



#256

Seminario de Crítica 2023

# «Posimagen. Terrorismo en/ de la visibilidad contemporánea »

**Autor**

Dr. Diego Ezequiel Litvinoff

**Comentaristas**

Dra. Verónica Devalle (UBA-CONICET)

Dr. Lior Zylberman (UBA-UNTREF-CONICET)

**Viernes 25 de agosto de 2023**

**12:30 hs. Sala de Reuniones**

**“Horacio Pando” (IAA-FADU-UBA)**

**Posimagen.**

## **Terrorismo en/de la visibilidad contemporánea**

**Dr. Diego Ezequiel Litvinoff.**

[diego.litvinoff@fadu.uba.ar](mailto:diego.litvinoff@fadu.uba.ar)

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.  
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".  
CONICET.

### **Resumen**

¿Cuál es la relación entre las imágenes y el poder? ¿Qué forma adquiere este vínculo en la contemporaneidad? ¿Siguen siendo imágenes las que circulan por las redes sociales o las que se producen con inteligencia artificial? El presente trabajo pretende darle un cauce a esas preguntas, a partir de la elaboración del concepto de posimagen, entendiéndolo como un dispositivo en el que se ponen en juego las distintas dimensiones que involucran a la visibilidad. A partir de allí, se indaga en los acontecimientos ocurridos el 11 de septiembre de 2001 como cruciales para una transformación del modo de ejercicio del poder, involucrando de manera directa los procesos de significación discursivos y visuales. Mediante un análisis de un *corpus* de imágenes que tienen una relación inmediata con aquellos hechos, se encuentran allí elementos que sirven como paradigmas para la comprensión del modo en que, desde entonces, se ejerce el poder por medio, ahora, de la posimagen.

**Palabras clave:** Imagen, Dispositivo, Poder, Contemporaneidad, Terrorismo

## **Posimagen. Terrorismo en/de la visibilidad contemporánea**

**Dr. Diego Ezequiel Litvinoff**

### **Problema de investigación: La imagen del jaguar o el jaguar de la imagen**

Existe un antiguo adagio en una tribu aborígen que se transmite oralmente de generación en generación para apaciguar el temor que los pequeños sienten ante la presencia de los grandes depredadores de la selva: “Nunca te preocupes por el jaguar que ves: cuando quiera atacarte, no lo verás sino hasta que se encuentre encima tuyo”. Algo semejante puede decirse a propósito de las fotos realizadas con inteligencia artificial que recientemente circularon por distintos medios de comunicación. El atractivo que generaron ha de comprenderse menos en relación al supuesto engaño masivo que habrían generado que al conocimiento de que eran falsas, cargando así consigo la advertencia de que podría haber muchas otras que, como jaguares en las sombras, estarían acechando sin ser advertidas. E incluso, desde una perspectiva radical, así como, en palabras de Jean Baudrillard (1987), “Disneylandia existe para ocultar que es el país «real», toda la América «real», una Disneylandia” (p. 26), podría decirse que, en realidad, ellas no son sino la coartada que oculta, no el hecho de que algunas otras sean falsas, sino de que todas las imágenes que circulan en la contemporaneidad son falsas: ¿es más verdadera la imagen de la supuesta felicidad que intenta transmitirse enfocando los dedos de los pies con el mar de fondo que la del Papa luciendo una campera acolchada?

Sin embargo, no por ser falsa la imagen que pretenden construir, dejan de circular aquellos dedos del pie en la playa. Y mucho más: justamente por ser falsas, circulan imágenes como la del Papa y su campera. Ello sucede porque, además de ser una coartada, hay algo que efectivamente se realiza a través de estas imágenes, como ilustra el relato turco del siglo XIII (Dorfman, 2015) sobre el contrabandista que todos los días atravesaba la frontera con sus burros cargando un equipaje vacío, por lo que nadie lograba descubrir que contrabandeaba, precisamente, burros. Algo sucede por



medio de esas imágenes, mientras se cree desmentirlas por falsas. Tómese la imagen del Papa vestido a la moda. Más allá de su aparente fidelidad perceptiva y su evidente falsedad en relación al hecho de que luciera de ese modo, aparece en primera instancia como una imagen trasgresora. El dicho “el hábito hace al monje” encarna en su figura de un modo cabal, por lo que alterar su vestimenta atentaría contra los principios más firmes que en él se encarnan. Pero, si como afirma Giorgio Agamben (2012), la vinculación del hábito con el ser como paradigma del principio del oficio es el resultado de una elaboración teológica que, por medio de la secularización, subrepticamente se traslada a nuestros comportamientos profanos, habría que entender la moda como una confirmación, por su rotación acelerada y su ampliación, de esos mismos principios. Por ello, vestir al Papa a la moda, entonces, no trasgrede, sino que realiza esa potencia.

Lo que resulta fundamental, no obstante, es el hecho de que, en este caso, ello sucede en la propia imagen. La imagen, entonces, debe entenderse como el hábito contemporáneo, lo que exige un modo de abordarla distinto a la evaluación en términos de verdad o falsedad en relación a sus referentes externos, dando cuenta de su originalidad. Por eso, a esa modalidad de la imagen se le dará aquí el nombre de posimagen. Pero, ¿cuándo se produjo el pasaje que hoy se consagra en las redes sociales y la inteligencia artificial? Para responder a esa pregunta, el presente trabajo indagará en el 11 de septiembre de 2001 como fecha crucial para entender el acontecimiento que produjo una transformación en la visibilidad, permitiendo la consagración de la posimagen como hegemónica (Litvinoff, 2017).

Si para conjurar el temor del jaguar que acechaba en las sombras, los aborígenes de aquella tribu se lo tatuaban en el cuerpo y marcaban sus hogares y objetos con su semblante, hoy son esas imágenes, las que nacieron para apaciguar el temor a lo invisible, las que, inscribiéndose en la realidad como posimágenes, más asustan. Conocer su funcionamiento permitirá, por ello, no sólo disminuir el miedo que generan, sino también propiciar modalidades alternativas de las imágenes, que contribuyan a definir de una manera distinta tanto las formas en las que nos relacionamos con los otros y con nosotros mismos, como el modo en el que habitamos en la Tierra.

## Perspectiva teórica: La posimagen como dispositivo

4

El presente trabajo se inscribe en una investigación que tiene como objetivo problematizar el lugar de la imagen en la contemporaneidad, formulando la hipótesis de que los cambios acaecidos en las últimas décadas la ponen en crisis, haciendo emerger nuevas formas de visibilidad (Deleuze, 2003). Para dar cuenta de ello, siguiendo una metodología de indagación inspirada en Gilles Deleuze y Félix Guattari (2005), se ha elaborado el concepto de posimagen, en torno al cual se mide la intensidad en la que encuentra una forma de expresión a partir de un diverso *corpus* de materiales estudiados. Tanto el concepto de imagen como el de posimagen son entendidos en relación al plano de inmanencia de lo que Michel Foucault (2008) llama dispositivo. Es decir, no se trata de objetividades que adquieren una forma reconocible desde el punto de vista universal de un sujeto concebido de antemano en un contexto que se configura como exterior. En torno al dispositivo, atravesado por relaciones de saber y poder, se ponen en juego todos los elementos involucrados en la aparición de visibilidades: el creador, la creación, el soporte, el referente, el espectador, la actividad y el signo. Así, desde el punto de vista del dispositivo como plano de inmanencia, en lugar de considerar fijas aquellas dimensiones, modificándose las características del objeto visible, éste último adquiere sus propias características en relación al modo de funcionamiento del dispositivo que produce los lugares posibles para esas otras dimensiones. De allí que, para dar cuenta de las transformaciones que involucran a la visibilidad contemporánea, resulte pertinente señalar el pasaje desde una hegemonía del dispositivo de la imagen hacia una del dispositivo de la posimagen. Con esta comparación, cabe aclarar, no se intenta proponer que la imagen es algo positivo que merece ser defendido, mientras que la posimagen es algo negativo que deba ser atacado en todas sus características. Ambas son construcciones atravesadas por mecanismos de poder y que tienen coerciones tanto como abren posibilidades: como diría Foucault, poderes y resistencias. El problema reside en intentar comprender a la posimagen como si el dispositivo en el que rigiera siguiera siendo el de la imagen, contribuyendo así a la proliferación de sus consecuencias más nefastas con una mayor eficiencia. Por ello, se propone aquí un abordaje de la posimagen que pretende estudiar sus características propias, dando cuenta de sus contradicciones, para encontrar alternativas o revisiones que resulten necesarias, es decir, estudiar a la posimagen desde una perspectiva crítica.

## *Dispositivo de la imagen*

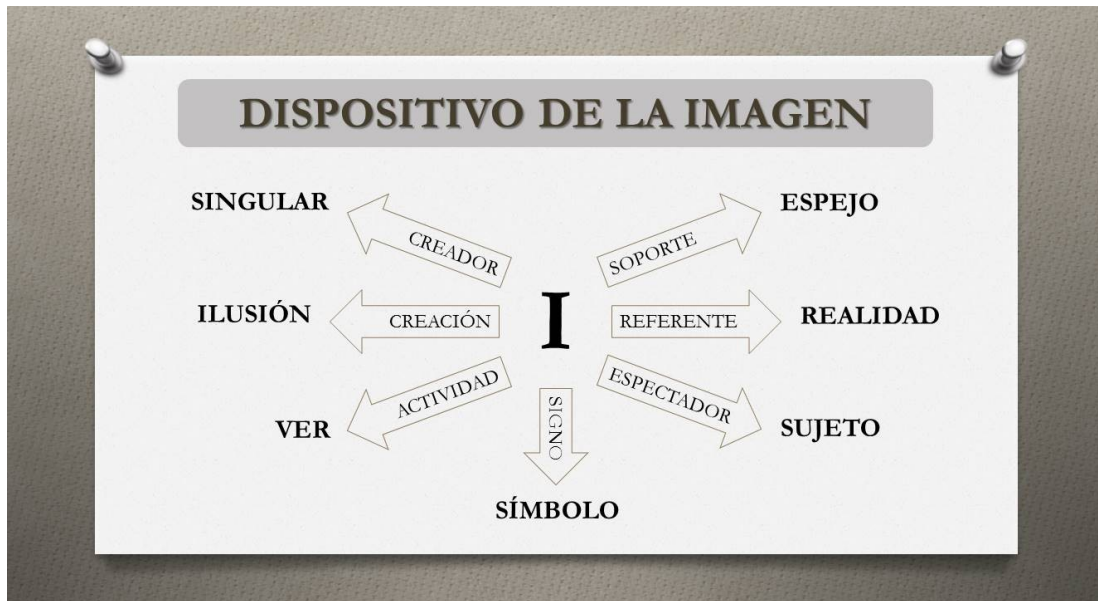
5

El dispositivo de la imagen singulariza el acto de creación. Esto es lo que permite la emergencia de la firma, el nombre propio que consagra la dimensión de la autoría como una marca que se hace perceptible en la propia imagen. Desde esta perspectiva, no es el autor el que crea la imagen, sino el dispositivo de la imagen el que crea la posición del autor (Foucault, 1999). La creación, no obstante, se presenta como una ilusión que se distingue claramente de la realidad (Baudrillard, 2008), lo que permite evaluarla en términos de verdad o falsedad, porque, erigiendo la dimensión ilusoria, la imagen se mide en una relación externa con la realidad que refleja con mayor o menor precisión. De allí que aquello que más fielmente encarna como su soporte sea el espejo, porque en su carácter reflectante asume las principales características de colocarse, al mismo tiempo, como una ilusión y como una copia fiel del referente, que se presenta como la realidad. Pero no se trata de que la realidad sea ajena al dispositivo, sino al contrario: ésta se construye como tal por medio del dispositivo. Se trata de una realidad localizada en coordenadas espacio-temporales tales que permite que sea enmarcada dentro de una escala ajustable a una perspectiva sujeto-céntrica (Litvinoff y Russo, 2018).

En el arte, la tela es como un espejo que supone la existencia de un paisaje que simplemente retrata, pero, en realidad, al retratarlo, lo crea como supuesto exterior y anterior. Por eso, el espectador que emerge en el dispositivo de la imagen adquiere características individualizantes, cuyo saber permite abrir su percepción natural a las características propias de la creación singular realizada, que sintetiza en su marco una complejidad significativa que la excede. Se trata de un sujeto que ha adquirido el complejo sentido del gusto, que emerge de una educación fundada en saberes específicos orientados a refinar su actividad sensible, centralizada, aunque no exclusivamente, en la dimensión del ver (Agamben, 2016).

El dispositivo de la imagen construye esa actividad destinada a revelar los sentidos de las imágenes, por lo que quien ocupe la posición del espectador deberá aprender a ver. No es que el espectador termina de construir el sentido de la obra, sino que el dispositivo existe para que se termine de construir el propio espectador en cuanto tal, como sujeto que completa el sentido de la obra. El sujeto capaz de ver es el efecto del dispositivo, construyéndose como tal en relación a una imagen que lo considera como

supuesto. Todo ello hace de la imagen un símbolo (Baudrillard, 1991) como elemento significativo que no tiene un valor definido en el marco de un vínculo, sino que alterna en una ambivalencia que pone en tensión los elementos elaborados en torno a él, completando los sentidos no definidos de antemano y que siempre ponen en juego las posiciones asumidas.



### *Dispositivo de la posimagen*

Desde la perspectiva del dispositivo como plano de inmanencia, el pasaje de la imagen a la posimagen no se comprende como una modificación en las características del objeto visible, manteniéndose incólumes el resto de las dimensiones. Ese pasaje implica un cambio del dispositivo hegemónico, que produce, en torno a las nuevas formas de visibilidad, una transformación de las dimensiones que lo constituyen, reconfigurándose las estrategias de saber y poder que en torno a él se definen.

El dispositivo de la posimagen define un lugar del creador que ya no asume la forma de una singularidad, sino la del código. En la posimagen, no se cristaliza la firma que da cuenta de un nombre propio, sino los elementos que remiten a generalidades universales del realizador, que llegan a ser incluso genéticas. Sólo cuando se elimina el autor y se lo reemplaza por el código, encuentra cauce una tecnología como la de la inteligencia artificial, que colma las expectativas de la posimagen de un modo veloz y semiautomático. El resultado de una creación codificada no es ya la ilusión que se

distingue de la realidad, sino la simulación (Baudrillard, 1987), que se caracteriza por indistinguirse de ella. La ausencia de autor, como destaca Baudrillard, hace que se produzca una concatenación de imágenes que se relacionan entre ellas por pertenecer al mismo código, mientras que el código se inscribe de manera inmediata en la realidad, no como su expresión ilusoria, sino como su realización. Por eso, la posimagen ya no es un espejo que refleja, sino que es literalmente una transparencia, porque no hay algo para ver en ella, sino que, a través de ella, se codifica la visibilidad. De allí que no resulta pertinente evaluarla en términos de verdad o falsedad, puesto que no refleja una supuesta exterioridad, sino que transparenta un código al hacerlo proliferar directamente sobre la realidad.

De este modo, la realidad deja de ser el referente, tendiendo éste a expresarse en la universalidad del despliegue del código como un movimiento curvo a lo largo de una línea temporal, sólo perceptible desde una perspectiva no humana, cuya expresión más amplia remite a la idea de totalidad, entendida como global, ambiental u óptica. Por eso, al espectador ya no se lo construye en términos subjetivos, sino que se interpelan sus dimensiones no humanas y cuasi animales, relacionadas con reacciones inmediatas que se estimulan a partir de mecanismos semióticos que no involucran la percepción significativa, sino que, en su carácter de hipnóticos y adictivos, buscan generar la compulsión a consumir una tras otra.

Entrar en el encadenamiento de una serie de posimágenes, así, está menos vinculado con la actividad sensible del ver, que con la instintiva del repetir y, por ello, propagar, siendo ésta la actividad que la caracteriza. Su valor, entonces, no está en sus cualidades perceptivas, sino en la intensidad y la velocidad de su circulación, haciendo que, de manera casi inherente, para su buen funcionamiento, sea imposible de ver. Todo ello hace del signo de la posimagen un virus (Burroughs, 2009), pero no metafóricamente, sino literalmente un código repetitivo que infecta una célula viva, la percepción humana, y la conmina a propagar ese código. Aquello que se hizo evidente en el contexto de la pandemia en su dimensión médica, y también política, asume todo su carácter en las construcciones significativas (Litvinoff, 2021). La posimagen no es un símbolo ambivalente en torno al cual se disputan las posiciones de los sujetos, sino que es un virus que infecta las percepciones para propagarse, confirmando las dimensiones universales de sus huéspedes a partir de su frenético movimiento global.





**Periodización: 2001 o en el principio fue la posimagen**

Plantear la emergencia del dispositivo de la posimagen implica dar cuenta de una transición histórica que involucra modificaciones en los modos de ejercer el poder a través de la visibilidad. Estas transformaciones no se llevaron a cabo de un día para el otro, sino que atravesaron largos períodos de gestación, involucrando diversos aspectos históricos, políticos y sociales (Deleuze, 1999). Del mismo modo, tampoco puede afirmarse que esos cambios se realizaron de un modo total, sino que siguen persistiendo muchas instancias en las que continúa funcionando el dispositivo anterior. Se trata, más bien, de una operación hegemónica que coloca al dispositivo de la posimagen como paradigma del funcionamiento de la visibilidad, por lo que es en torno a él que se despliegan las principales estrategias, tanto de poder como de resistencia. Esa operación hegemónica, no obstante, requirió de la dimensión del acontecimiento para consolidar una transición que hasta entonces se encontraba latente. Por ello, en términos no sólo de imagen, sino también de geopolítica, puede señalarse al 11 de septiembre de 2001 como una fecha clave para comprenderla. Los hechos ocurridos en la mañana de ese día fueron lo suficientemente radicales como para encontrar allí elementos que dan cuenta con claridad de la profundidad de un cambio que no ha dejado de intensificarse desde entonces. Pero, ¿qué fue efectivamente lo que sucedió ese día? ¿Y qué relación tuvo ello con la imagen?

## *Narrativa*

9

Resulta interesante el modo en el que Judith Butler aborda los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001, poniéndolos en relación con la dimensión narrativa. Aspecto fundamental para ella es la censura que sufrió, encontrando dificultades para publicar su punto de vista. Pero, si bien es cierto que en el contexto inmediatamente posterior al acontecimiento se desplegó un amplio control, tanto sobre los discursos como sobre las imágenes, no mucho tiempo después esa situación fue modificada. La publicación del libro en el que reflexiona abiertamente sobre esas temáticas parecen contradecir sus propios dichos. De hecho, ella misma destaca que, aun en esos primeros momentos en los que su voz era restringida en los principales medios hegemónicos de comunicación, discursos como el suyo encontraron un canal de circulación en las nuevas tecnologías. La percepción ingenua de que “la independencia de los medios ha quedado comprometida de un modo que no registra antecedentes” (Butler, 2006, p. 25), como si hubiera existido una época en la que los medios hubieran sido independientes, es la misma que le impide a Butler tomar nota de cómo contribuyó a que los nuevos medios, tan poco independientes como aquellos que la censuraron, se convirtieran en los privilegiados para la consagración de los nuevos dispositivos de poder, deviniendo ellos, ahora, hegemónicos.

Pero si Butler pone el énfasis en lo discursivo, percibiendo en carne propia las transformaciones que en esa dimensión operaron a partir de entonces, lo hace para encontrar allí un elemento clave que permite comprender lo sucedido aquel día. Para ello, entendiendo la historia *–history–* en términos de narrativas *–story–*, plantea la importancia de señalar el marco que hizo posible aquel acontecimiento. Resulta interesante detenerse en ese término, “marco”, en el que no deja de insistir a lo largo de su argumentación.

Lo que me gustaría subrayar es que junto con la experiencia de la violencia surge un marco para poder pensarla –un marco que funciona tanto para prevenir cierto tipo de preguntas y de análisis históricos, como para producir una justificación moral de la venganza–. Parece crucial prestarle atención a este marco, desde el momento en que él es el que decide, de manera forzosa, lo que puede escucharse, si una postura va a ser tomada como una explicación o como una absolución, si seremos capaces de percibir la diferencia y de aceptarla. Este

marco explicativo también posee una dimensión narrativa. En los Estados Unidos, la historia comienza por invocar una primera persona narrativa como punto de vista, relatando lo que pasó el 11 de septiembre. Son ese día y esa inesperada experiencia absoluta de violencia lo que pone en marcha la narración. Si alguien trata de comenzar la historia antes, sólo dispone de unas pocas opciones narrativas (Butler, 2006, pp. 28-29).

10

Desde la perspectiva de Butler, los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001 fueron posibles en un determinado marco y por ello plantea la necesidad de construir otro, en el que Estados Unidos de Norteamérica asuma la responsabilidad y el juicio a los culpables en un mundo sin violencia. Pero, ¿es la referencia global un marco o es lo que emerge ante la ruptura de todo marco posible, como sucede con el pasaje del dispositivo de la imagen al de la posimagen? La postulación de otra globalidad no hace sino confirmar la dimensión global, con una entidad aparentemente desligada de los actos violentos que la generan, pero que no es sino su resultado. Para hacer posible ese otro marco, Butler insiste con un cambio de las narrativas, para incluir en ellas una dimensión dramática, que permita ir más allá del instante del choque de los aviones. Pero entender argumentalmente, si ello resulta posible, lo sucedido ese día, implica inscribirlo en términos, no del género dramático, sino del de terror. Este género es justamente aquel que emerge en los límites de lo narrable, porque lidia con la posibilidad tanto del decir como del ver. Comprender lo que pasó es hacer su drama, mientras que si algo causa terror es porque, en términos de los parámetros establecidos, resulta inexplicable. Por ello, cuando es explicado, el terror se realiza, porque sus efectos se internalizan.

Si resulta acertado enfrentarse a los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001 en términos de narrativa y marco, sólo lo es en la medida en que se advierta que ese día se produjo una ruptura en el marco que definía los contornos de la imagen y una modificación radical en las modalidades de las narrativas. Postular nuevos marcos y narrativas para comprender lo sucedido oculta lo que verdaderamente se produjo, y no deja de producirse desde entonces, que, lejos del drama, se relaciona con el terror y adquiere la forma, no de una narración interrumpida que debe ser actualizada, sino de un verdadero acontecimiento.

## *Acontecimiento*

11

Este es el punto de partida de Jacques Derrida, que señala que lo sucedido el 11 de septiembre de 2001 se caracteriza por suspender la posibilidad de ser explicado, provocando una serie de desplazamientos, tanto en términos discursivos como visuales, que, lejos de generar silencio, conmina a hablar.

Se lo repite, y hay que repetirlo, tanto más cuanto que no se sabe muy bien qué es lo que denominamos de ese modo, como para exorcizar por partida doble: por una parte, para conjurar mágicamente la «cosa» misma, el miedo o el terror que inspira (la repetición tiene siempre el efecto protector de neutralizar, de amortiguar, de alejar un traumatismo, lo cual vale para la repetición de las imágenes televisivas [...]); y, de otra parte, para negar, en este mismo acto de habla y de enunciación, la impotencia para nombrar de manera apropiada, para caracterizar, para pensar la cosa de que se trata, para ir más allá del simple deíctico de la fecha: algo terrible tuvo lugar el 11 de septiembre, y en el fondo no se sabe qué. Pues, por más que nos indignemos ante la violencia, por más que deploremos sinceramente, como lo hago yo con todo el mundo, el número de muertos, no haremos creer a nadie que en el fondo es de eso de lo que se trata (Derrida, 2004, pp. 132-133).

Lo que sucedió el 11 de septiembre de 2001 es menos un hecho material en sí mismo que su significación, o mejor dicho, el hecho de que se ponga en crisis la significación, según los parámetros establecidos. Ello es lo que convoca a los pensadores a abordar la inmediatez del acontecimiento, a no poder hablar de otra cosa y no al silencio al que se refiere Butler. Pero brindar una respuesta más allá de la que circula en los medios de comunicación implica también un riesgo, porque definir el terror es una contradicción en sí misma, dado que se trata de lo indefinido, a diferencia del miedo que se relaciona con un objeto determinado (Agamben, 2020). Si el terrorismo reside, no en el hecho, sino en el modo en el que afecta a la significación, el intelectual se convierte en un actor que interviene en el propio acto: la escritura inmediata, alejada de las temporalidades densas del pensar, condensa en su propia forma los efectos de una transición en las modalidades discursivas que alteran por completo la significación. Y lo que vale para el discurso, también concierne a la imagen. Luego del 11 de septiembre de 2001, la temporalidad de lo visible se vio afectada de manera



irreversible. Lo urgente del “último momento” pasó de ser una situación excepcional a ocupar la normalidad de la proliferación de imágenes, en un tiempo desde entonces llamado real y del que ellas ya no logran distinguirse con claridad.

12

Más que en la destrucción de las Torres Gemelas o el ataque al Pentágono, más que en el asesinato de miles de personas, el verdadero «terror» consistió (y comenzó efectivamente) en exponer, en explotar, en haber expuesto y explotado su imagen por parte del propio objetivo del terror (Derrida, 2004, p. 160).

Si el acontecimiento del 11 de septiembre de 2001 está en la imagen, su efecto consiste en que le dio el toque final a su dispositivo, erigiéndose desde entonces, cada vez con mayor amplitud, el dispositivo de la posimagen.

## *Posimagen*

Uno de los pensadores que más insiste en la idea de que el terror del 11 de septiembre de 2001 está en la significación mucho más que en los hechos es Slavoj Žižek. Para ello, discute la hipótesis de Alain Badiou según la cual aquel acontecimiento se comprende como la consagración de la pasión por lo real, que caracteriza al siglo XX. En contraste con el siglo XIX, abocado al desarrollo de proyectos e ideales utópicos o científicos, de planes para el futuro, ese siglo se habría atrevido a enfrentarse a la cosa en sí. Ante la tendencia a la virtualización, la despersonalización y la desmaterialización hacia la que se dirigen las relaciones políticas, sociales, económicas y afectivas, se produjo, según Badiou, un efecto de rebote hacia lo real, encarnado en la violencia de lo material, que aun en su carácter negativo no deja de atraer a quienes lo buscan. Bajo esa hipótesis, entonces, la fascinación por los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001, sería la causa de la aparición de lo real en el marco de una vida cada vez más ilusoria. Pero, en sintonía con la noción de acontecimiento desarrollada por Derrida, Žižek sostiene que la relevancia de los hechos ocurridos ese día no se encuentra tanto en la dimensión de lo material como en los efectos que produjo en tanto que fue visto por el mundo entero en la televisión.

Deberíamos, por lo tanto, invertir la lectura habitual según la cual las explosiones del *World Trade Center* fueron la intrusión de lo Real que altera nuestra esfera ilusoria: al contrario, era antes del hundimiento del *World Trade Center* cuando

vivíamos en nuestra realidad, percibiendo los horrores del Tercer Mundo como algo que no formaba parte de nuestra realidad social, como algo que existía (para nosotros) en una aparición espectral en televisión. Y lo que sucedió el 11 de septiembre fue que esa aparición fantasmática entró en nuestra realidad. No se trata de que la realidad entrara en nuestra imagen: la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad (es decir, las coordenadas simbólicas que determinan nuestra experiencia de la realidad) (Žižek, 2005, pp. 18-9).

Por eso, no se trata de una pasión por lo real que emerge bajo una forma violenta y tampoco de que lo real se exprese en la imagen, sino, al contrario, de que la imagen entra, desde entonces, en lo real. Ese salto hacia lo que tiende la imagen, pero que siempre encuentra un límite que la constituye como ilusión, es lo que abre a la posibilidad de la emergencia del dispositivo de la posimagen, indistinguiéndose ahora de la realidad. El acontecimiento del 11 de septiembre de 2001, como todo acontecimiento, concierne a la significación, al presentar un hecho incomprensible en los términos dados. Pero su característica singular se encuentra en que ese acontecimiento no sólo concernió a la dimensión discursiva, sino principalmente a la de la visibilidad, constituyéndose de ese modo en lo que Baudrillard llama una imagen-acontecimiento. Si normalmente en los medios de comunicación la imagen funciona para conjurar el acontecimiento, brindándole un refugio simbólico para limitar su alcance, el 11 de septiembre de 2001 produjo una ruptura que permitió el pasaje a una dimensión que Baudrillard define como inimaginable.

En el caso del *WTC* [...] hay una sobrefusión de los dos, del acontecimiento y de la imagen, y la imagen ella misma deviene acontecimiento. Ésta produce acontecimiento en tanto imagen. De golpe, ya no es más virtual ni real, sino acontecimiento. De la misma manera, en un suceso tan excepcional, hay sobrefusión de lo real y de la ficción. No hay entonces más pérdida de lo real, sino al contrario *plus* de realidad ligado a un hecho simbólico total (Baudrillard, 2003, p. 18).

La imagen-acontecimiento que emerge de ese suceso como un hecho simbólico total es la primera piedra sobre la que se erige el dispositivo de la posimagen.

## **Análisis del *corpus*: El terror en la posimagen**

14

El 11 de septiembre de 2001 se produjo un acontecimiento que tuvo en la imagen una de sus localizaciones privilegiadas, permitiendo que el emergente dispositivo de la posimagen asumiera desde entonces una posición hegemónica. Un abordaje de diversas imágenes que tienen un particular vínculo con lo sucedido ese día permitirá dar cuenta de las características de una transición que desde entonces no ha dejado de profundizarse.

### ***Precesión***

Lo que hace del 11 de septiembre de 2001 un acontecimiento no es que hasta entonces no haya sido imaginado. De hecho, como señala Žižek (2005), la idea de un ataque terrorista en Nueva York fue material de fantasías populares norteamericanas, sobre todo en el cine hollywoodense. No resulta menor el que aquello que da inicio al despliegue del dispositivo de la posimagen haya sido diseñado como imagen por la industria cinematográfica, que, como destaca Susan Sontag, a diferencia de las artes narrativas, se caracteriza por la posibilidad de brindar una elaboración sensorial.

En las películas, participamos en la fantasía de vivir la propia muerte y, lo que es más, la muerte de las ciudades, la destrucción de la humanidad misma, por medio de imágenes y sonidos, y no de palabras que deben ser traducidas por la imaginación. Las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de la catástrofe (Sontag, 1996, p. 278).

Tan grande es la cantidad de audiovisuales que anticiparon el acontecimiento que puede decirse que acompañaron el desarrollo del cine desde sus orígenes, y aun lo siguen haciendo en estos días. El perfeccionamiento técnico que destaca Sontag, con la ampliación de la pantalla, la incorporación del color y los cuantiosos presupuestos que algunas de esas películas tienen a su disposición, no ha dejado de incrementar esa sensación de realidad que a duras penas lograban las primeras producciones. Poco tiempo antes del 11 de septiembre de 2001, el desarrollo de la imagen digital había permitido que, en películas como *El día de la independencia*, las imágenes de catástrofes, en ese caso producto de una invasión extraterrestre, fueran percibidas por los espectadores con un detalle y una calidad notables.

Menos por su cualidad visual que por su estructura argumental, merece destacarse un capítulo del *spin off* (como se conoce a las series derivadas) de *Los expedientes secretos X*, titulado *The lone gunmen* en alusión al supuesto asesino de J. F. Kennedy y protagonizado por un trío de personajes que en aquella serie intervenían de manera lateral en los casos en los que se ponían en juego, no misterios vinculados con la existencia de seres extraterrestres, sino operaciones llevadas a cabo por sectores de poder mundanos. La supuesta seriedad de los temas tratados se matiza con la parodia como modo de abordarlos. El tono cómico, subrayado por la banda sonora y los recursos visuales y argumentales orientados a la producción de *gags*, remarca el lugar ridículo en el que encajan personajes cuyos principios son los restos de una ética norteamericana regida por la defensa de las libertades civiles. La denuncia del contrabando internacional de armas, de operaciones de bandera falsa o del desarrollo de tecnología cibernética tendiente al control de los datos de los usuarios, encuentra su último escollo en este trío patético que habita las oscuridades de los sótanos de un neoliberalismo que ya asume una tendencia imparable. El capítulo *Piloto* de la serie, que estuvo al aire sólo durante 6 meses en la cadena *Fox*, fue estrenado en marzo de 2001. Aquí, la fantasía de un avión comercial estrellándose contra un edificio en Manhattan adquiere la forma de una operación de un sector gubernamental estadounidense que toma electrónicamente el control de la aeronave y la dirige directamente hacia una de las Torres Gemelas, con el objetivo de culpar con ello a diversos grupos terroristas, para desatar una guerra que reactive la industria armamentística.

Que, a último momento, los tres héroes hayan logrado desviar el avión, que apenas llega a rozar una antena de su terraza, no excluye el hecho de que se haya ideado un escenario –el choque de un avión comercial contra el *WTC* y su atribución a grupos terroristas islámicos, provocando una guerra en Medio Oriente– muy similar al que se produjo tan sólo siete meses después. De manera que no se puede decir que lo sucedido ese día haya sido totalmente irrepresentable, como lo define Baudrillard. Pero tampoco debe afirmarse que, por haber aparecido en la pantalla, ese escenario haya sido esperable. El hecho de que aquello que hasta entonces estaba en la imagen aparezca en la realidad modifica tanto la realidad como la propia imagen.



La nuestra es, verdaderamente, una época de penuria. Vivimos bajo la continua amenaza de dos destinos igualmente temibles, pero en apariencia opuestos: la banalidad inagotable y el terror inconcebible. Es la fantasía, servida en abundantes raciones por las artes populares, lo que permite a la mayoría de la gente hacer frente a estos dos espectros gemelos. Porque un servicio que la fantasía puede rendirnos es el de elevarnos por encima de la insoportable rutina y distraernos de los terrores –reales o anticipados– mediante una huida a lo exótico, a situaciones peligrosas con finales felices de último minuto. Pero otra de las cosas que la fantasía puede hacer es normalizar lo psicológicamente insoportable, habituándonos así a ello (Sontag, 1996, pp. 293-4).

Al realizarse la imagen en la realidad es como si los dos servicios que la fantasía prestaba según Sontag se hubieran invertido. La evasión de la realidad conduce a la imagen como lugar del acontecimiento, pero desde entonces, destino también de toda la banalidad. Y el terror, en lugar de neutralizarse, se azuza, con una replicación que mantiene continuamente en estado de alerta a todo el que se le enfrente.

Hasta el 11 de septiembre de 2001, lo real era la materialidad de las Torres Gemelas, concebidas como indestructibles a partir de una doble estructura interna y externa, imponiéndose a la visibilidad que en su altura y repetición se confirmaba. Como la lógica binaria, de la que son su máxima expresión arquitectónica (Baudrillard, 2003), las torres conformaban un circuito cerrado, cuya salida, hasta entonces, sólo podía asumir una forma ilusoria. De allí que su destrucción se hacía presente en el imaginario, diferenciándose ambas situaciones de manera clara en el dispositivo de la imagen.

Lo que sucedió el 11 de septiembre de 2001 fue que lo imaginario de la destrucción se realizó en la realidad, pero como imagen. La posimagen emerge en el momento en el que lo imaginario y lo real coinciden. La psicosis colectiva que implicó ese hecho se justifica por el carácter alucinatorio que la fundamenta: como una verdadera forclusión (Lacan, 2009), lo reprimido retornó, pero ya no bajo un aspecto sintomático ilusorio, sino que esa imagen se manifestó directamente en lo real, como posimagen.

## *Memoria*

17

Si lo ocurrido el 11 de septiembre de 2001 cuenta con muchas imágenes que lo precedieron, no son pocas aquellas que se produjeron con posterioridad al hecho teniéndolo como temática. Llama la atención la escultura donada por el gobierno de Rusia, *A la lucha contra el terrorismo mundial*, y no sólo por la polémica que se desató una vez iniciada la guerra ruso-ucraniana, por la presencia de la firma del presidente Vladimir Putin, que terminó siendo ocultada. Creada como una réplica en mármol del surco dejado por los aviones en las torres, atravesado por una lágrima gigante, el monumento parece concebido según los principios del dispositivo de la imagen, incorporando una materialidad pesada a la visión de una realidad que evoca por medio metafórico, como una ilusión cristalizada en un material duradero. *La lágrima*, como también se la conoce, se ajusta perfectamente al estilo de su realizador, Zurab Tsereteli, conocido por sus conmemoraciones de figuras como la de Pedro el Grande o Cristóbal Colón. La grandilocuencia de sus obras materializa una imagen que a los ojos de los contemporáneos resulta intolerable por su peso. No es casual que sus realizaciones figuren en esos extraños rankings como las más desagradables del mundo. Como una traición del destino, su presencia en Manhattan puede ser leída como una venganza de la materialidad de las torres destruidas, que vuelve a emerger, acompañada por la firma del ahora enemigo número uno de los EE.UU.

Muy distinto es el modo en el que los propios norteamericanos conmemoran visualmente lo sucedido. En el lugar en el que estaban las torres, primero colocaron luces dirigidas al cielo, que las evocaban de un modo evanescente, y luego, dejaron el espacio vacío que, siguiendo una caída de agua, se dirige hasta un fondo que no llega a percibirse. Donde había materialidad, ahora hay luz y vacío, ambos visibles pero inmatrimales. Significativa en este sentido, también, resulta la forma que adquirió el nuevo edificio erigido en esa manzana. Denominado *One*, rompió con la duplicación en la que se encerraban las Torres Gemelas, mientras que los vidrios que lo recubren lo integran al paisaje, reemplazando aquel rebote de las mallas de acero de sus antecesoras, al tiempo que los triángulos que lo estructuran le otorgan un movimiento sobre su eje que, en lugar de chocar contra la fuerza externa, la absorben, consagrando en su forma el nuevo principio algorítmico, abierto y ya no binario, que rige la lógica contemporánea.

## *Simultáneas*

18

Si el 11 de septiembre de 2001 se produjo el acontecimiento que consagró al dispositivo de la posimagen como hegemónico, más allá de las imágenes que lo precedieron y de las que lo conmemoran, resultan especialmente relevantes aquellas que se produjeron de modo simultáneo al hecho. Si los noticieros televisivos fueron el principal soporte en el que se difundió por todo el mundo, filmado en vivo el choque del segundo avión y replicado en diversos canales de noticias, ese no fue el único medio que se hizo eco del suceso mientras acontecía. Imágenes de amateurs o profesionales que se encontraban en las inmediaciones nutrieron de detalles lo sucedido en esas horas fatales, alimentando luego un flujo que siguió incorporándose a la televisión y el cine, apareciendo muchos años después materiales inéditos que otorgaban nuevas perspectivas.

Entre quienes tuvieron la suerte de encontrarse con una cámara en la mano, a pocos metros de donde ocurriría uno de los acontecimientos más relevantes de la historia contemporánea, están los hermanos Naudet, quienes filmaban un documental sobre el primer día de trabajo de un bombero, cuando sobre sus cabezas pasó el primer avión, siendo por ello uno de los pocos registros que de él se obtuvieron. Su inicial proyecto viró entonces, convirtiéndose en el documental emblema del heroísmo de ese día, como lo expresa el afiche de su película, en el que aparece la bandera de los Estados Unidos de Norteamérica en primer plano y los restos de las Torres Gemelas de fondo, en una imagen evanescente que se confunde con la realidad que registra y se inscribe como fundamento de operaciones políticas.

Otro de los artistas visuales que fue tocado con la varita mágica del destino por encontrarse en el momento justo el día indicado fue Wolfgang Staehle. Precursor del arte en Internet desde la década del '90 e impulsor de las primeras formas de redes sociales, filmaba en vivo paisajes de ciudades, mientras los transmitía vía web. En septiembre de 2001, tenía, además de una cámara en Múnich y otra en Hamburgo, una colocada sobre el perfil de Manhattan. Su idea de captar la banalidad cotidiana se encontró con el acontecimiento que lo cambió todo y, sin saberlo, esa tensión que atravesó su imagen se inscribió desde entonces en todas las formas visuales a las que tendería la posimagen.

Mucho más cerca del acontecimiento se encontraban los miembros del grupo artístico *Gelitin*, que habían alquilado un piso entero de una de las Torres Gemelas para realizar allí una *performance*. No es casual el hecho de que este arte sin objeto que problematiza el propio espacio en el que se encuentra, realizándose en su devenir, haya encontrado en la experiencia de las torres el encierro del que propusieron un escape, abriendo una ventana y colocando un balcón, para integrarse a la realidad vivida, indistinguiendo los contornos del edificio de su propio ambiente. La curiosidad del destino hizo que la tendencia que estos artistas detectaron con tanta claridad en ese lugar, se realizara de modo rotundo ese mismo día, agujereándose primero todo el perfil de las torres, demoliéndose ellas después y haciendo de esa imagen de la destrucción, como ellos anticiparon en su catálogo, el nuevo paradigma de una indistinción total entre imagen y realidad: la posimagen.

19

## **Conclusión: el terrorismo como dispositivo de la posimagen**

A lo largo de estas páginas, se buscó delinear la escurridiza traza que diagrama el dispositivo de poder que se despliega haciendo eje en las visibilidades contemporáneas. Para ello, se ofreció una conceptualización que, en lugar de concebir fijas las dimensiones en torno a lo que se ve, modificándose los rasgos del objeto visible, puso el énfasis en las transformaciones de las diversas dimensiones que giran en torno a él, haciendo inteligible, de ese modo, su propia mutación. Entendiendo que la profundidad de dicho cambio involucra un largo proceso y que incluso sigue llevándose a cabo, se ubicó un quiebre acontecimental, que le dio forma a la transición hegemónica, en los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001. Destacando su relevancia tanto en términos políticos y sociales, como discursivos y visuales, se analizó a partir de allí un *corpus* de imágenes sobre las que dicha transformación tomó su primera forma.

«Cuando me asalta el miedo invento una imagen», escribía Goethe. Hoy no hay necesidad de inventar una imaginaria mental semejante, la imagen instrumental nos es provista instantáneamente por la televisión (Virilio, 2006, p. 89).



Las imágenes televisivas del terror que le dan forma al miedo para conjurarlo, de las que habla Virilio, no han dejado de propagarse. El terror, no obstante, no se encuentra tanto en su contenido como en su propia forma: la posimagen. Dejarse atrapar por las garras de este jaguar silencioso implica enredarse en un dispositivo que estructura el orden de las significaciones hegemónicas reinantes. Hacer visibles sus engranajes contribuye a desarrollar un vínculo con lo visible que resista a su poder.

20

## Bibliografía

- Agamben, G. (2020). *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2016). *Gusto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2012). *Opus Dei. Arqueología del oficio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baudrillard, J. (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2003). La violencia de lo mundial. En: Baudrillard, J. y Morin, E. *La violencia del mundo*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- (1987). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Burroughs, W. (2009). *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2003). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- (1999). Post-scriptum sobre las sociedades de control. En: *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (2004). Autoinmunidad: suicidios simbólicos y reales. En: Borradori, G. *La filosofía en una época de terror*. Buenos Aires: Taurus.
- Dorfman, A. (2015). Contrabando: pasar es la respuesta a la existencia de una frontera, burlar es el acto simétrico al control. *Aldea Mundo*. 20 (39).
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1999). ¿Qué es un autor? En: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, J. (2009). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis (1955-1965)*. Buenos Aires: Paidós. 21
- Litvinoff, D. (2021). Pandemos. Por una cultura antiviral. *Question/Cuestión*. 3 (69).
- (2017). Populismo, imagen y política. En: Asorey, S, Dubinsky, A. y Litvinoff, D. (comps.). *Populismo o barbarie. Debates abjuratorios*. Buenos Aires: Negra Malatesta.
- Litvinoff, D. y Russo, S. (2018). La imagen neoliberal. Notas críticas en torno al ver/poder contemporáneo. Ver Poder. Ensayos de la mirada. Recuperado el 01/08/2023 de: <https://verpoder.com.ar/2018/07/10/la-imagen-neoliberal-notas-criticas-en-torno-al-ver-poder-contemporaneo/>
- Sontag, S. (1996). La imaginación del desastre. En: *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Virilio, P. (2006). *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

## Acerca del autor

*Director del Proyecto de Investigación PIA "Posimagen. Crítica radical de la semiurgia contemporánea" e Investigador formado del Proyecto de Investigación UBACyT "Diseño y sociedad. Transformaciones de los diseños en los últimos 30 años en Argentina" (Dir. Devalle), ambos radicados en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi".*

Doctor en Ciencias Sociales (UBA) y Licenciado en Sociología (UBA). Becario posdoctoral CONICET. Jefe de Trabajos Prácticos de Sociología -de la Imagen- (Cátedra Zylberman) en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU/UBA), Profesor Titular de Seminarios de Posgrado (FADU y FFyL/UBA) y Docente Titular en diversas instituciones del nivel superior. Investigador Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi (FADU/UBA). Director del Grupo Multidisciplinario "Pandemos". Ha co-dirigido tesis de posgrado y ha participado como expositor y/o coordinador de mesas en diversos congresos y jornadas. Ha publicado escritos en libros y revistas académicas nacionales e internacionales, en los que problematiza la relación entre la imagen, el poder y la subjetividad.

## Acerca de los comentaristas

22

### **Zylberman, Lior (FADU, UNTREF, CONICET).**

Doctor en Ciencias Sociales, Investigador del CONICET y del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Profesor Titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. En ambas universidades también dicta seminarios de posgrado. Co-dirige la Revista *Cine Documental* y es co-editor de la *Revista de Estudios sobre Genocidio*. Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas nacionales e internacionales en torno a la representación de los genocidios en el cine documental como también sobre la relación entre imagen y memoria. Ha coeditado *Narrativas del Terror y la Desaparición en América Latina* (EDUNTREF, 2016) y es autor de libro *Genocidio y Cine Documental* (EDUNTREF, 2022).

### **Devalle, Verónica (IAA-FADU, CONICET).**

Profesora Titular Regular de la materia "Comunicación" de la carrera de Diseño Gráfico y Profesora Titular Interina de la materia "Diseño y Estudios Culturales" de las carreras de Diseño Gráfico, Diseño de Indumentaria, Diseño Textil, Diseño de Imagen y Sonido y Diseño Industrial de la FADU, UBA. Es Investigadora Independiente en el CONICET. Dirige la Sección Estética del IAA, FADU, UBA. Ha publicado *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948 – 1984)*, co-editado con Leonor Arfuch *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global* y publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Recientemente ha coeditado con Marina Garone Gravier *Diseño latinoamericano. Diez miradas a una historia en construcción* (2020) y *Pensar el diseño* (2021). Es Directora del Doctorado FADU, UBA. Entre 2014 y 2017 dirigió el Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo, Argentina. Es categoría 1 en el sistema científico argentino.