

## **Notas para una constelación teórica en torno a la violencia y su representación**

[elena.rosauro@gmail.com](mailto:elena.rosauro@gmail.com)

---

por **Elena Rosauro**  
editora invitada  
investigadora de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos

El primer número de la revista *Artefacto visual* presenta un dossier temático sobre la relación entre cultura visual, violencia y (post)conflicto en Latinoamérica. La violencia no sólo es un fenómeno constante en la historia global que en numerosas ocasiones modifica el transcurso de los acontecimientos, sino que supone también un motor y un tema recurrente para la creación cultural y visual. En este número nos hemos propuesto abordar, en toda su amplitud y complejidad, tanto las relaciones entre visualidad y violencia en el área geopolítica de América Latina, como los artefactos visuales que reflexionan en torno a conflictos socio-políticos que implican violencia. Los textos aquí publicados tratan de contextualizar e historizar las imágenes de la violencia, sus usos y circulación. Por otro lado, los autores reflexionan, de diferentes maneras y analizando obras diversas entre sí, sobre la función crítica del arte y las maneras en que las imágenes pueden romper consensos y producir nuevos significados.

Este número tiene, además, varios apartados más que conformarán cada entrega de la revista: "Tribuna Abierta", "La Entrevista", "Reseñas" y, por último, "Lo visto y lo leído". "Tribuna Abierta" consiste en una sección general, abierta a textos de cualquier temática, que se seleccionarán para cada número. En el presente volumen, los textos elegidos tienen cierta relación con el dossier temático pues abordan, de diferentes maneras, cuestiones muy relevantes de lo político y lo social en la cultura visual contemporánea de América Latina. "La Entrevista" es una sección en la que daremos voz, en cada número, a una personalidad relevante del mundo de lo visual en nuestro ámbito geográfico, con el objetivo de analizar con ella algunas cuestiones en torno al trabajo con las imágenes; en este caso, Claudia Gordillo entrevista al fotógrafo norteamericano

afincado en Colombia Stephen Ferry, y nos ofrece interesantes reflexiones acerca de su producción de imágenes sobre la violencia de la guerra en aquel país. La sección "Reseñas" estará dedicada a la revisión crítica de eventos o producciones más o menos recientes, bien sean exposiciones, conferencias u otros encuentros académicos, o libros publicados. En este número tenemos dos reseñas sobre dos trabajos recientes de la artista colombiana Doris Salcedo: por un lado, su última exposición en el museo Guggenheim de Nueva York (reseña a cargo de Juanita Solano) y, por otro, su proyecto "Sumando ausencias", llevado a cabo en la Plaza Bolívar de Bogotá tras la derrota del sí al primer acuerdo de paz en el referéndum celebrado el pasado 2 de octubre (reseña a cargo de Laura Ramírez Palacio). Finalmente, la sección titulada "Lo visto y lo leído" está dedicada a la relación entre imagen y palabra; en ella, diferentes escritores pondrán palabras a una o varias imágenes en cada entrega. Para este número, la brasileña Alzira Brum escribe sobre fotografía.

### ***La violencia***

Determinar los marcos del estudio de la violencia en cualquiera de sus manifestaciones no es tarea fácil. Quizá porque, como señala Slavoj Žižek, "el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar" (2009: 12). O quizá, también, porque, como apunta el sociólogo holandés Willem Schinkel, la definición de la violencia es una cuestión política (2010: 12). Entiendo, junto con Helena Chávez Mac Gregor, que la importancia de reflexionar sobre la violencia tiene que ver no sólo con tomar conciencia de la pérdida de vidas, de subjetividad, de comunidad y de futuro sino también con entender el funcionamiento de las estructuras en las que la violencia se genera y que hemos aceptado como dadas (2012: 8).

Sin pretender realizar aquí un estado de la cuestión exhaustivo sobre el fenómeno de la violencia, presentaré una constelación teórica posible, una serie de reflexiones que sirvan como antesala a los textos que se incluyen en este número monográfico, que analizan casos de estudio específicos. En primer lugar, vale la pena señalar que parto de la interpretación rancièriana de la política y el arte como modos de reconfiguración de lo

sensible, en su sentido más amplio y procesual (Rancière, 2005). Dicho esto, también hago mías las palabras de Miguel López y Ana Longoni en la introducción al número de la revista *Tercer Texto* que editaron en 2011, cuando afirman que aún esperan de la estética y la política voluntades de transformación más allá de lo que hoy parece posible concebir (2011: 3). Es decir, los artefactos visuales tienen una gran potencialidad de agencia política y, sin embargo, debemos exigirles que vayan más allá, que nos provoquen e interpielen para que la transformación comience.

Pero volvamos al concepto de violencia. Quizá una de las reflexiones más conocidas en torno a la relación entre política y violencia (o guerra, en este caso) sea la famosa sentencia de Clausewitz en su libro *Vom Kriege* (1832) en la que afirma que la guerra “no constituye simplemente un acto político, sino un verdadero instrumento político, una continuación de la actividad política, una realización de ésta por otros medios” (libro 1º, epígrafe 24). Escribe el autor que la guerra consiste en un acto de fuerza para obligar al adversario a acatar nuestra voluntad; para Clausewitz se trata de un duelo tras el cual el vencedor *reconfigurará lo sensible* –el espacio y el tiempo– según sus deseos e intereses. No obstante, siguiendo a Wolfgang Sofsky y yendo a un aspecto que me parece fundamental, la guerra no es solamente la continuación de los conflictos políticos por otros medios, pues “no se puede hablar aquí de acciones bilaterales, de reciprocidad o, menos aún, de simetría. La teoría de la acción subyacente en estos discursos escamotea la situación de los dominados. Es sorda y ciega para el suplicio de las víctimas. La verdad de la violencia no reside en el hacer, sino en el padecer” (2006: 66). Adriana Cavarero apunta en la misma dirección que Sofsky cuando utiliza el término *horrorismo* para hablar de la violencia contemporánea (con especial énfasis en los actos de terrorismo suicida). Con este nuevo vocablo, la italiana busca, por un lado, la “refutación del vocabulario político que todavía se esfuerza en adaptar la violencia actual a los viejos conceptos de “terrorismo” y “guerra””; y, por otro lado, se propone “una jugada teórica que reclama la atención sobre las víctimas sacándosela a los guerreros” (Cavarero, 2009: 12).

La violencia tiene, como comenzamos a ver, numerosos aspectos, efectos y afectos. Sin embargo, normalmente sólo dos elementos esenciales se repiten en cada

definición o acotación del término: primero, el uso de la fuerza (en ocasiones simbólica, económica, moral, etc.) y, en segundo lugar, su instrumentalidad (política). Considero que es fundamental acercarse al fenómeno de la violencia desde una perspectiva más amplia, esto es, que no sólo busque identificar perpetradores o causas y señalar los fines últimos del acto violento, sino que tenga en cuenta que toda violencia tiene múltiples dimensiones, de la geopolítica a la antropológica e histórica, sin olvidar otros aspectos intrínsecos al fenómeno mismo, como el dolor o los procesos de reparación, cuando los haya.

Tomaré a Slavoj Žižek como ejemplo contemporáneo de la categorización y definición de la violencia, por la gran fortuna crítica que su texto ha tenido. Žižek distingue tres tipos o categorías de violencia, una subjetiva y dos objetivas. Violencia "subjetiva", según el autor, sería aquella directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante; violencia física directa, si se quiere. En las violencias "objetivas" encontramos una violencia "simbólica" encarnada en el lenguaje y sus formas, en una estela que iría de Althusser (y los aparatos represivos) a Bourdieu, y una violencia "sistémica" inherente al sistema económico y político en que vivimos y sus sutiles formas de coerción, que imponen relaciones de dominación y explotación (Žižek, 2009: 9-10, 20).<sup>1</sup> La violencia sistémica de Žižek puede asimilarse a la violencia estructural que han estudiado antes otros autores, como Galtung o Wallerstein.

Existe, según el filósofo, una diferencia principal entre la violencia subjetiva y las objetivas, pues

las violencias subjetiva y objetiva no pueden percibirse desde el mismo punto de vista, pues la violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas "normal" y pacífico. Sin embargo, la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas "normal". La violencia objetiva es

---

<sup>1</sup> Es evidente que, en las últimas décadas, esta violencia estructural o sistémica se ha visto exacerbada por la instauración y desarrollo del modelo neoliberal, que activamente abandona a poblaciones o regiones enteras ("the globally excluded", en palabras de Aiwha Ong [2006]). Los Estados, que deberían proteger a sus ciudadanos, han sucumbido (Thomas, 2011: 10). Encontramos una clara conexión entre este estado de cosas y la penetración del capitalismo *gore*, que veremos más adelante.

invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento [...] la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva. Puede ser invisible, pero debe tomarse en cuenta si uno quiere aclarar lo que de otra manera parecen ser explosiones “irracionales” de violencia subjetiva (Žižek, 2009: 10).

Es de singular importancia este aspecto porque la violencia física directa no surge en un contexto esencialmente “pacífico”, libre de violencia, como si de un fenómeno irracional y espontáneo se tratara. Todo acto violento se inscribe en un contexto más amplio, en muchos casos de larga duración, en el que los diferentes tipos de violencia se van desarrollando de forma más o menos (in)visible; la violencia, por tanto, es un proceso caracterizado por su fluidez (Schinkel, 2010: 36).<sup>2</sup> Todo acto violento implica algo más que fuerza física, como defienden también Sarat, Basler y Dumm en su texto introductorio al libro *Performances of Violence* (2011). Por este motivo, continúan los autores, comprender su significado requiere, también, que prestemos atención tanto a los rituales como a las demostraciones de fuerza, puesto que la violencia es, además de todo, comunicación (Sarat et al., 2011: 2). Así, y como plantea Mónica Hernández Rejón, entiendo que la violencia no es sólo producto de condiciones, patologías o sujetos determinados, sino que se trata de un hecho social construido y transmitido colectivamente, tanto en su ejercicio, como en su reproducción y consumo (2012: 72-73).

Es fundamental que, a la hora de tratar la violencia, reconozcamos su estrecha relación con el poder, entendido éste como las relaciones de fuerza inmanentes en toda interacción social y sus enfrentamientos incesantes (Foucault, 2009: 97-98; Schinkel, 2010: 62). Violencia y poder, violencia y política, son procesos absolutamente entrelazados por más que un buen número de autores defiendan que la finalidad última de la política es excluir la violencia de la vida pública.

---

<sup>2</sup> Sin embargo, como señala Schinkel, “the very existence of a certain concept of violence seduces us into thinking that there is no violence outside the denotation and connotation of that concept” (2010: 33), esto es, que no existe violencia fuera del acto violento concreto, que lo cotidiano y “normal” es la ausencia de violencia.

En este punto, algunas de las reflexiones que en 1921 hizo Walter Benjamin en torno a la violencia arrojan mucha luz sobre el problema. No abordaré aquí la función mesiánica que el alemán otorga a esa última categoría que llamó “violencia divina” o pura, la única, según él, capaz de romper el ciclo que conforman los otros dos tipos de violencia que distingue, y que están absolutamente ligados al derecho (a la ley y, en definitiva, al Estado) y a su visión del progreso. Estos dos tipos de violencia son: la violencia mítica o fundadora, aquella que instauro el derecho (*rechtssetzend*) y la violencia que mantiene el derecho (*rechtserhaltend*). Para Benjamin la ley, esto es, el Estado moderno, se funda y organiza sobre la violencia. Su origen, por tanto, es violento, igual que el poder que lo mantiene y garantiza, que no es independiente de esa violencia fundadora. La violencia es, entonces, capaz por sí misma de instaurar o modificar situaciones jurídicas. El Estado legitima esas violencias, que trata de monopolizar por su propio interés de subsistencia, pues toda violencia ejercida por personas individuales al margen de la ley supone un peligro para la existencia del derecho (Benjamin, 2007: 185-201).

Partiendo del texto benjaminiano, Giorgio Agamben argumenta que la *nuda vida*, aquella a la que cualquiera puede dar muerte y que es propia del *homo sacer*, es el elemento político originario (2013: 18, 114), y que sobre ella (sobre sus ruinas y escombros, que diría Benjamin) se construye el poder soberano. Judith Butler ha reflexionado también en esta línea planteando preguntas muy pertinentes que podríamos resumir en una: ¿qué vidas son consideradas dignas de ser lloradas? La autora argumenta que la muerte de aquellas personas que no son consideradas vidas humanas valiosas nunca serán lloradas, nunca se hará duelo por ellas, porque ya estaban perdidas de antemano o, mejor dicho, nunca fueron vidas y por tanto debían ser liquidadas pues vivían en un estado de mortalidad (Butler, 2004: 20, 33).

Por otro lado, según Agamben, estos cuerpos o *nudas vidas* tienen aún menos valor en y durante el estado de excepción, “una zona excluida del derecho, que configura un “espacio libre y jurídicamente vacío”, en que el poder soberano no conoce ya los

límites fijados por el nómos como orden territorial" (Agamben, 2013: 53).<sup>3</sup> Si bien el autor identifica fundamentalmente el estado de excepción con los campos de concentración, muy especialmente durante el Holocausto, concede que allí donde la ley, aun cuando tenga vigencia, no signifique o no se cumpla, la vida es semejante a la que se da bajo el estado de excepción.<sup>4</sup> Hoy en día podríamos pensar en numerosos ejemplos de lugares en estado de excepción, en los que la mayor parte de las vidas valen muy poco.

La violencia está irremediabilmente imbuida en el continuo histórico, pues es origen y garantía de todo sistema que pretenda dominar un territorio y los cuerpos que lo habitan; es un proceso ordinario, es parte del estado "normal" de las cosas. Si esa "normalidad" se ve interrumpida es únicamente por una violencia hostil que tratará de imponer su propia ley. Por supuesto, hay momentos de barbarie que se salen de lo cotidiano, al producir más muertes o ser la violencia especialmente excesiva en sus formas, pero esto ocurre siempre contra un fondo de violencia permanente, como señalaba Žižek.

Abordaré a continuación dos conceptos más, en la línea del pensamiento agambiano, que han visto la luz en los últimos años y que tienen una estrecha relación entre ellos: se trata de la *necropolítica*, del camerunés Achille Mbembe, y del capitalismo *gore*, de la mexicana Sayak Valencia.

Achille Mbembe, como Agamben, entiende que la soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad, haciendo morir o dejando vivir, y en definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder (2011: 20). La política es, por tanto, un "trabajo de muerte" (2011: 21), es decir, es necropolítica (ya no biopolítica). La esclavitud y el

---

<sup>3</sup> Y continúa, muy significativamente: "esta zona, en la época clásica del *ius publicum Europaeum*, corresponde al Nuevo Mundo, identificado con el estado de naturaleza, en el cual todo es lícito. El propio Schmitt asimila esta zona beyond the line al estado de excepción, que "se basa de manera evidentemente análoga sobre la idea de un espacio delimitado, libre y vacío", entendido como "ámbito temporal y espacial de la suspensión de todo derecho"" (Agamben, 2013: 53). Achille Mbembe, por su parte, añade que "en el pensamiento filosófico moderno, tanto como en la práctica y en el imaginario político europeo, la colonia representa el lugar en el que la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley (*ab legibus solutus*) y donde la "paz" suele tener el rostro de una "guerra sin fin"" (2011: 37), lo que da pie al expolio y a la explotación de la que surge la necropolítica, que veremos a continuación.

<sup>4</sup> Deborah A. Thomas, insiste, en este sentido, en que Agamben debería prestar igual atención a otros estados de excepción, especialmente a esas "tierras de nadie" que van dejando los Estados neoliberales al abandonar a poblaciones enteras que "se caen por las grietas" (2011: 44).

estado de excepción en que han vivido permanentemente las colonias son, según el autor, las primeras manifestaciones de esta necropolítica, fundada en un racismo que, desde las instituciones coloniales, permite el expolio y la explotación de los colonizados. Porque el racismo es, como nos enseñó Foucault, “la condición de aceptabilidad de la matanza” (1996: 10). Marta Casaús plantea en numerosos textos que existe un “racismo de Estado” en los países (post)coloniales, como es el caso de Guatemala, y cuya genealogía parte de la colonia. La autora afirma que “el racismo de Estado sería la máxima expresión del Estado racial y del Estado racista y se expresa cuando éste utiliza la fuerza y la coerción física o legal para eliminar física o culturalmente a los grupos subalternos y para controlar a las poblaciones sometidas con el fin de continuar ejerciendo el poder” (2009: 10, nota 16).

Los Estados racistas, entonces, utilizan la represión (mediante la violencia física directa, en muchos casos) para garantizar el mantenimiento de su poder, como vimos también con Benjamin. No obstante, señala Mbembe, cada vez más a menudo los enfrentamientos se producen entre grupos armados que pueden tener relación con (o amparo de) el Estado y cuyo objetivo en muchas ocasiones es la población civil inerme (2011: 64). El ejercicio del “derecho” a matar ya no es monopolio de los Estados, que no siempre pueden mantener su autoridad en todos sus territorios, por lo que otros poderes de facto aplican allí su soberanía (eso sí, siempre incompleta). La propia coerción, apunta el camerunés, se ha convertido en un producto de mercado (Mbembe, 2011: 57).

Precisamente de estas premisas parte Sayak Valencia cuando propone entender el capitalismo actual como un sistema que ha derivado en lo *gore*.<sup>5</sup> Por capitalismo *gore* entendemos, junto con la autora (2010: 11, 15-19, 30-31, 86), el derramamiento de

---

<sup>5</sup> Las formas de “sobrerepresentación” de la violencia real ejercida sobre los cuerpos a las que se refiere Valencia tienen relación con regímenes escópicos como el *gore* y el porno, vinculados al espectáculo de la carne y a las pulsiones reprimidas violentas y sexuales. En ellos lo “obsceno”, lo que está fuera de escena, atrae la mirada voyeur y morbosa. Por otro lado, esta vuelta a la escena pública del espectáculo de la violencia se relaciona con la historia de la violencia de filiación foucaultiana: tras el desplazamiento de los castigos físicos y ajusticiamientos al interior, fuera de cuadro, éstos entran hoy de nuevo en escena (por ejemplo, con las decapitaciones registradas en vídeo por el Estado Islámico o las puestas en escena de fragmentos de cadáveres de los narcos en México). No obstante, el siglo XX también nos ha dejado en América Latina imágenes que tienen que ver con ese espectáculo público de la justicia, especialmente con la exhibición de los cuerpos de guerrilleros revolucionarios (Zapata, el Che), pero también en otros muchos casos (pienso, muy en particular, en La Violencia colombiana).

sangre y la proliferación de vísceras y desmembramientos explícitos que frecuentemente se mezclan con el crimen organizado. Esta violencia absolutamente visible y ultraspecializada es una herramienta de *necroempoderamiento*<sup>6</sup> para diversos grupos (que tienen, o no, relación con los poderes estatales) que se ha implantado como forma de vida cotidiana en ciertos lugares, buscando obtener tanto legitimidad como recompensa económica. Violencia y consumo, por tanto, vertebran el proyecto neoliberal que, como es bien sabido, fomenta polarizaciones económicas que empujan a una parte de la población a satisfacer sus necesidades y deseos a través de la reconfiguración del concepto de trabajo, en ocasiones mediante la comercialización necropolítica del asesinato. Esta nueva racionalidad económica, además, conlleva la implantación de modos débiles de gobierno por parte de los Estados, pues es la economía (especialmente gracias a la desregulación en muchos de sus ámbitos, llevada a cabo por el neoliberalismo globalizador) la que gobierna en beneficio de la lógica del mercado y fomenta una precarización mundial que alienta las prácticas *gore*. “La destrucción del cuerpo se convierte en sí misma en el producto, en la mercancía, y la acumulación ahora es sólo posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable” (Valencia, 2010: 16).

La autora sitúa las causas de esta deriva *gore* del capitalismo en las crisis económicas y de deuda sufridas en la década de los ochenta por la mayoría de los países latinoamericanos, que aumentaron considerablemente los niveles de pobreza y fomentaron la expansión de la economía ilegal, especialmente del narcotráfico, y su alianza con los poderes políticos. En la década siguiente, la situación empeoró en algunos lugares, como es el caso de México tras la implantación del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá (NAFTA, por sus siglas en inglés) en 1994 (Valencia, 2010: 36-37). Hoy, aquellos “bajos fondos globales” han aflorado a la superficie (Valencia, 2010: 86) y nos obligan a ser conscientes de que, actualmente, como apunta Mbembe,

---

<sup>6</sup> Valencia define el *necroempoderamiento* como los procesos que transforman contextos de vulnerabilidad o subalternidad en posibilidad de acción y autopoder, pero reconfigurándolos desde prácticas distópicas y autoafirmación perversa lograda por medio de la violencia (2010: 147-148).

el valor de las cosas supera por lo general al de las personas. Éste es uno de los motivos por los que las formas resultantes de violencia tienen como principal objetivo la destrucción física de personas (masacres de civiles, genocidios, distintas formas de asesinato) y la explotación primaria de cosas. Estas formas de violencia (de las que la guerra no es sino una faceta) contribuyen al establecimiento de la soberanía fuera del Estado y están basadas en una confusión entre poder y hechos, entre asuntos públicos y gobierno privado (2008: 168-169).

La destrucción física de las personas (no sólo su muerte sino, en muchas ocasiones, el ensañamiento en el ejercicio de ésta) está hoy, como decía antes, en el centro de la política, que es ya necropolítica. La violencia y los cuerpos violentados ocupan distintos nichos de mercado, bien como producto de intercambio, bien como mercancía proveedora de valor simbólico, pues su consumo también se ha popularizado (cf. Valencia, 2010; Sánchez Prado, 2006; Seltzer, 1997) como consecuencia, en gran medida, de la difusión y visibilidad que los medios de comunicación le dan y que, cada vez más, los perpetradores de esa violencia utilizan en su favor como herramienta de publicidad y legitimidad.<sup>7</sup>

En este orden de cosas, los cuerpos de las víctimas son concebidos por sus verdugos “como una cartografía susceptible de reescritura, pues al inscribir en él códigos propios del crimen organizado se intenta establecer un diálogo macabro y un imaginario social basado en la amenaza constante. [...] Para los especialistas en violencia del capitalismo gore, el cuerpo, en su desgarramiento y vulneración, es el mensaje” (Valencia, 2010: 111). Yendo un poco más allá del planteamiento de Valencia considero que los cadáveres vulnerados no sólo constituyen el mensaje: los cuerpos violentados se convierten, además, en artefacto político pues, como afirma Allen Feldman, cada cuerpo “reenacts other altered bodies dispersed in time and space; it also reenacts political discourse and even the movement of history itself. Political violence is a mode of transcription; it

---

<sup>7</sup> Me refiero fundamentalmente a aquellos victimarios que forman parte de grupos al margen del Estado, ya que los actores que sí tienen “legítimamente” el monopolio de la violencia no suelen buscar visibilizar sus prácticas, sino más bien esconderlas.

circulates codes from one prescribed historiographic surface or agent to another" (1991: 6-7).

En estas páginas me he centrado, fundamentalmente, en la violencia política, que entiendo que puede ser ejercida por el Estado, ya sea de forma (en principio) legítima (a través de la policía o el ejército) o mediante estrategias paramilitares o "contrasubversivas", contrarias generalmente a la legislación y a toda convención sobre derechos humanos. O puede ser también ejercida por otros grupos (normalmente denominados criminales, terroristas o subversivos) que, en algunos casos, llegan a constituirse como un segundo Estado o Estado paralelo, siempre, eso sí, fuera de la legalidad vigente. En cualquier caso, la clave de la violencia política es la legitimidad (Apter, 1997: 5), tanto si se trata de conservarla como si se trata de alcanzarla. Ha habido momentos a lo largo de la historia, y especialmente en las décadas de 1960 y 1970, en que un buen número de actos revolucionarios o subversivos violentos, llevados a cabo por guerrillas o grupos terroristas, han tenido un aura heroica y de total legitimidad para buena parte de la sociedad en muchos países, dentro y fuera de América Latina. La legitimidad, no obstante, es contingente, de la misma manera que la agencia política se consigue día a día mediante prácticas situadas (Feldman, 1991: 1). Así, todo acto de violencia política tiene detrás un discurso (Apter, 1997: 2), aunque soy consciente de que, en nuestro presente neoliberal, esta violencia no busca ya tanto defender una ideología (aunque la tenga) como dominar recursos, lugares y personas.

### ***Las imágenes de la violencia***

Puesto que las imágenes y representaciones de actos violentos, de sufrimiento o de cuerpos vejados y doloridos han suscitado encendidos debates en torno a su utilidad, pertinencia y recepción, especialmente a lo largo del siglo XX, profundizaré en ellos en las páginas que siguen, pues plantean cuestiones relevantes que enlazan con aspectos planteados en varios de los textos incluidos en este monográfico. Como se verá a continuación, mi posición se apoya en dos premisas claras: primero, que todas las imágenes son necesarias; segundo, que dar voz al dolor es una de las funciones de lo estético.

Durante el siglo XIX, y hasta unos años después de la Primera Guerra Mundial, las imágenes de la guerra eran tenidas por muchos como artefactos que podían conseguir, si eran lo suficientemente vívidas, que la población tomase conciencia de la atrocidad de la violencia (Sontag, 2003: 14). En esta línea, el ejemplo más impactante (y, quizá por eso mismo, el que constituye una especie de punto de inflexión) es un libro de fotografías del archivo militar y médico alemán de la Primera Guerra Mundial, compilado por Ernst Friedrich en 1924 y titulado *Krieg dem Kriege!* [¡Guerra a la guerra!]. En él, Friedrich aún casi doscientas imágenes, muchas de las cuales habían sido censuradas durante la guerra por su dureza. Además de ruinas, pueblos, medios de transporte y bosques destruidos, opositores ahorcados o cadáveres de soldados en putrefacción, Friedrich muestra veinticuatro retratos en primer plano de soldados con grandes heridas en la cara, retratos que son realmente difíciles de mirar.<sup>8</sup> Todas las imágenes, además, llevan pies de foto en los que se hace aún más explícita la atrocidad del militarismo (Sontag, 2003: 14-15). *Krieg dem Kriege!* fue denunciado por numerosas instancias, pero también tuvo mucho éxito entre intelectuales y artistas de izquierda y asociaciones anti-militaristas. Comienza entonces, en aquellos años de entreguerras, la polémica en torno a estas imágenes: por primera vez, inaugurando una larga tradición de pensamiento, algunos críticos plantearon que las fotografías de guerra, especialmente las que muestran cadáveres, son “pornográficas” pues no revelan la dignidad de quienes han muerto, sino que reducen sus cuerpos a meros objetos de placer y excitación (Dean, 2003: 91). Con la Segunda Guerra Mundial, y fundamentalmente tras la revelación del Holocausto, estas consideraciones serán las que primen.

La famosa sentencia de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz (“escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro” [2003: 162]), perteneciente a un ensayo sobre crítica cultural escrito en 1949, fomenta aún más el desarrollo de esta postura crítica hacia las imágenes de la violencia y el sufrimiento. En Adorno encontramos las dos cuestiones esenciales que centrarán el debate a partir de entonces: estilización (o estetización) y pornografía. Según el filósofo, la representación estilizada de la violencia (tanto en poesía

---

<sup>8</sup> Se pueden consultar algunas de las imágenes en el siguiente enlace, pero debo insistir en que no son aptas para todos los estómagos: <https://thecharnelhouse.org/2014/07/10/ernst-friedrich-war-against-war-1924/>

como en las artes visuales), empequeñece la gravedad del sufrimiento al tiempo que hace de su representación algo placentero y que le da sentido. Asimismo, la representación del dolor físico (especialmente en cuerpos desnudos) puede ofrecer también una experiencia placentera, siendo así similar al efecto de la pornografía (Bal, 2007: 108-109). Dicho esto, Adorno nunca renegó totalmente del arte o la poesía pues, en reflexiones posteriores, y a pesar de sus reticencias, el alemán urgía a encontrar modos alternativos de hacer arte, pues sólo en él el sufrimiento encuentra su voz (cit. en Bal, 2010: 129).

Por su parte, John Berger, en un ensayo que escribió en 1972,<sup>9</sup> ya hacia el final de la guerra de Vietnam, sostiene que las fotografías de prensa impactantes, de violencia o sufrimiento, se comenzaron a publicar en los medios (y, por tanto, a ser aceptadas y consumidas) a raíz de aquella guerra debido, por un lado, a que el público norteamericano quería saber la verdad sobre lo que ocurría en Vietnam y, por otro, que ese mismo público se había ido haciendo inmune a este tipo de imágenes por su sobreexposición a ellas. Según Berger, precisamente porque estas imágenes no tienen un efecto sobre los espectadores (ni les conmueven, ni tampoco amenazan al *establishment* político) es por lo que los medios de comunicación las difunden. Como mucho, un espectador individual podría compartir, por un instante, el sufrimiento de la víctima que observa en la fotografía, pero esto sólo se traduciría en un sentimiento de indignación, culpa o desesperanza que olvidará con el tiempo, quizá tras hacer alguna donación caritativa. De cualquier modo, continúa Berger, las imágenes de violencia despolitizan, pues solamente invitan a pensar que el evento trágico que muestran es un ejemplo más del sufrimiento inherente a la condición humana, y no mueven a la acción o a la comprensión del contexto mayor del que son parte (Berger, 1991: 41-44).

Como hemos visto hasta ahora, la estetización, la sobreexposición o saturación de los espectadores y la pornografía son las tres acusaciones que más comúnmente se le hacen a las imágenes sobre violencia, y sobre las que se basa la crítica para reprobarlas. En lo que respecta a la denuncia de pornografía, aunque comienza a utilizarse durante el periodo de entreguerras, es sobre todo a partir del final de la década de los setenta que

---

<sup>9</sup> Y que publicó nuevamente en su famoso *About Looking*, libro que cito aquí.

alcanza su auge, en gran parte gracias a un texto de Allan Sekula publicado en 1978, en el que el autor argumenta que la fotografía documental (sobre miseria, violencia o sufrimiento) ha contribuido al espectáculo, a la excitación retiniana y al voyeurismo (en definitiva, a la pornografía), mediante la representación "directa" de la violencia, lo que despolitiza las imágenes y fomenta muy poco la comprensión crítica del mundo (1978: 235-241). Sekula defiende la necesidad de que la representación esté unida a la palabra escrita. Asimismo, en *On Photography* (publicado en 1977), Susan Sontag también plantea esta necesidad del anclaje de la imagen a un texto, pues éste tendría más capacidad explicativa que aquella. A esta postura Mark Reinhardt la denomina "miedo a lo visual" (2007: 24), y se pregunta si no será precisamente este miedo o falta de comprensión de lo visual lo que provoque tanto rechazo en los críticos a las imágenes de la violencia. Por su parte, Susie Linfield llega a una conclusión similar pues, según ella, los críticos de las imágenes de la violencia no encuentran en ellas todo lo que querrían saber sobre las situaciones que éstas muestran, lo que les provoca cierto enfado (Linfield, 2010: 130).

Merece la pena señalar brevemente aquí, pues abunda en este sentido, la discusión entre Georges Didi-Huberman y dos historiadores franceses (Gérard Wajcman y Elisabeth Pagnoux) en la revista *Les temps modernes* (entre marzo y mayo de 2001), a raíz de la exposición *Mémoire des camps*, celebrada en París en 2001, en la que se exhibían cuatro imágenes de Auschwitz en el verano de 1944, seguramente tomadas por algún prisionero miembro del Sonderkommando. Para Didi-Huberman estas imágenes son el ojo de la historia (con su tenaz función de hacer visible lo oculto), al mismo tiempo que están en el ojo de la historia (es decir, muy localizadas y en un momento de suspensión visual) (2012: 39). El autor ve estas imágenes como gestos políticos y actos de resistencia histórica (2012: 73-74). Los dos historiadores franceses, muy críticos con la exposición de París, demonizan las imágenes, según Didi-Huberman, pues consideran que no nos enseñan nada o, peor aún, que nos atraen a una mentira (2012: 73). Como bien resume Linfield, para Wajcman y Pagnoux, estas fotografías sugerían que lo irrepresentable podía ser representado y, por tanto, son un insulto para los muertos: puesto que las imágenes

no muestran el punto central del genocidio (las cámaras de gas en funcionamiento), consideran que no muestran nada en absoluto (Linfield, 2010: 90).

A pesar de estas críticas, y a pesar de todo, Didi-Huberman mantiene (y yo con él) que los artistas deben negarse a ceder ante lo "irrepresentable", concepto que vacía la experiencia. Los artistas siguen produciendo artefactos, aunque saben que los desastres se multiplican y repiten hasta el infinito, pero deben crear para que no sólo haya silencio.

Cómo apuntaba más arriba, el aspecto "pornográfico" de las imágenes de la violencia se refiere, por un lado, a la conversión de los cuerpos sufrientes de las víctimas en objetos de placer y, por otro, a la excitación que el observador-voyeur siente al contemplar esos objetos, libre de todo interés por el sufrimiento que ve; numerosos autores consideran que las imágenes de la violencia no mueven más que a una experiencia moralmente indigna y reprochable. Por mi parte considero que, como apunta Carolyn J. Dean, el término "pornografía" aplicado a este tipo de imágenes no fomenta la reflexión y el debate sino que, por el contrario, los congela, al funcionar como alegoría tanto de las causas como de los efectos de nuestra falta de empatía (Dean, 2003: 93).

En este mismo sentido, y siguiendo a Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* (2003), entiendo que todo espectador debería sentirse obligado a reflexionar sobre lo que realmente implica mirar imágenes que muestran gran crueldad o sufrimiento, y sobre la capacidad real que tenemos de asimilación y comprensión de esas situaciones trágicas y atroces. Para Sontag, no obstante (y en este punto no comparto su pensamiento), la mayor parte de las imágenes de cuerpos atormentados y mutilados sólo provocan un interés lascivo en el observador (2003: 95), a quien no le concede finalmente ninguna capacidad de reflexión o comprensión más allá.

Al hilo de las reflexiones de Sekula y Sontag, a finales de los setenta surge en América Latina (fundamentalmente en Colombia) una crítica a la "porno-miseria", realizada por algunos documentalistas, como Luis Ospina y Carlos Mayolo;<sup>10</sup> esta "porno-miseria" ha derivado en los últimos años en una "porno-violencia", que se achaca a determinados artistas. La porno-miseria, según Ospina y Mayolo (1978), es la

---

<sup>10</sup> Éstos trataron, precisamente, de denunciar lo que conciben como "porno-miseria" en su película *Agarrando pueblo* (1978), que se puede ver completa en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/6086559>

deformación de las prácticas documentales hacia el “miserabilismo”, que convierte al ser humano en objeto y a la miseria (más tarde, como digo, también a la violencia) en espectáculo y mercancía de alto impacto, y que se vende fácilmente, especialmente en el exterior. Si hasta entonces la representación de la miseria había servido para denunciar situaciones de gran desigualdad, ahora “el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó” (Ospina y Mayolo, 1978). El espectador, concluyen, puede entonces lavar su conciencia, conmoverse un poco, y volver a su rutina después de ver este tipo de imágenes.

Sin embargo, como señalaba antes junto con Carolyn J. Dean, entiendo que el uso, muy extendido, de la noción de pornografía en relación bien con la miseria, bien con la violencia, no explica los usos y funciones de las imágenes y frena toda posibilidad de discusión, al tiempo que tiene mucho que ver con otra cuestión en boga en los últimos años: la llamada “fatiga de la compasión” [*compassion fatigue*] o de la empatía. Este problema describiría el hecho innegable, según sus defensores, de que la enorme exposición a diversas narrativas e imágenes de sufrimiento y dolor a la que estamos sujetos como espectadores conlleva un distanciamiento emocional por nuestra parte y una precariedad en nuestra capacidad de sentir compasión o empatía; así, nuestra insensibilidad ante las imágenes más terribles sería una forma de autoprotección (Dean, 2003: 88-90).

Entre todos los autores que han criticado la producción y el consumo de imágenes de la violencia, Susan Sontag es quien más fortuna crítica ha tenido, especialmente en lo que respecta a sus reflexiones en *On Photography* (1977).<sup>11</sup> Allí, la autora recoge todas las críticas que he expuesto en las páginas anteriores, y las desarrolla: para Sontag, las fotografías sobre atrocidades y sufrimiento sólo impactan al espectador cuando son novedosas, y siempre sólo durante un instante (cuando vemos por primera vez, por ejemplo, el terrible efecto de la hambruna sobre el cuerpo de una persona; las siguientes imágenes de esta misma temática constituyen una “exhibición familiar de la atrocidad”); después, debido a su ingente flujo y a nuestra sobreexposición a ellas, estas imágenes

---

<sup>11</sup> Éstas, como veremos más adelante, son matizadas y hasta cierto punto rechazadas en *Regarding the Pain of Others* (2003), aunque este último libro no ha sido tan parafraseado.

nos saturan y anestesian (Sontag, 2005: 14-15). Por otro lado, el contenido ético de las fotografías sería, según su punto de vista, frágil, pues pronto queda oscurecido por el paso del tiempo, que despoja a las imágenes de su carga emocional (2005: 16).

No obstante, veintiséis años después, en *Regarding the Pain of Others* (2003), su tesis sobre este tipo de imágenes cambia y Sontag pasa a plantear que, a pesar del morbo que incitan las fotografías del horror, éstas tienen cierto valor ético porque, cuanto menos, nos hacen ser conscientes del hecho de que por doquier los seres humanos se hacen cosas terribles los unos a los otros. De hecho, insiste ahora en la necesidad de hacer públicas todas las imágenes de atrocidades, cuestionando el efecto del hábito y la saturación que antes proclamaba. Según la última Sontag, las imágenes nos implican, volviéndonos responsables de lo que vemos.

La autora reniega, por tanto, de sus primeros escritos sobre el tema, pero no del todo, pues aún considera, por ejemplo, que la lascivia, lo pornográfico, es uno de los motores del consumo y que el apetito por las imágenes que muestran cuerpos sufriendo dolor es casi igual de importante que el deseo por las que muestran cuerpos desnudos (Sontag, 2003: 41). Sin embargo, afirma la estadounidense que no hay nada moralmente reprobable en el hecho de encontrar belleza en fotografías de guerra, aunque esto se considere desalmado, pues también hay belleza en las ruinas (2003: 75-76). Sontag entra a refutar, al hilo de estos pensamientos, uno de sus postulados de 1977: que la transformación estética que realizan las fotografías de lo atroz banaliza estas imágenes; sostiene ahora que transformar estéticamente es lo que hace el arte y que, por tanto, no se puede criticar únicamente una imagen porque se acerque demasiado a lo artístico. La belleza no resta atención al problema (Sontag, 2003: 76-77) y las imágenes nos ofrecen, en este sentido, un punto de partida desde el que comenzar a comprender que nuestros privilegios están localizados en el mismo mapa que el sufrimiento de los otros, y ambos pueden estar conectados (2003: 102-103). De hecho, la autora nos reclama: "let the atrocious images haunt us. Even if they are only tokens, and cannot possibly encompass most of the reality to which they refer, they still perform a vital function. The images say: This is what human beings are capable of doing [...]. Don't forget" (Sontag, 2003: 115).

Vale la pena esbozar, brevemente, algunas diferencias importantes entre las imágenes fotoperiodísticas y las artísticas: éstas últimas, por pertenecer a un régimen creativo e institucional que les permite, en principio, ir más allá de los límites éticos y morales de su tiempo, tienen necesariamente una consideración diferente a las primeras, a las que se les supone un tratamiento más objetivo de la realidad (además de la especificidad del medio fotográfico). Por tanto, ni la condición ni la construcción de estas imágenes es exactamente igual en ambos casos. Sin embargo, hay movimientos de ida y vuelta entre ambos regímenes visuales, pues en muchos casos las imágenes fotoperiodísticas han penetrado el espacio institucional del arte y, en otros muchos, la base de la construcción de las obras de arte se encuentra en la apropiación de imágenes de los medios de comunicación de masas. Por estos motivos, conviene revisar la acusación habitual que se les hace a muchas imágenes de la violencia (tanto artísticas como de los medios) de estar “sobreconstruidas”, de estilizar la realidad, de estar más cerca del artificio del campo artístico que de la exhibición *neutral* de una realidad objetiva pues, por un lado, en ambos casos –aunque en diferentes grados–, toda representación conlleva efectivamente una transformación estética, mientras que, por otro, es necesario tener en cuenta el contexto de producción y difusión/recepción particular de las imágenes.

En cualquier caso, una fotografía o una obra de arte no puede evitar emplear una retórica visual o generar una respuesta (de pensamiento o sentimiento) en el espectador mediante la interacción de forma y contenido (Reinhardt, 2007: 27). Quizá, como apunta Francine Masiello, este rechazo de lo estético tenga que ver con el gran valor que se le da, desde hace más de dos décadas, al testimonio y las narraciones de experiencias de primera mano que sólo las víctimas o los testigos directos pueden hacer; en este escenario, “art suddenly appears to be the enemy of truth, the violator of authenticity and singular experience, a traitor to the ethical values with which one might read the past” (Masiello, 2001: 6).

Soy consciente, no obstante, de que algunas obras o artistas efectivamente pueden llegar a estetizar el tema que abordan, en el sentido de enmascarar una situación atroz que implique gran sufrimiento para ciertos individuos mediante un artificio quizá

excesivo que ponga en cuestión tanto los intereses del artista como el valor ético de su producción; en este sentido, estoy de acuerdo con Reyes Mate cuando afirma que “esta estetización del horror sólo es posible si las víctimas son hechas insignificantes e invisibles” (2008: 172). De cualquier otra forma, entiendo que las imágenes, en principio, invitan a la reflexión y que las estrategias retóricas y visuales con las que éstas se construyen intensifican esa invitación.

Otro debate importante al hilo de todas las consideraciones anteriores, en el ámbito específico de la visualidad latinoamericana es si la representación de la violencia es una forma de exotismo, es decir, una vía de legitimación y diferenciación con respecto del arte que se produce en otros lugares del mundo, para inscribirlo en los circuitos y mercados globales y, en esta misma línea, si la representación de la violencia es un producto de exportación rentable. Para algunos autores, como Ignacio Sánchez Prado (2006), la violencia es un elemento que se usa estratégicamente en las representaciones culturales de las últimas dos décadas. Así, la promoción de la representación de la violencia como producto de consumo cultural globalizado conlleva, para el autor, que América Latina sea considerada un “espacio de la violencia, [un] lugar donde sucede una vida vertiginosa de miseria y otredad que fascina a las audiencias pseudoprogresistas de los festivales internacionales” (Sánchez Prado, 2006: s.p.).<sup>12</sup> Desde mi punto de vista, este tipo de generalizaciones, que continúan la línea marcada por la porno-miseria de Ospina y Mayolo, no contribuyen al debate sino que, más bien, lo oscurecen. Por supuesto, ni toda representación de la violencia es un artefacto político *per se*, ni tampoco toda representación de la violencia exotiza el lugar al que hace referencia o del que procede el artista que la realiza. Como vengo sosteniendo en estas páginas, en todo análisis sobre este fenómeno es necesaria siempre la comprensión de las profundas raíces económicas, sociales y políticas de la violencia, además de un análisis situado del propio artefacto cultural que la representa. No considero, como hace Sánchez Prado, que poner la violencia en el centro de la producción o el análisis cultural implique dejar de lado otros temas centrales, ni que implique naturalizar irrevocablemente el conflicto social y, así,

---

<sup>12</sup> El autor se centra principalmente en el cine y, más concretamente, en la película mexicana *Amores perros* (González Iñárritu, 2000).

despolitizarlo. Todo lo contrario, el silencio en torno a la violencia (o el ruido sordo de los análisis superficiales) favorece la naturalización y despolitización.

Por último esbozaré una cuestión que me parece muy relevante en el contexto de los debates que he desarrollado aquí: la relación entre las prácticas artísticas que abordan la violencia y los espacios expositivos. Considero que la exhibición, bien fundada y planificada, de este tipo de obras puede ayudar a una mayor comprensión de las mismas y de los problemas que tratan. Según Jay Prosser (2011) es precisamente el hecho de exhibir las imágenes de la violencia en un museo o una galería lo que puede hacer que nuestro “encuentro con la atrocidad” cambie (para bien): las imágenes de la violencia, bien sean fotografías, vídeos o instalaciones, son también, en el contexto de su exhibición, objetos físicos. Así, las obras re-sitúan la violencia a la que hacen referencia y contribuyen a la construcción de espectadores diferentes a los de la televisión o internet. Este tipo de exposiciones tienen el potencial de establecer relaciones entre esos objetos artísticos y el cuerpo del espectador y, por tanto, de restablecer una dimensionalidad de la violencia que se pierde y aplanan cuando atendemos sólo a las imágenes que aparecen en nuestras pantallas. Por su parte, Boris Groys considera que, hoy en día, las instituciones artísticas son prácticamente los únicos lugares en los que podemos tomarnos el tiempo necesario para reflexionar y comprender nuestro presente (nuestro “media-driven zeitgeist”), lugares donde poder confrontar nuestro tiempo con su trasfondo histórico (2009: 59). En esta línea, creo que la *confrontación*, como espectadores, con artefactos visuales que aborden las múltiples problemáticas, efectos y afectos de la violencia es un ejercicio que debemos realizar y para el que debemos estar dispuestos a ver más allá o, como decía al comienzo de este texto, a dejar que los artefactos visuales nos provoquen e interpeleen para que la transformación comience.

### **Los textos del dossier**

En el ensayo que sigue, Alejandro Gamboa reflexiona sobre los modos en que el arte contribuye a la construcción social de la percepción de la guerra en Colombia, a partir del análisis de la exposición titulada *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica* (2009). Gamboa propone entender la exposición como un dispositivo visual con

un discurso marcado, y no como huella indicial del horror de la guerra, pues hay todo un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir de los cuales se construye el sentido del proyecto y, por extensión, de la guerra en Colombia.

Por su parte, Olga Rodríguez-Ulloa estudia, en su artículo, desde lo visual, sonoro y discursivo, el desarrollo y fracaso de la escena subterránea peruana a finales de los ochenta, así como la descomposición política y social del momento. A partir del análisis de la portada del disco homónimo de la banda de *hardcore* Ataque Frontal, la autora reflexiona sobre la violencia racial global en que se inscribió al grupo y también sobre la circulación y usos de las imágenes de la violencia del conflicto interno peruano.

Finalmente, el texto de Ana Torres analiza diferentes formas de representar la violencia a través de varios casos de estudio que abordan la violencia reciente en México, y sus implicaciones en los procesos de "memorialización". La autora propone poner el foco en los espacios públicos-políticos-agonistas como nuevas formas de subjetividad política.

### **Bibliografía**

- Adorno, Theodor W. "Cultural Criticism and Society" [1949], en: Tiedemann, Rolf (ed.). *Can One Live After Auschwitz?* Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 146-162.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- Apter, David E. (ed.). *The Legitimization of Violence*. Nueva York: New York University Press, 1997.
- Bal, Mieke. *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010.
- Benjamin, Walter. "Hacia la crítica de la violencia", en: Benjamin, Walter. *Obras*, libro II, vol. I. Madrid: Abada, 2007, pp. 183-206.
- Berger, John. "Photographs of Agony", en: Berger, John. *About Looking*. Nueva York: Vintage Books, 1991, pp. 41-44.
- Butler, Judith. *Prekarious Life: Violence, Mourning, Politics*. Nueva York: Verso, 2004.
- Casaús Arzú, Marta. "El binomio degeneración-regeneración en las corrientes positivistas y racialistas de principios del siglo XX: de la eugenesia al exterminio del indio en la Generación de 1920 en Guatemala", en: *Mesoamérica*, n. 51, 2009, pp. 1-27.

- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México y Barcelona: UAM-Iztapalapa y Anthropos Editorial, 2009.
- Chávez Mac Gregor, Helena (coord.). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: MUAC, 2012.
- Clausewitz, Karl von. *Vom Kriege*. 1832. Disponible en alemán en: <http://www.clausewitz.com/readings/VomKriege1832/Book1.htm>.
- Dean, Carolyn J. "Empathy, Pornography, and Suffering", en: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, núm. 1, 2003, pp. 88-124.
- Didi-Huberman, Georges. *Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2012.
- Feldman, Allen. *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Groys, Boris. "The Fate of Art in the Age of Terror", en: Slome, Manon y Joshua Simon (eds.). *The Aesthetics of Terror* (cat.). Milán: Charta, 2009.
- Hernández Rejón, Mónica. "La nota roja y la naturalización de la violencia", en: *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura. Memoria del IV Encuentro de investigación y documentación de artes visuales*. México: CENIDIAP, INBA, CONACULTA, 2012, pp. 65-73.
- Linfield, Susie. *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- López, Miguel y Longoni, Ana (eds.). "Irrupciones al Sur. Nuevas formas de antagonismo artístico-político en América Latina", en: *Tercer Texto*, núm. 2, 2011.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham y Londres: Duke University Press, 2001.
- Mate, Reyes. *La herencia del olvido*. Madrid: Errata naturae, 2008.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Tenerife: Melusina, 2011.
- Mbembe, Achille. "Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África", en: Mezzadra, Sandro (comp.). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 167-196.
- Ong, Aihwa. *Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty*. Durham: Duke University Press, 2006.

Ospina, Luis y Mayolo, Carlos. "¿Qué es la porno-miseria?". Texto escrito con motivo del estreno de *Agarrando pueblo* en el cine Action République de París, 1978. Disponible en: <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>.

Prosser, Jay. "Installing Atrocity: The Body of the Photograph in Susan Meiselas's 'Reframing History'", en: *Afterimage*, vol. 39, núms. 1-2, 2011, pp. 74-79.

Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA, 2005.

Reinhardt, Mark. "Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique", en: Reinhardt, Mark et al. (eds.). *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, pp. 13-36.

Sánchez Prado, Ignacio. "Amores perros: violencia exótica y miedo neoliberal", en: *La Jiribilla. Revista digital de cultura cubana*, núm. 251, febrero de 2006. Disponible en: [http://www.lajiribilla.cu/2006/n251\\_02/251\\_03.html](http://www.lajiribilla.cu/2006/n251_02/251_03.html).

Sarat, Austin et al. (eds.). *Performances of violence*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2011.

Schinkel, Willem. *Aspects of Violence. A Critical Theory*. Hampshire: Palgrave Macmillan, Col. Cultural Criminology Series, 2010.

Sekula, Allan. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", en: *The Massachusetts Review*, vol. 19, núm. 4, Photography, 1978, pp. 859-883.

Seltzer, Mark. "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere", en: *October*, vol. 80, 1997, pp. 3-26.

Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores, 2006.

Sontag, Susan. *On Photography*. Nueva York: RosettaBooks, 2005 [1977].

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Picador, 2003.

Thomas, Deborah A. *Exceptional Violence. Embodied Citizenship in Transnational Jamaica*. Durham: Duke University Press, 2011.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Tenerife: Melusina, 2010.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós, 2009.