

## **Gainsborough Effect: lo visible y lo invisible en las imágenes de la guerra**

Rocco Mangieri

*Laboratorio de semiótica y socio-antropología de las artes.CDCHTA-ULA*

*Proyecto AR-88-15-10-A*

*“On line war is absurd”* Dominique Wolton

*“The battle scattered, the art condensed”* Jhon Hale

Después del 11 de Septiembre y del ataque a las *Twin Towers* el lenguaje de la guerra ha cambiado definitivamente. Este cambio en el discurso y de las narrativas de la imagen de guerra venía avanzando progresivamente ya a partir del final de la Guerra Fría y el acontecimiento de la caída del muro de Berlín. Casi todos los sociólogos, historiadores, teóricos de la fotografía y la misma opinión pública atenta a la información de los medios, están de acuerdo con la aparición de este cambio, tanto a nivel de la producción de sentido así como a nivel de la circulación y lectura de la imagen.

La guerra ha dejado de ser leída como acontecimiento pleno para pasar a ser una suerte de flujo casi ininterrumpido de informaciones estereotipadas, series manipuladas dentro de las grandes cadenas que controlan las narrativas globales, imágenes previamente filtradas o descontextualizados de su entorno de significación. Podemos afirmar que en definitiva la guerra ya no es ni siquiera una narrativa épica sino un juego macabro donde la muerte, el terror, el miedo, la muerte, las retóricas e ideologías de la inseguridad y las falsificaciones deliberadas, se han convertido en un espectáculo global.

Este flujo espectacular de imágenes de guerra que circula a través de las redes de información, insertadas en una compresión espectacular del tiempo y del espacio, en una especie de *código universal de la instantaneidad* y el consumo, hace casi imposible o muy difícil que estos eventos puedan reintegrarse en una *estructura* cuya organización está basada fundamentalmente en los procesos de filtrado cultural, la estratificación de la memoria socio-individual y en definitiva poder darle forma y contenido a lo histórico. Lo histórico entendido como el espacio semiótico ya organizado de lo que sucede y de lo que ha sucedido, un tramado de estructuras que permite que la memoria y el imaginario social puedan realmente construirse y activarse.

En este ensayo no vamos a detenernos en un repaso historiográfico de los usos y sentidos de las imágenes de guerra. Es un territorio muy extenso y sin embargo explorado en buena parte. Solamente queremos hacer foco sobre un aspecto particular, un detalle que puede revelarnos quizás uno de los poderes más grandes y maravillosos de la imagen. Una serie de anécdotas en cierta forma riesgosas que a nuestro modo de ver serían capaces de darnos algunos

criterios y juicios de valoración sobre las actuales imágenes de la guerra a nivel semiótico y estético. El título es para nosotros una invitación al lector para entrar en esta anécdota.

Entre 1941 y 1942, la National Gallery de Londres dirigida por el célebre historiador Kenneth Clark, por petición de los ciudadanos sometidos a los intensos ataques de la aviación nazi, decidió poner en marcha un programa denominado *The picture of the month*. El museo, teniendo en cuenta la necesidad de proteger el notable patrimonio artístico que estaba guardado en sótanos y otros lugares subterráneos de la Londres, tuvo la idea de exponer un cuadro al mes en un espacio de la Galería (Mc Gregor Neil, 2002).

Cada londinense, hacía una larga cola en el horario diurno previamente fijado para observar por unos segundos el cuadro colocado sobre un caballete. En muchas ocasiones, la misma persona repetía mensualmente el ritual de espera para tener la oportunidad de volver a observar el cuadro.

Este pequeño relato causa sorpresa. No tanto por la idea que tenemos de la disciplina, la etiqueta o la elegancia espartana de los ingleses, sino por el detalle de tratarse de un observador que mira la imagen por un muy breve lapso de tiempo y que además lo hace por la demanda o la petición de alguien que se siente parte de una cultura y de un imaginario sociocultural. Durante ese período, la serie de cuadros expuestos fue variada e incluso extensa. Pero lo que nos interesa particularmente, y que ha sido en realidad el indicio disparador de este ensayo, es ¿qué imágenes pidió la colectividad, la sociedad y sobre todo por tratarse de un contexto de guerra verdaderamente duro y peligroso?-

Pues bien el mismo Kenneth Clark decidió ofrecerles cuadros tales como *El retrato de un Hombre* de Tiziano o el tranquilo y apacible *Patio de una casa en Delft* de Pieter De Hooch, pero la gente prefirió cuadros algo más intensos como *Cristo en el monte de los olivos* de El Greco , el *Noli me tangere* de Tiziano, incluso los `paisajes de Constable y de Gainsborough fueron de los más visos y solicitados a medida que *The picture of the month* proseguía.

Imagino que el lector modelo de este texto ya debe saber cuál la lectura propuesta y el eje fundamental alrededor del cual podrían articularse otras derivas de sentido. Nuestra intención de orientar al lector, al intérprete hacia una zona icónica *periférica* al centro de combate, *hacia los márgenes* del escenario en el cual se desarrollan las escenas de guerra como tales, sobre una *ruta anacrónica* , una *peripecia hacia atrás* que nos aleja de un punto de llegada codificado: la zona de combate, la imagen del reportero en la trinchera, la fotografía capturada en un instante irreversible. En pocas palabras, la anécdota de un anacronismo que parece ir completamente en contra del sentido de la captura, de la instantaneidad, del instante irrepitible, itinerarios todos que han sido repetidos hasta el cansancio como uno de los fundamentos más “valorados” de la imagen de guerra.

Por esta razón, que en el fondo traza una ruta de lectura que nos apasiona, hemos elegido las imágenes de algunos fotógrafos que a nuestro parecer generan un itinerario de lectura, a la vez cognitivo y pasional, que se asemeja a lo que hemos etiquetado provisionalmente como efecto Gainsborough en relación a la experiencia visual y sensorial de un *paisaje* (landscape

painting) que como tal , produce sentido por oposición y contraste con otras series de imágenes que operan bajo otros ejes y principios de lectura.(Fig.1)

Sabemos ya que históricamente, las primeras series de imágenes fotográficas de guerra ( tales como las que se tomaron durante la Comuna de París, la guerra de secesión norteamericana, la guerra de Crimea y otras) basaban su eficacia en una operación testimonial, como signos indexicales del advenimiento de un suceso y al mismo tiempo como la prueba de una victoria sobre el enemigo, del valor, el miedo, la resistencia de los soldados, la suerte de los civiles. El valor de la imagen, más que convertirse en una posibilidad de apreciación estética (con muy raras excepciones) se fundaba en dotar de pruebas a la opinión pública sobre el desarrollo de los acontecimientos y también de organizar posteriormente *archivos testimoniales e históricos* que pudiesen integrarse para construir narrativas generalmente articuladas alrededor de algunos significados fundamentales tales como el sacrificio , el valor y la nobleza de los soldados, la grandeza de un pueblo, el poder y la fuerza de un ejército y otros.

A nuestro modo de ver, la imagen de guerra asociada en este caso a la producción de fotografías a cargo de reporteros e incluso de fotógrafos enrolados en un ejército, contenía desde el principio lo que hemos denominado como una *paranoia indexical*. Un impulso, proveniente probablemente de un fuerte imaginario cultural e ideológico, que empujaba rápidamente la imagen de guerra para que adquiriese su pleno sentido, siempre y cuando lograra estar cada vez más cerca de la” verdad del acontecimiento”, cada vez más indiscernible de la *toma* y del *evento*, en una suerte de *loop* del sentido en el cual el acto fotográfico se confunde y forma parte del impacto discursivo, reduciendo o borrando incluso la posibilidad de construir efectivamente un relato, una historia. Este dispositivo, como ocurre hoy en día con la tan aplaudida imagen de *guerra on-line*, hace que el único espesor de la imagen sea solamente su *superficie* inmediata, en una semiosis degradada del *ipso-facto*.

Esta *paranoia indexical* como eje de valoración social y estética de la imagen de guerra que trata de imponer al lector a toda costa un valor del signo directamente proporcional a su progresivo apego al *aquí-ahora* es, para nosotros, no solamente un itinerario exploratorio y valorativo de la iconósfera de la guerra sino, también y sobre todo, de una ideología y un modo de instalar en los colectivos socioculturales contemporáneos un código restringido y empobrecido y, lo más preocupante, hacer de la hiper-visibilidad un proceso que va borrando a gran velocidad el poder social de la imagen como medio y soporte de la memoria, del reconocimiento autobiográfico. En cierta forma, toda la parafernalia de la *high-definition*, de la transmisión de la imagen en tiempo real, del on-line permanente e instantáneo, ha generado una peligrosísima era de la hiper-transparencia de la imagen. Cuando nosotros los semióticos sabemos muy bien que una de las virtudes más preciadas es, por el contrario, su *opacidad*, su *resistencia* a la lectura , su *borrosidad* y su carácter de *fragmento del mundo* que se ofrece al intérprete incluso como un pequeño *enigma*, un *acertijo* o un juego de itinerarios.

No estamos en lo absoluto metiendo en un solo saco a toda la enorme producción de imágenes de guerra desde finales del siglo XIX hasta hoy sino que solo pretendemos situar uno de los

ejes dominantes de producción y de lectura- Evidentemente hay fotógrafos y pintores o dibujantes que hacen la excepción pero la tendencia generalizada ha sido el abultamiento del index: la tranquila y oportuna función indexical del signo se ha convertido poco a poco y a grandes saltos en una obsesión nada inocente. En este proceso, que también ha sido estudiado dentro de la teoría de la información y la teoría de los medios ( Wolton, 1999), la función de las imagen se ha articulado necesariamente con las grandes decisiones y políticas globales de información.

Llegados a este punto del ensayo nos queda la tarea de conectarnos, a manera de un *gedankenexperiment*, con la obra de dos fotógrafos, o mejor de dos fotógrafos-pintores: Simon Norfolk y Richard Mosse. Haremos también un desvío muy breve hacia algunos fotogramas del film *Hiroshima monAmour* de Alain Resnais. La idea es estimular al lector para que, siguiendo la propuesta, encuentre otras imágenes y otros itinerarios posibles bajo la idea del anacronismo , la huida inteligente fuera del imán del index hacia una zona donde se acumule el tiempo y la memoria.

Simon Norfolk, fotógrafo británico nacido en Africa, expone en la Tate Gallery de Londres en el 2010 una de sus series llamada *Chronotopia*. El título nos remite al concepto de *cronotopo* de Mihail Bajtin es decir, a aquellos paisajes o figuras del territorio de la ficción que, al ser recorridas y rememoradas por los personajes o por el narrador de una historia, nos permiten situar el discurso desde la perspectiva del espacio y la memoria, organizando el relato a través de la coherencia y reiteración de un lugar (Bajtin, 1989). Norfolk toma esta serie en relación a la guerra que los Estados Unidos y los aliados europeos emprenden (de hecho unilateralmente) en Afghanistan, haciendo uso de tecnologías de ataque y de alto un poder destructivo que fue utilizado en varias zonas del territorio y especialmente en Kabul.. Como sabemos, esta guerra relámpago programada con mucha anticipación para realizarse *a alta velocidad y con un máximo de eficacia*, hizo un uso relativamente bajo de la infantería y de los marines, y por el contrario la rápida victoria, invasión y control del territorio se debieron fundamentalmente al uso intensivo de misiles teledirigidos, alta tecnología digital de control del espacio y a la aviación.

Norfolk construye un discurso visual deliberadamente alejado del espacio-tiempo del combate y va a la búsqueda de otro *cronotopo*- Un combate que de hecho no se hizo nunca visible tal como se ha dicho repetidas veces) sino solo como una serie de datos previamente manipulados o en el mejor de los casos a través de fotografías y videos de muy baja definición y con localizaciones inciertas y efímeras. Las tres fotografías que hemos elegido, elaboradas a través del uso de una tecnología analógica y de vieja data (el uso de la técnica del colodión sobre placas de papel), se acercan al sentido social y memorioso del *Picture of the month* de la National Gallery en los duros días de la guerra.

Las imágenes ofrecen al lector un tiempo-espacio diferente y periférico de interpretación a través de un tratamiento paisajístico de la escena, por lo general desprovista de la presencia de personas y acentuando los efectos luminosos, las transparencias, las trayectorias y la atmósfera neblinosa y difusa de los lugares fotografiados. Hay también en ellas una distancia de observación algo *desimplicada* de la escena que permite (a nuestro modo de ver) la

oportunidad de construir lentamente, poco a poco, un relato, una historia. Precisamente una historia no contada, incluso absurda y anacrónica para un reportero de guerra. Son imágenes completamente alejadas de la *tiranía contemporánea del index*. Paisajes de la guerra que nunca fue visible pero que aquí, a través de estas tres fotos aparentemente neutrales, Adquieren el sentido arqueológico de un paraje que funciona como un fragmento de la memoria.(figs.2 y 3) No es casual que Norfolk haya, en forma explícita, hecho un uso intertextual de su propuesta con la obra fotográfica de fotógrafo británico del siglo XIX, John Burke. Solo a manera de breve referencia para el lector, las series de Burke fueron tomadas durante el conflicto franco-afgano y 130 años después Norfolk propone una mirada a partir del observador externo pero que ya ha dejado de ser testimonial y exótica (Fig.4) Haciendo una relación a nivel de la forma de la expresión con la serie de Burke pero obteniendo otros sentidos esta vez articulados con una reflexión crítica sobre el estatuto de la imagen de guerra en esta fase histórica. Estos parajes periféricos de la guerra citan críticamente las bucólicas y exóticas fotografías de John Burke (Fig.5) y promueven un desvío ético y estético en referencia a la mirada colonial del imperio británico que todavía subsiste actualmente. Encontramos también una nueva mirada deconstructiva en relación a la focalización narrativa clásica de autores de la literatura imperial del siglo XIX como Rudyard Kipling y otros. Este autor es citado en los textos de la muestra de Norfolk. Y especialmente en relación a este autor y sus tácticas que construyen la imagen bajo un principio de la autoridad de un observador imperial que se ubica siempre en la centralidad del discurso geográfico europeo (Said, 1996).

Esta vuelta al tiempo-espacio del paisaje nos parece de una gran relevancia estética y ética no tanto en relación a la calidad indudable o a la técnica a veces casi virtuosa de estas imágenes, sino sobre todo por el desplazamiento en la producción de sentido y de lectura que promueven (Verón, 2004). Ciertamente un *desplazamiento político* de la mirada que seguramente no debe ser muy cómodo y hasta incomprensible para todo un universo de recepción y consumo breve y rápido de la imagen de guerra. El simple hecho, pequeño pero de una gran potencia semiótica, de que se nos ofrezca un panorama alejado y en los bordes del combate y de la muerte en vivo y en directo es una bellísima proposición al observador el cual tiene la oportunidad y sobre todo el tiempo para aceptar el rol actancial y temático de un cómplice del tiempo de lectura bajo el esquema de una *clepsidra* y ya no de un reloj digital de cuarta generación que mide desesperadamente hasta las milésimas de segundo. Al mismo tiempo se trata de *volver sobre los pasos del otro*, usando en cierta forma el mismo género pictórico y dibujístico del paisaje imperial para mostrarnos otro régimen de visibilidad que ya se aleja del exotismo dominante para adentrarse en el registro poético.

Richard Mosse, es un fotógrafo y cineasta irlandés que, entre sus importantes proyectos fotográficos, presenta en la Bienal de Venecia del 2012 su serie fotográfica y audiovisual llamada *Infra-Enclave*, realizada en el contexto del fuerte y violento conflicto entre bandos de la República del Congo entre los años 2010 y 2011 (Fig 6 y 7). La técnica usada por Mosse, una variación personalizada del *aerochrome* le permite captar la *clorofila* de la vegetación, escenas surreales donde el rosado y el rojo se disputan rítmicamente la ocupación de la superficie. Del mismo modo que lo que ocurre en las series de Norfolk pero con una

poética diversa, las imágenes de Mosse son tomadas fuera de los escenarios de combate, en los márgenes vivos de un territorio pleno de savia, juegos miméticos y de combatientes que exhiben sus armas, sus vestidos con penachos de ramas y flores. Explícitamente Mosse hace un intertexto con la novela *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad, pero encuentra la luz y el color en lugar de la obscuridad, la vida palpitante en lugar del terror de una metamorfosis irreversible del cuerpo (Fig.8). No podemos dejar de comparar aquí las imágenes al final del viaje río arriba y adentro del personaje principal de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Pero donde Coppola nos hace ver la transformación del hombre blanco dominador en salvaje despiadado, Mosse nos ofrece la oportunidad de encontrar al *buen salvaje* de Lévi-Strauss. Coppola nos conduce en el interior de una espesura intrincada y oscura. Mosse nos da a ver un paisaje cálido y humano, *sorpresivamente otro* y ya no subordinado a la mirada centralizada del narrador del imperio, como la que ha sido construida además en la obra de Conrad (Said, 1996).

Pensamos que al final de estas lecturas hemos podido aclarar algunas cosas importantes sobre la imagen de la guerra y también, en forma indirecta, sobre la producción de sentido de la imagen contemporánea en general. Nos toca ahora precisar algunos aspectos o rasgos esenciales de la semiosis de la imagen a la manera de una breve enciclopedia tanto a nivel del plano de la expresión como del contenido.

Antes de intentarlo queremos retomar la idea, expresada antes, de reflexionar de nuevo sobre la necesidad de que los acontecimientos en su forma más pura y los eventos en sentido amplio sean integrados y de alguna forma codificados en el interior de una cultura, en un contexto sociocultural que permita pasar del sentido del evento al sentido de *lo histórico*, o si se quiere de la inmediatez de superficie incluso incomprensible de lo que acontece y la necesidad humana y existencial de reconvertirlo en una experiencia como tal. Si se quiere podemos hablar de construir una experiencia de la imagen inmediata que rastrea y que pretende o impone como significante un rastreo más que un registro o un archivo. Si esto es así y siguiendo a algunas observaciones de Lévi-Strauss, el *evento* es relevante sin duda pero requiere pasar a formar parte de la *estructura* y las imágenes que hemos elegido quizás puedan leerse dentro de este puente o paso (Lévi-Strauss, 1962). Al mismo tiempo sabemos el dilema aún vigente entre una historia del acontecimiento o microhistoria y una historia de tiempos largos fundada más bien en las *regularidades* que en los eventos no previstos. La lectura propuesta no invalida ambos extremos (la plenitud inmediata del evento y su integración en el tiempo histórico y de las memorias culturales) pero se inclina decididamente hacia el segundo como “fase final” que permite narrativizar, comprender y *asentar el impacto del acontecimiento* en el interior de una red de códigos y sistemas de representación social.

Por último apuntamos algunas estrategias de la imagen (Mangieri 2007, 2016), algunas de las cuales parecen alojarse en estas series, que permiten construir y cruzar el puente entre el evento de la guerra y el espacio-tiempo de las memorias socioculturales, de las estructuras nunca completamente cerradas en cuyo interior y a través de las cuales circula y se modifican los sentidos:

- a) La *distancia narrativa* regulada y adoptada por el fotógrafo. Una aparente neutralidad similar a la mirada del etnógrafo y el antropólogo visual pero que toma en cuenta los inevitables grados de compromiso y de participación emotiva y pasional con el mundo.
- b) Una *estrategia panorámica*, de amplitud del campo visual o de complejidad del detalle tanto a nivel del plano de la forma como del plano del contenido. La imagen trata de dilatar el tiempo de lectura y de dilatar al mismo tiempo las gradaciones y artificios de su construcción visual.
- c) El uso del *anacronismo* en el mismo sentido apuntado por Enzensberger (Enzensberger, 1999) como un aparente estar fuera del tiempo pero que paradójicamente permite crear una imagen en forma de varias capas donde el tiempo ya no funciona cronológicamente. Un paso hacia atrás y hacia la periferia del evento de la guerra. El anacronismo permite hoy en día reeducar nuestra mirada volviéndola de nuevo hacia aquello *otro* que queda excluido completamente de los artificios tecnológicos de la instantaneidad y de la ideología del *ipso-facto*.
- d) La imagen tiende aquí a recuperar, en grados diversos, los *ritmos de lectura cultural* y en este caso se construye deliberadamente en una frontera permeable entre el observador y lo observado.
- e) La imagen logra escapar a la *tiranía del index* a través de una neo-retórica del paisaje recuperando una dimensión estética y una ética diversa de la fotografía de guerra, basada mucho más en complicidad del espectador y su capacidad de percepción temporal. La presencia implacable de index cede lugar a los efectos de una iconicidad pura que nos reclama desde la perspectiva de un *paisaje insólito*.
- f) La imagen de guerra recupera algunos de sus poderes más relevantes (Freedberg, 2009), como *artefacto estético* que estimula y presiona sobre los mecanismos de la memoria al ser usada ya no como el registro pretendidamente indexical y puro de un evento, sino más bien como un panorama opaco compuesto de varias capas de sentido. Es un enigma y un acertijo más una ideología de la evidencia y de la prueba.
- g) El relato fotográfico es el resultado de una *peripezia*. En vez de "ir al grano", de ir al centro del evento (lo cual siempre ha sido una quimera y una obstinación de las nuevas imágenes) se prefiere dar *rodeos* y de pronto *detenerse en un paraje* que no tiene aparentemente nada que ver con un objetivo logístico, con el final de una dirección determinada previamente.
- h) La imagen de guerra ya no puede ser leída como un paisaje exótico de un observador que registra arqueológicamente el territorio para certificar y autenticar (a menudo enmascarándose con los signos del otro) su conquista y poder, sino como el trazado respetuoso de un paraje que nos resulta desconocido, incluso surreal e imposible.

Aquí la imagen, como *paisaje* y como *paraje*, es el producto de una reflexión y de un programa de movimientos exploratorios sobre un territorio más *emotivo y memorioso* que físico. Una operación más bien silenciosa y hasta *solitaria*, muy semejante al maravilloso efecto de *lejanía de lo terrible* que nos produce todavía hoy al ver un plano cercano de los cuerpos de los amantes que remiten a la piel quemada por la bomba de Hiroshima en el famoso y hermoso film de Alain Resnais (Fig.9). La enorme e incompresible máquina de la

guerra no es visualmente perceptible en esta imagen pero es visible. Son imágenes que *producen lo visible* en vez de mostrar lo visual. De hecho pensamos también en un *efecto Resnais* en cuanto reenvío de lo accidental y de la arremetida del acontecimiento hacia la posibilidad de que la imagen acumule lo histórico: el film de Resnais es, maravillosamente, un relato donde la imagen se construye por los avatares de la memoria.

En las series de fotografías de Norfolk y de Mosse ya no se escucha el ruido de las bombas y el traqueteo de las ametralladoras, el grito del dolor de los moribundos. Al igual que en la lectura visual del hermoso paisaje de Gainsborough. Pero pueden ser recreados precisamente por su *aparente ausencia*, la inmediatez estrepitosa, irracional e incomprensible de la guerra aún está en estos paisajes y emite todavía pero ya en el fondo ( ya no en primer plano) sus señales de muerte , pero estas están ya mezcladas, confundidas con el sonido del viento de la noche, la luminosidad del cielo cruzado por una falsa estrella de metal, la calidez surreal de un ramaje clorofílico o la brillante mirada de un combatiente convertido en un cuerpo de *camouflage* ritual.

## Bibliografía

BAJTIN, Mihail (1989), *Las formas tiempo y del cronotopo en la novela*, Madrid, Taurus.

DANTO Arthur, Mc GREGOR Neil et al., (2002), *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona. Crítica.

ENZENSBERGER, Hans (1999), *Zigzags*, Barcelona, Anagrama

FREEDBERG, David (2009), *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi

LEVI-STRAUSS, Claude (1962), *El pensamiento salvaje*, México, FCE

MANGIERI, Rocco, (2007), *Tres miradas, tres sujetos*, Madrid, Biblioteca Nueva

(2016), *Imagoletragrafía*, Mérida, Ediciones Universidad de Los Andes.

WOLTON, Dominique (1999), *La información y la guerra*, México, Siglo XXI

SAID, Edward (1996), *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama

VERON, Eliseo (2004 ), *Fragmentos de un tejido*, Buenos Aires, Gedisa





Fig.1 *Landscape*, Gainsborough home museum, Londres. [www.gainsbouroghmusem.org](http://www.gainsbouroghmusem.org)



**Fig.2** CHRONOTOPIA, Simon Norfolk, Missile US launch-pad 2012 [www.chronotopianorfolk](http://www.chronotopianorfolk.com)



Fig.3 CHRONOTOPIA, Simon Norfolk , Afghanistan, 2012, [www.chronotopianorfolk](http://www.chronotopianorfolk.com)

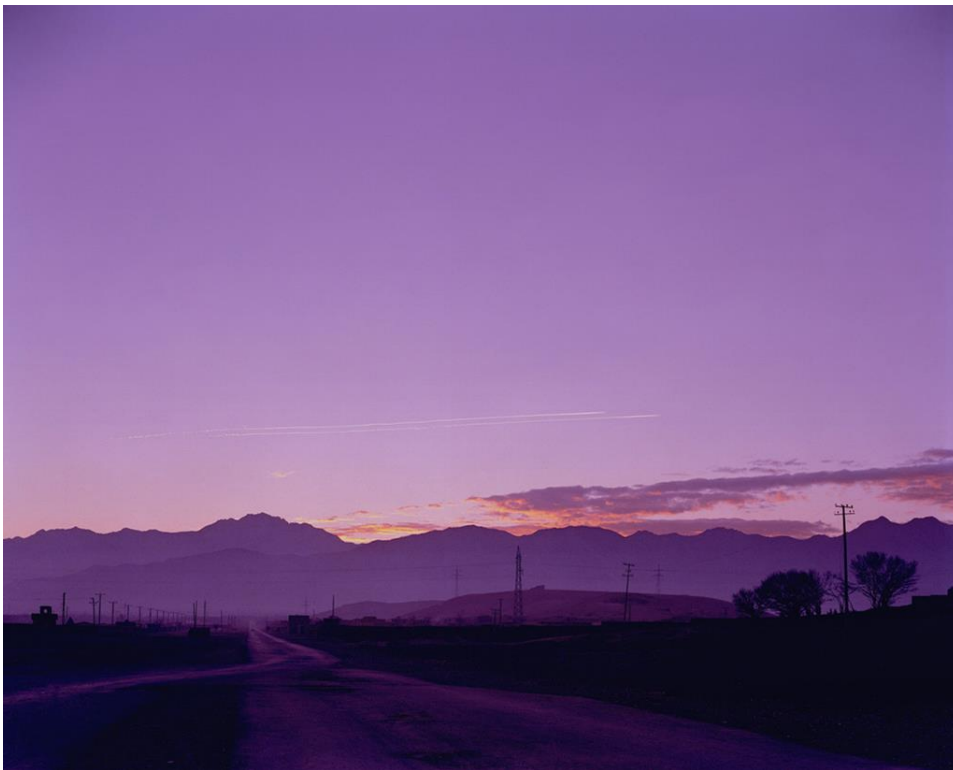


Fig.4 CHRONOTOPIA, Simon Norfolk, Afghanistan, 2012 [www.chronotopianorfolk](http://www.chronotopianorfolk.com)



Fig.5 Campana Británica en Afghanistan, John Burke, 1879. British Museum.  
[www.thebritishmuseum.com](http://www.thebritishmuseum.com)





Fig.6 ENCLAVE, Richard Mosse, Bienal de Venecia 2012[www.mosse&burke.com](http://www.mosse&burke.com)



Fig.7 ENCLAVE, Richard Mosse., Bienal de Venecia 2012[www.mosse&burke.com](http://www.mosse&burke.com)



Fig.8 ENCLAVE, Richard Mosse, Bienal de Venecia 2012 [www.mosse&burke.com](http://www.mosse&burke.com)



Fig.9 Fotograma del film *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais. [www.kinephilia.org](http://www.kinephilia.org)