

(No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0

They Are (not) just Images: Iconoclasm and Jihad 2.0

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
Universitat de València

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2015

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 27, 2015, pp. 11-30

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.001>

RESUMEN

El grupo terrorista Daesh ha difundido de manera global terribles vídeos de decapitaciones y de destrucción de patrimonio. El presente artículo trata de estudiar ambas prácticas en función del gesto iconoclasta y situarlas en el contexto de la llamada guerra de imágenes que define a nuestro tiempo. El artículo analiza teorías iconoclastas, el uso de las redes sociales por parte de los terroristas y cuál es el papel de las imágenes en la guerra virtual desatada por el Daesh.

PALABRAS CLAVE

Iconoclasia. Daesh. Imagen. Web 2.0. Yihad.

ABSTRACT

The terrorist group Daesh has broadcast worldwide shocking videos of heritage destruction and human beheadings. This paper analyses both practices as iconoclastic gestures within the context of the so-called “war of images” that defines our present days. The paper focuses on iconoclastic theories, the use of social media by terrorists and the role of images in the virtual war waged by Daesh.

KEY WORDS

Iconoclastic. Daesh. Image. Web 2.0. Jihad.

A lo largo del último año se han producido una serie de acontecimientos que han tenido a la imagen como protagonista. Los asesinatos de los dibujantes de la revista *Charlie Hebdo* a comienzos de 2015 y las actuaciones de los terroristas del Daesh¹ destruyendo estatuas milenarias, dinamitando templos en Palmira o degollando periodistas en vídeos cuidadosamente editados han puesto de relieve que la imagen, hoy en día, sigue siendo una fuente de conflictos. Estos sucesos dramáticos e impactantes se sitúan en un contexto bélico, social, religioso y cultural convulso, complejo, poliédrico, de difícil comprensión, que todavía se encuentra en curso y, desgraciadamente, sin visos de una resolución humanitaria. Todo ello hace que cual-

¹ Hemos optado por mantener a lo largo del texto la denominación Daesh para referirnos al grupo terrorista frente a otros nombres o acrónimos con los que se conoce, como Estado Islámico, EIL, ISIS, EI, ISIL, Estado Islámico de Irak y de Levante, así como los nombres que le precedieron tras su desvinculación de Al Qaeda. Sobre este punto, Loretta NAPOLEONI, *El fénix islamista. El Estado Islámico y rediseño de Oriente Próximo*, Barcelona, 2015, p. 15.

quier aproximación al estudio del papel de la imagen en los sucesos anteriormente mencionados sea contingente, ciertamente provisional y marcada por la urgencia de un momento histórico todavía abierto cuyo horizonte de paz aparece lejano y, probablemente, perfilado por el dolor de futuros sucesos que, a buen seguro, contemplaremos en imágenes.

El fenómeno destructivo del Daesh es un caso que permite pensar la imagen y los afectos y efectos que sigue generando en la contemporaneidad. Es un fenómeno que nos invita a hacer una iconología del presente. En el fondo, podríamos reducir el tema a una cuestión de imágenes, a su creación, destrucción, difusión, registro, consumo o valoración. Cuando se mata a un dibujante, se destruye un *lamassu*, se dinamita un templo o se graba la decapitación de un periodista, lo que subyace es el poder de las imágenes y el lugar que ocupamos como espectadores. Preguntarnos por su lógica y por sus paradojas es el propósito de las siguientes líneas.

Genealogía de una guerra de imágenes

La destrucción de imágenes por parte del Daesh y los asesinatos de París están entrelazados por la muerte y por las imágenes. En ambos casos, estos dos conceptos son los que articulan un relato en el que la reacción ante las imágenes desemboca en la muerte o en la destrucción. Aunque la iconoclasia del Daesh responde a unas cuestiones complejas, es un episodio que no puede desligarse de los conflictos bélicos que se han desarrollado en la zona en las últimas décadas y en los que el papel de las imágenes ha sido crucial. No en vano, deben situarse en lo que Mitchell ha calificado como una auténtica guerra de imágenes² y, de modo más extenso, en el uso de la imagen como herramienta de propaganda bélica y como instrumento de guerra psicológica o *PsyWar*³.

La Primera Guerra del Golfo, acontecida en los años 1990 y 1991, fue objeto de un polémico análisis por parte del sociólogo Jean Baudrillard en el que sostenía que dicho conflicto bélico no había acontecido⁴. El provocador título de su texto, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, pretendía alertar sobre el creciente papel que las imágenes estaban adquiriendo en la percepción de los conflictos bélicos y, de modo concreto, el papel de la televisión y los medios de comunicación. Para Baudrillard, la tormenta del desierto que azotó a Saddam Hussein y al pueblo de Irak fue una guerra virtual en la que el sentido del espectáculo primaba sobre los objetivos militares y en el que la tecnología del momento ayudaba a mostrar una guerra limpia y sin sangre, con una estética propia de los videojuegos, figurada en la abstracción de radares y monitores o difuminada en los filtros de color verde de las cámaras de visión nocturna que nos permitían ver lo que antes permanecía invisible. La madre de todas las batallas se asemejaba más a un estreno de Hollywood que a una guerra tangible a la que asistíamos en *prime time* desde la comodidad de nuestros salones. Las imágenes, en este caso, por muy reales que nos parecieran, eran simulacros al servicio del espectáculo con un guión orquestado y previsible que respondía a una calculada estrategia de control mediático e informativo que desde el Pentágono y la Administración Bush se puso en marcha con el apoyo de agencias publicitarias y empresas de relaciones públicas⁵. Fuimos testigos de una guerra virtual en la que las imágenes comenzaban a adquirir un estatus de realidad más fuerte que la propia realidad. La imagen era el acontecimiento.

² W.J.T. MITCHELL, *Cloning terror. The war of images from 9/11 to the present*, Chicago, The Chicago University Press, 2011.

³ *Rendeix-te! Fulls volants i guerra psicológica el segle XX*, Jorge Luis Marzo (comis.), Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (catálogo de la exposición celebrada del 27 de octubre de 1998 al 21 de febrero de 1999), 1998. Michel Camille ha estudiado el uso de las imágenes de destrucción como propaganda de los cruzados en la edad media. Sus consideraciones son un interesante telón de fondo sobre el que situar el contexto que nos ocupa. Véase Michel CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, pp. 146-181.

⁴ Jean BAUDRILLARD, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama, 1991.

⁵ Douglas KELLNER, *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*, Madrid, Akal, 2011, pp. 211-243.

Años después, los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York y el edificio del Pentágono en Washington iban a abrir un nuevo capítulo de la sociedad del espectáculo. Como ha descrito Zizek, el hundimiento del *World Trade Center* supuso el clímax de la pasión por lo real y la voluntad por conseguir una imagen que la superase, una pasión que llevó a los mismos terroristas a actuar no tanto por el daño material o el número potencial de víctimas como por el efecto espectacular de su acción. La imagen que se consiguió, y que se vio en directo por televisión, tuvo más valor que el daño efectuado. La ficción acabó por encubrir la realidad pues los Estados Unidos sufrieron aquello que la industria de Hollywood y el cine de catástrofes había fantaseado hasta la saciedad. La caída de las Torres Gemelas, descrita como la mayor obra de arte de todos los tiempos por el director de orquesta Karl-Heinz Stockhausen, nos hizo dudar acerca de si ya habíamos visto una escena similar en la pantalla de un cine. Las imágenes de aquel día contribuyeron a asentar la idea de que la imagen, la ficción, comenzaba a tener un estatus similar, o incluso mayor, al de la realidad. El desierto de lo real tenía que hacer frente y convivir con la plusvalía que estaba adquiriendo la imagen y las cada vez más desarrolladas tecnologías de captación de las mismas⁶.

Los atentados del 11 de septiembre se consideran, hasta la fecha, el acontecimiento más fotografiado de la historia aunque, como argumenta Chéroux, es un suceso del que, paradójicamente, hemos visto pocas imágenes. La prensa y la televisión repitieron en sus coberturas seis imágenes tipo: la explosión de los aviones al impactar con las torres, la nube de humo que invadió la ciudad, las ruinas de las torres tras su desmoronamiento, el avión que se acerca a la torre, las escenas de pánico en las calles y la bandera americana resurgiendo en las ruinas. Algunas de estas imágenes, además, entablaban una relación de intericonicidad con las fotografías del ataque japonés a Pearl Harbour o el izado de la bandera estadounidense en Iwo Jima, una relación que lanzaba un mensaje subliminal basado en el potencial de las imágenes que se convocaban: la infamia del ataque debía ser respondida con una guerra contra el terrorismo que llevaría a la victoria⁷.

Así se inició en el año 2003 la guerra contra el terrorismo que llevó al gobierno presidido por George W. Bush a la invasión de Afganistán e Irak para, por un lado, acabar con los talibanes que daban cobijo a Bin Laden y al grupo terrorista Al Qaeda y, por otro, derrocar a un Saddam Hussein que escondía (supuestas) armas de destrucción masiva. Las imágenes ocuparon un papel protagonista en este nuevo capítulo. Por un lado, porque la guerra se lanzaba contra un enemigo tan impreciso como invisible, el terrorismo, por lo que hubo que contrarrestar la ausencia de imágenes con un apoyo visual que diese forma sensible a la amenaza. La invasión se justificó en base a unas imágenes tomadas por satélite y a falsos camiones cargados con agentes biológicos que sirvieron para que Colin Powell defendiese la necesidad de la intervención ante el consejo de seguridad de la ONU⁸.

Por otro lado, la segunda campaña en Oriente Medio iba a permitir a las cadenas de televisión superar el fracaso mediático de la Primera Guerra del Golfo pues sólo la CNN había conseguido, doce años antes, retransmitir imágenes del conflicto en directo. Las televisiones, agencias de prensa y corresponsales se habían preparado para mostrar la guerra en directo y narrar la épica de la conquista de Bagdad. Sin embargo, el despliegue mediático occidental se vio contrarrestado por el surgimiento de un invitado inesperado

⁶ Slavoj ZIZEK, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2008, pp. 11-29. Atendiendo a la iconoclasia islámica y a los efectos de visualización que buscan, es interesante señalar los estudios de Felipe Pereda sobre las comunidades moriscas de la zona granadina de los siglos XV y XVI en los que estudia el fenómeno de la destrucción de imágenes como una estrategia de visualización. Estas comunidades interpretarían las imágenes cristianas como símbolos de opresión de los nuevos señores por lo que su destrucción estaría orientada a mostrar su disconformidad con estos signos de poder. Con estas ideas como telón de fondo, la iconoclasia del Daesh no hace sino establecer una continuidad con esa misma práctica en la que la destrucción como estrategia de visualización se mantiene pero lo que cambia es el medio (redes sociales o televisión) en el que se muestra. Sobre este punto, véase Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 341-356.

⁷ Clément CHÉROUX, “¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?”, en G. Didi-Huberman, C. Chéroux, J. Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, pp. 37-68.

⁸ MITCHELL, 2011, pp. 83-86.

en la retransmisión del conflicto: la cadena de televisión *Al Jazeera*, creada en 1996 en Qatar con la intención de establecer una red de comunicación entre los países musulmanes. Al relato occidental de la guerra se le opuso una narración alternativa que permitía equilibrar las visiones de la misma. Lo esencial, no obstante, no fue la aparición de un poder televisivo que contestaba a Occidente sino el surgimiento y desarrollo, en esos años, de un nuevo medio y canal de difusión de información a escala global: internet. Los años de la invasión de Irak y Afganistán corren paralelos al desarrollo de la llamada web 2.0 o web participativa⁹, un término que alude a un nuevo modelo de negocio en internet y que define a una serie de desarrollos técnicos, económicos y sociales que han determinado un nuevo universo mediático. Plataformas como *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, *Vimeo* o *Flickr*, son el paradigma de la web 2.0 ya que permiten a los usuarios gestionar sus propios contenidos y mantener una comunicación instantánea y global que determina su sociabilidad. En este contexto, la presumible objetividad mediática de los medios de comunicación se enfrentó con circuitos paralelos en los que cualquiera podía crear y difundir imágenes de la guerra¹⁰. Probablemente, las fotos de las torturas en la prisión de Abu Ghraib sean el ejemplo paradigmático de este escenario pues fueron imágenes tomadas por los soldados con cámaras digitales personales y que trataron de ser ocultadas por la administración americana tras su puesta en circulación pública¹¹.

Los tres episodios anteriormente descritos conforman el escenario que permite entender, con más precisión, los actos iconoclastas de los terroristas del Daesh pues deben englobarse en el contexto de la guerra de imágenes y los nuevos medios de captación y difusión de las mismas. La idea de una guerra de imágenes no es nueva sino que ya había sido apuntada, historiográficamente, por Gruzinski para caracterizar la gigantesca empresa de conquista y occidentalización que se desplegó en el continente americano y que tuvo a la imagen como un instrumento de aculturación y dominio¹². Aunque ambas guerras responden a contextos distintos, y el escenario descrito por Gruzinski incide en el papel de la imagen (o la destrucción de las mismas) como elemento de aculturación (algo que no ocurre en el caso que nos ocupa), tienen un elemento en común que merece señalarse, pues ambas coinciden con la invención y desarrollo de nuevos contextos mediales de creación y difusión de imágenes que son agentes protagonistas de las mismas: en el caso de la conquista de América, el desarrollo de la imprenta y, en el caso de la guerra descrita por Mitchell, con el surgimiento de internet y las redes sociales.

Además, el desarrollo de los conflictos bélicos en los últimos años ha estado caracterizado por la asimetría de sus oponentes. La guerra no se produce entre dos bandos en equilibrio de recursos sino que las partes implicadas evidencian una sensible diferencia en cuanto armas, equipamiento, soldados, organización o tecnología. Los llamados conflictos asimétricos se definen por esa diferencia operativa que lleva a la parte más débil a buscar otras estrategias que le permitan igualarse a su oponente. Una de esas estrategias consiste en desarrollar acciones que impacten de manera sensible en la imaginación colectiva de los oponentes¹³. Como señala Gamboni, en este tipo de conflictos, las partes más débiles se interesan por mostrar imágenes de destrucción de objetos de gran valor simbólico (y que entroncaría con las estrategias propias de la guerra psicológica), un interés que se ve reforzado y amplificado por el uso de los medios de comunicación de la era digital¹⁴.

El terrorismo internacional es considerado el epítome de los conflictos asimétricos. La cultura del terrorismo tiene un *modus operandi* en el que las tácticas y acciones se encaminan a compensar la carencia de un poder legitimador con la intención de generar un escenario caótico marcado por el miedo psicológico

⁹ Juan MARTÍN PRADA, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2012, pp. 25-36.

¹⁰ Ángel QUINTANA, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, El Acantilado, 2011, pp. 169-194.

¹¹ Stephen F. EISENMANN, *El efecto Abu Ghraib*, Barcelona, Sans Soleil, 2014; y W.J.T. MITCHELL, 2011, pp. 112-127.

¹² Serge GRUZINSKI, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

¹³ Colin S. GRAY, "Thinking asymmetrically in times of terror", *Parameters* n° 32 (2002), pp. 5-14; Robin GEISS, "Las estructuras de los conflictos asimétricos", *International Review of the Red Cross*, n° 864 (2006), pp. 1-23.

¹⁴ Dario GAMBONI, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 8.

que posibilite revertir la distribución del poder¹⁵. La principal arma de los terroristas es el espectáculo violento y la destrucción. O mejor dicho, la imagen de la destrucción pues son movidos por la voluntad de crear un espectáculo traumático, una ficción que sea capaz de revertir el poder. Mitchell apunta, en este sentido, que el terrorismo tiene unos efectos reales pero también despliega una serie de actos simbólicos e imágenes que traumatizan a los espectadores. No en vano, los atentados contra las Torres Gemelas pueden ser vistos desde la óptica de la iconoclasia pues operaron sobre un icono del capitalismo¹⁶.

El Daesh es un grupo terrorista con una ideología política y religiosa vinculada al wahabismo que surgió al amparo de la guerra de Irak del año 2003 como una escisión de Al Qaeda encabezada por Abu Bakr al Baghdadi y que, pasados los años, se ha convertido en el grupo yihadista más poderoso y efectivo del mundo¹⁷. La organización fue incluida el 17 de diciembre de 2004 en la lista de organizaciones terroristas del Departamento de Estado de los Estados Unidos de América¹⁸ y sus acciones son condenadas por el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas en diversos comunicados¹⁹ o por la UNESCO en caso de acciones iconoclastas contra el patrimonio, como la reciente destrucción del arco de triunfo de Palmira²⁰. El Daesh pretende una restitución del califato histórico del siglo VII y ha aprovechado las crisis de Irak y Siria para difundir su mensaje. Sus actuaciones han servido para desestabilizar a los aliados del mundo occidental en la zona de Oriente Próximo y su política expansiva ha adoptado la forma de una guerra de religión en la que los chiíes han sido objeto de una limpieza étnica. Actualmente controla un territorio tan grande como Gran Bretaña y, a pesar de ser un estado-caparazón que no cuenta con una infraestructura estatal, desarrolla políticas sociales y humanitarias en algunas de las zonas que controla para ganar adeptos. El Daesh ha sabido conectar, además, con la frustración de muchos jóvenes musulmanes desencantados con las promesas democráticas que han aterrizado en la zona de la mano de las potencias occidentales que no han hecho sino sumir el territorio en un caos bélico. Para ello ha desarrollado una propaganda basada en las redes sociales y en la tecnología más moderna que le ha permitido llegar a un público mucho mayor que se ha sumando a su causa. El uso y dominio que demuestra de las tecnologías de difusión y captación de imágenes en las redes sociales hace del Daesh un fenómeno supermoderno y lo sitúa en un lugar privilegiado en el contexto de la guerra de imágenes que acabamos de describir.

“Son sólo imágenes”: los iconoclastas y sus motivos

Parte de la notoriedad que el Daesh ha alcanzado se sustenta en los actos iconoclastas de destrucción de patrimonio y en las grabaciones de decapitaciones que han difundido a escala global. A medida que iban

¹⁵ Michael BURLEIGH, *Sangre y rabia. Una historia cultural del terrorismo*, Madrid, Taurus, 2008, p. 11.

¹⁶ MITCHELL, 2011, p. 12.

¹⁷ Patrick COCKBURN, *ISIS. El retorno de la yihad*, Barcelona, Ariel, 2015; Loretta NAPOLEONI, 2015; Alain GRESH, “Guerra contra el terrorismo. Acto III”, *Le monde diplomatique*, nº 228 (2014), [en línea], <http://www.monde-diplomatique.es/?url=articulo/0000856412872168186811102294251000/?articulo=be99d7c3-4656-4d2f-bc18-8d9ef1fbbe06> [Consulta: 29 de octubre de 2015]. A la hora de hablar del terrorismo del Daesh es conveniente precisar el uso del término yihad pues se asocia exclusivamente con acciones violentas pero, en realidad, es un concepto que se traduce por “el camino hacia Dios” y alude al esfuerzo de los musulmanes para superar las dificultades. Tanto la prensa occidental como el propio Daesh utilizan la palabra yihad para referirse a acciones violentas, un uso que no hace sino desvirtuar el sentido del término para la religión islámica. Sobre este uso, Laura MESA (ed.), *La imagen del mundo árabe y musulmán en la prensa española*, Sevilla, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, 2010, p. 108.

¹⁸ U.S. DEPARTMENT OF STATE, “Foreign Terrorist Organizations”, *Bureau of Counterterrorism and Countering Violent Extremism* [en línea], <http://www.state.gov/j/ct/rls/other/des/123085.htm> [Consulta: 29 de octubre de 2015].

¹⁹ UNITED NATIONS GENERAL ASSEMBLY, “The human rights situation in Iraq in the light of abuses committed by the so-called Islamic State in Iraq and the Levant and associated groups”, *Human Rights Council*, 1 de septiembre de 2014 [en línea], http://www.securitycouncilreport.org/atf/cf/%7B65BFCF9B-6D27-4E9C-8CD3-CF6E4FF96FF9%7D/a_hrc_res_s22_1.pdf [Consulta: 29 de octubre de 2015].

²⁰ UNESCO, “UNESCO Director-General condemns the destruction of the Arch of Triumph in Palmyra – extremists are terrified of history”, *World Heritage Centre, News and events*, 5 de octubre de 2015 [en línea], <http://whc.unesco.org/en/news/1351/> [Consulta: 29 de octubre de 2015].

ampliando el territorio bajo su control en Irak y Siria, se iban sucediendo actos destructivos que tenían como objetivo el patrimonio. La prensa se hizo eco de las destrucciones acontecidas en el Museo de Mosul, la de las ruinas de Nínive y, especialmente, el asedio y conquista de Palmira con las consiguientes voladuras del templo de Baal, el arco de triunfo y otras estructuras. Sin embargo, la destrucción y saqueo de patrimonio no es exclusivo del avance del Daesh sino que es un fenómeno que también se ha documentado en los últimos años en Libia, Afganistán y Egipto²¹, como si las primaveras árabes hubieran germinado de la mano de la iconoclasia y el saqueo orientado al tráfico ilegal. La destrucción de patrimonio, por lo tanto, no es exclusiva del Daesh pero sus actos iconoclastas se diferencian de los demás por los motivos que los sustentan y por el modo en que han sido difundidos.

Convendría analizar los motivos que llevan a un individuo o a un grupo de personas a destruir imágenes o atacar contra el patrimonio ya que la iconoclasia constituye una respuesta extrema a los efectos que las imágenes generan en los espectadores que las contemplan. Las obras de arte, imágenes o el patrimonio pueden generar rechazo, desacuerdo o estupor (piénsese en el precio que alcanzan ciertas obras en las subastas o el habitual desdén del público hacia aquellas manifestaciones más actuales que no se comprenden) pero recurrir a la destrucción o alteración supone traspasar una línea que responde a distintas motivaciones. La iconoclasia es una respuesta extrema ante el poder de las imágenes y preguntarnos por las causas que la mueven nos debe ayudar a entender por qué las imágenes son escogidas como blanco de actuación²².

La iconoclasia, entendida como la destrucción de imágenes con un valor simbólico, tiene límites complejos y paradójicos en función de quién la cometa. Habitualmente se asocia la destrucción de imágenes a fenómenos religiosos y políticos como el de Bizancio en el siglo VIII o el de la *Beelderstorm* en el norte de Europa en el período de la Reforma protestante, añadiendo la ola de destrucciones de patrimonio que se desató en el contexto de la Revolución francesa. Sin embargo, nos costaría tachar a Gustave Courbet de iconoclasta a raíz de su participación (aunque en grado menor) en el derribo de la columna Vendôme de París el 16 de mayo de 1871²³, del mismo modo que pondríamos matices a la decidida actitud iconoclasta que la vanguardia artística mantuvo respecto a la tradición artística occidental o incluso respecto a sus propias obras²⁴. Los collages, por ejemplo, se sustentan en una lógica que destroza imágenes para volver a ensamblarlas mientras que Lucio Fontana destacó por rasgar sus lienzos, por no apuntar que el cine, en el momento del montaje, se basa en seccionar imágenes. Si tildar estos ejemplos de iconoclasia puede resultarnos complicado, pensar en el tiempo como el gran iconoclasta quizá lo sea más, pues lo habitual es que las obras desaparezcan en función de una obsolescencia técnica, física y estética y de los efectos implacables del transcurrir de los siglos, una desaparición que, reconozcámoslo, nos resulta más amable de aceptar pues escapa a la responsabilidad humana²⁵.

²¹ Para estos casos, Gil J. STEIN, "The war-ravaged cultural heritage of Afghanistan: an overview of projects of assessment, mitigation and preservation", *Near Eastern Archaeology*, nº 78/3 (2015), pp. 187-195, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0187>; Sarah PARCAK, "Archaeological looting in Egypt: a geospatial view (case studies from Saqqara, Lisht and el Hibe)", *Near Eastern Archaeology*, nº 78/3 (2015), pp. 196-203, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0196>; y Susan KANE, "Archaeology and cultural heritage in post-revolution Libya", *Near Eastern Archaeology*, nº 78/3 (2015), pp. 204-211, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0204>.

²² David FREEDBERG, *Iconoclasts and their motives*, Maarsen, Gary Schwartz, 1985; Darío GAMBONI, 2007; Carlos A. OTERO, *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, Madrid, La Oficina, 2012; David FREEDBERG, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992; W.J.T. MITCHELL, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, The Chicago University Press, 1984, pp. 160-208; W.J.T. MITCHELL, "La plusvalía de las imágenes", en A. Gondra Aguirre y G. López de Munain (eds.), *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)*, Santander, Shangrila, 2014, pp. 82-118; y Bruno LATOUR, Peter WEIBEL (eds.), *Iconoclash. Beyond the image-wars in science, religion and art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

²³ GAMBONI, 2007, pp. 56-59.

²⁴ Eduardo SUBIRATS, *Arte en una edad de destrucción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010; GAMBONI, 2007, pp. 337-377; y LATOUR, 2002, p. 22.

²⁵ Sobre el tiempo como iconoclasta, Bruno LATOUR, "A few steps toward the anthropology of the iconoclastic gesture", *Science in context*, nº 10 (1998), pp. 63-83; y GAMBONI, 2007, pp. 37-38.

El arte contemporáneo es un espacio muy proclive para comprobar cuáles son las reacciones ante las imágenes y es un campo que, junto a la religión y la ciencia, constituyen para Bruno Latour los lugares en los que la iconoclasia tiene lugar y sentido. En museos y galerías de arte acontecen, a diario, una cantidad considerable de gestos iconoclastas que tratan de quebrantar el régimen de censura que se ha creado alrededor de las imágenes y de las obras expuestas: pequeñas o grandes incidencias que nos hablan de los afectos que las imágenes generan en los espectadores²⁶.

La heterogeneidad de los actos iconoclastas hace que no se pueda dar una respuesta única a todos ellos sino que es necesario abordar cada caso con una perspectiva individualizada. Sin embargo, eso no quiere decir que el término esté agotado o deba ser rechazado sino que la diversidad de actos iconoclastas en el tiempo y en el espacio supone una redefinición continua de la utilidad y alcance del propio concepto. Partiendo de la idea que iconoclasia engloba distintas acciones hostiles contra las imágenes sería más adecuado hablar de “iconoclasias” en plural²⁷.

La respuesta extrema ante las imágenes responde a que, por un lado, no son nada pero, por otro, lo son todo, como bien señala Mitchell²⁸. Las imágenes tienen una plusvalía, un valor escurridizo que nos puede costar sintetizar o explicar. Esa plusvalía es históricamente variable y es la que escribe el relato de la Historia pues genera revoluciones, guerras, migraciones, etc. Esa plusvalía se ejemplifica en las dos respuestas que el ser humano articula ante las imágenes: o bien las tolera y ama, la iconofilia, o bien las detesta y destruye, la iconofobia. Para Mitchell, estas respuestas tienen sentido para aquellos que piensan que las imágenes están vivas o que tienen una plusvalía. Es más. No es que sólo tengan sentido para aquellas personas que crean en el valor añadido que tienen las imágenes sino que Mitchell da una vuelta de tuerca a su argumento para señalar que “la iconofilia y la iconofobia tienen sentido fundamentalmente para la gente que piensa que otras personas piensan que las imágenes están vivas. La vida de las imágenes no es un asunto privado o individual. Es una vida social”²⁹. En esta cuestión radica la guerra de las imágenes en la que conviene entender las acciones y gestos iconoclastas del Daesh pues se explican en virtud de los efectos que dichos gestos tienen en el otro, es decir, en el mundo occidental. La iconoclasia siempre se piensa en función del otro. Occidente, por un lado, y terrorismo, por otro, son los polos de este conflicto en el que la iconoclasia y la destrucción orquestada por el Daesh se explican por la presencia de otro que asiste a su destrucción. Destruir el patrimonio, dinamitar Palmira, martillar *lamassus* en el museo de Mosul se hace, no tanto por la acusación de idolatría que pueden esgrimir los terroristas del Daesh sino porque Occidente ha dado una plusvalía a esas imágenes. Las cualidades del objeto, argumentan Kolrud y Prusac, pueden ser más importantes que los motivos que sostienen la destrucción³⁰.

Cuando alguien ejecuta una agresión a una imagen, del tipo que sea, mayor o menor, suele ser clasificado como un ignorante que realiza un acto propio de bárbaros y, al instante, se convoca la diferencia entre civilización (los que respetan las imágenes) y barbarie (los que las atacan). Gamboni se pregunta al respecto si acusar un fenómeno actual de destrucción de imágenes o de patrimonio como iconoclasia no supone utilizar conscientemente un vocabulario con unas connotaciones que evocan épocas pasadas en las que la epistemología del mundo se asentaba en la religión para reprimir un fenómeno que, de este modo, queda asociado a la sinrazón, como una regresión temporal. La etiqueta iconoclasta aleja de nuestra responsabilidad los actos del Daesh al tiempo que presupone un sentido de la historia en el que Occidente es la meta a seguir y alcanzar por la humanidad³¹.

²⁶ Un análisis y repertorio de estos gestos se puede consultar en Jorge Luis MARZO (ed.), *No tocar por favor. El museo como incidente*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2013.

²⁷ Kristine KOLRUD, Marina PRUSAC, *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*, London, Ashgate, 2014, pp. 1-8.

²⁸ MITCHELL, 2014, pp. 82-118.

²⁹ *Ibidem*, p. 104.

³⁰ KOLRUD, PRUSAC, 2014, p. 2.

³¹ GAMBONI, 2007, pp. 68-69. Un tópico que suele repetirse en algunos estudios de iconoclasia es la idea de que la masa es iconoclasta y que actuarían de modo irracional y salvaje, una visión simplista que elude las circunstancias históricas en las que

Los motivos que llevan al Daesh a destruir el patrimonio son difíciles de precisar, máxime cuando la atención de los medios de comunicación se ha centrado exclusivamente en los actos destructivos. No sólo conviene entenderlos en el contexto de la guerra de las imágenes que se está desarrollando en los últimos años sino que hay que situarlos en una estrategia de destrucción de los territorios por donde pasa. Junto al patrimonio que se pierde, los terroristas del Daesh han arrasado con campos y cultivos siguiendo una estrategia que busca destruir un territorio en su totalidad para acabar así con un sentido de identidad y de pertenencia (aunque, como hemos comentado, también desarrolla políticas sociales para ganar adeptos). Sin embargo, el mundo occidental ha focalizado su atención en los vídeos de destrucción de patrimonio, simplificando la comprensión del fenómeno iconoclasta de los terroristas de negro. La comunidad académica occidental trató de identificar las piezas destruidas en los vídeos al tiempo que se repetía un discurso basado en estereotipos medievales sobre la iconoclasia con acusaciones de barbarie o vandalismo. Se dio por sentado que las imágenes eran verdaderas, aunque algunos artículos en la prensa cuestionaron la veracidad de las esculturas u objetos destruidos en el museo de Mosul³². Muy pocos se cuestionaron el sentido de esas imágenes y, especialmente, por qué registrar y difundir un acto iconoclasta.

Es paradójico que un grupo terrorista que se dedica a destruir imágenes y que reclama un islam purificado de las influencias occidentales tenga a su disposición una tecnología moderna de visualización y comunicación. Si pensamos en el Daesh como un fenómeno supermoderno que basa su estrategia en incorporar herramientas muy poderosas de creación y difusión de imágenes, la percepción de su iconoclasia puede tener otros matices. Sería una iconoclasia orquestada, preparada, que registra un espectáculo de destrucción y lo difunde a través de los canales de la web 2.0 con la intención de desafiar los valores adscritos al patrimonio por parte del mundo occidental³³. Lo que está en juego es la plusvalía que las imágenes que se destruyen tienen para el mundo occidental. Esta forma de actuar no es nueva sino que contamos con el antecedente de la voladura de los budas del valle de Bamiyan en Afganistán por parte de los talibanes. Este acontecimiento sirvió para definir la iconoclasia de los musulmanes a comienzos del siglo XXI y generar una leyenda en torno a su actitud retrógrada ante el patrimonio y las imágenes. Aunque los talibanes promulgaron un edicto en Kandahar, fechado el 26 de febrero de 2001, en el que se estipulaba que todas las estatuas y santuarios no islámicos debían ser destruidos, pues eran imágenes propias de infieles y que ya no recibían culto, los motivos distan mucho de ser los propios de la teología de las imágenes pues tenía más que ver con las sanciones internacionales impuestas a los talibanes. El mulá Omar justificó la destrucción diciendo que eran sólo imágenes, provocando a la comunidad internacional que había tratado de detener la voladura de las esculturas a cambio de dinero, actitud que indignó más a los talibanes. La destrucción de los budas de Bamiyan fue una performance orquestada para ser difundida a escala global y para llamar a la atención internacional³⁴. Lo que estaba en juego no era un caso de veneración de ídolos como un caso de veneración de iconos culturales. La plusvalía que los budas de Bamiyan tenían es que se habían convertido en los fetiches de la modernidad, en iconos culturales destinados al turismo o a ser estudiados y conservados en museos. Y por eso merecían ser destruidos³⁵. Tampoco puede quedar olvidado en esta

se produce una oleada de destrucción de imágenes y que se puede encontrar en muchas de las noticias sobre destrucción de patrimonio por parte del Daesh. Manuel Delgado ha estudiado la iconoclasia en el contexto español de principios del siglo XX y ha analizado la persistencia historiográfica de dicho tópico que no hace sino enmascarar los procesos históricos de modernización en los que se enmarcan esos actos y que explicarían esas actitudes. Véase Manuel DELGADO, *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, espacio y ritual en la España contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2001.

³² A. VASCO, “Las obras de arte destruidas por el ISIS en Mosul eran copias de las originales”, *El confidencial*, 16 de marzo de 2015 [en línea], http://www.elconfidencial.com/mundo/2015-03-16/esculturas-arte-destruidas-mosul-isis-estado-islamico-copias-replicas_729089/ [Consulta: 15 de octubre de 2015].

³³ Ömür HARMANGASH, “ISIS, heritage, and the spectacles of destruction in the global media”, *Near Eastern Archaeology*, nº 78/3 (2015), pp. 170-177, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0170>

³⁴ De nuevo nos encontramos con el fenómeno de la importancia de la imagen y el papel que juegan en la guerra psicológica.

³⁵ Finbarr Barry FLOOD, “Between cult and culture: Bamiyan, Islamic iconoclasm and the museum”, *The Art Bulletin*, nº 84/4 (2002), pp. 641-659; y KOLRUD, PRUSAC, 2014, pp. 166-169.

política iconoclasta el atentado terrorista que en marzo de 2015 tuvo lugar en el Museo Nacional del Bardo de Túnez y que fue perpetrado por miembros del Daesh³⁶ ni los ataques terroristas de junio de 2015 contra dos policías de las pirámides de Giza³⁷ o el ataque suicida en el complejo de Luxor³⁸ así como la matanza de 60 turistas en las escaleras del templo del mismo complejo en el año 1997³⁹. Aunque cada uno de estos acontecimientos responde a contextos concretos y no guardan una relación en cadena entre sí, merecen subrayarse porque tienen el hilo común de haberse producido en el ámbito del patrimonio⁴⁰.

La destrucción es un espectáculo mediático de violencia que se difunde a escala global gracias a las redes sociales y a los perfiles que el Daesh ha ido abriendo en *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* o *YouTube* para hacer propaganda de sus actuaciones y de su ideología. No es que el Daesh como organización terrorista y como grupo iconoclasta actúe de manera distinta a otros grupos terroristas anteriores sino que se diferencian por la difusión que hacen a través de las nuevas tecnologías⁴¹. El Daesh es una organización ultramoderna que usa las nuevas tecnologías con la habilidad de un experto *community manager*. Por ejemplo, durante la disputa de la Copa del Mundo de fútbol del 2014 el Daesh usaba *hashtags* como #Brazil2014 o #WC2014 con la intención de interactuar con millones de seguidores que, de este modo, podrían entrar en sus perfiles para visualizar su contenido propagandístico. Destaca el macabro caso del partido de fútbol jugado por miembros del Daesh en vísperas del mundial que se disputó con la cabeza decapitada de un policía y cuya imagen fue colgada en *Twitter* acompañada de los mencionados *hashtags*⁴². Con el Daesh, el sadismo y la destrucción de patrimonio se han convertido en un espectáculo global. Resulta sorprendente comprobar la cantidad de cuentas en las redes sociales que se cancelan a diario. El *New York Times* recogía una noticia de abril de 2015 en la que *Twitter* afirmaba haber suspendido en un solo día cerca de 10.000 cuentas vinculadas con el Daesh⁴³. Perfiles en *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, *Instagram* (o espacios más específicos como *Soundcloud* para música aleccionadora o *JustPaste* para difundir sermones) en los que generar nuevas imágenes que contribuyen a engrosar las tropas que combaten en la guerra de imágenes en la que se sitúa una parte de este conflicto⁴⁴. Todo esto reformula la guerra santa del islam en una yihad 2.0 cuyos campos de batalla son las mil pantallas de los tiempos hipermodernos en los que las balas y los misiles se truecan por *tweets*, *hashtags* y fotografías que quedan imbuidas por una cierta estética de lo banal que caracteriza a estas redes sociales: ver imágenes de decapitados en medios sociales contribuye a erosionar la crudeza de estas imágenes ya que asociamos estas redes a nuestra vida personal en la mayoría de los casos⁴⁵. Sin embargo, el recurso a las redes sociales no es exclusivo del Daesh pues

³⁶ David K. KIRKPATRICK, "Militants, ISIS included, claim Tunisia museum attack", *The New York Times*, 19 de marzo de 2015 [en línea], http://www.nytimes.com/2015/03/20/world/africa/militants-isis-included-claim-tunisia-museum-attack.html?_r=0 [Consulta: 15 de octubre de 2015].

³⁷ Ricard GONZÁLEZ, "Asesinados dos policías turísticos en las pirámides de Giza", *El País*, 3 de junio de 2015 [en línea], http://internacional.elpais.com/internacional/2015/06/03/actualidad/1433339747_242232.html [Consulta: 15 de octubre de 2015].

³⁸ Ricard GONZÁLEZ, "Cinco heridos en un ataque suicida en un templo egipcio de Luxor", *El País*, 10 de junio de 2015 [en línea], http://internacional.elpais.com/internacional/2015/06/10/actualidad/1433928698_439612.html [Consulta: 15 de octubre de 2015].

³⁹ Ferrán SALÉS, "Matanza de turistas en el templo de Luxor", *El País*, 18 de noviembre de 1997 [en línea], http://elpais.com/diario/1997/11/18/internacional/879807601_850215.html [Consulta: 29 de octubre de 2015].

⁴⁰ Debemos confiar en la labor de la justicia a la hora de la defensa y protección del patrimonio de la humanidad ya que en septiembre de 2015, la Corte penal Internacional juzgó y procesó como crímenes de guerra, por primera vez, a un acusado de destruir patrimonio en Mali: Isabel FERRER, "Entregado a La Haya el primer acusado de destruir patrimonio", *El País*, 26 de septiembre de 2015 [en línea], http://internacional.elpais.com/internacional/2015/09/26/actualidad/1443259858_824412.html [Consulta: 29 de octubre de 2015].

⁴¹ NAPOLEONI, 2015, pp. 57-68.

⁴² Ludovica IACCINO, "Isis insurgents tweet picture of beheaded man: this is our ball. It's made of skin #WORLD CUP", *International Business Times*, 14 de junio de 2014 [en línea], <http://www.ibtimes.co.uk/isis-insurgents-tweet-picture-beheaded-man-this-our-ball-its-made-skin-worldcup-1452643> [Consulta: 29 de octubre de 2015].

⁴³ Rick GLADSTONE, "Twitter says it suspended 10,000 ISIS-linked accounts in one day", *The New York Times*, 9 de abril de 2015 [en línea], <http://www.nytimes.com/2015/04/10/world/middleeast/twitter-says-it-suspended-10000-isis-linked-accounts-in-oneday>.

⁴⁴ Tom SEYMOUR, "Jihad 2.0", *British Journal of Photography*, n° 7827 (2014), pp. 70-73.

⁴⁵ Susan MURRAY "Digital Images, Photo-sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics" *Journal of Visual Culture*, n° 7/2 (2008), pp. 147-163, <http://dx.doi.org/10.1177/1470412908091935>. Por ejemplo, las fotos de terroristas con gati-

el ejército británico prepara en su base de Newbury, desde comienzos del 2015, a una brigada especializada en redes sociales para combatir en la guerra no-letal que se desarrolla en el universo de la web 2.0⁴⁶.

La respuesta occidental a las destrucciones puede ser calificada como tibia pues no ha conseguido detenerla. Cuando comenzó la crisis siria en el año 2013, la *Smithsonian Institution* puso en marcha una iniciativa con el apoyo de otros organismos académicos estadounidenses que trata de apoyar al sector cultural sirio en las zonas controladas por el Ejército Libre Sirio. Junto a ello, la UNESCO organizó diversos encuentros académicos con profesionales de la cultura de Siria e Irak en el verano de 2015 centrados en la protección del patrimonio en peligro o en el tráfico ilícito de mercancías. Más difícil fue la puesta en marcha de iniciativas orientadas a la defensa del patrimonio en las áreas controladas por el régimen de al-Asad y, especialmente, los territorios bajo el gobierno de los terroristas. La actualidad del conflicto bélico condiciona las soluciones adoptadas, aunque algunas de las medidas protectoras, como la defensa del Museo de Ma'arra, han sido, hasta la fecha, eficientes⁴⁷. Junto a ellas, la asociación internacional ASOR trata de documentar semanalmente la destrucción de patrimonio cultural de Siria e Irak por medio de un listado de informes que pueden ser consultados *online*⁴⁸. Desde agosto de 2014, la asociación ha documentado 646 incidentes de destrucción de patrimonio en Siria y 80 en el norte de Irak a partir de datos provenientes de fuentes de información diversas como periodistas, militares, población local o redes sociales⁴⁹.

Los cineastas verdugos y la iconoclasia sobre la carne

El Daesh sigue una lógica iconoclasta que se aplica, no sólo a la destrucción de patrimonio, sino también a sus macabras decapitaciones y ejecuciones. La decapitación de los periodistas James Wright Foley, Steven Joel Sotloff, Keni Goto, la de los cooperantes de ayuda humanitaria David Haines o Alan Henning, del aventurero Haruna Yokawa, del turista Hervé Gourdel así como las ejecuciones a balazos en la nuca de la veintena de soldados sirios de las tropas de al-Asad en el teatro romano de Palmira (con espectadores incluidos en las gradas), la muerte del piloto jordano Muaz Kasasbeh, quemado vivo en una jaula, los cinco prisioneros acusados de espionaje que fueron también encerrados en una jaula y sumergidos en una piscina para morir ahogados (registrado con cámaras de vídeo subacuáticas)⁵⁰ o los cristianos coptos decapitados en una playa de Libia⁵¹ son también ejemplos de iconoclasia porque en ellos se pone en juego la destrucción de una imagen. El cuerpo humano también es una imagen, por lo que su decapitación, destrucción o ahogamiento son variantes de una iconoclasia que se ejecuta sobre la carne en lugar de sobre la piedra y que, además, es regis-

tos o comiendo pizza se han hecho virales en internet. Véase Jon STONE, "Islamist fighters in Iraq and Syria keep tweeting pictures of cats", *Buzzfeed*, 16 de junio de 2014 [en línea], http://www.buzzfeed.com/jonstone/foreign-jihadi-fighters-in-iraq-and-syria-keep-tweeting-pict#_grQ58wKQw [Consulta: 15 de octubre de 2015]; Gianna GRÜN, "Tweets as weapons: How 'Islamic state' is fighting its battles... digitally", *Dw*, 3 de junio de 2015 [en línea], <http://dw.com/p/1Fb1w> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

⁴⁶ Ewen MACASKILL, "British army creates team of Facebook warriors", *The Guardian*, 31 de enero de 2015 [en línea], <http://www.theguardian.com/uk-news/2015/jan/31/british-army-facebook-warriors-77th-brigade> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

⁴⁷ Salam AL QUNTAR, Katharyn HANSON, Brian I. DANIELS, Corine WEGENER, "Responding to a cultural heritage crisis: the example of the safeguarding the heritage of Syria and Iraq project", *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 154-160, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0154>.

⁴⁸ ASOR-CULTURAL HERITAGE, "Weekly reports", *Reports* [en línea], <http://www.asor-syrianheritage.org/weekly-reports/> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

⁴⁹ Michael D. DANTI, "Ground-based observations of cultural heritage incidents in Syria and Irak", *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 132-141.

⁵⁰ John HALL, "Sickening new ISIS video shows caged prisoners lowered into a swimming pool and drowned, shot with an RPG and blown up with explosive-filled 'necklaces'", *Mail Online*, 23 de junio de 2015 [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3135913/Sickening-new-ISIS-video-shows-caged-prisoners-lowered-swimmingpool-drowned-shot-rpg-blown-explosive-filled-necklaces.html> [Consulta: 29 de octubre de 2015].

⁵¹ Ricard GÓNZALEZ, "La rama libia del Estado Islámico decapita a 21 cristianos coptos en Egipto", *El País*, 16 de febrero de 2015 [en línea], http://internacional.elpais.com/internacional/2015/02/15/actualidad/1424034769_777056.html [Consulta: 29 de octubre de 2015].

trada en una imagen⁵². Siguiendo el agudo análisis de Mitchell, iconoclasia y decapitación guardan una siniestra simetría ya que en ambos casos se opera en la destrucción de una imagen y la violencia se ejecuta sobre una imagen. La mutilación de un cuerpo, apunta Mitchell, es la mutilación de una imagen y un acto de iconoclasia. El cuerpo humano está hecho “a imagen y semejanza de Dios”⁵³ y sólo Él tiene la prerrogativa de hacer imágenes, de ahí la prohibición recogida en el segundo mandamiento⁵⁴. Dios se muestra celoso de los creadores de imágenes pues Él es el único capacitado para hacerlas ya que Él controla el prototipo y puede disponer sobre su imagen original⁵⁵. El tipo iconográfico de Dios creador enfatizó el cuerpo humano como una imagen pues Dios es representado en distintas facetas de demiurgo: o bien como pintor, en cuyo caso la creación y el hombre se conceptualizan como una pintura hecha por Dios⁵⁶; o bien como escultor, en cuyo caso el hombre se compara con una pieza de alfarería o barro, en definitiva una escultura, moldeada por Dios, metáfora extraída de un pasaje de Isaías que dice “nosotros somos la arcilla, tú maestro alfarero y nosotros somos obras de tus manos”⁵⁷. Además, la antropología de la imagen concibe al ser humano como un *ens raepresentans*, como un ente cuyo cuerpo es una representación, una imagen⁵⁸. Con estas premisas, una decapitación se encuentra en simetría con la destrucción de patrimonio pues ambas acciones buscan atacar o minimizar la plusvalía que esas imágenes tienen y que no son más que los valores del mundo occidental que el Daesh pretende derrocar.

Mitchell plantea que el terrorista es la figura por excelencia del iconoclasta ya que cifra en su gesto la destrucción de imágenes, tanto de manera literal cuando decapita o ahoga a un cuerpo, como de manera metafórica cuando actúa sobre el patrimonio⁵⁹. Sin embargo, en la guerra de imágenes, las decapitaciones simbólicas también se ejecutan en el bando occidental. Cuando las tropas de la coalición tomaron Bagdad en abril de 2003, una imagen con claros tintes iconoclastas dio la vuelta al mundo. Varios tanques que entraron y ocuparon la Plaza Firdos procedieron a derribar una estatua de Saddam Hussein, levantada en el año 2002 con motivo del 65 cumpleaños del dictador. Antes de colgar un cable sobre el cuello de la estatua, un macabro gesto que preludiaba, sin saberlo, el futuro ahorcamiento al que iba a ser condenado, un marine tapó la cara de la estatua de Saddam con una bandera de los Estados Unidos operando una decapitación simbólica⁶⁰. El gesto iconoclasta perpetrado por los marines está cargado de sentido y de memoria. Por un lado, la caída de la estatua trataba de compensar la caída de las Torres Gemelas, como si fueran dos gestos iconoclastas equivalentes aplicados sobre imágenes con una plusvalía. Por otro, la bandera empleada por el cabo Edward Chin para ocultar la cabeza de

⁵² MITCHELL, 2011, pp. 97-98.

⁵³ Gn 1, 26.

⁵⁴ Esta prohibición ha servido para mostrar una imagen sesgada y parcial de la relación del islam o el judaísmo con lo visual. En el Corán no hay una prohibición tan clara como la que se recoge en el libro del Éxodo sobre la prohibición de hacer imágenes ni es posible encontrar una doctrina firme sobre este fenómeno. Como ha estudiado Grabar, la actitud islámica ante la imagen responde a interpretaciones posteriores y a circunstancias históricas que condujeron a una ausencia de representaciones. No sería adecuado hablar del islam como una religión que prohíbe las imágenes. Algunos casos de destrucción de imágenes se conocen por fuentes cristianas que deben ser estudiadas con una distancia crítica sobre sus contenidos. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el Corán no se presta a ser traducido a formas visuales de la misma manera que la Biblia porque no cuenta con secuencias narrativas importantes y porque la palabra y el sonido adquieren unos matices y sentidos que eclipsan el uso de imágenes. El aniconismo, como dice Freedberg, es un mito que responde a complejas circunstancias históricas. Véase, Oleg GRABAR, *La formación del arte islámico*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 93-117 y David FREEDBERG, 1992, pp. 75-106.

⁵⁵ Gottfried BOEHM, “Iconoclastia. Extinción – superación - negación”, en OTERO, 2012, pp. 37-54.

⁵⁶ Susan WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza, 2007, pp. 37-40; y Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y edad media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 780.

⁵⁷ Is 64,7. CAMILLE, 2000, p. 49.

⁵⁸ Hans BELTING, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007, pp. 109-137.

⁵⁹ MITCHELL, 2011, p. 67.

⁶⁰ El derribo de la estatua de Saddam Hussein fue una acción rápidamente organizada por el equipo de operaciones psicológicas del ejército de los Estados Unidos (*Army PSYOP*). La intención fue generar y difundir una imagen que pareciera una iniciativa espontánea de los iraquíes para convencer a los seguidores del régimen de que se rindiesen. Véase James DEFRONZO, *The Iraq War. Origins and consequences*, Boulder, Westview Press, 2010, p. 157; y Michael F. CAIRO, *The gulf: the Bush presidencies and the Middle East*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2012, p. 96.

Saddam, decapitarla podríamos decir, se encontraba coronando el edificio del Pentágono cuando se produjo el atentado del 11 de septiembre. El teniente Tim McLaughlin, que estaba de servicio en el Pentágono el día de los ataques y en los tanques de la Plaza Firdos en el momento de la ocupación de Bagdad, fue quien llevó consigo la bandera a Irak y quien ordenó al cabo Chin que la dispusiese sobre la cara de Saddam. Con este gesto iconoclasta, se cerraba, en parte, el círculo y la infamia era vengada (aunque rápidamente se substituyó la bandera estadounidense por una bandera de Irak para evitar una imagen excesivamente imperialista). La caída de las Torres Gemelas era replicada con una limpia decapitación y un ahorcamiento figurado en una estatua en la que el cuerpo de Saddam actuaba como un sustituto simbólico de un Osama Bin Laden que permaneció escondido y oculto hasta sus últimos días. La plusvalía que se activaba con la iconoclasia sobre Saddam remitía de manera simbólica al cuerpo invisible de Bin Laden, como un doble efectivo⁶¹.

La iconoclasia sobre el cuerpo difundida en vídeos por el Daesh enlazan con la temática de la representación de lo irrepresentable pero con una distinción precisa que conviene matizar. Los genocidios o matanzas masivas que se han producido en la historia se caracterizan por una voluntad de ausencia de registros en imágenes. Las masacres históricas nos sitúan ante el problema de su representación y a cómo nos enfrentamos a su comprensión como historiadores de las imágenes. Como ha señalado Didi-Huberman, el tema del Holocausto precisó de imágenes que atestigüen al mundo los crímenes que se estaban cometiendo en los campos de concentración⁶². Este tipo de genocidios, como el de Ruanda, los cometidos por la dictadura chilena y argentina, o la reciente desaparición de los estudiantes de Iguala en México parten del principio común de la ausencia de imágenes que los atestigüen. Es una ausencia de imágenes que, además, opera en un doble plano. Por un lado, desaparecen personas que son asesinadas. Por otro, no hay registros visuales de esa desaparición. Aquellos que cometen esos crímenes tratan por todos los medios que no haya imágenes de esos actos. Sin embargo en el caso del Daesh, son los propios ejecutores los que promueven la visualización de esas ejecuciones. Hay una voluntad expresa de registrarlas y de mostrar al mundo las decapitaciones y ejecuciones. Y en este sentido juegan con que nos hemos convertido en espectadores de esa guerra de imágenes que líneas más arriba comentábamos pues son una entrega más del gran espectáculo de la destrucción que el Daesh exhibe de manera global en el contexto 2.0. Si en el caso de la destrucción de patrimonio lo que entraba en juego era la plusvalía que el concepto de patrimonio tenía en el mundo occidental, en este caso la plusvalía es esos valores representados en las figuras del periodista y los cooperantes, así como el valor de la vida humana.

En la mayoría de los casos de genocidios (y éste es uno de ellos, pues una cosa son los vídeos de ejecuciones y otra muy distinta la realidad de una guerra en la que los chiíes son objeto de una limpieza étnica), los historiadores se encuentran con dificultades para explicar lo ocurrido. Son acontecimientos que se caracterizan por ser irrepresentables⁶³, por una ausencia en su posibilidad de ser concebidos en imagen. En el fondo, la cuestión se circunscribe a los límites que tiene el lenguaje, ya sea escrito, hablado o visual, para describir esas atrocidades y cómo abordar un relato que las represente. Sin embargo, son los terroristas los que hablan el idioma de lo irrepresentable y los que son capaces de poner en imagen el dominio de las atrocidades inimaginables⁶⁴. Nosotros, como historiadores, debemos tratar de comprenderlas y estudiarlas, aunque analizar el vídeo de una decapitación o ejecución suponga un ejercicio complejo en el que nuestra ética o moral puede verse zarandeada. Como señalan Burucúa y Kwiatkowski, las masacres pueden ser entendidas a partir de su inclusión en marcos retóricos, estéticos, discursivos o pictóricos que nos aportan una distancia con el objeto o las imágenes que es capaz de desvelarnos algo que, de otro modo, hubiese sido visto como intolerable. Esta distancia, o *Denkraum* que diría Aby Warburg, es necesaria para obtener una respuesta. Las masacres también adoptan fórmulas de representación que se repiten en la historia y que atravie-

⁶¹ MITCHELL, 2011, pp. 89-92.

⁶² Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

⁶³ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, "Representar lo irrepresentable. De los abusos de la retórica", en V.J. Benet, V. Sánchez-Biosca (eds.), *Decir, contar, pensar la guerra*, Valencia, Conselleria de Cultura, 2001, pp. 53-70.

⁶⁴ MITCHELL, 2011, p. 63.

san el tiempo para formar nuevas imágenes cargadas de significados y sentidos⁶⁵. Las decapitaciones del Daesh activan *Pathosformeln* que remiten de manera directa a las representaciones de martirios como el del apóstol Santiago u otros santos acéfalos como San Dionisio, así como otras imágenes en las que la decapitación es protagonista del tema, como David con la cabeza de Goliat o Judith cortando la cabeza de Holofernes. Las imágenes que se pueden encontrar en una búsqueda de Google sobre decapitaciones del Daesh, además de los vídeos más conocidos, reproducen con una macabra simetría una iconoclasia sobre la carne en la que la pérdida de la cabeza, el cuchillo que penetra en el cuello o el verdugo que sostiene su trofeo por la cabellera son los dinamogramas que Warburg definió en su célebre estudio sobre la memoria de las imágenes⁶⁶. El gesto de la decapitación cifra la iconoclasia sobre la carne y actualiza en el contexto de la guerra de imágenes las formas barrocas de un Caravaggio o una Gentileschi en un capítulo más de una genealogía de las semejanzas, como si el joven rey David o Judith hubiesen saltado en el tiempo para perpetuar su gesto en el contexto mediático actual bajo la forma de un barbudo oriental o un terrorista vestido de negro⁶⁷.

Por otro lado, las ejecuciones en jaulas perpetradas por el Daesh entroncan con las fórmulas cinegéticas que se basan en la cacería para representar masacres y que desde la antigüedad clásica han sido un recurso retórico empleado en las representaciones y narraciones de conflictos⁶⁸. De esta forma se procede a la animalización de las víctimas pues son comparadas con las presas que se obtienen de la actividad cinegética y, además, quedan representadas en una indefensión total en la que se enfatiza la desigualdad de poder con los ejecutores. Además, es una fórmula que remite a los antiguos *Völkerschauen*, las exhibiciones o espectáculos sobre gentes y lugares exóticos que tuvieron lugar en Europa a finales del XIX en la que la otredad, los pueblos llamados primitivos o salvajes, era confinada, en ocasiones, en jaulas para ser observadas por el público europeo⁶⁹. La jaula es un elemento de animalización y de dominio, un objeto con implicaciones coloniales y coercitivas que se ajusta a un nuevo contexto.

Muertos por la libertad: *Pathosformeln* del dolor

Los asesinatos de los dibujantes de la revista *Charlie Hebdo* activaron otras *Pathosformeln* en un sentido muy preciso. Los atentados de París del 7 de enero de 2015 vinieron acompañados de una fuerte protesta social en la que el *hashtag* #jesuischarlie sirvió para canalizar la solidaridad con los fallecidos y, de modo especial, con los valores de libertad de expresión que habían sido ultrajados. Conviene recordar que la polémica se remonta al año 2005 cuando el periódico danés *Jyllands Posten* publicó doce caricaturas de Mahoma para denunciar las dificultades que el escritor Kare Bluihten encontró para ilustrar un libro infantil sobre la vida del profeta⁷⁰. Las caricaturas vinieron acompañadas de protestas por parte de la comunidad árabe ya que se consideraban ofensas al islam. En el año 2006, la revista *Charlie Hebdo* publicó las caricaturas del diario danés e incluyó otras nuevas en defensa de la libertad de prensa, sucediéndose de nuevo las amenazas y los disturbios hasta que el 7 de enero de 2015 algunos de los dibujantes fueron asesinados tras producirse el asalto a la redacción de la revista.

El caso de las caricaturas pone sobre la mesa la tensión irresoluble entre la libertad de expresión y libertad de prensa frente a la blasfemia, derechos consolidados en el mundo occidental y que, precisamente, se

⁶⁵ José Emilio BURUCÚA, Nicolás KWIATKOWSKI, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Madrid, Katz, 2014.

⁶⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2013, pp. 105-243.

⁶⁷ Manuel Delgado ha documentado algunos casos de violencia anticlerical en la España del siglo XX en las que se emplearon figuras retóricas inspiradas en el imaginario representacional de la Contrarreforma pues las imágenes de mártires que se encontraban en las iglesias sirvieron de modelos para infringir esos mismos castigos a los clérigos. DELGADO, 2001, pp. 149-150.

⁶⁸ BURUCÚA, KWIATKOWSKI, 2014, pp. 49-94.

⁶⁹ Luis A. SÁNCHEZ-GÓMEZ, "Human Zoos or Ethnic Shows? Essence and contingency in *Living Ethnological Exhibitions*", *Culture & History Digital Journal*, nº 2/2 (2013): e022, <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.022>.

⁷⁰ Jytte KLAUSEN, *The cartoons that shook the world*. New Haven, Yale University Press, 2009.

asientan en el ideario republicano y revolucionario francés. Lo que ahora nos interesa es que el asunto *Charlie Hebdo* generó y convocó de manera curiosamente espontánea unas imágenes que condensan la plusvalía de los valores occidentales que está en juego en la guerra de imágenes. La prensa francesa e internacional reprodujo sendas fotografías de Stéphane Mahé y Martin Argyroglo que remitía de manera muy poderosa a la pintura de Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*. La manifestación en la que fueron tomadas las fotografías tuvo lugar en la Plaza de la República de París con la figura alegórica de la Marianne que domina el monumento de la plaza y que actuó como actriz invitada en la “recreación” espontánea del cuadro de Delacroix. Como explica Gunthert⁷¹, los manifestantes que enarbolaban banderas y otros objetos provocaron la escena y eran conscientes que formalmente estaban reproduciendo la pintura, una *Pathosformel* ciertamente preparada y, desde luego, nada involuntaria que expresaba la defensa a ultranza de los valores republicanos y la libertad que estaban siendo seriamente amenazados por los terroristas.

En los actos de homenaje a los dibujantes, en el entierro del dibujante Tignous o en las manifestaciones de París, se cantó de manera enérgica la popular canción italiana *Bella ciao*, un himno contra el fascismo que condensaba en su letra los sacrificios de los muertos por la libertad⁷². Con la recuperación de la canción en los sucesos de París se enfatizaba la defensa de la democracia ante la sombra del nuevo fascismo que amenaza a Occidente. Se asoció, así, a la amenaza terrorista del Daesh con una versión renovada del fascismo de entreguerras y el peligro que supuso para los valores republicanos y occidentales y, al mismo tiempo, se adoptaba un marco retórico que enfatizaba un sentimiento de islamofobia que es tan asumido, cotidiano y tópico que ni siquiera nos preguntamos por sus orígenes o por su incompatibilidad con los valores republicanos y democráticos que se defienden⁷³.

Siguiendo con la estela de las *Pathosformeln*, algunos usuarios de internet trataron de encontrar referentes en la cultura visual que tuvieran alguna relación con las imágenes de decapitaciones, o de iconoclasia sobre el cuerpo, que los terroristas habían mostrado al mundo. Por un lado, se enfatizó la relación de esos vídeos con el género de las *snuff movies*, películas en las que se graban asesinatos y muertes reales. Por otra parte, se encontraron referentes cinematográficos que se pusieron en diálogo con las escenas de decapitaciones de John Jihadi, el supuesto yihadista de acento inglés que aparece en los vídeos vestido de negro y armado con un cuchillo. Así, algunos internautas fantasearon con la película *La princesa prometida* (Rob Reiner, 1988) y encontraron similitudes en el secuestro de la princesa Buttercup por el malvado pirata Roberts y la suerte del periodista James Foley⁷⁴. Las imágenes parecían dar una respuesta a los deseos de los espectadores por reconocer la cruda realidad en la ficción que ya habíamos visto, añadiendo más imágenes a un conflicto saturado de ellas. Sentir el calor de esas imágenes en la realidad de Siria o Irak es una percepción que añade aura y belleza a las mismas y que tiene el peligro de vulgarizar o restar eficacia e impacto a las imágenes de la guerra. Como bien señaló Susan Sontag, cuando nos disponemos ante el dolor de los demás, cuando nos situamos como espectadores ante una iconoclasia practicada sobre el cuerpo humano, no podemos permitirnos el lujo de quedarnos en meros espectadores. Para Sontag, el dolor de

⁷¹ André GUNTHERT, “Les images ‘iconiques’ du 11 janvier, un monument involontaire?”, *L’image sociale. Le carnet de recherches d’André Gunthert* [en línea], <http://imagesociale.fr/963> [Consulta: 28 de octubre de 2015].

⁷² IPPOLITO, “*Bella Ciao*” *comme un hommage à Tignous*, vídeo publicado en YouTube el 16 de enero de 2015 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=NQknA53c3qc> [Consulta: 10 de octubre de 2015]; FRANCE TÉLÉVISIONS, *Christophe Alevéque – Bella Ciao - #JeSuisCharlie*, vídeo publicado en YouTube el 11 de enero de 2015 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=YulNK8djaiw> [Consulta: 10 de octubre de 2015].

⁷³ SANTIAGO ALBA RICO, *Islamofobia. Nosotros, los otros, el miedo*, Barcelona, Icaria, 2015. El análisis de los actos del Daesh ha tendido a mostrar una visión sesgada del mismo que ha asociado terrorismo e islamismo. Se trata de un discurso reduccionista que insiste en la otredad y que plantea la presencia del otro como una amenaza. Sería deseable incluir en el relato de estos acontecimientos otras voces ausentes que cuestionasen el modelo etnocéntrico impuesto. Sobre este punto, MESA, 2010, pp. 10-18.

⁷⁴ ANTIPERSONA [@anti_persona], “La realidad y la ficción no pueden distinguirse. No hagáis caso a quien os diga lo contrario”, *Twitter*, 16 de septiembre de 2015, 1:53 [en línea], https://twitter.com/anti_persona/status/644071630138933248 [Consulta: 10 de octubre de 2015].

los demás debe empujarnos a recordar esas imágenes con ética para poner de relieve lo que los seres humanos son capaces de hacer con otros seres humanos⁷⁵.

La pornografía de la tortura

El Daesh ha acentuado nuestro papel como espectadores en el gran espectáculo de la destrucción que nos brindan de manera periódica. Como un macabro guiño del destino, la vida se ha convertido en tragedia clásica retransmitida a golpe de *YouTube* a escala global en la que las imágenes de guerra se cuelan en nuestras casas a través del ordenador, la televisión o el *smartphone* con una facilidad que nos obliga a repensar nuestro papel como espectadores. La extrema violencia aplicada sobre esos cuerpos está encaminada a nuestros ojos pues el ensañamiento o la crueldad no suponen más daño para la víctima. La crudeza de las muertes busca traumatizar al que mira⁷⁶. La muerte y el placer van de la mano cuando se trata de la mirada y, en el caso de la tortura, la pornografía está a la orden del día. No han faltado análisis sobre la naturaleza pornográfica de los vídeos de decapitaciones que han jugado con ese deseo que impulsa a nuestros ojos a ver con la misma avidez una escena de desnudo que un cuerpo martirizado⁷⁷. Gracias a Bataille, somos conscientes de lo fácil que es deslizarse del campo de la crueldad al erotismo y viceversa. La cuestión es que encontramos en el dolor de los demás un principio para el placer, el goce y el deleite: nos atraen las imágenes de dolor, nos fascina lo repulsivo o, dicho de otro modo, las representaciones de cuerpos atormentados nos despiertan un interés lascivo. Se abre así la puerta para la pornografía de la tortura. Según Bataille, “la crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu poseído por la revolución de ir más allá de los límites de lo prohibido”⁷⁸. Es en la imagen en donde las lágrimas de Eros cobran todo su sentido y el espacio en el que el dolor y el placer se fusionan. Las imágenes de la iconoclasia de la carne conllevan una pornografía de la mirada en tanto en cuanto el placer deriva de contemplar la degradación humana, en erotizar la humillación del ser humano. Sontag concluye en este sentido que todas las imágenes que exponen la violación de un cuerpo son pornográficas⁷⁹.

La economía del terror y el expolio del patrimonio

El conflicto bélico imposibilita en la mayoría de los casos comprobar los actos iconoclastas del Daesh así como poner fin a la venta ilegal de patrimonio y detener la destrucción. Los esfuerzos por parte de la UNESCO o los organismos pertinentes chocan contra la realidad de evaluar sobre el terreno el saqueo por parte de los terroristas. Gracias a los satélites disponemos de un ojo omnipresente que permite estimar el daño sobre el patrimonio. Por un lado, la UNESCO trata de evaluar la suerte del patrimonio en la zona del conflicto gracias al uso del satélite UNOSAT⁸⁰. Las imágenes obtenidas permitieron documentar las destrucciones en Palmira de los templos de Baal⁸¹ y Baalshamin⁸². Por otro, el equipo de ASOR ha tenido acceso a los archivos de imágenes obte-

⁷⁵ Susan SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Alfaguara, 2003, p. 134.

⁷⁶ MITCHELL, 2011, p. 97.

⁷⁷ Simon COTTE, “The pornography of jihadism. What ISIS videos and X-rated movies have in common”, *The Atlantic*, 12 de septiembre de 2014 [en línea], <http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/09/isis-jihadist-propaganda-videos-porn/380117/> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁷⁸ Georges BATAILLE, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 84.

⁷⁹ SONTAG, 2003, p. 111.

⁸⁰ UNITED NATIONS INSTITUTE FOR TRAINING AND RESEARCH, “UNITAR’s operational satellite applications programme”, UNOSAT [en línea], <http://www.unitar.org/unosat/> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁸¹ UNOSAT [@UNOSAT], “UNOSAT satellite analysis confirms Temple of #Bel#Palmyra#Syria main building destroyed”, *Twitter*, 31 de agosto de 2015, 14:28 [en línea], <https://twitter.com/UNOSAT/status/638463273944391680> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁸² UNOSAT [@UNOSAT], “Baal Shamin temple in #Palmyra Syria: a close-up of the destruction with analysis.”, *Twitter*, 31 de agosto de 2015, 8:44 [en línea], <https://twitter.com/UNOSAT/status/638376713102184448> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

nidas por el satélite *Digital Globe*⁸³ para poder evaluar el saqueo y la destrucción casi en tiempo real y con una calidad de resolución de imagen mucho mejor que la que proporciona *Google Earth* o *Bing Maps*. Comparando imágenes antiguas de los yacimientos arqueológicos con las nuevas imágenes obtenidas por el satélite se pueden detectar los saqueos a partir de trazas visuales reconocibles por parte del equipo de ASOR, como en Dura Europos, Resafa, Tell es-Sinn, Raqqa, Apamea o Ebla. Lo llamativo es que el saqueo y la destrucción no son exclusivos de las zonas que se encuentran bajo el control del Daesh sino que se distribuyen indistintamente en zonas bajo dominio de las tropas del régimen sirio, en los territorios kurdos del norte o en las zonas bajo el control del Ejército Sirio Libre⁸⁴. Esta distribución cuestionaría las acusaciones de tráfico ilegal que se han lanzado contra el Daesh y que se han esgrimido para explicar que algunos de sus actos iconoclastas servirían como fuente de financiación económica. Aunque esas acusaciones son ciertas, pues se han documentado casos de tráfico ilícito de antigüedades, conviene precisar su alcance. La destrucción de patrimonio suele focalizarse en edificios de gran tamaño, como el templo de Baal en Palmira o la tumba de Jonás, o en esculturas como los *lamassu* del Museo de Mosul. No se han visto destrucciones de objetos de pequeño tamaño que son fácilmente transportables y cuya venta es más fácil de introducir en el mercado negro. Algunos ejemplos destacan por la torpeza con la que se ha tratado de realizar la venta, como las monedas expoliadas de Apamea que se ofertaron en *Ebay* el pasado mes de marzo de 2015⁸⁵. Las noticias apuntan que el Daesh obtiene ganancias con este tráfico ilícito, ya sea por medio de unas monedas que apenas se venden por un máximo de 90 libras, o por un mercado negro del que no acertamos a precisar el montante de las operaciones. Sin embargo, el Daesh cuenta con otras fuentes de financiación que le permiten generar ingresos más sustanciales como el contrabando, tráfico de drogas o el blanqueo de dinero. La ideología no lo es todo para configurar y moldear un nuevo estado con pretensiones de recuperar el califato histórico fundado por Mahoma en el siglo VII. Una nueva entidad política necesita, además de construir una identidad musulmana, unas fuentes de ingreso y un balance de gastos. Lo urgente para vencer al Daesh es identificar los canales de interacción con la economía occidental así como informarnos del destino de nuestras transacciones comerciales. Occidente puede que esté financiando, de manera indirecta, a los terroristas. Incluso cuando llenamos el depósito de gasolina de nuestros vehículos puede que algunos céntimos se destinen por parte de los países petrolíferos a financiar grupos terroristas que contribuyen a intensificar la inestabilidad de la zona para aumentar, con la injerencia militar occidental, el precio del crudo⁸⁶.

Si Panofsky hubiese tenido un dron: perspectiva vertical y vigilancia

Ha sido gracias a los drones y a los satélites por lo que hemos podido conocer la suerte de algunos restos patrimoniales de Siria o Irak. Las imágenes por satélite que permiten comprobar el estado del patrimonio son una nueva modalidad que se ha añadido a la guerra de imágenes. Por su forma y características se vinculan con la fotografía aérea propia de los bombardeos en tiempos de guerra. La fotografía aérea es un género que surge y se desarrolla a partir de la Primera Guerra Mundial y nos proporciona un punto de vista único y novedoso: vemos las cosas como nunca las podemos ver aunque se trate de imágenes abstractas y lejanas en las que a veces nos cuesta reconocer lo representado⁸⁷.

⁸³ DIGITAL GLOBE, “World view 4 - See and download the first image from the newest addition to the world’s most advanced constellation of high-resolution Earth imaging satellites”, *Digital Globe* [en línea], <https://www.digitalglobe.com> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁸⁴ Jesse CASANA, “Satellite imagery-based analysis or archaeological looting in Syria”, *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 142-152, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0142>; y Elizabeth C. STONE, “An update on the looting of archaeological sites in Iraq”, *Near Eastern Archaeology*, n° 78/3 (2015), pp. 178-186, <http://www.jstor.org/stable/10.5615/neareastarch.78.3.0178>.

⁸⁵ Jack CRONE, “2.000-year-old artefacts looted by ISIS from ancient sites in Iraq and Syria are being sold on EBAY”, *Mail Online*, 14 de marzo de 2015 [en línea], <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2994538/2-000-year-old-artefacts-looted-ISIS-ancient-sites-Iraq-Syria-sold-EBAY.html> [Consulta: 30 de octubre de 2015].

⁸⁶ Loretta NAPOLEONI, *Yihad: cómo se financia el terrorismo en la nueva economía*, Barcelona, Urano, 2004; y NAPOLEONI, 2015, pp. 263-340.

⁸⁷ Caren KAPLAN, “A rare and chilling view: aerial photography as biopower in the visual culture of 9/11”, *Reconstruction*, n° 11/2 (2011) [en línea], http://reconstruction.eserver.org/Issues/112/Kaplan_Caren.shtml [Consulta: 29 de octubre de 2015]; Davide

Es un tipo de imagen que nos sitúa como espectadores a vista de dron. Conviene recordar que la actual guerra contra el terrorismo que está llevando a cabo el gobierno de la administración Obama se caracteriza por el cada vez mayor uso de drones y aviones no tripulados para llevar a cabo misiones. En 2001, el ejército de los Estados Unidos contaba con 50 drones. En 2009, el número había ascendido a 6800 y el presupuesto para este tipo de aparatos había ascendido a 20 billones de dólares, transformando la industria militar en un entramado bélico, medial y cada vez más próximo al espectáculo del entretenimiento⁸⁸.

La visión del dron y el tipo de imagen que nos brinda, basada en la verticalidad, genera nuevas formas de vigilancia y reconfigura de nuevo nuestro papel como espectadores. Los drones y los satélites generan nuevos regímenes escópicos y nuevas formas de ver y construir la visión. El punto de vista que se ha llamado el ojo de Dios, la manera de ver el mundo de un dron o un satélite, supone la pérdida del paradigma panofskyano de la perspectiva lineal, que se basaba en la ventana abierta al mundo en función de una pirámide visual cuyo vértice era el ojo del espectador⁸⁹. El paradigma de la ventana y la cámara oscura fue el modelo clásico de visión y sirvió para definir el estatus del observador desde el siglo XVI hasta el XIX ya que proporcionaba un modelo objetivo y supuestamente fisiológico⁹⁰. Las imágenes proporcionadas por un dron o un satélite suponen un nuevo modo de ver y configuran un nuevo régimen escópico en el que el mundo deja de ser percibido a partir de un observador fijo en una posición estable. La vista de dron supone la eliminación de la línea del horizonte, elemento clave para configurar la visión en perspectiva lineal. Con esa pérdida, se diluye el referente espacio-temporal, la dependencia del ojo del espectador, la escala humana y el efecto de realidad que la perspectiva proyecta. Si la perspectiva matemática denotaba una idea del mundo como algo estable, eterno e inmutable, la vista de dron desplaza lo estático a favor de lo inestable y proporciona una imagen abstracta, borrosa y confusa que ya no tiene en cuenta un espectador en relación al cual se forma la imagen. El paradigma del espectador inmóvil que se encuentra en la idea de la ventana de Alberti, la cámara oscura, la fotografía o el cine deja paso a un espectador en caída libre, móvil, flotante, que ha perdido toda referencia para dar sentido el mundo⁹¹.

Por otra parte, las imágenes verticales de las destrucciones perfilan nuestro papel como espectadores de una manera perversa. La escala humana no participa de la creación de las imágenes verticales pero éstas sí que moldean al observador. La nueva forma de ver que implica un dron o un satélite nos sitúa como espectadores en el terreno de la vigilancia y el voyerismo. Vemos sin ser vistos y lo hacemos con una tecnología a la que podemos tener acceso desde muchos kilómetros de distancia. Como espectadores, la vista de dron nos disfraza de vigilantes que ejercen un control sobre el territorio que es objeto de la visión. Y además, al ser un tipo de imagen asociada con los bombardeos y la guerra, nuestra mirada se convierte en un arma. Las imágenes que nos permiten comprobar el estado del patrimonio tienen las mismas características que las que sirven para bombardear supuestos objetivos terroristas. La sociedad de la información se convierte en la sociedad del control y nuestra cultura visual se perfila como una cultura de vigilancia⁹².

El lenguaje utilizado para bautizar los drones del ejército de los Estados Unidos refuerzan la identificación entre vigilancia, mirada y poder. El punto de vista del dron ha sido equiparado al ojo de Dios pues se trata de una mirada que es omnipotente y vertical. Sin embargo, hablar de un ojo divino supone emple-

DERIU "Picturing ruinscapes: the aerial photography as image of historical trauma", en F. Guerin y R. Hallas, *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*, London, Wallflower Press, 2007, pp. 189-203.

⁸⁸ Keith FELDMAN, "Empire's verticality: the Af/Pak frontier, visual culture and racialization from above", *Comparative American Studies*, nº 9/4 (2011), pp. 325-341, <http://dx.doi.org/10.1179/147757011X13045212814529>.

⁸⁹ Erwin PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2008.

⁹⁰ Jonathan CRARY, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.

⁹¹ Para la perspectiva y el sujeto inmóvil, véase Lev MANOVICH, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 155-164.

⁹² Hito STEYERL, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pp. 15-32.

ar una retórica teológica y metafísica que aleja de la realidad social a este tipo de objetos y los sitúa en un plano mítico. Es así cómo deben entenderse los proyectos *Argus-Is*⁹³ y *Gorgon Stare*⁹⁴, sendos drones del ejército de los Estados Unidos que remiten a personajes de la mitología clásica, el pastor Argos y la medusa Gorgona, conocidos por el protagonismo que los ojos y la mirada tienen en ambos relatos. En este caso, la retórica mitológica de estas armas las dota de autonomía y las convierte en fetiches maquínicos y metafísicos impregnados de una omnipotencia irreal⁹⁵. Resultan proféticas las palabras que el escritor Màrius Gifreda recogió en la revista *Mirador* en el año 1930 al relacionar la fotografía con los dioses mitológicos. Con fina ironía, Gifreda auguraba que “llegará un día en que el objetivo Zeiss superará al ojo de Zeus que lo ve todo, pero desde demasiado arriba”⁹⁶. Ese día parece que ya ha llegado y nuestras cámaras voladoras no tripuladas han ocupado el lugar de los dioses y se han imbuido de su poder como si fuera de una de esos *Nachleben der Antike* que tanto interesaron a Aby Warburg. En este contexto, el dron y el paradigma de la visualidad que inaugura son, como señaló Sontag, máquinas que cifran las fantasías masculinas de la violencia: “la cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática como es posible, lista para saltar. (...) Es tan simple como encender el arranque o apretar el gatillo. (...) Como las armas y los automóviles, las cámaras son máquinas que cifran fantasías y crean adicción”⁹⁷. Mirar y vigilar desde el cielo es también una forma de combatir.

Los drones abren un nuevo capítulo en el escenario de la guerra de imágenes que hemos descrito anteriormente pues son expresión de un poder tecnológico que ensancha la asimetría de los oponentes de los actuales conflictos bélicos. La brecha se amplía en función del capital y la tecnología que pueden emplear los bandos enfrentados: por un lado, aquellos que sustituyen los cuerpos de sus combatientes por sus dobles maquínicos y, por otro, aquellos que mantienen los esquemas tradicionales de lucha. Esta superioridad es contrarrestada, como se ha expuesto al comienzo de este texto, recurriendo a un poderoso imaginario simbólico (destrucción de objetos de gran valor) y operando en el terreno de las *PsyWar* por medio de imágenes de fieros y crueles guerrilleros⁹⁸. De este modo, la guerra invisible que protagonizan los drones y su ojo de Dios se ve contrarrestada con una guerra visible protagonizada por verdugos y sus cámaras de vídeo: la imagen, en estos conflictos, lo es todo.

Siempre nos quedará la tecnología: el aura fría de un USB

Ante el panorama de destrucción de imágenes, se han producido intentos por reconstruir las imágenes perdidas basándose en las innovaciones tecnológicas más recientes. Por un lado, una pareja de turistas millonarios chinos, Zhang Xinyu y Liang Hong lograron restituir los budas de Bamiyan catorce años des-

⁹³ Stephen TRIMBLE, “Sierra Nevada fields ARGUS-IS upgrade to Gorgon Stare”, *Fight global*, 2 de julio de 2014 [en línea], <https://www.flightglobal.com/news/articles/sierra-nevada-fields-argus-is-upgrade-to-gorgon-stare-400978/> [Consulta: 20 de mayo de 2016].

⁹⁴ Ellen NAKASHIMA y Craig WHITLOCK, “With air force’s Gorgon drone ‘we can see everything’”, *The Washington Post*, 2 de enero de 2011 [en línea], <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2011/01/01/Ar2011010102690.html> [Consulta: 20 de mayo de 2016].

⁹⁵ Enric LUJÁN, *Drones. Sombras de la guerra contra el terror*, Barcelona, Virus, 2015, p. 45.

⁹⁶ Joan FONTCUBERTA, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 25.

⁹⁷ Susan SONTAG, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Alfaguara, 2007, p. 30. Luján ha señalado la posible relación existente entre el uso de drones y la masculinidad, apuntando que el ascenso del fetiche maquínico es una causa de la crisis de la masculinidad en el mundo contemporáneo, una idea que enlaza con la opinión de Sontag acerca de las cámaras de fotografiar, las armas y la violencia masculina. Sontag apunta que “La cámara como falo es a lo sumo una variante de la ineludible metáfora que todos emplean sin advertirlo. Por brumosa que sea nuestra conciencia de esta fantasía, se la nombra sin sutilezas cada vez que hablamos de cargar y apuntar una cámara, de apretar el disparador”. Véase SONTAG, 2007, p. 29 y LUJÁN, 2015, p. 58.

⁹⁸ Enric LUJÁN, 2015, pp. 150-152.

⁹⁹ Emily CHAN, “Rebirth of the Buddha of Bamiyan: Chinese millionaires create amazing 175ft hologram of iconic statue deliberately destroyed by the Taliban”, *Mail Online*, 15 de junio de 2015 [en línea],

pués de que fueran destruidos por los talibanes por medio de hologramas y tecnología 3D⁹⁹. La “reconstrucción virtual” tuvo lugar los días 6 y 7 de junio de 2015 tras solicitar permiso a la UNESCO, pues el enclave está declarado Patrimonio de la Humanidad y los trabajos de conservación y puesta en valor del lugar, a pesar de la destrucción, se encuentran en marcha¹⁰⁰. El proyecto de reconstrucción de los budas ha costado a la pareja más de 77.000 libras y fue probado en montañas de China antes de proceder a su restitución por medio de hologramas en el mencionado valle de Bamiyan.

Por otro lado, en el caso de la destrucción de imágenes por parte del Daesh, la artista Morehshin Allahyari ha iniciado recientemente el proyecto *Material speculation: ISIS*, un *work in progress* en el que por medio de una impresora 3D y la tecnología digital se reconstruyen algunos de los objetos y esculturas destruidos por el Daesh a lo largo del 2015: por un lado, esculturas romanas destruidas en Hatra y, por otro, objetos asirios de la ciudad de Nínive¹⁰¹. La artista utiliza la tecnología con una clara voluntad política ya que entiende su proyecto como gesto de resistencia ante la destrucción orquestada por el grupo terrorista que debe servir para reparar la historia y la memoria de esos artefactos desaparecidos. El trabajo de Allahyari va más allá de ser una mera contraimagen, de un recreación con nuevas tecnologías de objetos destruidos, ya que en el interior de las piezas se incluye una tarjeta de memoria y un USB que contienen imágenes, información, mapas y vídeos sobre los objetos que han sufrido la ira de los iconoclastas. A tal efecto, Allahyari ha contado con la ayuda de arqueólogos, historiadores y personal de museos de Irán e Irak y su voluntad es que cuando el proyecto finalice se encuentre disponible en internet para ser descargado y usado por el público. Allahyari ha concebido sus esculturas para que puedan ser abiertas con facilidad y así utilizar el USB y la tarjeta de memoria, evitando tener que romperlas. Es un decidido gesto anti-iconoclasta que respeta las imágenes, que reproduce lo que se ha perdido, que hace presente lo que está ausente y que es un canto a la tecnología digital como un medio que nos permite redimir la pérdida de los objetos originales. Lo digital no deja de ser un medio más en el que una imagen se corporeiza o toma forma, un medio novedoso que no es ajeno a las prácticas iconoclastas pues, a pesar de todo, también puede ser destruido. Quizá es un medio sin todavía historia, o sin el peso de la historia que tienen las piedras, pero por ahora es el único recurso que tenemos para esculpir unas imágenes que ya no existen más que en ruinas y fragmentos¹⁰². Nos situamos ante la obra de arte en la época de su impresión tridimensional y uno se pregunta qué diría Walter Benjamin de todo esto. Puede que pensemos, como bien señaló Brea, que estas piezas de Allahyari tienen el aura fría¹⁰³ y que echamos en falta el calor de la historia que proporciona la piedra de los originales. En cierto modo, esto nos convierte en iconoclastas pues respondemos a la materialidad de las imágenes con rechazo. No nos gusta el medio en el que vemos, de nuevo, esas imágenes. Y no nos gusta porque, en el fondo, sabemos que no son sólo imágenes.

<http://www.dailymail.co.uk/news/peoplesdaily/article-3124580/Chinese-millionaires-create-amazing-175-foot-3-D-hologram-Afghan-Buddha-statue-destroyed-Taliban-bomb-blast.html> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

¹⁰⁰ UNESCO, “Afghanistan: conservation of the Bamiyan valley”, *UNESCO in post-crisis situations, Crisis and transition responses*, [en línea], <http://www.unesco.org/new/en/unesco/themes/pcpd/unesco-in-post-crisis-situations/conservation-of-the-bamiyan-valley/> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

¹⁰¹ Morehshin ALLAHYARI, “Material speculation: ISIS (2015-2016)” *Artworks, Morehshin Allahyari* [en línea], <http://www.morehshin.com/2015/05/25/material-speculation-isis/> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

¹⁰² El 27 de marzo de 2016, las tropas de al-Asad recuperaron la ciudad de Palmira con lo que las ruinas pudieron ser evaluadas para plantear un proyecto de restauración de las mismas. Antes de la toma de la ciudad, el *Oxford Institute for Digital Archaeology* reconstruyó con mármol egipcio el famoso arco de triunfo que quedó expuesto durante tres días frente a la National Gallery de Londres, en Trafalgar Square, como un ejemplo de que la recuperación de las ruinas sería posible. Mark BROWN, “Palmyra’s Arch of Triumph recreated in Trafalgar Square. Faithful copy of ancient Syrian monument destroyed by Isis will stand in central London for three days”, *The Guardian*, 19 de abril de 2016 [en línea], <https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/19/palmyras-triumphal-arch-recreated-in-traffic-square> [Consulta: 29 de mayo de 2016].

¹⁰³ José Luis BREA, *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991.

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ (Valencia, 1978) es licenciado en Historia del Arte, doctor por la Universitat de València y profesor en dicha universidad. Sus investigaciones se han centrado en el ámbito de la iconología y en el tema de la *vanitas* en la esfera de la cultura barroca y sus extensiones al campo de la cultura visual contemporánea con la supervivencia del barroco. Paralelamente se ha interesado por recientes reflexiones teóricas sobre la imagen en relación con la posmodernidad, los estudios visuales, la antropología de la imagen y la recuperación de la figura de Aby Warburg en este contexto. También ha escrito sobre fotografía e imagen digital en el contexto de la web 2.0. Ha realizado estancias de investigación en *The Warburg Institute* de Londres y es director de la colección Pigmalión en Ediciones Sans Soleil. Está vinculado a los grupos de investigación APES de la Universitat de València, IHA de la Universitat Jaume I de Castelló e Irudi de la Universidad de Buenos Aires. En el año 2012 recibió un accésit a la mejor comunicación postdoctoral en el XIX Congreso Nacional de Historia del Arte.

Email: luis.vives@uv.es