la su contrincante. De acuerdo a lo señalado por Bredekamp, en *Leviatán*, Hobbes innova respecto a lo planteado por la rama principal de la teología cristiana, que hacía de Behemot y Leviatán simples variantes de Satán, al trazar una distinción entre ambos que puede encontrar su fundamento en una tradición de origen hebreo (Bredekamp, “Behemoth als Partner” 453). Tal distinción hará que, ante el predominio de Leviatán como expresión de una soberanía autoritaria, comenzara a pensarse que Behemot podía ser domesticado y convertido, a partir de la versión de su figura acuñada por William Blake, en alternativa a los poderes autoritarios que subsisten a lo largo del globo. Sin rastros de la fuerza apotropaica que lo gestó, Behemot ya no convoca al horror, sino a alguna forma de esperanza de transformación del uniforme paisaje político gobernado por su rival eterno.

Como ha sido mencionado, el verdadero terror –a diferencia del imperante en la tradición de la producción apotropaica– está ahora constituido a partir de un modo diferente de relación entre las imágenes y los cuerpos. Mientras que la obra de Bosse, retomando la fórmula política perteneciente a las efigies reales, reemplazaba el cuerpo del soberano por una imagen con sus mismos atributos, la violencia traspuesta al plano visual de grupos como ISIS o las fuerzas norteamericanas de ocupación en Irak se ensaña con los cuerpos –al estilo de las intervenciones iconoclastas– para convertirlos en imágenes aterradoras. Tal uso de las imágenes, dispuestas para alimentar una guerra civil en lugar de disipar esa forma de destrucción, quiebra una extensa tradición del acto de imagen como instancia política pacificadora. Esa potencia pacificadora ha gozado de diversas encarnaciones a lo largo de los siglos, llegando incluso a acceder a las obras contemporáneas de difusión masiva. Así, por ejemplo, Bredekamp encuentra en la escena de *Roma, ciudad abierta* en la que el sacerdote reza ante el partisano comunista que ha resistido la tortura, la clave para comprender la desactivación del conflicto civil incubado al interior de la resistencia antifascista. Por medio de este fragmento del filme de Roberto Rossellini, “la guerra civil latente, que también la *Resistenza* había supuesto, [...] se pacificó mediante la comunión de imágenes como ésta, que contribuyeron a que, a pesar de todos los desquites, no se llegara a incidentes masivos como los de Francia” (Bredekamp, “Bildakte als Zeugnis” 39). El sofocamiento de las pasiones dirigidas a insuflar un conflicto se obtiene en la medida en que el filme es capaz de religar, gracias a la comunión de imágenes (*Bildkommunionen*), aquello que en el plano de la política parecía estar condenado a una irremisible conflagración.

La noción de *Bildakt*, al postular que las imágenes tienen simultáneamente un vínculo de reacción y formación con los acontecimientos, supone que no se limitan a repetir la historia pasivamente “sino que son capaces, como cualquier otro acto u orden de actuar, de acuñarla: como acto de imagen crea hechos mientras insta imágenes en el mundo” (Bredekamp, “Bildakte als Zeugnis” 29-30). El acto de imagen logrado que produce acontecimientos podría llevar a que se pensara que el efecto que adquiere

el *Bildakt* es irrecusable. Como si al provocar los modos en que serán interpretados los hechos a los que él mismo remite generara una suerte de tautología visual que hace del mostrar el sinónimo de una verdad que enuncia simultáneamente: lo exhibo porque es verdad, es verdad porque lo exhibo. Sin embargo, la lectura instaurada por el acto de imagen de los acontecimientos que le sirven como referencia no es estática ni unívoca. Si los emblemas, monumentos, fotografías, pinturas, filmes, series de tv e insignias proliferan en el presente como mojones de un determinado sentido de la historia en la memoria colectiva, esta acumulación de un “relato imaginero” se encuentra en movimiento. En este punto cabe recordar el modo en que la diferencia icónica distingue la imagen de la palabra. La imagen, en esta concepción, se autonomiza de su creador, posee una vida propia que la convierte en el sujeto del *Bildakt*. Si el poder soberano explota la capacidad de las imágenes para construir una versión de los acontecimientos acorde a sus intereses, ese mismo poder de la imagen, debido a su dinámica autónoma, genera las condiciones para su recusación. En este sentido, se puede decir que en los “monumentos” en los que se busca institucionalizar su mirada sobre los hechos, el poder se expone en un doble sentido: se manifiesta haciendo gala de su capacidad de estar presente en los diversos ámbitos del espacio público, pero también queda expuesto a intervenciones que se ensañan con esos símbolos (de allí que surjan frecuentemente fenómenos como la desviación o la iconoclasia).

Conclusión

La transformación de la función de las imágenes en el contexto actual en el que se produce una guerra civil, con su disolución de los límites entre imagen y cuerpo y la reivindicación de actos considerados atroces, plantea un desafío crucial para el historiador de la imagen que es Bredekamp. La cuestión principal de su interés no es que la imagen no documenta de manera necesariamente fidedigna los acontecimientos a los que se refiere: una problemática que, como se ha visto al inicio de este trabajo, es la materia principal de discusión al debatir la realidad de las representaciones visuales de la guerra civil. Su indagación toma en cuenta esta temática, pero se centra en la capacidad de la imagen para producir acontecimientos, independientemente de su relación con los hechos.

Para Bredekamp, en tanto considera que la imagen ha sido un factor fundamental en el desarrollo del lenguaje articulado y el pensamiento, queda descartada la recusación plena de la imagen que resulta cuando se la considera la causante de las catástrofes propias de las luchas intestinas de una sociedad.¹⁸ Es posible postular que su solución a los dilemas actuales de lo visual contiene dos aspectos. El primero remeda, en buena

18 Sobre el rol de la imagen en la producción de la articulación, ver: Bredekamp, “Early Forms of Articulation”.

medida, la respuesta de Tucídides ante la crisis del lenguaje en la *stásis*. Como ha sido mencionado, el historiador griego produjo su instancia de enunciación mediante la toma de distancia de la ciudad infestada con la *stásis*. Este distanciamiento, indispensable para hacer una descripción de la *stásis* que se encontrara por fuera de los bandos en disputa –requisito a su vez fundamental para que se pudiera relatar la realidad de los hechos– era logrado a través del recurso al neutro, la voz pasiva y la explicitación de su condición de exiliado. Para Bredekamp, la imagen permite una salida similar al posibilitar el acceso a una ubicación que se halla, literalmente, por encima del conflicto. Al analizar el caso concreto de la situación actual de Siria, sostiene que ante este tipo de hechos, en los que la imagen queda expuesta a las manipulaciones por parte de los sectores en pugna, es posible utilizar “los registros satelitales [para obtener] una imagen comprobable de los acontecimientos” (Bredekamp, “Vom untergang Palmyras” 1). Lo que indudablemente se pierde respecto de la visualización de los detalles, se gana en certeza acerca de las consecuencias de los hechos, verificables mediante la fotografía satelital. Simultáneamente, la toma de distancia restaura, para Bredekamp, la confianza en la imagen capturada mecánicamente; confianza doblemente erosionada en el caso de la guerra civil: en primer lugar, por la difusión de las técnicas de edición de la imagen a partir de la expansión del uso de herramientas informáticas y, en segundo término, por los intereses en juego que se expresan en las producciones visuales realizadas en este contexto. Al indagar sobre la imagen tomada desde los satélites, Hito Steyerl considera que esta certidumbre se logra gracias a que “este piso virtual produce retroactivamente una visión de conjunto y de vigilancia para un espectador distanciado y superior que flota a salvo en el aire” (26). Si la perspectiva lineal creaba un observador estable y un horizonte móvil, la mirada cenital, disponible hoy de modo cotidiano, disuelve al sujeto espectador en beneficio de la estabilidad de aquello que es observado. Hay, como también ha sido señalado por Steyerl, una virtual réplica de la visión divina en esta perspectiva que, en el caso de lo postulado por Bredekamp, permite la implícita afirmación de la ajenidad de este tipo de imagen respecto de las disputas humanas. Tal ajenidad se ve reforzada por el hecho de que, como señala Juan Martín Prada, este tipo de imágenes recuperan para la fotografía un estatuto *acheiropoiético* según el cual es posible generar representaciones visuales “sin la acción de mano ni ojos humanos, hoy sustituidos por la mirada automática de los satélites y vehículos que proporcionan imágenes a los geonavegadores” (11). Separar la imagen de sus vínculos con lo mundano puede ser considerada una primera estrategia –perteneciente más al orden de la técnica que al de las ideas y motivada por una respuesta urgente a lo coyuntural– orientada a la restauración de dos desvinculaciones: la del cuerpo y la imagen, por un lado; y la de la política y la estética, por el otro. De los análisis que Bredekamp realiza sobre las derivas actuales se puede deducir que la trágica situación presente tiene su origen en la disolución simultánea de esos dos límites.

La segunda respuesta de Bredekamp tiene una orientación más conceptual y programática. Es una propuesta que se vincula con la idea de la imagen como quias-

mo habitado por fuerzas ambivalentes que constituyen polaridades oscilantes. Es esa fluctuación la que, al interpelar el plano de los afectos, impide la fijación de las producciones visuales en un sentido determinado al mismo tiempo que las hacen persistir en el tiempo en sociedades dotadas de diversas estructuras socioeconómicas. Desde un punto de vista alejado de los postulados de Bredekamp, Jacques Rancière, al analizar la posibilidad de una duplicidad presente en la imagen, señala: “Por un lado, entonces, la imagen vale como potencia que desata, forma pura y puro *pathos*, que deshace el orden clásico de los ordenamientos de las acciones ficticias, de las historias. Por otro lado, vale como elemento de un lazo que constituye la figura de una historia común” (52). La concepción de la imagen como elemento que posee en sí la capacidad de, al mismo tiempo, disolver y constituir una comunidad resulta común a las consideraciones de Bredekamp. Sin embargo, en la postulación del modo en que esto se produce ambas propuestas difieren notablemente. Bredekamp va a sostener la existencia de una tercera esfera de acto de imagen que se agrega a las dos ya descritas (el acto esquemático y el sustitutivo). El *acto de imagen intrínseco* se define por la intensificación de la autonomía de la forma: “Todos los elementos de la imagen, desde el punto pasando por el color hasta la configuración espacial y desde los motivos figurados hasta la abstracción, posibilitan a quien está frente a ella una reflexión de sí mismo motivada por el esquema corporal” (Bredekamp, “Bildakt” 27). A diferencia de lo que señala Rancière quien –en una inequívoca referencia a los postulados warburgianos– encuentra en el *pathos* y la forma pura una fuerza diluyente de lo común, a la hora de describir el acto intrínseco Bredekamp destaca la centralidad de la *Pathosformel* en esta esfera de los actos de imagen. Al ser la condensación formal del *pathos* –entendido este como la “reacción corporal momentáneamente intensificada de un alma conmocionada” (Bredekamp, *Teoría del acto icónico* 222)– el factor gracias al cual, según Warburg, la “función anti-caótica” de la imagen hace factible la creación de un espacio de pensamiento, la relevancia de la *Pathosformel* en el acto intrínseco se debe a que es el elemento que posibilita la “reflexión de sí mismo motivada por el esquema corporal” (Bredekamp, “Bildakt” 28). Así, la imagen –que en virtud de la potencia expresada en la fórmula del *pathos* “puede domar esas fuerzas destructivas mediante una estrategia de alivio, de descarga” (Bredekamp, *Teoría de los actos icónicos* 228)–, lejos de ser descartada por destruir la dimensión reflexiva del ámbito social, goza de un derecho a la vida puesto que resulta indispensable para la reconstitución de “aquella distancia que permita actuar a las imágenes en su propio marco y a los hombres reflexionar acerca de este actuar” (Bredekamp, “Das Bild des bulgarischen” 33). Si bien es cierto que en la guerra civil las producciones visuales exceden el marco estipulado por la tradición para avanzar sobre la corporalidad con un fin aterrador, es también verdad que la imagen posibilita el surgimiento de una comunidad que piensa para no vivir aterrorizada.

Referencias

- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Bartholeyns, Gil y Thomas Golsenne. “Une théorie des actes d’image”. *La Performance des images*. Eds. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns y Thomas Golsenne. Bruselas, Les Éditions de l’Université de Bruxelles, 2010, pp. 15-29.
- Boehm, Gottfried. “Die Wiederkehr der Bilder”. *Was is ein Bild*. Ed. Gottfried Boehm. München, Fink, 1994, pp. 11- 38.
- . “Ikonische Differenz”. *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, n° 1, 2011, pp. 170-179.
- . “Bildbeschreibung: Über die Grenzen von Bild und Sprache”. *Grenzen der Bildinterpretation*. Eds. Michael R. Müller, Jürgen Raab y Hans-Georg Soeffner. Wiesbaden, Springer, 2014, pp. 15-37.
- Boteri, Paula, “Stásis: le mot grec, la chose romaine”. *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 4, n° 1, 1989, pp. 87-100.
- Bredenkamp, Horst. *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt, Suhrkamp, 1975.
- . “Die Brüder und Nachkommen des Leviathan”. *Leviathan*, vol. 26, n° 2, 1998, pp. 159-183.
- . “A Neglected Tradition. Art history as *Bildwissenschaft*”. *Critical Inquiry*, vol. 29, n° 3, 2003, pp. 418-428.
- . “Bildakte als Zeugnis un Urteil”. *Mythen der Nationen*, vol. 1. Ed. Monika Flacke. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2004, pp. 29-66.
- . “Thomas Hobbes’s Visual Strategies”. *The Cambridge companion to Hobbes’s Leviathan*. Ed. Patricia Springborg. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 29-60.
- . “Das Bild des bulgarischen Staatskörpers als Organ der Gewalt”. *Kritische Berichte*, vol. 36, n° 2, Kromsdorf, Jonas Verlag, 2008, pp. 31-35.
- . “Behemoth als Partner und Feind des Leviathan. Zur politischen Ikonologie eines Monstrums Picturing Hobbes’s Politics? The Illustrations to Philosophical Rudiments”. *Leviathan*, vol. 37, n° 3, 2009, pp. 429-475.
- . “The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy”. *Bildakt at the Warburg Institute. Actus et Imago*. Eds. Sabine Marienberg y Jürgen Trabant. Berlin, De Gruyter, 2014, pp. 3-32.
- . “Vom Untergang Palmyras zur kämpferischen Reproduktion”. Contribución al catálogo de la exposición Palmyra: Was bleibt? Louis-François Cassas und seine Reise in den Orient. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 2016, pp. 1-12.
- . “Bildakt”. *23 Manifeste Zu Bildakt und Verkörperung*. Eds. Pablo Schneider y Marion Lauschke. Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 25-34.

- —. “Early Forms of Articulation”. *Symbolic Articulation: Image, Word and Body between Action and Schema*. Ed. Sabine Marienberg. Berlín, De Gruyter, 2017.
- —. *Teoría del acto icónico*. Madrid, Akal, 2017.
- —. *Image acts: A systematic approach to visual agency*. Berlín/Boston, De Gruyter, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*. Madrid, Abada, 2009.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El trabajo de la deuda, el estado del duelo y la nueva internacional*. Madrid, Trotta, 1995.
- Durand, Régis. *La experiencia fotográfica*. Oaxaca, Ediciones Ve, 2012.
- Eisenman, Stephen F. *El efecto Abu Ghraib*. Buenos Aires, Sans Soleil, 2014.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 2009.
- Falk, Francesca. “Hobbes’ Leviathan und die aus dem Blick gefallenen Schnabelmaske”. *Leviathan*, vol. 39, n° 2, 2011, pp. 247-266.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1997.
- Ginzburg, Carlo. “Peur, révérence, terreur. Lire Hobbes aujourd’hui”. *Methis*, vol. 2, 2009, pp. 23-47.
- Guash, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011.
- Hogan, John T. “The ἀξιῶσις of words at Thucydides 3. 82. 4”. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 21, n° 2, 1980, pp. 139-149.
- Loraux, Nicole. *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía*. Madrid, Akal, 2008.
- Los filósofos presocráticos*, vol. I. Madrid, Gredos, 2009.
- Los filósofos presocráticos: vol. III*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1996.
- Lumbreras, María. “Magia, acción, materia: la imagen en la *Bildwissenschaft*”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22, 2010, pp. 241-262.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009.
- Moxey, Keith. “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales*, n° 6, pp. 8-27.
- Müller, Marion G. “What is Visual Communication? Past and Future of an Emerging Field of Communication Research”. *Studies in Communication Sciences*, vol. 7, n° 2, 2007, pp. 7-34.
- Orwin, Clifford. “Stasis and Plague: Thucydides on the Dissolution of Society”. *The Journal of Politics*, vol. 50, n° 4, 1988, pp. 831-847.
- Platón. *Sofista*. Trads. M. I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero. Madrid, Gredos, 2007.
- Price, Jonathan J. *Thucydides and the Internal War*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Prada, Juan Martín. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid, Akal, 2018.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo, 2011.

- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- Tucidides. *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros I-IV*. Trad. Juan José Torres Esbarranch. Madrid, Gredos, 1991.
- . *The Peloponesian War*. Trad. Thomas Hobbes. Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Vardoulakis, Dimitris, “*Stasis: Beyond Political Theology?*”. *Cultural Critique*, n° 73, 2009, pp. 125-147.
- Warburg, Aby. “Introducción”. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.
- Wilson, John. “‘The Customary Meaning of Words were Changed’ - Or were they? A Note on Thucydides 3.82.4”. *The Classical Quaterly*, vol. 32, n° 1, 1982, pp. 18-20.
- Wind, Edgar. *Arte y anarquía*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2016.
- Wood, Christopher S. “Iconoclast and Iconophiles: Horst Bredekamp in a Conversation with Christopher S. Wood”. *The Art Bulletin*, vol. 94, 2012, pp. 515-527.

Enviado: 10 junio 2019

Aceptado: 9 diciembre 2020