

Arte y genocidio: una confrontación con la invisibilidad de la catástrofe

Art and genocide: confronting with the invisibility of catastrophe

María Celeste León Corea¹

RESUMEN

Este artículo examina la relación entre arte, genocidio y regímenes de visibilidad en contextos de violencia extrema. A partir del concepto de genocidio desarrollado por Raphael Lemkin, se sostiene que los procesos genocidas no solo implican la destrucción física de los cuerpos, sino también la supresión de las condiciones simbólicas que sostienen la identidad y la memoria de un grupo. A través del análisis de las pinturas de David Olère sobre Auschwitz y de prácticas artísticas contemporáneas que emergen en Gaza, el artículo explora cómo la producción artística puede funcionar como una forma de resistencia frente al borramiento de la memoria colectiva. El análisis dialoga con la noción de biopoder de Michel Foucault y con los marcos de inteligibilidad del sufrimiento propuestos por Judith Butler. Finalmente, a partir del concepto de sublevación de Jean Allouch, se plantea que el arte puede interrumpir los regímenes de visibilidad que regulan la percepción social de la catástrofe.

Palabras clave: Genocidio; arte y memoria; biopoder; regímenes de visibilidad; sublevación; Gaza.

ABSTRACT

This article examines the relationship between art, genocide, and regimes of visibility in contexts of extreme violence. Drawing on Raphael Lemkin's concept of genocide, it argues that genocidal processes involve not only the physical destruction of bodies but also the suppression of the symbolic conditions that sustain the identity and memory of a group. Through the case of David Olère's paintings of Auschwitz and contemporary artistic practices emerging from Gaza, the article explores how artistic production can function as a form of resistance against the erasure of collective memory. The analysis engages Michel Foucault's notion of biopower and Judith Butler's reflections on frames of intelligibility to understand how certain forms of suffering become visible while others remain marginalized. Finally, drawing on Jean Allouch's notion of symbolic subversion the article proposes that art can interrupt dominant regimes of visibility by confronting audiences with images that resist the normalization or invisibilization of catastrophe.

Keywords: Genocide; art and memory; biopower; regimes of visibility; subversion; Gaza.

¹ Universidad de Costa Rica (UCR). San José, Costa Rica. <https://ror.org/02yzgww51>. Estudiante de Bachillerato y Licenciatura en Psicología, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Psicología.

Correo electrónico: celesl_c@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.15517/j7y17d51>

Recepción: 30/06/2025 Aceptación: 4/03/2026

Introducción

El 7 de octubre de 2023 marcó un punto de inflexión sin precedentes en el conflicto entre Israel y Palestina, tras los ataques perpetrados por Hamás y la posterior ofensiva militar israelí sobre la Franja de Gaza. Lo que comenzó como un episodio de violencia armada escaló rápidamente hacia una devastación del territorio palestino y de su población civil. Para efectos del presente análisis, estos acontecimientos pueden ser comprendidos bajo la categoría de genocidio, en la medida en que — como señala Daniel Feierstein refiriéndose al concepto acuñado por Raphael Lemkin— “un genocidio se propone la destrucción de la identidad de un pueblo —no solamente la de los ‘cuerpos’ inmediatamente aniquilados— y este proceso de destrucción se vincula con políticas de opresión, en tanto que la transformación de la identidad de un pueblo se lleva a cabo con el objetivo de oprimirlo” (Feierstein [2016](#), 250). Desde esta perspectiva, la violencia desplegada no puede entenderse únicamente como una respuesta militar, sino como parte de un proceso más amplio de desarticulación territorial, cultural y política del pueblo palestino.

Raphael Lemkin definió el genocidio como la destrucción de “los fundamentos esenciales de la vida” de un grupo nacional, incluyendo sus instituciones políticas y sociales, su cultura, su idioma y su existencia económica (Lemkin [1944](#), 79). Desde esta perspectiva, el genocidio apuntaría a desarticular las condiciones materiales y simbólicas que permiten la continuidad del grupo en tanto grupo, elemento de la conceptualización del genocidio que comprende ser una variable vital para el análisis de este artículo, el cual propone detener la mirada en un elemento que suele quedar relegado en los análisis más inmediatos de la violencia ejercida por el gobierno israelí sobre el pueblo palestino: el arte.

En medio de cifras, estrategias militares y disputas territoriales, las expresiones artísticas palestinas suelen aparecer como un elemento casi ornamental. Sin embargo, con la evolución de este artículo y con el enriquecimiento a partir de conceptos como la biopolítica de Michel Foucault y los marcos de inteligibilidad del sufrimiento propuestos por Judith Butler, se vuelve evidente que este desplazamiento no es un olvido ingenuo.

Si el poder opera no solo sobre los cuerpos, sino también sobre las condiciones que hacen posible la vida colectiva, como la memoria, la narrativa y la identidad, entonces relegar el arte al margen forma parte de esa misma lógica. Este artículo busca, entonces, sacar al arte de ese margen al que suele ser confinado y situarlo en el centro de la discusión, no como un accesorio cultural, sino como una forma de sublevación como lo entiende Jean Allouch, ante un borramiento intencional.

Desarrollo

Invisibilización de la catástrofe y arte

Ante contextos de violencia orientados a erradicar la identidad de un grupo, el arte rara vez es considerado como uno de los primeros medios para dar cuenta de la magnitud de la catástrofe. En un primer momento, la visibilidad de estos acontecimientos suele construirse a partir de cifras, noticias o discursos más directos que buscan describir los hechos y orientar a la sociedad a comportarse de una u otra forma. Sin embargo, una mirada retrospectiva sobre distintos episodios de violencia histórica permite advertir que el arte permite comprender dimensiones de la experiencia que los registros documentales no capturan. El arte suele operar en un registro distinto, más ligado a la experiencia, a la memoria y a la dimensión simbólica de la violencia. Precisamente por esta condición, las producciones artísticas que emergen de contextos de violencia extrema no siempre encuentran espacios de circulación inmediata, ya que su capacidad de confrontar al espectador con aquello que resulta difícil de asimilar puede generar incomodidad o resistencia.

Ante esta idea y para el marco de genocidio que se pone en boga en este artículo, es imposible no volver la mirada a los acontecimientos que marcaron la historia de la sociedad en estos términos mencionados anteriormente como la Segunda Guerra Mundial. David Olère, pintor y escultor judío-francés nacido en Polonia, fue deportado al campo de concentración de Auschwitz y asignado al llamado *Sonderkommando*, prisioneros judíos obligados a operar las cámaras de gas y los crematorios y que ocuparon una posición extrema dentro de la maquinaria nazi de exterminio. Sieradzka ([2018](#)) plantea que Olère presenció la muerte de estas víctimas y fue una experiencia que dejó una ‘huella indeleble en su memoria’

que quiso transferir al lienzo. El Ort Holocaust Art Center ([2025](#)) señala, en una recapitulación de la vida y obra de Olère, que en la posterioridad de la Segunda Guerra Mundial, sus pinturas parecían repeler al público más que atraerlo. La observación del Ort Holocaust Art Center apunta a una recepción marcada por la incomodidad. No resulta difícil comprender por qué muchos espectadores podrían haber evitado esas imágenes ya que Olère fue testigo directo de escenas que nunca dejaron de atormentarlo y decidió plasmar únicamente aquello que recordaba, lo que había visto con sus propios ojos.



Figura1. Ilustraciones de Auschwitz por David Olère (Olère [1946](#))

Esta reacción resulta particularmente reveladora si se piensa a la luz de otros contextos de violencia contemporánea. La incomodidad que generaban las pinturas de Olère sugiere que, frente a imágenes que confrontan de manera directa la brutalidad de los contextos violentos como un genocidio, los espectadores pueden optar por tomar distancia antes que enfrentarse plenamente a aquello que se muestra. Como advierte Susan Sontag, la exposición a imágenes del sufrimiento ajeno no necesariamente produce una implicación empática sostenida, sino que también puede generar rechazo, saturación o distanciamiento en quienes las observan (Sontag [2003](#)). En el caso de las representaciones vinculadas al exterminio nazi, Georges Didi-Huberman señala que estas imágenes confrontan al espectador con una violencia histórica que resulta difícil de integrar dentro de los marcos habituales de

percepción, lo que explica en parte la incomodidad o resistencia que pueden provocar (Didi-Huberman [2004](#)).

Algo similar parece observarse en la actualidad frente a las imágenes que circulan sobre el genocidio en Gaza ya que aunque estas se encuentran disponibles de manera constante a través de medios de comunicación y redes sociales, su presencia no necesariamente se traduce en una disposición colectiva a mirar, comprender o sostener esa mirada en el tiempo. En este sentido, la incomodidad que generaban las imágenes de Olère permite pensar en dinámicas más amplias relacionadas con la recepción de representaciones del sufrimiento extremo.

Sieradzka ([2018](#)) señala que, ante el rechazo de los trabajos de Olère en los años posteriores a la guerra, este destruyó una parte de su producción y rechazó participar en diversas exposiciones durante ese período. Si bien no puede afirmarse que existiera un rechazo documentado en todos los espacios, la decisión del propio artista sugiere una tensión entre la crudeza de sus imágenes y la disposición pública a enfrentarlas. En un contexto europeo atravesado por la reconstrucción material y simbólica de la posguerra, la representación explícita del exterminio no encontraba todavía un marco social plenamente dispuesto a integrarla. Durante los primeros años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la prioridad de gran parte de las sociedades europeas estuvo centrada en la reconstrucción política y económica, mientras que las experiencias específicas del exterminio judío permanecieron en gran medida en los márgenes del relato público (Judt [2005](#); Wieviorka [2006](#)). En este escenario, las representaciones visuales que confrontaban de manera directa la violencia de los campos de exterminio podían resultar difíciles de asimilar dentro de una memoria colectiva que aún no contaba con categorías sociales plenamente consolidadas para comprender la magnitud del genocidio.

Con el paso del tiempo, sin embargo, la memoria del Holocausto fue adquiriendo una institucionalización más sólida a través de investigaciones históricas y la creación de museos y centros de memoria. En ese nuevo marco, las obras de Olère comenzaron a ser revaloradas como testimonios imprescindibles de la experiencia del exterminio (Sieradzka [2018](#); Ort

Holocaust Art Center [2025](#)). No fue que el horror representado se volviera menos perturbador, sino que cambió el régimen de visibilidad que permitía mirarlo.

Para el análisis de este artículo, resulta imprescindible preguntarse ¿a qué se debe ese desplazamiento?. Si inicialmente ciertas imágenes parecían quedar al margen y posteriormente encontraron espacios de exhibición, ello revela que la visibilidad del arte no depende únicamente de su existencia.

Biopoder y recepción del arte como elemento de resistencia

La invisibilización de la catástrofe responde a marcos de poder que regulan la memoria colectiva y es ahí donde el biopoder brinda un elemento clave para este análisis. Si, como sostuvo Raphael Lemkin, el genocidio implica no solo la destrucción física de un grupo sino también la destrucción de su identidad nacional y cultural, entonces el control sobre las imágenes, los relatos y las memorias forma parte de ese mismo proceso. La eliminación no se consuma únicamente en la muerte de los cuerpos, sino también en la supresión de los testimonios que podrían sostener la continuidad simbólica e identitaria del grupo. (Lemkin [1944](#); Feierstein [2007](#))

Desde la perspectiva del biopoder, tal como lo conceptualiza Foucault ([2007](#)), el poder moderno no se limita a intervenir sobre los cuerpos, sino que organiza el campo mismo de lo visible y lo decible. En este sentido, el poder no opera únicamente mediante la coerción directa, sino también a través de la producción de regímenes de saber que delimitan aquello que puede ser dicho, mostrado o reconocido dentro de una determinada formación histórica (Foucault [2007](#)).

Cuando se afirma que la visibilidad del arte depende de condiciones políticas y culturales, no se está aludiendo simplemente a gustos estéticos o decisiones curatoriales aisladas, sino a un entramado más amplio de reglas, instituciones y marcos de legitimidad que determinan qué puede aparecer en el espacio público y en qué momento. Este desplazamiento conceptual permite comprender dichas “condiciones” como mecanismos de regulación. En este punto, el aporte de Foucault resulta clave: si el poder moderno no se

ejerce únicamente como prohibición, sino como administración diferencial de la vida — “hacer vivir y dejar morir” (Foucault [2007](#))—, entonces también organiza las condiciones simbólicas bajo las cuales ciertas vidas son reconocidas como valiosas y otras no.

La gestión biopolítica no se limita únicamente al cuerpo en tanto entidad biológica, sino que se extiende también a los marcos que hacen inteligible el sufrimiento de una población. En este sentido, el poder moderno no solo administra la vida de los cuerpos, sino que también produce los regímenes de saber y visibilidad a través de los cuales ciertas formas de violencia pueden ser percibidas o ignoradas (Foucault [1976](#)). En consecuencia, la circulación o la invisibilización de imágenes que representan el horror no puede entenderse como un fenómeno accidental, sino como efecto de un régimen de visibilidad que distribuye de manera desigual qué vidas se vuelven perceptibles dentro del espacio público y cuáles quedan relegadas a los márgenes de la experiencia colectiva (Butler [2009](#)).

Arte en Palestina

Ahora bien, en contextos donde la violencia se despliega no solo como borramiento físico, sino también como un intento de borrar memoria, identidad y humanidad, el arte adquiere una función política: la de resistir al olvido de quienes han sido reducidos al anonimato del daño colateral. En este sentido, el caso de Mahasen al-Khatib es profundamente revelador. Su obra *Dime qué sientes cuando ves a alguien arder*, dedicada a Shaban al-Dalu —un joven de 19 años asesinado en un bombardeo israelí al hospital al-Aqsa— no solo documenta el horror de una muerte, sino que interpela frontalmente al espectador. No se limita a ilustrar una tragedia sino que exige una respuesta ética. La pregunta que da título a la obra desestabiliza la mirada cómoda o distante ya que el trabajo de al-Khatib activa una forma de memoria visual que desafía tanto al régimen de invisibilización israelí como a los marcos culturales que tienden a invisibilizar la catástrofe. al-Khatib es asesinada en un bombardeo que no solo puso fin a una vida marcada por la expresión artística y el compromiso con la dignidad humana, sino que evidenció la crudeza del contexto en el que se desenvolvía.

Otra obra pertinente para el presente artículo corresponde a la del artista palestino Khaled Hossein, quien respecto a sus piezas con arcilla que colocaba en espacios devastados para posteriormente destruirlas, expuso: “Esta es una escena que vemos mucho después de que bombardean casas: cuerpos de niños esparcidos por la explosión.” (Hossein [2025](#)) Relacionando dicho acto con los aspectos foucaultianos del biopoder, se puede problematizar que Hossein estaría rompiendo con el poder simbólico hegemónico² al no permitir que su mensaje sea traducido, estetizado ni consumido a la vez que se rehúsa a representar el dolor en términos digeribles o museificables, manteniéndolo crudo, roto y local, recuperando el control del mensaje. Su trabajo no es simplemente artístico o académico, sino político y ético en tanto apunta directamente a desestabilizar los sistemas que producen sentido en la sociedad.

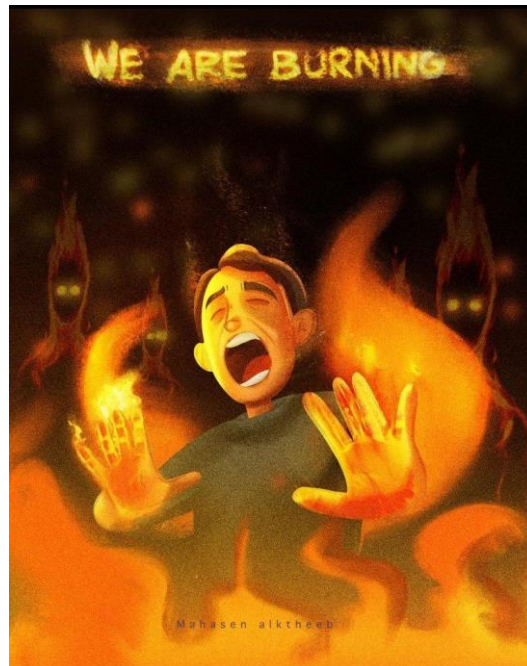


Fig.2. Imagen publicada por Mahasen al-Khatib (@mahasen_khteeb), *Dime que sientes cuando ves a alguien arder*, Instagram, 17 de octubre, 2024.

² El poder simbólico se refiere a la capacidad de reelaboración de información y de material, conectada a su vez con la propia construcción de un orden simbólico que permita entender el mundo social (Bourdieu [2000](#)).

La sublevación como irrupción frente a los regímenes de invisibilización

El genocidio, el papel del arte en contextos de violencia extrema y las producciones visuales que emergen en Palestina pueden articularse a partir de un concepto que resulta particularmente fecundo para el presente análisis: la noción de **sublevación** desarrollada por Jean Allouch. En su reflexión sobre la escena lacaniana, Allouch propone pensar la sublevación no únicamente como un levantamiento político en sentido estricto, sino como un gesto que irrumpe en los marcos establecidos de sentido, interrumpiendo los dispositivos simbólicos que buscan fijar o clausurar la interpretación de una experiencia histórica (Allouch [2020](#)). Desde esta perspectiva, la sublevación puede manifestarse también en el plano de las imágenes, los testimonios y las prácticas culturales que se resisten a aceptar los límites impuestos por los discursos dominantes.

Esta noción adquiere especial relevancia cuando se la sitúa en el contexto de los procesos genocidas. Como planteó Raphael Lemkin, el genocidio no se limita a la eliminación física de los individuos que componen un grupo, sino que implica también la destrucción de las condiciones culturales, sociales y simbólicas que permiten su continuidad como colectividad (Lemkin [1944](#)). En este sentido, la supresión de testimonios, memorias e imágenes forma parte del mismo proceso de aniquilación. De ahí que las representaciones visuales que emergen desde el interior de contextos de exterminio puedan entenderse como gestos de sublevación en la medida en que resisten el intento de borrar la experiencia colectiva del orden simbólico.

Al mismo tiempo, esta dimensión de sublevación debe comprenderse en relación con los regímenes de visibilidad que organizan aquello que puede aparecer dentro del espacio público. Tal como plantea Michel Foucault, el poder moderno no se limita a intervenir sobre los cuerpos, sino que también produce los marcos de saber que delimitan lo visible, lo decible y lo pensable dentro de una determinada formación histórica (Foucault [2007](#)). Desde esta perspectiva, la circulación o la invisibilización de imágenes que representan el horror no puede entenderse como un fenómeno accidental, sino como efecto de una gestión biopolítica que distribuye de manera desigual la inteligibilidad del sufrimiento. Como advierte Judith

Butler, estos marcos regulan qué vidas logran volverse perceptibles dentro del espacio público y cuáles quedan relegadas a los márgenes de la sensibilidad colectiva (Butler [2009](#)).

En este contexto, la sublevación adquiere una dimensión particularmente visible en el ámbito de la representación artística. Las pinturas de David Olère, realizadas a partir de su experiencia como miembro del Sonderkommando en Auschwitz, constituyen un ejemplo paradigmático de esta tensión. Como señala el Ort Holocaust Art Center ([2025](#)), sus obras generaban incomodidad en muchos espectadores en los años posteriores a la guerra, en parte porque confrontaban de manera directa aquello que la Europa de posguerra aún no estaba plenamente dispuesta a integrar dentro de su memoria pública. Sin embargo, precisamente en esa incomodidad reside su potencia: al insistir en mostrar aquello que debía permanecer invisible, estas imágenes irrumpen en los marcos de percepción dominantes y obligan al espectador a enfrentarse con una violencia histórica difícil de integrar (Sontag [2003](#); Didi-Huberman [2004](#)).

Desde esta perspectiva, las producciones visuales que hoy emergen en torno al genocidio en Gaza pueden leerse también como gestos de sublevación. En un escenario mediático caracterizado por la saturación de imágenes y por la disputa en torno a los marcos de interpretación del conflicto, estas representaciones insisten en hacer visible aquello que diversos dispositivos políticos y comunicativos buscan neutralizar o relativizar. Así, lejos de constituir únicamente documentos del sufrimiento, estas imágenes operan como irrupciones que tensionan los regímenes de visibilidad dominantes y disputan el lugar del genocidio dentro del campo de lo perceptible.

En este sentido, la sublevación no se reduce a un acto político directo, sino que puede tomar la forma de una imagen que insiste en aparecer allí donde el poder preferiría que no hubiera nada que ver. El arte producido en contextos de violencia extrema se convierte entonces en un espacio desde el cual aquello que ha sido violentamente negado encuentra una forma de inscripción simbólica, desestabilizando los marcos que buscan administrar la memoria del sufrimiento. Asimismo, la noción de sublevación también permite comprender el arte como una práctica que tensiona los marcos simbólicos dominantes desde los cuales se organiza la percepción de la realidad social. Tal como sugiere Garita en el artículo *Unos*

artistas se sublevan: cuando el arte tensa la hegemonía, ciertas producciones artísticas adquieren un carácter subversivo precisamente porque irrumpen en los dispositivos culturales que estabilizan el sentido y naturalizan determinadas relaciones de poder (Garita [2022](#)).

Desde esta perspectiva, el arte no opera únicamente como un medio de representación, sino como una práctica capaz de interrumpir los consensos simbólicos que sostienen la hegemonía. Esta dimensión resulta particularmente cercana a la manera en que el psicoanálisis concibe su propio quehacer: no como un saber destinado a restablecer el orden, sino como una práctica que abre grietas en los discursos establecidos, permitiendo que aquello que había sido reprimido o silenciado encuentre una forma de enunciación. En este sentido, tanto el arte como el psicoanálisis pueden entenderse como espacios en los que se produce una forma de sublevación simbólica, en la medida en que ambos confrontan los marcos que buscan fijar el sentido de la experiencia y limitar las posibilidades de su interpretación.

Conclusiones

En contextos como el genocidio en Gaza, donde no solo se busca el borramiento de los cuerpos sino también de identidades, memorias y narrativas, el arte puede convertirse en un acto de preservación y resistencia. En estos escenarios, la producción artística no se limita a representar el sufrimiento, sino que funciona como una vía para sostener la existencia simbólica de lo que se pretende desaparecer. Algo similar puede observarse en las obras de David Olère. Si sus pinturas generaban incomodidad en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, no era por una falta de valor artístico, sino porque confrontaban de manera directa la mecánica del exterminio que el régimen nazi había intentado borrar. Al insistir en representar con precisión el funcionamiento de las cámaras de gas y los crematorios, Olère convirtió el acto artístico en una forma de resistencia frente al intento de suprimir la memoria colectiva del genocidio.

Desde esta perspectiva, el arte producido en contextos de violencia extrema permite observar también la dimensión política de los regímenes de visibilidad.

Si el biopoder administra la vida a través de una distribución diferencial del valor, también administra la visibilidad a través de una distribución diferencial de la sensibilidad. No todo horror puede ser mostrado en cualquier momento: su aparición depende de umbrales de tolerancia, de consensos geopolíticos y de economías afectivas que condicionan la “digestión” colectiva de la violencia. Cuando el arte expone aquello que desestabiliza esos marcos —como ocurre con las representaciones del horror en Palestina— no solo incomoda estéticamente, sino que interrumpe una regulación biopolítica de la percepción.

Así, la invisibilización no debe entenderse como ausencia espontánea, sino como el efecto de un régimen de visibilidad que participa activamente en la producción de memoria y olvido. Determinar qué puede mostrarse y en qué momento es, en última instancia, intervenir en la forma en que una sociedad procesa —o bloquea— la comprensión de una catástrofe.

Las reflexiones de Susan Sontag sobre las imágenes del sufrimiento permiten profundizar en esta cuestión. Como señala Varo ([2018](#)) en su relectura de *Ante el dolor de los demás*, las sociedades contemporáneas tienden a proyectar sobre el arte producido en contextos de violencia una expectativa estética específica: se privilegian representaciones que conmuevan, pero que no resulten excesivamente perturbadoras. Se espera un dolor que pueda ser gestionado emocionalmente dentro de ciertos parámetros de compasión, evitando aquellas imágenes que confrontan de manera radical al espectador. En una línea similar, Sentilles ([2017](#)), retomando la noción del “contrato civil de la fotografía” desarrollada por Ariella Azoulay, advierte que las imágenes del sufrimiento pueden quedar atrapadas dentro de regímenes de visibilidad que estetizan la catástrofe y neutralizan su potencia política al convertir el testimonio en mercancía visual. Desde esta perspectiva, el problema no radica únicamente en las imágenes mismas, sino en la forma en que aprendemos a mirarlas y a relacionarnos con ellas. Como sugiere Sentilles al citar a Azoulay, las imágenes poseen la capacidad de transformar el mundo; si esto no ocurre, es en parte porque aún no sabemos cómo mirarlas.

La concepción del arte como lo sintetiza Brecht, “Art is not a mirror held up to reality, but a hammer with which to shape it” (cita atribuida a Brecht; la frase aparece originalmente

en Trotsky, *Literature and Revolution*, 1924), resuena profundamente con la noción de sublevación ética y política que Jean Allouch³ desarrolla en su reflexión sobre la resistencia a las estructuras dominantes⁴. En este marco, el arte no se limita a ser un simple reflejo del mundo ni un medio para comunicar pasivamente el sufrimiento, sino que se transforma en un acto de ruptura donde el arte y el acto psicoanalítico se encontrarían en un lugar común de sublevación subjetiva, tal como lo formula Allouch. El artista, al igual que el analista, no busca sanar en el sentido clásico, sino de subjetivizar, confrontar al sujeto con su no saber y desarmar las identificaciones previas. En este sentido, el arte que hiere, que fragmenta y que interpela —por ejemplo, la obra efímera y destructiva de Khaled Hossein y de al Khatib— no son un mero reflejo del dolor, sino una ruptura que no consuela sino que subleva generando una grieta que rompe con el orden simbólico impuesto. Por último, al interrumpir nuestras expectativas de lo que debe ser el arte en contextos de violencia, estas prácticas nos devuelven una pregunta fundamental: ¿cómo estamos mirando?. Nos invitan no solo a ver, sino a implicarnos éticamente con aquello que se resiste a ser reducido a imagen. El arte palestino, así, no es un reflejo del genocidio, sino una forma de interrumpirlo simbólicamente: de afirmar que aún hay sujetos, voces, cuerpos y mundos que no se dejan reducir a escombros.

³ Jean Allouch, *La escena lacaniana y su círculo mágico: Unos locos se sublevan* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2020), 12.

⁴ Aspectos que fueron abordados en los cursos Seminario de temas: Arte, Cuerpo y Creación. Articulaciones entre subjetividad y danza (PS-1033) y Teoría de la Técnica Pos-Freudiana (PF-7348) impartidos por la docente Andrea Molina en el año 2024 y 2025 respectivamente.

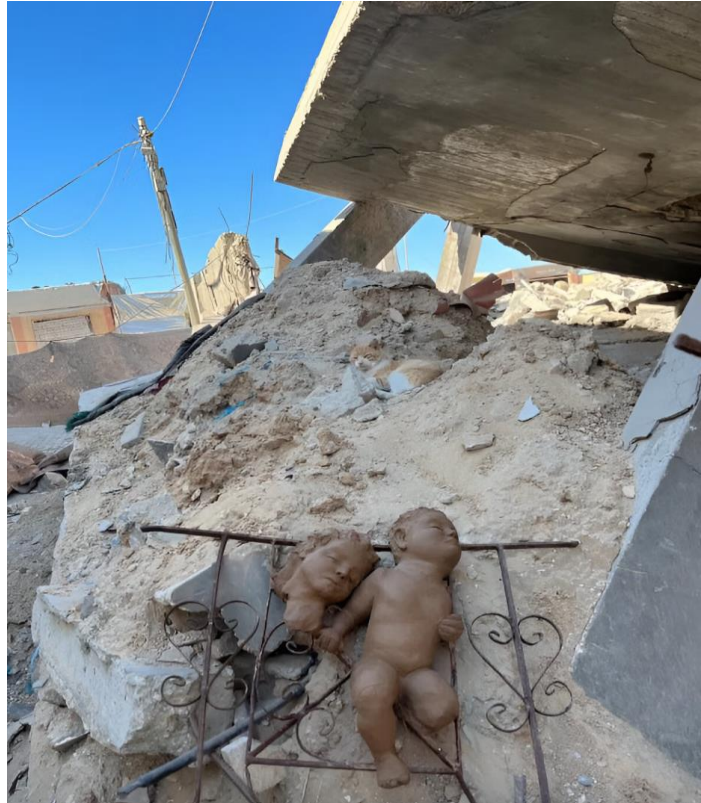


Figura 3. Khaled Hossein, *Escultura inquietante de los cuerpos de dos niños pequeños*, fotografiada entre ruinas. Fotografía cortesía del artista, publicada en The Art Newspaper, 10 de enero de 2025. <https://www.theartnewspaper.com/2025/01/10/art-in-the-rubble-how-gazas-artists-are-documenting-the-war>

Bibliografía

- Allouch, Jean. 2020. *La escena lacaniana y su círculo mágico: Unos locos se sublevan*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Butler, Judith. 2009. *Marcos de guerra: ¿Cuándo es llorable una vida?* Londres: Verso.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo*. París: Les Éditions de Minuit.
- Feierstein, Daniel. 2007. *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Feierstein, Daniel. 2016. “El concepto de genocidio y la ‘destrucción parcial de los grupos nacionales’: Algunas reflexiones sobre las consecuencias del derecho penal en la política internacional y en los procesos de memoria.” *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 61, n° 228: 247–266.
- Foucault, Michel. 2007. *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Garita, N. 2022. “Unos artistas se sublevan: cuando el arte tensa la hegemonía.” *REALIS: Revista de Estudos AntiUtilitaristas e Pos-Coloniais* 12, n°1: 165–179.
<https://doi.org/10.22409/realis.v12i1.55111>
- Hossein, Khaled. 2025. “Una escultura evocadora de los cuerpos de dos niños pequeños fotografiados entre las ruinas.” En *Arte entre los escombros: cómo los artistas de Gaza documentan la guerra*. *The Art Newspaper*.
<https://www.theartnewspaper.com/2025/01/10/art-in-the-rubble-how-gazas-artists-are-documenting-the-war>
- Judt, Tony. 2005. *Posguerra: una historia de Europa desde 1945*. Nueva York: Penguin Press.
- Lemkin, Raphael. 1944. *El dominio del Eje en la Europa ocupada: leyes de ocupación, análisis del gobierno y propuestas de reparación*. Washington, DC: Carnegie Endowment for International Peace.
- Olère, David. 1946. *Ilustraciones de Auschwitz*. Colección del Holocausto de la Familia Bulmash, 2012.1.441b. Kenyon College. Consultado el 24 de junio de 2025.
<https://digital.kenyon.edu/bulmash/1149>
- Ort Holocaust Art Center. 2025. “Olère, Lieberman, Shiber y Bueno de Mesquita.” Accedido el 1 de marzo de 2026.
<https://holocaust-art.ort.org/es/learn/olere-lieberman-shiber-and-bueno-de-mesquita>

Pinto, I. 2006. "Guy Debord: arte, espectáculo, sociedad." *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 5.

Sentilles, S. 2017. "Cómo deberíamos responder a las fotografías del sufrimiento." *The New Yorker*, 22 de diciembre.
<https://www.newyorker.com/books/second-read/how-we-should-respond-to-photographs-of-suffering>

Sieradzka, A. 2018. "David Olère: el arte como memoria del Holocausto." *Auschwitz Exhibition*.
<https://auschwitz.net/es/david-olere-al-arte-como-memoria-del-holocausto/>

Sontag, Susan. 2003. *Ante el dolor de los demás*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

Varo, A. 2018. "Ante el dolor de los demás: una relectura de Susan Sontag." *Revista El Genio Maligno*, 22.
<https://elgeniomaligno.eu/ante-el-dolor-de-los-demas-una-relectura-de-susan-sontag/>

Wieviorka, Annette. 2006. *La era del testigo*. Ithaca: Cornell University Press.

Young, James E. 1993. *La textura de la memoria: los monumentos del Holocausto y su significado*. New Haven: Yale University Press.



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>