



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE  
SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

"conocer para crear"



**FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA"**

**MAESTRÍA INSTITUCIONAL EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**

**"ESTETIZACIÓN DE LA VIOLENCIA:  
REFLEXIONES EN TORNO A LA PROLIFERACIÓN DE  
LA IMAGEN VIOLENTA EN LAS SOCIEDADES ACTUALES"**

---

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**

**MAESTRO EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**

**PRESENTA**

**Lic. CÉSAR ADOLFO ARCEO ARÉVALO**

**ASESOR DE TESIS: DR. BERNARDO ENRIQUE PÉREZ ÁLVAREZ**

**MORELIA, MICHOACÁN: FEBRERO 2020**



“De hecho, el curso de las asociaciones de aquel que contempla estas imágenes se ve enseguida interrumpido por su cambio”.

*La obra de arte en la época  
de su reproductibilidad técnica*  
(Walter Benjamin, 1936)

## AGRADECIMIENTOS

La presente investigación es resultado del programa de Maestría en Filosofía de la Cultura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su realización ha sido posible gracias al apoyo del CONACyT. Expreso mi entero agradecimiento a la coordinación del posgrado por la confianza depositada. A mis compañeros de generación por su cofradía e inspiración. A los miembros del comité académico, Dr. Emiliano Mendoza Solís y Dr. Jesús Emmanuel Ferreira González y en especial a mi asesor Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez por su acompañamiento y dedicación tutora. Agradezco también a la Dra. Andrea Soto Calderón por su disposición y diálogo y al Dr. Gerard Vilar Roca por ser una fontana en este camino. A mis padres, familia y amigos por su apoyo incondicional. A mi esposa Sofía Cortez por alumbrar el sendero.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	8
Capítulo 1	
<b>SOBRE LA VIOLENCIA</b>	12
1.1 Aportes de la Filosofía para la reflexión de la violencia.	14
1.2 Vis a vis.	28
1.3 Violencia y orden.	34
1.4 Violencia y pasión.	41
Capítulo 2	
<b>ESTÉTICA Y ESTETIZACIÓN</b>	52
2.1 Estética: historia cultural de la sensibilidad.	53
2.1.1 Primera fase. La gran división.	56
2.1.2 Segunda fase. La ruptura.	59
2.1.3 Tercera fase. Más allá del umbral.	64
2.1.4 Estética y sensibilidad.	68
2.2 Sobre la estetización.	70
2.3 Estetización de la violencia.	78
Capítulo 3	
<b>ESTETIZACIÓN DE LA IMAGEN VIOLENTA</b>	84
3.1 Epistemología de la visualidad, campo de la imagen estetizada.	86
3.1.1 Lo visual.	86
3.1.2 Visión.	88
3.1.3 Visualidad.	90
3.2 Estetización de la imagen violenta.	94
3.3 La mirada del sujeto frente a la imagen violenta.	104
Capítulo 4	
<b>ESTETIZACIÓN DE LA VIOLENCIA COMO PEDAGOGÍA POLÍTICA DE LA SENSIBILIDAD</b>	135
4.1 Anestésica en el siglo XXI.	139
4.2 Sujeto del shock.	144
4.3 Corolarios en la cognición social.	149
4.4 Política y sentimentalismo.	157
<b>CONCLUSIONES</b>	163
<b>REFERENCIAS</b>	166

## RESUMEN

La violencia es un fenómeno presente en la humanidad. Su estudio se renueva por las diversas manifestaciones que presenta. La estetización es un ejemplo de estas expresiones. El presente trabajo estudia la proliferación de la imagen violenta en las sociedades actuales y los corolarios de su estetización. El curso de las reflexiones expuestas tiene como base la filosofía de Walter Benjamin. Se destacan los conceptos de estetización, shock, modos de percepción y habituación. A partir de estas nociones, se expone cómo la estetización visual de la violencia es un protocolo cultural para la deshumanización.

Palabras clave: *estetización, violencia, imagen, Benjamin, percepción.*

## **ABSTRACT**

Violence is a phenomenon present in humanity. His study is renewed by the various manifestations it presents. Aestheticization is an example of these expressions. This paper studies the proliferation of the violent image in today's societies and the corollary of its aestheticization. The course of the exposed reflections is based on the philosophy of Walter Benjamin. The concepts of aestheticization, shock, modes of perception and habituation stand out. From these notions, it is exposed how the visual aestheticization of violence is a cultural protocol for dehumanization.

*Key words: aestheticization, violence, image, Benjami, perception.*

## INTRODUCCIÓN

¿Qué es la violencia? ¿Cómo se estetiza? ¿Qué significa estetizar? ¿Qué papel desempeña la violencia en esta relación? Estas preguntas conforman el panorama de la presente investigación. Todas ellas dibujan el terreno polifónico que la violencia produce, superficie de aparente aridez. Ahí, la pluricodicidad de la violencia convoca a diversas voces, ellas emiten reflexiones ya disímiles, ya semejantes. En conjunto, producen el coro, el orfeón que intenta dilucidar la penumbra de la propensión humana a la violencia y sus corolarios. Intento diáfano que colisiona frontalmente con la opacidad de lo ominoso. Efluvio y absorción contrapuestos.

Violencia, estetización, imagen. Éstas son las tres coordenadas que dibujan el firmamento de la investigación. De dicha constelación, emerge una ramificación conceptual que vira hacia caminos diversos, hacia otras demarcaciones. En el recorrido, todas estas fronteras rematan en la misma bahía, como si de una pesadilla se tratara. Todas terminan en el mismo terreno árido, contradictorio, movedizo. Esta es la superficie de la violencia. Así es su circunstancia: inconsistente, porosa, ambigua y ambivalente. En esta zona donde la contradicción tiene lugar, ¿cuál es el papel de la filosofía?, ¿cuál es su alcance?, ¿de qué medios se puede servir?, ¿de qué fuentes se puede abreviar frente a un problema multiaxial?

Las disciplinas que son sensibles a las vicisitudes de la cultura, que le toman como objeto de estudio y que encuentran en cada uno de sus elementos un nicho para la reflexión, se configuran como un interlocutor en potencia. Alguien con quien reflexionar, discutir, consensuar o disentir. Reflexionar sobre la violencia no puede ser una tarea solitaria, su radio de acción alcanza todo intersticio y convoca todas las voces.

Ubicar el origen, la causa, la raíz de la violencia es uno de los posibles trayectos para su reflexión. Avanzar en esa dirección conduce hacia la cultura. Destacar la cultura como objeto de estudio no es fortuito, ahí reside una posibilidad analítica. Aunque dicha posibilidad acarrea también el clásico antagonismo entre cultura y naturaleza, antigua dualidad de infinita contraposición que emplaza el dilema. *Kultur/Bildung* o *physis*. Cultura de la violencia o violencia de la cultura. Violencia natural o naturalización de la violencia. Producto humano o determinación anterior a la propia existencia. Acaso,



ratificación de una condición en clave de destino. Esta coyuntura, cargada de un espíritu agónico, convoca a la filosofía de la cultura.

La presente investigación intenta responder algunas preguntas generales. ¿Cómo se estetiza la violencia? ¿De qué modo opera y cómo afecta la producción y el consumo de la imagen violenta? A su vez, estas cuestiones se bifurcan en temas particulares. ¿Qué es la violencia? ¿Cómo se define? ¿Cómo se conceptualiza? ¿Cómo se interpreta? ¿Cómo se traduce? ¿Cómo se presenta en formas sensibles?

La hipótesis argumenta que la estetización de la violencia y, particularmente, la proliferación y el consumo de la imagen violenta, afectan al sujeto, modificando el estatuto ontológico y axiológico de la violencia, y repercutiendo directamente en su conducta individual y colectiva; a su vez, se conjetura que tales comportamientos son perfilados por acciones políticas que legitiman dichos procesos. El cuerpo del presente trabajo surge a partir de esta hipótesis y de las interrogantes antes expuestas. Las reflexiones que se presentan son inspiradas por el trabajo de Walter Benjamin, puntualmente su texto *La obra de arte en la época su reproductibilidad técnica*<sup>1</sup>. En las líneas del texto benjaminiano se ubican coordenadas para el estudio de la estetización de la violencia. A partir de las ideas extraídas del pensamiento de Benjamin, se construye una constelación con los conceptos de violencia, estética, estetización e imagen. Esta constelación conceptual direcciona el desarrollo del trabajo. Se inicia reflexionando el concepto de la violencia, para después cavilar sobre la estética y la estetización, disertar sobre la imagen violenta y finalmente, discutir las consecuencias que provoca la estetización de la violencia.

El texto se compone de 4 capítulos. El primero está enfocado en reflexionar el concepto de violencia. En él, se destacan las aportaciones filosóficas sobre la violencia, así como la dificultad para definir tal concepto. Puntualmente, se subraya la cualidad ambigua y ambivalente de la violencia y se reflexiona sobre la doble valencia que orbita alrededor de dicha noción. A pesar de no ser una tesis panorámica, se consultan distintas voces que han contribuido al universo teórico sobre la violencia con la intención de conocer alcances y obstáculos en este cometido.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo recurre a la primera y tercera redacción del texto de Benjamin. Se hará uso de las abreviaciones PR para la primera redacción y TR para la tercera. Walter Benjamin, *Obras. Libro I, Vol. 2* (Madrid: Abada, 2010), 12-85.

El segundo capítulo está dedicado al concepto de estetización. Se realiza un rastreo histórico sobre el desarrollo de la estética como disciplina encargada del estudio de la sensibilidad. Se destaca cómo el impacto de la estética sobre el arte se extendió hacia las fronteras de la cognición humana, creando constelaciones de sentido colectivo, cultural. Esta indagación intenta ubicar las implicaciones de la teorización sobre la sensibilidad, así como registrar las orientaciones y efectos de la estética como disciplina, para entender cómo se decanta por la estetización del mundo. La exploración surge de la historia cultural del arte que Larry Shiner propone<sup>2</sup>. A partir de ésta, se expone la relación entre estetización y sensibilidad. Dicha vinculación permite especular sobre la proliferación de acepciones del concepto *estetización*. Particularmente se parte de la bifurcación que expone Gerard Vilar<sup>3</sup>. El final del capítulo se orienta hacia la estetización de la violencia. Se exponen los rasgos particulares de este tipo de operación. Para ello, se recurre a Benjamin, quien expone las condiciones sociales para la aparición de este proceso. Espectáculo, destrucción y sensación estética de primer orden son los elementos de orientación para las reflexiones que se exponen.

El tercer capítulo está enfocado en la estetización de la imagen violenta. Para reflexionar al respecto, el capítulo se divide en tres apartados. En el primero, se describe la epistemología de la visualidad, terreno para la diseminación de la imagen violenta. Se sitúa la función de la visualidad y la imagen en la generación de sentido<sup>4</sup>. En el segundo apartado, se detallan las características de la imagen violenta y se examinan algunas de las formas de su diseminación. Finalmente, en el tercer apartado se enuncian ciertas implicaciones que la imagen violenta genera en el sujeto. De manera puntual, se enfatiza la dinámica que experimenta su mirada. Se expone cómo la mirada del sujeto frente a la imagen violenta inaugura una serie de procesos y movilizaciones que afectan, tanto su sensibilidad como su cognición.

---

<sup>2</sup> Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004).

<sup>3</sup> Gerard Vilar, «La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo», en *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, comp. por Valeriano Bozal (Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Oteiza, 2006), 7-22.

<sup>4</sup> Por *generación de sentido* se entiende la facultad de juicio que permite el establecimiento de marcos interpretativos para las impresiones humanas. La generación de sentido significa el establecimiento y la admisión de los lineamientos que configuran dicha facultad. La expresión también alude a la delimitación de tal capacidad. En el capítulo tres se reflexiona al respecto.

El cuarto y último capítulo explora algunos efectos de la proliferación de la violencia en las sociedades actuales. Con la premisa de modificación afectiva y cognitiva propiciada por la estetización de la imagen violenta, el capítulo presenta una serie de consecuencias que irradian, tanto la colectividad como la subjetividad contemporánea. Todas estas secuelas son enunciadas con la fórmula *pedagogía política de la sensibilidad*. Con esta expresión se busca mostrar el corolario que aflora de la relación entre el imaginario y la normatividad emocional a partir de la disseminación de la imagen violenta.

## Capítulo 1

### SOBRE LA VIOLENCIA

“...la violencia [...] dispensa una producción cultural que fabrica valores culturales”.

Walter Benjamin, 1936.

En el presente capítulo se revisarán las concepciones sobre la violencia en el campo de la Filosofía. El objetivo de esta revisión es señalar los alcances de dichas aportaciones, así como visibilizar sus puntos de encuentro y contraste, y sistematizar las aportaciones y direcciones de los trabajos en el tema.

Las reflexiones filosóficas sobre el concepto de violencia han ayudado a la descripción de este fenómeno. Para el presente informe de investigación documental se retomaron las contribuciones de Aristóteles<sup>5</sup>, Arendt<sup>6</sup>, Benjamin<sup>7</sup>, Bataille<sup>8</sup>, Sofsky<sup>9</sup>,

---

<sup>5</sup> Aristóteles, *Protréptico. Metafísica* (Barcelona: Gredos, 2014).

<sup>6</sup> Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (Buenos Aires: Alianza, 2015).

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro II, Vol. I* (Madrid: Abada, 2010).

<sup>8</sup> George Bataille, *El erotismo* (México: Tusquets, 2013).

<sup>9</sup> Wolfgang Sofsky, *Tratado sobre la violencia* (Madrid: Abada, 2006).

Marzano<sup>10</sup> y González<sup>11</sup>. La selección de autores es arbitraria, sin embargo, se busca destacar el valor de sus disertaciones. Todas éstas abonan elementos para la reflexión de un rasgo humano que incrementa su presencia en las últimas décadas a nivel mundial<sup>12</sup>. Todas ellas son disertaciones elaboradas a propósito de distintos ejemplos que la historia de la humanidad muestra al respecto. Estas voces han contribuido a una discusión constante, con análisis de casos particulares y con reflexiones que sufragan una teoría sobre la violencia. La elección de tales observaciones responde a los intereses que orbitan la hipótesis antes señalada. Puntualmente en este capítulo, se intentan explorar algunas implicaciones de la ambigüedad que bordean el concepto de violencia para posteriormente, destacar cómo dicha cualidad concede un pacto armónico y templado entre violencia y estetización.

La ambigüedad del concepto de violencia emerge de su unidad conflictiva. En ella, los antagónicos se funden y conforman una entidad inestable, versátil. A causa de esto, su valor es veleidoso y, en consecuencia, su conceptualización difícil. No obstante, en el presente capítulo se intenta elaborar un análisis conceptual a partir de su doble valor, de su ambivalencia<sup>13</sup>. Se distinguen las aportaciones de Benjamin y Bataille en la investigación documental que se presenta a continuación. En ellas, se encuentran articulaciones que sintonizan con los intereses del presente trabajo. De Bataille, se retoma la idea de alternancia entre repulsión y atracción que yace en el erotismo y que se encuentra ligada de manera íntima con la violencia<sup>14</sup>. De Benjamin, se recupera el análisis que realiza de la

---

<sup>10</sup> Michela Marzano, *La muerte como espectáculo* (Barcelona: Tusquets, 2013).

<sup>11</sup> Juliana González, «Ética y violencia (La vis de la virtud frente a la vis de la violencia)», en Adolfo Sánchez, *El mundo de la violencia* (México: F.C.E., 1998), 139-147.

<sup>12</sup> La frecuencia de la aparición del término violencia en fuentes impresas digitalizadas muestra un incremento ascendente de la primera mitad de 1900 a la fecha. Al respecto véase <http://lexicoon.org/es/violencia>

<sup>13</sup> La ambivalencia es un estado simultáneo de conflicto. Las entidades que expresan un doble valor propician experiencias conflictivas. Éste es un argumento de reflexiones sociológicas que intentan explicar la consideración afectivamente negativa y desagradable como resultado de las experiencias ambivalentes. El orden como arquetipo de la modernidad se opone de forma directa a toda contingencia. Al respecto véase Paola Castaño, reseña de "La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones" de Zygmunt Bauman y Keith Tester, *Pensamiento y Cultura*, 2004, 7, 152-155: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70100716>. La oposición entre orden y ambivalencia clarifica la premisa de Simmel, quien sostiene que la sociedad no es un todo ordenado, ni equilibrado. Por el contrario, su núcleo es conflictivo y la ambivalencia late en su interior. Si el orden es catalizador del conflicto, ¿la ambivalencia puede generar experiencias placenteras?

<sup>14</sup> Bataille, *El erotismo...*, 49.

violencia como medio o fin<sup>15</sup>. Sumado a ello, se enfatizan las relaciones de la violencia con la virtud, el orden y la pasión. Estas disertaciones configuran los subtemas del presente capítulo.

Se destaca, de manera constante, el carácter ambivalente de la violencia. La ambivalencia es una grafía de la violencia, es un signo inscrito en su genética. En la génesis de la violencia se encuentra la simiente de dos valencias. A partir de esta premisa, se realizan reflexiones sobre el encuentro de las valencias que operan en la violencia. Tal operación se presenta con la fórmula de oposiciones, una valencia se enfrenta a otra. Se trabajará sobre las dualidades violencia-virtud, violencia-orden y violencia-pasión, de manera particular. El argumento que sostiene esta propuesta consiste en reflexionar sobre el comportamiento de la violencia a partir de su unidad ambivalente para, posteriormente, discurrir sobre los semblantes y efectos que de ello resultan.

### **1.1 Aportes de la Filosofía para la reflexión de la violencia.**

¿Qué es la violencia? ¿Cómo se define? ¿Es posible definirla<sup>16</sup>? El fenómeno de la violencia es uno de los temas con mayor incremento en las sociedades latinoamericanas<sup>17</sup>. La presencia de este sustantivo en notas periodísticas, discursos políticos, estadísticas informáticas, posicionamientos teóricos y el contexto de la cotidianidad latinoamericana, muestra un acento alarmante.

---

<sup>15</sup> Benjamin, *Obras. Libro II...*, 183-206.

<sup>16</sup> Toda definición intenta delimitar, determinar. El propósito de este acto es la construcción de una zona de validez. La demarcación de tal espacio simbólico permite el acercamiento a la esencia de aquella entidad que se acota. La búsqueda de una definición es una aspiración que pretende participar, por medio de la significación, de la sustancia o de la esencia. Podemos expresar que, de acuerdo a esta premisa, la esencia de una cosa se encuentra contenida en su definición. La significación es una indicación de las categorías y de las cualidades que se presentan. Es posible presenciar entidades que no muestran un solo semblante, ni una serie de categorías o cualidades armónicas entre sí. En estos casos, la esencia se expresa a través de manifestaciones fluctuantes. Una entidad que muestra indeterminación se opone de manera directa a la precisión que busca la definición. Su acotación se vuelve difícil e incluso cuestionable. Hace de todo intento de aprehensión un oscilamiento sobre órbitas tremolantes.

<sup>17</sup> Con esta afirmación no se invisibiliza la presencia de la violencia en todo el mundo. Su manifestación está impregnada en la historia de la humanidad. La historia de la humanidad es también la historia de la violencia. Ejercicios como *Violencias expandidas* de Alejandro Arozamena, Darío Corbeira y Daniel Patrick Rodríguez, realizado en el marco de Manifiesta 8, la Bienal Europea de Arte Contemporáneo de Murcia, España, intentan una cartografía (o topografía, en sus palabras) para rastrear a la violencia en la palabra escrita, en la historia escrita. Alejandro Arozamena, Darío Corbeira y Daniel Patrick Rodríguez, *Violencias expandidas*, (Madrid: Brumaria, 2010).

Producciones discursivas, jornadas académicas, modelos de intervención y manifestaciones sociales demandan la erradicación de este fenómeno de la cotidianidad. Estas acciones se integran a la discusión cultural que externa preguntas como ¿la violencia forma parte de la humanidad?, ¿La violencia es un producto cultural?, ¿Es posible erradicar la violencia?, ¿La definición o indefinición de la violencia responde a un ordenamiento y dosificación de la misma? La búsqueda de respuestas a estas preguntas dibuja un camino para la reflexión sobre la violencia y sobre sus formas de presentación.

Una de las primeras contribuciones al respecto se encuentra en Aristóteles<sup>18</sup>. De manera particular en el Libro XIII del capítulo primero de La gran moral. Para Aristóteles la violencia es una coacción que hace ejecutar lo contrario a la naturaleza de los seres. Es una aplicación de fuerza que genera cambios<sup>19</sup>. Aristóteles sostiene que la causa de esta fuerza, al atentar contra la voluntad de los seres, solo puede ubicarse en el exterior de éstos. La fuerza requerida para un cambio de tales magnitudes se genera por una demanda exterior, jamás por una causa interior.

Bajo la premisa de ser coacción, la violencia se presenta como un fenómeno axiológicamente negativo, ataca la voluntad y constriñe. Paralelamente, la coacción también muestra un cariz positivo al manifestarse como un instrumento de poder. El derecho legitima determinadas formas de coacción como garantes para la instauración y protección del orden. La violencia, fuerza ejecutada como aparejo de autoridad, alberga en su interior una dualidad ambivalente.

Además de definir a la violencia como una fuerza o potencia aplicada contra la voluntad, Aristóteles ubica la violencia como una entidad necesaria en ciertos casos. Afirma que la violencia es un cierto tipo de necesidad<sup>20</sup>. Considerar la violencia como necesaria implica estimarla como una acción que no puede ser de otro modo. Con esta perspectiva, la violencia queda suscrita como medio para llegar a un fin. Quizás el resultado más alarmante al respecto consiste en considerar a la violencia como necesaria para la vida, concausa de ella.

---

<sup>18</sup> Patricio de Azcárate, *Obras de Aristóteles* (España, 1873). <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc02028.htm>

<sup>19</sup> A partir de esta reflexión puede observarse la oposición entre violencia y naturaleza. Ubicar la fuerza violenta al margen de la voluntad hace viable considerar dicha oposición.

<sup>20</sup> Aristóteles, *Protréptico...*, 216.

A propósito de lo anterior, Quevedo<sup>21</sup> advierte que en Aristóteles se define la violencia desde la contrariedad. Todo acto violento irrumpe de manera contraria la tendencia natural de las cosas. Al aplicar fuerza en acciones concretas, se muestra un carácter involuntario. Con ello, se devela la característica esencial de la violencia: el ataque a la voluntad. Esta premisa se encuentra presente en quienes posteriormente reflexionaron al respecto.

El valor de la violencia a partir de su polaridad, es uno de los objetivos presente en distintos trabajos teóricos desarrollados. Algunas disertaciones elaboran argumentos sobre la validez en la aplicación de la fuerza o de la violencia para casos específicos. Otras, expresan un franco rechazo y repudio. No existe anuencia final, en todo caso, ambos posicionamientos manifiestan, en conjunto, el comportamiento ambiguo que genera la experiencia violenta.

Para 1921, Walter Benjamin<sup>22</sup> realizó una crítica de la violencia. Investigó su función como medio regulador de intereses humanos y señaló su tránsito por los linderos de la legitimidad y legalidad. Benjamin destacó la cualidad mediadora de la fuerza, la inscribe en la relación que se establece entre el derecho y la justicia. Cuando la fuerza ingresa al espacio de la moral se convierte en catalizador de las causas que se persiguen. Con esta operación la fuerza se convierte en violencia y ésta, a su vez, se legitima. La legitimación de la fuerza por la vía del derecho se justifica como garantía para la conservación del orden. La violencia se interna en los confines del ordenamiento como un medio justificado por el fin. De manera paralela, cualquier expresión de vehemencia que atente contra el orden establecido es condenada.

En la organización social moderna, el Estado concentra todo el poder y al considerar en riesgo el orden instaurado, despliega el uso de la fuerza. Cuando esto sucede la fuerza legítima se convierte en violencia esparciendo temor y desasosiego. Fuerza, subyugo y respuesta son los elementos que componen una triada que acompaña a la sociedad moderna. Transitamos con la ambivalencia de la violencia como timón, como si

---

<sup>21</sup> Amalia Quevedo, "El concepto aristotélico de la violencia" en *Anuario Filosófico*, 21, no. 2 (Navarra, 1998): 155-170.

<sup>22</sup> Benjamin dispone de las acepciones de fuerza, poder, control, autoridad, potestad, vehemencia y capacidad, que rodean al concepto que en castellano usamos de manera enfática como violencia. Al respecto véase Benjamin, *Obras. Libro II...*, 183-206.



de una expedición por el universo de la contradicción se tratara. Descendemos por una espiral que nos muestra viñetas ambiguas donde se concentran opuestos.

A partir de una serie de ejemplos, la definición que Benjamin ofrece es ostensiva. Su trazo recorre el camino del derecho y tensiona la tesis de una violencia natural, oponiéndola diametralmente a la tesis del derecho positivo. Al hacerlo, desvela la coincidencia entre ambas posturas en relación con los fines justificables y los medios legítimos del uso de la violencia. La búsqueda de fines justos mediante medios legítimos se vuelve paralela a la búsqueda de legitimación de medios para garantizar la justicia de los fines.

Benjamin analiza el caso de la huelga como una expresión de resguardo y protección frente a la violencia que sufre la clase trabajadora. Una violencia pasiva, concentrada en el paro de actividades laborales como respuesta a la presión de fuerzas de otra índole que constriñen al gremio trabajador. Diserta también sobre la violencia mítica. Recurre al ejemplo de Níobe, quien por arrogancia provoca su caída en el espiral de la violencia. Al sufrir de tales efectos, Níobe se convierte en la portadora de la culpa. En este gesto, Benjamin observa la problemática sobre la violencia que rebasa su condición de mero medio, mutando en un ligamen adherido al derecho. Ya sea por búsqueda de justicia o por mandato divino, la violencia se convierte en principio de instauración.

Para Benjamin, la violencia funda al derecho y las relaciones sociales, además de ser el medio que evita su propia dispersión. No obstante, advierte que para tener éxito en esta meta es necesario reconocer las condiciones de modificación jurídica que el carácter inhabitual y accidentado de la violencia presenta. Ante situaciones específicas en las que la violencia manifieste un atentado al orden establecido por el derecho, se requerirá de una modificación del propio derecho que salvaguarde la finalidad perseguida inicialmente. Sin embargo, esta determinación contradice su propia esencia pues la violencia, como instrumento para la administración del orden, asoma su rostro perverso y arbitrario.

La violencia oscila entre los fines y los medios. Se filtran por los intersticios de ambos y construye su nicho. Anida en las posibilidades y fermenta con el tiempo. Se hace presente en la legitimación de ciertos medios y al hacerlo, se legitima a sí misma. El interés

reflexivo de Benjamin se sitúa entre el sentido y la aplicación de la violencia legal. En el espacio de intersección entre ambos se juega su valor.

El valor de la violencia es el espíritu del orden. El Estado entiende esta premisa y asume que, la legalidad de la violencia en sus manos, es el único medio para garantizar el fin justo. Así construye su discurso, su justificación. Suponer que la violencia existe fuera del campo del derecho hace necesario al derecho mismo. Es el temor a la existencia de una violencia libre y desordenada lo que promueve la aparición de la ley, la regulación y de la justificación de la fuerza como medio.

El valor de la violencia es el valor del Estado. Sin la potencia que alberga aquella no podría justificarse éste. Al existir fuera de los márgenes del derecho, la violencia se vuelve concausa del derecho. La violencia causa al derecho. Cuando éste intenta garantizar su discurso recurre a los medios violentos, monopoliza la violencia. La hace suya, la concreta y paralelamente promueve el discurso de su repulsión, de su condena. Ahí, la ambigüedad se manifiesta.

El extravío del sentido sobre la fuerza y sus cualidades desconcierta. Dificulta todo juicio sobre su uso y aplicación para casos determinados. Somos testigos de los debates que se generan por los sucesos mundiales que mantienen vivo el dilema. La resolución de los conflictos bélicos parece impensable sin el uso de la violencia<sup>23</sup> y de forma contradictoria, al conocer las causas de su origen nos encontramos con la violencia en otro formato, en otra presentación<sup>24</sup>. Frente a tal panorama, las aportaciones de Benjamin contribuyen para disipar el horizonte difuso y la ofuscación. En síntesis, su crítica va más allá de la figuración de la violencia y escarba en los hilos que le soportan como justificación. Abre la mirada y

---

<sup>23</sup> O incluso de cualquier conflicto violento. En México, frente al ascenso de la violencia generalizada, el gobierno federal encabezado por Andrés Manuel López Obrador, propuso una estrategia de seguridad conocida con la frase “abrazos, no balazos”. A pesar de ser una expresión que hace uso de retórica, su recepción y crítica han sido severas. El argumento reiterado contra el planteamiento de la estrategia se ha enfocado en criticar la elección de la no violencia como respuesta. Al unísono se afirma que esta postura es un signo de debilidad. En cambio, la opinión de un despliegue mayor de fuerza frente a la violencia, ha ganado terreno: “lo único que puede contrarrestar las balas son más balas, y más grandes...” Al respecto véase <https://www.eluniversal.com.mx/mundo/abrazos-y-no-balazos-una-politica-de-cuento-de-hadas-critica-senador-de-eu>

<sup>24</sup> Una cartografía sensible sobre la violencia expone que la expresión de ésta sucede en zonas de alta marginación, espacios en los que los estados fallan. Al respecto véase Francisco Castro, «Violencia y Modernidad. Declive y sistematización», en *Homo Violentus. Aportes de la filosofía ante la violencia*, coord. por Antonio Sevilla (México: Colofón, 2017), 39.

detecta el fondo que brinda la posibilidad de su forma, de su sentido. Con este apoyo es posible el discernimiento de los tipos de violencia<sup>25</sup> y, en consecuencia, distinguir las prácticas de manipulación que, en este sentido, someten a la sociedad.

Hacia el final de su ensayo, Benjamin señala que *la crítica de la violencia es ya la filosofía de su historia*<sup>26</sup>. Con esta sentencia deja un programa para la filosofía venidera, el cual debería concentrar su atención en observar la violencia que rebosa la historia. Benjamin le asigna a la filosofía el intrincado camino de este nudo gordiano y le fija el reto de intentar ubicar las puntas que liberan esa lazada.

Continuando con este programa, para 1970, Hannah Arendt, en su texto *Sobre la violencia*<sup>27</sup>, describió el uso de la violencia como herramienta institucional. Rastreó la justificación de dicha instrumentalización a manos del Estado. El agudo pensamiento de Arendt se enfocó en las consecuencias de la guerra y en el impacto de ésta en el siglo XX. El interés por los efectos sociales de la violencia es central en su obra.

Para Arendt, la actividad bélica es el árbitro de las relaciones internacionales y el catalizador del desarrollo técnico de los instrumentos para el ejercicio de la violencia. Al justificar la guerra y la violencia como medios para la paz, el Estado toma el control de éstos y extiende el ejercicio de su política. En esta dinámica, Arendt advierte el riesgo latente de superar el fin (la paz) por los medios (la violencia).

Arendt estudió las prácticas del nazismo como ejercicios de violencia institucional a manos del Estado. Su mirada también apuntó hacia las manifestaciones que la guerra

---

<sup>25</sup> La conceptualización de la violencia representa un gran reto, las distintas manifestaciones que de ella se dan, generan la dificultad de su concentración conceptual, su carácter nominativo y su ubicación precisa. Ramírez Barreto hace una observación atinada al respecto. Sostiene que existe una necesidad alrededor de la discusión sobre la violencia, pues ésta se manifiesta de diversas maneras, lo cual supone distintas formas para su abordaje. Al respecto véase Ana Cristina Ramírez, *El juego del valor. Varones, mujeres y bestias en la charrería* (Alemania: Editorial Académica Española, 2012), 179. No existe una violencia, sino una multiplicidad de ella. Frente a ese desafío Crettiez presenta *Las formas de la violencia*, un ejercicio sistemático que busca generar una tipología de la violencia, así como cierta diferenciación de sus rasgos, características y escenarios de ubicación. Vemos en la obra de Crettiez puntualizaciones sobre la violencia simbólica, física, política y social, así como las condiciones de su manifestación en estos horizontes. Véase Xavier Crettiez, *Las formas de la violencia* (Buenos Aires: Waldhunter Editores, 2009). También es posible ubicar el comportamiento de la violencia en relación con los espacios, ya sea a nivel macro o micro. Al respecto véase Han Byung-Chul, *Topología de la violencia* (Barcelona: Herder, 2016).

<sup>26</sup> Benjamin, *Obras. Libro II...*, 206.

<sup>27</sup> Arendt, *Sobre la violencia...*

permite. Examinó las atrocidades cometidas en Vietnam y destacó la alarmante inestabilidad de los límites y la permisibilidad que los actos violentos gestan. Arendt también consideró la violencia que se presenta entre clases sociales a diversos niveles. La disparidad en las relaciones sociales es una de las causas que Arendt supuso como desencadenantes de comportamientos que recurren al uso de la fuerza y de la violencia. La demanda y la exigencia de mejores condiciones son categorías que Arendt discurrió en su análisis. Exploró las nociones de Hobbes y Sorel, y expuso cómo la instrumentalidad de la violencia implica un grado de racionalidad. Sin embargo, también indicó que dicha medida racional tiende a inclinarse hacia formas como el nacionalismo o el racismo.

Al considerar la violencia como medio necesario para el establecimiento del orden, el Estado asume la responsabilidad de su justificación y dosificación. Para Arendt, el curso del siglo XX se caracterizó por una política internacional del ejercicio de la violencia. Este rasgo generó la aparición de conceptos como la necropolítica<sup>28</sup> y posicionamientos teóricos como el de Carreras<sup>29</sup>, que enfatizan *la politización de la violencia*.

Para Carreras, el análisis de la violencia requiere considerar las formas en que se cosifican los cuerpos a causa de distintas condiciones (de clase, mercado, legales, económicas y políticas) que circundan la cotidianidad humana actual<sup>30</sup>. Con la perspectiva que Carreras brinda, se recalca el efecto que la dominación causa al insertarse en toda relación de poder. También se reitera la relevancia de los distintos medios empleados por modelos gubernamentales que utilizan el miedo y la desinformación para la desarticulación social y exclusión política.

Al contrario de lo expuesto con antelación, Carreras afirma que la cultura de la violencia no se gesta por la ausencia del Estado o de la ley, sino por su presencia bajo formas enmascaradas. Para Carreras, el velo que cubre estas prácticas se concentra en la

---

<sup>28</sup> El concepto de necropolítica es acuñado por el pensador camerunés Achille Mbembe y describe los ejercicios tecnológicos del poder ejecutados para la regulación poblacional así, como para la producción de subjetividades que en últimas instancias funcionan bajo las nociones de lo disponible y lo desechable. Achille Mbembe, *Necropolítica* (España: Melusina, 2011).

<sup>29</sup> Natatxa Carreras, «La politización de la violencia», en *Necropolítica, violencia y excepción en América Latina*, coord. Antonio Fuentes Díaz, México (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", 2012), 71-86.

<sup>30</sup> Carreras, «La politización de la violencia» ..., 71.

cosificación cotidiana, legitimada por el propio Estado. La vinculación entre producción de subjetividades y relaciones mercantiles, supone para la autora, un ligamen que subsana las fallas simbólicas que el Estado genera y admite, gracias a la circulación de mercancías con divisas rentables. Así, la sociedad queda inmersa en una fetichización ruda y agreste que desata perversiones subjetivas, definidas por Carreras como problemáticas narcisistas. Exculpado de este panorama, el Estado expresa un discurso libertario que oculta la exclusión social, la indiferencia e insensibilidad que se produce. Así, la crítica de Carreras pone en evidencia los efectos de administraciones erradas, que suscriben un discurso ambivalente, repleto de ambigüedades y contradicciones.

Mientras que algunos destacan el carácter siniestro de la violencia, George Bataille por su parte, presenta su semblante seductor de ésta en su texto *El erotismo*<sup>31</sup>. En él, la transgresión, la pasión y la muerte confluyen. Para Bataille es posible dominar aquello que aterroriza: una superación que se puede llevar a cabo cuando se mira de frente (véase fig. 1).<sup>32</sup> La unión entre la muerte y la pasión desbordada es, para Bataille, una cohesión en la diversidad, una visión de conjunto que permite observar a los antagónicos (placer y displacer) fundirse.

---

<sup>31</sup> George Bataille, *El erotismo*...

<sup>32</sup> Para Bataille, la superación de aquello que espanta al ser humano se materializa con la mirada frontal. El enfrentamiento a través de relaciones escópicas es, para Bataille, la salida. El ojo y la mirada juegan un papel preponderante en los textos de Bataille. Para 1928 publicó bajo el pseudónimo de Lord Auch la *Historia del ojo*. El texto se acompañó inicialmente de litografías de André Masson. Posteriormente fueron suplidas por ilustraciones de Hans Bellmer. Este gesto visual muestra las intenciones de cierta *lectura de las imágenes*, que Bataille consideró apremiante. Por ello, para introducirse en el universo de Bataille es importante estimar la mirada como instrumento de lectura. George Bataille, *Historia del ojo* (México: Tusquets, 2014).

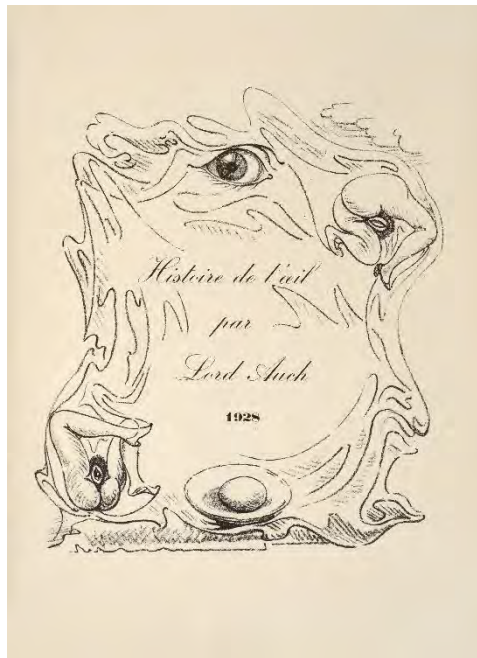


Fig. 1 Masson, A. (1928) *La ville cranienne*. 35x44 cm  
Imagen realizada por André Masson para la cubierta del libro  
*La historia del ojo* de George Bataille, escrito con el alias Lord Auch.

Bataille sostiene que la violencia, además de ser un impulso excedente no razonable, es el objeto de la prohibición<sup>33</sup>. Argumenta que la racionalidad es una superación del estado primitivo en el ser humano. Para Bataille, la materialización de tal superación es el trabajo. Sin embargo, al no ser ésta una labor totalmente absorbente, un fondo siniestro que se alberga en la naturaleza violenta de la humanidad, se encuentra siempre en riesgo de ser desatada. En esa intrínseca esencia humana se concentran impulsos excedentes que ni la razón, la obediencia o el orden, pueden dominar.

Para Bataille la prohibición incita a la transgresión<sup>34</sup>. El impulso excedente no razonable que habita en la naturaleza humana es la fuerza de la transgresión. Fuerza que es traducida en potencia, en violencia. Ante este riesgo, la norma funciona como garante del orden social. Esta perspectiva antropológica de la norma recalca la constitución y el establecimiento de un marco ordenado para toda experiencia de vida.

---

<sup>33</sup> Bataille, *El erotismo...*, 44.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 45.

Bataille estudió cómo, dentro de estas fronteras se establecen las actividades configuradas como escapatorias al impulso subyacente de la violencia, de los deseos. De igual manera, se normalizan los tiempos y las actividades en las que dicho impulso puede ser liberado, siempre bajo límites claramente establecidos. De estas actividades, Bataille enfatizó principalmente el juego y la fiesta. En consecuencia, la lógica para el ordenamiento de la vida humana opone estas actividades y el trabajo. La escala mayor que de ello resulta se materializa en la jerarquía que las sociedades construyen.

Bataille explica así que el objeto de la prohibición es la violencia, un impulso interno que se potencializa con la fuerza del deseo. La imposibilidad de escapar del terreno de la violencia radica en que, la circunscripción de ésta se ubica en el mismo ser y, por tanto, el ser *es* el terreno de la violencia. Así, el único escenario posible dentro de este horizonte es la escapatoria momentánea que ofrece el poder capaz de ejercer la violencia. No obstante, el poder ostenta una cualidad a la que el ser humano sucumbe con facilidad: la seducción.

Para Bataille, el mismo trabajo que hace alejarse del horror es también la actividad que permite maravillarse con ello, específicamente con la muerte. La muerte es, para Bataille, la máxima expresión de la violencia. Es la fuerza expresada y consumada en su totalidad. De ello, se desprende que la reafirmación de la vida incluso en la propia muerte es el erotismo.

La sepultura, como un trabajo realizado alrededor de la muerte, aparece como representación de la violencia en tanto consumación del fin de la vida. El horror ante el cadáver y lo que éste representa (la muerte, la violencia total) es uno de los primeros signos de la violencia a los que el ser humano se enfrenta. Es, para Bataille, la experiencia escópica fundacional. El cadáver es una entidad con doble sentido, horroriza e inspira, fascina y funda la solemnidad. Bataille consideró a la violencia como unidad ambivalente que propicia el encuentro antagónico de fuerzas. Ella es el centro en donde orbita el erotismo: una alternancia entre la repulsión y la atracción (véase fig. 2)<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, 49.



Fig. 2 Autor desconocido. (S/A) *Ejecución por Ling Chi*.

En 1925 el Dr. Adrian Borel le obsequió a Bataille un cliché del suplicio de los *Cien trozos* o *Ejecución por Ling Chi*. Esta imagen fue catalizadora para la producción de Bataille. Tal fue su fascinación al grado de ilustrar su libro *Lágrimas de Eros* con ellas.

En 1996 el pensador alemán Wolfgang Sofsky publicó su *Tratado sobre la violencia*<sup>36</sup>. En él, se encuentra un desarrollo teórico sobre manifestaciones de la violencia como la tortura, la ejecución, la caza, la masacre y la destrucción, así como su relación con el orden y la cultura. Este tratado enfatiza la relación entre violencia y pasión. Tal correspondencia desata una dinámica ambivalente y combinatoria entre racionalidad y emotividad<sup>37</sup>.

Para Sofsky, la violencia presenta un carácter dual que le permite oscilar entre *medio* o *fin*. Cuando la violencia es ejercida como fin y no como medio, se muestra como un proceso carente de racionalidad, una manifestación absoluta que se traduce en crueldad. La presencia reiterada de este fenómeno da como resultado su habituación que, al conectarse con movilizaciones emotivas, propicia la satisfacción y el placer por la crueldad<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Sofsky, *Tratado...*

<sup>37</sup> *Ibíd.*, 49.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, 52.



El mecanismo de la habituación franquea los límites de la prohibición y, en consecuencia, los del campo perceptivo. Cuando el hecho aislado se instaura con la frecuencia, el espacio de la atención se reconfigura. Si a ello le continúa la reiteración ascendente se engendra la letárgica indiferencia. La cognición humana se modifica a partir de las impresiones que experimenta. La deshumanización gracias al hábito de la crueldad exhibe el abandono de toda inhibición. Estas condiciones modelan un horizonte más allá de la transgresión. Ahí, espectáculo y placer se funden con las máximas expresiones de la violencia<sup>39</sup>.

La satisfacción a través de la crueldad es un campo de estudio alrededor del fenómeno de la violencia. El libro *La muerte como espectáculo* de Michela Marzano<sup>40</sup> es una disertación sobre la difusión de imágenes violentas en Internet. Marzano estudia el carácter seductor y la popularidad de la violencia gracias a la producción, reproducción y difusión de las imágenes violentas en la red. La tesis sostiene que la difusión de la violencia explícita y absoluta, desencadena una nueva asimilación de la realidad. Una sociedad indiferente y adicta a la violencia es el resultado gracias a la habituación de estas formas visuales<sup>41</sup>.

Un nuevo régimen escópico<sup>42</sup> se construyó con la llegada de los medios masivos de tráfico de datos. A finales del siglo pasado, la televisión y el Internet, diseminaron escenas de violencia explícita en tiempo real. En México, el asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio en marzo de 1994 inauguró una fase en la dispersión de violencia visual. El suceso causó conmoción nacional y articuló un giro en las prácticas periodísticas visuales, así como en la percepción de la política del país. En adelante, la violencia se instauró en toda pantalla capaz de reproducir sus escenas. Se inició una nueva etapa en el

---

<sup>39</sup> El apartado 2.2 y todo el capítulo 4 del presente trabajo, reflexionan las implicaciones de la habituación a la violencia.

<sup>40</sup> Marzano, *La muerte...*

<sup>41</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>42</sup> En el capítulo 2 se explica la idea de régimen escópico a partir de los Estudios visuales. De manera preliminar se pueden definir como las características de la visualidad que presentan, de forma diferenciada, cada época. El régimen visual se liga de manera directa con el imaginario colectivo y opera en las prácticas culturales (religión, ciencia, vida cotidiana) con valores estimados. Al respecto véase Martín Jay, «Regímenes escópicos de la modernidad», en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y a la crítica cultural* (Barcelona: Paidós, 2003), 221.

consumo nacional de imágenes violentas. De manera paulatina, y en concordancia con la producción de violencia visual, se configuró una habituación al fenómeno.

Cardenales acribillados, conductores de televisión asesinados, accidentes de naturaleza variada y ejecuciones a manos de grupos delictivos se colocaron en el imaginario social hasta consolidar un espacio dentro de él (véase fig. 3). El depósito informático en Internet se alió al frenesí por la reproducción infinita y, desde entonces, la violencia visual encontró un nicho para su vigencia. Las transmisiones informáticas en tiempo real conformaron la estructura perfecta para el tráfico y la diseminación de este tipo de violencia. Gracias a este andamio, el consumo de la imagen violenta se convirtió en un rasgo de carácter mundial.



Fig. 3 Archivo de la revista Proceso (1993).  
*Asesinato del Cardenal Juan José Posadas Ocampo.*

La llegada del siglo XXI se vio colmada de videos violentos producidos en todo el mundo. Crímenes en el medio oriente, el derrumbe de las torres gemelas en los Estados Unidos, periodistas decapitados por grupos talibanes extremos y la ejecución del político iraquí Sadam Husein, forman parte de una larga lista de estas producciones visuales. Desde finales de los años 90´ s, los grupos terroristas comprendieron el potencial de los productos visuales. Descubrieron la eficacia de un arma nueva: la imagen violenta. Vislumbraron el alcance de la imagen convertida en arma. Obtuvieron la certeza de su efectividad, ésta atina en el corazón de sus oponentes: la emoción. Como si de dardos ponzoñosos se tratara, una avalancha de imágenes violentas inundó la cotidianidad mundial del cambio de siglo. Las

características de estas imágenes y videos se emparentaron con sus productores. El adjetivo que refiere a éstos define sus producciones visuales: extremistas. Sin importar la radicalidad violenta en las imágenes, éstas quedaron sembradas en los campos de la visualidad a nivel mundial. El terrorismo logró diseminar su mensaje, ya por la justificación del derecho a la información, ya por su imparable diseminación en Internet.

En la discusión sobre el derecho a la información y la democratización de los medios, queda pendiente el debate por la violencia, la agresión y la muerte convertidas en espectáculo y en mercancías para el placer. El ataque frontal que la normalización jurídica lanza sobre la violencia radical desatiende los intersticios por donde se filtra la fuerza de la violencia con otros semblantes, otras intensidades.

Para 1998, Juliana González presentó el texto *Ética y violencia (la vis de la virtud frente a la vis de la violencia)*<sup>43</sup>. En su texto, González advierte que, en el concepto de violencia, existe una ambigüedad sobre los valores que alberga. Puntualmente señala que la violencia es entendida y asumida desde la ambivalencia: un valor de condena suscrito en la ética y un valor positivo suscrito en su justificación moral<sup>44</sup>. A partir de este planteamiento, González afirma que en la violencia hay una contención contraria que irradia todas sus manifestaciones, de las cuales resultan como efectos la evasión, la dilación y la incertidumbre. Para González, considerar la contención contraria y la naturaleza ambivalente de la violencia, es uno de los requisitos para afrontar los problemas de su entendimiento.

Se pueden reconocer manifestaciones culturales que recalcan el repudio y el rechazo explícito por la violencia, así como expresiones que disfrazan modalidades auténticas de la misma. Estos dos tipos de exposiciones culturales se inscriben en el carácter ambiguo que la violencia desata. Tal situación mantiene vigente la reflexión sobre este concepto, así como su necesidad de abordaje. En todo caso, la constante que se reitera es la contención de contrarios, la ambigüedad. Si la violencia, posibilita y admite la concentración de dos valencias opuestas, quizás el camino para su reflexión es atender las dualidades que concede, examinar la reunión de caracteres que aprueba.

---

<sup>43</sup> González, «Ética y violencia...

<sup>44</sup> *Ibíd.*, 140.

## 1.2 Vis a vis.

De acuerdo con la Real Academia Española<sup>45</sup>, violencia proviene del latín *violentia*, el cual a su vez nace del vocablo *vis*, usado para la designación de la fuerza y su materialidad. De manera específica, *vis* hace referencia a la aplicación de la potencia como manifestación de poder. La voluntad adquiere un papel importante al expresarse como decisión para imponer un deseo. En toda relación, incluidos los vínculos sociales, se establece la voluntad bajo formas de poder. Toda relación es una relación de poder.

Del vocablo *vis*, entendido como *fuerza*, se desprende el adjetivo *violentus*. El sufijo *lentus*, al ser usado únicamente como adjetivo, significa lentitud. Sin embargo, con el acoplo del vocablo *vis*, se altera su dimensión temporal y la lentitud deviene constancia. Así, *violentus* se traduce como *uso de la fuerza de manera continua*.

Del adjetivo *violentus* se desprenden *violentare*, como denominación del acto donde es usada la fuerza; y el vocativo *violentia*, como la nominación de cualidades de la fuerza (*vis*) invocada. Cabe señalar que la raíz *vis* mantiene una relación estrecha con la raíz *vir*, la cual alude al género masculino en su relación con la fuerza. Virilidad o vigorosidad, son conceptos que permiten observar la conducción del vocablo hacia el terreno del género humano. La línea relacional estipulada entre el género masculino y algunas de sus condiciones, asoma una dimensión ontológica sobre la conceptualización de la violencia<sup>46</sup>.

De la raíz *vir* nace la palabra *virtus*, definida como cualidad distintiva de un valor. *Virtus* y *virilis* están relacionadas entre sí, pues el vigor y la energía, ambas manifestaciones de la fuerza, además de ser características requeridas para la masculinidad, se consideran expresiones de la virtud por convención social.

Ambivalencia, doble valor que se alberga en la violencia. La condena y la necesidad se funden en la contención contraria de valencias positivas y negativas. Como resultado de los contrarios en encuentro, la incertidumbre y la indecisión. Ambos, resultantes en el intento por resolver el corolario de la ambigüedad.

---

<sup>45</sup> Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, acceso el 14 de diciembre de 2019, <http://dle.rae.es/?id=brdBvt6>

<sup>46</sup> En el capítulo 4 se hace énfasis en algunas consideraciones kantianas que destaca Buck-Morss, puntualmente las que implican la virilidad en la fuerza de la razón. Al respecto véase Susan Buck-Morss, «Estética y “anestésica”: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte», en *Estética de la imagen*, comp. por Tomás Vera Barros (Buenos Aires: La marca editora, 2015), 159-204.

A la *vís* de la violencia se le opone la *vís* de la virtud. Antagónicos que mantienen un linaje común derivado de la fuerza. Por ello se intenta distinguir la fuerza violenta de la fuerza virtuosa. Se buscan establecer los puntos en común que ambas entidades mantienen a pesar de sus discrepancias.

La *vís* de la violencia es un fenómeno axiológicamente negativo. Su expresión a través de pasiones como el odio, la dominación, la agresión y la opresión, muestra un carácter indómito que difícilmente se permite guiar. Expone la tempestad extrema de la transgresión. El ímpetu implacable de la fuerza violenta se conecta con la desmesura. El deseo de ir más allá de la asignación natural que habita en los seres, opera con irracionalidad, bajo la *hybris* como castigo divino por el intento de la transgresión<sup>47</sup> (véase fig. 4).



Fig. 4 Gowy, J. P. (1636-1637) *La caída de Ícaro*. 195 x 180 cm.  
Museo Nacional del Prado.

Tras el intento de trasgresión, Ícaro sufre el castigo por desacato.

Ante el abandono de la racionalidad, el impulso adquiere la potencia para maniobrar sus actos. La frustración impotente devenida por el fracaso de la racionalidad acciona el reclamo estimulante que se manifiesta en la fuerza violenta. Por ello, la violencia

---

<sup>47</sup> La idea del castigo como un colapso interno conecta la articulación entre fuerza, divinidad y locura. Véase Eric Robertson Dodds, *Los griegos y lo irracional* (Madrid: Alianza, 1981) y Jan Kott, *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega* (México: Era, 1977).

se expone como un signo indómito de la insensibilidad, como un atentado contra la voluntad y la naturaleza de las entidades, como el fruto que germina de la frustración<sup>48</sup>.

La *vis* de la virtud es un fenómeno axiológicamente positivo. Su expresión está conectada con las pasiones, pero se diferencia de éstas al ser hábito. Aristóteles dedica, el Libro II de la *Ética a Nicómaco*, al estudio de la virtud en su generalidad<sup>49</sup>. Sostiene que la virtud, además de tener dos especies (intelectual y moral) se relaciona con el tiempo de manera directa. Es a través de la costumbre que se llega a la perfección de ella. La virtud no se encuentra en la naturaleza humana, sino que es adquirida y fomentada por actos reiterados que estimulan su desarrollo. Ésta es la práctica de la virtud.

Aristóteles parte de una división en las virtudes. Distingue dos clases de virtud: las dianoéticas y las éticas. Las primeras, en las que se incluye el arte, la ciencia, la prudencia, la sabiduría y el intelecto, se originan por la enseñanza. Las segundas, que incluyen la valentía, la magnanimidad, la liberalidad, la amistad y la justicia, proceden de la costumbre, del hábito. Debe advertirse el sentido del concepto *costumbre*, el cual responde al *éthos* o carácter logrado por la vía del hábito.

Al ser producto de la costumbre, las virtudes no forman parte de la naturaleza, pertenecen en cambio al orden de la enseñanza y del aprendizaje. Su proceso adquisitivo requiere de tiempo, causas y medios. Puesto que la virtud no pertenece al ámbito de la *physis*, no es posible nacer virtuoso. Su conquista será fruto de un aprendizaje. En este sentido, se destaca la necesidad de actividades que impulsen, desde edades tempranas, el ejercicio de la virtud. El aprendizaje a través de la práctica es la estrategia para la adquisición de los hábitos que impulsan la virtud.

Constante atención en lo que se hace, es una de las necesidades subrayadas para lograr lo oportuno en los actos. La atención en los actos es la dirección que la recta razón apunta. Éste es el camino para la proporción, la meta que permite alejarse tanto del exceso, como del defecto<sup>50</sup>. La constante conservación del término medio es la manifestación de una práctica tendiente a la virtud. Por el contrario, el alejamiento y oscilación hacia los

---

<sup>48</sup> En el capítulo 4 se retoman estos resultados en la producción de subjetividad por contextos violentos.

<sup>49</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco- Ética a Eudemo* (Barcelona: Gredos, 2019), 158-178.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 170.

polos del exceso o defecto, darán como resultado la destrucción de la virtud y la perversión de las acciones. Para evitar lo anterior, la educación en la virtud, en la práctica de acciones de acuerdo con la virtud, ayudan al fomento de los modos de ser (*habitud*) ideales para la conservación de una justa medida, de un término medio.

La virtud es acción y los referentes que señalan su estado son el placer y el dolor. En su cercanía con las pasiones, placer y dolor se conectan con las virtudes. La vivencia de dichos estados se traduce en hacer lo que es mejor en determinadas situaciones. Para Aristóteles, la recta acción es lo medido, la moderación. La práctica moderada requiere de tres disposiciones. La primera es la consciencia de los actos o saber lo que se hace. La segunda es la elección de las acciones. La tercera es la acción firme e incommovible. Así, la reiteración de actos que involucren tales disposiciones, propicia un afianzamiento en la práctica de la virtud.

Para Aristóteles, suceden tres cosas en el alma: las pasiones, las facultades y los modos de ser. Las pasiones son expresiones del placer y dolor. Las facultades son capacidades de afectación de las pasiones. Las virtudes son modos de ser que se expresan en el actuar frente a las pasiones, los contextos y las situaciones. Son elecciones realizadas frente a situaciones que nos disponen de cierta manera. Serán buenas acciones (virtuosas) si las cosas que se hacen se hacen bien y si cumplen con su función<sup>51</sup>. Las virtudes, de acuerdo a Aristóteles, al no ser ni pasiones ni facultades, son formas de ser que se ubican por la conducta observada en las convenciones.

El conocimiento se manifiesta como requisito para que un modo de ser se convierta en virtud. Ya sea en la consciencia de los actos o en la deliberación electiva, el conocimiento juega un papel importante en la producción de virtud. Dicho requerimiento se encuentra constantemente sometido a la prueba del dinamismo contextual. Cada contexto despliega singularidades que hacen de la virtud un proyecto humano dinámico. La búsqueda del

---

<sup>51</sup> La virtud es un modo de ser selectivo que manifiesta una elección moderada regida por una recta razón y tendencia al bien. La moderación en el ejercicio electivo se manifiesta en la búsqueda constante del término medio. El punto medio se establece, ya sea con las cosas mismas (en términos cuantitativos), o bien con uno mismo (en términos cualitativos). En cualquiera de los casos, el punto medio se ubicará como aquello que dista lo mismo de ambos lados. Sin embargo, será expresado en el ámbito de las cosas como aquello entre el exceso y el defecto, mientras que en el ámbito de los seres humanos será relativo a cada persona. Los modos de ser virtuosos convocan la elección prudente de cada persona y promueven la consideración de los contextos en los cuales se realiza la deliberación. Los modos virtuosos propician la consciencia del acto, la finalidad buscada y la prudencia aplicada.

término medio y del conocimiento asertivo para la elección del modo de ser adecuado, se emparenta con los contextos en los que se presentan las situaciones a deliberar. Cada contexto puede favorecer o predisponer deliberaciones específicas en el sujeto. Así, la virtud como proyecto queda entreverada en una diversidad de factores.

El camino de la virtud por la vía del hábito está destinado a un fin específico que, de acuerdo con Aristóteles, es la conducción de la bondad y del bien. El ejemplo que pone Aristóteles a este respecto es la legislación, la cual busca generar hábitos en la población que propicien la configuración de buenos ciudadanos<sup>32</sup>. La finalidad de la virtud es la realización de las tareas propias a cada persona, que contribuyan al éxito armónico de lo asignado, para lo cual es necesario seleccionar asertivamente los hábitos a procurar, sin perder de vista la finalidad perseguida.

Traer a la actualidad las nociones aristotélicas implica un reto contextual. No solo habría que adecuar el sentido de las expresiones, sino también observar de manera crítica los alcances y pertinencia de las mismas. Sin embargo, gracias a dichas reflexiones se puede afirmar que el proyecto humano para la virtud aristotélica encuentra dificultades para su realización en la actualidad. La contemporaneidad aferrada a una tradición dicotómica, bipartita y biplánica presenta un panorama agreste para la conquista de prácticas moderadas, que la noción de virtud aristotélica señala.

La virtud para Aristóteles no es una tarea fácil. Su culminación nunca finita, se encuentra en la posición intermedia que supera el exceso y el defecto de lo que tiene por materia: las pasiones y las acciones. Razón y la prudencia determinan el modo de ser selectivo que configura la virtud, apuntan en conjunto hacia la bondad y el bien. Para Aristóteles, existen acciones y pasiones que no admiten posiciones intermedias como la alegría por el mal ajeno, el descaro, la desvergüenza o la envidia. En ninguna de ellas puede caber la virtud. Todo exceso o defecto en las pasiones y los actos implica una perversión de la virtud. Se yerra al estragar la perfección por la falta o por la desproporción y se desatiende la finalidad buscada en el término medio al perderse en los extremos.

---

<sup>32</sup> La relación entre habituación y legislación es retomada en el capítulo 4 al establecer las implicaciones de las *políticas de la percepción*.



La *vís* de la violencia y la *vís* de la virtud mantienen una relación estrecha. En ambas habita la fuerza como motor de acción. La *vís* de la violencia toma la fuerza y la transforma en acto potencial. Ésta invierte los valores del medio y el fin de los actos al buscar la justificación de su instrumentalidad. La *vís* de la violencia se exalta y se argumenta bajo la acotación de un contexto específico, de un tiempo determinado que no se admite más allá del evento esporádico y temporal. El lugar donde ésta construye su nicho es la moral y desde ahí, se suscriben las convenciones. La valoración de la violencia como recurso excepcional subraya el distanciamiento de una violencia injusta innecesaria, incontrolada y desenfrenada.

La *vís* de la virtud toma la fuerza y la canaliza hacia el autodomínio, potencializa el uso de la razón y busca la instrumentalidad de la fuerza en el trabajo y en la praxis de la paz y la armonía. La virtud atiende la finalidad de las tareas destinadas por la organización social e intenta mantener los lazos humanos en buenos términos. La comunicación es uno de los medios por los cuales busca manifestarse, y con ella promueve la decisión del rompimiento circular que la violencia engendra. El espacio en donde la virtud construye su hábitat es la ética y desde ahí reconoce la auto comprensión como modalidad vital. La constitución delicada e irresoluta de la virtud advierte un cuidado constante que el hábito frecuente intenta resolver.

La constante renovación contractual que la *vís* de la virtud reclama, le ubica en una temporalidad transitoria que se conecta paralelamente con la eventualidad de la *vís* de la violencia. *Vís* a *vís* se enfrentan en los dilemas éticos y morales, oponen la fuerza consigo misma y hacen contrastar la legalidad con la legitimación. El campo común de ambas manifestaciones es la cultura, espacio donde la violencia es móvil constante y donde las virtudes se instruyen o destruyen. La cultura se configura por las modalidades de la violencia y la virtud, por su enmascaramiento y su perversión. Las fronteras del concepto de cultura se estrechan o se expanden a merced de los contextos, las mediaciones, las justificaciones y las convenciones sobre el uso de la fuerza, ya sea en sus versiones violentas o virtuosas. El campo de la cultura está sembrado por prácticas y situaciones que muestran dualidades y ambivalencias donde la violencia está inscrita. En ellas orbita la ambivalencia, la contención de los opuestos. La cultura es la praxis posible de la dilación y el nicho de la incertidumbre.

A partir de ciertas prácticas, la cultura pone en crisis la promoción de las virtudes, algunas las pervierten e incitan, en cambio, su destrucción. La práctica moderada que plantea la ética aristotélica se ve imposibilitada. Las disposiciones requeridas por los modos de ser son trastocadas. Cada una de éstas es franqueada por convenciones que apuntan hacia los polos del exceso y el defecto. Sin consciencia de los actos, sin elecciones en las acciones y sin acciones firmes, la subjetividad contemporánea queda inmersa en conductas que constriñen la virtud. Paradójicamente, se hace alarde de ello. Un diagnóstico de la actualidad al respecto permite afirmar el fomento de la falsedad en la virtud. El ejemplo más palpable de ello es la aceptación de la violencia como medio para un fin justo.

El ascenso de conductas violentas que se justifican a sí mismas, expresan la perversión de los modos de ser, en el sentido aristotélico. La promoción del exceso de las sociedades actuales impide que las convenciones apunten hacia la práctica moderada. La estimación de la violencia como supuesta expresión de virtud exhibe la grotesca interpretación del justo actuar. La exégesis de la violencia como virtud revela cómo la violencia deteriora y manipula los referentes de la virtud de toda acción: el placer y el dolor. La violencia pervierte a las virtudes y, al hacerlo, envilece a quien hace del dolor una fuente de placer.

### **1.3 Violencia y orden.**

La violencia no solo manipula los vínculos que establece con la virtud, su repercusión se extiende hacia otras correspondencias. La violencia y el orden tienen una relación íntima. Por lo menos, se han creado diversas historias que repiten su filiación. De forma constante se recurre a estas crónicas para explicar los orígenes de la vida en sociedad. Así explicó Tomás Hobbes la estructura del orden. La aparición del orden y la figura del soberano tienen origen violento, una génesis violenta.

La fábula de la relación filial entre violencia y orden narra la historia de la legalidad. El ser humano experimentó un sentimiento de inseguridad, a pesar de vivir en libertad. La vida en grupo garantizó igualdad y cierto resguardo, pero no eximió la sensación de un

riesgo latente. El riesgo que el *otro* siempre ha representado (véase fig. 5)<sup>53</sup>. Esta amenaza generó desconfianza y el miedo se propagó al interior del grupo.



Fig. 5 Autor desconocido. (S/A) *Masacre de Chinos en Torreón*.  
Archivo de Harold Miller/BBC

A la propuesta de una alianza común le siguió un contrato social y con él se aseguró la protección y el orden. Para cumplir con tal misión fue necesaria la entrega de las armas. Con ello, el ser humano se desprendió de toda posibilidad de agresión. La capacidad violenta de cada persona se concentró en la institucionalización del orden. El orden convertido en institución reclutó guardianes quienes resguardaron las fronteras. Se luchó contra la amenaza encarnada en el enemigo, el riesgo que el *otro* encarna. El *otro* que yace fuera de la alianza.

No solo se establecieron fronteras al exterior, también se delimitaron los linderos internos. Al ordenamiento territorial correspondió el orden social. Se promulgaron leyes y decretos como garantes institucionales. Sin embargo, con el tiempo la opresión hizo

---

<sup>53</sup> El otro como representación del riesgo. En mayo de 1911 fueron asesinados 303 chinos en Torreón, Coahuila. La xenofobia desatada en el clima revolucionario fue el motivo. Este genocidio, lamentablemente olvidado, de la historia nacional es desenterrado y reconstruido por Julián Herbert. Inicialmente el caso había pasado como un incidente colateral al calor del furor revolucionario a manos de Pancho Villa. Sin embargo, Herbert describe al lamentable hecho como responsabilidad compartida entre soldados maderistas y ciudadanos locales poco después de haber terminado la batalla por el sitio. El caso demuestra las capacidades instrumentales del furor y la xenofobia que la otredad puede desatar. El *otro*, en este caso, se configuró como la entidad ideal para ser objeto de la violencia y del despilfarro de energía. Extrañamente, la culpa de tales crímenes fue depositada en la figura de la *otredad*. Los habitantes de Torreón acusaron a maderistas y villistas de la matanza, negando históricamente toda participación en el acto. Al respecto véase Julián Herbert, *La casa del dolor ajeno* (México: Random House, 2015).

florecer a un enemigo que yacía al interior de las fronteras, de la comunidad. La regulación monótona de la vida cotidiana empujó de nuevo a la agitación. Exultación y devastación se conjugaron en el tumulto que rompió el contrato. La prohibición quedó atrás y el sueño de la libertad absoluta, desprendida de todo orden, parecía real. Con el regreso a un umbral violento termina la fábula del origen de la sociedad y del Estado. Eterno regreso a un origen violento.

Fábulas como ésta exponen la historia de la violencia, la historia de la humanidad. Con estos relatos se describe, en clave fundacional, el carácter cíclico que acompaña a la violencia. Desde este ángulo, la violencia funda, pero no tiene fin, su finalidad se mantiene relativa siempre. El ocaso de la violencia no es visible, solo muta y se transforma para volver al comienzo.

La violencia fecunda el desorden, y éste parece exhortarla, paradójicamente para su corrección. La violencia se experimenta como libertad o como ortopedia, esos son sus dos polos. Alfa y omega, doble semblante (véase fig. 6)<sup>54</sup>. Ya sea como liberadora o correctiva, la violencia unifica a los seres humano, se convierte en un motivo de socialización, en el garante de la protección mutua. La violencia se convierte en el telar que liga una de las primeras capas del tejido social. Unirse al *otro* para protegerse de él. Orden y violencia se funden en un espiral como la serpiente que se devora a sí misma (véase fig. 7)<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> La violencia es una expresión con doble semblante. Permite el tránsito o la transición entre dos estados, como si se tratara de una puerta. La violencia se muestra como una entidad que puede contener lo disímil, tal como lo hace Jano, el dios romano. Al respecto véase Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1989), 295. El sentido de la contención contraria en el semblante de este dios se puede encontrar en la obra de Camus. Véase Albert Camus, *La caída* (Buenos Aires: Losada, 1957), 43.

<sup>55</sup> Uróboros o Ουροβόρος es un animal fantástico. Una serpiente que, al devorar su propia cola, forma un círculo. Esta representación se considera como el símbolo de la unicidad en la dualidad y de la totalidad de los ciclos. Al respecto véase Margaret Alic, *El legado de Hipatía. Historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX* (México: Siglo XXI, 1986), 56.



Fig. 6 Anónimo. *Cabeza de Jano*. Museo vaticano.



Fig. 7 Pelekanos, T. (1478) *Synosius*.

El ser humano se activa para no padecer el miedo producido por la otredad. El sujeto busca la libertad en la actividad, sentirse libre del miedo. La actividad es sinónimo de un estado de paz, es un estado donde la amenaza no cabe. Por ello, las acciones en la vida pública, como el activismo, se relacionan con la búsqueda de la justicia y la paz, con la eliminación de la inseguridad. Contradictoriamente, estas acciones son atacadas con

violencia, acusadas por desacato, desestabilización, ímpetu y desorden<sup>56</sup>. Quizás, el error de algunas manifestaciones de este tipo, radica en el uso la violencia como recurso. En estos casos, el activismo se enfrenta a la violencia represiva. En esta voluta se materializa la injusticia como causa y orden, un juego reflejo donde la violencia se refracta en ella misma. Reflejo de un infinito absoluto como si de dos espejos enfrentados se tratara. En el centro de esta refracción aparece una oquedad infinita.

Doble semblante, doble efecto. La violencia irradia una doble afectación y se convierte en el vínculo de la unión. La comunión violenta es el primer orden de las relaciones sociales. De ella se desprenden otras maneras de socialización, todas toman elementos de su matriz. En toda forma de interacción humana aparece con sigilo o descaro la violencia.

El miedo al *otro*, como base de la unión, requiere de un contrato que le sustente, que le soporte. El contrato que nace en estas circunstancias no puede ser fuerte por naturaleza. Su fragilidad es latente y su resistencia dudosa. Su consistencia endeble requiere de un elemento que le dote firmeza. En esta búsqueda, la violencia como sinónimo de fuerza, aparece como el candidato ideal. La violencia fragua a base de golpes y solo logra una coagulación inconsistente a la que, ingenuamente, se le aplica más violencia esperando su solidificación.

La funcionalidad de las armas y el espíritu de la vigilancia se basan en el principio de la aplicación ascendente de violencia. La supuesta protección, que en apariencia justifica el contrato de la unión, solicita la fuerza, pide la donación de armas para concentrarlas en un solo lugar, en una sola entidad. Ésta será la dueña de las fuerzas y, en consecuencia, la dueña de la violencia. Así, la violencia causa un contrato que, a su vez, requiere de una institución que le salvaguarde, además de vigilar y sancionar a quienes no cumplen con lo establecido. La institución necesita que todo el poder le sea concedido para llevar a cabo dicha tarea.

El entero uso de la violencia queda merced de la institución que concentra el poder. Revestida con el poder absoluto, la institución mantiene la vigencia del contrato haciendo

---

<sup>56</sup> La revuelta no va dirigida contra un régimen caduco sino contra el principio de su establecimiento.

uso de la violencia como herramienta de autoridad. A mayor autoridad mayor uso de la violencia. La transición de la violencia, a través de distintas manos y semblantes, hace del Estado una institución del miedo. Las personas, temerosas por el despliegue de la violencia legítima a manos del Estado, dan por sentadas las normas que se establecen en el contrato<sup>57</sup>. El Estado usa la violencia para conservar el poder adquirido.

La historia del Estado es el relato del desarrollo progresivo en el uso de la fuerza. El monopolio de la violencia toma expresiones cosméticas para cubrir su verdadero semblante. Las acciones del Estado intentan un balance constante. Por un lado, limita la violencia a manos de las personas. Para hacerlo, justifica la represión en nombre del orden. Por el otro, legisla la violencia que él mismo ejerce, esta dinámica parece infinita y viciosa. La lógica del monopolio de la violencia se emparenta con la fuerza centrípeta: concentra todas las energías al centro, es un ejercicio de centralización de la fuerza e incremento de la violencia.

La escritura constitucional es la homogenización de las personas. La búsqueda de la igualdad resguarda el interés por eliminar la diferencia. La norma dictamina al orden. El orden no atiende los intereses de las personas, atiende las cualidades de la norma y las mantiene vigentes con el uso legítimo de la violencia. La violencia es el espíritu del orden. Acatar las normas, por arbitrarias que sean, es garantía de falsa libertad en un Estado del miedo<sup>58</sup>. Hacer lo contrario es convertirse en objetivo para la violencia legalizada y permitida, es dejarse eclipsar por la violencia más absoluta posible, aquella que tiene la razón (el respaldo legal) de su lado. Por ello, violencia, poder y disciplina se encuentran en el centro de la cultura. Esta fórmula tricotómica usa los mejores instrumentos para someter a la cultura y afectar sus producciones.

El orden se inserta en todos los aspectos posibles de la vida humana. El trabajo laboral, la propiedad, la salud y la felicidad son los medios de subsistencia. Cada uno de ellos se configura con las dictaminaciones del orden. En ellos, se manifiesta el contrato

---

<sup>57</sup> La institucionalización de la violencia es una de las bases para la edificación de las políticas de la percepción. Éstas son instrumentos que respaldan la legitimación de la violencia por parte del Estado. En el capítulo 4 se establecen las características producidas por dicha legitimación.

<sup>58</sup> Estatalización de la violencia o monopolio de la violencia a manos del Estado.

firmado, aceptar las condiciones en cada una de estas áreas se traduce en concesión, no hacerlo implica penalizaciones. Ya sea social, material o físicamente, los sujetos son sometidos por coerción sutil o escarmiento tosco y brutal.

De estas tres formas de sujeción, la física o corporal es la más eficaz. El cuerpo es el centro de la existencia humana, en él se configuran todos los sentidos. Ahí, es donde la violencia puede demostrar su poder con mayor efectividad. Desde la aparición de la consciencia, la eficacia de la violencia está presente (véase fig. 8)<sup>39</sup>. Diversas formas de cultura como la educación, sucumben a este modelo restrictivo, persuasivo y altamente eficiente a nivel conductual.



Fig. 8 Kubrick, S. (1968) Still de *2001: A Space Odyssey*.

No existen márgenes de interpretación para el lenguaje de la violencia escrito en el cuerpo. La traducción corporal del sentido, retiembla y se expande por la superficie del cuerpo. El dolor es el signo y la sujeción el resultado. Con el uso de la violencia, el significante se convierte en significado y el signo se constriñe. El cuerpo, marcado con las señas del poder, se persigna con la violencia. El cuerpo lesionado es signo de la violencia, y signo de la experiencia violenta. Por ambas vías se expresa la eficacia que ratifica el uso

---

<sup>39</sup> Stanley Kubrick incluye esta idea en su película *2001: Odisea del espacio*. Al inicio del filme, bajo el título de *Los amaneceres de la humanidad*, Kubrick hace coincidir el nacimiento de la consciencia con la instrumentalidad. Ambas, se engarzan con el uso de la violencia, con la expresión del uso de la fuerza. Desde esta perspectiva, la humanidad *amanece* con la violencia.



de la violencia, ortopedia efectiva contra la voluntad, contra la naturaleza (véase fig. 9). Razón suficiente para aferrarse al poder.

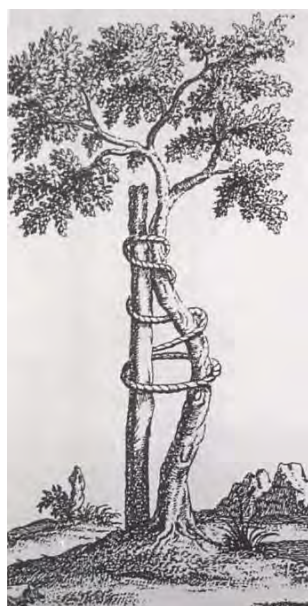


Fig. 9 Andry, N. (1741) *Orthopédie*.

El orden es una utopía, un sueño que pretende eliminar diferencias y ambivalencias para sembrar, en cambio, homogenización y letargo<sup>60</sup>. Para llevar a cabo esta tarea, el orden recurre al uso de la violencia y ahí radica su error, su equívoco. El establecimiento del orden emplea una ambivalencia para erradicar otra. Esta dinámica semeja un espejo frente a otro, un reflejo al infinito. Dos espejos encontrados se reclaman, uno al otro, una imagen, un reflejo, y en respuesta, ambos ofrecen solo un punto, una oquedad. Hacia ella se fugan los contornos y todas las formas sin contenidos. Oponer la violencia a ella misma solo muestra un vacío infinito, oquedad necia que succiona hacia un abismo fatal. Quien se somete a ello, es arrastrado a una sima por la que se desciende a las profundidades de un piélago violento, difuso e inefable.

#### 1.4 Violencia y pasión.

Así como sucede con la virtud y el orden, la violencia establece una vinculación particular con la pasión. Violencia y pasión mantienen un ligamen íntimo. La pasión es un recurso

---

<sup>60</sup> Relación estructural del aparato para la alienación política.

para en la experiencia violenta, ésta solo tiene posibilidad en el universo de las emociones. De entre diversas opciones, la violencia toma a la pasión como su medio. El espíritu pragmático de la violencia motiva esta elección. La violencia es calculada y dosificada, tanto con formas grotescas, como la ejecución pública o bien, con las más sutiles, como el disfraz espectacular de su estetización. La violencia se despliega de forma sutil en la estructura racional de las fuerzas destructivas. La violencia instrumental se distingue de la violencia ligada a la emoción. La primera, mantiene sus alcances de acuerdo a su constancia. La segunda en cambio, es derrochadora y exultante. A pesar de tal distinción, la violencia puede reunir pasión y emoción en una sola unidad. La violencia es la entidad común y su acto, la comunión primaria.

Barbarie y cultura se oponen<sup>61</sup>. El paso de la primera a la segunda es la historia de la civilización. Al interior de la barbarie, en su espesura, se encuentra el reino animal. Ahí, el instinto dicta la organización existencial, la fuerza gobierna a través de una programación primitiva. En este reino amorfo, carente de racionalidad y consciencia, las emociones prístinas se experimentan libremente, sin escrúpulos.

Al no contar con el ánimo del juicio, la barbarie se opone a la cultura. Ésta instaaura la diferencia racional que delimita la organización existencial. La programación cultural dictamina las fronteras de la humanidad y fomenta el cultivo de la misma. La cultura funciona como el organizador de la vida humana y normaliza todas las fronteras, tanto las externas, como las internas. La organización cultural desata un ordenamiento normativo y transforma el reino animal. Dentro de esa organización, las emociones y sus expresiones son transformadas, abatidas.

Emoción y racionalidad se oponen y afectan mutuamente. Se racionaliza la emotividad y se trafica con ella. Delimitar las emociones es denotar el margen de la civilización. Toda expresión fuera del orden cultural se relaciona con la falta de racionalidad. Cuando una expresión muestra determinada lejanía de la normativa es ligada,

---

<sup>61</sup> Aunque tal oposición está delimitada por una línea ilusoria. Retomando la sentencia benjaminiana “No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie”, Bolívar Echeverría lanza una crítica a la modernidad capitalista y afirma que ésta intenta ocultar su barbarie al tiempo de ridiculizar la salvaguarda de la cultura. Bolívar Echeverría, «Cultura y barbarie» (ponencia Claustro de Sor Juana, Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 2003).

en consecuencia, con la embriaguez de la pasión, el placer desbordado y la emoción impetuosa. Todas estas expresiones ponen en riesgo el proyecto para superar la barbarie. A pesar de la instauración del derecho, la justicia, la normatividad y la legislación, la pasión, la emoción, el impulso y la vehemencia subsisten y franquean los escollos del programa civilizatorio. En el cuerpo de la colectividad se manifiesta la incitación ambivalente<sup>62</sup>.

La violencia parece ininteligible de suyo, pero no es así. Su semblante puede ser emotivo y arrebatado, pero alberga el cálculo, el análisis, la inventiva y la racionalidad. La aparente huida a toda introspección posible que rodea al acto violento se esconde tras la máscara de la emotividad. La violencia, que en apariencia se relaciona con la emotividad desbordada y que se aleja de la racionalidad y el intelecto, realiza una inversión audaz. Unifica lo imposible y estrecha lo insostenible. La violencia es el acuerdo vinculante de los extremos, en ella se conjugan la pasión y la racionalidad, el orden y el ímpetu.

El sentido de la atrocidad se escapa a todo intento de comprensión. La atrocidad se confina a la primitiva barbarie, se ubica fuera de los márgenes fronterizos de la civilización. En apariencia, la civilización repudia la crueldad y la extirpa de su cotidianidad, este acto garantiza el desarrollo progresivo de la humanidad. En la crueldad, donde reside la atrocidad, habita el ardor de la embriaguez, la fiereza criminal, la rudeza del temperamento, la orgía de la sangre, la perversión del orden, la axiología negativa del escarnio y del sufrimiento, la fiesta de la mortandad y el exceso creativo. La práctica violenta es filial y extraña a la vez, es un extraño secreto.

La crueldad, heredera de la violencia, se dibuja como un estadio anterior y ulterior a la civilización. Todas las expresiones de ésta, parecen alejadas de la civilización, no obstante, están latentes en su interior. Apenas un ligero desencadenante basta para catalizar la euforia. Lo que se creía extirpado, habita en las entrañas de la sociedad. En todas estas prácticas, alejadas de la racionalidad, se encuentran el cálculo y la instrumentalidad. La violencia instrumental permite reconocer que, en la monstruosa crueldad, se acciona la fina reflexión. La violencia une los opuestos, funde los extremos. Emoción y racionalidad se anudan en una sola unidad.

---

<sup>62</sup> En correspondencia, un doble mensaje produce una doble moral.

Emoción y racionalidad funcionan como categorías para un ejercicio analítico, ayudan a ponderar una tipología de la violencia. Con ella, se dispone de una clasificación de variantes, combinaciones y descripciones posibles. La preponderancia de una categoría en determinadas situaciones decanta, o en la frialdad calculada de la violencia, o en la desmesura de la bestialidad abrasiva. En el oscilamiento entre categorías se encuentra el dinamismo de constante complementación y mutuo reforzamiento, acto combinatorio que desencadena infinitas posibilidades. La lujuria alucinatoria de la violencia es filial a su inventiva y cauta frialdad, ambas caras de la misma moneda. Ambos, narcóticos de alta adicción.

La tipología de la violencia que nace de las categorías emoción y razonamiento presenta un esquema dual, básico, general. En la base de este árbol genealógico se encuentran dos tipos primarios de violencia: instrumental y absoluta. De éstos emerge una ramificación especializada. La primera, la violencia instrumental, es una producción justificada con razones variadas. Está dirigida hacia un fin específico. Su relación con el fin que pretende es el inicio de todas las razones posteriores para su justificación. En este caso, la violencia se convierte en justicia. La razón usa la violencia y le toma como medio. La segunda, la violencia absoluta, es pura praxis. Sin razones, ni justificaciones, la violencia es convertida en pureza absoluta. Al no tener fin que perseguir, ella se convierte en medio y fin. Por lo tanto, pierde dirección y está más allá de la justicia. Ningún juicio le puede alcanzar. La violencia, en este caso, usa la razón y la toma como medio.

Ambos tipos de violencia comparten expresiones. Los fantasmas o marcas de la violencia pertenecen a los dos tipos primarios. El hábito, la indiferencia, la escenificación constante, la creatividad paulatina, el cálculo cruel y la racionalidad electiva son signos abiertos a la repetición de la violencia. Todos éstos son índices que predestinan los actos de la violencia y justifican la vulnerabilidad, además de ser cualidades de la trampa corrupta de la violencia, de la falsa promesa de justicia que termina en complicidad.

La violencia instrumental, en apariencia cercana a la razón, se muestra accesible a la reflexión. El reconocimiento del valor en la finalidad perseguida, modifica la axiología de la violencia y la separa de aquel umbral en el que no se reconoce orden alguno. Por el contrario, todo gobierno se apropia de este tipo de violencia y la requiere para su regencia.

La violencia instrumental hace de todos los demás tipos de violencia los objetos de su acción.

La violencia absoluta, al no perseguir ningún fin y no tener otro sentido que ella misma, es condenada a la ininteligibilidad. Expulsada de los linderos de la civilización y de la cultura, la violencia absoluta es confinada al reino de la animalidad primitiva. Por ello, ante las expresiones de la violencia absoluta, la razón muestra una ceguera y una falta de marco interpretativo. La violencia como signo cerrado constriñe al ejercicio de la interpretación. En este caso, toda posibilidad semiótica se enfrenta al vacío, no existe interprete posible.

La violencia absoluta parece imposible para la razón. Lejana a ésta, la violencia absoluta se muestra inhumana, deshumaniza a todo aquel que la ejerce y la sufre. Pero, al unir los opuestos y generar la fusión imposible, la violencia muestra la hipocresía de la razón ciega ante el acto violento. Retirar toda posibilidad para razonar la violencia solo confirma que ésta se encuentra en la naturaleza humana que la cultura intenta difuminar. El cosmético cultural intenta maquillar la imperfección, el pliegue original que la ilusión del convenio apacigua.

Instrumental o absoluta la violencia es, en origen, una misma. Su impulso no radica en el poder, sino en ella misma. Ambos tipos de violencia coinciden en ser máquinas para la deshumanización. Ya instrumental, ya absoluta, la violencia es promotora de un canibalismo y una antropofagia pura, incitación constante a devorar al *otro* y devorarse a sí mismo. En cualquiera de sus presentaciones, la violencia encarna el ejercicio de la deshumanización industrial, masiva, infinita. La violencia recurre a las tecnologías y hacen de ellas instrumentos para su expansión, distribución y reproducción (véase fig. 10)<sup>63</sup>. Las tecnologías de la violencia favorecen la habituación, mecanismo que consiste en acercar, de forma reiterada, un elemento aislado. Habituarse a la violencia es habitar la violencia, significa convertirla en un espacio, una geografía. La habituación de la violencia es susceptible de ser cartografiada. La violencia habitual responde a los principios de la repetición y la constancia, los cuales participan en la programación cognitiva de la

---

<sup>63</sup> Tecnologías de la violencia.

indiferencia<sup>64</sup>. La masificación de la violencia armoniza con la programación cultural cognitiva y en conjunto promocionan la demanda en la innovación y el incremento tecnológico como remedios contra los estragos de la violencia. La violencia se vuelve *reductio ad absurdum*, una espiral infinita.

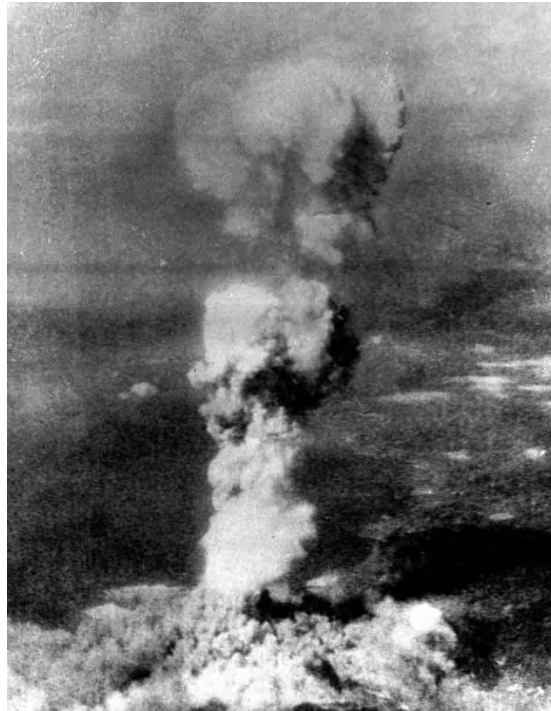


Fig. 10 Caron, G. (1945) *Bomba de uranio sobre Hiroshima*. US Air Force  
Los bombardeos sobre Hiroshima y Nagasaki el 6 de agosto de 1945, fueron acontecimientos bélicos que mostraron la capacidad destructiva de la humanidad. La imagen fue tomada por George Caron, un artillero de la nave Enola Gay, encargada del lanzamiento.

La única diferencia entre violencia instrumental y absoluta radica en la libertad de su práctica. Quien decide, tecnifica, administra, ejecuta y dosifica la violencia, vive la libertad absoluta, un horizonte más allá de los límites y las normas. Estado excepcional, estado de excepción<sup>65</sup>. El único capaz de lograr tal concentración energética es el Estado (véase fig. 11). Él dosifica la violencia instrumental y administra su prosecución. La libertad

---

<sup>64</sup> Esta es un rasgo en la subjetividad producida por la estetización de la violencia que se destacará en el capítulo 4.

<sup>65</sup> La oración intenta expresar el paralelismo que tiene la administración de la violencia, ya sea instrumental o absoluta, con el mecanismo gubernamental. Cuando los Estados hacen uso de este recurso contemplado en sus legislaciones, pueden recurrir a métodos y usos de la fuerza de manera extraordinaria. En casos de gravedad mayor, los Estados pueden llegar a suprimir algunos de los derechos humanos. El sentido de la oración busca destacar cómo la excepcionalidad y la práctica de cualquier tipo de violencia están relacionadas por la concentración de poder.

en su práctica se manifiesta en la relación que mantiene con la vida y la muerte<sup>66</sup>. Quien gobierna la violencia, gobierna la vida y la muerte, se convierte en el amo absoluto de las pasiones y empareja la tecnología con la voluptuosidad. Al dominar la muerte se cumple el sueño delirante de subyugar la prohibición, de ser la ley absoluta, sobre todo. En esta fantasía brilla la posibilidad de convertirse en el eslabón que hace posible la unión imposible, la de los opuestos.



Fig. 11 Bosse, A. (1650). Cubierta del libro *Leviathan, or The Matter, Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civil* de Thomas Hobbes.

En el primer capítulo quedaron expuestas las dificultades para una conceptualización de la violencia. Tal inconveniente suscribe la ambigüedad que habita en

<sup>66</sup> *Hacer vivir y dejar morir*, es la frase que le permite a Foucault rastrear ciertos procesos en la estructuración del poder. De manera particular se enfoca en la expresión del poder sobre el orden biológico: la biopolítica. En su clase del 17 de marzo de 1976 para el Colegio de Francia hace un análisis enfático en la expresión del poder a manos del soberano sobre la neutralidad del súbdito. Ni su vida, ni su muerte le pertenecen. El sujeto queda asido a una sistematización asistida por diversas tecnologías disciplinares o dispositivos de control. Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France. (1975-1976)* (México: F.C.E., (2002), 217-237.

su núcleo la cual, a su vez, contamina el sentido para toda posible aplicabilidad y justificación. De las contribuciones revisadas se pueden sintetizar los siguientes hallazgos. De acuerdo con Aristóteles, la violencia solo puede ser reflexionada desde la contrariedad. En tal sentencia se encuentra un aviso del terreno que la violencia dispone para toda posible cavilación. La violencia ostenta una contradicción que, al invertir polos contrarios, confunde y dificulta todo intento de aprehensión. Al contar con la contrariedad como cualidad, la violencia se establece como medio. Ésta es la idea que sintetiza las disertaciones de Benjamin respecto a la violencia, parte de la idea de mediación como condición para reflexionar sobre sus implicaciones. Benjamin considera que en el dilema sobre el uso de la violencia se desarrolla la organización social moderna. En ese mismo sentido, Arendt expresa sus preocupaciones sobre el uso de la violencia, considera que la instrumentalización de la violencia a manos del Estado hace de ésta la herramienta institucional. Los umbrales entre la legitimidad y la legalidad en el uso de la fuerza son definidos por las instancias que ostentan la concentración del poder. Tal centralización potencializa y acciona las cualidades de la violencia. Al respecto de éstas, Sofsky destaca el carácter dual, el cual permite que el uso de la violencia pueda oscilar libremente entre dos polos opuestos. La consideración de Sofsky proporciona la perspectiva necesaria para especular sobre algunas vinculaciones que la violencia establece. Una de estas relaciones se manifiesta en la postura de Bataille sobre la seducción que el impulso excedente genera. Para Bataille, es posible la contención contraria en expresiones violentas. La relación entre atracción y repulsión es muestra de esta posibilidad. El corolario de tal disposición es la preocupación central de Marzano, la satisfacción a través de la crueldad.

Precisamente porque la violencia admite vinculaciones contrapuestas y relaciones contrarias es que podemos observar fusiones como la del placer con el dolor. Un espíritu antagónico guó las reflexiones expuestas en los apartados del capítulo. La confrontación entre violencia y virtud propició un diagnóstico cultural, el cual expuso las condiciones que constriñen la promoción de la virtud en las sociedades actuales. Contrariamente, el fomento de distintos tipos de violencia ha fomentado la destrucción de la virtud. La tendencia al exceso ha pervertido los referentes de la virtud en el sentido aristotélico, haciendo de la violencia, una amalgama mezquina entre el placer y dolor. En consecuencia, los modos de ser expresados en conductas por convención exhiben el abandono de las disposiciones para una práctica moderada. Sin consciencia, sin elección y sin acción firme,



las sociedades contemporáneas recurren a prácticas sociales que empobrecen las virtudes y celebran la violencia.

Al respecto de la vinculación entre violencia y orden se destaca el uso que hace éste de aquella. Al atender las cualidades de la normatividad, el orden recurre a la violencia y la hace parte de su espíritu. El orden se altera por la exposición a los efectos de la violencia y el poder. La desfiguración que sufre el orden por contaminación de la violencia afecta también las disposiciones normativas. Las normas sufren modificaciones llegando a la arbitrariedad absurda que solo exige más violencia para su eficacia. Ésta es la muestra de las falsas garantías que ofrece toda instancia que concentra poder y violencia. No acatar las normas o criticarlas convierte a quien lo hace en el receptor de la violencia instrumental desplegada en una variedad de dispositivos respaldados por la legalidad. El orden atiende a las normas no a los sujetos, para hacerlo emplea a la violencia y en el acto genera una espiral infinita, una oquedad<sup>67</sup>.

Si la relación entre violencia y orden se establece a partir de acciones, éstas buscan generar efectos puntuales. La eficacia en el ejercicio de la fuerza solo se puede ratificar a partir del impacto que ésta tiene en la subjetividad, específicamente en las emociones. La conmoción humana es el articulador que ratifica a la violencia como recurso. La impresión de la violencia en la superficie del cuerpo desata un efecto que recorre hasta la interioridad del ser humano. Ya sea quien la aplica o quien la sufre, la violencia se conecta directamente con las pasiones. La reflexión sobre la correspondencia que existe entre violencia y pasión permitió explorar las implicaciones de la primera sobre la segunda. En el análisis, se destacó que el arbitraje entre pasión y violencia queda a cargo de las prácticas culturales. Se especuló sobre la relevancia que tiene el control de las pasiones como proyecto cultural. Esta sentencia permitió entender que el ordenamiento de las pasiones gracias al uso de la violencia expone la inserción de la violencia en la estructura cultural. La normatividad de las pasiones es una expresión de la capacidad vinculante de la violencia. La normatividad cultural une los opuestos, conjuga pasión y racionalidad al dosificar y administrar la violencia. La gestión de la violencia promueve una taxonomía de la sensibilidad que estigmatiza las emociones y jerarquiza sus expresiones. En este sentido, el análisis de la relación entre violencia y pasión, posibilitó destacar el papel de la violencia en el

---

<sup>67</sup> Puntualmente, la relación entre orden y normas será empleada en el capítulo siguiente para establecer una crítica a la función de la estética.

ordenamiento de las experiencias sensibles. Esta reflexión brinda la dirección para la revisión crítica sobre la estética que se expone en el siguiente apartado.

Los resultados del capítulo contribuyen con categorías que sirven como herramientas para los capítulos siguientes. Puntualmente, las nociones de *modos de ser*, *ambigüedad*, *ambivalencia*, *normatividad* y *oquedad*. En conjunto, construyen una constelación que aporta dirección a las reflexiones posteriores. En clave dialéctica, fueron reflexionadas las duplas antagónicas con linaje común. Se expuso la fluctuación que concentra la violencia. De la oscilación entre violencia y virtud se destacó la implicación de su habituación, error que se desencadena al estragar la armonía y tender a la desproporción. En consecuencia, se fragua un destino macabro que hace de la violencia la urdimbre primigenia del tejido social, fibra genética que se balancea al polo de conveniencia. La relación que la violencia establece con el orden oscila entre libertad y ortopedia y produce una fórmula junto al orden y la disciplina. La comunión violenta se estipula como el primer orden de las relaciones sociales, gangrena de coagulación inconsistente en la que queda atrapada la sociedad. El endeble contrato de la violencia requiere mayor fuerza para mantener su vigencia y la eficacia artificial ratifica su uso. Así, la sociedad desciende por la espiral violenta y es arrastrada y constreñida por normas. Todas éstas quedan inscritas sobre la superficie de los cuerpos, sobre las profundidades de la interioridad humana. Las marcas de la violencia en los cuerpos quedan expuestas en los semblantes, en los afectos. La violencia hace del cuerpo la pasión encarnada, orquesta el fino encuentro entre emoción e intelecto, hace de ambas una inversión audaz.

La ambigüedad que orbita los trayectos de la violencia posibilita la contención contraria. La indeterminación que la violencia ostenta abre una posibilidad infinita, dicha apertura fue acotada con la expresión *oquedad*. La admisión abierta que la violencia despliega, absorbe todo cuanto se acerca. Así, los valores contrarios parecen convivir en tensión. La dilación y la incertidumbre son el corolario que queda después de la coalición. Ésta es la causa que hace de la violencia la máxima expresión ambivalente. A su vez, la razón inserta a la violencia en el corazón de la cultura. Ésta incrementa las posibilidades para que la violencia exista y se disemine gracias a una compleja plétora simbólica. Quizás la práctica cultural que amplía la instrumentalidad de la violencia es el derecho. Los requisitos y las demandas para la organización social legitiman, para determinados casos, el uso de la violencia. Considerada como garante del orden, la violencia logra insertarse en

la vida humana. Una vez cobijada por la cultura comienza su implantación funesta extendiendo su oscuridad. El doble valor que detenta la violencia le convierte en el objeto de la condena y en el instrumento para su erradicación. Así, la doble valencia que la violencia arroja, hace de su antagonismo una posibilidad. El intersticio que apenas se dibuja en el encuentro ambivalente, fue el espacio elegido para la crítica desarrollada. En síntesis, la violencia, ambigua y ambivalente en esencia, hace de la cultura la estructura para su normalización, recurre a las producciones culturales y simbólicas que ella le suministra y logra insertarse de manera efectiva.

## Capítulo 2

### ESTÉTICA Y ESTETIZACIÓN

“Al interior de grandes intervalos históricos,  
al mismo tiempo que su existencia se transforma  
el modo de percepción de las sociedades  
humanas”.

Walter Benjamin, 1936.

¿Qué significa estetización? ¿Qué relación tiene con la estética? ¿Cuál fue el camino de la estética para llegar a su bifurcación y proliferación de sentidos? ¿Qué relación existe entre el desarrollo de la estética y la configuración de la subjetividad? El presente capítulo busca responder estas cuestiones, intenta analizar las relaciones entre estética, estetización y sensibilidad. Con ello, se pretende reconocer el papel de las prácticas culturales que propician la aparición de procesos como la estetización.

El estudio de la estetización tiene por lo menos dos vías para su abordaje. Por un lado, se puede observar el desarrollo histórico de la estética como disciplina que estudia la sensibilidad. Con este recorrido se puede dar cuenta de la configuración discursiva sobre la sensibilidad humana. Otra vía es rastrear los efectos de dicha configuración en la

sensibilidad. Ambos caminos coinciden al determinar las características que la estetización, como modelo de experiencia, produce en la subjetividad. Sumando ambas perspectivas, el presente capítulo, realiza un análisis crítico cultural que sirve como insumo para ubicar el papel de la violencia en dicho modelo de experiencia.

El objetivo del presente capítulo es observar el desarrollo histórico de la estética como disciplina, con la intención de detectar en el mismo, las implicaciones políticas. La premisa que respalda tal planteamiento descansa en el sentido de la referencia benjaminiana usada como epígrafe. A manera de síntesis, se intentan describir las características generales en los modos de percepción o modelos perceptivos que propiciaron la apología de la estetización.

A la revisión histórica de los modelos perceptivos le continúan una serie de reflexiones al respecto de la relación entre estética y sensibilidad. Con ellas se busca destacar la relevancia que presenta el ordenamiento normativo de la sensibilidad. La revisión crítica de la estética dirige las reflexiones hacia el ascenso de la estetización como proceso modelo de experiencia sensible. Siguiendo esta dirección, el segundo apartado del presente capítulo se enfoca en la revisión del concepto de estetización, así como las diversas acepciones que éste presenta. Dicho escrutinio permite conocer los modos de operación que la estetización presenta. Una vez conocidas las pautas que rigen el proceso de la estetización, el último apartado del capítulo se enfoca específicamente en las características de la estetización de la violencia.

## **2.1 Estética: historia cultural de la sensibilidad.**

El arte y la estética tienen una relación cercana. El trabajo del primero y las reflexiones de la segunda mantienen una doble afectación. Así como el arte presenta etapas y cambios, la estética ha experimentado transformaciones. La ontología y la función del arte ha cambiado gracias a las referencias producidas por la estética. Por su parte, las cavilaciones y los alcances de la estética se han beneficiado de las prácticas artísticas. Las prácticas artísticas del nuevo siglo mantienen viva la pregunta por la esencia del arte<sup>68</sup>. Tal pregunta no deja

---

<sup>68</sup> Preguntarse sobre la esencia del arte ha sido una práctica realizada en distintos momentos de la historia. Diversos tratados de historia del arte han intentado afrontar tal problema. Los resultados son profundas reflexiones al respecto. No obstante, el problema no parece estar cerca de una conclusión precisa, certera o definitiva. Argumentos como el de Larry Shiner ponen en evidencia que las nociones sobre arte, a pesar de

de ser un campo para el debate. Por extensión, la estética también lo es. La revisión histórica permite destacar los cambios en la recepción del arte y observar el dinamismo en la recepción social de los productos del arte (véanse fig. 12 y fig. 13). Al conjunto de características que se presentan tanto la recepción, como la manufactura del arte en distintas épocas podemos nombrarle modelos perceptivos<sup>69</sup>.



Fig. 12. Sailko. (2008) *Teatro de Dioniso*. Grecia.

---

ser elaboradas en determinadas épocas, pretenden ser aplicadas en otros contextos abiertamente disímiles. Shiner recuerda que muchos objetos considerados insertos en la noción de arte no fueron fabricados con esa finalidad, ni elaborados bajo criterios estéticos en el sentido actual del término. Al respecto Shiner pregunta ¿qué hace a un objeto “estético”?, ¿cómo adquiere un objeto el adjetivo “estético”? Tales preguntas hacen vibrar los cimientos de toda teoría estética. De tal estremecimiento surge una desestabilización que lucha contra las múltiples acepciones que protagonizan el mundo actual del arte. Una visión altamente inclusiva del concepto de arte considera desde el teatro griego, los documentos arquitectónicos, las máscaras para rituales nganga de África, las fórmulas pre-Landart como el Ogro en Bomarzo, hasta las manifestaciones de finales de siglo XX y principios del XXI que incluyen ordenadores, datos, códigos digitales y la red. Al respecto véase Larry Shiner, *La invención...*, 25.

<sup>69</sup> La noción "modelo perceptivo" alude a la estructuración perceptiva que se manifiesta en determinados periodos de tiempo, tanto en la producción, como en la recepción de diversas experiencias. Para el caso del presente repaso, la atención se centra en las prácticas artísticas. La estructura perceptiva tiene, en cada época de la historia, una serie de características particulares. Para el presente trabajo, la revisión únicamente considera el periodo de tiempo que abarca del siglo XVIII al presente. El objetivo es tratar de ubicar los modelos perceptivos en distintas etapas dentro de tal periodo. En el capítulo 4 se comentarán la correspondencia de los “modelos perceptivos” con la idea benjaminiana de “modos de percepción” expuesta en *La obra de arte...* Benjamin, *Obras. Libro I...*



Fig. 13 Yombe (Siglo XIX). *Máscara (Nganga Diphoma)*. Brooklyn Museum.

Para ubicar la aparición de estos modelos perceptivos en la historia se tomarán las ideas de José Luis Brea como guía. Brea divide la historia del arte moderno en tres fases<sup>70</sup>. Las primeras dos remiten a épocas pasadas y la tercera se encuentra en arribo. Cada fase tiene dos elementos distintivos. Por un lado, las fases se encuentran circunscritas a las revoluciones políticas, sociales y culturales. Por el otro, cada fase tiene un modelo perceptivo específico. El arte y la estética son determinados por la pertenencia a determinada fase. El contexto, el arte y la estética mantienen una relación íntima. A continuación, se expone una breve revisión de las tres fases aludidas. Se destacarán los modelos perceptivos que cada fase propició. Finalmente, se hará un breve análisis de las

---

<sup>70</sup> José Luis Brea fue profesor de Estética y Teoría del arte contemporáneo en la Universidad Carlos III de Madrid. Como fundador de la revista *Estudios visuales* trabajó con autores de diversos campos disciplinares, los problemas de la visualidad. Los estudios visuales analizan los procesos de construcción de la visualidad en las sociedades contemporáneas. Su encuentro interdisciplinario convoca a disciplinas como Historia del arte, Estética, Estudios culturales, Teoría de los medios, Estudios de cultura visual y Filosofía, entre otros. Algunos de sus exponentes son Susan Buck-Morss, Nicholas Mirzoeff, Keith Moxey y W.J.T. Mitchell. En sus reflexiones, Brea destaca la correspondencia entre prácticas artísticas y sistemas de producción. A la ubicación temporal de tal reciprocidad le llama *fases*. Para Brea cada *fase* se construye por revoluciones, tanto en el trabajo, como en los modos de producción, ambos se convierten en indicadores epocales para la formación de sistemas de creencias o *epistemes*. En consecuencia, el arte se ve afectado al pertenecer a determinado sistema. En el presente trabajo, las revoluciones industriales se consideran como los catalizadores de las *fases* y en consecuencia de modelos perceptivos. Al respecto véase José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (Murcia: CENDEAC, 2003). José Luis Brea, *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (Barcelona: Gedisa, 2007).

condiciones actuales relacionadas con la configuración de la subjetividad en la cultura que Brea define como RAM<sup>71</sup>.

### 2.1.1 Primera fase. La gran división.

La primera revolución industrial fue un proceso de transformación política, económica y cultural<sup>72</sup>. Los modelos de producción cambiaron y con ello, se inició una modificación que afectó, de manera directa, el carácter social de la humanidad. Los desarrollos industriales y mecánicos, fomentaron el remplazamiento de los modelos rurales de agricultura. Las máquinas de vapor y el uso del carbón relegaron al trabajo manual y los métodos basados en la fuerza animal. La migración a los centros industriales promovió el desarrollo de la urbanidad. Con el crecimiento proletario un nuevo sujeto social apareció: la masa. Gracias a ésta, la demanda productiva también creció. Con ello se buscó que los tiempos de producción bajaran. Una nueva relación temporal apareció. El modo de vida de las personas comenzó a ser cada vez más rápido, más veloz<sup>73</sup>.

En el siglo XVIII el arte cambió de manera radical<sup>74</sup>. La revolución industrial tuvo un impacto en las prácticas artísticas. Los fundamentos del arte se analizaron y formalizaron

---

<sup>71</sup> En *Cultura RAM...* Brea analiza el desarrollo cultural en las últimas décadas del siglo XX. Cataloga a este periodo como "capitalismo cultural electrónico". Examina temas como la producción simbólica cultural, la producción de subjetividad, la economía, la producción y distribución de arte y conocimiento. Cada uno de estos tópicos es transversalizado por el concepto de memoria: proceso organizativo de la sociedad y sus producciones.

<sup>72</sup> La primera revolución industrial inició en la segunda mitad del siglo XVIII en Gran Bretaña. Constituyó el mayor conjunto de transformaciones económicas, tecnológicas y sociales en la historia de la humanidad desde el Neolítico. Algunos de los cambios más destacables son: la migración del campo a las ciudades, la expansión paulatina de las ciudades hasta convertirse en las primeras urbes, la consolidación de la burguesía como propietaria de los medios de producción, la aparición de movimientos sociales como el anarquismo, el sindicalismo, el socialismo, el comunismo, el crecimiento de la población mundial gracias a los avances médicos y el surgimiento de patologías sociales, entre otros. Al respecto véase Dietrich Schwanitz, *La cultura Todo lo que hay que saber* (Barcelona: Penguin Random House, 2016).

<sup>73</sup> Para Paul Virilio, el culto a la velocidad transformó el concepto de historia: ocasionó su aceleración. La idea del progreso migró su sentido. Transitó del campo de la economía, al de la política y posteriormente al de la ciencia. En adelante, la velocidad se consideró como instrumento de medición. La calidad y eficiencia del progreso se equiparó con la velocidad y la rapidez. Con el paso de los años, esta propiedad de la física continúa ganando terreno, insertándose en todo resquicio de la cotidianidad. Quizás la virtualidad y el Internet son los corolarios que mejor expresan este ímpetu. Sus efectos son evidentes. Al respecto véase Paul Virilio, *Estética de la desaparición* (Barcelona: Anagrama, 1998). Paul Virilio, *La máquina de visión* (Madrid: Cátedra, 1998).

<sup>74</sup> Los primeros tratados formales de estética se desarrollaron en Inglaterra, Francia y Alemania, durante el siglo XVIII. Cabe destacar que estos países fueron los protagonistas de la Primera Revolución Industrial. Antes de estas aportaciones se desarrollaron trabajos sobre el gusto, la sensibilidad y la belleza. Sin embargo, la producción del siglo XVIII en esta materia fue un paso decisivo para el campo de estudio conocido como



desde la perspectiva ilustrada. Durante este siglo se desarrolló un estudio formal de las prácticas artísticas. Cabe destacar que las disertaciones y aportaciones realizadas con anterioridad no fueron completamente descartadas, en algunos casos fueron tomadas como punto de partida para puntualizaciones y desarrollos. En otros, fueron objetos de críticas para la edificación de argumentos. Como resultado de ello, la sensibilidad, el gusto y la belleza fueron categorías actualizadas y suscritas al campo del arte.

El adjetivo *bello* adquirió prominencia y una ruptura separó a las bellas artes de las artesanías<sup>75</sup>. Dos elementos causaron esta separación. Por un lado, los cambios sociales producidos por la revolución industrial: las bellas artes se relacionaron con las clases altas, mientras que las artesanías se relegaron a las clases bajas. Por el otro, la revolución conceptual del arte: el empirismo inglés definió las cualidades del objeto de la sensibilidad y la belleza, por su parte, la estética francesa estableció las propiedades del gusto. La precisión, la medida y el orden comenzaron a relacionarse con la delicadeza y la perfección. Estas nociones no solo se filtraron en el corazón del trabajo del arte, sino también en las vidas y en las actitudes de los artistas y de sus públicos.

Como resultado de ello, los perfiles y los roles de productores, críticos y públicos se fueron determinando. Una autoridad conceptual estableció las características específicas que los trabajos artísticos debían contener. De la misma manera se configuraron los roles que debían cumplir los miembros que participaban en el mundo del arte<sup>76</sup>. Por ejemplo,

---

estética. Algunos trabajos al respecto son Addison y sus disertaciones sobre los placeres de la imaginación; Hutcheson y las preguntas sobre belleza, orden, armonía y diseño; Burke y las investigaciones filosóficas sobre el origen de las ideas de lo bello y lo sublime; Hume y su idea del estándar del gusto; Madame D'Lambert y sus reflexiones sobre el gusto, y Diderot y su primera crítica de arte. En este clima de producción intelectual surgen *los salones* parisinos, así como el trabajo de los alemanes Wolff, Baumgarten, Sulzer, Winckelmann, Lessing y Kant. También aparecen gestos reaccionarios como el *Sturm und Drang*, el romanticismo y nombres como Herder, Goethe y Schiller... El enorme aparato conceptual y teórico producido en este período revela los intereses en la definición del campo del arte, del gusto, de la sensibilidad. Se trazan, desde el formalismo, las pautas y cánones de la producción y recepción del arte. Al respecto véase Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos / Alianza, 2010). Al respecto del *Sturm und Drang* véase Volker Rühle, *En los laberintos del autoconocimiento el Sturm und Drang y la ilustración alemana* (Madrid: Akal, 1997).

<sup>75</sup> En el siglo XVIII se desarrollaron instrumentos para estructurar un paralelismo moral con el racionalismo: la perfección y el bien se adaptaron a los fines del arte. La definición de *bellas artes* agudizó una división en las clases sociales. Las "bellas artes" corresponderían a las clases altas o a la burguesía, mientras que las "artes menores" o "artesanías" a las clases bajas. Shiner, *La invención...*, 17.

<sup>76</sup> La actitud perceptiva de esta primera fase tiene un carácter contemplativo y pasivo. El público del arte se define por su entorno, su clase social y su capacidad intelectual. Las producciones artísticas de este período se destinaron, a pesar de las intenciones inclusivas de los salones parisinos, a las clases altas. Las clases sociales

las primeras guías de mano o “libretos” aparecieron en los salones parisinos. Estos instrumentos brindaron dirección y acompañamiento a los espectadores y en consecuencia afectaron la percepción de las obras (véase fig. 14)<sup>77</sup>. El público, vetado de voz, voto y crítica, se limitaba a ser un espectador del diálogo entre artistas y críticos especializados<sup>78</sup>. M.H. Abrams afirma que, en esta etapa, con la redefinición del placer refinado devenido en “estético”, la actitud contemplativa provocó un “giro copernicano” en el arte<sup>79</sup>. La contemplación se convirtió en el modelo de esta época, de esta fase. La atención extática aderezó de espiritualidad la conexión entre el público y el arte. El éxtasis, relacionado de manera casi exclusiva al campo de la religión, se fusionó con las nuevas manifestaciones artísticas, a través de la percepción contemplativa.

---

bajas fueron excluidas del gusto refinado. El sujeto receptor del arte parecía estar afectado por una pasividad inerte.

<sup>77</sup> Las primeras guías de mano (que luego se convirtieron en catálogos) o *livrets* estaban destinadas a guiar al espectador, así como a la recepción y, al final, la percepción del objeto artístico.

<sup>78</sup> La idea que yace en este modelo perceptivo y actitudinal es didáctica y educativa. No hay variedad de opiniones porque los límites de la "autenticidad" del arte están claramente definidos. El debate es solo una discusión en torno a la adscripción normativa de la producción artística.

<sup>79</sup> M.H. Abrams argumentó que en solo un siglo (XVIII) el modelo de contemplación adquirió un papel determinante en el campo del arte. Este modelo trataba los productos de las bellas artes como objetos de contemplación *extática*. El uso del concepto *extático*, hace alusión a la función espiritual del arte, no solo en el sentido de su carácter expresivo, sino también en su posibilidad para ofrecer experiencias de éxtasis. Las cualidades de revelación y contemplación desinteresada que se aplicaron exclusivamente a Dios y la religión se atribuyeron al arte. Se creó, de esta manera, un nuevo escenario para la vida espiritual de las clases altas. Al respecto véase Meyer Howard Abrams, *Doing things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (Nueva York: WW. Norton, 1989).



Fig. 14. Lemonnier, A. Ch. (1812) Lectura de la tragedia “El huérfano de la China” de Voltaire en el salón de Madame Geoffrin. Castles Museum of Malmaison and Bois-Preau. 129.5 x 196 cm.

### 2.1.2 Segunda fase. La ruptura.

En la segunda revolución industrial aparecieron nuevas fuentes de energía. El gas, el combustible y la electricidad transformaron las industrias<sup>80</sup>. El crecimiento industrial estableció nuevas formas de organización laboral a nivel macro. Se fortaleció la interconexión entre los mercados mundiales y se promovió el desarrollo de la primera etapa de la globalización. El aumento en la productividad mejoró el nivel adquisitivo. La población creció y con ello el consumo de productos y servicios. Sin embargo, a pesar de la mejora en el poder de compra, la diferencia de clases sociales se mantuvo. Por su parte, la fusión entre economía y política fortaleció a los Estados nacientes.

---

<sup>80</sup> La segunda revolución industrial fue el conjunto de transformaciones socioeconómicas que tuvieron lugar entre 1810 y 1914: la naturaleza del proceso de industrialización cambió, el modelo económico evolucionó, surgieron nuevas fuentes de energía (gas, petróleo, electricidad), se hizo uso de nuevos materiales, aparecieron nuevos sistemas de transporte (avión, automóvil), se crearon novedosos sistemas de comunicación (teléfono y radio). Todo ello provocó un efecto en cadena que transformó otras esferas de la vida social: el sistema educativo y científico, el tamaño y la gestión de las empresas, la forma de organización del trabajo, el consumo y, finalmente, la política. Con dichos cambios se generó la "primera globalización": una creciente internacionalización de la economía y una interconexión de los mercados.

El arte también presentó grandes cambios. Los artistas comenzaron a tomar distancia de las ideas tradicionales (véase fig. 15). Liberaron el color<sup>81</sup>, el punto y la línea<sup>82</sup>, rompieron los sonidos de la tradición e hicieron del ruido una posibilidad estética<sup>83</sup>. El arte se hizo portable, compacto: cabía en un maletín<sup>84</sup>. Los artistas usaron voz propia y, en algunos casos, mantuvieron distancia de las definiciones filosóficas y de las teorizaciones sobre las prácticas artísticas.

---

<sup>81</sup> El fauvismo fue un movimiento pictórico generado en Francia a principios del siglo XX. Se caracterizó por el uso de formas simples y contrastes de color. Varios de sus miembros proclamaron "la liberación del color". Henri Matisse, Andre Derain y Maurice de Vlaminck fueron los miembros fundadores. A pesar de su corta duración, este movimiento promovió la abstracción como un elemento estético. La abstracción era uno de los elementos estéticos más subversivos de principios del siglo XX. Movimientos posteriores como el expresionismo abstracto fueron herederos de estas ideas. El fauvismo ejerció influencia en artistas posteriores como Malevich y Mondrian. Al respecto véase Hans Werner Holzwarth, *Arte moderno. 1870-2000. Del impresionismo a la actualidad* (Colonia: TASCHEN, 2016), 68.

<sup>82</sup> A principios del siglo XX, el artista ruso Vassily Kandinsky buscó inspiración en fuentes espirituales. Influenciado por la meditación y el esoterismo, se propuso pintar libremente elementos figurativos. Desarrolló, con color y línea, ideas metafóricas; pasó de la figuración a un lenguaje puro cargado de colores y formas. Entre 1922 y 1933, Kandinsky fue miembro de la escuela de arte, diseño, artesanía y arquitectura Bauhaus (fundada por Walter Gropius en Weimar). Como teórico y profesor de arte, Kandinsky publicó varios textos donde estableció relaciones entre la espiritualidad y el arte. En su texto *Punto y línea en el plano*, analizó los elementos que componen una pintura: punto y línea. Investigó los efectos que esos elementos tienen en el espectador. Formó parte del grupo *Die Blaue Vier* con Lyonel Feininger, Alekséi von Jawlensky y Paul Klee. El grupo realizó una serie de exposiciones y conferencias en los Estados Unidos y sus ideas fueron influencia para tiempos posteriores. Werner, *Arte moderno...*, 226.

<sup>83</sup> En 1913, Luigi Russolo (pintor y compositor futurista) inventó el Intonarumori: un instrumento musical que generaban ruido acústico. En el mismo año escribió *El arte del ruido*, un manifiesto futurista que presentaba sus ideas sobre el ruido. Russolo consideró que la urbanidad y el desarrollo industrial habían afectado la sensibilidad del oído humano. Con dicho argumento, planteó que el ruido debía ser parte de la paleta sonora musical. Los conciertos con Intonarumori se llamaron *conciertos de ruido*. Desde su aparición, el ruido se convirtió en un elemento del universo musical. Las ideas de Russolo no tuvieron una buena recepción en su época. Sin embargo, sobrevivieron al tiempo. Algunos artistas que se vieron influidos por sus ideas son Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Nam June Paik y La Monte Young. Véase Luigi Russolo, «El arte de los ruidos. Manifiesto futurista», *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, n.º 100 (2006): 5-13. Para escuchar los intonarumoris véase <https://www.youtube.com/watch?v=BYPXAo1cOA4&t=3s>

<sup>84</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil* (España: Anagrama, 1985).



Fig. 15. De Vlaminck, M. (1906). El río Sena en Chatou. Museo Metropolitano de Arte. 82 x 102 cm. Fotografía personal.

Las vanguardias aparecieron como movimientos artísticos revolucionarios y en repetidas ocasiones profirieron la declaración sobre la muerte del arte. El escándalo y el shock aparecieron en el campo del arte de manera reiterativa. Por un lado, el trabajo de las vanguardias accionó el abandono de la pasividad e inactividad que el público asumió gracias al sistema moderno del arte en la fase anterior. Por otro, como consecuencia de sus planteamientos, las vanguardias propiciaron la desestabilización de los museos y los recintos oficiales. La práctica artística se dirigió hacia otros espacios, incluidos los públicos. El arte comenzó a salir a la calle<sup>85</sup> (véase fig. 16).

---

<sup>85</sup> Las vanguardias surgieron como una oposición al sistema moderno del arte del siglo XVIII. Buscaron nuevos contenidos e innovaciones actitudinales. Alentaron a la crítica de arte a romper con la tradición y al público a liberarse de su postura pasiva. A pesar de encontrar manifestaciones con diferentes fundamentos estéticos, las vanguardias mostraron una serie de características similares. La mayoría de ellas lanzaron *manifestos* en los que declararon sus posiciones e intentaron dejar un establecimiento de sus posturas, tanto para sus contemporáneos, como para generaciones venideras. "Queremos hablar con el futuro", dijeron. Como evidente gesto de ruptura con la tradición y de inclusión al público en una dimensión dialógica, sacaron el arte de los museos y lo insertaron en la vida cotidiana. Al respecto véase Ángel Pariente, *Razonado desorden. Textos y declaraciones surrealistas, 1924/1939* (España: Pepitas de Calabaza, 2008).



Fig. 16. Anónimo (S/A). *Russolo y Marinetti en la calle.*

Mientras tanto, los estudios de la época sobre el movimiento y la locomoción atrajeron la atención en distintas partes del mundo. Estos estudios propiciaron el desarrollo de nuevas investigaciones: indagaciones sobre la ilusión óptica, sobre el movimiento aparente o fenómeno phi, las postimágenes, la persistencia retiniana, la falsificación sensible de la mirada. En apenas un par de años la imagen en movimiento se instaló en el imaginario social (véase fig. 17)<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Muchos inventos basados en el principio de la ilusión óptica surgieron durante la segunda mitad del siglo XIX. Incluso algunos juegos estaban basados en una distorsión sensible de la apariencia. Diversas investigaciones (el taumátropo, el praxinoscopio, el revólver fotográfico, las imágenes de Muybridge y Jules Marey) estudiaron la locomoción y, en su camino, descubrieron la cinematografía. La fotografía de alta velocidad se utilizó para aprender sobre la fisiología muscular del cuerpo en movimiento. La secuencia fotográfica de los discos de Muybridge hizo posible el conocimiento del movimiento aparente. El movimiento aparente o fenómeno phi es la sucesión gradual de imágenes. Las *post imágenes* son la expresión de una retención visual en la retina por un tiempo de hasta 30 segundos en el ojo interno. Estas imágenes fueron consideradas como fantasmagorías atrapadas en la mente. A este fenómeno óptico se le conoce como persistencia retiniana. Esta capacidad ocular se tomará como referencia para una crítica presentada en el capítulo 4, a propósito de las características perceptivas de la subjetividad en el siglo XXI. Al respecto véase Hans Christian Adam, *Eadweard Muybridge. The human and animal locomotion photographs* (Cologne: TASCHEN, 2014).



Fig. 17. Marey, J. (c.1890). *Le mouvement*.

A pesar de reticencias y debates, la fotografía y la cinematografía encontraron su lugar en el campo del arte<sup>87</sup>. Como resultado de ello, se inauguró el encuentro entre arte, espectáculo y la masa social (véase fig. 18)<sup>88</sup>. Las nuevas producciones masivas propiciaron

---

<sup>87</sup> Gombrich cita a Constable quien, al presenciar un espectáculo de Daguerre, expresó que estas producciones caen fuera del ámbito del arte, el cual está suscrito a la evocación y no al engaño por ilusión de veracidad. Al respecto véase Ernest Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (New York: Phaidon, 2002), 24.

<sup>88</sup> Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla* habla sobre *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, una de las primeras películas de los hermanos Lumière. Steyerl considera interesante la escena en la que los trabajadores abandonan su jornada laboral porque revela un elemento fundamental: los trabajadores abandonaron la fábrica para ingresar al imaginario de las masas. Uno de los primeros productos del espectáculo masivo (la cinematografía) retrata a la propia masa. El trabajador que abandona la fábrica no deja su trabajo, lo lleva consigo: su trabajo se convierte en un espectáculo (en producto de consumo), en arte. La videoinstalación de Harun Farocki *Trabajadores saliendo de la fábrica* retoma la idea de la película de los hermanos Lumière. Recopila una serie de cámaras de cine (cámaras de vigilancia y cámaras de circuito cerrado) con el mismo tema (trabajadores que dejan su lugar de trabajo). El trabajo de Farocki expone la relación entre el museo y

formas masivas de percepción. La ascendente fascinación por el movimiento y el paulatino abandono del estatismo abonaron a moldear nuevas actitudes en el público. Estas disposiciones contribuyeron a la aparición de nuevos modelos perceptivos<sup>89</sup>.



Fig. 18 Lumière, L. (1895) Still de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*.

### 2.1.3 Tercera fase. Más allá del umbral.

La tercera revolución industrial, también conocida como revolución digital, comenzó a mediados del siglo XX<sup>90</sup>. A partir de este periodo, el mundo cambió radicalmente. Con la

---

la fábrica. Así como la fábrica de la película de los hermanos Lumière se convirtió en museo, la pieza de Farocki lleva las fábricas y sus trabajadores a los museos. Para Steyerl este gesto revela la relación íntima entre museo y fábrica en correspondencia con el desarrollo de la masificación. Al respecto véase Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Argentina: Caja Negra Editores, 2014), 68-72.

<sup>89</sup> Las revoluciones artísticas de principios del siglo XX intentaron acercar las obras de arte al público, cambiaron el papel que los espectadores habían tenido en el mundo del arte. Como consecuencia, la distancia entre el público, el productor y el crítico comenzó a reducirse. El papel del público cambió paulatinamente, su participación e inclusión en las obras se hizo cada vez más evidente. La vida cotidiana se convirtió en una fuente de inspiración para muchas vanguardias. A partir de entonces, tomar elementos cotidianos y cubrirlos con una intención estética se convirtió en una constante del arte. Walter Benjamin consideró que estos aspectos más puros de realidad le dieron al arte una intensidad significativa. Al respecto véase Benjamin, *Obras. Libro I...*, 74.

<sup>90</sup> La tercera revolución industrial o revolución digital comenzó a mediados del siglo XX. Una de sus características fue el cambio en los modelos de producción económica. La aparición del protocolo HTTP desarrollado por Tim Bernes-Lee y la fundación del consorcio World Wide Web fomentaron una revolución en las tecnologías de comunicación y, con ello, una transformación económica. Los mercados nacionales lograron establecer rutas de importación y exportación respaldadas en transacciones digitales. El tráfico de datos a velocidades nunca antes vistas mejoró el rendimiento de las compañías de comunicación e intensificó las prácticas de interconexión global. La comunicación humana accedió a la correspondencia



llegada de los sistemas informáticos, la estructura interna de las industrias se transformó: la velocidad de producción y consumo aumentaron exponencialmente. La globalización maduró y afectó de manera radical a las sociedades. Fenómenos económicos, geográficos, migratorios y afectivos son solo algunos efectos que el mundo globalizado propició.

En un par de décadas, los dispositivos electrónicos se convirtieron en objetos de la vida cotidiana. Millones de pantallas inundaron el hábitat humano contemporáneo. Su estimación pasó de ornamento común en las viviendas a producto de primera necesidad. A partir de la proliferación de estos dispositivos un flujo de imágenes electrónicas anegó el imaginario colectivo. El uso de imágenes electrónicas, nuevos instrumentos sígnicos, provocó la expansión de la llamada cultura visual<sup>91</sup>.

El tráfico de datos y las telecomunicaciones funcionaron con mayor rapidez al disponer de interconexiones donde los datos electrónicos navegan con fluidez. Tal disposición permitió nuevas formas de socialización y, en consecuencia, nuevas formas de simbolización cultural. Este cambio en los procesos de la cultura propició también nuevas configuraciones cognitivas. En ellas, la velocidad y el shock<sup>92</sup> son ejes centrales para las experiencias. José Luis Brea llama a este proceso de transformación “Capitalismo Cultural Electrónico”.

---

instantánea. Desde entonces, la información en "tiempo real" se ha difundido a través de la World Wide Web. Estos cambios han generado múltiples efectos en la cultura, en la condición de la relación humana y en los modelos de representación simbólica.

<sup>91</sup> Para Walker y Chaplin, la cultura visual «son aquellos objetos materiales, edificios e imágenes, más los medios basados en el tiempo y las acciones, producidos por el trabajo humano y la imaginación, que sirven para fines estéticos, simbólicos, rituales o ideológicos y políticos o funciones prácticas, y que apelan al sentido de la vista de manera significativa». John Walker y Sarah Chaplin, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Ediciones Octaedro, 2002), 16-17. Ana María Gausch señala que la Cultura Visual y los Estudios Visuales representan un cambio fundamental en el estudio del arte. El concepto de "historia" se reemplaza por "cultura" y el de "arte" por "visual". Gausch enfatiza que este estudio presta atención a la relación dialéctica entre "virtualidad" (implícita en lo visual) y "materialidad" (que habita el término cultura). Ambas ideas permiten considerar la visualidad como una práctica social ubicada en la cultura. Al respecto véase Ana María Gausch «Los estudios visuales. Un estado de la cuestión», en *Estudios Visuales*, n.º 1 (2003). La visión es, como dice John Berger, una actividad continua. La visualidad es el establecimiento de relaciones con el mundo. John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2017).

<sup>92</sup> La noción de *shock* estará presente a lo largo del trabajo. La acepción elegida está en sintonía con el sentido benjaminiano de la expresión que refiere a una sacudida violenta a la percepción. Al respecto véase Walter Benjamin, *Obras. Libro IV, Vol. 1* (Madrid: Abada, 2010), 485. Benjamin, *Obras. Libro I...*, 316-317.

Brea intenta exponer el papel de la memoria en la cultura actual. Para exponer su tesis hace uso de la expresión cultura\_RAM<sup>93</sup>. RAM (*Random Access Memory*) es un tipo de memoria aleatoria usada en el campo de la computación<sup>94</sup>. Esta memoria, a diferencia de otras, no almacena archivos, su función se limita al procesamiento de datos. El trabajo de la memoria RAM se reduce a mantener una interconexión entre datos. De manera similar, la red y sus usuarios tomaron este perfil de acción. Así, la red se convirtió en el gestor simbólico de la humanidad. Las operaciones simbólicas desarrolladas en este sistema generan demandas colectivas que intentan satisfacer las expectativas de significado, de sentido<sup>95</sup>. El sujeto de la cultura\_RAM busca una respuesta, o un modelo de interpretación en la red, que le explique el sentido de sus experiencias emocionales, conceptuales y afectivas<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> Para José Luis Brea, cultura\_RAM expresa el estatuto de la fuerza simbólica que desata todo movimiento en la cultura: la memoria. Considera que dicha fuerza simbólica ha dejado de tener un carácter principalmente memorístico, apuntando únicamente hacia una dirección productiva y relacional. Brea destaca que la cultura, impactada por la World Wide Web, modificó su comportamiento, sus manifestaciones e intereses. Para Brea, la cultura dejó de producir *memoria de archivo* y, en cambio, produce *memoria de procesamiento*. La cultura abandonó el modelo de conservación y patrimonio para adoptar el de interconexión, dispersión, clonación, viralización y red. Brea identifica la cultura\_RAM con una serie de características: la reubicación activa de *no lugares* en la red; la tendencia a la movilización y el flujo que se manifiestan en el comportamiento viral (imitación de la lógica orgánica dentro del espacio virtual); la especulación de un poder cognitivo-cultural basado en la interconexión de datos; una lógica relacional en la que se distribuye la totalidad de los contenidos de conocimiento y la aparición de un nuevo modelo económico que regula y administra el orden social y sus intercambios, el cual ubica a la mercancía en el centro del campo simbólico y genera así, un nuevo espíritu para el capitalismo: el Capitalismo Cultural Electrónico. En conjunto, estas características fomentan nuevas prácticas culturales como el establecimiento de relaciones sociales, formas de producción subjetiva, elaboración y distribución del conocimiento, generación de nuevos bienes dentro de la dinámica económico-política y producción y distribución de nuevas formas de arte.

<sup>94</sup> En informática, la memoria de acceso aleatorio o RAM, es un tipo de memoria utilizada en el trabajo computacional. La herramienta permite el funcionamiento óptimo de las instrucciones llevadas a cabo por la unidad central de procesamiento (CPU). Su habilidad para leer y escribir datos permite un acceso rápido a la información. Mantiene una interconexión de los datos requeridos por diferentes aplicaciones y programas. Liberan la unidad central de procesamiento del almacenamiento excesivo de datos. Su función de procesamiento difiere de la destinada al almacenamiento. En síntesis, es una memoria procesual.

<sup>95</sup> El sujeto en la cultura\_RAM ya no tiene la capacidad, o el deseo, de buscar sus propias explicaciones. La producción simbólica de carácter electrónico controla, impacta y estructura su comportamiento y vida psíquica. Estas características son producto del modelo cognitivo cultural de la época. El sujeto solo puede interconectar datos en la computadora, no genera datos ni conocimiento, su alcance se limita únicamente a establecer relaciones a una velocidad alterada. Como consecuencia, el sujeto se pierde en un espiral de significados. Al perder el sentido, el sujeto *pierde el tiempo*. La búsqueda de sentido en la cultura\_RAM se desarrolla en la red, en una base de datos, en una nube de almacenamiento.

<sup>96</sup> En la cultura\_RAM, la interconexión de datos es equiparada con la generación y apropiación de conocimiento. El sujeto de la cultura\_RAM sostiene la red de interconexión a través de una práctica de intercambio: proporcionar datos para obtener otros, relaciona ideas y datos. El sujeto convierte todas sus ideas en datos susceptibles de ser traficados en la red. Esta práctica lo hace comportarse como un dato, a tratarse a sí mismo y a los demás como datos. En otras palabras, el sujeto se convirtió en un dato. Resulta significativo que las estadísticas y las tendencias, instrumentos de medición, representación e incidencia, sean

El arte en esta fase, también se ha visto afectado. La tendencia hacia la desmaterialización del objeto artístico presentada desde el siglo XX, tomó mayor fuerza con la llegada de la red. La posibilidad de separar el arte de un objeto estético es un problema presente del siglo XX a la fecha. A partir de 1960, un grupo de artistas desarrolló una propuesta: considerar el discurso de la obra como la obra misma. El arte que se creó con esta perspectiva se conoce como "arte conceptual".

Henry Flynt, artista del movimiento Fluxus, consideró un tipo de arte basado en sus relaciones con el lenguaje. Años más tarde, Sol LeWitt reemplazó la idea de Flynt con el "arte conceptual". Una gran cantidad de artistas de diferentes áreas intentaron aislar la conceptualización de la obra de arte de su realización material. La idea de arte sin objeto fue utilizada por movimientos como Fluxus, la Internacional Situacionista y el grupo CoBrA. Considerar al arte como un proceso motivó a que proliferaran las acciones públicas y los performances, artistas como Bruce Nauman y Vito Acconci se sumaron con entusiasmo a esta perspectiva. En esta misma época Allan Kaprow, un estudiante de John Cage, presentó su teoría sobre el *happening*, palabra inglesa que significa suceso o situación. Treinta años después, varios artistas dieron mayor importancia a las relaciones dentro de la dinámica artística. Desplazaron la importancia del objeto artístico del centro de la obra. Situaciones que se desarrollaban regularmente en contextos cotidianos, fueron estimadas como posibilidades estéticas e intentaron generar diversas reacciones.

Nicolás Bourriaud hizo un estudio de la preponderancia de ciertos artistas en la década de los 90' s hacia producciones artísticas preocupadas mayormente en los procesos. A esta tendencia le llamó "arte relacional"<sup>97</sup>. Describió la forma en que los artistas consideraban el arte como un terreno para la experimentación social o "utopía de proximidad". Algunos de los artistas que desarrollaron esta idea fueron Rirkirt Tiravanija, Vanessa Beecroft y Mauricio Cattelan.

Finalmente, las manifestaciones artísticas generadas en el espacio de la virtualidad se consideran como arte sin objeto. El Net.Art. reactivó los debates sobre la materialidad

---

los dispositivos más usados en la actualidad, en ellos las subjetividades se reducen a meros datos. Estos instrumentos funcionan, al mismo tiempo, como gerentes de veracidad. La singularidad y la subjetividad particular desaparecen en una colectividad alienante.

<sup>97</sup> Nicolás Bourriaud, *Estética relacional* (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008).

de la obra de arte. Los trabajos producidos en Net.Art son generados por y para la red. Al utilizar la World Wide Web como soporte, los artistas de esta corriente establecen relaciones basadas en las prácticas comunicativas de la cultura cibernética. En 1995, el artista esloveno Vuk Ćosić tomó la *expresión* *J8 - g # / |; Net.Art {- ^ sI* para nombrar este tipo de actividades artísticas. Posteriormente, a principios del siglo XXI, un grupo de artistas comenzó a desarrollar prácticas de arte "post internet". El concepto "post internet" se refiere a los trabajos que se realizan a partir de la red, pero no necesariamente en ella. En 2014, hubo un debate sobre esta práctica en el Centro Ullens de Arte Contemporáneo en Beijing. Algunos de los artistas del movimiento son Constant Dullard, Corine Vionnet, Jenny Odell y Mario Santamaria<sup>98</sup>.

Finalmente, el comportamiento de la cultura\_ RAM, del movimiento en la red y particularmente de las redes sociales, abonan a un clima donde la producción y recepción del arte se ven completamente afectadas. El modelo perceptivo de la época, se encuentra en su totalidad condicionado por el capitalismo cultural electrónico. Por su parte, el comportamiento del público se encuentra confinado casi en su totalidad a una pasividad física a cambio de una movilidad virtual. Prisionera de las pantallas que le rodean, la subjetividad queda limitada por los protocolos y algoritmos que se establecen en la red. Por su parte, los artistas y productores de contenido libran una batalla frenética por alcanzar su ubicación en las pantallas que inundan el mundo. En ellas, una cantidad avasallante de información, imágenes y sonidos despliegan múltiples experiencias sensitivas que alteran paulatinamente la sensibilidad humana.

#### **2.1.4 Estética y sensibilidad.**

Después de observar su desarrollo histórico y sus efectos, podemos considerar que el campo original de la estética, como menciona Buck-Morss, no es el arte o la belleza, sino la relación humana con la realidad<sup>99</sup>. Si bien es posible destacar la proximidad entre estética y arte gracias al concepto de sensibilidad, es permisible observar que, en tal vinculación, existe un motivo disimulado. Ésta es la implicación de la política sobre la sensibilidad.

---

<sup>98</sup> Al respecto véase Juan Martín Prada, *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (Madrid: Akal, 2015).

<sup>99</sup> Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...

Las disertaciones en materia de estética propiciaron efectos prácticos sobre la sensibilidad humana. Tales efectos van más allá del campo del arte e irradian la cotidianidad, el espacio de la intersubjetividad. El campo de la estética lo conforma la sensibilidad, pero también las políticas que la normalizan. A la estética le competen las prácticas ortopédicas que corrigen todo intento por desestabilizar el canon<sup>100</sup>. Pero, sobre todo, el campo primigenio de la estética es el encuentro corpóreo con el mundo. A los intereses de la estética no solo se suma el cuerpo como parte del mundo, sino también las condiciones socio cognitivas para acceder a éste.

El cuerpo es el terreno para la reflexión estética, ahí radica la sensibilidad disertada. En el cuerpo están reunidos los sentidos que hacen de frontera entre la realidad externa y el ser humano, es el espacio donde operan las terminales sensitivas que hacen del mundo una introyección. Accedemos al mundo gracias a tales sensores. En conjunto, forman un aparato que reúne las operaciones físicas del mundo y las ordena cognitivamente.

Cuerpo y mundo se encuentran en una dimensión pre lingüística y pre lógica. Es un estado anterior a los significados del mundo, donde las fronteras entre sujeto y objeto no son del todo claras. Pensar que ahí, en ese instante, en ese espacio, ya hay significado, es secuestrar la experiencia, es apostar por el simbolismo como la actividad humana primordial. Apostar por un significado en ese estado, es dejar de lado la experiencia sensible del mundo, acaso la historia epistemológica del conocimiento humano. Una historia simbólica e insensible.

La razón y la sensibilidad son aculturadas. Los sentidos sufren el mismo destino que otros atributos humanos, son filtrados, convenidos. La cultura incauta los sentidos y los expolia para refinarlos, así cambian los gustos, así se permuta la moral. El breve repaso histórico desarrollado en el capítulo anterior, destaca los cambios paulatinos que afectan la sensibilidad. Estas transformaciones se emparentan con el desarrollo de la civilidad y el progreso. El resultado de dichas alteraciones es la confección ilusoria de la sensibilidad autónoma y libre. La estética se configuró como el espacio de producción socio cognitiva para normalizar al mundo, a la experiencia del mundo. La instrumentalización de la estética como proceso devino estetización. Sin embargo, la estetización y la estética son campos de

---

<sup>100</sup> En completo paralelismo con la relación entre violencia y orden expuesta en el capítulo 1.

estudio donde cabe la crítica a tal ofuscación. Buck-Morss aprovecha ese intersticio y atina en la crítica al afirmar que la sensibilidad es a las normas y no al mundo<sup>101</sup>.

## **2.2 SOBRE LA ESTETIZACIÓN.**

Si la sensibilidad es a las normas y no al mundo, la tarea de reflexión vira hacia las normas que estructuran la experiencia del mundo. Las pautas o cánones establecen regímenes, en conjunto, construyen una arquitectura en la que descansan los rasgos de la subjetividad. Esta arquitectura se compone de distintos procesos, uno de ellos es la estetización. La estetización es un proceso que afecta las experiencias del mundo. Es un tratamiento de las experiencias sensibles sobre los acontecimientos que se perciben. La estetización es una afectación perceptiva.

Si la estética son normas, la estetización es la instrumentalización de éstas. La aplicación de este proceso afecta y manipula las percepciones y experiencias cotidianas. Tal afectación reconfigura y actualiza el sentido de las experiencias. A su vez, la producción de sentido estimula el desarrollo de nuevas estructuras ontológicas y axiológicas en la subjetividad<sup>102</sup>. Explorar las acepciones de estetización permite conocer sus distintos grados de impacto.

Estética y estetización son conceptos relacionados. La correspondencia parece obvia, clara. Estetización deriva de estética. El sufijo “ción” transforma al adjetivo y expresa, puntualmente, dos sentidos para estetización: acción y efecto. La estetización es una acción, una operación sobre las entidades, es la acción de afectar sus circunstancias y, en consecuencia, alterar su disposición. La estetización es un cambio en los accidentes de la materia, es el acto que hace pasar a ésta, por diversos filtros culturales como la enajenación y las nociones colectivas del gusto. La estetización también es efecto. La colisión de los filtros antes señalados produce consecuencias, estetizar es una de ellas. Las secuelas que

---

<sup>101</sup> Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...», 164.

<sup>102</sup> La expresión estructuras ontológicas y axiológicas refiere a la articulación que se logra entre experiencia, conceptualización y sentido. Gracias a esta vinculación el sujeto construye y respalda definiciones sobre las entidades que le rodean, así como el valor de las mismas. La producción de conocimiento y el valor del mismo, son articulados gracias a procesos en los que la cognición se encuentra involucrada. Si las experiencias son afectadas, el procesamiento, y en consecuencia sus productos y resultados, también lo serán. En el capítulo 4 se exponen ciertos rasgos distintivos que resultan de la exposición a tal afectación.

produce la estetización se extienden sobre la sensibilidad de los cuerpos. La estetización afecta las pasiones y los gustos, es un ejercicio que se sostiene y reafirma con prácticas culturales y políticas. La estetización es una experiencia, acaso el modelo de experiencia en la modernidad.

Cuando Benjamin utilizó la expresión *estetización de la política* al final de su texto *La obra de arte...*, inauguró un camino reflexivo sobre la estetización como fenómeno social<sup>103</sup>. En adelante se realizaron diversas aportaciones al respecto<sup>104</sup>. El énfasis de estas contribuciones se enfocó en la producción de sentido que el capitalismo de consumo dispone en las sociedades actuales. Esta preocupación también fue expuesta en la obra de Benjamin, quien estudio con empeño cómo la industrialización en la modernidad permeó todo espacio de la vida humana. En el pensamiento de Benjamin, modernidad e industria constituyen un binomio del que nacen vinculaciones y constelaciones conceptuales.

Las transformaciones culturales producidas por la industria también fueron revisadas por el escrutinio crítico de Adorno y Horkheimer<sup>105</sup>. Con el concepto de *industria cultural*, los miembros del Instituto de investigación social de Fráncfort lograron perfilar las consecuencias sociales de la producción cultural con procesos paralelos a los empleados en la industria. Sistematización, estandarización, producción en serie y reproducción, son algunos de los rasgos que destacan de esta crítica. El diagnóstico de su análisis es la sujeción ideal que resulta al imponer lo homogéneo sobre lo diverso.

El uso reiterado del concepto estetización convoca la reflexión. La intencionalidad de su aplicación en espacios y situaciones concretas lo respalda. Desde su aparición, el uso de dicho concepto generó notoriedad y brindó nuevos bríos al campo de la estética. Sin embargo, Vilar destaca que la proliferación de acepciones sobre el concepto de estetización ha producido una ramificación difusa<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Benjamin, *Obras. Libro I...*, 83.

<sup>104</sup> Al respecto véase Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, (Buenos Aires: La Marca Editora, 2008). Jean Baudrillard, *La transparencia del mal* (Barcelona: Anagrama, 2001). Guilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Anagrama, 2015).

<sup>105</sup> Al respecto véase Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Akal, 2007), 133-183.

<sup>106</sup> Gerard Vilar, «La estetización de la imagen...», 9.

Vilar considera tres acepciones de estetización. La primera es referida a un proceso temporal, histórico. Con ella se contrasta la estimación de lo estético en la cultura (véase fig. 19). Lo estético se demarca de otras caras del prisma cultural, busca su espacio entre manifestaciones como la ciencia y otras fuentes de conocimiento, e intenta mantener su relación con ellas. Su advenimiento, de acuerdo con Vilar, data del siglo XVII y se emparenta con la llegada de la crítica, los salones, los museos, y con las instituciones que emergen. En el siglo XX, con el cine, la televisión y el Internet se da un giro visual o giro pictorial<sup>107</sup> en la cultura. Visualidad y estetización forman un empalme, una bandera conceptual que cubre toda práctica estética en la actualidad. Es importante destacar que, a partir de dicha acepción se presenta un giro sociológico en la historia del arte.



Fig. 19. Chodowiecki, D. (1779). *Sentimiento natural y afectado*.

La segunda acepción que Vilar distingue, refiere lo estético a una metamorfosis. Esta idea explica el paso de algo no estético a estético. En esta perspectiva, lo estético es una condición que afecta, tanto la forma como el contenido. En tanto condición, ésta puede trasladarse de una entidad a otra. Para que dicho tratamiento tenga lugar se requieren determinados contextos. Los que Vilar destaca son el distanciamiento entre arte y artesanía,

---

<sup>107</sup> La teoría de la imagen propuesta por W.J.T. Mitchell plantea un giro pictorial. Para explicarlo, recurre a Rorty, quien describe la historia de la Filosofía a partir de una serie de *giros* con los que se expresa una determinada preocupación intelectual. Mitchell afirma que les asiste cierta certeza para confirmar que lo visual es el centro de las preocupaciones actuales. En este panorama, las imágenes son fuente de discusiones y debates intelectuales que atraviesan diversos campos de investigación. De acuerdo con Mitchell, el estatuto actual de la imagen se ubica en un espacio intermedio entre paradigma y anomalía. William John Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009), 19-38.



la génesis del gusto, la apropiación del mundo como posibilidad de las auto experiencias subjetivas y la estetización del mundo de la vida o del mundo (véase fig. 20).



Fig. 20 Hine, L. (1920). *Power house mechanic working on steam pump.*  
Brooklyn Museum.

La tercera acepción que propone Vilar considera la estetización como una reorganización sensible del mundo con preponderancia estética. Esta visión implica que la modificación sensible se regula a partir de un programa, este proyecto ampara una jerarquía determinada y determinista. En tal jerarquía, la visualidad queda coronada como la vía sensible de carácter prioritario, el resultado de esta determinación es el mundo icónico. La cultura deviene visual. Sobre peso y prioridad en la sensibilidad visual se convierten en las condiciones cotidianas. Todas estas características hacen posible la estetización del mundo por vía de la visualidad, la estetización visual del mundo. La cultura, en consecuencia,

articula vinculaciones y disposiciones. Un ejemplo de estas prácticas es la preponderancia de lo estético sobre lo normativo, hacer de lo estético una norma. Normalizar la vida humana a través de la estetización visual implica construir un sistema articulado del que participan estética, cognición y política. (véanse fig.21, 22 y 23).



Fig. 21. *Cartelismo Nazi*



Fig. 22. Korda, A. (1960). Guerrillero heroico.  
Museo Che Guevara, Cuba.



Fig. 23. Rivera, D. (1929-1935). Escena “Tierra y libertad”.  
Detalle del mural *La historia de México: de la conquista al futuro*.  
Palacio Nacional, México.

Imponer la preeminencia de lo estético sobre otras dimensiones que integran a los objetos, desata una determinada producción de sentido. Ésta, afecta distintas parcelas de la realidad, la historia, el conocimiento y la cultura en general. Con la sub especialización de lo visual en lo estético, las imágenes, su producción y diseminación, inducen a la estetización visual del mundo. La estetización como proceso, subsume otras formas particulares de estetizar, ya sea imágenes, violencia o política, como Benjamin denunciaba hacia el final del texto *La obra de arte...*

En las últimas líneas del texto, Benjamin deja clara la vinculación entre estética y política. Para justificar tal sentencia, Benjamin repasa las condiciones del arte, específicamente su posibilidad para ser reproducida técnicamente. Las disertaciones de Benjamin no solo se dirigen al arte, tampoco son exclusivas de la esfera política. Son una síntesis de ambas, una doble afectación. Las expresiones *estetización de la política* y *politización del arte* que Benjamin declara, sintetizan la colisión entre política y estética. De tal confluencia se desprenden condiciones que irradian por completo la cultura. El análisis de Benjamin destaca las implicaciones de lo político en el arte, de la estética en la política, de la política en la cognición social. Todas estas coincidencias son posibles cuando la política interviene sobre las experiencias culturales, cuando las estetiza.

Trastocadas por tal proceso, las experiencias culturales brindan a las masas una gama de posibilidades sensibles. El abanico abarca de la reflexión al sin sentido (véase fig. 24). Así como la política se auto concede el uso de la estética, también las masas asumen la licencia de su empleo. Tales concesiones muestran la potencia de la técnica sobre la experiencia y de la política sobre la estética. De entre todos los medios empleados sobresale el papel de las tecnologías informáticas, ellas contribuyen en la diseminación normativa político-cognitiva. Precisamente, Benjamin lanza una advertencia sobre la dupla cognición y política, ese es el epicentro de sus preocupaciones en el texto *La obra de arte...* La crítica de Benjamin apunta hacia dos direcciones. Por un lado, a la organización de las masas y por el otro, a la estetización de la política. La síntesis de ambos riesgos se abrevia en la idea de la estetización como organización social y cognitiva.



Fig. 24. Shapira, S. (2017). *Yolocaust*. Después de rastrear imágenes en redes sociales de usuarios que posan de manera frívola en el memorial del Holocausto en Berlín, Shapira sustituye el fondo de la fotografía con imágenes de los campos de concentración. El resultado es tan irónico como reflexivo sobre las autoexperiencias subjetivas como modelos de estetización.

Benjamin radicaliza más la apuesta, afirma que los esfuerzos de la estetización política culminan en la guerra<sup>108</sup>. El clima bélico que rodea la escritura del ensayo se forma con las muestras del Ejército Alemán. Benjamin reconoce que el culto a la guerra ya se

<sup>108</sup> Es importante señalar el título que Benjamin elige para este apartado. En la PR se titula *Estética de la guerra*, en la TR *Epílogo*. Benjamin, *Obras. Libro I...*, 44.

había presentado, los futuristas aludieron a ello. En su manifiesto, Marinetti consideró la guerra como una forma estética<sup>109</sup>. Benjamin recupera dicha idea, la cita: “La guerra es bella...” Con el tenor de esta sentencia, el texto cierra así “Fiat ars, pereat mundus” [Hágase el arte, perezca el mundo]<sup>110</sup>. Ésta es una insinuación de la modificación perceptivo-sensorial que la técnica ocasiona, alteración que hace posible la fusión entre complacencia y aliento artístico. La fórmula oculta, tras la mascarada del entretenimiento, es una confabulación que convierte a la humanidad en espectáculo para sí misma. Inmersa en una fantasía alienante, la sociedad queda supeditada a experimentar su destrucción como goce estético. La sociedad puede, con la estetización de la violencia, gozar sufriendo (véase fig. 25).

---

<sup>109</sup> La cita remite al Manifiesto sobre la guerra colonial de Etiopía publicado en 1912, apenas tres años después del primer manifiesto futurista. Para este manifiesto, Marinetti se inspiró en la guerra ocurrida entre 1885 y 1886 en la que se enfrentaron el Reino de Italia y el Imperio de Etiopía, a causa de la invasión fallida del primero sobre el segundo. Cabe destacarse que la PR de *La obra de arte...* se escribió en 1936, para octubre de 1935 Mussolini lanzó una nueva ofensiva contra Eritrea, África. En éstos ataques se usaron armas químicas conocidas como gas mostaza, productos químicos que afectan piel, mucosas, llegando a producir muerte por asfixia. Éstos productos fueron usados por primera vez en 1915 por Alemania durante la Primera Guerra Mundial. Como resultado de éstos sucesos se promulgaron nuevas modificaciones a los convenios para la regulación de derechos internacionales humanitarios conocidos como los Convenios de Ginebra. El ataque de Italia a África violó dichas regulaciones al atacar unidades médicas y civiles con armas químicas.

<sup>110</sup> De acuerdo con Buck-Morss, una distorsión de “Hágase la justicia, aunque perezca el mundo”, barroco original usado como promesa electoral de Fernando I de Hungría. Expresión que posteriormente Hegel retrucó como “Hágase la justicia para que no perezca el mundo” Al respecto véase Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...», 160.



Fig. 25. Delacroix, E. (1830). *La libertad guiando al pueblo*. Museo del Louvre, Paris.

### 2.3 ESTETIZACIÓN DE LA VIOLENCIA.

La expresión *estetización del mundo* refleja la posibilidad de gozar a éste de forma estética. La sentencia también manifiesta que todas las consecuencias del estado del mundo son susceptibles de ser estetizadas. La estetización de la política que Benjamin señaló es un caso particular, un ejemplo de los alcances de dicho recurso. Interesa aquí estudiar la estetización de la violencia, de manera específica la estetización visual de la violencia. El centro de las reflexiones es la imagen violenta.

La estetización es ya un ejercicio de la violencia. Estetizar es una técnica dispuesta a merced de la violencia. La estetización de la violencia es la tecnificación de ésta y la imagen, el instrumento para su reproductibilidad. Violencia y estetización se concatenan con eufonía. Afines entre sí, ambas coinciden en la habilidad para invertir los opuestos, contener la ambigüedad y cohesionar la ambivalencia.

La estetización de la violencia es una práctica presente en diversas manifestaciones artísticas. En la música, los cantos de guerra son una muestra de ello. Los himnos nacionales recurren a este tratamiento, enaltecen y embellecen pasajes donde la violencia es el móvil fundacional de una nación<sup>111</sup>. El teatro griego se encuentra abastecido de incontables episodios donde la violencia se representa, ya como desencadenante de cambios radicales negativos, ya como redención y salvación. En los pasajes teatrales griegos, la tiranía y la heroicidad recurren a la violencia como instrumento para sus alcanzar sus destinos. El teatro encuentra en la estetización el procedimiento para la conmoción temerosa o para el enaltecimiento de la virtud<sup>112</sup>. La literatura también ha empleado la estetización. Desde textos antiguos, atravesando distintos géneros, la estetización de la violencia por vía de la palabra, es un sello marcado. Ya sea novela o poesía, distintas voces y numerosas plumas sucumben ante esta pericia. La lista de las prácticas artísticas que disponen de la estetización de la violencia es larga, sin embargo, como se mencionó antes, el presente trabajo se concentra en la estetización visual de la violencia, en la estetización de la imagen violenta.

En las artes visuales existe una tendencia a la estetización de la violencia. Esta propensión se encuentra desde los primeros ejercicios pictóricos soportados en los muros de piedra al interior de cuevas y cavernas. Las imágenes de caza muestran escenas de violencia ejercida, son símbolo de conquista y también evidencia del nacimiento de la conciencia<sup>113</sup>. Estas imágenes son intentos de significación del mundo enigmático al que se enfrentaban. El empleo de la estetización visual de la violencia propició un proyecto pedagógico, social y cognitivo. La educación visual respalda con eficacia el fomento de valores y emociones colectivas. El temor, la piedad, la gracia, la admiración, el culto y el respeto son algunos de los diversos estados anímicos que la enseñanza visual logra. (véase fig. 26).

---

<sup>111</sup> En sintonía con el mito de la violencia fundacional comentado en el capítulo 1.

<sup>112</sup> Recordando que la virtud y la violencia tiene un origen familiar, enraizado. Esta vinculación fue expuesta en el capítulo 1.

<sup>113</sup> Read especula que la estructura de la conciencia se desarrolla a partir de la imagen. Para él, antes de la palabra fue la imagen. Ésta es el desencadenante de la cognición humana. Al respecto véase Herbert Read, *Imagen e idea* (México: F.C.E., 1957).



Fig. 26. Anónimo. (Siglo I). *Perseo con la cabeza de Medusa*. Castellmare di Stabia, Italia.

A lo largo de la historia se encuentran gestos del recurso visual para fines emotivos. El arte cristiano encontró en la visualidad y en la estetización, vías para continuar con su misión evangelizadora. La predicación visual de esta época diseñó un sistema técnico y epistémico sobre lo representable, lo imaginable y lo visible. El imaginario cristiano, construido y nutrido por imágenes producidas bajo este régimen, se consolidó con representaciones del martirio, la redención y la gloria subsecuente. La imagen de Cristo es el signo que sintetiza estos preceptos. Muerte, violencia y belleza se funden en el simbolismo cristiano (véase fig. 27).



Fig. 27. De Flandes, J. (1509). *La crucifixión*. Museo del Prado, España.



Los santos son otra muestra de la estetización visual de la violencia. Las imágenes de Santa Ágata son un ejemplo. En las imágenes de los santos se realiza una inversión entre forma y contenido. Los pasajes que dan origen a las representaciones se ven alterados por formas sensibles que dan por resultado la celebración contemplativa de un episodio violento. Santa Ágata, por ejemplo, fue vejada y martirizada hasta los límites máximos para después ser consagrada en divinidad a partir de distintas representaciones sobre su historia (véase fig. 28). La violencia estetizada se emparenta armónicamente con el martirio y el sacrificio. Los estados idealizados por el catolicismo compilan un itinerario que va del crimen y el pecado, a la culpa y su exención. El mártir es sujeto de la violencia, al abdicar se corona con la belleza. Al mártir se le estetiza toda vez que pasa por el sufrimiento.



Fig. 28. Vaccaro, A. (1635). *Santa Águeda*. Museo nacional del Prado, España.

Vista en retrospectiva, cada etapa muestra los límites de su representación. Ninguna época ha renunciado a la posibilidad de estetizar la violencia. Cada periodo ha elegido funciones distintas para este recurso. Ya sea educativa, predicativa o conmovedora, la estetización está presente en la historia visual de la humanidad, esto explica la ascendente obsesión por el tema en tiempos actuales. La perversión escópica por la imagen violenta ha crecido entre los límites de la complacencia y la repugnancia. El fetichismo de las mercancías, en particular de la violencia como mercancía del mundo, tensa las relaciones

entre el deseo y los límites de la representación. La estetización sirve como proceso para fetichizar la violencia y la imagen funciona como el nicho para esa misión. A su vez, la imagen encontró en la reproductibilidad el formato para su disseminación imparable. Gracias a esta herramienta, la imagen violenta logró adherirse como napalm ardiente en la mirada y en la cognición humana. La imagen hace de la violencia en el mundo, la pornografía de su propia muerte.

El recorrido de este capítulo permitió mostrar las condiciones culturales que hacen posible la estetización de la violencia. Primero, se hizo una revisión histórico cultural de la estética como disciplina. Esta exploración fue coordinada a partir del argumento de Benjamin elegido como epígrafe. Se destacó cómo los modelos perceptivos son instauraciones culturales que se fraguan a partir de regímenes epocales. En concordancia con estas reflexiones, se definió la estetización como un modelo de experiencia, una reorganización sensible del mundo con preponderancia estética. Esta definición hace explícito que la estetización no solo es un proyecto político sobre la sensibilidad humana, sino una modificación regulativa de lo imaginable y lo cognoscible.

Si la estética es política, la estetización es un modelo perceptivo, o como se afirmó, un recurso, una técnica. En el capítulo se expuso cómo estas preocupaciones se encuentran en las reflexiones benjaminianas. Éstas a su vez, permitieron afirmar que el estatuto de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica implica la serialización de la subjetividad, la masificación de la sensibilidad, el acomodo perceptivo de la realidad a las masas y en última instancia, el tránsito de la sociedad a la época de su reproductibilidad y estetización. Con estos argumentos se pudo afirmar que el modelo perceptivo de la estetización es un proceso que participa de las normas que regulan las experiencias humanas.

De las reflexiones expuestas también se puede concluir que la estetización es acción y efecto. En tanto acción, la estetización se convierte en la instrumentalización de las normas, es una modificación sensible de la jerarquía normativa. La estetización es la reorganización sensible del mundo con determinada preponderancia estética. En tanto efecto, la estetización es una organización de las experiencias, es un modelo organizativo social y cognitivo. La estetización es una afectación perceptiva de las experiencias sensibles. Sumadas ambas perspectivas se puede entender que la estetización es un modelo para

organizar el sentido en las sociedades, es una posibilidad abierta para el control de las masas.

Abierta esta posibilidad, la violencia aprovecha tal circunstancia para ejercitar sus facultades y tecnificar su práctica. Precisamente, la facultad y la práctica fueron los sentidos develados de las expresiones benjaminianas *estetización de la política* y *politización del arte*. Estas sentencias pusieron de relieve el alcance de la estetización como proceso de organización social y coadyuvaron, además, a exponer el paralelismo y la armonía que la estetización y la violencia mantienen. De manera específica, se hizo énfasis en la capacidad vinculante que violencia y estetización comparten. Violencia y estetización se eslabonan con armonía y franca afinidad, pues ambas coinciden en la destreza para alternar los opuestos, dominar la ambigüedad y conglomerar la ambivalencia.

## Capítulo 3

### ESTETIZACIÓN DE LA IMAGEN VIOLENTA

*Pues la masa reivindica que el mundo se le haga mucho más «accesible» con pasión tan extrema como quiere despreñar la unicidad de todo fenómeno, aceptando su múltiple reproducción. Pues cada día se hace más irresistible la necesidad de una toma de posesión inmediata del objeto en la imagen, o más bien en su reproducción.*

Walter Benjamin, 1936.

En el capítulo anterior definimos la estetización de la violencia como instrumentalidad operativa. Continuando con la orientación de las reflexiones benjaminianas, no solo habría que analizar el modo de operación, sino el instrumento con que se realiza. El proceso de la estetización de la violencia recurre entre otros, a un dispositivo para su realización y reproductibilidad: la imagen<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> Hacia finales del siglo XX Tosi comentaba que la Era de la imagen aún se encontraba en una fase temprana caracterizada por un incipiente manejo del lenguaje audiovisual. A poco más de 30 años de su publicación, la Era de la imagen ha pasado a una nueva fase. El desbordamiento visual y los alcances de sus efectos muestran la preeminencia de la visualidad. Virgilio Tosi, *Manual de cine científico* (México: UNAM, 1987).

La estetización de la imagen violenta será el epicentro de las reflexiones que conforman el presente capítulo. El capítulo se divide en tres apartados. El primero se enfoca en describir las condiciones que genera la preponderancia de lo visual sobre otras formas sensibles. Las disertaciones de este apartado se dirigen hacia la epistemología de la visualidad. Ésta conforma una estructura que propicia, no solo la primacía de la imagen en las sociedades contemporáneas, sino la posibilidad para la inserción de la imagen violenta en el imaginario colectivo. Para destacar la trascendencia de la epistemología de la visualidad se opta por la exposición de dos campos de estudio que ésta aloja. En ambos, la imagen es objeto de estudio, sin embargo, las perspectivas de cada uno cambian. El primero se enfoca en la visión, considera exclusivamente el plano biológico, sensorial. El segundo atiende la visualidad, se ocupa de las implicaciones de la visión en el plano social y colectivo. Visión y visualidad están concatenados en un mismo espacio que se define como *lo visual*.

Al interior de *lo visual* convergen otros operadores, en conjunto edifican una arquitectura que sostiene los proyectos de subjetivación en la modernidad. Esta exposición intenta mostrar la relación de *lo visual* con la epistemología, particularmente con la construcción y validación del conocimiento. A su vez, se pretende destacar cómo la estetización de la imagen violenta se ciñe a esta relación y dibuja el corolario de la modernidad, su experiencia y condición. Con esta exploración se busca confirmar que la violencia encontró en la imagen un nicho de adaptación, un espacio para su difuminación y distribución exitosa.

El segundo apartado centra su análisis en la estetización de la imagen violenta. Se parte de las funciones que la estetización desempeña respecto a la conmoción. Se destaca cómo este proceso invierte los estatutos de la forma y el contenido de la imagen. Puntualmente, se analiza el rol que juegan las nociones de belleza para activar la vinculación relacional que la estetización provee. En el apartado se enfatiza en la categoría relacional que comparten violencia, estetización e imagen. A partir de esta tricotomía se subraya cómo el proceso atributivo de la estetización impulsa la mercantilización de la imagen y su devenir como fantasmagoría. La exposición del apartado busca demostrar cómo la estetización de la imagen violenta genera la fetichización de ésta.

Finalmente, el tercer apartado del capítulo se enfoca en la dinámica que sucede entre la mirada del sujeto y la imagen violenta. La intención de esta reflexión responde a las preocupaciones benjaminianas sobre la experiencia. En este caso, se toma la experiencia de la imagen violenta como un escenario para la reflexión. El apartado expone la vinculación entre deseo, representación y mirada que propicia la imagen violenta. En conjunto, estas categorías forman un andamio que permite explorar el sentido de la representación en la imagen violenta. El apartado pretende demostrar que el fin último de la estetización de la imagen violenta es la deshumanización. Para lograrlo, se indagan las relaciones que la experiencia de la imagen violenta establece con las tecnologías de representación y con la memoria.

### **3.1 Epistemología de la visualidad, campo de la imagen estetizada.**

¿Cómo podemos definir *lo visual*? ¿Qué es la visión? ¿Qué es la visualidad? ¿Qué es una imagen? ¿Qué representa el concepto de imagen? ¿Qué papel desempeña una imagen dentro de la visualidad? Para responder estas preguntas se propone partir de *lo visual* como concepto matriz y posteriormente, revisar los campos de estudio diferenciado que se desprenden de él. Visión y visualidad distinguen aspectos específicos de *lo visual* que no se desarticulan, por el contrario, se amalgaman.

La diferenciación que se expone no es una distinción jerárquica, se intenta acentuar los elementos estructurales que cada campo brinda para la construcción de la arquitectura visual en la que descansa la estetización de la violencia. A su vez, este acento también intenta exponer la síntesis de contenidos que la estetización de la violencia logra. El objetivo de este planteamiento es reconocer el uso de distintos recursos visuales que la estetización realiza.

#### **3.1.1 Lo visual.**

Con la idea de *lo visual* se intenta determinar un horizonte en el que habitan los campos de la visión y la visualidad, ambos contienen múltiples posibilidades de reflexión y estudio. El primero, el campo de la visión, está enfocado en estudiar los procesos físicos (la luz) y fisiológicos (el ojo). El segundo, el campo de la visualidad, se enfoca en las implicaciones cognitivas y sociales de la visión. En conjunto, visión y visualidad, conforman un espacio expandido que podemos acotar como *lo visual*.

El concepto de *lo visual*<sup>115</sup>, en apariencia claro, alberga una densidad. El uso del artículo neutro *lo* hace énfasis en los horizontes que contiene la idea *visual*. En la Era de la imagen, donde *lo visual* es moneda de cambio, mercancía, vía y medio de información y comunicación, su estudio está justificado. Productor de sentido, fuente de intersubjetividad, generador de imaginarios y garante de validez son algunos de los atributos referidos a *lo visual*. Sumergido en los confines de la cultura, *lo visual* revolucionó la cognición y la imaginación humana. Al respecto, se debe puntualizar que este rasgo no es exclusivo de la actualidad. La propensión visual apareció desde los amaneceres de la humanidad. El paso del mundo enigmático a la producción de pinturas rupestres y geoglifos es evidencia de ello. En estas prácticas queda expuesta la apropiación de la imagen como dispositivo para la instrumentalización del pensamiento y la emocionalidad. La actualidad, por su parte, muestra otras condiciones en el estatuto de la imagen, su producción y tráfico se masificaron a niveles nunca antes vistos. El siglo XX mostró una preocupación intelectual al respecto. Prueba de ello fue un despliegue reflexivo que continúa a la fecha.

Los avances en la fisiología del ojo y el estudio de la percepción visual impulsaron estudios psicológicos desde finales del siglo XIX. La teoría de la Gestalt de Wertheimer, las contribuciones de Arheim sobre el pensamiento visual y las aportaciones de Richard Gregory son solo algunas de las líneas de trabajo en esta área<sup>116</sup>. Cabe mencionar la importancia de *lo visual* en el psicoanálisis de Freud y Lacan. Para este último, la imagen es un elemento primordial en la constitución yoica y en el dinamismo del inconsciente<sup>117</sup>.

La superabundancia de imágenes (o escasez visual<sup>118</sup>) propiciada a lo largo del siglo XX generó producciones y diversas líneas de interés reflexivo. Nociones como estudios de la cultura visual y estudios visuales son ejemplo de ello. En ambos casos se expresan las preocupaciones por los efectos e influencias de *lo visual* en la cultura, y viceversa. El

---

<sup>115</sup> El uso de cursivas es en sentido enfático.

<sup>116</sup> Benjamin Wolman, *Teorías y sistemas contemporáneos en Psicología* (México: Ediciones Roca, 1997), 514-517.

<sup>117</sup> Jacques Lacan, *Escritos I* (México: Siglo XXI, 2009), 99-106.

<sup>118</sup> En su respuesta a «El esencialismo visual» de Mieke Val, Norman Bryson elabora una sugerencia flamante. Afirma que la superabundancia de imágenes es un síntoma de su escasez. Norman Bryson, «La cultura visual y la escasez de las imágenes», en *Estudios visuales*, n.º 2 (2004): 52-54.

concepto de *cultura visual* lo han estudiado Walker y Chaplin, así como Mirzoeff y Griselda Pollock<sup>119</sup>. En esta perspectiva interdisciplinar se interseccionan la historia, el arte, la publicidad, los estudios de la cultura, la estética, la antropología, la teoría del diseño, los estudios cinematográficos, la lingüística, la hermenéutica y una larga lista. La extensa convocatoria es justificada por los múltiples alcances de *lo visual* en la sociedad moderna. Por otro lado, los estudios visuales son estudios críticos sobre lo que se produce en la cultura visual. Rosalinda Graus, Hal Foster, W.J.T. Mitchell y Brea, entre otros, apuestan por reflexionar acerca del sentido que se produce a partir de *lo visual*<sup>120</sup>.

De esta breve síntesis se destaca que *lo visual* es un campo mayor donde quedan subsumidas las áreas específicas de la visión y la visualidad. Cabe aclarar que ambos campos no están separados por un espíritu atomista, entre ellos no existe desconexión. Al contrario, ambos elementos forman parte de una unidad compleja y profunda. Las dos áreas conforman un espacio donde tienen cabida procesos como la percepción, la ilusión, el imaginario, la interpretación y la significación. Esta es la razón de que su análisis convoque al diálogo y reclame una postura abierta.

En el universo de *lo visual*, la imagen se presenta de manera activa. En cualquiera de sus campos (visión o visualidad), la imagen afecta y es afectada. Se inscribe en los dispositivos y ella misma se convierte en uno. La imagen se interpone entre el sujeto y la realidad, es el primer filtro y se cristaliza como el modelo de interiorización del mundo. También se encuentra entre los sujetos, entre el sujeto y él mismo. La imagen condensa la consciencia de sí y de la otredad toda. De lo posible a lo visual, de lo visual a lo imaginario, de lo imaginario a lo social, de lo social a lo visible, lo pensable y lo cognoscible. *Lo visual* es un universo multiforme, prismático y fractal.

### 3.1.2 Visión.

La investigación visual es un campo de estudio que mostró alta producción en escuelas británicas a la mitad del siglo pasado, sus avances y descubrimientos se enfocan a la óptica y la percepción visual. La tradición en estos estudios atiende las preocupaciones por los

---

<sup>119</sup> Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2003). Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (London: Routledge, 2003).

<sup>120</sup> José Luis Brea, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalidad*. (Madrid: Akal, 2005).



modelos de percepción lumínica y de movimiento, estos van del funcionamiento del ojo, a las consideraciones físicas involucradas en el fenómeno de la luz.

La visión es un proceso que involucra la luz y el ojo humano. Los rayos de luz visible impactan en los objetos, por su parte, el ojo humano recibe las refracciones gracias a sus disposiciones mecánicas. Al interior del ojo, en la retina, se forma una imagen invertida. La retina convierte la concentración lumínica proyectada sobre su superficie en señales electroquímicas que viajan hasta el cerebro, para ello dispone de una serie de instrumentos ópticos (receptores cónicos y de varilla) y de una intrincada conexión nerviosa. La visión es el proceso resultante de múltiples operaciones divididas en tres campos: óptico, químico y nervioso.

Cristalino, corneas, iris y pupila son algunos elementos que estructuran el globo ocular. Cada uno de éstos desempeña un papel en el proceso óptico encargado del paso de la luz al interior del ojo. Debido a la complejidad operativa del ojo, se ha comparado a éste con una cámara fotográfica. A pesar de existir un parecido entre ambos sistemas, la cámara fotográfica sólo emula una parte de todo el proceso que la visión humana realiza. La cámara solo se limita al tratamiento lumínico y a la impresión icónica. La visión humana va más allá, involucra otras instancias psíquicas y fisiológicas que rematan en el ejercicio de la consciencia. La consciencia de la imagen rebasa enormemente al dispositivo mecánico. La imagen retiniana tiene otro destino.

Al interior del ojo, la retina convierte la luz en impulsos electroquímicos, éstos transitan por vías nerviosas hasta el cerebro. El nervio óptico lleva un paquete informático primero, al cuerpo geniculado y posteriormente, al córtex estriado. Una red compleja de células nerviosas se encarga de realizar un tráfico informático y procesual. La multiplicación de correspondencias entre células es el resultado posterior a la captura lumínica de la retina. En el córtex, hay un trabajo diferenciado de color y movimiento. A su vez, en el cerebro sucede una mezcla informática proveniente de todas las fuentes sensitivas. Un trabajo de síntesis informática tiene lugar. Quizás por ello, se destaca la nulidad de los medios exclusivos<sup>121</sup>, pues existe una correspondencia intrínseca, por lo menos en la síntesis

---

<sup>121</sup> En el siguiente apartado se señala el comentario de W.J.T. Mitchell sobre la inexistencia de los medios exclusivos.

cerebral. Comienza una nueva etapa posterior al tráfico informático de los impulsos lumínicos. La fase nerviosa de la visión es un campo de estudio en constante crecimiento.

Las distintas etapas de la recepción visual desatan campos reflexivos heterogéneos<sup>122</sup>. La producción visual a nivel orgánico es apenas una etapa primaria para la complejidad que le continua. A la proyección cerebral de lo visible, se le suman otros elementos culturales, epocales y contextuales. En conjunto, tales adiciones hacen una afectación directa en el foco mental, en la percepción<sup>123</sup>.

La percepción se estructura por procesos múltiples y paralelos. Su condición compleja, gracias a los distintos procesos involucrados, constata que, entre la visión y la proyección mental de lo visionado existe un cambio. La representación mental no es isomórfica. Toda presentación implica una nueva creación<sup>124</sup>. Sería ingenuo pensar que toda representación mantiene fidelidad estricta a su modelo originario. La representación, incluso en su etapa primaria, en el circuito informático cerebral, no es autónoma, ni singular. Se ve afectada por la orientación de sentido y tutela que la humanidad, la época y distintos regímenes instauran a través de prácticas culturales, esa es la frontera sutil entre visión y visualidad.

### 3.1.3 Visualidad.

¿Qué es la visualidad? Esta pregunta dirige a un continente infinito en posibilidades reflexivas. En este terreno la imagen se corona y, a partir de ella, se configura una arquitectura donde mirada y sentido se intersectan. En el campo de la visualidad, la imagen

---

<sup>122</sup> Existen sub especializaciones más allá de la exploración lumínica en el ojo. Por ejemplo, existen estudios especializados en la proyección mental de la visión. Éstos incluyen la intensidad perceptiva que supedita a la luminosidad. Los grados de intensidad luminosa o luminancia, permiten la percepción colorimétrica, y su distribución en el espacio permite, a su vez, percibir bordes visuales. En el caso del color, la activación perceptiva responde a sistemas diferenciados de adición y absorción. La existencia de tales sistemas permite entender que los colores no existen en los cuerpos, sino en el acoplamiento de refracción del ojo y, en consecuencia, de la percepción. La percepción visual es la suma de luminosidad, colorimetría y bordes del campo o espacio, en tiempos determinados. Al respecto véase Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992), 18-30.

<sup>123</sup> Benjamin puntualiza que la percepción humana depende de condiciones naturales e históricas. Benjamin, *Obras. Libro I...*, 15.

<sup>124</sup> En el prefacio a la sexta edición del libro *Arte e Ilusión*, Gombrich reflexiona sobre las implicaciones de la representación. Afirma que el principio ilusorio del arte comienza por el establecimiento de la diferencia entre presentación y representación. Gombrich, *Arte e ilusión...*, 15-21.

asume múltiples papeles, toma distintos rostros y genera diversos efectos. Se convierte en moneda de cambio, mercancía predilecta para la lógica del capitalismo abrasivo. La visualidad como continente deviene *pangea* al convocar otras tierras. En conjunto, distintas áreas se mancomunan y federan la producción de sentido. El presente trabajo toma la producción de sentido como eje de orientación para reflexionar la visualidad<sup>125</sup>. Quizás los Estudios Visuales refieren, con mayor precisión, las implicaciones y alcances de la visualidad y su estudio.

José Luis Brea inauguró el 1er Congreso Internacional de Estudios Visuales con el texto *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Con él realizó una introducción a los Estudios Visuales (EV en adelante). Les definió como *estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad*<sup>126</sup>. Para Brea, el estudio de la visualidad y de las problemáticas de la cultura visual en la época contemporánea, requiere del encuentro de distintas disciplinas como la historia, la antropología, la filosofía, la historia del arte, la sociología, la teoría fílmica, los estudios culturales, la teoría de los medios, los estudios de género y el psicoanálisis, por mencionar algunos<sup>127</sup>.

Brea sostiene que tomar a *lo visual* como objeto de estudio implica reconocer la falta de pureza en dicha entidad. *Lo visual* no es enteramente puro<sup>128</sup>. En su elaboración,

---

<sup>125</sup> La visualidad puede ser estudiada a partir de las articulaciones que contiene, es decir, por el contenido de lo visual. Ahí, el campo de exploración se dirige a las estructuras que soportan todo lo relacionado con lo visual. El estudio de las entidades visibles, de lo visible en sí, del proceso de la visión, son algunos temas. Quizás, el más destacable refiere a la reflexión sobre lo que produce la visualidad, es decir, lo que culturalmente supedita lo visual. El estudio de la visualidad se ocupa de la generación de sentido, la epistemología y la cultura.

<sup>126</sup> Brea, *Estudios visuales...*, 7.

<sup>127</sup> De acuerdo con Brea, los EV toman distancia de la Estética y de la Historia del Arte. Para Brea el trabajo de los EV se enfoca en la crítica a las categorías sobre la visualidad generadas por estas disciplinas. Las acusa de dogmáticas y formalizadoras de contenido cognitivo. Les imputa una complicidad fiduciaria. Por ello, Brea no admite que los EV sean una rama de la Estética o de la Historia del arte. Concederlo daría pauta a elaborar tales estudios a partir de las nociones dogmáticas validadas por éstos campos. Los EV no pretenden establecer una formación artística o publicitaria, tampoco consideran la construcción de perfiles específicos en productores de contenidos audiovisuales o diseñadores. La finalidad de los EV es intentar enriquecer, de manera crítica, el campo de producción y tráfico de imaginarios culturales, apoyar a todos los sectores del campo de la visualidad en la comprensión de sus prácticas sociales y dotar de elementos críticos y reflexivos que ayuden reconocer sus acciones dentro del campo de la producción colectiva de imaginarios.

<sup>128</sup> W. J. T. Mitchell en su ensayo «No existen medios visuales», sostiene que los supuestos medios visuales, son en realidad «medios mixtos» (las comillas son del autor). Estos medios convocan a otros sentidos, pero el predominio visual les ha desterrado de toda consideración. Para Mitchell la noción de opticalidad pura es

presentación y tráfico, está presente una amalgama de operadores y de intereses que nutren una batalla por los imaginarios culturales. Por ello, convoca a voces de campos diversos. Con ésta polifonía se intenta discutir los procesos de producción de significado cultural a partir de la distribución y consumo público de las imágenes. Tal convocatoria es un intento por escapar de los dogmas que Brea le atribuye a la Estética y a la Historia del arte. Acaso, la aproximación transdisciplinar<sup>129</sup> más cercana son los estudios culturales. Tal adyacencia potencia la reflexión crítica sobre la eficacia performativa<sup>130</sup> de lo visual. Dicha virtud se materializa en la transferencia social de conocimiento y de formas simbólicas, a través del tráfico público de imágenes.

El estudio de la visualidad implica la vida social de las imágenes, pensar a las imágenes como objetos sociales, en sintonía con las ideas de Appadurai<sup>131</sup>. Un objeto social que conecta ciudades, estados y naciones de manera mercantil y que, paralelamente, desfragmenta la unidad de lo colectivo. El tráfico de imaginarios mercantiliza con la racionalidad, la emotividad y el sentimentalismo<sup>132</sup>, atañe por igual lo público y lo privado.

Para los EV, la denominación “visuales” es posibilidad y no delimitación epistémica. Su acotación no refiere únicamente a una clase de objetos de naturaleza esencialmente visual. Primero porque esa consideración es falsa o dudosa, segundo, porque la visualidad va más allá de esos objetos. Dicha circunscripción está enfocada, de manera exclusiva, en las prácticas artísticas y los objetos artísticos, como los únicos encargados de la producción de significado cultural. Por su parte, los EV analizan la relación entre la producción cultural y sus efectos sgnicos, examinan el condicionamiento de los marcos simbólicos dispuestos en un espacio sensorial y fenomenológico. Esa

---

un mito elevado a status conceptual. William John Thomas Mitchell, «No existen los medios visuales», en *Estudios visuales*, n.º 1(2005): 17-25.

<sup>129</sup> Los EV intentan superar la posición de conflicto entre disciplinas. Apuestan por un equipamiento analítico amplificado que es posible en la indisciplina o en la *enq*-disciplinar, como le llamó Miguel A. Hernández, aludiendo a un marco posible en el “fin de las disciplinas”. Brea, *Estudios visuales...*,12.

<sup>130</sup> Brea pone a la fuerza performativa de lo visual en paralelo con los “actos del habla” de Searle. Véase John Searle, *Actos del habla* (Madrid: Cátedra, 1994).

<sup>131</sup> Arjun Appadurai es un antropólogo indio conocido por sus trabajos sobre modernidad y globalización, expone las políticas de valor en el tráfico mercantil de lo que llama, la biografía cultural de las cosas. Véase Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Grijalbo, 1991), 17-88.

<sup>132</sup> En el último apartado del capítulo 4 se comentan las secuelas en este sentido.

relación, dichos efectos y tal condicionamiento, manifiestan la falta de pureza en los objetos, los fenómenos y los medios visuales.

En consecuencia, la visualidad se expresa en actos complejos, resultantes de un entramado en el que participan distintos operadores. Textos, imaginario, actividades sensoriales, instrumentos memorísticos, desarrollos tecnológicos e imágenes son algunos. En ellos se diversifican y se codifican múltiples intereses de raza, género, clase social, diferencias étnicas, culturales, credo, política y todo nicho de afinidad posible. A su vez, los actos de la visualidad incluyen modos de hacer. Mirada, operatividad e instrumentalidad se intersectan, forman una tríada sistémica. La mirada instrumental es el resultado, ésta se diversifica en distintas situaciones y escenarios: mirar y ser mirado, adquisición del conocimiento y cognición de lo mirado, vigilancia, contemplación, producción y diseminación de imágenes e imaginario, efectos de la visualidad, relaciones de poder, dominio, sometimiento, privilegio, control, identidad, conformación de la normalidad, construcción de públicos...<sup>133</sup>

En conjunto, estas situaciones y escenarios, son nichos para los actos de la visualidad insertos en la cotidianidad, ya en diacronía, ya en sincronía. La fluctuación temporal de estos actos, los hace imperceptibles, intangibles e impensables. Ahí radica la importancia de su estudio, en ellos reside la potencia para la producción de sentido, y en casos extremos, la producción de realidad<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Al respecto véase Mieke Bal, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada* (Madrid: Akal, 2016).

<sup>134</sup> Con estas consideraciones, el campo de estudio de los EV se desborda. Se configuran como un atentado a la parcelación epistemológica tradicional. Sin embargo, es posible acotar dos escenarios de investigación que contribuyen al desbroce y desmantelamiento de los actos de la visualidad: la subjetivación y la socialización. La visualidad afecta ambos procesos, ya por identificación, ya por diferenciación. En el caso de la subjetivación, los EV analizan la producción y consumo de imaginarios en relación con la construcción identitaria. Desde esta perspectiva se considera relevante la construcción del *yo* (o subjetividad) a partir de la imagen especular. Entre el cruce de miradas *yo* se constituye. La referencia lacaniana parece obligada y acompaña en el estudio de las posibilidades de configuración escópicas. Ahí no solo habitan las formas infinitas de imaginario, sino también la potencia simbólica cultural. Al respecto véase Jacques Lacan, *Escritos I* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1972), 99-106. Los procesos de socialización son otra esfera de reflexiones para los EV, con ellos se articulan las formaciones de comunidad y públicos. Michel Warner expone con lucidez una serie de reflexiones sobre el impacto de la red como catalizador para la publicidad de todas las experiencias subjetivas. Con ello la expansión de lo público y la disolución de lo privado estructuran el contexto y el comportamiento de las sociedades actuales. Identidad, comunidad y público son nociones engarzadas por nuevas experiencias de la colectividad. Al respecto véase Michel Warner, *Público, públicos, contrapúblicos* (México: FCE., 2012). Los procesos de socialización se concatenan con la construcción de imaginarios, a través de ellos se realiza la gestión de los actos de ver, se vinculan directamente con la intersubjetividad inherente a las imágenes. Las imágenes, como el lenguaje, son las marcas de la intersubjetividad que habitan en la intimidad humana. Su resistencia vence todo interés de apropiación

Ya por la vía de la subjetividad, ya por la de la intersubjetividad, la imagen se convierte en el soporte para la construcción identitaria. En consecuencia, se inserta una episteme en su interior. La epistemología de la visualidad expresa el engrane entre lo visible y lo cognoscible, el encuentro de la visión y el pensamiento. Una alarma se activa de tal intersección, un aviso para la visión crítica. Entre lo visible y lo pensable se introduce la norma y con ella, los límites para accesibilidad y la permisibilidad. Si lo visible se expone mediante normas, reglas y filtros, lo cognoscible a partir de ello, también se impresiona. La configuración de lo visible es proporcional a la de lo pensable<sup>135</sup>, esta doble composición enuncia el orden en el discurso visual. Entreverados, discurso y episteme, constituyen un régimen escópico, articulación de las relaciones entre política y visualidad. Las políticas de la visualidad incluyen la determinación de los convenios, los procedimientos, las intervenciones y la legitimidad de los actos de ver. En síntesis, son las determinaciones políticas de la concomitancia entre lo visible y lo pensable<sup>136</sup>.

Este breve sumario permite considerar la visualidad como el espacio para reflexionar la estetización de la imagen violenta. En ese mismo sentido, es importante destacar la contribución que brindan los EV, ya que reconocen las condiciones sociales y culturales que se involucran en este fenómeno. Dicho espacio y tales circunstancias fraguan los códigos del régimen escópico que respalda y opera la estetización como modelo de operación. La estetización de la imagen violenta convoca diversas reflexiones ya que va del simple impacto retiniano, hasta las connotaciones sociales que discuten su valor y estima.

### **3.2 Estetización de la imagen violenta.**

La cotidianidad actual se caracteriza por la aglomeración. La acumulación excesiva de objetos, mercancías o imágenes, ya sean reales o virtuales, es un rasgo generalizado. El almacenamiento de datos es una demanda actual. La aglomeración excesiva suscita un

---

privada. La imagen conecta la interioridad con la colectividad. A pesar de todo intento coleccionista las imágenes se trafican, configuran otros espacios para la interacción. En la tensión por la apropiación de la imagen se inscribe la presencia del otro. Las imágenes son fantasmagorías de la otredad, por ello, su tráfico y aprehensión es un campo de batalla.

<sup>135</sup> La equivalencia de la imagen con la verdad es solo una de las modalidades de esta operación.

<sup>136</sup> La tarea de los EV radica en romper con la naturalización de los regímenes escópicos e insistir en la revisión crítica de su historicidad. Buscan dismantelar las políticas de la visualidad. Se proponen escrutar las condiciones sociales que acompañan los actos de ver y exponer las consecuencias de éstos en la conformación de sentido, así como en la configuración y cognición social.

ambiente difuso. La superabundancia de referencialidad que las industrias de medios masivos producen genera una nebulosa ininteligible. Tal bruma está compuesta por una iconización exhaustiva del mundo, se constituye por convergencia de todos los actos de ver.

Ya sea subjetivación o socialización, el orden visual se entroniza como el estatuto mayor. En el caliginoso lecho de la exuberancia icónica se activan nichos para la seducción del consumo, esta incitación perturba todas las experiencias cotidianas y trastoca la percepción. Toda posibilidad de asociación mental frente a las imágenes se ve interrumpida por circunstancias modificadas. Una directriz sobrepuesta se forja como resultado de tal interrupción. La modificación circunstancial no solo atañe las operaciones perceptivas, también trastoca los medios que producen impresiones<sup>137</sup>. Como resultado de ello emergen nuevos modelos sensibles, nuevos modelos perceptivos<sup>138</sup>.

La seducción a partir de modelos que consagran la imagen, la ficción, el simulacro y el espectáculo, dispone experiencias donde la violencia se inserta. Al multiplicar sus posibilidades de alojamiento, la violencia desestabiliza su ubicación clara y, en consecuencia, su visualización y conceptualización. Otros eslabones también se modifican, particularmente la percepción y el valor de la violencia.

La imagen violenta es el corolario, se convierte en mercancía transaccional, su oferta, revestida de valor estético, tensiona su contenido sensible. Posicionada en los límites de la permisividad, la violencia reconfigura graduaciones de insensibilidad e indiferencia. La cubierta sensible, gracias a formas estetizadas, amortigua el shock que la violencia ocasiona. En este sentido, la imagen es utilizada como instrumento que asienta la costumbre y, en consecuencia, la indiferencia.

---

<sup>137</sup> Benjamin sostiene que los modos epocales de percepción se constituyen por dos unidades: la forma de operación y el medio para operar. La expresión *modificación circunstancial* alude a la síntesis constitutiva de los modos de percepción que Benjamin, este énfasis está presente tanto en la PR, como en la TR. Benjamin, *Obras. Libro I...*, 56.

<sup>138</sup> La expresión «modelos perceptivos» ya fue introducida en el capítulo 2. Se definió como el conjunto de características, tanto de la percepción, como de la manufactura de sus desencadenantes. Benjamin destaca esta idea en *La obra de arte...* En la PR se titula *Destrucción del aura*. Benjamin, *Obras. Libro I...*, 15. En la TR simplemente III. Benjamin, *Obras. Libro I...*, 56. En la PR solo usa la expresión “percepción”, en cambio en la TR utiliza la “modos de percepción”. Con ambas expresiones señala no solo la manera en que opera la percepción, sino también los medios que la producen. En el presente trabajo se utiliza la locución “modelo”, pues ésta refiere a un patrón o prototipo que se adecua al carácter modélico de la estetización.

La imagen es el medio con que opera el modelo perceptivo actual, su papel en la estetización de la violencia es fundamental. Para reflexionar su modo de operación vale preguntar ¿cómo se puede estetizar una imagen? Al respecto, Vilar considera que la estetización de la imagen es un artificio conceptual<sup>139</sup>. Si lo estético es una dimensión, una vía de acceso a través de los sentidos y, si consideramos de manera particular *lo visual*, por lo tanto, estetizar una imagen implica enfatizar tal dimensión (lo estético) en dicho sentido (*lo visual*). Implica cargar los rasgos estéticos en los marcos visuales. Al hacerlo, se reconstituyen los márgenes de la visualidad y se afecta la experiencia sensible de ello.

Afirmar que la dimensión estética es un pase por la vía de los sentidos, revela el carácter estético de todos los datos informáticos recibidos por nuestra conciencia. Ello muestra la relación entre estética y cognición. Es importante especificar que la estetización es un proceso con varios niveles y distintas graduaciones. Se pueden señalar dos disposiciones generales: un nivel básico y general, relacionado con la dimensión estética como vía de acceso a la información sensitiva, y un segundo nivel referido a una operación social, emparentado con relaciones de producción y consumo de productos culturales<sup>140</sup>.

Para Vilar, las imágenes estetizadas son "aquellas cuyo valor estético prima sobre su contenido cognitivo y normativo y hasta lo anula"<sup>141</sup>. La primacía de lo estético, exhibe una yuxtaposición entre dimensiones de las entidades sensibles, denota una alteración formal que afecta el contenido. El éxito de la estetización no sólo se expresa en su coronación y primacía, también se logra gracias a su capacidad de afectación ontológica y axiológica sobre aquello que reviste.

La estetización es la superación del contenido por la forma, Gestalt trunca, Gestalt subyugada, rota<sup>142</sup>. La estetización es una afectación cognitiva, impresión alterada que irradia

---

<sup>139</sup> Vilar, «La estetización de la imagen...», 7

<sup>140</sup> Vilar recuerda al respecto la campaña de Barack Obama. Ésta se presentó con la fórmula del cartelismo. El artista Shepard Fairey, quien estuvo a cargo del diseño visual, recurrió a elementos clásicos de este lenguaje. Vilar destaca incluso los motivos que remiten al realismo socialista. En este ejemplo, el ícono estetizado se convierte en el depositario ilusorio de la esperanza, que a su vez queda explícito con el lema elegido: Hope. La relación imagen-estetización fragua una constelación entre ilusión, cognición y tráfico afectivo-emocional que opera a nivel social. Vilar, *La estetización de la imagen...*, 9.

<sup>141</sup> Ídem.

<sup>142</sup> Como si de un caligrama roto se tratara. Véase Michel Foucault, *Esto no es un pipa* (Barcelona: Anagrama, 1997), 33



lo pensable, lo entendible. Afectar lo normativo ciñe la configuración del borde que delimita lo legal de lo legítimo. La estetización no solo condiciona fronteras de otras dimensiones, las anula por su implantación, ostenta una lógica colonial de exterminio. La estetización en estos extremos es violencia pura.

Las imágenes pueden embellecerse hasta debilitar y anular su contenido, como señala Vilar. En este caso, su valor estético rebasa toda función comunicativa, informativa o transmisora. Vaciada de contenido, la imagen solo exhibe un mensaje retórico, lo visiblemente estético. Extirpada toda posibilidad cognitiva, la atención sensible apenas se ocupa de lo llamativo, del encanto virtual. Sin cognición no hay activación de memoria. Sin memoria la experiencia es pobre<sup>143</sup>.

La fotografía documental es un terreno fértil para este fenómeno. Las distintas guerras y conflictos bélicos, acaso el rasgo de la humanidad más latente desde el siglo pasado, se han convertido en las escenografías perfectas para la estetización de la violencia. Algunos productos de la fotografía documental logran cautivar momentos álgidos de la cotidianidad violenta que la guerra produce (véase fig. 30).

---

<sup>143</sup> Esta oración sintetiza las disertaciones que Benjamin sostiene en su artículo *Experiencia y pobreza*. En él Benjamin destaca que el despliegue de la técnica empobreció a la sociedad moderna. Esta miseria, caracterizada por la imposibilidad de conexión cultural, es una especie de nueva barbarie. Véase Benjamin, *Obras. Libro II...*, 216-222. La noción de experiencia en el sentido benjaminiano acompañará el texto y en el capítulo 4 se expondrán las posibles consecuencias de su empobrecimiento a causa de la estetización de la imagen violenta.



Fig. 30. Contreras, N. (2013) Sin título.  
Imágenes de Guerra en Aleppo, Siria.

En ciertos casos, la captura del momento es registrada con la destreza técnica que se sirve del lenguaje visual. El resultado es una dialéctica entre las fuerzas de la forma estetizada y las del contenido que se exhibe. De tal batalla, la forma estetizada puede salir victoriosa por suscribirse al modelo perceptivo actual. Cautivar un momento puede traducirse en cautivar a un espectador, sin embargo, éste solo queda prendido ante el registro de la forma sensible y puede perder toda posibilidad cognitiva ante el hecho que se muestra. Pero, si en la fotografía documental se apela por mantener la vigencia del contenido, debemos reconocer que la aparente conmoción desbordada solo consigue un estatuto preliminar. Un ejemplo son los premios fotográficos que galardonan imágenes violentas estetizadas<sup>144</sup>.

Con fotogramas no se termina una guerra y, reconociendo la superabundancia de imágenes en la actualidad, una imagen de este tipo pocas veces logra concientizar, si acaso esa fuera la finalidad. Pero no sólo el jurado especializado cae en tal argucia, la masa

---

<sup>144</sup> En la XIII edición del Premio Alemán de Periodismo Walter Reuter, del pasado 28 de noviembre de 2019, el galardón se otorgó a imágenes de este tipo. Al respecto <http://www.papwr.org/>



La vinculación relacional atraviesa todos los estratos de la cultura. En cada uno de los productos de ésta, habita la potencia para un ligamen. Toda fusión está, a su vez, supeditada por contexto, época, economía y geografía, entre otras condiciones. Así, la estética y el arte son ejemplos culturales de la propiedad relacional. La belleza también transita por este proceso, su reconocimiento y ubicación puede realizarse de manera subjetiva o colectiva. En el primer caso, la estima de lo bello puede generarse desde cierta autonomía. Para el segundo caso, la intersubjetividad respeta las cualidades dictaminadas por un régimen. En sigilo, éste manifiesta su presencia y orquesta su instauración, siembra todas las clausulas en las propiedades atribuidas a cierta entidad.

El reconocimiento de una entidad se resume en la ratificación de las propiedades atribuidas, se cotejan las características condicionantes y se pondera la dictaminación. Al llevar a cabo este proceso, el sujeto puede no ser consciente de la multiplicidad de voces que habitan en su discurso. En toda enunciación existe una polifonía inconsciente y una concesión silente. La cognición está sujeta a dictaminaciones que escapan de toda opinión. También la mirada se encuentra asida a los regímenes establecidos. La mirada muda y ello depende del carácter relacional al que los atributos están subordinados. Así, un objeto puede no ser bello o artístico, pero su introducción a una red de significaciones relacionales invierte tal circunstancia ante nuestra mirada<sup>148</sup>.

El paso de objetos culturales cotidianos a los anaqueles de un museo o galería, como sucede con el llamado arte primitivo, es un ejemplo de lo anterior. Los *ready-mades* de Duchamp y de Elsa von Freytag-Loringhoven, se conectan con este guiño. Una larga lista de producciones artísticas del siglo XX tomó objetos cotidianos para embestirlos de sentido artístico (véase fig. 31). En el siglo XXI, el fenómeno del arte urbano, y especialmente de

---

<sup>148</sup> La voluntad de la actitud proposicional juega un papel preponderante para todo juicio. Al respecto véase Immanuel Kant, *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral* (Madrid: Calpe, 1919).

Banksy, son muestras de la vigencia relacional<sup>149</sup>. El arte conceptual y el arte relacional son los epítomes de este catálogo<sup>150</sup>.



Fig. 31. Duchamp, M. (1917). *La fuente*.  
Original extraviado.

Todo lo anterior manifiesta que el estetización es un proceso atributivo, resultado de una propiedad relacional, es la unión de signos o manifestaciones de signos en transustanciación. Entender por estetización un intercambio de atributos desde un carácter relacional, revela el parentesco que mantiene con el tráfico y la apropiación de mercancías propiciada por el capitalismo de consumo. Ésta es una de las afiliaciones más robustas de nuestro tiempo, como lo destaca Vilar<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> En la feria de arte contemporáneo Art Basel celebrada en 2019, el artista italiano Mauricio Cattelan desató una fuerte polémica al presentar una instalación basada en los objetos encontrados o readymade titulada “El comediante”. La instalación consistió en un plátano pegado a la pared con una cinta adhesiva. Las redes sociales y los medios masivos contribuyeron a la controversia. La pieza fue vendida por 120, 000 dólares. Al respecto véase <https://columbusmuseum.com/about/blog/mass-a-peel-making-sense-of-cattelans-comedian.html>

<sup>150</sup> En el capítulo 4 se comentarán algunas consideraciones sobre las prácticas artísticas en este sentido. Al respecto de la estética relacional véase Bourriaud, *Estética relacional...*

<sup>151</sup> Vilar, «La estetización de la imagen...», 12.

La mercancía genera un deseo de apropiación en el sujeto que consume<sup>152</sup>. Este deseo emerge de la estima que el sujeto elabora hacia la mercancía. Tal estimación responde a una relación de sus atributos, particularmente al valor estimado de dichos atributos. El valor de una mercancía tiene un semblante aparente que se estima como objetivo, legítimo y autónomo. En apariencia, la mercancía vale en tanto ella misma.

La mercancía alberga un fondo oculto y en cambio, el sentido social de su valor está supeditado a un carácter relacional. Éste afecta directamente el valor aparente y también la estima de la mercancía. A partir de esta transacción de valores, la mercancía se convierte en fetiche. El fetiche, al igual que la mercancía, tiene un valor aparente y un fondo oculto de relación social. La mercantilización del mundo promueve su fetichización, una especie de tráfico de fantasmagorías, de ilusiones entre el valor aparente y el fondo relacional. El resultado es una serie de comportamientos colectivos frente a la mercancía y su fetichismo<sup>153</sup>.

El sujeto puede quedar prendido a las apariencias del valor, ya inconsciente, ya consiente. El capitalismo voraz divide las subjetividades por su comportamiento frente a las mercancías: ingenua inconsciencia o descarada consciencia. En paralelo, la estetización puede ser consciente o inconsciente, reconocible o no, ello dependerá de la mirada. A su vez, la mirada se encuentra condicionada por órdenes, regímenes, visualidad y episteme.

Si la estetización es un proceso social que afecta lo singular, su seguimiento y rastreo es a partir de su carácter relacional y colectivo. Ya hemos acotado que, estetizar es un proceso social de transustanciación, particularmente referido a los atributos de la belleza, específicamente sobre lo que se estima como bello dependiendo el régimen epocal, a otras entidades o productos de la cultura.

Al rastrear cambios culturales en la historia, podemos encontrar las veredas que muestran ejercicios de transustanciación. Uno de los cambios más relevantes es el giro

---

<sup>152</sup> La acepción de mercancía usada en el presente trabajo está en sintonía con el sentido marxista de la expresión. La mercancía es un bien que se produce con el fin de intercambio. Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Proceso de producción del capital* (Santiago: LOM, 2010), 51.

<sup>153</sup> Al respecto véase José Luis Barrios, «Arte, fantasmagoría y museo. Del sistema de signos a los flujos del gusto», en *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, Óscar Espinosa Mijares, Francisco Castro Merrifield y José Luis Barrios (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 67-93.

artístico de las vanguardias o rupturas frente al sistema moderno del arte. El siglo XX mostró nuevos semblantes en el arte y en sus procesos de producción. Puntualmente, las vanguardias revolucionaron los estatutos modernos del arte con un nuevo diálogo entre arte y vida, este posicionamiento alteró los valores y, en consecuencia, la definición del arte<sup>154</sup>.

Este panorama permite corroborar que gran parte del arte ingresa en el campo de las fantasmagorías como entretenimiento y como mercancías. Algunas secuelas de este fenómeno son, el oportunismo artístico en situaciones determinadas, generalmente políticas o trágicas<sup>155</sup>, la pérdida de autenticidad como manifestación de reapropiación discursiva, la emulación que linda en el plagio discursivo y estilístico, el escándalo como móvil central en las propuestas que terminan en gestos irónicos y distractores espectaculares, entre otras. Todas, muestras de la mercantilización del mundo, de la subsunción del capital, como señala Vilar<sup>156</sup>.

La estetización de la imagen violenta se puede sintetizar en el proceso por el cual la violencia contenida en una imagen se embellece hasta difuminarse de la percepción (véase fig. 32). El proceso de la estetización permite que las formas sensibles de la violencia, representadas en una imagen, logren un grado de belleza, capaz de convertir la manifestación de la violencia en una experiencia de goce estético. Con la estetización, la oquedad que ostenta una imagen violenta se maquilla hasta disiparse del campo perceptivo.

---

<sup>154</sup> Para Vilar, los posicionamientos actitudinales de las vanguardias que incluyeron la tendencia al shock y el displacer, contribuyeron a dichas alteraciones. El corolario de tales modificaciones fue la des-artización del arte. Al respecto véase Gerard Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin* (Salamanca: EUSAL, 2010). Esto no implica una pérdida completa de lo estético en el arte, sino un extravío de la estética en la definición del arte. Sin la estética como entidad definitoria de las formas del arte, las experiencias estéticas ampliaron sus fronteras. Así, el concepto, los signos y el carácter relacional se incrustaron en el terreno del arte, haciendo de esta práctica un espacio de reflexión y de algunas de sus prácticas, laboratorios de investigación. A los procesos de des-estetización y des-artización, Vilar suma la re-estetización. La describe como un cambio en el sentido con el cual determinada obra fue creada. El cambio en las finalidades entre la intención de su manufactura y su estado actual manifiesta una yuxtaposición de sentido que, al igual como sucede con la estetización, se anula el mensaje primario. La segunda capa de sentido que cubre a la imagen, o a la obra de arte, es manifestación de las condiciones sociales y relacionales que avalan o promueven el régimen actual. Vilar, *La estetización de la imagen...*, 20.

<sup>155</sup> En septiembre de 2015 fue encontrado sin vida en una playa de Turquía Aylan Kurdi, un niño sirio que migraba con su familia tras la crisis humanitaria de su país. La imagen del suceso, capturada por la reportera Nilüfer Demir, fue distribuida mundialmente. Meses después el artista y activista chino Ai Weiwei posó para el fotógrafo indio Rohit Chawla, emulando la imagen de Kurdi. El resultado propició un debate. Véase [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160201\\_aiweiwei\\_refugiados\\_fotografia\\_alan\\_kurdi\\_polemic\\_a\\_ab](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160201_aiweiwei_refugiados_fotografia_alan_kurdi_polemic_a_ab)

<sup>156</sup> Vilar, *La estetización de la imagen...*17.



Fig. 32. Alma-Tadema, L. (1888). *Las rosas de Heliogábalo*.

Colección privada Pérez Simón

### 3.3 La mirada del sujeto frente a la imagen violenta.

A la imagen se le equipara con la transparencia. En apariencia fiel a la realidad, la imagen ostenta objetividad, materializa la idea de duplicación exacta de la realidad. Tal creencia, opaca el manejo de contenido que su configuración opera. La reproductibilidad de la imagen ofrece acceso tanto a la configuración, como al contenido. Con la reproductibilidad también se hace evidente la mentira en la imagen. Los cambios en los modelos de representación que cada etapa de la humanidad ha experimentado, confirman que dicha actualización corresponde con el reconocimiento de la artificialidad en la imagen y, en consecuencia, con los posibles empleos de ésta<sup>157</sup>. En la actualidad, la cultura digital enfatiza el carácter artificial de la imagen. La pretendida claridad de la imagen, una vez más, se pone entre paréntesis.

---

<sup>157</sup> Brea, por ejemplo, propone una historia de la imagen en tres grandes bloques. Cada uno corresponde con las características de la imagen, con su soporte y con su estatuto material. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen* (Madrid: Akal, 2010).



La historia densifica contenidos y la imagen es el receptáculo de ello. Múltiples y diversas capas de sentido cubren a la imagen hasta hacerla densa, pluricodal y polisémica. Ese es el peso histórico que la imagen soporta, ellas son las fuerzas que gravitan en su contenido. La imagen es medio de interconexión con otredades. Fiel a su intento por la unicidad, la imagen muestra un semblante señero pero su fondo alberga vínculos. La imagen mantiene en su espíritu el carácter relacional, el camino para su acceso es indirecto, se traza a partir de sus relaciones, de su propiedad relacional.

La imagen es un engaño. La imagen es un artificio que intenta conectar lo no presente con determinada materialidad. Aplana la realidad y construye un sortilegio para traficar con la emotividad humana. La magia de la imagen se manifiesta en los poderes que se le atribuyen. La concentración de energías mezclada con deseos, hace de ella un talismán y de su productor un hechicero, un alquimista. La equivalencia de veracidad difumina la argucia en la imagen. Olvidamos que su productor también miente, que la imagen es una socialña, una ilusión de la que participan los deseos.

Quien produce imágenes, quien las extrae del mundo o de sí, pone su deseo ahí, esa disposición se conoce como proyección. Producir imágenes no es un traslado en estado puro, una transformación sucede al momento del tráfico. La proyección muta al deseo. Al mirar algo, el deseo muta. Al describir lo que se experimenta, la mirada muta. Al proyectar lo que se experimenta, el deseo muta. Deseo y proyección se relacionan. La causa de la representación es la mirada del deseo. Por ello, el deseo habita en las imágenes, ahí radica su poder. La imagen admite la relación entre deseo, representación y efectos. El deseo causa la representación y ésta afecta a quien la mira. En doble afectación, deseo y representación experimentan una refractación recíproca. El esquema que a continuación se presenta sugiere momentos y efectos en la mirada del sujeto que experimenta objetos en la representación (véase fig. 33)<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> El esquema es una adaptación del presentado por Lacan bajo el título de “Esquema L”, también conocido como “esquema lambda”. En él, Jacques Lacan intenta formalizar, bajo formas de diagrama, la posición *yoica* respecto de la intersubjetividad. La adaptación que se presenta, intenta enfatizar las implicaciones del deseo en la mirada y en los resultados que de ella emanan. La conexión con el esquema de Lacan se sustenta, no solo por los recorridos que el diagrama presenta, sino por el énfasis de la representación y la auto representación. Al respecto véase Jacques Lacan, *Seminario 2: El yo en la Teoría de Freud y en la técnica Psicoanalítica* (Barcelona: Paidós, 1986).

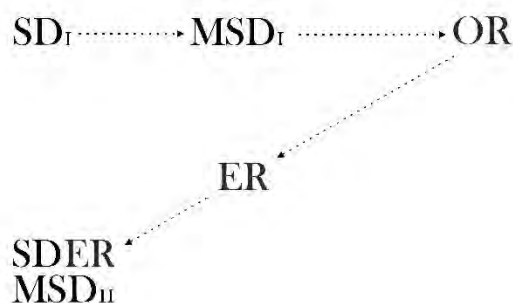


Fig. 33. *Mirada del sujeto deseante.*

El esquema se explica así. El sujeto deseante (SD<sub>I</sub>) posee una mirada (MSD<sub>I</sub> *Mirada del sujeto deseante I*). Ésta es construida por distintos filtros y regímenes visuales (cultura), su visualidad está condicionada. La MSD<sub>I</sub> se dirige a un objeto (OR *Objeto de la representación*) elegido como medio para la representación de su deseo. Este objeto no es isomórfico a su deseo, su carácter es relacional y su equivalencia funciona por traducción de atributos. Revestido por la MSD<sub>I</sub>, el OR produce un efecto en la representación (ER *Efecto en la representación*). Tal efecto se origina por la síntesis entre deseo y representación. La experiencia de la representación produce un cambio en el sujeto, la creación de un doble perfil. Por un lado, es un sujeto deseante que experimenta la representación (SDER), por otro, elabora una nueva mirada a efecto de lo anterior (MSD<sub>II</sub> *Mirada del sujeto deseante II*).

Este esquema expone la operación entre sujeto, deseo, mirada y representación, muestra la afectación del sujeto gracias a un juego de refracciones. Ni la mirada, ni el sujeto se mantienen en estado puro, ambos cambian al contacto con las representaciones. La experiencia visual desata una relación que se fragmenta y se repite a distintas escalas. Así se manifiesta una de las cualidades de la representación: su reproductibilidad.

Para comprender una imagen es necesario recorrer la ruta de las miradas que le intersectan, ese es el derrotero de la representación y también del engaño, la fantasía, la ilusión y la intersubjetividad. Recorrer el camino de estas intersecciones permite conocer la subsunción de la imagen en la semiosfera relacional<sup>159</sup>. Si la imagen de la representación es indicial, su estetización, por el contrario, activa la anulación del indicio.

<sup>159</sup> Al respecto véase Iuri Lotman. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996).

El carácter indicial de la imagen mantiene diversas relaciones, cada una de éstas trabaja en estratos diferentes pero interconectados entre sí. La imagen es medio entre las entidades que relaciona, esto le permite traficar con sus sentidos. El indicio en la imagen vincula memoria y visualidad<sup>160</sup> y estrecha las condiciones para materializar productos memorísticos. La memoria materializada contribuye con la edificación cognitiva de los sujetos. Las manifestaciones arquitectónicas son, desde los amaneceres de la humanidad, depositarias de ello, en tales cimentaciones se expresa el desarrollo de la consciencia. Tótem, tumba, lápida, mausoleo o monumento son señales cognitivas, imágenes de la memoria. La ausencia de ellas es traducción de su olvido.

El indicio en la imagen también relaciona la verdad con el conocimiento. Así, la imagen se convierte en equivalente de veracidad, se embiste de confianza y gana terreno en el umbral de la autenticidad. Al ostentar la verdad, la imagen es garante del acercamiento y entendimiento de la realidad. Al aparejarse con la realidad, la imagen convence con lo que muestra y se coloca como el modelo de la franqueza, de la claridad. Se convierte en la prueba del juicio y afianza el resultado que produce. Por ello, se ubica cerca de la producción del conocimiento. Tal contigüidad explica cómo la epistemología de la visualidad circunscribe con imágenes y amuralla lo imaginable, lo posible.

La imaginación es una correspondencia que se suma a la constelación que la imagen produce. La imaginación se entrevera con el deseo a partir de la imagen, esta filiación contribuye en la construcción de subjetividades y encuentra una vía para su tráfico en las redes por donde las mercancías transitan. Ahí, los objetos se revisten con apetitos, con las aspiraciones prefiguradas. La ruta comercial forja una trama de refracciones, un espejismo complejo donde la demanda y la oferta se fusionan, esta amalgama fragua un espacio viscoso que captura la percepción. El imaginario colectivo se modela gracias a los deseos apresados en los objetos mercantiles. El imaginario de deseos se traduce en el imaginario de mercancías.

---

<sup>160</sup> Acaso, la advertencia de Benjamin por enriquecer las experiencias conectándolas con la tradición, con el pasado, con la memoria. Para la relación entre visualidad, memoria y cognición también véase Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997).

Fantasía y experiencia son entidades que la imagen asocia<sup>161</sup>, la añadidura entre ambas se sostiene con la entelequia como modo de operación. La fantasía provee la realización de los deseos en compensación con el impedimento que la realidad establece. La fantasía es un escape de la frustración, se incentiva por estímulos que ofertan emociones equivalentes a la satisfacción del deseo. Así, las experiencias se inundan con formas fantásticas que desatan una ensoñación constante. Con perseverancia, la imagen brinda experiencias que penetran en la subjetividad y ofrece a cambio, intensidad, emoción, goce y afectos. La imagen ofrece la continuación del deseo por experiencias que sustituyen la frustración de la realidad.

Estas correspondencias propalan lo que la imagen alberga: la síntesis de capacidad relacional. La imagen se convierte en moneda de cambio que se ajusta a las estructuras básicas de la arquitectura humana: memoria, conocimiento, deseo, fantasía y experiencia. Estos conceptos forman una constelación que la imagen atraviesa. Al hacerlo, trepana y trastoca todos sus contenidos. Las capas de sentido de una imagen se aglomeran con esta lógica, se comprimen los significados y se expulsan solo formas, solo imágenes.

Las tecnologías de producción visual masiva contribuyen a la difusión de la imagen, su estructura y alcances afianzan la operatividad de ésta. La asociación entre tecnología e imagen respalda la acreditación de ambas. La primera, como signo del progreso. La segunda, como evidencia irrefutable. En conjunto, tecnología e imagen sustentan un discurso de desarrollo. La imagen, como materialización de la representación progresista, se convierte en la residencia del valor, en el muestreo de la verdad sobre los hechos. Actúa como el suministro que respalda la pretensión de objetividad. La imagen es una ajorca que enlaza historia y verdad, afianzando así, sus nexos y pretensiones.

---

<sup>161</sup> Para Vygotsky, la conexión íntima entre sentimientos y objetos percibidos es la asociación entre fantasía y sentimiento, y su engarce, las emociones. Toda emoción tiene una expresión psíquica además de física, es un sentimiento que se encarna. De acuerdo con Vygotsky, una emoción se expresa a través de las respuestas mímicas, pantomímicas, secretorias y somáticas de nuestro organismo, además de requerir expresiones de nuestra imaginación. Las respuestas estéticas frente al arte, son para Vygotsky, experiencias vividas con grados de veracidad que hallan su liberación en la imaginación. Véase Lev Vygotsky, *Psicología del arte* (Barcelona: Paidós, 2006). Para Benjamin, estas implicaciones se presentan con la reproductibilidad. La adecuación de la realidad a las masas y la adecuación de las masas a la realidad, se explica por la reproductibilidad de la imagen. Ambas adecuaciones son consecuencia de la operación sobre la imaginación y el imaginario colectivo.

Gracias a las tecnologías actuales, la imagen conecta los estados del tiempo y continúa siendo instrumento de aleaciones. Desde la modernidad, su colocación en el mundo es determinante. La modernidad es una imagen. Si la modernidad tiene consciencia de sí es gracias a la imagen<sup>162</sup>, con ella se puede reflexionar e interpretar la experiencia, dotarle sentido. Sin embargo, se debe advertir que la imagen no agota al mundo puesto que su vinculación y medida son inaprensibles, irrepresentables. La imagen es solo la presentación de un sistema. La imagen moderna del mundo es una posición de espacio y tiempo. La imagen es una situación del mundo moderno, es una compilación que conjunta realidades y circunstancias en respuesta a las intenciones sobre sentidos decisivos.

Las tecnologías actuales difuminan la advertencia, invierten la situación. La imagen se convirtió en la equivalencia del mundo gracias a su pretensión de verdad, su equiparación con la fidelidad, las afectaciones en la imaginación que produce, la fantasía que respalda, la memoria que activa y el deseo que promueve. El mundo actual está situado por la imagen. La equivalencia de consciencia está depositada en la imagen<sup>163</sup>. El sentido de las experiencias del mundo se resume en imágenes. Se hace paridad entre las experiencias de la imagen y las del mundo. Se fantasea con el agotamiento del mundo, con la aprehensión y representación de su totalidad a través de imágenes.

La posición del espacio y tiempo de la imagen, son ahora, el sentido del mundo. En consecuencia, las imágenes son el sentido que orienta a los seres humanos. La situación del mundo y de la humanidad es la imagen. La imagen no presenta situaciones del mundo, ella es la situación. La imagen sitúa la consciencia y por ella se determinan los sentidos y las significaciones. Para reflexionar al mundo hay que recurrir a sus imágenes, es necesario saber leerlas, entenderlas como situaciones, examinar las experiencias que brindan y descubrir sus capas de sentido, sus concomitancias y efectos.

---

<sup>162</sup> La modernidad es «*Un mundo en la época de la imagen*». Al respecto véase Martin Heidegger, *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 2010), 63-90.

<sup>163</sup> Para ser conscientes de algo, se demanda una imagen, con eso basta.

La imagen violenta es una situación del mundo. La violencia hace el mundo a su imagen y semejanza.<sup>164</sup> Las imágenes de la violencia son las imágenes del mundo, la situación del mundo. Ante ellas, las preguntas son ¿quién produce las imágenes violentas del mundo? ¿Para qué lo hace? ¿Quién las reproduce? ¿Qué de esa imagen representa al mundo?<sup>165</sup>

La imagen es una confrontación, una tensión del tiempo, ilusión sintética de un pasado y presente constantes. La imagen también es el anuncio de un futuro que se anticipa, es un siempre aquí y ahora, un tiempo reproducible. La imagen fomenta la difuminación entre el momento objetivo y el momento de la representación (véase fig. 34), ese desvanecimiento propicia una intersección epistemológica y estética. Con la imagen se descubre una estética que responde a determinada normatividad, al resguardo de una gnoseología. Ese, es el campo para una filosofía de la imagen, una crítica para descolocar la pretensión de veracidad absoluta que la imagen exhibe. La tarea consiste en recordar la graduación analógica que yace en la imagen, cuestionar la paridad que se establece entre reproducción y representación, subrayar cómo trastoca la imagen el sentido de la mirada y examinar el paso de una mirada subjetiva y singular a una colectiva y plural.

---

<sup>164</sup> Al respecto véase Patxi Lanceros, *Orden sagrado, santa violencia. Teo-tecnologías del poder* (Madrid: Abada, 2014).

<sup>165</sup> José Luis Barrios despliega una serie de reflexiones al respecto. Sus preocupaciones por la imagen violenta convocan distintos intereses académicos, puntualmente los campos de la filosofía y el psicoanálisis lacaniano. Las disertaciones que construyen el presente apartado nacen a partir de las contribuciones de Barrios. Véase José Luis Barrios, *Atrocitas fascinans: imagen, horror, deseo* (México: Conejo Blanco, 2010).



Fig. 34. Witkin, J. P. (1990). *Feast of fools*.

La tecnología potenció la evolución de una mirada singular a una plural. Las máquinas de visión han coadyuvado a ello. Una visión tecnologizada replanteó el alcance de lo visible, lo pensable, lo comprensible y lo imaginable. El telescopio y el microscopio son dos ejemplos claves en este sentido, estos instrumentos científicos afectaron de manera transversal la consciencia y la cognición, extendieron sus fronteras. Los horizontes del cosmos y del átomo mostraron su inconmensurable vastedad. En ese inmenso labrantío se sembraron nuevas preguntas, ensoñaciones y visiones del futuro. El simple acto de asomarse por una lentilla modificó la imaginación humana. A partir de ahí, la fascinación por los límites de lo visible y su relación con lo imaginable y lo cognoscible estimuló la creación de diversos instrumentos visuales. Quevedos diversos arrojaron la sociedad y la cultura visual tomó bríos en su ascenso.

Con el tiempo, no bastó mirar por el visor, se hizo necesaria la fijación de esa imagen. La fotografía y la cinematografía respondieron a tal demanda. En ambos casos, el móvil era fijar el instante, captar un tiempo y un espacio, determinar al primero en el segundo. Tal propósito hizo que ambas tecnologías conformaran una nueva categoría de representación. En ella, el tiempo, el espacio y los hechos se capturan en su contigüidad. El acceso aparentemente inmediato a los hechos representados significó un nuevo modo de construcción para la representación. La secuela de ello se esparció en términos de poder, distribución política y como forma de socialización a partir de la imagen.

El campo del arte fue una de las primeras esferas en resentir tales efectos. Con la llegada del retrato fotográfico se desarrolló un síntoma sobre la afirmación de la subjetividad. Tal imagen de aparente estatus social, expresaba la coronación del progreso y de la aristocracia. También con este ejercicio, se condenó el futuro de la representación y de la reproducción de los cuerpos en los tiempos venideros<sup>166</sup>. Fórmulas ingenuas que acompañaron el retrato fotográfico contribuyeron a una nueva configuración del cuerpo como dato visual. Al convertirse solo en dato, el cuerpo se confinó como simple elemento dentro de la imagen, se cosificó. El cuerpo quedó expuesto a las operaciones de la visualidad y de la estetización, cortarlo, sobreponerlo, distorsionarlo, desmembrarlo, todo cuanto fuese necesario para lograr la imagen anhelada.

Lo que compone las imágenes es el cruce que yace entre lo temático y la determinación de su representación. El límite entre realidad y ficción fronteriza toda imagen. La circulación de la imagen es la vez el tránsito de las relaciones entre tecnología, representación y poder. Éstas, son las inscripciones que le hacen un dispositivo, un conjunto, una estrategia, una red<sup>167</sup>. La imagen como dispositivo, se disemina en el entramado complejo que la tecnología en red provee. En el andamio de la virtualidad, el tiempo y el espacio responden a otras lógicas, expresan otros desarrollos y se representan en formas distintas.

Con la tecnología, la representación esboza una contradicción tácita. Por principio, la representación expresa la imposibilidad para acceder al acontecimiento, éste solo es un indicio. Con la tecnología, la representación recarga su imposibilidad, expresa una doble ilusión. Por un lado, opera con la tradición que le precede, se expone como pretensión de fidelidad, como testigo o evidencia. Por el otro, gracias al manejo y montaje que la tecnología brinda, la representación actúa como instrumento tendencioso y niega su parcialidad originaria. La representación en la imagen tecnológica falsea el tiempo, hace pasar por sincrónico lo diacrónico y con ello, el momento de la reproducción llega a confundirse con el tiempo del acontecimiento.

---

<sup>166</sup> Vivimos inundados por el desbordamiento del autorretrato cibernético o selfie. Al respecto véase Patricia Lucas, *La postfotografía y el selfie como instrumento para ponderar la fotografía y las prácticas fotográficas en las Redes Sociales: una Investigación Antropológica basada en las Artes* (Granada: Universidad de Granada, 2015).

<sup>167</sup> Al respecto véase Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* (Barcelona: Anagrama, 2015).



La imagen violenta ciñe el tiempo y comprime sus estados. Pasado, presente y futuro se comprimen en un solo instante. La doble cuota de ilusión que carga la imagen en su reproducción tecnológica, repara en una reticencia de la veracidad. El andamio que le sostiene es una vinculación de la técnica con el poder, dicha plataforma transmuta en catalizador para la producción de fantasías, fantasmas de deseo y fantasmagorías de terror.

La imagen violenta es una de estas fantasías. En ella, atracción y repulsión conviven en tensa armonía como si de un funámbulo se tratara (véase fig. 35). La imagen violenta es un niple que engarza los antagónicos, su doble estructura es, ya imagen, ya violencia. Esta doble cualidad la convierte en el dispositivo ideal de la modernidad, en el instrumento idóneo para la producción y el consumo. La imagen violenta produce al consumirse, consume al producirse, es la mercancía ideal pues funciona como fuente y producto a la vez. Es el ideal mercantil porque al exhibirse instauro la demanda, una falsa necesidad que se conduce bajo el cariz del fantasma.



Fig. 35. Witkin, J.P. (1984). *Harvest, Philadelphia*.

La presentación de la imagen violenta alude a una quimera emparentada con el aplazamiento de lo prometido. La lógica para el fantasma del deseo es la dilación perenne,

una expresión que se deposita en todas las mercancías modernas de la cultura. La promesa por un devenir se manifiesta en todo producto cultural como un garante de sentido, ocultando en cambio la entelequia de su origen. La publicidad contiene los mayores testimonios de esta lógica, en sus caudales, navegan millones de promesas irrealizables. Los fines inasequibles quedan siempre suspendidos en la reproducción de sus imágenes. La promesa impedida transita por las redes informáticas e impacta en la construcción de imaginarios, convierte el espacio de la virtualidad en un campo de histeria alucinante.

Los imaginarios colectivos son campos de fantasmagorías y de narcosis adictiva. En ellos, el principio de ilusión que la naturaleza de la representación alberga, es anulado. La lógica fantasmagórica de acoso y asedio oprime todo intento reflexivo, avasalla el tiempo, el espacio. Cargada con esta dialéctica, la imagen violenta omite toda reflexión y busca la intensidad experiencial que justifique su materialidad, justificación que únicamente encuentra en su estetización. La imagen violenta desvanece la mirada de quien la produce para desbordar la de quien observa. La imagen violenta es el régimen escópico de la modernidad, por ello prolifera y se despliega. La imagen violenta es franca aporía<sup>168</sup>, intenta afirmar desde la contradicción, hilar lo que representa con su acontecimiento, extrae de un evento los elementos más básicos para exponer una totalidad y fragua un estado de pureza al esconder su discordancia (véase fig. 36).

---

<sup>168</sup> Una paradoja que se expresa en el deseo de traer una ausencia a la presencia.



Fig. 36. Witkin, J. P. (1982) *The Kiss*.

La imagen violenta manipula la relación entre mirada, tiempo y representación. Gracias a esta maniobra, el sujeto que la experimenta también se convierte en dispositivo. En él, se inscribe una relación de poder sobre la producción de visualidad. Objeto y sujeto quedan emplazados y determinados en una concomitancia. El sentido de la visualidad subsume tanto al sujeto como al objeto. Representación y mirada son solo estados de una operación mayor. En esta correspondencia, quien produce la imagen violenta se difumina. Por efecto de ello, el sentido de la imagen se desplaza al sujeto que mira. El sentido de la imagen es absorbido por el sentido de la mirada.

La imagen violenta opera una doble ausencia en aquello que intenta representar, una ausencia del objeto violentado y una ausencia en el objeto. La primera, se explica por la imposibilidad de representar la violencia en su estado absoluto. La imagen violenta es una negación total, una anulación de sí. El sentido categórico de la violencia es la muerte y

ésta es irrepresentable, es una experiencia concluyente y apodíctica. Su expresión rotunda escapa de todo intento de representación, la cual apenas logra recuperar una ausencia en el objeto violentado. La imagen violenta es la expresión de una ausencia pura de significante. No existen palabras para bordearle, es la representación de lo indecible (véase fig. 37).



Fig. 37. Bourke-White, M. (1952) *Head of a North Korean partisan*.

En la imagen violenta, la propiedad que el significante brinda queda ausente (véase fig. 38). La materialización de una imagen vacía de significante es la oportunidad para la estetización. La decoración del vacío es la operación que explica la estetización de la imagen violenta. La estetización de la imagen violenta es el movimiento de un vacío, es un cosmético que ornamenta desplazamiento de la oquedad. El shock que genera la experiencia ante la imagen violenta es causado por la ausencia del significante, por la oquedad de sentido. El objeto de la violencia, el objeto violentado es un significante vacío, un objeto vaciado de sentido, consumido y negado de toda posible relación. Vaciado de significante, el objeto de la violencia se convierte en una cosa sin sentido, en un significado perdido.



Fig. 38. Witkin, J.P. *Hombre sin cabeza*.

Quizás la función de la imagen violenta solo se explica a partir de la doble ausencia que presenta, como indica Barrios<sup>169</sup>. Ausencia de la violencia en sí y ausencia de la violencia máxima. El único indicio en tal representación es la ambigüedad de la violencia. La dicotomía entre el sin-sentido en la imagen y el sentido de la mirada que la experimenta, se unifican por el sujeto que experimenta tal conflicto. En la contradicción que se genera por la experiencia de la imagen violenta, se concentra la colisión entre ambas fuerzas. La ausencia de sentido en el objeto se desplaza al sujeto. El *absens* del primero pasa al segundo como una oquedad compartida, expandida. Así, la responsabilidad por el sentido ausente en el objeto recae intensamente en el sujeto, éste se ve impuesto a elaborar la pesquisa de lo perdido, de lo imposible. La elaboración subjetiva queda suspendida en una cadena quimérica.

El desplazamiento de sentido de la imagen violenta arrasa con todos los elementos que la componen. La imposibilidad de la violencia para ser representada, encuentra solo en la mirada del sujeto la justificación de su materialidad. Al respecto, Barrios afirma que el sujeto que experimenta la imagen violenta se convierte en la causa de ésta. Así, la ausencia, la oquedad de la violencia queda aparentemente cubierta. La imagen violenta yace ahí para que un ojo le dote de sentido, espera el momento para mostrar su oquedad en el espacio de la representación y requiere de ese ojo y de ese sentido para ser adjetivada.

---

<sup>169</sup> Barrios, *Atrocitas fascinans...*, 21.

La imagen solo es en función de la mirada del sujeto, como en el baño turco de Ingres, donde el ojo remata la obra al disponer del único sentido que no está representado (véase fig. 39). La aserción inverosímil de la imagen violenta es obtener sentido gracias a la mirada que le intersecta. La lógica parasitaria de la imagen violenta se traduce en obtener su sentido a partir de la subjetivación que la mira.



Fig. 39. Ingres, D. (1836). *El baño turco*. Museo de Louvre, Francia.

La relación del sujeto con las cosas se constituye a partir de lo visual. La representación, le brinda al sujeto los insumos para construir su sentido del mundo y ordenar su visualidad. Representación, visión, orden y sentido tejen una red al interior de la subjetividad. Gracias a esta urdimbre, la mirada puede deslizarse por lugares ausentes y sitios eludidos. La pulsión escópica, conformada por la mirada y la visión, dispone un espacio de suspensión donde el ojo construye la imagen.

La imagen es una síntesis entre lo que aparece y lo que se proyecta en el imaginario subjetivo, es una dialéctica en suspensión que genera el asombro y la perplejidad de quien la experimenta. La mirada inscribe los significantes en el lugar ausente que es la imagen. La mirada practica la caligrafía psíquica para la escritura del sentido, la cual abreva de los

significantes que brotan del imaginario. La mirada está mayormente relacionada con el imaginario que con la realidad.

Entre la mirada y la imagen opera un doble juego<sup>170</sup>. La mirada del sujeto se encuentra en determinación subjetiva y cultural. Tal delimitación constituye un campo visual, un espacio perceptivo que brinda sentido, dicha circunscripción se conoce como perspectiva. Esta forma simbólica es un espacio de intersección, el lugar donde se instaura el fantasma, la fantasmagoría, el sentido y la razón de la imagen. Todo cambio posicional en la perspectiva, genera una modificación en lo producido y por consecuencia, en su sentido.

Como se explica el esquema lacaniano<sup>171</sup>, de la mirada al sujeto de la representación, la imagen se convierte en pantalla y sobre ella se proyecta un dato, un efecto. Para el caso de la violencia, lo que se proyecta es el terror. Del sujeto de la representación a la mirada se da la imagen, ésta es producto de la visión, se configura en esa dimensión. En el caso de la violencia, se produce la imagen del horror. La definición de la mirada es un ordenamiento mayor que subyace al propio sujeto. La experiencia por la imagen solo se conecta con una cadena de significaciones que le preceden, están ya ahí, antes que ella. La experiencia solo queda reducida a una interconexión de sentidos previos que configuran el imaginario. La imagen no es producida de manera objetiva sino colectiva, su producción está suscrita a una organización, un sistema. Un régimen escópico delimita y dictamina lo visible, la visualidad, esa es su praxis, su episteme.

En la experiencia de la imagen violenta, el sujeto engarza relaciones de sentido a partir de un indicio borroso, recorre una penumbra. A tientas y condicionado, el sujeto hila la dictaminación producida por el régimen. Como en el triángulo invertido de Peirce, el sujeto interpreta lo posible, lo pensable y lo imaginable que yace entre el índice y el objeto. Bajo un régimen, la imaginación se constriñe, se limita. Todo régimen impone una muralla al pensamiento y propicia una semiosis trunca, un imaginario cercenado. En la imaginación condicionada no cabe el deseo, solo la imposición. La lógica del valor

---

<sup>170</sup> Al respecto Lacan expresa "...Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De ello resulta que la mirada es el instrumento por el cual se encarna la luz y por el cual -si me permiten utilizar la palabra, como suelo hacer, descomponiéndola- soy foto-grafiado." Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. Seminario XI* (Buenos Aires: Paidós, 1995), 113.

<sup>171</sup> Lacan, *Los cuatro...*, 81.

impuesta por el régimen se convierte en el instrumento de evaluación. Las formas de representación son estimadas por un peritaje de esta lógica. Un sistema es mayormente apreciado si cumple con la puntuación del régimen. Así se calibran las tecnologías, así se resuelve el problema de lo indicial en la imagen. Las cualidades técnico-materiales de las formas de representación responden al régimen escópico y contribuyen a la mutación de la narración en su montaje. La tecnología sufraga las cualidades especulares que sostienen y benefician los ideales, las costumbres, las tradiciones y el tráfico mercantil.

La posibilidad que ofrece la reproductibilidad hace que la cualidad especular de la imagen violenta se maximice, su circulación queda garantizada a través de distintos ejercicios. La publicidad, el diseño, el museo y la viralización son algunos. También los servicios noticiosos son un nicho para la especulación de la imagen violenta. La crónica y el reportaje inundan las pantallas alrededor del mundo con imágenes violentas (véase fig. 40). En conjunto, todos estos medios atajan y contribuyen con las inscripciones del deseo en la subjetividad.



Fig. 40. Zavaleta, N. (2016). *Sin título*.  
Cuerpos sin vida en el estado de Veracruz, México. Revista Proceso.

A pesar de distintos filtros y normatividades, las imágenes violentas llegan a las retinas, atraviesan el campo de lo visible y anegan la visualidad. Su luz oscura se encarna en la mirada de quien las experimenta. Cadáveres, cuerpos sin vida y distintas vejaciones desfilan diariamente ante los ojos de millones de espectadores. Estas imágenes son



consumidas de manera simultánea en todo el mundo. Así como los productos mercantiles de empresas trasnacionales, las imágenes violentas del mundo son una mercancía de consumo común, son un común denominador (véase fig. 41).



Fig. 41. Contreras, N. () *Sin título*.  
Víctimas de bombardeos en Aleppo, Siria.

La imagen de la muerte es la imagen del mundo, sus múltiples semblantes salpican constantemente el imaginario colectivo. No importa el lugar del mundo, ni la cultura de pertenencia, la imagen del cuerpo muerto es absorbida por la visualidad, no requiere traducción. La habituación a la imagen de la muerte frena toda reflexión. La imagen de la muerte es la representación de la experiencia singular y absoluta a la que todos somos sensibles. Por ello, a pesar de su doble ausencia, de su presencia contradictoria, la imagen violenta del cuerpo muerto se ha convertido en la experiencia especular más consumida<sup>172</sup>. No obstante, la representación de la muerte es imposible. La muerte es una experiencia singular y absoluta. Frente a la imagen violenta de la muerte solo pueden conectarse la emotividad y el afecto.

---

<sup>172</sup> Desde la predicción visual en la antigüedad hasta las tragedias de la actualidad.

La imagen del cadáver es una de las expresiones más recurrentes, en ella no se muestra la muerte, sino solo un estado de ésta. El cadáver solo expone la imposibilidad de lo irrepresentable: la muerte. Ya sea como concepto o experiencia, el sentido de la muerte es un problema para la humanidad. En tanto culminación de la vida y de la consciencia, la muerte como problema reflexivo, está rodeada de todas las posibilidades de sentido.

La introducción del cadáver en el imaginario de la cultura occidental acarrió diversas consecuencias (véase fig. 42). El enigma de la muerte es un lugar vacío llenado con múltiples acepciones. En la imagen de la muerte se han depositado diversos sentidos, sobre ella versan distintas producciones que reparan en el imaginario cultural. El cuerpo inerte y el rigor de la muerte son objeto de fascinación, son fuente. La imagen del cuerpo muerto es una apertura del vacío, en su oquedad cae el reino de los afectos. La imagen violenta es religiosa, religa, reúne, ello explica la vigencia de su producción y uso.



Fig. 42. Anónimo. (S/A). *Padres posando con familiar muerto.*

Ya sea macerado, martirizado o sacrificado el cadáver es el objeto de la imposibilidad de representación de la violencia absoluta y, paralelamente, es el objeto de la posibilidad de casi todos los sentidos. El cuerpo muerto de Cristo, acaso una de las imágenes más representativas de la cultura occidental, ostenta el semblante de la posibilidad para lo imposible, el garante de la inmortalidad, de una vida después de la muerte (véase fig. 43). La era cristiana se sintetiza en la imagen del cuerpo muerto, con su aparición, la imagen del mundo fue, en adelante, la imagen de la muerte. Así se justifica el pasado histórico mortuorio y se fortalece la idea del origen violento de la cultura. La imagen del cuerpo muerto es el tiempo abierto donde se inscribe el deseo del sujeto, donde se gesta el sentido ausente, es la búsqueda de un tiempo que ya no existe. La búsqueda del sentido por la imagen de la muerta opera tanto en la máscara mortuoria, como en el retrato, ambos son intentos para superar el *rigor mortis*. La imagen del cuerpo muerto es una lucha contra las capas tectónicas que genera la arena del tiempo.



Fig. 43. Del Sarto, A. (1520). *La piedad*.  
Museo de Historia del Arte de Viena.

La imagen mortuoria es usada como medio ilusorio para otorgar certezas y la efectividad de esta operación se respalda por los afectos que la imagen genera. Del mismo modo operan las fantasmagorías modernas en el caudal de la producción imaginaria actual.

Las imágenes violentas sujetan la consciencia moderna y activan los resortes de sus síntomas inconscientes.

Imagen de la muerte, imagen muerta. La imagen violenta es imposible e impensable, solo resuelta por su contradicción, por su dicción contraria. La imagen violenta comparte con el mártir la producción de atracción y repulsión en un mismo instante. El mártir sintetiza dolor y maceramiento con dicha y gracia. En algunas imágenes de mártires, la luz que baña a la virgen se conjuga con la laceración, la humillación y la pena. El mártir, apresado en la imagen, queda suspendido en una representación con su cuerpo abierto para la eternidad<sup>173</sup>. En su imagen, la carne del cuerpo presenta un vacío. En la oquedad de la imagen violeta se instaura el sentido de aquel que la experimenta. La carne del cuerpo en la imagen violenta queda en suspenso eterno, en los bordes de la ausencia de sentido, en la oquedad del sentido. La imagen del cuerpo muerto y lacerado representa la ausencia de sentido en la oquedad. La luz del flash baña la penumbra que irradia el cuerpo sin vida, luz blanca frente a luz negra. La imagen de la muerte es una clara intención de traer a la presencia lo ausente, es nigromancia pura que busca romper el tiempo y congelar su paso en un devenir constante (véase fig. 44). El cuerpo muerto es una carne que se desvanece, una nada encarnada.

---

<sup>173</sup> En alusión a la imagen de Santa Águeda referida en el capítulo anterior.



Fig. 44. Valtierra, E. (S/A) *El soplón*.

La imagen de la muerte es una inhumación, es la falta de sepultura en suspensión constante. El instante de la muerte es guillotinado del tiempo, extraído de su flujo para quedar enganchado en una pausa infinita. La imagen violenta, la imagen de la muerte, se engarza de manera armónica con la tecnología. La pervivencia de la imagen de muerte gracias a la tecnología pervierte el *Nachleben* de la imagen<sup>174</sup>. La vida póstuma de la imagen violenta es la pesadilla de la modernidad. La reproductibilidad suspende el acaecer de la imagen violenta y ésta permanece ostentado su oquedad. La imagen violenta busca con ímpetu una pervivencia, desplegarse al superar cualquier oposición u obstáculo y encuentra en la tecnología la vía energética para hacerlo. La imagen tecnológica es terrorífica y delirante, pues pone en el universo posible la repetición infinita y la construcción mecánica del mundo, ésta es la imaginación del mundo, la imagen del mundo. La reproductibilidad le brinda a la imagen violenta una posibilidad casi infinita de presencia, de constancia, hace

---

<sup>174</sup> El concepto *Nachleben* se encuentra en las reflexiones alemanas con énfasis en el siglo XIX. Además del uso de dicho concepto en la perspectiva evolucionista, tanto Benjamin como Warburg recurren a él para destacar la pervivencia de las producciones culturales, así como la energía requerida para lograrlo. Existen diversas acepciones como pervivencia, supervivencia, vida póstuma o vivir-después. Para el presente trabajo se utilizan los sentidos de vida póstuma y pervivencia, pues la tecnología posibilita que la imagen y particularmente la imagen violenta, se reproduzcan de forma intermitente. La estetización brindaría un modelo para la imagen violenta y la tecnología, la posibilidad de franquear su acaecer. Al respecto véase Mariela Silvana Vargas, «La vida después de la vida. El concepto de “*Nachleben*” en Benjamin y Warburg», *THÉMATA*, no. 49 (2014): 317-331.

de la imagen del cuerpo muerto una expresión repetitiva del horror y le convierte en dispositivo del terror. La reproductibilidad hace del instante un presente eterno y de la representación imposible de la muerte, una constante. Acaso, la condición aporética de la violencia se destaca en su imagen, en su estetización, destino fatal para toda aprehensión reflexiva. Todas las afirmaciones sobre la imagen violenta intentan llenar su vacío. La estetización de la imagen violenta es una imposibilidad para el pensamiento.

La imagen violenta se resiste ante el pensamiento, apuesta por la aprehensión de la mirada y opta por la seducción narcótica. La resistencia de la violencia ante el pensamiento es condición de su sustancia. La contradicción de la imagen violenta estruja al intelecto y éste se ve obligado a derivar por una bifurcación obtusa. Quizás el único sendero que se abre es el intersticio de lo que indica, el espacio vacío que se engendra entre la pretensión y su imposibilidad. La ambigüedad que la violencia acarrea contamina todo aquello que ésta toca. La ambigüedad de la imagen violenta es un suspenso tajado por el ojo. Éste yace cercenado por el escollo de la oquedad que la violencia atesora. Abierto al exterior, el ojo da paso a la luz oscura que la violencia irradia. Si la mirada es la luz encarnada, la experiencia visual de la imagen violenta es la transmisión de la oquedad al interior humano.

El ojo funciona como una cámara que guillotina el instante de la representación, lo congela como un eterno presente y convierte ese instante en fetiche. El ojo estima como verdadero el hecho que la imagen pretende, así se confecciona una verdad como amuleto, un talismán que ejerce su poder de atracción y que, al distribuirse, se magnifica. La mirada, expedita de toda posibilidad cognitiva, queda apresada por el fetiche ilusorio de la imagen violenta. La estetización de la imagen violenta solo acciona la seducción de una estimulación banal, superflua. El hecho queda oculto por la forma y la violencia se reduce a un asunto baladí. Nimia y pueril, la violencia pierde valor en el orden axiológico de la cotidianidad. La codificación y ubicación de la violencia queda difuminada entre el espectáculo y las mercancías. En apariencia intrascendente, la violencia se filtra por todos los espacios posibles.

La imagen violenta, como instrumento relacional, constituye una presencia adherente siempre en tensión integrativa. Cargada de una tensión dialéctica por los polos que concentra, la imagen violenta afecta imaginario, consciencia y experiencia. Si la imagen asume un papel central en el discernimiento de la realidad, su presencia y la difuminación

de su engaño, le convierten en una traducción de la condición ontológica y temporal de la realidad. La realidad se actualiza frente al sujeto a partir de nuevas imágenes. Una imagen nueva se traduce en una nueva guía para el sentido de las experiencias. Así, la realidad es artificialmente reformada como si de una tasa de refrescamiento se tratara. La re-formación de la realidad es la actualización de sus formas, ésta a su vez se traduce en una reproducción de imaginarios.

La pretendida ingenuidad que ostenta la apariencia de la imagen violenta se engarza con otro efecto que produce: su mudez. La imagen violenta carece de posibilidad argumentativa, el impedimento que ocasiona al pensamiento también afecta al lenguaje. Pensamiento y lenguaje se obstaculizan por la función de la imagen violenta, ésta acciona el freno para la narración y el discurso. La imagen violenta es un grito sofocado que produce una incapacidad fónica en quien la experimenta, sofoca las voces que le pueden argüir, es una máquina de la mudez. La imagen violenta puede ser desmentida, pero eso no frena su movimiento en el imaginario. Quizás, el único camino es su adjetivación, brindar voz a la mudez que le habita, construir el discurso que apacigüe la agitación que produce su oquedad. Solo bordeando la fórmula ilusoria de la imagen violenta es posible sortear la producción de efectos que genera. El camino para el desmantelamiento de su trampa quizás puede lograrse con una interpretación sobre el tiempo que condensa y descolocando la mentira de su índice.

Pero, ¿qué palabra? ¿Con cuál discurso podremos elaborar la mejor interpretación? Acaso en la crítica del juicio de Kant podremos encontrar algunos elementos. En la sección sobre la analítica de lo sublime podemos localizar elementos de apoyo para la consigna trazada, puntualmente el concepto de lo colosal. Barrios hace una lúcida síntesis al respecto que a continuación se recupera<sup>175</sup>.

Kant introduce lo colosal definiéndole como "... la mera presentación de un concepto que es casi demasiado grande para cualquier representación"<sup>176</sup>. Esto es, de acuerdo con Barrios, un límite de la experiencia estética de lo indeterminado<sup>177</sup>. Frente a

---

<sup>175</sup> Barrios, *Atrocitas fascinans...*, 35.

<sup>176</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Madrid: Austral. 1997), 61.

<sup>177</sup> Tatarkiewicz, *Historia de...*, 347-357.

aquello que es demasiado o extraforme (entendida como una forma fuera de las figuraciones conocidas), la subjetividad vive una experiencia singular, única. Lo colosal (*Kolossalisch*), de acuerdo con Barrios, marca lo adyacente en la percepción, es decir los límites de la representación. Su disposición (demasiado grande), es un señalamiento del absoluto, aquello que escapa de toda representación, como el concepto de la muerte o el de la violencia absoluta. La presencia de la imposibilidad, en la idea de Kant, es expresada en el “casi”, una marca del escollo que obstaculiza la realización material y, en último extremo, la comprensibilidad. No obstante, lo colosal encuentra una presentación, una puesta en presencia, como dice Derrida, con la que se pone a la vista “*algo que no es cosa, sino concepto...*”.<sup>178</sup> El adverbio “casi” es una indicación que ubica la condición de la imagen violenta, subraya su indecisión, su oscilación entre lo presentable y lo impresentable, ese lugar oscuro que absorbe toda luz. La desproporción en la imagen violenta lleva la razón al límite, su calidad excedente sobrepasa con obscenidad los lindes de la percepción, dejando como única explicación viable el camino del exceso. La estructura contradictoria de la imagen violenta compagina sincrónicamente con la de la violencia, es continuación de ésta.

La irrepresentabilidad de la violencia absoluta es la condición colosal. Es un mantenimiento del suspenso entre lo que podría ser pero que no es. En la constante fractura de su concreción, la imagen violenta puede aflorar un concepto, una idea. El intersticio momentáneo y efímero es la ventana a su acceso. La imposibilidad que habita en la imagen violenta es de tal magnitud que alcanza también su aprehensión. Se alcanza el concepto, pero es imposible aprehenderlo. El acceso conceptual se garantiza con su estetización, sin embargo, ésta a su vez, es la causa que hace imposible su aprehensión. La percepción queda suspendida en la anestesia sensible y en el derroche espectacular, sin posibilidad para el acceso a otras capas de sentido.

La estetización participa en la única apertura que la imagen violenta presenta en su dimensión conceptual. El deseo encuentra en la estetización un nicho para albergarse y desarrollar el placer por estas imágenes, además de instaurar la demanda por su tráfico y almacenamiento. La desmesura como escala y medida de la imagen violenta se desborda de sus propios límites y afecta su proliferación. Ésta también aparece colosal, sin medida

---

<sup>178</sup> Jacques Derrida, *La verdad en la pintura* (Barcelona: Paidós, 2001), 32.



precisa, ni posible. Sin restricciones, la imagen violenta muestra el semblante de lo desmedido, es la puesta en escena de la ilusión sobre lo incommensurable, la narración de lo incontable (véase fig. 45).



Fig. 45. Nebreda, D. (1990) *Autorretrato*.

Si la imagen violenta estetizada admite al deseo en su oquedad, es pertinencia de la cultura reflexionar sobre los productos que brindan tal acogimiento. Cuestionar sobre el deseo que la cultura permite inscribir en la representación es criticar el marco de lo desmedido, examinar la desmesura que la humanidad experimenta. Es necesario analizar la estetización de la violencia como el impulsor que hace técnicamente reproducible lo irrepresentable. Es necesario observar la estetización de la violencia como un fermento que actúa sobre los medios y que, al hacerlo de manera reiterada, empobrece la experiencia sensible por habituación. El carácter repetido que ofrece la reproductibilidad induce al desvanecimiento de la aprehensión de sentidos. El carácter positivo de la seducción sensual almacena la negatividad de la violencia, esa es su entraña procaz, su *quid* obsceno<sup>179</sup>.

---

<sup>179</sup> Entendiendo lo positivo como los beneficios que la comunicación electrónica solapa y emite como auto justificación, aquellos que abogan por las viandas de la interconexión, omitiendo la adicción sobre la velocidad narcótica.

La estetización de la imagen violenta propicia una amalgama, un punto de inflexión donde el terror, el horror, lo colosal, el deseo y el espectáculo se combinan. La imagen violenta es portadora del terror. Por ello, el terrorismo busca sembrar en el mundo dichas imágenes, intenta hacer del mundo una imagen terrorífica que se disemine y se reproduzca cuanto sea posible. El terrorismo es una declaración que encuentra en la imagen violenta su expresión, es una enunciación icónica, una proclamación que busca consumarse por el efecto que causa: el horror. Al expresar lo irrepresentable, la imagen del terror produce un sentimiento de angustia sobre quien la percibe, desata una especulación gracias a su táctica, donde el pánico y el impacto emocional, parecen obstruir el flujo de la razón. La reacción excesiva y desbordante que produce, se mimetiza con las acciones espectaculares que ejecuta. Las imágenes que se producen son la síntesis de ello.

El terrorismo produce imágenes violentas y éstas, a su vez, generan una respuesta emocional. Pánico, miedo y confusión se mezclan en un estado emocional: el horror. Primero el terrorismo después el horror, acaso el efecto en cadena que causan las formas de la violencia, angustia emanada por el carácter súbito de lo siniestro y lo obscuro. Puesto que el terrorismo busca por medios icónicos exponer una declaración, se ajusta armónicamente al espectáculo y al dramatismo fastuoso que algunas graduaciones de estetización permiten. La prensa sensacionalista y los medios informáticos antepone las divisas que genera el terror y lo transforman en espectáculo mercantil. El uso de tales tácticas convierte a los medios en los aliados ideales del terrorismo. Son, por su acción, extensiones de la práctica terrorista.

A pesar de las restricciones para la reproducción de la imagen violenta en la red, muchos espectadores visitan sitios donde los candados se desvanecen. El acceso a las imágenes violentas en su crudeza más pura se encuentra con una navegación obstinada. Ésta, es la puesta súbita de una práctica obscena que desdibuja paulatinamente los límites del morbo y la perturbación. Con la confusión que propicia el horror, una seducción trastornada se oferta, inscripción fatal de la imagen violenta. Si el horror es el efecto en la percepción de quien experimenta la imagen violenta, la imagen del terror es una inscripción en el cuerpo, pasa por él, lo atraviesa. La imagen violenta penetra a través de los receptáculos del sujeto, sus sentidos. La imagen violenta recorre con ímpetu por las redes complejas que yacen en la interioridad humana para hacer un solo caudal multisensorial. La psique queda concernida por una doble correspondencia entre la recepción y la

respuesta. El cuerpo es el soporte donde se inscribe la relación con el mundo, es el lugar del apuntamiento de todo lo medible. El cuerpo es la superficie donde se rotulan el tiempo y el mundo, en él la violencia hace su rúbrica. De lo colosal al cuerpo<sup>180</sup>, del cuerpo a los objetos, de los objetos al espectador, a su interiorización. De ahí a la reflexión y de regreso a los objetos (véase fig. 46)<sup>181</sup>, al papel, a estas palabras. Así es la búsqueda del indicio en la imagen violenta.



Fig. 46. Margolles, T. (2009). *¿De qué otra podríamos hablar?*  
53ª Bienal de Arte de Venecia.

Las reflexiones presentadas en el capítulo estuvieron dirigidas al problema que representa la estetización de la imagen violenta. Primero se hizo una breve introducción para explicar cómo se configura lo visual. Exponer la estructura de lo visual permitió mostrar la relevancia de la visualidad en las sociedades modernas, puntualmente la relación que establece con la epistemología. La producción del conocimiento y los convenios de

---

<sup>180</sup> Las fotografías de Joel-Peter Witkin representan lo colosal en el cuerpo.

<sup>181</sup> Las intervenciones de Teresa Margolles expresan al cuerpo en las cosas, en los objetos.

veracidad mantienen una vinculación con la visualidad, en conjunto forman los límites entre lo visible, lo imaginable y lo cognoscible. Destacar estos límites fue de utilidad para ubicar los linderos para la diseminación de la violencia, puntualmente de su imagen estetizada.

Explicar la lógica expositiva de la visualidad en las sociedades modernas permitió establecer los criterios que permiten realizar el montaje y la presentación de la imagen violenta. La exposición sobre la visualidad sirvió también como prefacio para las reflexiones sobre la lógica con que opera la estetización de la imagen violenta. Ésta recurre, como se explicó, a modalidades espectaculares que impactan las experiencias subjetivas. La estetización de la imagen violenta es, como se mencionó, la superación del contenido por la forma.

La estetización de la violencia implica que la violencia puede embellecerse en su representación hasta anular su indicio. Al difuminar todo rastro de su contenido, la estetización de la imagen violenta modifica la experiencia del sujeto. Estetizar significa conmoveerse por formas sensibles que manifiestan el canon de la belleza epocal. Por lo tanto, la estetización de la imagen violenta opera por lo menos a dos niveles. Un nivel refiere a la experiencia sensible del sujeto, otro describe la organización cultural de lo normativo. En el primer nivel, el estatuto de la belleza se convierte en la herramienta primordial para la conmoción por las formas. Por su parte, en el segundo nivel se activa la vinculación relacional como proceso atributivo.

En el capítulo se expuso cómo el régimen escópico actual opera en sintonía con la estetización de la violencia. El régimen escópico actual reviste a la imagen violenta y la mercantiliza. Convertida en mercancía, la imagen violenta transita como producto cultural de intercambio y consumo. El proceso atributivo que la estetización concede se engarza con la lógica mercantil, haciendo de la imagen violenta un dispositivo para la fetichización de la violencia. La ambivalencia, la ambigüedad y la contradicción de la violencia, no solo encuentran en la estetización una posibilidad para su difuminación, sino que ésta les permite insertarse en el mercado cultural como atributos mercantiles. Así, se logró exponer cómo el régimen de la desproporción en la estetización de la imagen violenta, no solo afecta la experiencia subjetiva frente a ella, sino que contribuye a la organización colectiva de la sensibilidad. La estetización de la imagen violenta es una experiencia sensible y una muestra

de la operatividad de las políticas de la visualidad. La alteración formal que propicia la primacía de lo estético sobre otras dimensiones sensibles, es una afectación no solo de la experiencia, sino de la cognición sobre los contenidos en las entidades.

Al estetizarse, la imagen violenta, abre su posibilidad para brindar experiencias que penetran en la subjetividad y ofrece a cambio, intensidad, emoción, goce, afectos. La estetización de la imagen violenta activa el sentido de la fantasía y se inserta en la dinámica de las mercancías modernas. La condición mercantil de la imagen violenta ratificó que ésta es una situación del mundo, donde política, cognición y visualidad colisionan. La estetización de la imagen violenta como situación del mundo implicó la reflexión sobre la experiencia de ésta, específicamente sobre la mirada subjetiva frente a ella. En el capítulo se expuso la dinámica que sucede entre imagen violenta y mirada. De esta cavilación se destaca la responsabilidad por el sentido de la imagen violenta que recae en la mirada del sujeto que la experimenta. Al expresar una oquedad, la imagen violenta estetizada convierte al sujeto que la mira en su causa, en él reposa la responsabilidad para su adjetivación y con ello cubrir la oquedad que ostenta. Con la experiencia de la imagen violenta, el sujeto se ve obligado producir relaciones de sentido a partir de un indicio ambiguo, ambivalente. Condicionado, el sujeto hila la dictaminación producida por el régimen, en consecuencia, su imaginación se constriñe, y se le impone una muralla al pensamiento. El resultado de la impronta por el sentido de la imagen violenta es la mudez y el shock. La experiencia de la imagen violenta propicia que la oquedad de la violencia se instaure en el sujeto, así éste se ve contaminado por aquella. Las reflexiones que se expusieron en el capítulo permiten expresar que la estetización de la violencia se convierte en el fermento que empobrece la experiencia sensible. Los resultados de la experiencia frente a la imagen violenta son la sensación anestésica del shock, el tétrico destino de gozar sufriendo y la deshumanización.

En síntesis, se expuso cómo la violencia toma la imagen como instrumento o dispositivo, cómo recurre al proceso de estetización para su presentación y cómo amplifica su dosificación y validación gracias a las tecnologías actuales. La estetización de la imagen violenta es un modelo de operación actual, un arquetipo de la violencia actual, un paradigma de la experiencia en la modernidad. Por su parte, como se expuso, la tecnología se convierte en la estructura que permite la disseminación de la imagen violenta y su reproductibilidad pervierte su *Nachleben* o vida póstuma. Si el fin último de la estetización

de la imagen violenta es la deshumanización, es menester reflexionar sobre las condiciones que permiten tal degradación.

## Capítulo 4

### ESTETIZACIÓN DE LA VIOLENCIA COMO PEDAGOGÍA POLÍTICA DE LA SENSIBILIDAD

“Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase”.

Walter Benjamin, 1936.

¿Qué albergan las políticas de la percepción? ¿Cómo operan? ¿Cómo es su presentación? Quizás la manera más sintética de responder es con una transposición de los elementos en la oración. Política de la percepción quiere decir que la percepción es política, que en la primera opera la segunda. La política toma la percepción como su terreno y en ella despliega el ejercicio de su poder. Para llevar a cabo esta práctica, la política pasa por distintas facetas y se mimetiza con formas sensibles que contribuyen a su estetización.

¿Con qué se mimetiza la política para afectar la percepción? En distintas manifestaciones culturales, la política encuentra nichos para su operación. A partir de las revoluciones tecnológicas del siglo XX, la política pactó un binomio con el espectáculo. El grado de tal componenda pasa por diversos matices y las fronteras con el absurdo son mínimas. La política se ha convertido en espectáculo, el máximo gesto atestiguado por la

humanidad, es el espectáculo de la muerte, en particular, la guerra. La guerra se convirtió en un espectáculo estetizado inserto en los contenidos del mundo televisual y solo fue posible gracias a la política. Las batallas a ras de campo, ejecuciones en vivo, fuego cruzado, bombas, atentados y masacres circulan en la red con fuerza imparable, igual de inquietante es la manera en que tales contenidos son presentados.

La experiencia del usuario en la red es un caos estimulante de diversos referentes. Antes y después de contenidos violentos, el usuario recibe información opuesta, contradictoria. La desemejanza en los contenidos se experimenta de manera simultánea. Las pantallas de los usuarios de la red exhiben, de forma coincidente, un atentado y una publicidad vacacional, en paralelo se puede ver la ternura de una mascota y la hambruna mundial. En la pantalla del siglo XXI coexisten lo discrepante, lo disconforme, lo opuesto y lo contradictorio, la violencia. Las pantallas se convirtieron en el lugar común para la alienación sensorial. Son los escaparates de la estetización de la violencia y la política. Son los operadores de las políticas de la percepción.

En el ensayo *La obra de arte...*, Benjamin avisó sobre este fenómeno. En él describe algunas características de su época involucradas en el ejercicio político sobre la percepción, particularmente se centra en la fotografía y cinematografía. Hacia el final del ensayo, Benjamin externa sus preocupaciones sobre las posibles consecuencias en la adulteración política de las expresiones culturales mediáticas. Puntualmente, señala que el fascismo, al administrar la producción cultural, ejemplifica sus alcances en una forma: la estetización de la política. Aparentemente el fascismo ha quedado atrás, pero la pedagogía resultante de la estetización de la política subsiste, así como subsiste el goce por la destrucción.

Benjamin afirma que la respuesta comunista ante la estetización de la política es politizar el arte. Sin embargo, esta idea implica más acciones. Al respecto Buck-Morss afirma que la advertencia de Benjamin es un cometido dirigido al arte que implica romper con la alineación sensorial producida por la estetización de la política<sup>182</sup>. Esta tarea va más allá de los linderos del arte pues, siguiendo a Buck-Morss, la búsqueda final responde a

---

<sup>182</sup> Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...», 161.



una restauración sensitiva conectada con la auto preservación de la humanidad<sup>183</sup>. Benjamin sube la apuesta, le pide al arte una tarea fuera de sus fronteras, parece ver en esta posibilidad, la clave para la restauración sensitiva que rescate a la humanidad del magma producido a raíz de la estetización de la política. La síntesis se esboza en la dialéctica entre política estetizada y arte politizado.

La petición no es fácil y habrá que acotarla. Buck-Morss reconoce que tal petición, la de politizar al arte, llevada al radicalismo, implicaría que el arte cesaría de ser. Por otro lado, tal radicalismo transformaría la estética de manera completa, le haría girar al grado de convertirla en el antídoto contra el fascismo. La petición de Benjamin extirparía a la estética del terreno de la sensibilidad para implantarla en el perverso campo de la política. Lo que queda claro con este análisis es que la constelación de arte, política y estética estalla en las tensiones que Benjamin reflexionó. Pero, ¿cómo se tensiona ésta constelación? ¿cuál es el vértice que hace estallarle? ¿cómo se fueron relacionando estos conceptos en la historia?

¿Qué es significa estética? En su etimología podemos encontrar una guía, su origen. Aisthitikos, es una palabra griega que significa percibir a través de la sensación. Aisthesis, por su parte, se refiere a la experiencia sensorial que emana de la percepción. La estética, en su origen, no se dirige al arte, sino a la realidad, su itinerario apunta hacia la experiencia sensible de la realidad en sus manifestaciones, hacia el encuentro sensible y corpóreo con la naturaleza material del mundo. La estética es la sensibilidad ante el mundo. Buck-Morss recuerda la afirmación de Eagleton al respecto, quien sitúa a la estética en el cuerpo, le nombra su discurso, la nombra discurso del cuerpo<sup>184</sup>.

El sensorium corporal (que se conforma por los sentidos del cuerpo, tacto, gusto, olfato, oído y vista) es el medio para la obtención de una forma de conocimiento. El cuerpo acciona una síntesis sensorial cognitiva. Las terminales de los sentidos están repartidas en las llanuras del cuerpo, en las líneas divisorias que separan sutilmente lo interior de lo exterior, acaso la diferencia básica entre el sujeto y el objeto. El cuerpo se enfrenta al

---

<sup>183</sup> Acaso las intenciones de Margolles cuando afirma *¿De qué otra cosa podemos hablar?* Al respecto véase Cuauhtémoc Medina, *Abuso mutuo. ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)* (México: RM, 2017).

<sup>184</sup> Terry Eagleton, *La estética como ideología* (Madrid: Trotta, 2006), 65.

mundo con esta estructura. Cada uno de estos sensores se encarga de una manifestación de la realidad y llevan el paquete informático hasta los vastos confines cerebrales. Este tránsito informático es previo a la lógica, al significado, anterior a la palabra, a la idea. Primero el *sentido*, luego el significado... Este es el campo y el momento que Buck-Morss enfatiza, al destacar el problema de la aculturación de los sentidos, el adiestramiento de los sentidos a manos del régimen cultural, del régimen escópico, de las políticas de la percepción. El señalamiento político de Buck-Morss se dirige a las diferencias que cognitiva y políticamente moldean la sensibilidad perceptiva.

El último capítulo tiene por objetivo exponer las condiciones políticas que hacen posible la estetización de la imagen violenta. Se intenta exponer cómo se desarrollan una serie de cláusulas gracias a la vinculación entre visualidad y política. Las estipulaciones que emanan de ésta relación y que se expondrán en el capítulo se enmarcan bajo la expresión políticas de la percepción. Éstas a su vez, ayudan a explicar cómo la estetización de la violencia promueve una pedagogía política de la sensibilidad. La exposición se realiza a partir de distintas consecuencias como resultado de la estetización de la violencia, puntualmente se expondrán cuatro de ellas.

La primera consecuencia refiere a los efectos sensibles que produce la habituación a la violencia gracias a formas estetizadas. Las secuelas de tal adaptación se exponen a partir de la expresión *anestésica*, la cual es elaborada por Buck-Morss y aplicada aquí al respecto de la estetización de la violencia. Con la expresión *anestésica* se intenta dar cuenta del letargo y la analgesia que causa la estetización de la violencia en las sociedades actuales.

La segunda consecuencia refiere al estado subjetivo que emana de la experiencia por la estetización de la violencia: el shock. En este apartado se retoma la noción benjaminiana sobre el shock y con ella se dispone un análisis sobre la convulsión identitaria que experimenta el sujeto al entrar en contacto con la estetización de la violencia. Para llevar a cabo dicho análisis se recurren a la noción de capacidad mimética y la vinculación de ésta con la percepción y la consciencia.

La tercera consecuencia que se expone atiende a una serie de corolarios que la estetización de la violencia genera en la cognición social. Las secuelas que se distinguen son la distracción, la indiferencia y la incapacidad de retención. Todas estas consecuencias son

explicadas a partir del modelo de cultura\_RAM de José Luis Brea introducido en los capítulos anteriores. En conjunto, estos corolarios configuran un diagnóstico de la subjetividad contemporánea.

Finalmente, la cuarta consecuencia que se expone refiere a la promoción política del sentimentalismo. En el análisis que se dispone sobre esta derivación se busca exponer la repercusión de la organización normativa sobre los afectos y las emociones. Las reflexiones en este sentido, intentan ejemplificar la operación de las políticas de la percepción en el campo de las emociones. La relevancia de este corolario en el recorrido de la investigación busca cerrar el ciclo de las reflexiones sobre las repercusiones que logra la estetización de la violencia en las sociedades contemporáneas.

#### 4.1 Anestésica en el siglo XXI.

Buck-Morss utiliza la expresión *anaesthetics*, que traducida de manera literal es “anaestésica”<sup>185</sup>, un juego de palabras con el que la autora busca subrayar la cualidad anestésica en la estética como discurso político inscrito en la cognición, a través de las experiencias sensibles, corporales. Para Buck-Morss, el cuerpo guarda un estrato incivilizado, un núcleo de resistencia al amaestramiento cultural. Existe, en los sentidos, una resistencia a la colonización de la razón, al adoctrinamiento intelectual.

Buck-Morss subraya que la triada arte, belleza y verdad es una fórmula restrictiva para el campo real de la estética. Para Buck-Morss, esta adscripción solo es una respuesta a la desconfianza que suscita al interior de las normativas filosóficas, la posibilidad de otras formas de conocimiento, específicamente las sensibles. A dichas normativas tradicionalistas las acusa de ideologías morales, aristocráticas y abiertamente masculinizadas. A propósito, destaca las aportaciones de Baumgarthen sobre reflexiones, aparentemente indignas, para la filosofía de su época. También recalca las implicaciones racistas en las concepciones de Shafstebury y Burke<sup>186</sup>. Finalmente, reconoce la aparente legitimación de otras vías de acceso al conocimiento por parte del idealismo alemán. Sin embargo, no deja de enfatizar

---

<sup>185</sup> En el presente trabajo se usa la expresión “anestésica”, traducción realizada por Mariana Dimópulos. Al respecto véase la nota del traductor en Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...», 158.

<sup>186</sup> A pesar de que Shafstebury tomó distancia de Diderot, quien afirmaba una desigual distribución del gusto entre la gente, él y otros como Addison, Hutcheson, Hume y Burke realizaron afirmaciones discriminatorias. Tatarkiewicz, *Historia de seis...*, 172-175.

que se continúa con un conflicto tenso entre el racionalismo extremo y otras formas de conocimiento que incluyen al cuerpo y la dimensión sensorial.

No obstante, la estética es un campo abierto para estas discusiones. En esta apertura, Buck-Morss se permite introducir el mito sobre la autogénesis, la autoproducción humana. La estética, según Buck-Morss, se usa como modelo para operar este programa, en él, se aplica la fórmula que Eagleton define como, el milagro de generarse a partir de la sustancia propia<sup>187</sup>. El proyecto de la modernidad es el proyecto autotélico, en el corazón de éste late el narcisismo, pues coordina la utopía del control y de la gestación ideal. El sujeto se basta a sí mismo.

El narcisismo es el núcleo de las fantasías que guían todo producto del imaginario. Ser el centro de todo sentido, es la mascarada mercantil con la que se cubre todas las mercancías, ese es el móvil de las quimeras modernas. Benjamin lo señaló en su epígrafe “*falso es lo que quiere*”<sup>188</sup>. Ante la falsedad del mito autotélico cae rendida la modernidad, prescripción que hace posible imaginar y experimentar lo que no es de manera opuesta. El artificio autogenético promueve la fantasía de la unicidad, anhelado deseo en una realidad masificada. Este precepto explica cómo la modernidad confunde crear y reutilizar, recreación y creación<sup>189</sup>.

El mito autogenético es un debate actual, su defensa enuncia términos como superación, progreso, crecimiento, creatividad e imaginación. La crítica, por su parte observa consecuencias como fantasías negativas, narcisismo, involución, detrimento cognitivo y mediocridad. Ambas perspectivas coinciden que las implicaciones del mito autotélico trazan un ordenamiento bipartito sobre el cuerpo. Por un lado, el cuerpo ideal del hombre moderno está conformado por el modelo masculinizado, que continua con

---

<sup>187</sup> Eagleton, *La estética como...*, 68.

<sup>188</sup> En la PR de *La obra de arte...* Benjamin utiliza esta expresión. La autoría de tal sentencia adjudica a Madame de Duras. Sin embargo, Felissa Santos hace una exhaustiva revisión al respecto y considera que fue una adaptación del propio Benjamin. Al respecto véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. por Felissa Santos (Buenos Aires: Godot, 2019).

<sup>189</sup> Esta afirmación no pretende negar las posibilidades positivas del juego y su relación con la creatividad. Éstas son saludables en la configuración subjetiva. Se trata más bien de señalar las condiciones actuales en las que el que la reapropiación de elementos puede mostrar pobreza creativa. Buck-Morss sube el tono y afirma que este fenómeno concuerda con la creencia del cumplimiento de los sueños, como si de un cuento de hadas se tratara. Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...», 165.

una larga tradición en la devoción de la virilidad. Por el otro, este modelo masculino experimenta una castración que le impide acceder al reino de la sensibilidad y al hacerlo, niega también su sexualidad<sup>190</sup>.

El cuerpo es el epicentro de los debates, en él se libra la gran batalla que pretende ganarse con las políticas de la percepción. La meta, no es solo ordenar en las superficies del cuerpo, sino someter su interior, operar en sus profundidades y pretender que se activa la sustancia autogestora que dicta el mito moderno. Para poder activar su sustancia creadora es preciso que el sujeto, paradójicamente, renuncie a su cuerpo. La autocontención es el primer estado del sujeto moderno, implica abandonar su capacidad sensible frente al mundo, renunciar a sus respuestas, en consecuencia, dismantelar sus experiencias.

Cercenado de su sensibilidad y extirpado de su experiencia, el sujeto moderno vive, pero no experimenta. Vivir fuera de la experiencia propia es mutilarse de sí mismo. Es un juego ambivalente que implica extraerse de la realidad, estar ahí pero no vivirla. Es una muerte en vida, una vida muerta, un *Sillstand...*<sup>191</sup> Buck-Morss equipara la muerte de la sensibilidad con el estado de contemplación kantiana, con la sensación de superioridad narcisista sobre la naturaleza. En este caso, la respuesta sensible es suprimida por el resguardo y, éste, posibilita una transformación de resistencia por superioridad. La impotencia física frente a la inmensidad, cambia de perspectiva y, en consecuencia, el juicio se afecta. Un cambio de perspectiva se fragua en la triada, política, sensibilidad y guerra. En los intersticios de esta tricotomía habita la violencia. El guerrero de antaño, el soldado y, ahora el corresponsal informático, se presentan como un sujeto impermeable a las experiencias de peligro que les rodean. La amenaza parece difuminarse como sucede para el espectador de las imágenes violentas que emanan del campo de batalla, de su pantalla. El espectador parece tener la posibilidad de la contemplación kantiana, está desde un lugar seguro viendo las fuerzas asombrosas, incluso sintiéndose superior.

---

<sup>190</sup> Buck-Morss no repara al señalar que tal disposición engarza con el desdén hacia la potencia de la femineidad en relación con el mito genético. También recalca que, para alcanzar el ideal moderno, el ser humano debe renunciar a su capacidad de respuesta sensorial. Paradójicamente en su renuncia, éste encuentra su potencia. Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...», 165.

<sup>191</sup> Agamben hace un comentario al respecto de la dialéctica en suspenso. Al respecto véase Giorgio Agamben, *Núfias* (Valencia: Pre-textos, 2010), 29. El sentido de la expresión *Stillstand* es referido aquí como una suspensión o umbral en el que quedan suspendidos dos polos. En la experiencia de la estetización de la violencia, la sensibilidad se suspende en el umbral entre la inmovilidad y el movimiento.

El soldado se encuentra anestesiado, extraído de sus propias experiencias. Al arrancar de sí las representaciones sensibles, el soldado se convierte en el ideal autogenético. Logra sincronizarse con la meta perseguida por las políticas de la percepción. En cadena, afloran otras fórmulas para la personalidad. La anestesia es la característica común. Anestesia y narcisismo configuran el sentido común. A la muerte de los sentidos le acompaña una afectación moral, ésta se purifica de todo rastro sensual y ordena, sigilosamente, distintas capas de la cotidianidad. La romantización del subyugo y del sacrificio son muestras de ello.

La resistencia y tolerancia frente a índices desbordados de dolor, presión y estrés, forman parte de los ideales modernos. La castración sensible es resultado de una razón pura. La purificación de ésta se logra considerando aquella como contaminante. Es el sacrificio de la vida por la idea, como dice Buck-Morss. La autogenesis solo es posible gracias a una anestesia sensible. El resultado, un sujeto autónomo y autotélico, privado de sentidos, creador viril y sublimemente autocontenido. Apartado de la sentimentalidad y restringido de las emociones, este sujeto considera bastarse a sí mismo como signo de su victoria sobre la realidad.

Renunciar al mundo, a las experiencias del mundo es el diagnóstico que hace Benjamin, regresar al momento de la experiencia del mundo es su preocupación filosófica. Esto implica, descentrar al sujeto de su noción clásica, borrando con ello, la división tajante entre sujeto y objeto. Abriendo así, la relación de sentido y considerando que éste comienza y termina en el mundo, con el sujeto en el mundo. La experiencia es la mediación entre sujeto y objeto. Abdicar la experiencia es abandonar la subjetividad y la objetividad, ese es el efecto de la violencia.

La fórmula para gozar con el sufrimiento es defraudar la experiencia, anestesiar la vida. La anestesia es un adormecimiento orgánico, sensible, cognitivo y memorístico<sup>192</sup>. Los estímulos tecnológicos, donde está inserta la imagen violenta, se introducen en el cuerpo

---

<sup>192</sup> Para Benjamin la fábrica es un ejemplo claro de la expresión anestésica, allí se reúnen los movimientos coordinados bajo protocolos estrictos. La serialización de los movimientos y del acto productivo es paralelo de la humanidad en serie. La experiencia en la línea de producción es similar a la línea de guerra. En ambas se requiere de una renuncia a la experiencia propia, un estar distante de la vivencia. Entre la coordinación puntual y cronométrica de un ambiente maquinal, la uniformidad impregna todo el ambiente hasta rozar las superficies del cuerpo. A través de la porosidad de éste se introduce el automatismo y se activa una mimesis, primero corporal, después cognitiva.

de manera indolora, como si de un cuerpo inconsciente se tratara. El sopor se extiende como un amortiguador ilusorio, en apariencia protege, pero permite la diseminación interna de la violencia, un letargo tecnológico que difumina la intensidad del shock perceptual. Buck-Morss apunta que la sinestesia, la cual describe en términos de sincronía mimética entre estímulos exteriores e interiores, se transforma en un sistema anestésico<sup>193</sup>. Un sistema en el que la imagen violenta encuentra un nicho, ésta toma la cultura\_RAM y le convierte en un recurso para su dispersión.

Estetizar la violencia es gozar sufriendo, se trata de un goce inconsciente que se inscribe en las superficies del cuerpo anestesiado, un cuerpo disciplinado y corregido en su sensibilidad. Las políticas de la percepción son una ortopedia cognitiva que proporciona una ilusión de invulnerabilidad y completud que conecta, a su vez, el proyecto autogenético con el narcisismo. Esta vinculación sirve como manto para cubrir la docilidad y el adormecimiento de la sujeción. La seguridad ilusoria y el letargo sensible, se funden en las pautas pedagógicas que sostienen las políticas de la percepción<sup>194</sup>.

La estetización de la violencia confirma el papel de la estética como proyecto político, abre la posibilidad de experimentar placer con el dolor y la muerte, de hacerles objetos para el entretenimiento. El dolor, la destrucción y la muerte, se difuminan de la experiencia perceptiva para dar paso a la celebración del furor, el placer y el goce anestésico. Las políticas de la percepción brindan la normatividad para regular y hacer posible la estetización de la violencia, son expresiones de una pedagogía política de la sensibilidad.

---

<sup>193</sup> Continuando con su juego de palabras.

<sup>194</sup> Expresadas, por ejemplo, en las palabras de Joseph Goebbels: "Nosotros los que modelamos la política moderna alemana nos sentimos como personas artísticas, a quienes se ha confiado la gran responsabilidad de configurar, a partir del material crudo de las masas, la sólida y bien forjada estructura de un Volk". Buck-Morss, «Estética y "anestésica" ...», 200.

## 4.2 Sujeto del shock.

La idea de *shock* está presente en distintos momentos de la obra de Benjamin. Firme golpe, brutal apariencia<sup>195</sup>, saturación de tensiones<sup>196</sup>, enclavo de lo vivido en la interioridad<sup>197</sup>, sorpresa, envite<sup>198</sup> y catástrofe<sup>199</sup> son algunas de sus enunciaciones, ello demuestra su fijación sobre este fenómeno. En su texto *La obra de arte...* hace una comparación de las obras dadaístas con instrumentos de balística, en éstas observa una disposición inquietante como principio. El sacudimiento atencional fue característica de ésta y otras vanguardias, las cuales buscaban atinar un *golpe* al espectador.

La cualidad táctil que Benjamin le concede a la obra de arte, permite reflexionar la disposición corpórea de los espectadores. El cuerpo es una materia modélica, se le puede acomodar perceptivamente con una *práxis* condicionante. Benjamin considera la costumbre como un ingrediente medular en la recepción táctil o corpórea de la percepción. Así explica el cambio de valores canónicos dentro de marcos perceptivos. Acostumbrar a la masa a partir de nuevos modelos perceptivos, es el camino más certero para su acomodación perceptiva. Con estas ideas, Benjamin señaló las implicaciones del control gradual que el hábito ejerce sobre la percepción humana.

Ya sea en estado de concentración o de distracción, el efecto de la conciencia de una “cosa” puede asaltar y capturar la atención. Para la audiencia distraída, el shock tiene un efecto particular. Distraída en su entorno, la experiencia de la masa, inicia en términos táctiles. Posteriormente, se inunda el espacio de su visualidad con mercancías estetizadas que propician la habituación. Finalmente, la experiencia y sus contenidos llegan hasta la interioridad humana. Este arribo se pergeña por la disposición corporal que afecta, a su vez, la dirección y el sentido de las elaboraciones mentales posteriores. La reacción ante los estímulos tiene una orientación que se trasluce de manera sutil en el gesto del

---

<sup>195</sup> Benjamin, *Obras. Libro I...*, 285.

<sup>196</sup> *Ibíd.*, 316-317

<sup>197</sup> Walter Benjamin, *Obras. Libro IV, Vol. 1* (Madrid: Abada, 2010), 485.

<sup>198</sup> *Ibíd.*, 824.

<sup>199</sup> Benjamin, *Obras. Libro V...*, 826.



semblante. La seducción, la fascinación y la persuasión, comparten el mismo cariz, así opera la estetización de la violencia y la anestesia que produce.

La experiencia estética de un cuerpo mediado culturalmente destaca las dos dimensiones que atraviesan al ser humano: la naturaleza y la cultura. El acomodo perceptivo gracias a la pedagogía política de la sensibilidad, se sitúa en las inmediaciones del espacio de intersección entre ambas dimensiones. No obstante, los efectos de esta coalición irradian los bastos terrenos de los dos campos. Los términos de esta cohesión se llevan a cabo bajo la clave de una relación mimética, esa es la razón que involucra al semblante, así como a otras inscripciones de la experiencia en el cuerpo.

Para Michel Taussing, la noción de facultad mimética descrita por Benjamin es la capacidad de convertirse y comportarse como otra cosa. Es una capacidad que permite *ser Otro*<sup>200</sup>. La facultad mimética es, en estos términos, un atentado a la unicidad y al narcisismo, rompe con la ilusión de completud para abrirse a la interconexión y conformación de una nueva entidad. La mimesis para Taussing presenta dos niveles. Por un lado, se puede entender en términos de copia o imitación, suscrita en el horizonte de la emulación. Por el otro, la mimesis es una experiencia abierta a la conexión, esta perspectiva concede un acoplamiento táctil del cuerpo que percibe, al que Taussing refiere como palpable y sensual. El cuerpo que percibe y lo percibido se unen, en síntesis, miméticamente. Esta consideración remarca una de las intenciones que Benjamin hace sobre la experiencia: observarla como una forma de percepción espacial. La facultad mimética es una reformulación perceptiva del espacio. Dos entidades en síntesis perceptiva implican una modificación del espacio.

Taussing recurre a Callois quien analizó el mimetismo animal y lo asoció con las capacidades miméticas humanas<sup>201</sup>. En el caso animal, la mimesis se presenta como un mecanismo de defensa ante amenazas. Pero no solo se activa bajo estas condiciones, de acuerdo con Callois, también puede darse sin este motivo. En ambas circunstancias, la ejecución de una Gestalt difuminada hace que la fronterización entre entidades cercanas desaparezca, este acto es el que lleva, tanto a Taussing como a Callois, a considerar la

---

<sup>200</sup> Michel Taussing, *Mimesis and Alterity: A particular History of the Senses* (New York: Routledge, 1993), 19.

<sup>201</sup> Roger Callois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo* (México: F.C.E., 1986).

facultad mimética como una amenaza a la subjetividad. La pérdida de la subjetividad, al fundirse con el otro, es un atentado a la ilusión de unicidad narcisista. Callois considera que el atentado llega hasta los límites del espacio. La pérdida de la unidad es también la del espacio. Para Taussing es un grado cero de la similitud, un momento donde la unidad queda difuminada y fomenta la pérdida de toda referencia. La facultad mimética promueve una propiedad plástica, con ella las formas pueden ser modeladas por flujos de dirección. Con la difuminación abrasiva se borran los rastros de toda evidencia previa y para lograrlo se requiere de cierta teatralidad que funciona como mantenimiento para la ilusión mimética.

La figura que expresa la convulsión de perderse en el espacio es el mimo. Este parodista se vale únicamente de movimientos para construir un espacio, un tiempo y relaciones objetuales. Con su movimiento, el mimo construye la ilusión de los objetos para sus espectadores. La pantomima le permite edificar toda una arquitectura de la presencia, pero para construir todo el remedo de su narrativa, el mimo debe ceder su cuerpo. Para que sus espectadores logren mirar los objetos pretendidos, el mimo debe borrarse del espacio perceptivo, su presencia solo es posible por ausencia, su existencia es un juego de lo efímero. La gestualidad como recurso convierte al mimo en la expresión de la parodia, la caricatura, el caricare. El mimo ejemplifica una subjetividad que puede perderse en el espacio. Así como el mimo, la subjetividad actual queda suspendida en un limbo de difuminación.

El papel de la experiencia visual en la facultad mimética se presenta como una vinculación entre percepción y conciencia. Esta correspondencia se estudia con diversas perspectivas. Quizás una de las más relevantes por su argumentación es la del psicoanalista francés Jacques Lacan. Éste propone la tesis de la imagen como formadora del *yo*. Lacan reconoce que la mirada no solo actúa al nivel de la conciencia, adjudica una reciprocidad en la visión de la que el sujeto siempre se encuentra declinado, eludido. Para Lacan, los límites de la visión singular son apenas una graduación mínima de un espectro mayor de perspectivas. Al respecto afirma “no veo más que desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes”<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> Lacan, *Los cuatro...*, 96.

Una mirada absoluta donde se encuentran todas las perspectivas posibles es inalcanzable. La subjetividad se limita únicamente a la experiencia de la perspectiva como el único campo posible, con él se basta para llevar a cabo el proceso de la simbolización. La perspectiva es una ilusión en la que el sujeto deposita todas sus fantasías: ser el centro del universo, dueño de su mirada, propietario de lo que mira. La perspectiva es un posicionamiento ficticio que brinda un falso control sobre el espacio, a esta ilusión apunta la reflexión de Lacan cuando comenta:

“Lo que es luz me mira, y gracias a esa luz en el fondo de mi ojo, algo se pinta, no es simplemente la relación construida...sino una impresión, destello de una superficie que no está situada por mí, de antemano, en su distanciamiento. Se da ahí algo...lo eludido: la profundidad de campo, con todo lo que representa de ambiguo, variable, de ningún modo dominado por mí. Es ella más bien la que me capta, la que me solicita a cada instante, y convierte el paisaje en algo distinto de una perspectiva, en algo distinto de lo que he llamado el cuadro”.

Siguiendo esta comentario, la mirada es quien captura al ser<sup>203</sup>, ésta es una experiencia espacial. La mirada es una experiencia táctil pues implica ser tocado por el espacio. Espacio y sujeto se funden. Con la reformulación del espacio, el sujeto ya no puede ser entendido en su sentido ordinario. Ambos se funden para dar paso a una nueva forma: la mimética. Esta facultad es, para Lacan, la que permite entender, no una concordancia entre el sujeto y el fondo, sino más bien una vinculación abigarrada. En este sentido, la imitación no se restringe a un simple acto de emular, sino que desata una vinculación de funciones desde la otredad.

Con la mimesis entre el sujeto y la imagen violenta ambos se eliminan. Los dos pierden su unidad, la ceden al otro y, en respuesta, se funden en un shock anestésico. El sujeto se deshumaniza al mimetizarse con una imagen inhumana. A la imagen de un cuerpo sin vida, se le emparenta una percepción inerte, muerta. La imagen violenta estetizada seduce y pide cercanía. El sujeto distraído cae en sus redes, como sucumben las presas a la

---

<sup>203</sup> Norman Bryson le subraya a Lacan que el ejemplo de la lata no es del todo aplicable. Pues la palabra “lata” ya pertenece al orden simbólico. La mirada, para Bryson, funciona en el orden simbólico desde el primer momento. La luz, dice, es ya una forma inteligible. Por ello, la experiencia visual colectiva es un sometimiento de la experiencia retiniana a las descripciones socialmente acordadas del mundo inteligible. Las desviaciones de estos acuerdos, son considerados como alucinación, confusión o trastorno visual. Norman Bryson, «The gaze in the Expanded Field», en *Vision and Visuality*, ed. por Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), 91.

facultad mimética en el reino animal. La imagen violenta aniquila la condición humana, solo queda el gesto tras el rigor del shock. El silencio de la anestesia electrizante recorre las vías nerviosas que yacen más allá de los pliegues del cuerpo, de la piel. El shock es el resultado de la muerte cognitiva, la defunción perceptiva de una sociedad anestesiada. Sujeto e imagen mueren a cada reproducción. En silencio, solo queda la violencia, como si de un cazador astuto se tratara.

El dominio de sí implica renunciar a la experiencia, su resultado, el semblante de la inmutabilidad. Ante la experiencia excesiva, la imperturbabilidad se configura como el valor más estimado. En consecuencia, un mejor ser humano es aquel que tolera el exceso violento en sus experiencias, sin sentir absolutamente nada<sup>204</sup>. Al respecto, Benjamin le concede a Freud el argumento de la consciencia como escudo. De acuerdo con el psicoanálisis freudiano, la consciencia protege al sistema orgánico frente a energías desbordantes. Para Benjamin, esta amenaza es el shock, el cual, “Cuanto más habitualmente se registra en la conciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática”<sup>205</sup>.

En sus reflexiones, Benjamin conecta memoria, shock y experiencia. Afirma que la manera en que el shock es recibido por el organismo puede ser entrenada gracias al control en los estímulos. De esta manera, el shock se ataja y el incidente que lo provoca toma otro sentido. La experiencia es esterilizada y sin conexión con la memoria, empobrecida. La experiencia del shock en la vida actual se consagra como norma. La expresión de esta movilización interna se proyecta, como dice Freud, en los pliegues del cuerpo, puntualmente en el semblante<sup>206</sup>. Ante un mundo caótico, que ofrece un derroche de imágenes violentas, velocidad narcótica y peligro como espectáculo, el semblante común

---

<sup>204</sup> Los controvertidos retos que circulan en distintas redes sociales están estructurados bajo este principio. Esta oleada de actividades ha llevado a casos extremos donde los accidentes mortales son habituales. Éstos a su vez se conectan con la búsqueda de los autorretratos más extraordinarios que coinciden con situaciones de riesgos inminentes.

<sup>205</sup> Walter Benjamin, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo* (Taurus: Madrid, 1972), 130.

<sup>206</sup> El concepto de semblante no es azaroso en el caso de Bell. Al estudiarlo, lo consideraba como un indicador mental. Un índice de la mente, como subraya Buck-Morss. La expresividad en el rostro es una síntesis singular que logra generar vinculación con los demás. Colectiva en su lectura, singular en su forma. Su correspondencia articula tres esferas que habitan en la corporalidad humana: la física, la motriz y la psíquica. Entre estos tres dominios confluyen signos, trazos, huellas con los que se urde un lenguaje mimético. Para Buck-Morss, este lenguaje, inscrito francamente en la superficie del cuerpo, en la cara, es abiertamente libre del concepto. Buck-Morss, «Estética y “anestésica” ...», 172.

es la indiferencia, la inmutabilidad, la anestesia. Así se fragua el binomio de estética y anestesia propuesto por Buck-Morss y comentado anteriormente.

La tecnologización del mundo actual permite la mezcla de shocks físicos y psíquicos. Hace una correspondencia entre ambos y secuestra el sentido de la experiencia. Los sujetos quedan atrapados entre un mero tráfico de datos, se mantienen suspendidos, al tiempo que los instantes se reproducen de forma delirante hasta el exceso. El desbordamiento exagerado del movimiento lo hace casi imperceptible como si de un standstill infinito se tratara. Ese es el espíritu de la repetición incansable, de la reiteración perenne y del engaño sobre un presente eterno.

#### **4.3 Corolarios en la cognición social.**

La estética es un modelo de contacto con la realidad, un protocolo de bloqueo hacia la misma. La deshumanización es corolario de la politización de la subjetividad. Anestesiado, el sujeto actual es incapaz de cualquier respuesta, aun cuando su vida se encuentra en peligro. Al disiparse sus capacidades, el sujeto se inhabilita de todo ejercicio discriminatorio. La pérdida de matices, además de contribuir a una perspectiva homogenizante, articula una axiología de la indiferencia. Impasible ante la realidad, todo comparte un mismo valor, todo vale por igual, paralelamente, todo pierde su valor específico. Una nueva axiología se engarza a una ontología escéptica e indolente. Incapaz de juicio alguno, la subjetividad anestésica asume una ética apática y una moral insensible.

El cuerpo está sometido de manera constante a una operación tecnológica, sus experiencias son mediadas bajo este régimen. El sometimiento corporal se asemeja a una incesante cirugía múltiple sin dolor, aderezada además de un elemento teatral<sup>207</sup>. La anestesia física se emparenta con la parálisis social. Ambas se conectan con el flujo informático y con la virtualidad tecnológica. En ese espacio, el dolor puede ser espectáculo, y el sometimiento del cuerpo, una expresión de la crisis en la experiencia. Hacer del cuerpo una materia autómatas, insensible y disciplinada es la enunciación somática de la anestesia.

---

<sup>207</sup> "El bisturí, centelleando por un instante sobre la cabeza del cirujano, se sumergió en el miembro y con un barrido artístico hizo el colgajo o completó una amputación circular. Después de una serie de giros aéreos, la sierra seccionó el hueso como si estuviera impulsada por electricidad. La caída de la parte amputada fue saludada con un aplauso tumultoso de los estudiantes emocionados. El cirujano admitió el cumplimiento con una reverencia formal". Buck-Morss, «Estética y "anestésica" ...», 193.

Cuando la promoción de la vulnerabilidad se convierte en ilusión placentera, la estetización de la violencia deviene pedagogía política de la sensibilidad.

Para reflexionar la politización de la relación entre el sujeto y el mundo, es necesario conocer las condiciones en las que dicha vinculación se establece. En el intersticio que emerge entre la consciencia y el mundo se integran las políticas de la percepción. Si la cognición social se elabora a partir de una restructuración en la consciencia perceptual, se vuelve necesaria la reflexión de las circunstancias que afectan la orientación en el mundo. La fenomenología de Merleau-Ponty ofrece un valioso al respecto, sus reflexiones permiten conocer la estructura de la percepción a partir de la consciencia corporal.

Para Merleau-Ponty existe una relación entre la consciencia perceptual y el mundo. A ésta le llama quiasmática, lo cual quiere decir doble afectación. Una esfera afecta a la otra y viceversa. El sujeto se dirige hacia el objeto y éste le impregna sus cualidades. El vínculo que les une está en constante transformación<sup>208</sup>. La percepción es, desde este punto de vista, una forma de estar en el mundo, es un fenómeno corporal. La consciencia perceptiva habita un mundo orientado por la brújula del cuerpo<sup>209</sup>.

El cuerpo proporciona una perspectiva específica. Este tipo de sentido corporal hacia el mundo o dirección corpórea, Merleau-Ponty lo ubica como intencionalidad<sup>210</sup>. Es una relación que intersecta las cosas y la mente, ubica las cualidades en un continuo y desdibuja las fronteras entre los vinculados. El azul, por ejemplo, no está en los objetos, ni

---

<sup>208</sup> Merleau-Ponty considera que el ser humano está abierto al mundo y, al mismo tiempo, incrustado en él. Por un lado, la percepción es nuestra proximidad absoluta a las cosas y nuestra distancia irremediable de ellas. Por otro lado, contrario de la perspectiva científica, no somos máquinas, ni espíritus, somos seres vivos. No somos una razón pura o un ser sin cuerpo, somos un cuerpo y nos encontramos con el mundo a partir de él. La percepción no son ideas en la mente, representaciones o impresiones. El pensamiento descansa y presupone la percepción. La percepción, de alguna manera, es nuestro primer contacto con el mundo. Al respecto véase Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta, 1993).

<sup>209</sup> La perspectiva de Merleau-Ponty sobre la percepción es corporal. Tener un cuerpo es habitar un mundo. No podríamos percibir el mundo sin cuerpo. Lo percibimos a partir de él. La tradición científica minimizó la importancia del cuerpo. Lo consideró como algo que nos limita, como un obstáculo para el conocimiento. Sin embargo, sin el cuerpo, el conocimiento no sería posible. Es el cuerpo el que percibe, no la mente.

<sup>210</sup> La intencionalidad es la franqueza de nuestra experiencia, la relación entre la consciencia y el mundo. Cada acto de consciencia que realizamos, toda experiencia que tenemos, es intencional: es esencialmente consciencia o experiencia de una cosa u otra.

en la idea, sino en la intencionalidad, una relación que estructura la percepción y el comportamiento<sup>211</sup>. Por ello, Merleau-Ponty entendió que la percepción tiene implicaciones ontológicas, epistemológicas y metodológicas.

Tomando lo anterior como referencia, se pueden analizar las condiciones de las experiencias que ofrece el capitalismo cultural electrónico, enfatizar en la estructuración del comportamiento actual y describir los rasgos que componen el modelo perceptivo presente. Al reflexionar sobre las impresiones subjetivas, no solo podemos conocer parte del perfil subjetivo actual, sino además conocer las condiciones en las que se inserta la imagen violenta estetizada, los corolarios en la cognición social.

La redefinición histórica de la cultura afecta, tanto las prácticas artísticas, como los espacios para su producción y difusión<sup>212</sup>. En sus intersecciones, la estetización se emparenta con los procesos de producción cultural. La producción artística, el capitalismo cultural electrónico y la estetización fraguan una serie de efectos e implicaciones en la subjetividad actual. Una de ellas es la nueva noción de existencia que aparece con la cultura\_RAM, un tipo de existencia que se separa del espacio habitual de la realidad: la existencia virtual<sup>213</sup>. ¿Cómo se acerca la intencionalidad de la conciencia perceptiva a un

---

<sup>211</sup> Merleau-Ponty intenta elaborar una filosofía de la percepción para continuar con el estudio de las esencias, objetivo de la fenomenología. Para llevar a cabo dicha tarea, reconoce que la percepción es una de las vías de acceso. Abrevando de distintas fuentes como la Gestalt y la neurología de Goldstein, se introduce en el intrincado universo del comportamiento. Descubre que la estructura de éste se encuentra en la percepción. La percepción estructura al comportamiento y viceversa.

<sup>212</sup> El sujeto de la cultura\_RAM establece relaciones entre las formas de representación. Reduce el acto artístico a una representación. Las obras artísticas migraron de los museos y las salas de exposiciones a las pantallas conectadas en la Red. Las emociones y la mediación forman el binomio de nuevas producciones de valor. La alienación se propaga por circuitos informáticos. La práctica artística se digitaliza y distribuye en función de representaciones con formatos establecidos: filtros de color, infografías e ideogramas, breves videos informativos y listas o clasificaciones. Estas prácticas promueven la viralización de la representación artística en el plano de la visualidad. Generan un impacto en la relevancia simbólica de las obras de arte y fomentan la especulación comercial en el mercado del arte. No es sorprendente que las listas o clasificaciones establezcan jerarquías de preferencias estéticas. Estos formatos se han convertido en instrumentos de industrialización de la cultura y sus manifestaciones. Al respecto véase Isabelle Graw, *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad* (Buenos Aires: Mardulce, 2013), 62.

<sup>213</sup> Jorge Majfud desarrolla la idea de una existencia virtual. Considera que es el resultado de la era digital. Para Majfud, la existencia humana ahora se desarrolla en paralelo, tanto en espacios físicos, como virtuales. Ambos representan los lugares de intercambio simbólico y cultural, y se afectan mutuamente. La existencia virtual se entiende a partir de las manifestaciones humanas desarrolladas en dicho espacio. Allí se muestra una inteligencia colectiva, una prefabricación de intelecto y emociones, una obsesión de la unicidad subjetiva, la muerte del individuo y el narcisismo-voyeurismo en las redes sociales. Jorge Majfud, *Existencia virtual: Reflexiones sobre la sociedad global de principios de siglo y el individuo en la Era Digital* (United States: Createspace Independent Publishing Platform, 2014).

objeto inmaterial? El horizonte espacial se transformó<sup>214</sup>, con ello la inmovilidad corporal mimetizó con la pausa en el flujo de la conciencia, esto complicó la percepción del objeto<sup>215</sup>. Por un lado, el cuerpo adquirió una perspectiva estática, su estatismo también es su horizonte. El sujeto ya no requiere del movimiento para completar su experiencia del objeto y desconoce que, al hacerlo, limita su propia percepción. Se conforma con lo que la virtualidad le brinda. Por otro lado, la naturaleza inmaterial del espacio virtual hace que la conciencia perceptiva cuestione la realidad de los objetos materiales<sup>216</sup>.

Materialidad e inmaterialidad, realidad y virtualidad, tienen el mismo efecto sobre la percepción intelectual y sobre la percepción pre-reflexiva. Al no existir una diferencia entre ambas instancias, las dos valen por igual y se mimetizan. Lo virtual se vuelve equivalente de lo material y viceversa. En un ambiente de este tipo es fácil caer en especulaciones ilusorias o fantasías delirantes. Llevado al extremo, no solo se desconfía de la materialidad, se le rechaza. Se prefiere lo virtual sobre lo material. La tendencia cultural por lo virtual afecta todos sus productos y manifestaciones.

Al devenir fantasmagoría, la imagen se convierte en medio para mercantilizar con su contenido. La humanidad se convierte en producto para sí misma. Rostros y cuerpos se

---

<sup>214</sup>La virtualidad puede entenderse como una capacidad imaginativa que permite contextualizar la realidad. Los entornos generados por la virtualidad permiten construir espacios creativos al mostrar una apariencia de realidad. Esta facultad tomó mayor intensidad y prominencia con el surgimiento de las tecnologías informáticas a mediados del siglo XX. En espacios virtuales, es posible experimentar nuevas formas y procesos de interacción y comunicación. El espacio de virtualidad permite tener nuevos marcos de referencia y, con él, otras configuraciones sobre las reglas y valores. Uno de los grandes debates sobre la virtualidad son la ética y la moral. El tiempo y el espacio tienen diferentes formas de relación en el espacio virtual. Al respecto véase Pierre Levy, *¿Qué es lo virtual?* (España: Paidós, 1999), 126.

<sup>215</sup>La fenomenología utiliza (en muchas ocasiones) el ejemplo del cubo para explicar la percepción del objeto. Veo el cubo desde una cierta perspectiva, desde un ángulo específico. No puedo ver el cubo desde todos los lados al mismo tiempo. La percepción solo puede ser parcial. Solo me da una parte del objeto. Sin embargo, no solo tengo experiencia de los lados que puedo ver desde mi perspectiva, sino que mientras veo esos lados, también pretendo los lados ocultos. Veo más de lo que mis ojos pueden ver. Los lados visibles son actualmente visibles, pero potencialmente ausentes; los lados no visibles son potencialmente visibles, pero actualmente ausentes. Lo que veo es una mezcla entre presencia y ausencia. Si giro el cubo o me muevo alrededor de él, lo potencialmente percibido se vuelve real y viceversa, lo real se vuelve potencial. Al respecto véase Robert, Sokolowsky, *Introduction to Phenomenology* (Cambridge: University Press, 2000).

<sup>216</sup>La pintura, por ejemplo, presenta un objeto, me hace sentirlo: lo experimento. Sin embargo, no hay nada más que tinta. Es posible afirmar que el objeto en el mundo y el de la pintura expresan lo mismo. ¿Pero es lo mismo? Si el objeto en la pintura se parece a la cosa misma, tal vez sea porque actúa en los ojos como si lo fuera. Los duplicados irreales son una variedad de cosas. Sería similar a poder ver nuestros sueños o fantasías. La pintura nos confunde porque engendra una percepción sin objeto. Podemos ver el espacio, la profundidad, la perspectiva donde no la hay. La similitud de la cosa y su imagen es una dominación externa que pertenece al pensamiento, son dos individuos unidos por casualidad.



ofertan como objetos de intercambio y nutren los imaginarios colectivos. En este tráfico visual, la imagen violenta estetizada se filtra. Se coloca en las intersecciones artificiales que el medio virtual le permite. Su operación oscilante entre mostrar y ocultar armoniza con la dialéctica entre materialidad e inmaterialidad.

Sin un objeto material, una síntesis problemática aparece<sup>217</sup>. La estructura gestáltica se desarticula. La organización figura-fondo se disuelve en la virtualidad<sup>218</sup>. La imagen violenta se enmascara y transita libremente por festín visual de la cultura\_RAM, embuste las experiencias de la navegación en la red y coloca su señuelo con formas estetizadas. Pero el anzuelo solo actúa gracias a ciertas disposiciones intrínsecas de la subjetividad estructurada en la actualidad. Si el comportamiento estructura la percepción, como menciona Merleau-Ponty, reflexionar los rasgos conductuales posibilita disertaciones sobre la operación que la estetización de la imagen violenta lleva a cabo.

De manera puntual, se destacan tres cualidades subjetivas actuales, tres corolarios en la cognición social. En ellos, se ubican las singularidades que conforman el modelo perceptivo contemporáneo, éstas se sintetizan con la articulación entre el capitalismo cultural electrónico, la cultura\_RAM y la estetización de la imagen violenta. Se destaca además que estos distintivos sincronizan con observaciones que Benjamin expuso en *La obra de arte...* Acaso los comentarios que se expresan a continuación, funcionan como una aplicación actual de las disertaciones benjaminianas, como una actualización de éstas.

---

<sup>217</sup> Para la Fenomenología, la síntesis pasiva describe elementos estructurales de ciertos niveles de conciencia. Toma distancia de la idea tradicional de pasividad asociada con la mera receptividad de la sensación. La pasividad se puede identificar con la simple receptividad de los datos bajo relaciones precategoriales. La actividad representa una serie de operaciones sintéticas que dan lugar a la formación de unidades de significado antes de la intervención del *yo activo*. Desde la sensibilidad, es posible desarrollar operaciones de síntesis. Las síntesis pasivas son operaciones de conciencia que no provienen de un *yo* atento. Estas operaciones pueden diferenciarse de las que permiten los actos y las que tienen su condición de posibilidad en los actos. El primero corresponde al nombre de pasividad primaria y la segunda pasividad secundaria. Al respecto véase Andrés Osswald, «El concepto de pasividad en Edmund Husserl», en *Árete. Revista de Filosofía*, n.º. 1 (2014): 33-51.

<sup>218</sup> La Gestalt fue un movimiento teórico alemán que surgió a principios del siglo XX. Sus primeras investigaciones se centraron en el estudio de la percepción. La "organización" se convirtió en la forma de entender el proceso de percepción. Los teóricos de la Gestalt se distanciaron del determinismo conductual "estímulo-respuesta". Para ellos, las formas percibidas eran experiencias de un sujeto. Su principal interés era la relación entre las experiencias fenomenológicas y los procesos fisiológicos. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, después de realizar una serie de experimentos, escribieron una lista de principios que explicaban la organización perceptiva. Para Wertheimer, Gestalt es un factor unificador que permitió combinar los elementos separados en un todo. Por ejemplo, a través de esta capacidad organizativa es posible diferenciar una figura de un fondo y viceversa. Véase Wolman, *Teorías y sistemas...*, 514-517.

El primer corolario es la distracción. Benjamin consideró la distracción como modalidad de comportamiento social. Este rasgo conductual se apura por la conversión cantidad por calidad. La superabundancia de estímulos promueve una determinada gestación espectacular, formas de entrenamiento que no impliquen reflexión alguna. El sujeto de la cultura\_RAM ha perdido la capacidad de concentrarse. La interconexión de datos en la red genera en él una lógica relacional, esta lógica lo induce al abandono en su focalización atencional. Tal renuncia se emparenta con el desempeño efectivo, de acuerdo con las peticiones del contexto actual. La capacidad de atención funciona a partir de la acción inhibitoria: el flujo de estímulos se detiene por la focalización, solo se atiende un elemento específico. El desbordamiento de estímulos causa una discapacidad para distinguir o discriminar.

La pérdida de la capacidad discriminatoria hace de la cotidianidad un espacio de vulnerabilidad. La focalización es imposible de lograr. El sujeto distraído no es consciente de su propia experiencia, ni de las múltiples expresiones de su propia existencia, su papel se limita a estar en medio de los datos, entre ellos<sup>219</sup>. El perfil del sujeto distraído se estructura únicamente a base del tráfico entre contenidos, incluso su grado de desconocimiento le hace creer que su función es la de emisión de contenidos. Desconoce, en cambio, su calidad de mero enunciante o re-productor de discursos. Estas condiciones dictan una naturaleza pasiva-sensorial e involuntaria en la cultura\_RAM. El corolario de esta condición, es para Benjamin, una capacidad alta para el acomodo y la adecuación. El asentamiento por costumbre, fomentado por la habituación, genera a su vez el segundo corolario que se destaca: la indiferencia.

---

<sup>219</sup> Privado de voluntad, el obrero es solo un eslabón de una red de procesos. El sujeto de la cultura\_RAM se comporta de manera exactamente paralela. Es solo un dato entre una red de contenidos que le atraviesan. Así como Buck-Morss recuerda que, la explotación laboral es una categoría cognitiva y no económica, la sujeción en el capitalismo cultural electrónico afecta a nivel abiertamente cognitivo y en consecuencia corporal. La disposición del sistema, sea fábrica o red, actúa en detrimento de los sentidos, afectándolos mientras el sujeto goza. El sistema promueve una parálisis imaginativa. Así visualizaba al obrero Benjamin, así se muestra el perfil del sujeto de la cultura\_RAM. Ambos se muestran impermeables a la experiencia. Ambos son cercenados de su sensibilidad. En los dos casos la memoria es secuestrada por condicionamiento cognitivo que opera como adiestramiento. Para el obrero en la fábrica, la instrucción es operativa e instrumental. Para el usuario de la red, la guía se mandata por vías sensibles que le seducen. En ambos casos, la máxima expresión de sus capacidades queda reducida a la repetición. Al obrero se le mecaniza, al sujeto de la cultura\_RAM se le asombra. La romantización de estas subjetividades se resume a una ilusoria celebración del cuerpo, por la mecanización en el primer caso, y por la virtualidad en el segundo. En los dos escenarios se muestra la automatización de la carne y con ello la pérdida de la sensibilidad corporal.

La indiferencia o apatía es un sinónimo de la indolencia. Benjamin expresó su preocupación al respecto, afirmaba que el grado de alienación en masa, propicia la experiencia autodestructiva como si de un goce estético se tratara. Para lograr tal estado es necesario un acomodamiento perceptivo que se obtiene por una doble adecuación, de la realidad a las masas y viceversa. Al renunciar a la memoria, la cultura\_RAM promueve experiencias cercenadas y conductas apáticas<sup>220</sup>. Esta forma de desidia muestra que algo, en la capacidad de recibir, procesar y transmitir impresiones, se ha perdido. Contrariamente a la indiferencia, la sensibilidad es una facultad que permite diferenciar sensaciones. Desligado de esta habilidad, el sujeto de la cultura\_RAM toma distancia de procesos de socialización como la empatía y la compasión. No es posible apreciar la intensidad del estímulo cuando esta capacidad se ve afectada. Ya no es posible construir estructuras axiológicas, estéticas o expresivas. La totalidad pierde valor. Con el ánimo decaído las generaciones actuales manifiestan una fatiga constante, un desencanto lacerante.

Para una estructura perceptiva indiferente nada vale la pena. Al rehusarse a todo esfuerzo por apatía, toda meta es una frustración anticipada. Un proyecto para la felicidad y la armonía no alcanzan siquiera el estatuto de utopía. El sujeto de la cultura\_RAM pierde la capacidad para organizar sus experiencias, esto le provoca un fracaso afectivo. Para esta subjetividad, la capacidad de relacionar objetos a su alrededor, es completamente opuesta a su inhabilitación para relacionarse con ellos. En la cultura\_RAM es posible la aseveración sobre las cosas, pero siempre desde una distancia, sin tocar o dejarse tocar por ellas. La indiferencia, para esta subjetividad, es un tipo de autismo afectivo, cognitivo y perceptivo.

El tercer corolario que se destaca, se relaciona directamente con la visualidad: impersistencia retiniana. La persistencia retiniana es un proceso fisiológico que se refiere, de manera concreta, a una operación óptica. Ocurre cuando, la percepción visual de un objeto, no cesa durante un determinado espacio de tiempo en la retina, al interior del ojo. La persistencia retiniana permite almacenar una impresión visual en la memoria durante unos cientos de milisegundos después de que el estímulo desaparece. El efecto visual generado por la sucesión gradual de impresiones visuales se denomina movimiento

---

<sup>220</sup> Tanto para el obrero, como para el sujeto de la cultura\_RAM, la memoria queda reducida a una estrecha conexión de sucesos. Tal situación hace de la cotidianidad un flujo de eventos sin sentidos, y de quienes los experimentan, seres inconscientes, imposibilitados de toda interpretación. La memoria queda restringida al ámbito de lo procedimental, memoria de trabajo, como la analogía informática de la cultura\_RAM. Éste es el contexto donde la imagen violenta prolifera.

aparente o fenómeno phi. El cerebro organiza una serie de imágenes y las proyecta en la retina. Bajo el principio de la ilusión óptica, crea la imagen en movimiento: el ícono de la cultura\_RAM.

Para Benjamin, la posibilidad técnica de la reproducción, y particularmente de la imagen en movimiento, propicia que la representación de la realidad que oferta sea preponderantemente significativa, seductora. La difuminación que hace de las fronteras entre lo real y lo virtual, proporciona una equivalencia de pureza y un mayor grado de intensidad. A estas características se suma la velocidad con que se presentan ante la mirada del sujeto. La superabundancia visual se carga de celeridad, estas condiciones engarzan con los rasgos conductuales comentados con antelación. El resultado es la incapacidad de retención y la interrupción de toda posibilidad para la asociación intelectual.

El sujeto de la cultura\_RAM se ve acosado por un número infinito de imágenes en movimiento: en la calle, en dispositivos electrónicos, en las redes sociales. Esto provoca el efecto opuesto: una impersistencia retiniana<sup>221</sup>. La secuencia de imágenes desaparece, las imágenes escapan de toda reflexión posible. El sujeto es incapaz de retenerlas, con ello es imposible asegurar un indicio, conservar en la memoria algún mérito de la experiencia. El comportamiento de su memoria, aleatoria y procesual, empuja al sujeto a abandonar todos los ejercicios de retención, no tiene que aprender o memorizar algo porque todo está al alcance de su mano, en la red.

El efecto de esta analgesia antes señalada es la pérdida de facultades. En el caso de la visualidad, el sujeto ya no es capaz de mirar, pierde ésta capacidad. Sus ojos funcionan y su articulación fisiológica se mantiene en términos óptimos, sin embargo, está imposibilitado para retener las impresiones que sacuden de manera fragmentaria la cotidianidad. Ésta, genera un vacío en las miradas y, en consecuencia, en el pensamiento. Benjamin destacó tal condición, al respecto, citó a George Duhamel, quien decía que las imágenes sustituían al pensamiento<sup>222</sup>. La superabundancia de referentes visuales en la actualidad dificulta el desarrollo intelectual. Una plétora de imágenes vuelve caótica la

---

<sup>221</sup> Se utiliza la expresión "impersistencia retiniana" como metáfora para explicar la discapacidad de retención en el sujeto de la cultura\_RAM. Ésta, no queda suscrita únicamente al campo visual, sino a otras formas donde opera la indiferencia y la atención.

<sup>222</sup> El comentario de Duhamel solo aparece en la TR. Benjamin, *Obras. Libro I...*, 80.

cotidianidad. Imposibilitada de registro alguno, la subjetividad actual queda sumergida en un remolino icónico. Sin registro no hay memoria y sin memoria, la experiencia se empobrece.

Esterilizado sensiblemente, el sujeto moderno solo puede sostener una mirada perdida. Mirar sin objeto, es convertir al cuerpo en autómatas sin posibilidad de sentido. Al extraer el sentido de la experiencia, los objetos que la componen se reducen a entidades simples, pierden toda capacidad simbólica. Los objetos no comunican solo son receptáculos que refractan las vehemencias actuales. Así, los objetos de la violencia, aquellos que habitan en la imagen violenta, se convierten en piezas para la diversión, elementos para el ocio. La diversión y el entretenimiento que genera la imagen violenta, extrae de quien la mira, una sonrisa en su semblante. La sonrisa, el reflejo automático, el amortiguador mímico del shock, es el gesto que expresa la condición del sujeto frente a la imagen violenta: gozar sufriendo.

Miradas vacías y visiones ciegas forman la estructura de la visualidad actual. Esos son los elementos de la dialéctica que se fragua entre el sujeto y la imagen violenta, así es su dinámica y su comportamiento. La mirada vacía es el semblante anestesiado del sujeto. La visión ciega es la marca de la experiencia frente a la imagen violenta. Ésta no genera emoción alguna porque la experiencia fue esterilizada, depurada por operaciones como la estetización. Así se explica cómo la estética es cognitiva y política.

#### **4.4 Política y sentimentalismo.**

Las políticas de la percepción y las pedagogías políticas de la sensibilidad se expresan en distintos grados, con intensidad variada. Una de estas variaciones es la producción política de los sentimientos. Ésta, forma una tricotomía en la que participan la conciencia y la acción. Toda acción cultural expresa la emoción encarnada: el sentimiento.

El ligamen primordial de toda cultura es la identidad, ésta se forma con los estatutos de los valores que los grupos determinan. Entre las diversas formas axiológicas de las sociedades, el sacrificio destaca. Esta noción conecta con el proyecto autotélico comentado con antelación. La idea del sufrimiento, ya sea mental, físico, circunstancial o económico, ensambla con la capacidad ideal de resistencia ante la adversidad que la anestesia produce.

La anestésica producida por habituación a la estetización, implica un sufrimiento cercenado, gozar sufriendo. Con esta fantasía moderna se cubren formas de explotación. Como mascarada, se romantizan y exotizan sujeciones. Apenas se logra un breve espacio de conciencia fracturada, incapaz para el reconocimiento de la miseria propia. Un gesto de ello son las manifestaciones de indignación por distintas condiciones lamentables en el mundo. El capitalismo cultural electrónico y particularmente las redes sociales, se convierten en los repositorios de tales muestras las cuales, de manera siniestra, terminan en tendencias, modas y otras formas de oportunismo.

El duelo cultural público tiene una base emocional. A pesar de formar parte de las dimensiones cognitiva y orgánica, las emociones son elementos vigentes en los espacios virtuales. Su migración y vigencia exhibe el dominio de éstas sobre la subjetividad. Acaso, la jurisdicción de la voluntad está a merced de las emociones. Por ello, la esfera política intenta dinámicas afectivas, busca brindar respuestas asertivas y formas comunicativas basadas en la lectura de los afectos. La política reconoce que la potestad emotiva es la facultad de la cognición social y colectiva.

En la dinámica afectiva que se genera por la indignación y el duelo que le acompaña, opera una doble acción. Por un lado, se cubre una cuota de empatía que logra un sentimiento auto liberación y expiación libre de todo ejercicio punitivo. Por el otro, de manera perspicaz, se genera un vaciamiento de significación en la humanidad y en los sujetos. Esto produce el intento reiterativo y velado de mantener una distancia con la otredad sufriente, así se resguarda el espacio ilusorio de protección.

La anestésica propicia segregación insensible que convierte la fraternidad en supervivencia abrasiva. Esta doble tarea requiere de una acción altamente creativa, implica mantener los estándares personales en los niveles auto planteados y a su vez, custodiar los márgenes que impone el sistema colectivo. Para lograrlo, se construye una escenografía simbólica, que en el caso de la cultura\_RAM, se manifiesta con una producción y predicación visual. En esta tétrica decoración, la imagen violenta se inserta como medio para cubrir el peaje empático. Se hace uso de ella como demanda, promoción de la conciencia, pero solo contribuye a la anestésica y la deshumanización.

En la actualidad el imaginario se encuentra nutrido por imágenes que muestran el dolor, la pérdida y el sufrimiento en distintas escalas. Todas, imágenes de la violencia, imágenes violentas. Migrantes vejados, soldados acribillados, arquitecturas abatidas, explotación infantil, degradación de ecosistemas y maltrato animal, conforman el desfile icónico que trafica con el sentimiento y la emoción. La estetización de la imagen violenta solo logra hacer de la violencia algo exótico, provocativo y desconcertante. Nada más alejado de la conciencia ética, de la voluntad reflexiva<sup>223</sup>.

Prácticas como el sentimentalismo nacional acciona ejercicios retóricos para la construcción de una identificación empática y afectiva. Utilizan el recurso del revestimiento emotivo para el mantenimiento de una hegemonía, franca oposición a la interculturalidad y la diferencia. Se recurre al sentimiento como base para el establecimiento de la colectividad. Con este principio, asistimos la corrupción del dolor como única forma de vinculación social. Así, las movilizaciones parecen perseguir solo el efluvio de una ilusión. La indignación y el tráfico empático contribuyen, después de cierta periodicidad, a la reiteración de los modelos y marcos legales generadores de las condiciones conflictivas. Esta lógica, solo activa una repetición de ciclos y convierte las tareas institucionales en paliativos y siniestras campañas para el aplazo del sufrimiento.

Estas prácticas expresan abiertamente la pedagogía política de la sensibilidad. Los Estados traducen sus legítimas tareas en el uso sistemático del sentimentalismo, derivando de ello, confusiones sociales descaradamente ilusorias. En estos casos, la población puede percibir estabilidad en momentos de fluctuación constante. No es sorpresa que buena parte de los discursos políticos estén impregnados de estos juegos retóricos. Sin embargo, a pesar de los altos índices de desconfianza hacia los actores políticos, algunos logran hacer uso del recurso emotivo para continuar con las falsas prácticas. En estos discursos se presentan equivalencias inexactas entre placer y libertad, opinión y participación ciudadana o estadística y criterio. La correspondencia de todas estas expresiones estima que un cambio

---

<sup>223</sup> No se pretende describir un antagonismo entre sentimentalidad y racionalidad. Este es un argumento que contribuye a la noción bipartita y polarizada de un conflicto de perspectivas. De éste ha resultado una tradición bipartita con dos soberanías en disputa: la racional y la sensible. Lejos de contribuir a una mirada holística, con ello se perpetua un distanciamiento basado en un atomismo básico. Lo que se intenta analizar es la fractura que la experiencia humana sufre gracias a su habituación con la violencia.

de sentimiento es un cambio social sustantivo<sup>224</sup>. Al hacerse efectivas estas prácticas, el margen de tolerancia sobre la violencia extiende sus linderos. Por ello, la pedagogía política de la sensibilidad instruye en el flujo emotivo, en las experiencias frente a la imagen violenta.

El uso político del sentimentalismo, en el que está inserta la imagen violenta, genera una vinculación social ambigua. El ligamen transpersonal que se desarrolla por la idea de cultura nacional expresa un proyecto social y cognitivo. Las experiencias colectivas de dolor, accionan una proactividad vinculante y, paralelamente expresan, bajo la forma de broquel anestésico, la legitimación de subordinación y supeditación. Dicha legitimación toma forma en el concepto de ciudadanía. Éste, además de incluir las nociones legales sobre la conformación de la persona, subsume el estatus de identidad nacional que avala la protección legal. La categoría de estatus contiene los márgenes de la condición social.

Así, la sociedad que se reconoce resguardada gracias a su condición social, asume una serie de parámetros conductuales que le garantizan su membresía colectiva. La ciudadanía como membrete contiene una serie de estipulaciones. Éstos se traducen en experiencias y condiciones para su afrontamiento, uno de estos requisitos es la tolerancia a la violencia estructural, irracional y sistemática, todas dosificadas a partir de imágenes.

Entender la ciudadanía como membrete, es hacer equivaler a la cultura como inscripción. Ésta se convierte en el estilo que inscribe las huellas sobre los sujetos, sobre su cuerpo. La violencia es una rotulación sobre la superficie corporal. Esta escritura solo es posible con retóricas ambiguas que entrecruzan sentimientos de utopía y dolor, placer y displacer, atracción y repulsión. Retóricas que se legitiman gracias al engarce entre política y estética, en una intersección que constriñe al cuerpo y su sensibilidad. Legitimación que se sostiene bajo la habituación de experiencias visuales, donde la imagen violenta tiene lugar y valor. Operación que hace de esta fantasmagoría, mercancía, fetiche, forma estética.

La estetización de la imagen violenta avala una reorganización social y cognitiva. La racionalidad se permuta por anestesia, narcosis y exceso. La estetización de la imagen violenta es una fractura tanto de la razón como de la sensibilidad, es una desgarradura

---

<sup>224</sup> Lauren Berlant, *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo* (México: F.C.E., 2012), 25.



legitimada gracias a una capacidad política que lucra con el sentimiento y el consenso. Ya en su racionalidad, ya en su sensibilidad, la subjetividad goza sufriendo y lo hace gracias a la estetización, la convencionalidad, la banalización de la violencia.

En el último capítulo se lograron exponer las circunstancias políticas que promueven y legitiman la estetización de la imagen violenta. Se describieron distintos escenarios que exhiben la relación entre y política. Las reflexiones también señalaron las condiciones con que operan las políticas de la percepción, particularmente se circunscribieron a cuatro resultados: la anestesia sensible, la habituación al shock, los corolarios en la cognición social y la politización del sentimentalismo. Cada uno de estos apartados logro contribuir en la crítica a la estetización de la violencia. Las derivaciones de este proceso social se mostraron como expresiones de la pedagogía política de la sensibilidad.

Del primer efecto se destaca cómo la habituación a la violencia gracias a formas estetizadas produce un efecto anestésico en la sensibilidad. La anestesia sensible se emparenta a su vez con otras condiciones de un proyecto de subjetividad global mayor. El letargo y la analgesia sensible afectan otras formas conductuales como la socialización y el desarrollo de facultades cognitivas. Así, se enfatizó en cómo la estetización de la imagen violenta se inserta en esta dinámica y contribuye en el empobrecimiento sensible de la humanidad.

En el caso del segundo efecto se reflexionaron las condiciones subjetivas emanadas de la experiencia ante la estetización de la violencia. El análisis se enfocó en el shock que se genera a partir de dicha experiencia. De las observaciones generadas se destaca que la habituación constante a formas estetizadas de la violencia contribuyen tanto a la anestesia sensible, como a la normalización de la propia violencia. Al generarse una presencia constante en los estímulos, en este caso la estetización de la violencia, la estructura cognitiva se actualiza permitiendo introducir nuevos límites para la tolerancia. Los términos de permisividad al respecto se vinculan directamente con las legitimaciones que las políticas de la percepción brindan. La vinculación que se da entre la capacidad perceptiva y la habituación proveen las condiciones situacionales para que la subjetividad logre una convulsión identitaria, que en grados extremos activa la capacidad mimética. Con esta

capacidad se explica cómo la oquedad que ostenta la imagen violenta pasa a la interioridad humana por mimesis.

Las reflexiones sobre la tercera consecuencia permitieron profundizar en la estructura de la subjetividad contemporánea. Al continuar con el análisis de los corolarios que la estetización de la imagen violenta produce, se observaron algunas características que se presentan en la cognición social. Las particularidades en el perfil de la subjetividad contemporánea exhiben, no solo un detrimento a nivel de sus experiencias, sino el empobrecimiento de sus facultades. En conjunto, distracción, indiferencia e incapacidad para la retención, conforman una estructura comportamental que determina la percepción y la cognición social. A su vez, estos corolarios desatan una serie de escenarios y situaciones que fueron referidos en el apartado, los cuales conforman el diagnóstico de una crisis cultural a gran escala.

Finalmente, en la exposición de la cuarta consecuencia, referida a la promoción política del sentimentalismo, se logró hacer un breve análisis sobre las implicaciones de la organización normativa sobre los afectos y las emociones. Se expuso cómo el uso político del sentimentalismo permite la inserción de la imagen violenta para la generación de formas retóricas y la falsa promoción de una vinculación social. En el apartado se expusieron algunas formas en las que operan las políticas de la percepción al hacer uso de la estetización de la imagen violenta. Puntualmente se destacó el empleo de las experiencias colectivas de dolor como formas de promoción para proactividad vinculante. Se expuso cómo la tétrica decoración que la imagen violenta genera funciona como un falso medio empático. Las reflexiones del apartado permitieron mostrar cómo la pretendida promoción de la consciencia a partir del tráfico de la imagen violenta solo contribuye a la anestésica y la deshumanización.

Todas las disertaciones que construyeron el capítulo logran exponer que la estetización de la imagen violenta solo transforma a la violencia en algo exótico y mercantil. En conclusión, las políticas de la percepción recurren a la estetización de la imagen violenta como un medio para operar una pedagogía política de la sensibilidad, de la cual se puede destacar su grado máximo: la deshumanización.

## CONCLUSIONES

Al apostar por una investigación sobre la estetización de la violencia bajo formas visuales, quedó implicada una revisión de tres aspectos generales: la violencia, la estetización y la imagen violenta. De esta constelación se ramificaron nuevas bifurcaciones, dando por resultado reflexiones sobre otras densidades o nodos que concentraron distintas consideraciones. Tal estribación amplificó el horizonte que se exploró. La red de conceptos e ideas parecía dilatarse en correspondencia con la figura usada como subtítulo de la investigación: proliferación.

Con el paso de los avances se reveló cómo la violencia, uno de los núcleos centrales del presente trabajo, extiende sus alcances como si de un napalm abrasivo y corrosivo se tratara. Pronto, a la constelación inicial se adhirieron otras nociones como la virtud, la justicia, los fines, el orden y las pasiones. Por instantes, el terreno se mostraba movedizo e inconsistente, incluso vacío o estéril. Gracias al acompañamiento brindado fue posible reconocer que ese terreno yermo y árido es el campo más fértil para la reflexión. Tal reconocimiento implicó, a su vez, la constatación de haber descendido por las fauces del monstruo que es la violencia. Una vez ubicado en el espacio más oscuro donde habita la luz negra y cargado del agonismo como único argumento se inició una descripción, como si de una bitácora sobre la grima se tratara. Gracias a las incidencias de la navegación, si se me permite la travesía como analogía, se extraen las siguientes conclusiones.

La violencia es una entidad antagónica, ambivalente y ambigua. En ella se concentran los polos opuestos, es cualidad y disposición sobre la fuerza y ésta le brinda autorización para cuantas fusiones se permita. La violencia fragua a golpes uniones imposibles, vincula las oposiciones y desdibuja los lindes entre ellos. Ambidiestra en su praxis, la violencia hace de su ejercicio una sagacidad práctica, capaz de contener dos valencias a la vez. La violencia rompe, gracias al uso de la fuerza, con la prisión dicotómica que impide la fusión de las oposiciones y con destreza fascinante seduce por su determinismo y aparente eficacia.

Cautivante gracias a su capacidad energética, la violencia logra ubicarse en el punto medio donde descansa la justicia, le atañe y puede trastocarla hasta pervertirla. Colocada ahí, la violencia constriñe todo juicio que palpa, lo contamina y afecta. La violencia

perturba, además, a la ética y la moral, logra invertir los medios por los fines y viceversa. La extraña familiaridad de la violencia con la virtud contribuye a ello.

Vinculante con los valores opuestos, la violencia activa la trampa de la contradicción, sobre ella se despliega un terreno inestable de coagulación inconsistente en el que se sumerge todo intento de aprehensión. En el centro de la violencia, donde se encuentran los opuestos, se genera una oquedad absorbente. Ahí descansa el juego discordante de la incoherencia, el sinsentido, la discordancia, la paradoja, el absurdo. La violencia simula justificar otros órdenes, otras causas, pero oculta su calculado propósito de instauración total. Para lograr este proyecto, la violencia hace uso de todas las formas de diseminación posibles, una de ellas es la estetización.

La estetización es un proceso de transustanciación. Con la estetización mutan las formas y al hacerlo afecta las sustancias. La estetización es un intercambio doble que operan sobre la sensibilidad, expresa el paso de un estado a otro, coloca y reubica los focos de atención. Por ello, la estetización es una afectación perceptiva, un tratamiento sensible sobre las experiencias del mundo. Existen distintas maneras de estetizar, debido a que ésta apunta hacia diversas formas sensibles. Un modo de operación es la estetización visual, ese es el nicho para la imagen violenta, ahí se instaura e inicia la fractura del terreno.

El carácter de la estetización es relacional, vinculante. La estetización une los polos que se oponen y sintetiza las valencias disímiles. Su paralelismo con el núcleo de la violencia hace armónico su ensamble. La oquedad de la violencia activa, con la estetización, la atracción de los polos, los sustrae a su centro para invertirlos. La estetización logra el paso de lo no estético en estético gracias a su cualidad ambigua. De esta acción resulta un doble sentido, una multiplicación de direcciones. La estetización es proceso y experiencia, es la experiencia de un proceso y el proceso de una experiencia. La estetización se ha convertido en el modelo de la experiencia para las sociedades contemporáneas.

La imagen violenta estetizada entrevera y sujeta, oscila en el juego violento de la atracción y la repulsión. La estetización de la violencia es una manifestación del erotismo. La estetización de la imagen violenta es el ligamen de los opuestos, el péndulo de la fascinación, muestra al ocultar y viceversa. Sutil o franca, evasiva o indirecta, shockeante y abrasiva, la estetización de la imagen violenta causa efectos tanto en la sensibilidad como

en la cognición. Tal condición le concede un lugar especial dentro de las producciones de sentido. Como proceso, produce una experiencia; como experiencia, produce un comportamiento: la anestesia, única condición para gozar sufriendo, para hacer del dolor un placer. La estetización de la imagen violenta es la fórmula que permite el goce con el sufrimiento. La estetización es una tecnificación. En el caso de la violencia, se recurre a la imagen como instrumento para su diseminación gracias a la cualidad reproducible que actualmente despliega. Si la violencia porta la ambigüedad, la estetización armoniza con ella pues ambas son capaces de las cohesiones ambivalentes. La violencia concentra los opuestos. La estetización los transmuta. Estetización y violencia arborizan en armonía el tétrico devenir de la modernidad.

Promotora de la deshumanización, la estetización de la imagen violenta objetiva lo inhumano. Promueve una mimesis corrosiva entre el objeto de la violencia y el sujeto que la recibe. La imagen violenta prolifera gracias a su estetización y la reproductibilidad que la violencia le concede. La violencia ha tomado la visualidad como una vía para su diseminación. A través de la imagen, la violencia encuentra una forma expresiva. Gracias a la imagen, la violencia se adapta a los tiempos, las culturas y los cánones, así mantiene vigencia, vigor y de esta manera se corona como modelo sensible para las sociedades contemporáneas.

En la imagen violenta se inscriben los lineamientos de la política sobre la sensibilidad. En su experiencia se articulan las vinculaciones entre emoción y política, de donde resulta la anestesia por exceso, la perplejidad ilustrativa que sobrevive a la agitación y el estremecimiento interno. La violencia encontró en la imagen el medio para su desbordamiento. La imagen es el superávit de la violencia. La imagen desborda un excedente que supera la sensibilidad. La habituación al shock vacía toda experiencia, plantea una mimesis entre la imagen violenta y el sujeto que la experimenta, donde la oquedad de la primera se instaura en el segundo hasta arrasarlo. La estetización de la violencia es el embellecimiento de la oquedad, del vacío y la proliferación de la imagen violenta en las sociedades actuales, gracias a la reproductibilidad tecnológica es la perversión de la vida póstuma, es la fórmula para gozar sufriendo y es el signo de la deshumanización.

## REFERENCIAS

- Abrams, Meyer Howard. *Doing things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*. Nueva York: W.W. Norton, 1989.
- Adam, Hans Christian. *Eadweard Muybridge. The human and animal locomotion photographs*. Cologne: TASCHEN, 2014.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal, 2007.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015.
- . *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Alic, Margaret. *El legado de Hipatía. Historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*. México: Siglo XXI, 1986.
- Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, 1991.
- Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Buenos Aires: Alianza, 2015.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco- Ética a Eudemo*. Barcelona: Gredos, 2019.
- Aristóteles, *Protréptico. Metafísica*. Barcelona: Gredos, 2014.
- Arozamena, Alejandro, Darío Corbeira y Daniel Patrick Rodríguez. *Violencias expandidas*. Madrid: Brumaria. 2010.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016.

- Barrios, José Luis. *Atrocitas fascinans: imagen, horror, deseo*. México: Conejo Blanco, 2010.
- . *Fantasmagorías. Mercancía, imagen, museo*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- Bataille, George. *El erotismo*. México: Tusquets, 2013.
- . *Historia del ojo*. México: Tusquets, 2014.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus: Madrid, 1972.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. por Felissa Santos. Buenos Aires: Godot, 2019.
- . *Obras. Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada, 2010.
- . *Obras. Libro II, Vol. I*. Madrid: Abada, 2010.
- . *Obras. Libro IV, Vol. 1*. Madrid: Abada, 2010.
- . *Obras. Libro V, Vol. 1*. Madrid: Abada, 2010.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- Berlant, Lauren. *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. México: F.C.E., 2012.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2008.

- Brea, José Luis. *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- . *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2003.
- . *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalidad*. Madrid: Akal, 2005.
- . *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid: Akal, 2010.
- Bryson, Norman. «La cultura visual y la escasez de las imágenes». *Estudios visuales*, n.º 2 (2004): 52-54.
- . «The gaze in the Expanded Field». En *Vision and Visuality*, editado por Hal Foster, 91. Seattle: Bay Press, 1988.
- Buck-Morss, Susan. «Estética y “anestésica”: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte». En *Estética de la imagen*, compilado por Tomás Vera Barros, 15-204. Buenos Aires: La marca editora, 2015.
- Byung-Chul, Hans. *Topología de la violencia* (Barcelona: Herder, 2016).
- Callois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: F.C.E., 1986.
- Camus, Albert. *La caída*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Carreras, Natatxa, «La politización de la violencia». En *Necropolítica, violencia y excepción en América Latina*, coordinado por Antonio Fuentes Díaz, 71-86. México, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego", 2012.



- Castaño, Paola. «Reseña de "La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones" de Zygmunt Bauman y Keith Tester». *Pensamiento y Cultura*. n.º 7 (2004): 152-155. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70100716>.
- Castro, Francisco, «Violencia y Modernidad. Declive y sistematización». En *Homo Violentus. Aportes de la filosofía ante la violencia*, coordinado por Antonio Sevilla, 39. México: Colofón, 2017.
- Crettiez, Xavier. *Las formas de la violencia*. Buenos Aires: Waldhunter Editores, 2009.
- De Azcárate, Patricio. *Obras de Aristóteles*. España, 1873. <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc02028.htm>
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.
- Derrida, Jacques. *La verdad en la pintura*. Barcelona: Paidós, 2001.
- . *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, George. *Arde la imagen*. España: Ediciones Ve, 2012.
- Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza, 1981.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.
- Echeverría, Bolívar. «Cultura y barbarie». Ponencia pronunciada en el Claustro de Sor Juana, Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 2003.
- Espinosa Mijares, Óscar, Francisco Castro Merrifield, José Luis Barrios. *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France. (1975-1976)*. México: F.C.E., 2002.

- . *Esto no es un pipa*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Gausch, Ana María. «Los estudios visuales. Un estado de la cuestión». *Estudios Visuales*, n.º 1 (2003): 8-16.
- Gombrich, Ernest. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. New York: Phaidon, 2002.
- González, Juliana, «Ética y violencia (La vis de la virtud frente a la vis de la violencia)». En *El mundo de la violencia*, editado por Adolfo Sánchez Vázquez, 139-147. México: F.C.E., 1998.
- Graw, Isabelle. *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2010.
- Herber, Julián. *La casa del dolor ajeno*. México: Random House, 2015.
- Holzwarth, Werner. *Arte moderno. 1870-2000. Del impresionismo a la actualidad*. Colonia: TASCHEN, 2016.
- Jay, Martín. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y a la crítica cultural*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Austral, 1997.
- . *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*. Madrid: Calpe, 1919.
- Kott, Jan. *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*. México: Era, 1977.

- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- . *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. Seminario XI*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- . *Seminario 2: El yo en la Teoría de Freud y en la técnica Psicoanalítica*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Lanceros, Patxi. *Orden sagrado, santa violencia. Teo-tecnologías del poder*. Madrid: Abada, 2014.
- Levy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* España: Paidós, 1999.
- Lipovetsky, Guilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lucas, Patricia. *La postfotografía y el selfie como instrumento para ponderar la fotografía y las prácticas fotográficas en las Redes Sociales: una Investigación Antropológica basada en las Artes*. Granada: Universidad de Granada, 2015.
- Majfud, Jorge. *Existencia virtual: Reflexiones sobre la sociedad global de principios de siglo y el individuo en la Era Digital*. United States: Createspace Independent Publishing Platform, 2014.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Proceso de producción del capital*. Santiago: LOM, 2010.
- Marzano, Michela. *La muerte como espectáculo*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. España: Melusina, 2011.

- Medina, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo. ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. México: RM, 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta, 1993.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Mitchell, W. J. T. «No existen los medios visuales». *Estudios visuales*. n.º 1(2005): 17-25.
- . *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Osswald, Andrés. «El concepto de pasividad en Edmund Husserl». *Árete. Revista de Filosofía*, n.º 1 (2014): 33-51.
- Pariente, Ángel. *Razonado desorden. Textos y declaraciones surrealistas, 1924/1939*. España: Pepitas de Calabaza, 2008.
- Pollock, Griselda. *Vission and Diffeerence: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge, 2003.
- Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2015.
- Quevedo, Amalia. «El concepto aristotélico de la violencia». *Anuario Filosófico* 21. n.º 2 (1998): 155-170.
- Ramírez, Ana Cristina. *El juego del valor. Varones, mujeres y bestias en la charrería*. Alemania: Editorial Académica Española, 2012.
- Read, Herbert. *Imagen e idea*. México: F.C.E., 1957.
- Rowan, Jaron. *Memes. Inteligencia idiota, política rara y folclore digital*. Madrid: Capitán Swing, 2015.

- Rühle, Volker. *En los laberintos del autoconocimiento el Sturm und Drang y la ilustración alemana*. Madrid: Akal, 1997.
- Russolo, Luigi. «El arte de los ruidos. Manifiesto futurista». *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, n.º 100 (2006): 5-13.
- Schwanitz, Dietrich. *La cultura Todo lo que hay que saber*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- Searle, John. *Actos del habla*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Sofsky, Wolfgang. *Tiempos de horror. Amok, violencia, guerra*. Madrid: Siglo XXI, 2004.
- . *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada, 2006.
- Sokolowsky, Robert. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: University Press, 2000.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Argentina: Caja Negra Editores, 2014.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos / Alianza, 2010.
- Taussing, Michel. *Mimesis and Alterity: A particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Tosi, Virgilio. *Manual de cine científico*. México: UNAM, 1987.
- Vargas, Mariela Silvana. «La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben” en Benjamin y Warburg», *THÉMATA*, no. 49 (2014): 317-331.
- Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. España: Anagrama, 1985.

- Vilar, Gerard. «La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo». En *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, compilado por Valeriano Bozal, 7-22. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Oteiza, 2006.
- . *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: EUSAL, 2010.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Vygostky, Lev. *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Walker, John y Sarah Chaplin. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2002.
- Warner, Michel. *Público, públicos, contrapúblicos*. México: FCE., 2012.
- Wolman, Benjamin. *Teorías y sistemas contemporáneos en Psicología*. México: Ediciones Roca, 1997.