

Csuri, Piroska (noviembre 2004). *Imágenes de los atentados : Un museo visual del horror*. En: Encrucijadas, no. 28. Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <<http://repositorioubasibsi.uba.ar>>

Imágenes de los atentados

Un museo visual del horror

El mundo entero sufrió un shock definitivo mientras miraba en vivo y en directo por los televisores y computadoras las imágenes espeluznantes del ataque con aviones a las Torres Gemelas. El impacto visual del atentado mostró un uso extremadamente sutil de los códigos propios del cine de acción norteamericano, empleados esta vez por sus enemigos y reproducidos desde miles de ángulos por camarógrafos y fotógrafos, profesionales y amateurs. La multiplicación exasperante de imágenes tuvo, sin embargo, ciertos límites: excepto aquellas de los que se arrojaron al vacío, no circularon tomas de agonizantes o de cuerpos destrozados. En un clima hipersensible, se censuraron opiniones y obras de arte, lo que impidió elaborar el horror mediante la interpretación y la representación artística. Las imágenes surgidas de ese hecho dejaron una marca perenne en el lenguaje visual contemporáneo.

PIROSKA CSURI

Doctora en Lingüística y Ciencias Cognitivas, ex docente en Harvard y el Boston College, dicta clases en FLACSO, San Andrés, IDES y Rosario.

“Comprender adecuadamente una fotografía... no es solamente recuperar las significaciones que proclama...; es, también, descifrar el excedente de significación que traiciona, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase, o de un grupo artístico.” Pierre Bourdieu

La nuestra es la época de la información. Para lograr una comunicación eficaz de contenidos, se pone cada vez más énfasis sobre la transmisión de información en una forma compacta y eficaz. La transmisión visual de significados, la infografía y el diseño visual de información se convirtieron en estrategias vitales en esta lucha “sisifusiana” contra la dificultad de manejar la cantidad de información que crece de manera explosiva. “En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima, un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea”, reflexiona Susan Sontag en su reciente ensayo *Ante el dolor de los demás*.

Los eventos de tiempos pasados y los acontecimientos de nuestros días, que con el paso de tiempo se convierten en historia, frecuentemente se nos presentan en términos de imágenes fotográficas o grabaciones filmicas. Los medios de comunicación masiva nos inundan de imágenes globalizadas de guerras, actos de violencia, catástrofes y desastres naturales. La cultura visual, el almacén de imágenes compartidas y manipuladas por una sociedad, entonces se convierte en un vehículo fundamental de la memoria colectiva. En palabras de Sontag, “el museo de la memoria es ya sobre todo visual.”

Por este museo visual desfila una plétora de imágenes de los horrores causados por armas convencionales, o por la última tecnología militar: cuerpos desgarrados por atentados suicidas en Israel, donde los rabinos juntan cuidadosamente cada pedazo de resto humano para poder efectuar el rito funerario judío; los trenes degollados al llegar a

la estación de Atocha en Madrid, con los cadáveres de los muertos cubiertos por frazadas provistas por los habitantes de la zona; las fosas comunes descubiertas en Kosovo; el montón de cráneos de los muertos en el conflicto en Rwanda; la montaña de escombros del edificio del AMIA después de su voladura; o las Torres Gemelas envueltas en llamas y humo antes de su derrumbe.

Se dice frecuentemente que las imágenes cada vez más explícitas del sufrimiento humano generan una suerte de anestesia hacia la representación del horror. Aunque una elevada tolerancia, una tendencia a la saturación, o incluso apatía, frente a la ola de imágenes horribles es innegable, y tal vez en parte como consecuencia de esta pérdida de sensibilidad se observa también una tendencia paralela de una creciente voracidad hacia el consumo de imágenes violentas. Debido a la competencia con otros medios incluyendo Internet, editores de diarios, revistas y canales de televisión a menudo se ven prácticamente obligados a publicar imágenes cada vez más explícitas y gráficas de violencia, sin tratar de perder de vista su compromiso al informar, y no caer en el sensacionalismo.

Las entidades culturales tampoco están totalmente exentas de los reflejos de esta voracidad hacia la representación de la violencia. La mayoría de las imágenes distinguidas por el prestigioso premio Pulitzer para la fotografía está constituida por las fotos más famosas de guerra, asesinatos, y accidentes del siglo XX: el asesinato de Lee Harvey Oswald, la ejecución por la mano del general Loan de un supuesto líder de un comando del Vietcong, o la huida de niños quemados por bombas de napalm en Vietnam. Cabe en esta tradición que en el año 2002 el premio Pulitzer en la categoría de "Noticia de último momento" fue otorgado al equipo fotográfico del diario The New York Times por su cobertura de los atentados en Nueva York [1].

Pocos sucesos tuvieron tanto impacto sobre nuestra cultura visual como los atentados del 11 de septiembre en los EE.UU. Sin duda, fueron los acontecimientos más extensamente registrados por los medios y por particulares, tanto en el desarrollo de los hechos como en sus consecuencias. Se creó un registro visual incomparable a la representación de cualquier otro evento, tanto en su inmediatez como en la inmensidad y variedad de las fuentes. Las imágenes surgidas se inscribieron en este registro histórico visual con una fuerza excepcional y dejaron una marca indeleble.

"Here is New York", un proyecto fotográfico que empezó como una exposición popular espontánea en un negocio cercano a Ground Zero, fue un proyecto sin par. El asombro frente la inmensidad del ataque a los edificios en Nueva York y sus consecuencias despertó un impulso ferviente en la población que desembocó en un espontáneo proceso de documentación de la historia por habitantes y visitantes a la ciudad, legando fuentes alternativas múltiples, no oficiales de los acontecimientos para la posteridad. Para sus autores, bomberos, policías, banqueros, niños, contratistas, maestros o fotógrafos profesionales, las imágenes fotográficas funcionaban como una herramienta para apropiarse simbólicamente de esta historia, para compartirla, y para superarla. Las miles de fotografías recibidas por Michael Shulan y Gilles Peress, dos de los organizadores de la muestra improvisada, fueron exhibidas colgadas de alambres en modestas copias a chorro de tinta. Con las recaudaciones destinadas a fondos de ayuda, las copias se podían adquirir a un precio único de \$25, sin importar si el autor era un miembro ilustre de la agencia Magnum o un habitante común de la ciudad; la identidad del autor se le revelaba al comprador solamente después de su compra. La respuesta abrumadora del público sugirió la preparación de una exposición itinerante, y finalmente a la publicación

de una selección de las fotos en un libro. En “una democracia de fotografía” la gente de Nueva York escribió su propia historia apócrifa en imágenes.

Las imágenes periodísticas y caseras surgidas de los ataques a las Torres Gemelas principalmente se enfocan en el paisaje urbano destruido, la reacción de los espectadores de la catástrofe, los esfuerzos y el heroísmo de los equipos de rescate, el patriotismo, y la resistencia del espíritu americano. Sin embargo, con la excepción de las espeluznantes y obsesionantes imágenes de gente arrojándose al vacío por las ventanas de las Torres Gemelas en su desesperación por escaparse del horrendo fin de quemarse vivo, una ausencia casi absoluta de la representación de heridos, cuerpos de muertos y otros restos humanos caracteriza este archivo, un hecho en sí llamativo cuando se trata de un desastre en el cual perecieron cerca de 3000 personas.

“...la fotografía [...] expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo”, observó Pierre Bourdieu en su prólogo a *Fotografía: un arte intermedio*, que editó en 1965. En este contexto, la ausencia de la representación de las víctimas en imágenes de las Torres Gemelas ubica las razones en las esferas de la percepción social de los autores. En las 180 horas de filmación que produjeron sistemáticamente evitaron filmar los heridos, las víctimas: “Creo que hay un cierto respeto que se debería mostrar frente a la muerte y este tipo de autocensura lo ejercimos el resto del día y durante las semanas que siguieron...”, dijo Jules Naudet, el cineasta que realizó con su hermano Gedeon Naudet el documental 9/11 sobre los ataques a las Torres Gemelas, que debutó en el canal televisivo CBS en marzo del 2002. Se resistieron a filmar los cadáveres de aquellos que se cayeron o se arrojaron de las Torres en llamas, aunque los golpes del impacto de sus cuerpos sobre el suelo se registraron con una claridad despabilante en la banda de sonido de sus grabaciones. En una entrevista a BBC News en el primer aniversario de los ataques, Naudet reiteró: “La primera cosa que vi al entrar al lobby eran dos cuerpos incendiados. Di vuelta a mi cabeza y a la cámara. Nadie debería tener que ver esto”.

Como una muestra de compartir los códigos sociales acerca de la representación de la muerte, la delicadeza de los hermanos de no mostrar detalles del sufrimiento y de la agonía fue profusamente agradecida por los familiares de las víctimas después del lanzamiento público del documental. Es que esta vez el huracán del terrorismo tocó tierra demasiado cerca de casa y con una fuerza devastadora jamás vista: en estas situaciones extremas aun la cámara no pudo cumplir con su rol de visor postizo que permitiría ver todo el horror desde una distancia prudente para el camarógrafo o para su futuro público. Esta vez aquellos agonizando no eran el Otro que se moría en un país cómodamente lejano, suficientemente incógnito y subdesarrollado para poder lamentar su suerte desde una cierta superioridad cómplice y una certeza que “lo que está pasando no nos está pasando a nosotros”. Otro fotógrafo, Joel Meyerowitz, que documentó por encargo oficial del alcalde de Nueva York el avance del rescate en el sitio del ataque, procedió con la misma autocensura internalizada en su trabajo fotográfico a pesar de su acceso ilimitado al sitio. Más bien optó por capturar a través de lo visual la resistencia del espíritu humano en las condiciones más extremas de la historia. Con sus más de 5000 fotografías tomadas en el Ground Zero, el lugar donde habían estado las Torres Gemelas, que forman parte del Museo de la Ciudad de Nueva York, escribió una suerte de historia visual oficial de los hechos. Y para Meyerowitz, “...si no hay fotos no hay historia”.

Ser testigo ocular directo de este triste devenir histórico atrajo a mucha gente, y pequeñas

multitudes desfilaban y siguen desfilando por la plataforma de observación habilitada por la municipalidad de Nueva York desde donde se podían seguir los esfuerzos del rescate. Hoy, Ground Zero se convirtió en una de las paradas del recorrido de un tour histórico en el Bajo Manhattan. Desde la plataforma se observa y se aprecia la fosa de siete pisos de profundidad que quedó después de terminar los trabajos de rescate. Como si tal vez, de poco a poco, la visita a Ground Zero se hubiera acercado demasiado a la frontera entre el homenaje y el espectáculo del horror.

David Hockney ha calificado los ataques a las Torres Gemelas como “la pieza de obra artística más malévolas”. En una entrevista con BBC News el día anterior al primer aniversario de los atentados, Damien Hirst, amigo viejo de la controversia, formuló su opinión sobre ellos de esta manera: “El asunto de 9/11 es que es como una suerte de obra de arte por su propio derecho... Es visualmente espectacular y en un cierto nivel uno tiene que reconocerlos [a los terroristas] porque lograron algo que nadie jamás hubiera imaginado posible –especialmente en un país tan grande como América–. Así, en un cierto nivel uno tiene que felicitarlos, algo que la mayoría de la gente rehúsa, que es algo muy peligroso”.

Los comentarios de Hirst, que fueron difundidos en los medios con obvio aire de sensacionalismo e indignación, causaron tal revuelo que él se vio obligado a disculparse incondicionalmente en otra entrevista pública: “Como un ser humano y un artista que vive en el mundo civilizado, valió la vida humana más que nada y abomino cualquier acto de terrorismo y homicidio... Yo de ningún modo condono terrorismo de ningún tipo...”

Sin embargo, con sus palabras más que provocadoras Hirst obviamente dio en el clavo, y señaló una ambivalencia inquietante en el espectador que nadie quería reconocer. El impacto del segundo avión y el consiguiente derrumbe de las Torres que sucedió frente los ojos de millares de personas resultaron irresistibles. Las imágenes literalmente atraparon a multitudes en todo el mundo, gente que seguía los hechos en vivo por las pantallas de sus televisores, en bares, o frente a negocios de electrodomésticos, prácticamente paralizando las actividades mundanas en todo el mundo, y negar la fascinación de la gente con ellas sería un intento vano. Pareció una película de horror hecha realidad.

También sería difícil imaginarse que el impacto visual de los atentados no hubiera sido cuidadosamente diseñado y escenificado hasta el último detalle por los terroristas. Las imágenes del desastre encajaron perfectamente en el video victorioso creado por Al Qaeda anunciando la responsabilidad por los ataques, una grabación que dio una suerte de vuelta olímpica por ciertos sectores del mundo. Efectivamente los terroristas pusieron en escena el ataque más “espectacular” en el país más mediatizado del mundo, según un guión cuyo objetivo principal era dar la mayor exposición mediática a esta obra de teatro malévolas de horror en vivo, un drama que fascinaba por su fuerza, y que al mismo tiempo se asemejaba demasiado a las superproducciones de acción de Hollywood. En este sentido Hirst claramente dio en el blanco: en una movida casi brillante, los terroristas se apropiaron del lenguaje visual de su enemigo, explotaron los canales de difusión masiva del mismo, y se los volvieron en contra (y le ganaron en su propio terreno).

Las palabras de Hirst y las reacciones a ellas también muestran que la ya delgada línea entre la realidad y la ficción se volvió todavía menos definida. ¿Sería concebible que las películas de acción como Día de la Independencia –en la cual aeronaves extraterrestres

impactan en la Casa Blanca de Washington y en el Empire State Building en Nueva York— o Decisión ejecutiva —en la cual un terrorista suicida árabe planea chocar un avión cargado de gas nervioso contra el edificio del Capitolio en Washington— pudieran haber servido como inspiración para los ataques? Motivado por un sentido comercial mezclado con algo de culpa, en una cuestión de días varias compañías de Hollywood tomaron las debidas decisiones de emergencia. Se postergó (por un tiempo) el lanzamiento de la película Daño colateral, en la cual Arnold Schwarzenegger venga a su esposa e hijo muertos en un ataque terrorista a un rascacielos en Los Ángeles. Se retiraron inmediatamente de los cines las colas de Hombre Araña que estaba por estrenarse pronto, y se decidió cortarle las escenas que mostraban las Torres Gemelas. Se decidió filmar de nuevo algunas escenas de Hombres de Negro 2, que originalmente tenían lugar en el World Trade Center. En unos días Microsoft anunció que posponía el lanzamiento inminente de la próxima versión de su simulador de vuelo para poder eliminar las Torres Gemelas del paisaje de su programa. Incluso se vieron obligados a destacar públicamente que su juego jamás glorificó la destrucción. En este clima de hipersensibilidad, la brecha entre la ficción y la realidad determinada por el sentido común se cerró: la imagen de las Torres Gemelas se convirtió en un tabú visual.

¿Pero qué sentido les encontramos a las palabras de Hirst calificando los asaltos como “una obra de arte por su propio derecho”? Resucitando la vieja polémica nos preguntamos si se puede observar un acto de violencia desde un punto de vista estético. El arte frecuentemente encuentra su inspiración en el horror y la destrucción. La Medusa de Gericault, la serie de grabados Los desastres de la guerra de Goya, el Guernica de Picasso, la serie Muerte y desastres de Andy Warhol, o las fotografías del proyecto La morgue de Andrés Serrano son algunos escasos ejemplos. Al parecer la estetización del horror es posiblemente una de las pocas estrategias disponibles para poder enfrentarse con el horror, para dejarse acercarse a ello, pero siempre manteniendo una cierta distancia que crea una separación entre el espectador y los sucesos, hace tolerable esa confrontación y permite empezar a elaborar lo horrendo. Sin embargo, a menudo al arte se le niega esta intervención tan delicada en asuntos de la sociedad. Varias obras artísticas que fueron engendradas por imágenes de gente arrojándose al vacío de las Torres en llamas fueron calificadas como demasiado perturbadoras y desconcertantes por y para el público. En el primer aniversario de los ataques, en un gesto de proteger la sensibilidad del público, las autoridades del Rockefeller Center en Nueva York decidieron primero tapar, después directamente remover de su lobby una escultura del artista plástico neoyorquino Eric Fischl, un bronce que representaba una mujer con sus brazos y piernas flameando en su caída libre a la muerte. Una instalación de recortes en papel de Sharon Paz, artista de origen israelí que vive en Nueva York y Berlín, que reproducía siluetas de gente cayendo al vacío de las Torres. “Mi interés fue explorar el momento de caer para destacar el lado psicológico humano del evento, el momento entre vida y muerte... Las imágenes de gente cayendo me resultaron las más perturbadoras y quería enfrentarlas, superar el miedo... Sentí que los medios se concentraron en usar el edificio [para] nacionalismo para la memoria y dejaron el aspecto humano al lado...”, describe Paz. La instalación, que fue exhibida en el Centro de Arte de Jamaica en Nueva York, corrió la misma suerte que la obra de Fischl: fue retirada antes de la proyectada fecha de cierre debido a la reacción adversa de su público. “La reacción pública a la obra siembra preguntas sobre la función del arte en nuestra sociedad; creo que es una pieza fuerte, pero bajo ningún concepto pretendía que ella fuera ofensiva o insensible, la gente reacciona de manera diferente, ésta era mi manera de confrontar el evento. Creo que el miedo no desaparece si uno cierra sus ojos”, fueron los comentarios de Paz sobre el retiro prematuro de su pieza. En un clima hipersensible e intolerante donde los límites entre la realidad y la ficción se borraron prácticamente, al arte se le prohibió practicar su papel de

comentarista social, y de esta manera se le impidió facilitar la elaboración del duelo colectivo a través de la distancia creada por la estética entre el espectador y el horror. Algunas imágenes fotográficas de la estructura metálica sobreviviente de las Torres sembraron una controversia de otra índole. La comparación con la iconografía de la Torre de Babel –símbolo de un castigo divino frente a la hubris humana de transgredir los límites permitidos y aspirar más alto de lo debido, se insinuaba que los atentados fueron una represalia provocada por los excesos de un imperio expansivo y opresivo– fue recibida con indignación. Las imágenes señalaban algo que la mayoría no quiso considerar. Estas voces desafiantes e inquietantes de una pequeña minoría fueron vehementemente atacadas y silenciadas en un ambiente donde el patriotismo estadounidense se encontraba al rojo vivo en la mayoría de la población, que calificó y condenó con fervor como alta traición cualquier tipo de cuestionamiento de la victimización del pueblo norteamericano por las manos del “Mal”. Comentarios descuidados a compañeros de un gimnasio, el préstamo de libros sobre el Islam de la biblioteca del barrio, o una imagen de Bin Laden pegada en la heladera de casa descubierta por un gremio patriota y delatada ante las autoridades correspondientes podían ser motivo de una inminente cita con agentes del FBI. Era el momento de izar la bandera en el frente de cada casa para evitar cualquier sospecha de antipatriotismo, no de ejercer autocritica con cabeza fría.

El mundo sufrió un shock definitivo y un cambio irrevocable debido a los ataques del 11 de septiembre. Como una parte de este impacto, las imágenes que surgieron de los acontecimientos dejaron una marca indeleble en nuestro lenguaje visual: “Creo que nuestro lenguaje visual ha cambiado debido a lo que pasó el 11 de septiembre –un avión se convierte en una arma después del 11 de septiembre y si vuela cerca de edificios la gente entra en pánico–. Nuestro lenguaje visual cambia constantemente de esta manera y creo que como artista uno está constantemente al acecho de cosas como ésta”. El mundo cambió para siempre, y, sin ser todos artistas, todos nosotros cambiamos para siempre. En la misma entrevista aniversario con BBC News, Hirst agregó lo siguiente acerca de los ataques a Nueva York: “¿Cómo hacer para que [esto] no vuelva a suceder jamás? La manera más segura de hacerlo volver a pasar es empezar a tirar piedras contra alguien”. Ojalá que sí se pueda evitar.

Notas

[1] Para balancear, en una decisión salomónica seguramente cuidadosamente contemplada, este mismo año el mismísimo jurado también premió al equipo del New York Times en la categoría de ensayo fotográfico “por sus fotografías haciendo la crónica del dolor y la perseverancia de la gente sobrellevando un conflicto prolongado en Afganistán y Pakistán.”