

Necroimágenes. Aproximaciones teóricas a la representación política en la cultura visual contemporánea

Coral Bullón Gil¹

Recibido: 15 de octubre de 2020 / Aceptado: 13 de enero de 2021 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

Resumen. En el presente texto se analizan las problemáticas que rodean las representaciones de los *otros* en la cultura visual actual relacionada con las situaciones de desplazamiento y migración forzada en el Mediterráneo y al valor que se les otorga a las imágenes de crisis sociales. Se presta atención tanto a las imágenes que forman parte del flujo mediático contemporáneo, concretamente las imágenes virales y su circulación a través de las redes, como a las prácticas artísticas activistas occidentales. Se propone el concepto de “necroimágenes” para comprender las relaciones que posibilitan el ver y no ver ciertas imágenes, quiénes son los sujetos representados en ellas y qué papel juegan. Al analizar los casos de estudio seleccionados, nos preguntamos hasta qué punto resulta adecuada la utilización de este tipo de imágenes para la representación de los individuos no hegemónicos y la eficacia que puede tener su visualización para la concienciación y para las reivindicaciones políticas que se persiguen desde las mismas obras y discursos artísticos.
Palabras clave: Fotografía; sujetos no hegemónicos; activismo artístico; necroimagen; cultura-red.

[en] Necroimages. A Theoretical Approach to Political Representation in Contemporary Visual Culture

Abstract. This paper analyzes the issues surrounding the others’ representations in today’s visual culture related to the situations of displacement and forced migration in the Mediterranean Sea and the value given to images of social crisis. Attention is paid both to images that are part of the contemporary media flow, specifically viral images and their circulation through networks, and to Western activist art practices. The concept of “necroimages” is proposed in order to understand the relationships that make it possible to see and not see certain images, who the subjects are represented in them and what role they play. When analysing the selected case studies, we ask ourselves to what extent the use of this type of images is appropriate for the representation of non-hegemonic subjects and how effective their visualisation can be for raising awareness and for the political demands that are pursued from the same artistic works and discourses.

Keywords: Photography; Non-Hegemonic Subjects; Artistic Activism; Necroimage; Net-Culture.

Sumario. 1. Introducción. 2. Sujetos en conflicto: sobre su representación mediática. 3. Configuración como necroimágenes. 4. Necroimagen y estética: esbozo desde las prácticas artísticas occidentales. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Bullón Gil, Coral. “Necroimágenes. Aproximaciones teóricas a la representación política en la cultura visual contemporánea”. En *Tristeza eterna: representaciones de la muerte en la cultura visual desde la Antigüedad a la actualidad*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. Monográfico temático, *Eikón Imago* 10 (2021): 51-64.

1. Introducción

Desde principios de los dos mil, los titulares de los medios de comunicación internacionales han incidido especialmente en lo que denominan “crisis migratoria en el Mediterráneo”. Zygmunt Bauman recalca que la denominación de este suceso como *crisis migratoria* es como una especie de nombre en clave políticamente correcta con un componente sensacionalista tácito del que

se valen los medios². Al tratarse de una *crisis* supone que hay un miedo al desmoronamiento de la sociedad, pero según de quién se trate, se puede interpretar de dos (o ambas) formas: por un lado, apela a la inestabilidad social que ha empujado a las personas al éxodo forzado y, por otro lado, a la inestabilidad social que estas personas pueden provocar con su movimiento a otros países. Aunque las guerras y conflictos armados en diferentes puntos del globo no han cesado desde la Segunda Guerra

¹ Universidad de Castilla-La Mancha
Correo electrónico: coralbullon@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4270-7739>

² Zygmunt Bauman, *Extraños llamando a la puerta* (Barcelona: Paidós, 2016), 9.

Mundial, esta *crisis migratoria* ha zarandeado política y éticamente a Europa y se ha acentuado en los últimos cinco años. El hecho más destacable que ha propiciado esta situación han sido las sucesivas guerras de Oriente Próximo que desde 2011 se han llevado la vida de casi medio millón de personas. La Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR) calculó que a finales de 2019 había un total de 79,5 millones de desplazados forzados en todo el mundo, siendo niños aproximadamente la mitad de la población refugiada total³. Supone un éxodo masivo de civiles desde países en constante conflicto o precariedad hacia otros destinos dentro de lo que sería el marco del *primer mundo*. En la búsqueda de un lugar (supuestamente) seguro donde poder asentarse se topan con pasos fronterizos militarmente vigilados, en los que se ejerce la violencia policial contra todo aquel que se atreva a cruzar las fronteras sin la documentación en regla, o llegan incluso a perder la vida al internarse en el mar en actos desesperados de huida y no recibir auxilio por parte de Europa. Según la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), en 2019, 1885 personas murieron ahogadas intentando cruzar el Mediterráneo⁴.

Las fronteras tanto físicas como subjetivas del viejo continente hacen que resurjan también guerras éticas, políticas y culturales en torno a estos sujetos que se aglomeran contra las vallas y pasos fronterizos, en campos de concentración o ya dentro de los límites de la Unión Europea (UE), bien vengán por tierra, a través de la conocida ruta de los Balcanes, bien por mar. Tanto el tema de asilo como el de la inserción laboral ha ocasionado largas discusiones más allá de las responsabilidades morales que se hacen desde los programas políticos a los y las migrantes, siendo objeto de discursos racistas y aporofóbicos por parte de la extrema derecha. De hecho, esta situación ha generado un caldo de cultivo para discursos y políticas reaccionarias, el refuerzo de las fronteras y la creación de nuevos muros para evitar el paso *no controlado* de los y las migrantes. También da lugar a situaciones insostenibles y abusivas en los Centros de Internamiento de Extranjeros (CIEs), así como a la proliferación de organizaciones mafiosas que se lucran traficando con personas en las lindes de la UE.

No obstante, estas situaciones han sido, en numerosas ocasiones, representadas y reproducidas en pos de una concienciación política, como una llamada de atención hacia las políticas injustas y mala praxis que se da en los gobiernos occidentales. Incluso la búsqueda de esa concienciación política ha ido más allá del marco mediático siendo, por supuesto, objeto de las prácticas artísticas. Pero también, las mismas imágenes con las que se busca el cambio han sido víctimas de una *espectacularización* protagonizando portadas de medios y volviéndose viral en redes.

Por ello, el objeto del presente texto es el análisis sociológico, estético y político de la representación visual que se da a las situaciones sociales extremas (derivadas

de la migración forzosa y de los conflictos en Oriente Próximo, en este caso), primero, atendiendo a su presencia como fotografías en los medios de comunicación de masas occidentales y cultura-red y, después, a la cultura visual occidental ligada a entornos activistas y/o artísticos con intención social y política. A través de casos relacionados con este contexto y su presencia en la red se desarrolla lo que hemos denominado como *necroimágenes* y su configuración como tales, con la pretensión de relacionar este flujo (y reflujo) visual con unas circunstancias necropolíticas. Para concluir, se reflexiona sobre las prácticas artísticas que, buscando la crítica visual, comparten o tienen relación con las que hemos descrito como *necroimágenes*. El objetivo de este artículo, no obstante, no es tomar partido por una forma u otra de representación, sino plantear los pros y contras, las fluctuaciones y las paradojas, de cada una de las posturas existentes al respecto para una reflexión crítica en los marcos interpretativos de la cultura visual. De la misma forma que hay artistas que se encargan de abordar este asunto desde su denuncia, se pone sobre la mesa el cuestionable efectismo, sensacionalismo y *clickbait* que prevalece en la cultura visual contemporánea ya que, al igual que ocurre en los medios de información, se tiende a exponer al sujeto sufriente pero no se cuestionan los orígenes político-económicos de la situación que lo origina. El fin último es, pues, proporcionar pautas o herramientas para un análisis comprometido políticamente de los acontecimientos sucedidos, sus antecedentes y sus consecuencias.

2. Sujetos en conflicto: sobre su representación mediática

El tratamiento mediático que se ha dado a esta crisis ha sido superabundante, propiciado por el vasto despliegue actual de los medios de comunicación y de las plataformas de información digitales. La consulta de los términos que nos interesan en la plataforma Google Trends muestra cómo ciertos términos han sido más o menos buscados en Google y en qué medida lo han sido a lo largo de los años, de modo que nos podemos hacer una idea sobre cuál ha sido la tendencia y grado de popularidad de un término concreto en un periodo y geografía determinados. Por ejemplo, si incluimos “crisis migratoria en Europa” en la barra del buscador y ampliamos el rango de resultados desde 2004 hasta la actualidad en el marco español, obtenemos una gráfica de interés a lo largo del tiempo donde podemos comprobar que los picos de interés han sido habituales pero bajos desde diciembre de 2004 y que en septiembre de 2015 las búsquedas aumentaron de manera excepcional alcanzando su pico de mayor interés para luego volver a establecerse a unos niveles similares a los que estaban anteriormente⁵. Ante esto, se puede decir que el flujo de información sobre este tema es constante, lo que, a priori, podría considerarse positivo. Pero estos resultados, al igual que su

³ “Global trends forced displacement in 2019”, UNHCR (ACNUR), consultado el 28 de agosto de 2020, <https://www.unhcr.org/globaltrends2019/>.

⁴ “Informe 2020: Las personas refugiadas en España y Europa”, Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR), consultado el 15 de enero de 2021, <https://www.cear.es/informe-cear-2020/>.

⁵ “Crisis migratoria en Europa”, Google Trends, consultado el 20 de agosto de 2020, <https://trends.google.es/trends/explore?date=all&geo=ES&q=%2Fm%2F0134cz66>.

tratamiento desde las prácticas periodísticas, también engloban un amplio repertorio de discursos contradictorios, titulares sensacionalistas o descripciones sesgadas de un mismo acontecimiento, lejos de una información contrastada, veraz y honesta.

Mencionan Gilles Lipovetsky y Jean Serroy que nuestra época, más que identificarse con la velocidad, lo hace con la *urgencia*: querer saberlo todo y querer conocerlo más rápido. Se refieren a cómo sobre todo estas dinámicas se dan desde la creación del ciberespacio. Consideran que existen dos actitudes ante el ciberespacio mediático: una pro-aceleración que defiende que la inmediatez e instantaneidad en la interactividad de la comunicación hipertecnológica acaba derivando a una suerte de *teledemocracia*⁶ “puesto que permite a todos disponer de información hasta el infinito, retroactivar y tomar la palabra”⁷, pero, por otra parte, apuntan que esta aceleración, más que ser beneficiosa, promueve un descontrol de la información que se comparte al crear microcosmos en los que solo fluye la información acorde a las ideologías que tenga cada uno e información no contrastada y sin filtro, lo que se refleja en (o es la información la que acaba siendo reflejo de) las redes sociales⁸.

La circulación en redes también permite, o más bien favorece, la utilización de las mismas imágenes como noticia. El carácter de la imagen como medio para conocer la realidad gana protagonismo en esta aceleración. Para empezar, cabe recordar que nuestra historia, precisamente la occidental, se ha desarrollado a través de un régimen ocularcentrista donde “ha primado la mirada como manera hegemónica de acceso al poder y al conocimiento”⁹, por lo que la visualidad ha supuesto el método dominante para conocer y ser reconocido. Prevalece el reconocimiento por la imagen y, en cuestión de fotografía, sobre todo, prevalece la iconicidad. Pero, como dice Joan Fontcuberta, “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”¹⁰, por lo

que hay que plantearse que una fotografía nunca mostrará la verdad. A pesar de ese carácter objetivo que se le otorga en primera instancia, solo nos presenta un efecto de verdad, una sensación de que lo que ocurre en esa imagen puede haber sido real, pero no podemos asegurar nunca con certeza que es cierto lo que se enmarca porque, al fin y al cabo, todo documento gráfico está atravesado por los discursos de quien toma esa imagen y de quien la mira.

En este contexto, las imágenes documentales e informativas lo que acaban haciendo es traer las guerras *en* imágenes. Tampoco se puede olvidar que los orígenes del fotoperiodismo están íntimamente ligados con la fotografía de guerra¹¹. Por supuesto, esta guerra *en* imágenes es además una guerra *de* imágenes. Juan Martín Prada, parafraseando al historiador del arte Hans Belting, plantea que “la noción del mundo como imagen, de que comprendemos (y sentimos) el mundo en imágenes nos sitúa en una permanente guerra de documentos visuales”¹². Es interesante partir de este (re) planteamiento. En este mundo, en palabras de Prada, se da una relación indisoluble entre el ver y el producir imágenes, por lo que la información visual que llega sobre los conflictos (esa guerra *en* imágenes, la representación visual de las guerras y crisis humanitarias) se acaba convirtiendo en una guerra *por* la imagen más representativa (la más viral/compartida/reproducida) de ese conflicto frente a la superabundancia de contenido visual. A medida que ha aumentado el volumen de imágenes en circulación, así como el de productores y publicadores/circuladores de imágenes, se ha generado una competición entre ellos/entre las imágenes. Esta relación también la aborda Remedios Zafra con la idea de *prosumir*¹³ imágenes.

Esto es el producto de ciertos fenómenos en torno a la comunicación visual que han ido evolucionando en el siglo XX y parecen haber alcanzado su cénit en los últimos años, que se hace más evidente en el acto fotográfico (de ahí que hable de documentos visuales), ya sea amateur o profesional. La *democratización* de la fotografía, junto con el desarrollo de lo digital, convierte a todos en potenciales reporteros fotográficos que pueden difundir sus imágenes a través de las redes sociales con facilidad y rapidez en tanto en cuanto contemos con dispositivos a nuestro alcance que lo permitan, como bien puede ser un móvil con cámara y acceso a internet. Esto no obvia que estos recursos no se dan de forma equili-

⁶ Esta teledemocracia se caracteriza por la “transparencia, participación de la inmensa mayoría, acceso igual de todos a todo el saber: la red se alza al servicio de la libertad, la igualdad y de una democracia en camino de transformarse en profundidad”. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Madrid: Anagrama, 2009), 275.

⁷ Lipovetsky y Serroy, *La pantalla global...*, 274.

⁸ Es habitual que algunos medios tomen como fuente de información o de noticia los contenidos publicados en redes sociales, sobre todo si los perfiles que los han publicado son los de cargos de gobierno o de alguna persona que suponga un foco noticioso, ya que se consideran estas plataformas digitales como medios de discusión política y comunicados oficiales. Como cada perfil de red social es una ventana al ciberespacio donde, en principio, se pueden abordar todas las temáticas y dar opinión de manera pública y sin tamiz, de manera hiperindividualista, sus publicaciones se llegan a considerar una fuente directa y primaria, tomándose lo publicado en ellas como declaraciones públicas del usuario que habría escrito/subido/dicho ese contenido directamente y en primera persona. Con el término “hiperindividualismo” Lipovetsky y Serroy señalan que esta sociedad hipermoderna dista en cierta medida de la que mencionaba Guy Debord con *La sociedad del espectáculo*, pero también recalcan que esta individualización no supone un enclaustramiento en sí mismo, dando que, como ya se ha señalado, la conectividad red permite relacionarse con muchos más individuos y permite una comunicación abierta que posibilita el querer reapropiarse de esos medios y reivindicarlos como propios, más allá de la enajenación que defendía Debord. Lipovetsky y Serroy, 273-274.

⁹ Remedios Zafra, *Ojos y capital* (Bilbao: Consonni, 2015), 38.

¹⁰ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 30.

¹¹ En su libro *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), Gisele Freund hace una suerte de recorrido historiográfico sobre los cambios y evoluciones que ha experimentado la fotografía desde su invención hasta los años 70, cuando lo publicó. Es una referencia bibliográfica básica para entender cómo el fotoreportaje bélico nació con la intención de divulgar lo sucedido en la guerra de Crimea en 1854. La expresión de “guerra *en* imágenes” gana peso ya que tiene más de un siglo y medio de documentos gráficos y responde a un género fotográfico específico.

¹² Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* (Madrid: Akal, 2018), 169.

¹³ Remedios Zafra utiliza para esta práctica el término “prosumo”, del anglicismo y acrónimo *prosumer*, que uniría las palabras *producer* y *consumer* (productor y consumidor). Desarrolla este concepto en el capítulo 3 “*Prosumir*” de su libro (*hadas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean* (Madrid: Páginas de espuma, 2013) y en Zafra, *Ojos y capital*, 29.

brada en todos los lugares del mundo, ya que todavía hoy hay una brecha socioeconómica que impide la accesibilidad a estos dispositivos.

Pero, si *todos* somos potenciales reporteros fotográficos y tenemos la capacidad de crear documentos visuales, se puede hablar de un consumo del mundo en imágenes, de un lenguaje en imágenes dominante y, en consecuencia, una comunicación visual hegemónica¹⁴. Se asume la lógica del mundo-como-imagen, al mundo concebido y captado como imagen¹⁵. Al contar con esos medios de comunicación visual, comprendemos este *mundo-en-imágenes* en calidad de lo que captamos y damos a ver en esas imágenes. Imágenes que acaban narrando, relatando según qué se capte o se quiera captar, y apareciéndose de una u otra forma desde el escenario desde donde se haga y dependiendo de la propia ideología desde donde *se dispare*¹⁶. Para Louis Althusser, los medios de comunicación suponen un aparato ideológico del estado (*dispositif*) ya que a través de ellos se pretende delinear las subjetividades de aquellos que componen la sociedad, dominando de manera no represiva su visión del mundo y su comportamiento. En cuestión de representación e imagen, se trataría de unas fuerzas de visibilidad (e invisibilidad) que trabajan en pos de ciertas ideologías o idearios que determinan el poder de una forma u otra y, por tanto, lo que vemos y no vemos. Ninguna fotografía o imagen podrá mostrar la verdad tal y como es (si es que en algún momento ha podido hacerlo), solo puede aproximarse a ella haciendo un efecto de verdad con la cámara como herramienta. Por muy objetiva que intente ser la imagen para con los hechos, está atravesada por discursos que identifican y persuaden en pos de una ideología o actitud a la/s que legítima/n.

Dentro del ecosistema digital en el que circulan estas imágenes que exige tanto del ver como del *ser visto*¹⁷, se han constituido unas dinámicas basadas en la viralidad. Todo contenido difundido a través de internet es considerado viral si alcanza una alta cantidad de visitas en un corto espacio de tiempo. Por lo tanto, a la luz de las lógicas de marketing que dan forma a la red, resulta esperable que una imagen u otro tipo de contenido viral se utilice a modo de anzuelo (*clickbait*) para generar ingresos directamente proporcionales al número

de clics que obtenga la página web en cuestión. Esto hace que, frecuentemente, los contenidos sean pobres o no se adecuen con el titular que los acompaña, ya que lo único que parece importar es que la imagen principal para promocionar esa página o noticia sea sensacionalista, morbosa, que cause conmoción o curiosidad. En un ecosistema digital es más sencillo y rápido quedarse con una imagen que con un párrafo de texto. En otras palabras, el impacto visual es mayor que el textual. Por ello, en la cultura-red se tiende a buscar imágenes significativas que resuman en mayor o menor medida lo que se quiere transmitir, pero siempre se tiende a cierto sensacionalismo en pos de lo viral y lo rentable. Además, dado que las características principales de los nuevos modos de informarse son la facilidad y rapidez de difusión, el proceso comunicativo se acelera, lo que afecta de forma irremediable a los mismos medios y a la mediación entre la(s) realidad(es) y el conocimiento de la(s) misma(s). La ubicuidad de las imágenes que requieren nuestra atención nos convierte en espectadores constantes e insaciables. Pero esa afluencia, urgencia y repetición de imágenes no ayuda necesariamente a pensar políticamente con ellas ni a tomar, frente a o a partir de ellas, una posición¹⁸.

3. Configuración como necroimágenes

En los resultados que nos brindaba Google Trends antes y entendiendo que engloba también toda la información y noticias, se puede observar que el mayor pico de interés coincide con septiembre de 2015. Esta fecha corresponde a la primera aparición y posterior difusión de una imagen concreta: la fotografía de Nilüfer Demir del niño sirio muerto ahogado en la playa turca de Bodrum, Alan Kurdi¹⁹. La sobrecogedora imagen del cadáver ha sido el objetivo de muchos estudios y reflexiones sobre el carácter icónico de este tipo de imágenes al provocar enorme interés mediático y humano. Podemos pensar que el hecho de que represente la muerte o el riesgo de la misma es el factor característico de su viralidad y su gravedad. La conmoción que suscita ver los cuerpos de niños atravesados por la guerra es mucho más potente que ver los de cualesquiera otros debido a su vulnerabilidad. Pero quizás esta condición no hace, por sí sola, que una imagen devenga viral.

Dos años después, el 17 de agosto de 2017, se produjo un atentado en el conocido paseo de las Ramblas de Barcelona que causó la muerte de catorce personas. En los primeros momentos tras el atentado circularon imágenes de lo acontecido que habían sido captadas por usuarios que estaban allí en ese momento. Entre ellas se encontraban fotografías de los dos niños fallecidos allí. Sin embargo, la exposición y circulación de estas imágenes fue inmediatamente controlada. Lejos

¹⁴ Queremos aclarar que esta afirmación no reduce a que la comunicación visual es hegemónica a partir de este giro icónico digital. No es necesario ser productor de imágenes para participar de esta comunicación que está presente históricamente, aunque sí que ha permitido el acceso a ser productores de imágenes con más amplitud y no ser una especialidad de aquellos que tuvieran las aptitudes y/o herramientas para hacerlo.

¹⁵ William J.T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Vitoria Gasteiz: Sans Soleil, 2020), 14.

¹⁶ En inglés, la acción de tomar una imagen fotográfica se suele o puede decir como “to shoot a picture”, que en su traducción al español del verbo es “disparar”, casi conveniente en estos términos belicistas en los que parece estar desarrollándose el hacer fotografías y ser fotografiado. En el discurso de Martha Rosler funciona de igual forma como acto condenatorio, ya que el fotógrafo al *dispararle* esa fotografía apunta y condena al fotografiado a los discursos, críticas e ideologías hegemónicas: Martha Rosler, “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental”, en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, editado por Jorge Ribalta, 70-125 (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).

¹⁷ Zafra, *Ojos y capital*, 63.

¹⁸ Yayo Aznar Almazán, *Miradas políticas en el país de las fantasías* (Madrid: Akal, 2019), 5.

¹⁹ En algunos textos y referencias a este niño, se ha escrito su nombre de dos formas diferentes: Alan y Aylan. Parece ser que su nombre real es Alan, pero Aylan es el nombre con el que su imagen circulaba y se identificaba globalmente por algún error de transcripción de información. En este trabajo se utilizará su nombre real.

de sobreexponer las imágenes captadas, pasadas las primeras horas tras el atentado, los medios de comunicación optaron por no difundir imágenes de las víctimas²⁰. Aunque todavía se pueden encontrar algunas imágenes de este suceso por un rastreo web, no hay punto de comparación en cuestión de interés, teniendo el pico más alto de tendencia el mismo mes del atentado, sin trascender durante más tiempo²¹. Y respecto a las imágenes, solo se conservan unas pocas que casi son *restos* de memoria que tiene el propio ecosistema digital, pero para nada están tan presentes como siguen estando las de Alan Kurdi²².

En ambos casos se trata de imágenes de niños en situación de muerte o peligrosidad tras un atentado contra sus vidas a causa de la situación político-bélica que sacude Oriente Próximo y sus consecuencias²³. Pero su grado de visibilidad y circulación es muy distinto. La imagen de Alan se generó para que fuera compartida para concienciar, las de los niños de las Ramblas se retiraron por respeto y para que no afectase a la investigación. Por lo tanto, se puede concluir que la representación de niños en situación de vulnerabilidad no parece ser condición suficiente para que una imagen se viralice. Hay una clara intencionalidad de mostrar ciertas muertes y de no mostrar otras, y tiene que ver con a qué sujetos pertenecen los cuerpos que mueren.

Desde estos planteamientos queremos desarrollar lo que hemos denominado como *necroimagen*, que dialoga tanto etimológica como conceptualmente con la necropolítica. Aunque esté conformado con el prefijo *necro*, “muerte”, este concepto no define solamente a imágenes en las que aparezcan cadáveres. Con esta noción

pretendemos evidenciar que las mismas directrices que determinan las situaciones de vida y muerte que mencionan los y las teóricas de la necropolítica operan de igual forma en las representaciones visuales en el flujo visual de urgente consumo massmediático; o lo que es lo mismo, al igual que el poder regula las vidas y se encarga de decidir el valor de las mismas, quién vive y quién muere, también decide a quiénes se ven vivos y/o muertos en las imágenes que *se prosumen*. Aunque ya hay líneas de investigación en las prácticas artísticas y análisis cultural al respecto de unas estéticas necropolíticas²⁴, este término es útil para evidenciar la escisión ética-estética-política entre los cuerpos visibles y los cuerpos no visibles en las imágenes de conflicto o situación de vulnerabilidad en este flujo visual. Visibles a la par que invisibles, porque responden a sujetos no-hegemónicos a los que no se les reconoce una agencia como individuos. En este sentido, este concepto trata de poner en relieve una de las formas en que se utilizan las imágenes como instrumentos de poder.

Achille Mbembe desarrolla en un ensayo homónimo la teoría de la necropolítica, sentenciando que “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir”²⁵. Son muy interesantes sus planteamientos porque presta especial atención al lugar donde el poder deja, además de a la vida, a la muerte y al cuerpo humano masacrado y herido²⁶. No siendo suficientes los razonamientos de Michel Foucault sobre el control de la vida por el poder (biopoder) y el derecho a matar (*droit de glaive*), Mbembe señala que la racionalidad propia a la vida pasa necesariamente por la muerte del *otro* y que la soberanía consiste en la voluntad y capacidad de matar para vivir siempre teniendo en cuenta los factores de racialidad, sexualidad, identidad de género, clase social, etc. que determinen la posición del individuo en la jerarquía social. El necropoder puede, según él, manifestarse de forma segregatoria, como en el caso del *apartheid*, la esclavitud o la violencia e invasión israelí al pueblo palestino, pero también a través del terror con atentados terroristas o inmolaciones²⁷.

En este sentido convendría analizar el término de simulación/hiperrealidad baudrillardiana. La hiperrealidad es tanto una no-realidad como algo más real que lo real, ya que, apoyada por los avances tecnológicos e informáticos que nos ofrecen una profusión de imágenes digitales que son tanto ilusorias como reales, nos proporcionan una realidad en cuanto nos aíslan de otra. Esta pulsión de hiperrealidad, de recontextualización de la representación real hasta llevarla a la ficción, se hace patente en la manipulación e interpretación de las imágenes que nos llegan a través de las pantallas²⁸. Esos efectos de verdad acaban superando a la realidad y la

²⁰ Las fuentes oficiales de la Policía pidieron que no se publicaran imágenes del atentado para facilitar el trabajo policial y no dar información de lo que estaba sucediendo a los terroristas, más allá del respeto a las víctimas. Véase “Las Fuerzas de Seguridad piden no publicar imágenes del operativo desplegado por el atentado en Las Ramblas”, *Antena3 Noticias*, 17 de agosto de 2017, consultado el 24 de agosto de 2020, https://www.antena3.com/noticias/sociedad/fuerzas-seguridad-piden-publicar-imagenes-atentado-ramblas_201708175995c7eb0c-f2e2ea35529064.html.

²¹ “Atentados de Cataluña de 2017”, Google Trends, consultado el 24 de agosto de 2020, https://trends.google.es/trends/explore?date=all&geo=ES&q=%2Fg%2F11f03_cv65.

²² Ante el peligro del *double bind*, en el tercer aniversario del atentado de las Ramblas el pasado 17 de agosto, el partido de ultraderecha española VOX recuperó la imagen de uno de los niños del atentado para reivindicar justo el mensaje contrario: que los refugiados no eran víctimas, sino que las verdaderas víctimas eran los occidentales puesto que el atentado fue perpetrado por un grupo de terroristas yihadistas y que no debían borrar de la memoria los asesinatos de las personas en el paseo de la ciudad condal. Por supuesto, esta denuncia solo les sirve para apoyar su discurso xenófobo, mediante la misma tergiversación y comparativa de ambas imágenes.

²³ Aunque pueda parecer problemática la comparación, consideramos que ambos sucesos contienen los elementos necesarios para ser comparables. Además, el suceso de las Ramblas adopta el carácter de atentado, mientras que el ahogamiento del niño Alan es descrito como accidente. Desde nuestro punto de vista, el mismo hecho de que las personas refugiadas y migrantes se vean en la tesitura de poner en riesgo sus vidas embarcándose en pateras está al nivel de atentado, porque no es algo que hagan voluntariamente, sino que se ven obligadas a hacer. Sus muertes son ocasionadas por aquellos que no les aportan las facilidades para poder emigrar ni poder ser bienvenidos en países europeos, aunque se presume de carteles que rezan *Refugees welcome* en las instituciones. No tiene cabida el considerar la muerte de Alan como accidente porque subpondría culpar de las opresiones sociales a las catástrofes naturales.

²⁴ Natasha Lushetich, ed., *The Aesthetics of Necropolitics* (Londres: Rowman & Littlefield International, 2018); Ekaterina Álvarez Romero y Clara Plasencia, eds., *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa* (Barcelona: RM, 2017).

²⁵ Achille Mbembe, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto* (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011), 19.

²⁶ Mbembe, *Necropolítica...*, 20.

²⁷ Mbembe, 25.

²⁸ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 1978).

suplantando. Y esta suplantación prevalece si se origina desde los discursos del grupo socioeconómico más privilegiado. Sayak Valencia señala una representación espectral de estos individuos en la cultura visual denominándola “desrealización mediática” o “espectralización” para referirse al discurso dominante que conservan los medios de comunicación y que acaban enunciando lo no occidental, lo periférico, lo empobrecido como “mundo desrealizado” y también a los sujetos que lo habitan. De esta forma también se desresponsabiliza a los gobiernos que toleran todo este entramado necropolítico. Al hacer uso de esta desrealización, se les niega la agencia y el discurso a los sujetos y se los presenta como silentes, inarticulados e inoperantes. Entendemos que con ello se niega además la realidad incómoda en la que están envueltos, producto de las dinámicas de poder que les despoja de sus derechos como sujetos y agentes. Su realidad no tiene por tanto suficiente valor para considerarse real como tal. Valencia postula que esta espectralización debe ser rebatida ya que “quienes mueren no lo hacen virtualmente”²⁹.

En particular, podemos ver cómo se constituyen las necroimágenes contraponiendo los dos casos fotográficos antes mencionados. Las imágenes de Alan y el atentado de las Ramblas comparten dos características generales entre sí: en ellas aparecen cadáveres de niños y su muerte es consecuencia tanto de los conflictos que sacuden Oriente Próximo como de las políticas migratorias deshumanizantes que mantiene la Unión Europea con la militarización de sus fronteras, obligando a tomar alternativas de ruta y travesías igual de peligrosas o más que el mismo conflicto. Pero, como ya hemos señalado, la difusión masiva solo se llegó a dar con la del cadáver de Alan. Pareciera que se pueden mostrar de forma masiva imágenes de sujetos racializados muertos, pero no de sujetos no racializados, y que la tendencia a la viralidad solo se da en el primero de los casos. ¿Por qué solo mostrar ciertas muertes?

Judith Butler se refiere a este encuadre o planteamiento de la fotografía específico como *marcos de reconocimiento*. Butler hace una distinción entre “reconocimiento” y “aprehensión”; mientras que el reconocimiento implica un discernimiento de lo que rodea a aquello representado, la aprehensión, aunque suponga el llegar a comprender algo, se reduce a una forma de percibir sin una cognición completa de lo representado. La aprehensión también permite organizar una experiencia visual selectiva (qué y cómo se ve), terminando por cosificar a los sujetos representados³⁰. La imagen de Alan se utilizó para compartir un mensaje de concienciación ante la miseria de la emigración forzada a través de las redes sociales. Denuncia, rabia, tristeza eran los sentimientos más repetidos y expresados. Se convirtió en una imagen que caló en el imaginario social a través de la velocidad de lo digital y lo viral y tuvo cierto impacto político. Esta

viralidad recreó la fotografía una y otra vez en toda la red informática, llegando a cada rincón del mundo, generando una sobreexposición del cuerpo yacente del menor con diferentes propósitos. Incluso acabó convirtiéndose en un icono o una especie de imagen fetiche lacaniana³¹. En cualquier caso, tanto civiles como artistas utilizaron la imagen como una herramienta activista para poder ablandar conciencias e ilustrar la necesidad urgente de acoger refugiados. En el caso de las víctimas de las Ramblas, por el contrario, se mantuvo un discurso de *precaución* ante estas imágenes, apoyándose en un mensaje de respeto hacia los familiares y víctimas y de colaboración con las fuerzas policiales para la investigación de los hechos. No obstante, las fotografías que sí se difundieron de forma masiva fueron las de los perpetradores del ataque yihadista, presumiblemente árabes, ocupando las cabeceras de los telediarios y páginas centrales con sus retratos para señalarles e identificarles incluso después de ser detenidos o muertos.

Tras su análisis, se detectan diferencias entre ambas situaciones más allá de la cuestión ética o moral de su visionado, como son diferencias de carácter racial y geopolítico: Alan era sirio, los niños de las Ramblas eran blancos, uno español y otro australiano. El cuerpo de Alan se encontró en una playa turca, los cuerpos de las víctimas del atentado yihadista estaban en pleno centro de Barcelona. Pero, con la no-difusión de las imágenes de estos, no solo no se difundió la imagen del cuerpo de un niño occidental muerto en un país también occidental, sino que se evitaba lo conflictivo que podía suponer para la economía turística española (y europea) que Barcelona, una de las ciudades más visitadas anualmente por el turismo masificado, se convirtiera en un punto de mira del yihadismo. E incluso se podría pensar, por el otro lado, que la difusión masiva de las imágenes de los terroristas contribuyó a alimentar el estereotipo racista sobre los árabes y el pánico moral hacia ellos. En cambio, no encontraremos representación visual incriminatoria de aquellos que propiciaron el hundimiento de la patera en la que iba Alan lo que, en realidad, supondría retratar las políticas de todos los países occidentales.

Por lo tanto, la visibilización de los cuerpos en ambos casos y sus diferencias se podrían explicar en función de un racismo y en base a un distanciamiento ético/estético/político. Esto funciona de la misma forma con las imágenes en otras ubicaciones, como podría suceder con la fotografía de los cuerpos de un hombre y una niña, padre e hija, encontrados ahogados en la orilla del Río Bravo intentando cruzar la frontera estadounidense³². Desde la posición en la que estamos, de sujetos privilegiados occidentales blancos, estas re-

²⁹ Sayak Valencia, *Capitalismo gore* (Barcelona: Melusina, 2010), 167-168.

³⁰ Judith Butler citada por T. J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (Durham: Duke University Press, 2013), 142.

³¹ Aznar Almazán, *Miradas políticas...*, 67. La autora hace referencia también a la imagen fetiche en base a que, según explica ella, Lacan compara el fetiche con una congelación de la imagen, imagen elegida de un conjunto donde prevalece la dimensión histórica y [añadiremos] la dimensión discursiva.

³² Para saber más, véase “La imagen de un padre y su hija ahogados al cruzar el río Bravo captura la tragedia de quienes arriesgan todo”, *New York Times*, 29 de junio de 2019, consultado el 18 de enero de 2021, <https://www.nytimes.com/es/2019/06/26/espanol/foto-de-migrantes-ahogados.html>.

presentaciones *nos caen lejos*. Al tratarse de personas no blancas y no occidentales, el distanciamiento se da porque tenemos de base ciertos privilegios acordes con nuestra condición de sujetos hegemónicos y no se considera al otro como igual en términos de su apariencia racial, clase social o cultura. Los sujetos que aparecen en esas imágenes son despojados de agencia política tanto al ser fotografiados como al ser observados. Susan Sontag lo explicitaba así:

La exhibición fotográfica de las crueldades infligidas a los individuos de piel más oscura en países exóticos continúa con esta ofrenda [...] pues al otro, incluso cuando no es un enemigo, se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve³³.

Las fotografías de las Ramblas mostraban cadáveres de personas occidentales, siendo entonces un hecho demasiado cercano no solo territorialmente, sino de *raza* y clase social y que, por tanto, resultaba más insoportable de ver porque podríamos ser *nosotros*, como señalaba Sontag. En cambio, se puede recurrir a la fotografía del niño sirio porque, pese a resultar perturbadora, no afecta lo suficiente. No se trata de que no tenga ella misma la fuerza para hacerlo, sino que es cuestión de quién la mira y cómo la mira (cabe pensar que lo haga desde una posición muy cercana a la experiencia de lo sublime, del mirar desde el estar a salvo³⁴).

Aunque se pueda argumentar que la circulación de imágenes de este tipo se debe frecuentemente a propósitos que consideramos, en principio, moralmente aceptables, no se puede perder de vista que esta circulación tiene lugar en un medio dominado por unas lógicas específicas que no se pueden obviar y que, por tanto, estas visualidades competen a una comercialización de las mismas porque sirven de reclamo para atraer a un público. El valor de las imágenes de crisis sociales es muy interesante, en palabras de W.J.T. Mitchell. Fiel al discurso marxista, apunta que la plusvalía de las imágenes, más allá de su calidad o utilidad, se ve influida por el fetichismo que también generan. Cuando aparecen en ellas además corporalidades-otras en riesgo de muerte o ya cadáveres, su condición de fetiche añade más interés, a pesar del propio rechazo que puedan generar, porque incorporan un excedente que las hace portadoras de fantasías ideológicas³⁵.

Revisando también la teoría foucaultiana de la biopolítica y el *panoptikon*, Rosi Braidotti reprocha al fi-

lósofo francés no tener en cuenta en sus planteamientos un escenario en el que se den las situaciones de diáspora y liminalidad social que sufren muchos individuos en el Antropoceno y su consecuente decadencia³⁶. En las sociedades actuales emergentes ya se dan unas lógicas y dinámicas relacionadas con la comercialización biogenética. Esto revela no sólo la inmersión en un sistema discriminatorio, sino que, al tener en cuenta la información genética, abarca una dimensión racista, sexista y capacitista marcada por las lógicas de mercado donde los individuos son reducidos a cuerpos transportadores de informaciones vitales al servicio del valor financiero. Pero también existe una segunda mediación en las sociedades contemporáneas, la mediación informática. Este factor tecnológico tiene que ver directamente con la visualidad de los sujetos en la circulación infinita que denota la autora³⁷. En su libro, *Lo posthumano*, brillantemente expone y sintetiza:

La representación de los sujetos encarnados ha sido sustituida por la simulación y se ha convertido en esquizoide, o internamente incoherente. En la perspectiva necropolítica, la representación del sujeto es, además, espectral: el cuerpo se convierte en el potencial cadáver que siempre ha sido, y es representado como un sistema biogenético autoreplicante capturado en la economía visual de la circulación infinita. [...] mucha de la información que circula no está basada en el saber, sino que está inflacionada mediáticamente [y] esta se vuelve indistinguible del mero entretenimiento³⁸.

Por lo tanto, esta doble mediación biogenética e informática se refiere a que los cuerpos constituyen tanto a bienes corpóreos como bienes visibles (representados) de usar y tirar en la mecánica capitalista inherentemente esquizofrénica. La visualización es útil en tanto en cuanto supongan un beneficio para los engranajes del mercado obviando su presencia y situación real. La circulación acelerada de la información y la imagen sin sentido, perdiendo el contacto con la realidad a la que aparentemente debía hacer referencia (de ahí que la señale como incoherente), acaban convirtiendo la visualización de los cadáveres en entretenimiento en estos marcos de la cultura-red. Los cadáveres no competen a valores éticos y morales, sino que son proyecciones y simulacros que vagan por los flujos de información y la ficción. La información y la ficción, también esclavas del mercado, vuelven a elegir qué sujetos son más adecuados para ese entretenimiento (Braidotti también aborda el tema de la

³³ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Barcelona: Debolsillo, 2010), 65.

³⁴ Es importante resaltar la idea de *estar a salvo*. Aunque esta categoría estética se aplica a cómo los pintores románticos presentaban la fragilidad y futilidad de lo humano frente a la naturaleza, este término es conveniente de utilizar aquí puesto que en la experiencia del espectador al mirar estas obras se mezclaba la sensación del horror con la de la belleza. Esto era debido a que era una *representación de*. El arte ofrece la forma de mirar algo horroroso desde la distancia y lo sublime permite que se confundan la idea de la belleza con la del horror, o que la belleza sea horrorosa o el horror bello. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Madrid: Tecnos, 1987).

³⁵ Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 128-129.

³⁶ El Antropoceno, compuesto por los términos griegos 'anthropos' (humano) y 'cene' (nuevo, reciente), hace referencia al periodo geológico terrestre en el que nos encontramos, y que refleja en gran medida lo que está ocurriendo con el planeta, que es que está cambiando de forma acelerada por la propia actividad humana. Aunque este término se ha discutido o incluso solapado con otros que parecen ser también definitivos de este periodo, como capitaloceno o chthuluceno que defiende Donna Haraway, Braidotti utiliza este para designar esta época que abarca desde el siglo pasado, afectada por la Primera y Segunda Guerras Mundiales. Rosi Braidotti, *Posthuman knowledge* (Cambridge: Polity Press, 2019).

³⁷ Rosi Braidotti, *Lo posthumano* (Barcelona: Gedisa, 2015), 144.

³⁸ Braidotti, *Lo posthumano*, 143-144.

necropolítica observando la persistencia de la imagen de cadáveres en nuestra vida diaria, por su ubicuidad en las noticias y en la cultura popular, atendiendo sobre todo al giro forense del entretenimiento y las películas y series *noirs*). Consecuentemente estos individuos son aquellos sujetos encarnados no-hegemónicos.

A la par, Byung Chul Han habla de que, en esta sociedad expuesta constantemente a través de las plataformas digitales y los medios, este exceso de exposición hace que todo sea una mercancía³⁹. La mirada se rinde a una promiscuidad con lo que se ve, tornándose a una pornografía donde lo representado es inequívocamente objeto a pesar de ser sujeto. El exponer algo ha dejado de ser *polemos* (algo de la realidad que ha de cambiar) a ser *porno* (algo sobre lo que tenemos poder y nos satisface visualmente al mismo tiempo⁴⁰). Por eso podemos considerar que los sujetos representados en las necroimágenes (en esta cultura del entretenimiento) son doblemente víctimas: primero víctimas de la situación que los envuelve en su realidad para ser consumibles y fotografiables y, después, son víctimas de la mirada morbosa y obsesiva que incita a esa repetición de sus imágenes.

La artista norteamericana Martha Rosler defiende que en cuestión de la exhibición o no del otro siempre hay una intencionalidad sumergida; un discurso político que se suele nublar con un efecto de verdad (de ver a los otros o que persigue el morbo) ocultando el hecho de que todas esas injusticias, aunque parezcan inherentes al sistema social que las tolera, son también generadas por él⁴¹. Irremediamente, aquel que haga la fotografía está condicionado por el lugar y el contexto desde donde toma esa imagen. Pero no se trata sólo de *quién toma la foto*, sino también de *quiénes tienen agencia* para demandar esas restricciones en la circulación de las imágenes. Los sujetos que aparecen en ellas pierden su agencia además de su vida y sus allegados se ven impotentes ante la circulación de sus imágenes. La artista también hace hincapié en que el género documental (al que denomina *liberal*) es incapaz de separar una intencionalidad moral de la implícita exhibición del otro. Aunque tengan como fin último el visibilizar los conflictos y las situaciones de desigualdad y pobreza de los filmados o fotografiados, por la representación que hacen de esos mismos sujetos, su exhibición y venta, son otra manera de explotación y continuidad de un discurso explotador hegemónico⁴². Mantiene, por tanto, que no se cuenta con un verdadero documental ajeno a la ideología imperante, dominada por la exhibición y el dinero.

4. Necroimagen y estética: esbozo desde las prácticas artísticas occidentales

Las necroimágenes suelen ser utilizadas con fines políticos a pesar (o a costa) de su potencial mediático, per-

siguiendo una suerte de ese uso social y *potencial de concienciación*. Pero muchas de estas imágenes parecen responder no solo a una referencialidad para con un hecho real sino a una iconicidad para con el arte. A lo largo de su historia, en el campo del arte se han constituido estructuras arquetípicas, modelos visuales que actúan como patrones que establecen normas y preferencias⁴³. Muchos de estos modelos son imágenes crudas, impactantes, sobre la muerte, guerras, enfrentamientos y violencia. Por tanto, la representación de las miserias tiene una tradición que nuestro ojo también se ha acostumbrado a ver, reconocer y relacionar⁴⁴. A consecuencia de ello, tenemos educada la mirada para encontrar bello aquello que remita a alguna escena de la historia del arte independientemente de cuál sea el tema representado. La utilización de estos patrones visuales promueve la estetización de esas mismas.

Por ejemplo, en la fotografía ganadora del premio *World Press Photo of the Year 2012* de Samuel Aranda vemos a Fatima al-Qaws mientras acuna a su hijo Said, quien sufre en ese momento los efectos del gas lacrimógeno tras participar en una manifestación en Saná (Yemen), una de las tantas protestas que conformaron la Primavera Árabe (2010-2012) (fig.1). Formalmente, la composición de los cuerpos y el encuadre conforman una escena de *pietá* renacentista típica. Esto no quiere decir que, en este caso, se hubiera producido una composición deliberada de la escena atendiendo a esa iconicidad, pero sí que, inevitable e inconscientemente, los espectadores (occidentales) reconocen esta iconografía que forma parte de su cultura visual. Los medios de comunicación, también conscientes de esta economía visual y del peso de la tradición artística, las utilizan en campañas de publicidad, a modo de reclamo. Así, la campaña de concienciación de Cruz Roja lanzada en verano de 2019, *Me quedo contigo*⁴⁵, emplea esta misma iconografía, donde se puede identificar una *pietá* (minuto 0:21) (fig. 2). En el spot preparado para el sorteo de la lotería de 2019 se aprecia cómo las escenas son rodadas en un plató a cámara lenta en un destacable claroscuro barroco que también recuerda a las piezas

⁴³ Estos modelos tienen que ver con aspectos muy diversos de las piezas, desde la organización formal de sus elementos hasta las formas de representación (iconografía) y de interpretación (iconología) de ciertos personajes y temas. También habría que entender en esta línea lo que el historiador del arte Aby Warburg denominaba '*pathosformel*'. Podríamos relacionar la repetición de estos modelos con el impacto del efecto de la *mera exposición* sobre nuestras preferencias estéticas estudiado por James E. Cutting. Véase en James E. Cutting, "The mere exposure effect and aesthetic preference", en *New directions in Aesthetics, Creativity and the Arts*, ed. Paul Locher, Colin Martindale y Leonid Dorfman (Nueva York: Baywood Publishing Company, 2006), 33-46; James E. Cutting, "Mere Exposure, Reproduction, and the Impressionist Canon", en *Partisan canons*, ed. Anna Brzyski (Durham: Duke University Press, 2007), 79-94.

⁴⁴ Stephen F. Eisenman relaciona las imágenes tomadas por los soldados estadounidenses de los torturados en las cárceles y campos de concentración iraquíes y escenas artísticas tan reconocidas como son las estampas de *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya. Véase Stephen F. Eisenman, *El efecto Abu Ghraib* (Vitoria Gasteiz: Sans Soleil, 2014).

⁴⁵ Véase "Me quedo contigo, Sorteo Especial Cruz Roja", vídeo de YouTube, 0:45, publicado por "El Publicista", 30 de mayo de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=XUGcmu4TkOY>.

³⁹ Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia* (Barcelona: Herder editorial, 2013), 29.

⁴⁰ Han, *La sociedad de la transparencia*, 78.

⁴¹ Rosler, "Dentro, alrededor y otras reflexiones...", 71.

⁴² Rosler, 95.

de videoarte de Bill Viola⁴⁶. La pretensión con la que se hizo esta campaña, según sus fuentes, era la de presentar a los voluntarios de Cruz Roja más cerca de las personas que *les necesitan*⁴⁷. Sin embargo, la imagen coloca en dos posiciones diferenciadas a los dos protagonistas de la escena. La voluntaria, uniformada con el chaleco identificativo de Cruz Roja, hace la vez de la Virgen sujetando en sus brazos al hombre afrodescendiente, quien yace como lo hace el cuerpo de Jesucristo en el icono religioso, pero no muerto ya que parece entreverse una expresión de alivio y esperanza mientras es levemente incorporado por la mujer⁴⁸. Esto rompe en parte con el contenido del icono centrado en el dolor y padecimiento de una madre al ver muerto a su hijo, pero no con la forma que sigue siendo reconocible.



Figura 1. Samuel Aranda, Fatima al-Qaws acuna a su hijo Said, quien sufre los efectos del gas lacrimógeno tras participar en una manifestación en Saná, Yemen, 2012. Fuente: Archivo *World Press Photo of the Year Contest*.

⁴⁶ En concreto estamos pensando en las piezas que realizó Viola a principios de los 2000 por el encuadre de los cuerpos en el centro de la escena, los fondos oscuros contrastados con la iluminación sobre las personas y el uso de recursos como el agua, como en *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* (2005) o *The Raft* (2004). Es bien conocido que Bill Viola tomó ciertas obras de la historia del arte como modelo para estas piezas. Las similitudes formales que el anuncio guarda con ellas hacen pensar que los realizadores de este spot seguramente recurrieron a esta tradición audiovisual más contemporánea.

“Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)”, vídeo de Youtube, 9:46, publicado por “b. lumen”, 10 de mayo de 2014, <https://youtu.be/jwGLdhuD1IQ>. “Bill Viola – The Raft, May 2004 (excerpt)”, vídeo de Youtube, 1:11, publicado por “Public Delivery”, 18 de agosto de 2019, <https://youtu.be/4Ili9pvixdk>

⁴⁷ “El ‘emocionante’ y ‘maravilloso’ anuncio televisivo de Cruz Roja causa sensación”, *20minutos.es*, 4 de junio de 2019, consultado el 10 de agosto de 2020, <https://www.20minutos.es/noticia/3660002/0/anuncio-televisivo-cruz-roja-causa-sensacion/>.

⁴⁸ Siendo este anuncio una recopilación de clichés de cuestión racial y de género, volvió a poner sobre la mesa la discusión acerca del *volunturismo* o complejo/síndrome de salvador blanco, tal y como relata Isabel Jiménez Camps en su artículo “La Piedad de Miguel Ángel y el complejo de salvadora blanca”, *El Salto Diario*, 19 de diciembre de 2019, consultado el 15 de julio de 2020, <https://www.elsaltodiario.com/racismo/que-es-complejo-salvador-blanco-campa%C3%B1a-cruz-roja>.



Figura 2. El Publicista, *Me quedo contigo*, fotograma min. 0:21. Fuente: “Me quedo contigo, Sorteo Especial Cruz Roja”, Youtube, 0:45, publicado por “El Publicista”, 30 de mayo de 2019, <https://youtu.be/6LBPoTZqark>

Por otro lado, también la utilización de imágenes que se comparten desde los medios de comunicación es habitual en el ámbito artístico. Martha Rosler en los inicios de su carrera artística empezó a hacer fotomontajes críticos relacionados con la representación de la guerra. *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972) (fig. 3) es una serie de fotocollages donde combina y superpone imágenes de las incursiones militares estadounidenses en la guerra de Vietnam publicadas en la revista *Life* con otras procedentes de la revista del hogar *House Beautiful*, creando escenarios en los que inserta la guerra dentro de



Figura 3. Martha Rosler, *Tron (Amputee)* de las series *House beautiful: bringing the war home*, 1967-1972. Fuente: Web oficial de la artista, <http://www.martharosler.net/house-beautiful-bringing-the-war-home-new-series-carousel-1>

los salones y las casas norteamericanas. Rosler explica que todas las noches la guerra era televisada por todas las cadenas de televisión pública, de manera que podían ver la guerra desde el sofá y por eso la llamaban *living-room war*⁴⁹. Mediante este juego dentro/fuera, pone sobre la mesa la banalidad con la que los estadounidenses acogían las mismas guerras que ellos mismos provocaban y en las que estaban participando desde la tranquilidad de sus casas y salones. Introducir a esos sujetos dentro de los espacios y las zonas de confort de la gente privilegiada crea una sensación de extrañamiento que evita que se reduzca a una mera contemplación y promueve que se pueda utilizar como herramienta de crítica antibelicista. Con esta disposición de figuras, siluetas, representaciones de personas envueltas en alguna situación de conflicto o vulnerabilidad, racializadas, empobrecidas o muertas, en definitiva, con estas necroimágenes insertas en contextos distintos a aquellos en los que solemos encontrarlas, la artista hace un ejercicio de discernimiento a través del montaje sin llegar al morbo ni al sensacionalismo más allá del que contienen las propias imágenes sustraídas del flujo mediático. Al no utilizar imágenes sangrientas ni cadáveres desmembrados pretenden atraer a esas miradas tan horrorizadas como anestesiadas sin caer en el morbo, sin acudir al porno de la violencia y sin repeler a la gente, colocándolas en un espacio conceptual desde donde se pueda pensar y no solo mirar.

Zafra, al respecto de estas repeticiones visuales y su potencia política, menciona que en cualquier proceso performativo la reiteración de la imagen es lo que posibilita, genera y asienta el significado de esa imagen⁵⁰. Pero ¿acaso esta repetición no tiende también a normalizar esta imagen? El habituarse a estas necroimágenes puede hacer que pierdan el mismo potencial político, incluyéndose en nuestro imaginario sin peso, perdiendo su función político social, cansándonos visualmente. Susan Buck-Morss señala que, aunque haya incluso una larga historia de la representación en la historia del arte, la representación icónica de la violencia siempre es una experiencia ambivalente: estética y anestésica⁵¹. Esta anestésica es la forma que tiene el cerebro para protegerse de la sobre-estimulación gráfica: la respuesta de nuestro inconsciente es estar en un estado anestésico que impide que se reaccione ante estas repeticiones de imágenes violentas. Si en un primer momento esta imagen tenía como fin concienciar a través de la conmoción de esa corporalidad, la reiteración puede haberla neutralizado, creando el efecto contrario del que se pretendía en un primer momento.

Rosler equipara al documental liberal con las películas de terror, como algo que se puede dejar atrás y que transforman la amenaza en fantasía porque “son ellos, no nosotros”⁵². Por ello el cine *noir* y el cine *gore* acogen un gran número de adeptos: la violencia gratuita, lo visceral, el exceso de sangre en sus escenas resulta morboso y llamativo. En su intento por demostrar la fragilidad de los cuerpos y su vulnerabilidad, teatralizando muertes y mutilaciones, mostrándolas sin pudor ni censura en escena, se espectacularizan masacres en el imaginario contemporáneo. Por eso Valencia aplica el adjetivo *gore* al capitalismo contemporáneo, porque el capitalismo visibiliza ciertas formas de representación a través de la sobrerrepresentación de la crueldad más explícita como hacen en las películas de ese subgénero. La violencia contra los cuerpos acaba siendo anecdótica en este sistema de representación, e incluso cómica en ocasiones según la teórica, lo que impide confrontarla. Deriva al final en la aceptación acrítica por parte del espectador de esta violencia extrema⁵³.

El repetir las imágenes de los cadáveres en los contextos de conflicto, las ruinas y las lágrimas de las personas fotografiadas puede conseguir que se reaccione, pero el recurrir a la emocionalidad entaña también otros problemas relacionados con la *espectacularización*, sensacionalismo y morbo. Pero esta narcotización que influye a la mirada no tiene que ver sólo con el creador de la imagen o el espectador que la mira, sino con la política. Nuestro posicionamiento sociopolítico y económico media cómo percibimos la realidad, e inevitablemente esta percepción viene condicionada también por el sistema neoliberal y capitalista al que estamos adscritos. Resulta complicado no relacionar estas dinámicas de repetición con unas dinámicas de explotación.

Parece que a través de las prácticas artísticas es más legítimo el mostrar las necroimágenes. Hasta el punto de considerar acertado recrear su recuerdo con pretensión conmemorativa. Apenas unos días pasaron de encontrar el cadáver de Alan Kurdi cuando artistas y activistas, encabezados por la actriz marroquí Latefa Ahrar, convocaron y realizaron una performance multitudinaria en una playa del Rabat (Marruecos) (fig. 4). La acción consistía en que todos los asistentes, vistiendo las mismas prendas que las que llevaba el pequeño en el momento en el que le encontraron cadáver en la arena, permaneciesen tumbados en la playa boca abajo. La noticia de esta performance conmemorativa apenas trascendió en los medios de comunicación⁵⁴. Sin embargo, una noticia

⁴⁹ Laura Hubber, “The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler”, *The iris (blog)*, 27 de febrero de 2017, consultado el 18 de julio de 2020, <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>.

⁵⁰ Zafra, *Ojos y capital*, 67.

⁵¹ Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, *La balsa de la medusa* 23 (1992): 27, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000608517. Este término que utiliza Buck-Morss en inglés como *anaesthetics* se traduciría al castellano como “anestésica”, pero el fin último de la autora es jugar con la etimología de la palabra griega *anaesthesia* que es la falta de la percepción de los sentidos. Siendo la estética lo que estudia aquello que percibimos mediante los sentidos, la palabra deviene *anestésica* como juego.

⁵² Rosler, “Dentro, alrededor y otras reflexiones...”, 74-75. La autora se refiere al documental tradicional como documental liberal siguiendo las siguientes premisas: “mitiga los cargos de conciencia de quien lo contempla, del mismo modo que rascarse alivia, y lo tranquiliza respecto a la relativa riqueza y su posición social”, en él “la pobreza y la opresión se equiparan casi siempre con desgracias causadas con desastres naturales”, “nos suplica que miremos directamente hacia las desgracias y que lloremos”.

⁵³ Valencia, *Capitalismo gore*, 170.

⁵⁴ Se puede consultar en la fotogalería de Valentina Becker, “En fotos: un tributo al niño refugiado que perdió la vida huyendo de Siria”, *CNN español*, 5 de febrero de 2016, consultado el 12 de junio de 2020 <https://cnnespanol.cnn.com/gallery/en-fotos-un-tributo-al-nino-refugiado-que-perdio-la-vida-huyendo-de-siria/>. Los medios marroquíes sí se hicieron eco de la acción, véase Narjis Rerhaye, “Artistes et activistes culturels gisant sur la plage de Rabat pour Aylan”, *Libération*, 9 de septiembre de 2015, consultado el 12 de junio de 2020, https://www.libe.ma/Artistes-et-activistes-culturels-gisant-sur-la-plage-de-Rabat-pour-Aylan_a66232.html.

que sí trascendió, meses después, fue la pose que realizó el conocido y polémico artista chino Ai Weiwei reproduciendo la misma imagen del niño sirio. Aprovechando una entrevista a razón del documental *A la deriva* (2018) que estaba realizando sobre las realidades de los refugiados en la isla de Lesbos, el corresponsal Rohit Chawla del periódico *India Today* le retrató en esta postura que el mismo artista definió de espontánea⁵⁵ (fig. 5). Mientras que la acción en el Rabat fue difundida tan solo por los medios locales y no cobró importancia internacionalmente, la fotografía en blanco y negro fue objeto de crítica internacional, alimentada claro por la fama que le precedía.



Figura 4. Performance en la playa del Rabat, 2015.

Fuente: Narjis Reshaye, “Artistes et activistes culturels gisant sur la plage de Rabat pour Aylan”, *Libération*, septiembre 9, 2015, https://www.libe.ma/Artistes-et-activistes-culturels-gisant-sur-la-plage-de-Rabat-pour-Aylan_a66232.html



Figura 5. Rohit Chawla, retrato de Ai Weiwei en Lesbos, 2016. Fuente: Gayatri Jayaraman, “Artist awash in the land of refugees”, *India Today*, febrero 3, 2016, <https://www.indiatoday.in/magazine/special-report/story/20160215-ai-weiwei-tribute-to-syrian-refugee-aylan-kurdi-828413-2016-02-03>

⁵⁵ Stephey Chung, “Ai Weiwei posa para una fotografía como Alan Kurdi, el niño sirio que se ahogó”, *CNN en español*, 5 de febrero de 2016, consultado el 12 de junio de 2020, <https://cnnespanol.cnn.com/2016/02/05/ai-weiwei-posa-para-una-fotografia-como-alan-kurdi-el-nino-sirio-que-se-ahogo/>

Estas re-representaciones de la muerte del niño sirio funcionan como sustitutas de la fotografía original: al utilizar la misma pose como herramienta para un ejercicio de concienciación, lo han convertido en una especie de fórmula iconográfica que también anestesia, de un modo parecido a cómo, en cierto sentido, la iconografía del crucificado oculta que estamos ante la representación de una forma de ejecución. Esto enmarca estas imágenes todavía más en una idea estética perdiendo su connotación político-moral. Se utiliza la política como excusa para hacer arte, pero no se da el mismo uso al arte para hacer política. Como señala Buck-Morss “el arte vive su propia existencia en un ambiente de violencia política al que le marca contrastes e indica potenciales, pero sin modificar dicho ambiente de violencia política en lo más mínimo”⁵⁶. El discurso político que pudieran albergar queda anulado porque incluso lo extraen de su propio contexto original, las alejan todavía más en pos de emular en apariencia el suceso. Alan ya no es un cuerpo sobre la arena. Es un símbolo, un icono que se puede volver a representar y sustituir.

La teórica cultural Mieke Bal comparte la postura de Buck-Morss, renegando de aquel arte que, autoproclamándose político se centra más en su propia manifestación como arte que en las posibles medidas o actuaciones que podría llevarse a cabo desde él mismo. Que se exime de culpa señalando a lo *dominante* (ideología, clase, institución, pueblo) pero no aporta nada más⁵⁷. Bal es muy consciente de la complicidad que puede tener el arte en el sistema. Descarta así que el arte político no tenga que ver necesariamente con explicitar la política, cosa que podría despotenciar el arte; tampoco puede significar estando patrocinado por el estado y/o arte censurado, ni tendría que ver con una protesta puntual, ya que limitaría la capacidad de actuación de este arte y su eficiencia para hacer lo y con lo político⁵⁸. Lo que reclama Bal es una dimensión política que parece muy difícil de alcanzar sobre todo estando insertos en los circuitos neoliberales del arte actuales, ya que la alianza capitalista entre el arte y el mercado es demasiado atractiva como para no caer en su trampa⁵⁹. Para este devenir del arte político alejado de la mera experiencia artística y del producto de mercado, se requiere de una reconceptualización y praxis diferentes para así adquirir una dimensión profundamente activista.

5. Conclusiones

En resumen, en la recepción de las imágenes en la contemporaneidad se da, por un lado, un bombardeo visual acelerado e incesante a la par que un consumismo

⁵⁶ Susan Buck-Morss, “What is political art? / ¿Qué es el arte político?”, en *inSITE97 Tiempo privado en espacio público*, coords. Linda Caballero-Merritt y Tania Owcharenko Duvergne (Tijuana: Trucatriche, 1997), 19.

⁵⁷ Mieke Bal, “Arte para lo Político”, *Revista Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 7 (2010): 41.

⁵⁸ Bal, “Arte para lo político”, 53-54.

⁵⁹ Alberto Santamaría, *Alta cultura descafeinada: Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (Madrid: Siglo XXI, 2019), 10.

gráfico que empuja a recibir y devorar constantemente contenido. Ante esto, el espectador saturado acaba desarrollando una mirada cómoda (tanto en el sentido de habituada como de insensible) ante el horror reiterado. Pero en esta reiteración puede haber potencia política, ya que la repetición y circulación persistente de imágenes las hace devenir reales, acercando y también involucrando a los espectadores. El concepto de necroimagen puede ser muy útil para pensar y repensar esta cultura visual actual, más allá del corpus que hemos analizado⁶⁰. Porque las necroimágenes que se ven en los medios, por el mismo distanciamiento del *son ellos, no nosotros*, son más fáciles de ver o de compartir, porque es algo que no *nos* pasa, porque son de *otros* que no comparten lo hegemónico y se sienten lo suficientemente alejadas como para compartir distancia con una ficción más que con la realidad. Pero tampoco se trata de ficciones que podamos consumir. Las personas representadas son reales, existen, pero a través de esas imágenes son sumidas en espacios virtuales y acaban espectralizándose hasta hacerlas desaparecer como individuos. Son las protagonistas de un espectáculo del horror, porque son vistas como entretenimiento, como también señala Braidotti. Son nubladas por la exhibición, que no visibilidad, que les conceden a través de los medios. La visibilización de estos cuerpos compete también a una comercialización y consumo de los mismos.

Además, en la cultura visual occidental que se hace cargo de esas imágenes, el potencial para componer esa mirada política son (algunas de) las imágenes producidas mediante prácticas artísticas. Es evidente que las sensaciones ante las imágenes que se consumen y se normalizan en ámbitos artísticos interfieren en la recepción de las imágenes en general. Aunque parece que haciéndolo a través (o bajo la excusa) del arte resulta más legítimo aún representar a esos sujetos, porque la misma esencia del arte es el representar. Y también mirarlos. Los cuerpos masacrados acaban resultando atractivos, estéticos, procedan de un relato de la ficción o no, como ha ocurrido con la tradición de la cultura visual, a la que sigue recurriendo para la distribución de nuevo contenido. Estetizando/estilizando esa realidad la alejan de *nosotros* todavía más. También se han utilizado como recurso para la propia publicidad del artista por el mismo interés que suscitan esas imágenes.

A través de este arte se crea una suerte de espectralización o desrealización como decían Braidotti y Valencia, quizás doble por tratarse no solo del contenido que se comparte a través de los medios sino de una reproducción de ese mismo contenido mediático, reproducciones de una espectralización. Y el consumo de estos escenarios los convierten en una escenografía

que espectraliza el dolor, puesto que moviéndose dentro de su realidad y (re)creando en ella, no solo no se mueve el problema a un lugar de extrañamiento que ayude a su cuestionamiento (no sólo *cómo* y *qué* sino *por qué* ocurre) sino que se congela en los mismos lugares donde ven día a día las injusticias que se suceden y sufren en sus mismas carnes y ven cómo se banaliza. Además, la figura del artista adquiere protagonismo denotando una actitud moralizante y paternalista más que de denuncia.

Hemos señalado que se produce un distanciamiento desde el que mira estas imágenes, tanto de localización como de emoción, pero el acto de *dar voz* supone también un acto de superioridad y paternalismo, asumiendo que esas personas no tienen capacidad de hablar por sí mismas si no está el interlocutor de por medio. Aunque su objetivo para con los sujetos representados/víctimas sea el darles voz, amplifica su propia voz antes que las de los demás, voces que son enmudecidas o ignoradas por los mismos activistas. Las propuestas de los artistas activistas no son capaces de transformar la realidad tal como se proponen y se presentan (a sus obras y a ellos mismos) en demasiadas ocasiones autoproclamándose de políticas o activistas.

Sin embargo, el arte lo que sí puede proporcionarnos es (un camino hacia) una mirada política que nos permita cuestionar nuestro contexto, o incluso las propias formas de hacer y de mirar. Una mirada que permita dilucidar problemas más allá de la representación *real* de un hecho. Zafra opina que el arte puede ser un mecanismo disruptivo⁶¹, como si el arte supusiera *mirar* dos veces o más algo y así poder revelarse dentro de todo este exceso. Pero que ese algo (imagen) sea lanzado una y otra vez contra nuestra mirada por el frenetismo de la cultura visual contemporánea y su acumulación no ayuda. Este cúmulo de imágenes *de* guerra y muerte no supone una vía para cambiar lo que exponen, ni tampoco por prevenirlo. Tanto las formas asentadas en la tradición visual como una mirada atravesada por los regímenes estéticos son muy difíciles de destruir/reconstruir/deconstruir. Pero también esta cantidad de imágenes genera archivo y la permanencia del archivo es básica e imprescindible para la memoria colectiva. Pero este es un flujo constante de imágenes que no consiguen generar ningún cambio al no existir o no fomentar una predisposición política hacia ellas, al tiempo que no salen de los encuadres de esa herramienta de poder que es el Archivo o los flujos mediáticos. Prevalece el actuar a posteriori de lo acontecido, cuando lo acontecido es lo que no debería suceder, más aún teniendo en cuenta que todo esto son hechos contemporáneos.

Si lo que se pretende es, de alguna manera, sensibilizar y concienciar con estas imágenes y situaciones, se tiene que repensar, primero, la forma de tomarlas, después, la de compartirlas y, finalmente, reaccionar ante ellas y ante los sujetos retratados de forma activa. Se habría de huir del sentimentalismo que rodea estas necroimágenes que son utilizadas tanto por los medios como por las prácticas artísticas y acercarse más a la represen-

⁶⁰ Aunque no hemos querido desarrollar esto en este artículo, también hay que tener en consideración las imágenes maquínicas, o en otras palabras, aquellas imágenes captadas desde, por ejemplo, cámaras integradas en misiles-teledirigidos, las tomadas por drones sobre los campos de refugiados o fronteras, cámaras de seguridad, termográficas, de infrarrojos, etc. que, incluso, se toman de referencia para realizar crítica visual desde las prácticas artísticas, como son los casos de Hito Steyerl, con su pieza de videoarte *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV File* (2013), Cristina Lucas con su proyecto *El rayo que no cesa* (2015) o Harun Farocki con *Auge/Machine* (2001), por mencionar algunas.

⁶¹ Zafra, *Ojos y capital.*, 21.

tación politizada por medio del afecto y la militancia política, no de una emoción tan cercana a los sentimientos estéticos/estáticos. Estas imágenes se crean y muestran buscando una reacción, pero no se lucha de forma activa para que no ocurra lo que representan ni tampoco para

que no se den las circunstancias que lo enmarcan, que son esencialmente sistémicas. Reconocer a esos individuos como sujetos políticos con agencia incluso antes de ser fotografiados o representados de cualquier forma sería el objetivo principal.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Álvarez, Ekaterina y Clara Plasencia, eds. *Forensic Architecture: hacia una estética investigativa*. Barcelona: MACBA, 2017. https://img.macba.cat/public/document/2020-01/forensic_architecture_hacia_una_estn_tica_investigativa.2.pdf.
- Aznar Almazán, Yayo. *Miradas políticas en el país de las fantasías*. Madrid: Akal, 2019.
- Bal, Mieke. "Arte para lo Político". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 7 (2009): 40-65.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bauman, Zygmunt. *Extraños llamando a la puerta*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Becker, Valentina. "En fotos: un tributo al niño refugiado que perdió la vida huyendo de Siria". *CNN español*, 5 de febrero, 2016. Consultado el 2 de junio de 2020, <https://cnnespanol.cnn.com/gallery/en-fotos-un-tributo-al-nino-refugiado-que-perdio-la-vida-huyendo-de-siria/>.
- "Bill Viola - The Raft, May 2004 (excerpt)". Vídeo de Youtube, 1:11. Publicado por "Public Delivery", 18 de agosto de 2019. <https://youtu.be/4Ili9pvlxdk>.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- Buck-Morss, Susan. "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte". *La balsa de la medusa* 23 (1992): 55-98. https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000608517.
- Buck-Morss, Susan. "What is political art? / ¿Qué es el arte político?". En *inSITE97. Tiempo privado en espacio público*, coordinado por Linda Caballero-Merritt y Tania Owcharenko Duvergne, 14-27. Tijuana: Trucatrice, 1997.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1987.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Chung, Stephy. "Ai Weiwei posa para una fotografía como Alan Kurdi, el niño sirio que se ahogó". *CNN en español*, 5 de febrero, 2016. Consultado el 12 de junio de 2020. <https://cnnespanol.cnn.com/2016/02/05/ai-weiwei-posa-para-una-fotografia-como-alan-kurdi-el-nino-sirio-que-se-ahogo/>.
- Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR). "Informe 2020: Las personas refugiadas en España y Europa". Consultado el 15 de enero de 2021. <https://www.cear.es/informe-cear-2020/>.
- Cutting, James E. "The mere exposure effect and aesthetic preference". *New directions in Aesthetics, Creativity and the Arts*, editado por Paul Locher, Colin Martindale y Leonid Dorfman, 33-46. Londres: Routledge, 2006. <http://dx.doi.org/10.4324/9781315224084-4>.
- Demos, T. J. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Duke University Press, 2013.
- EFE. "Las Fuerzas de Seguridad piden no publicar imágenes del operativo desplegado por el atentado en Las Ramblas". *Antena3 Noticias*, 17 de agosto, 2017. Consultado el 24 de agosto de 2020. https://www.antena3.com/noticias/sociedad/fuerzas-seguridad-piden-publicar-imagenes-atentado-ramblas_201708175995c7eb0cf2e2ea35529064.html.
- Eisenman, Stephen F. *El efecto Abu Ghraib*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2014.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Google Trends. "Crisis migratoria en Europa". Consultado el 20 de agosto de 2020. <https://trends.google.es/trends/explora?date=all&geo=ES&q=%2Fm%2F0134cz66>.
- Google Trends. "Atentados de Cataluña de 2017". Consultado el 24 de agosto de 2020. https://trends.google.es/trends/explora?date=all&geo=ES&q=%2Fg%2F11f03_cv65.
- Han, Byung Chul. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- Hubber, Laura. "The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler". *The iris (blog)*, 27 de febrero, 2017. Consultado el 18 de julio de 2020. <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>.
- Jiménez Camps, Isabel. "La Piedad de Miguel Ángel y el complejo de salvadora blanca". *El Salto Diario*, 19 de diciembre, 2019. Consultado el 15 de julio de 2020. <https://www.elsaltdiario.com/racismo/que-es-complejo-salvador-blanco-campana-cruz-roja>.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Lushetich, Natasha. *The Aesthetics of Necropolitics*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2018.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.

- “Me quedo contigo, Sorteo Especial Cruz Roja”. Vídeo de Youtube, 0:45. Publicado por “El Publicista”, 30 de mayo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=XUgcmu4TkOY>.
- Mitchell, William J. T. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2020.
- New York Times. “La imagen de un padre y su hija ahogados al cruzar el río Bravo captura la tragedia de quienes arriesgan todo”. *New York Times*, 29 de junio, 2019. Consultado el 18 de enero de 2021. <https://www.nytimes.com/es/2019/06/26/espanol/foto-de-migrantes-ahogados.html>.
- Prada, Juan Martín. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal, 2018.
- Rerhaye, Narjis. “Artistes et activistes culturels gisant sur la plage de Rabat pour Aylan”. *Libération*, 9 de septiembre, 2015. Consultado el 12 de junio de 2020. https://www.libe.ma/Artistes-et-activistes-culturels-gisant-sur-la-plage-de-Rabat-pour-Aylan_a66232.html.
- “Rosi Braidotti - Necropolitics and ways of dying”. Vídeo de Youtube, 26:25. Publicado por “Sonic Arts”, 3 de abril de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=UnFbKv_WFN0&t=81s.
- Rosler, Martha. “Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental”. En *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, editado por Jorge Ribalta, 70-125. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Santamaría, Alberto. *Alta cultura descafeinada: Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI, 2019.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- “Tristan’s Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)”. Vídeo de Youtube, 9:46. Publicado por “b. lumen”, 10 de mayo de 2014. <https://youtu.be/jwGLdhuD11Q>.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010.
- Zafra, Remedios. *Ojos y capital*. Bilbao: Consonni, 2015.
- 20minutos. “El ‘emocionante’ y ‘maravilloso’ anuncio televisivo de Cruz Roja causa sensación”. *20minutos*, 4 de junio, 2019. <https://www.20minutos.es/noticia/3660002/0/anuncio-televisivo-cruz-roja-causa-sensacion/>.