



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

Fosa común. La desaparición mediática

Tesina en la modalidad de Ensayo

Licenciado en Artes Visuales

Por: Arjan Emmanuel Sánchez Guerrero

Director de Tesina: José Miguel González Casanova Almoína

México, Ciudad de México, 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## ÍNDICE

7	INTRODUCCIÓN
16	1. IMÁGENES SENSIBLES: evidencia de sí mismas
34	2. IMÁGENES POLÍTICAS: su ingreso al foro común
50	3. PRÁCTICAS FORENSES: Identificar el cuerpo de la imagen
61	4. LA COMUNIDAD SENSIBLE
67	CONCLUSIONES (sumario de convicciones)
70	MEDIA FORENSIS. Ficción del documento y documento de la ficción
79	BIBLIOGRAFÍA
84	AGRADECIMIENTOS



## INTRODUCCIÓN

*Existo, luego pienso. Se es más que una idea*

Gabriel Orozco<sup>1</sup>

Actualmente las imágenes, en su circulación por una multitud de ojos, de manos, de pantallas, de programas de edición, de aparatos de reproducción, de pasiones, de intereses y de muchos otros mediadores, se transforman y entran en un limbo simbólico donde se desprenden fácilmente de categorías como *documento* y *ficción*, cuya distinción radica en los modos de interpretación y de producción que cada una implica<sup>2</sup>. En ese limbo, nada le deben a ninguna autoridad ontológica. Su

---

<sup>1</sup> Gabriel Orozco, *Materia Escrita*, Ediciones Era, 2014, p. 334.

<sup>2</sup> Nicolás Pereda, por ejemplo, afirma que “the division is not of ‘one talks about reality, one doesn’t’, or something like that (...) For me, documentaries have to do more with form, not with content; with a sort of general aesthetic approach” (“la división no es ‘uno habla acerca de la realidad, otro no’, o algo parecido (...) Para mí, los documentales tienen que ver más con la forma, no con el contenido; con una suerte de aproximación estética general” –traducción mía) en: <https://www.youtube.com/watch?v=jEmBv0VMcC4>

naturaleza nómada, accidentada y adaptativa<sup>3</sup> nos obliga a pensarlas desde su condición material. La imagen ya es real y veraz en tanto imagen.

Esta deriva tecnológica y social de las imágenes en la actualidad empuja hacia la bandeja de spam los modos establecidos de pensarlas. Bases epistemológicas y políticas para la visualidad de carácter integrador y emancipativo están tomando fuerza en los ensayos más contemporáneos, en los trabajos cinematográficos más resistentes e incluso en la masiva y popular producción visual de los youtubers que llevan su práctica a las últimas consecuencias.

Sin embargo, para la cultura moderna y su sensibilidad neoplatónica, las imágenes siguen siendo mensajeras de la idea, reflejos de la realidad, fantasías entretenidas, visiones de la utopía. Una insensibilidad de la imagen es parte de nuestra cultura, incapaz de concebir a una imagen que es sólo una

---

<sup>3</sup> Hito Steyerl señala que la representación visual se ha deteriorado por movimientos de especulación y desregulación. Hay un “relajamiento de las normas que rigen la información pública. Las normas profesionales de producción de verdad en el periodismo han sido anuladas por la producción mass-mediática, por la replicación del rumor y su amplificación [...]” (en *Los Condenados de la Pantalla*, Caja Negra Editora, 2014, p. 179). De tal modo, “las relaciones entre los signos y sus referentes se han desestabilizado aún más por la acción de la especulación y la desregulación sistémicas” (*ibid.*, p. 178).

imagen. Así, las imágenes llegan a ser poseedoras de verdad e instrumentos de la Justicia, y de la justicia.

Esta situación en la que nos encontramos determina el modo en que nos articulamos como sociedad y el modo en que articulamos el mundo como un conjunto: la realidad, ahí, no es la realidad sino el resultado de una disputa por la representación de la realidad.

*Los 43 normalistas de Ayotzinapa, ¿están muertos o desaparecidos?*

*¿Era posible producir en el basurero de Cocula una hoguera de 1600 grados centígrados para cremar a los 43 normalistas de Ayotzinapa?*

*¿Cómo es que no quedaron en la zona restos biológicos de sangre o piel que permitan identificarlos?*

Preguntas como estas nos hacen odiar, nos hacen marchar de a cientos, de a miles por las calles internacionalmente. Nos hacen escribir notas, ensayos, libros. Nos hacen emprender proyectos artísticos. Una perspectiva forense del conocimiento, del afecto, de la acción política, se ha desplegado en la cultura



contemporánea. Una perspectiva forense influye en la disputa por la representación de la realidad. Se ha contagiado un modo de conocimiento que escucha a los objetos o que les hace hablar para testificar un acontecimiento y que finalmente construye sobre ellos un un vere-dicto: un discurso verdadero que la Justicia puede blandir para someter –o proteger- al culpable.

Organismos internacionales se movilizaron para desentrañar la verdad del Caso Iguala y pareciera que la sociedad mexicana está ganando una batalla contra la desaparición de sus integrantes y a favor de su tejido. Con todo, considero que hay una pregunta que no se ha esbozado más allá de una que otra conversación: ¿Se puede desaparecer a alguien en el intento de hallarle?

*Por un lado, la Procuraduría General de la República lleva a cabo una investigación forense; por otro, las masas ciudadanas dan visibilidad al problema. Ambas partes activan y generan imágenes, procurando la aparición de 43 estudiantes. ¿Qué tipo de imágenes?. En un bando, aparentes y dudosas pruebas; en el otro, montones de representaciones mediáticas elaboradas con base en 43 retratos –“oficiales” pero deteriorados en su viralización. Imágenes accidentadas que se*

*convierten en imágenes idealizadas dignas de desconfianza: “la verdad histórica”<sup>4</sup> y “mártires, como los guerreros aztecas”<sup>5</sup>.*

Cuando menos, esa es una imagen que se puede tener de la situación.

La imagen, la persona o la sociedad que se puede tener en una situación dada puede tener un sentido impuesto. Pero esa es sólo una forma de la política: es una política mediática. En este ensayo intento esbozar una política sensible: la construcción de forma con sentido no-impuesto. En las prácticas forenses se da una controversia entre estas dos políticas y por eso, a través de ellas, puede desarrollarse un modo crítico y sensible de percibir y de producir lo real.

\*

---

<sup>4</sup> Así pronunció Murillo Karam, Procurador General de la República de México al momento del acontecimiento y durante la investigación del Caso.

<sup>5</sup> “Los estudiantes de Ayotzinapa son mártires, como los guerreros aztecas...”. Declaración de César Martínez, artista del FARO de Oriente y autor de una ofrenda monumental de Día de Muertos instalada el 31 de octubre de 2014 en el Zócalo, según Sur Acapulco: <http://suracapulco.mx/archivos/220783>

*Lancé pseudópodos en innumerables direcciones, demasiados y no los suficientes.*

Edgar Morin<sup>6</sup>

*No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Un libro tampoco tiene objeto.*

Deleuze-Guattari<sup>7</sup>

*No representes las palabras. Las palabras mueren cuando las representas, se marchitan, y no nos queda más que tu ambición.*

Leonard Cohen<sup>8</sup>

Fosa Común es un ejercicio de convivencia *entre* las ideas puestas en juego y *con* estas ideas –con su involuntad y con mi propia involuntad o mi capacidad de ceder a la postura de mis enunciaciones. Compuse a través del isomorfismo: el ser-

---

<sup>6</sup> Esta es la segunda frase de Edgar Morin en (p. 38) el apartado de su “introducción general” dedicado al inacabamiento de la empresa que constituyó su libro *El Conocimiento del Conocimiento*, de Ediciones Cátedra, 1999 (primera edición, 1986).

<sup>7</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, PRE-TEXTOS, 2002 (1ª Ed. 1988), p. 10.

<sup>8</sup> Cómo escribir poesía, en:

<http://www.casadeletras.com.ar/blog/como-escribir-poesia/>

como, el promiscuo *ser-lo-mismo-que* que busca articular el dinamismo desenraizante del “y... y...” deleuzguattariano.

Esta convivencia conceptual no partió de un guión, de un protocolo, sino de un conjunto de ideas que se empalmaban y reforzaban unas a otras. Hubo una hipótesis que anticipaba una superposición importante de esas ideas, una intensidad que las atravesaba en conexión con mi obra artística, pero es sólo una entre varias que pudieron haberse usado como foto de perfil para este ensayo. El guión –la estructura lineal, unitaria o jerárquica del texto- no fue el punto de partida sino el punto de llegada. El lugar de partida, la ruta y el destino son cosas que fui en gran medida descubriendo o construyendo en el proceso. La política de escritura no se desarrolló sobre una forma previa de su colectividad –sobre una hipótesis o el plan de un protocolo- sino que ésta –su pensable contenedor- surgió como producto del repetido repaso de su contenido. El *plan de consistencia* fue el resultado de la evolución de su multiplicidad<sup>9</sup>. De ahí que mi concepción de por ejemplo la

---

<sup>9</sup> Para ahondar en el *plan de consistencia* y la *multiplicidad*, consultar la obra de Deleuze y Guattari.

“Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes (...) Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de

política o la colectividad se haya transformado continua y radicalmente desde que comencé a reflexionar con ellas –en varias ocasiones tuve la clara experiencia de abandonar una postura para tomar otra como consecuencia del proceso. Este ensayo ha crecido sobre la política de lo silvestre. Está vivo. Cada vez que abro el archivo de Word, las palabras se descongelan y siguen ramificando, floreciendo, parasitando. Como *Der Bevölkerung* (*La Población*, 1999-2000) de Hans Haake: ese jardín salvaje al interior del Edificio del Reichstag, donde el parlamento alemán se reúne.

Confieso que sufrí lo que Morin llama la “tragedia del saber moderno”<sup>10</sup>: el problema de la imparable ósmosis intelectual. El problema de la interdependencia entre la comunidad y la inmunidad: la paradoja de la necesidad de abrir el objeto y la obra de conocimiento para su enriquecimiento y complejización, y la necesidad de cerrarlos para evitar su disolución y para que cumpla sus fines prácticos de publicación y circulación –además de, en este caso, sustentación de un

---

naturaleza (...) La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación. (...) En la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones, todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un *plan* de consistencia de las multiplicidades” (Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p. 15).

<sup>10</sup> *Op. cit.*

proceso de titulación. Se lo atribuyo en parte al hecho de no querer comunicar algo sino conocer –no emitir un mensaje que sostengo de antemano sino aventurarme en la producción de un mensaje desconocido a través de una exploración localizada.

En el sentido de todo lo anterior, Fosa Común es en su totalidad la conclusión a la que llego después de reflexionar los temas expuestos, porque no trata de demostrar nada sino de mostrar lo que crece y cómo crece en esta particular composta de sujetos perdidos.

## 1. IMÁGENES SENSIBLES: evidencia de sí mismas

*El Homo Modernus es una imagen convexa que  
se cree un ser humano.*

Homo Modernus<sup>11</sup>

*Para la forma, la realidad es "mágica", de  
imágenes, hecha de materia infra-para-supra-  
lingüística.*

---

<sup>11</sup> "The Homo Modernus is a convex image that believes itself to be a human being". Homo Modernus, Tractatus Philosophicus, en: <https://www.youtube.com/watch?v=bZRuGGXAxew&list=PLjyOkcl-id6xcVYXO7e5IL-tvMI-z7VDv&index=5>

Esta declaración es un tanto paradójica y reveladora. Pareciera una afirmación hecha por un ser humano que intenta escapar a la condición homomoderna y que recurre a la producción de un video para transmitirnos su mensaje de liberación. Sin embargo, el autor, la autora o lxs autorxs del video se encuentran en el anonimato: quien firma el objeto audiovisual es el mismo Homo Modernus, o la Homo Modernus –aquella que declama el tratado filosófico presentado. Así, uno escucha/ve/lee el tratado como si se lo estuviera comunicando un ser humano que, en realidad, concretamente, no es más que una imagen-movimiento-sonido. Imagina que una imagen reivindica tu propia humanidad como algo distinto de una imagen. El efecto que eso tiene es que la imagen se pandea y se acerca, se hace convexa, y resulta en que percibes el sentimiento de ser humano contenido y desempeñado por esa imagen. Estableces una empatía con la imagen convexa a través del sentimiento de ser humano. Lo que aquello provoca es una integración de las nociones de imagen y de ser humano de un modo en que ambas formas conviven sin apoderarse la una de la otra, en pertenencia mutua.

Pablo Fernández Christlieb

*Esa sensación de inmediata certidumbre es la  
visión de nuestra verdadera vida.*

Vital<sup>12</sup>

Pareciera que habitamos un mundo aparente compuesto de imágenes. De fantasmas de la realidad que se han multiplicado y se han apoderado de la ella. Pero hace tiempo que no son algo como un reflejo del mundo –ahora el mundo las refleja a ellas:

“Es como uno que para conocerse se compra un espejo, pero ya frente al espejo, no sólo se conoce, sino que también se peina, y entonces al mismo tiempo que se conoce se construye una apariencia, que es, recursivamente, lo que va conociendo (...) pero siempre puede preguntarse quién es uno, si uno, o el otro que está en el espejo, y la respuesta es que ambos son seres recíprocos”.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Citado por Pablo F. Christlieb en *La Sociedad Mental*, Anthropos Editorial, 20014, p. 123.

<sup>13</sup> Pablo F. Christlieb en *op. cit.*, pp. 15 y 16.



Incluso podríamos decir que desde siempre la imagen ha estado integrada a la sociedad y a la realidad porque, si bien hoy las selfies son el lugar donde las personas se reflejan para recurrirse<sup>14</sup>, desde siempre la gente se ha mirado en el agua o en los demás para reflejarse y recomponer la imagen de sí misma, y porque ya desde las pinturas rupestres, según se especula, la imagen se elaboraba para que la realidad fuera su consecuencia. La existencia misma de la idea de *color* manifiesta esta condición intrínseca del mundo como imagen: el mundo, para quienes vemos, además de ser una infinidad de cosas, es una cosa vista, una cosa pensada visualmente. La imagen siempre ha existido porque es una forma del conocimiento.

Se puede ir aún más lejos y pensar que, en el mundo de hoy, las imágenes ya no se producen sino que se re-producen: son el resultado de una producción reciclada, multiplicada,

---

Recuerdo también la lúcida respuesta de una amiga en una de sus fotografías de perfil en Facebook:

“Ella no soy yo. Las fotografías son algo difícil, porque quieres ser como una foto tuya, y jamás podrás ser igual. Entonces empiezas a copiar la foto”.

<sup>14</sup> Un certero señalamiento de Edgar Bautista, conocedor de las tendencias media entre las personas más jóvenes. Selfie fue la palabra del año en 2013 para el diccionario Oxford, que la integró a su publicación.

desplazada, degradada y renovada<sup>15</sup>. La imagen como forma del conocimiento es tan determinante que, después de la inauguración del Antropoceno<sup>16</sup>, casi todo, incluida la Tierra, la *Canica Azul*, es la re-producción de una imagen. La división entre producción y posproducción expiró. Toda producción es un *after effect*<sup>17</sup>. El mundo entero es un mundo re-producido.

---

<sup>15</sup> Esta idea es desarrollada por Hito Steyerl en su ensayo ¡Corten! Reproducción y Recombinación, contenido en op. cit.

<sup>16</sup> Provocando amplia discusión, la geología actual propone la idea de que nos encontramos en una nueva era geológica, tentativamente iniciada con la Revolución Industrial, donde las actividades humanas son el principal agente determinante de los ecosistemas terrestres. Algunos consideran que esta influencia humana sobre el planeta no puede no ser un proceso cultural, con lo cual la relación entre lo natural y lo artificial, lo humano, lo social, pierde todo sentido dicotómico. La naturaleza deja de pensarse como algo que rodea y contiene a la tecnología, a la cultura, y aparece en cambio como algo que es contenido dentro de éstas. Incluso la narrativa moderna que considera la existencia de la naturaleza como algo anterior y la cultura como algo posterior es puesta en duda por las reflexiones que parten de esta idea. Matt Edgeworth, por ejemplo, desarrolla una arqueología de los ríos, a los que propone, aún con toda la impermanencia que los caracteriza, como un entrelazado entre naturaleza y cultura, como una suerte de cultura material natural (A Report | A Matter Theater: Archaeology and Aesthetics - Chus Martínez and Matt Edgeworth, en: [https://www.youtube.com/watch?v=qQK5yhjK8Zs&index=3&list=PLjyQkcl-id6wDpXngK7YVeIzNbJhKc\\_e9](https://www.youtube.com/watch?v=qQK5yhjK8Zs&index=3&list=PLjyQkcl-id6wDpXngK7YVeIzNbJhKc_e9) )

<sup>17</sup> Los *after effects* –en español efectos posteriores aunque comúnmente llamados *special effects* o efectos especiales- son las partes de la posproducción audiovisual con resultados ilusionistas en la obra, y se realizan para transformar imágenes que no podrían ser generadas en el proceso de filmación.

Si tenemos la sensación de que ahora y no antes la imagen y la realidad se han fusionado, es porque antes se separaron: la imagen generó territorios o cuerpos propios: la pantalla, el pixel, la proyección lumínica, así como la impresión o la fotografía. Emergieron objetos que, cuando los miramos, no vemos otra cosa que una imagen. La conciencia del soporte se ha desvanecido. Se ha desvanecido la conciencia de la materialidad de la imagen. Sin embargo, ésta se puede visualizar con claridad cuando su cuerpo es vulnerado. El glitch, analógico o digital, lumínico o no, es como la cubeta de pintura que se le arroja al hombre invisible para hacerlo perceptible: una corporalidad de pronto irrumpe en la visión.

En su separación, la realidad está tomando la forma de la imagen como nunca antes. La sofisticación y democratización – o popularización- de los medios para producir, distribuir y consumir imágenes ha llegado a tal punto que el mundo se está mudando a sus cuerpos. El mundo se percibe a través de los cuerpos de la imagen, o esos cuerpos son ahora el mundo perceptible. Será por eso que el uniforme militar de moda en

los ejércitos del mundo es un camuflaje pixelado<sup>18</sup>. Como si el mundo fuera una gran pantalla.

Las imágenes, desde siempre existentes, tienen materia y cuerpo, y toda materia y todo cuerpo es una imagen mientras sea visible. Así como hay rostros de carne o rostros de tinta o de grafito, hay imágenes de papel, de luz y de carne. Las imágenes son, en palabras de Hito Steyerl, “una cosa como tú y yo”, que también somos imágenes por tener una forma o identidad visual. Las imágenes son seres sensibles, cosas sensibles entre otras cosas sensibles.

\*

¿Qué es lo sensible?, ¿qué la sensibilidad?

Lo sensible es la forma. Para este ensayo, retomo en gran medida la idea de forma de Pablo Fernández Christlieb<sup>19</sup>. No se

---

<sup>18</sup> Hito Steyerl hace el astuto señalamiento de que “adapting to reality means to become a video image” (adaptarse a la realidad significa volverse una imagen de video), pues, explica, la milicia intenta adaptarse a una realidad videograbada –o perderse en ella pixelándose. En *Hito Steyerl – White Shadows: what is missing from images*, ponencia en la Gdansk Academie of Fine Arts (13 de abril de 2012), min. 32:

<https://www.youtube.com/watch?v=PoZa707a91s&list=PLjyOkcl-id6xcVYXO7e5IL-tvMI-z7VDv&index=1>

trata de la *Forma* platónica sino de un concepto flexible según el cual puede decirse que hay cosas que tienen más o menos forma pero incluso que todo lo que existe tiene una forma, que la forma es lo común a todas las cosas –porque “todo lo que es algo, lo que sea, lo primero que tiene es una forma”<sup>20</sup>. De ahí que no haya separación entre figura y forma, entre forma y contenido o entre “el sujeto que habla, un objeto del que habla, y el punto de vista desde el cual se dice algo sobre el objeto”<sup>21</sup>, los cuales, en la forma, comparten una misma colectividad donde son indistinguibles. La forma colectiviza. La forma es lo que no se puede conocer desmenuzado en partes legibles sino que debe sentirse, de una sola vez<sup>22</sup>. La forma es algo que de

---

<sup>19</sup> En *La idea de forma*, el primer capítulo de *La Sociedad Mental*, desarrolla ampliamente el concepto y ofrece “la siguiente definición: una forma es una cosa (objeto, entidad, etc.), física o no física (verbal, situacional, etc.) que consiste en algo más o distinto que sus descripciones o medidas, que se presenta o aparece como una unidad independientemente de sus componentes, y que contiene dentro a su observador (uno mismo, la sociedad, etc.) o de la cual uno (la sociedad) es coexistente” (p. 30).

<sup>20</sup> Pablo F. Christlieb, *ibid.*, p. 22.

<sup>21</sup> Christlieb se refiere a la teoría de Charles Sanders Peirce, en *La Sociedad Mental*, *ibid.* p. 47.

<sup>22</sup> Para Christlieb, hay unas realidades “cuya complejidad no puede distribuirse en una fila para desfilar por turnos, sino que tienen que aparecer todas juntas de una sola vez, de manera que deben configurarse en un conocimiento de orden simultáneo, no legible, sino sensible, no verbalizado sino afectivo, que es el de las formas y los sentimientos”. (*ibid.*, p. 49)

pronto aparece. Y aparece completa y auténtica –es lo que parece ser y se muestra tal y como es<sup>23</sup>:

“En la forma, la realidad es inmediata, porque la forma ya es la realidad directamente: un sueño es ese sueño, la tristeza es esa tristeza y no cabe preguntarse qué significa porque ella es el significado; como dice Gadamer, ‘lo representado está por sí mismo en su imagen’”<sup>24</sup>

La sensibilidad es la intensidad de la forma o la capacidad de pensar la forma. La sensibilidad y la insensibilidad son subjetivas y relativas, como el calor y el frío. Un objeto con poca forma no aparece como lo que es sino como algo que pretende ser, como los presidentes y demás funcionarios públicos que se desviven en hablar y en gesticular como personas relajadas y seguras de lo que dicen. Relativamente en vano, pues quien es sensible a sus esfuerzos –quien tiene capacidad de pensar su forma- encuentra evidente que fracasan en el intento.

---

<sup>23</sup> Claro que lo que algo parece ser varía según quién observa. La diversidad y la singularidad de las formas que pueden encontrarse en cualquier cosa dependen de la sensibilidad de aquello que percibe a esa cosa.

<sup>24</sup> Pablo F. Christlieb, *op. cit.* p. 47.

Cuando algo es sensible, cuando tiene mucha forma, es fácil involucrarse, hacer colectividad con ello. Y cuando uno es sensible, se involucra con facilidad. La sensibilidad permite conocer las cosas en su sentido actual, sin importar el sentido que se les pueda imponer. Las imágenes, en su sentido actual, no son nunca representaciones de algo ajeno.

\*

Como advierte su etimología, la imagen, del latín *imago*, de *imitari*, de la raíz protoindoeuropea *im-eto*, en última instancia de *aim*, “copia”<sup>25</sup>, se ha encontrado sometida a una existencia impropia, dependiente, incompleta, inmaterial –siendo sólo lo que se mira sobre el soporte pero no el soporte- e inscrita en un mecanismo ideológico llamado platonismo, explicado por Deleuze en su ensayo *Simulacro y filosofía antigua*<sup>26</sup>. Lo que ahí se expone como una “inversión del platonismo”, aquí se traduce en una inversión del *representacionismo*: la abolición

---

<sup>25</sup> Según Wikcionario: <https://es.wiktionary.org/wiki/imagen>

<sup>26</sup> *Simulacro y filosofía antigua* es un apéndice del libro de Gilles Deleuze *La ógica del sentido*. La interpretación que hago aquí es de una Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

de la imagen inmaterial, mediática: la reivindicación de la imagen que no representa, que se presenta a sí misma.

En aquella ficción del platonismo, existe el mundo de las esencias y el mundo de las apariencias, el original y la copia, la idea y la imagen. Se trata de un cosmos dividido que tiene el objetivo de “distinguir lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico”<sup>27</sup>, o lo verdadero y lo falso. Ahí, la imagen mantiene una relación de semejanza con la idea: es valorada y verdadera por cuanto se asemeja a ella, pues está hecha para manifestarla, de modo que es juzgada a profundidad en una dimensión lineal por la cual se va desidentificando progresivamente según su falta de identificación con el original, al punto de que no mantiene semejanza alguna y se vuelve, en términos platónicos, un “simulacro”: un Otro, un loco, existente pero anónimo, ignorado, omitido.

En ese mundo, la imagen no puede ser un original ni una idea: no puede ser manifestada o lo que ella misma deba manifestar. La imagen-copia es la imagen mediática: una forma visual hecha para transmitir algo, para darle visibilidad a una realidad que no es ella misma. El periodismo y la publicidad están llenas

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 180.



de ese tipo de imágenes. Todo conocimiento que presume tener la verdad sobre algo más, es mediático.

Las imágenes mediáticas son aquellas a las que se les ha impuesto un sentido y que tienen la vocación de imponerse a quien las observa, de disponer del espectador, y por lo tanto son aquello que Giorgio Agamben llama *dispositivos*: cosas con “la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”<sup>28</sup>. La mediatización, como imposición de sentido, saca a la imagen de su curso propio de existencia y le impone un discurso a su corporalidad. Las imágenes mediáticas no son la manifestación o evidencia de un original –por el contrario, son producidas deliberada y cuidadosamente con el fin de comprobar la existencia de ese original, de ese dios o de ese crimen por el que alguien, inocente o culpable, deberá ser castigado.

\*

Pero, si seguimos a Deleuze, encontramos una paradoja: aquella figura completamente negativa elaborada por Platón, el

---

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, ¿Qué es un dispositivo?, en *Sociológica*, año 26, número 73, mayo-agosto de 2011, pp. 249-264.

simulacro, termina por afirmar lo indeseable: una cosa que no tiene semejanza pero que tiene una forma y una imagen: una *imago*, una *imitari*, una *aim*, una copia que no copia a otra cosa. Una cosa que no copia o manifiesta a otra sólo puede copiar o manifestarse a sí misma. La inversión del platonismo es la inversión del representacionismo.

Dicho acontecimiento imaginario detona una desmediatización de la imagen: ya no existe para representar la verdad de una entidad superior o anterior, de una Causa, de una Idea, de una Mismidad, de una Realidad o de cualquier otra imagen original: esta nueva imagen inmediática se encuentra liberada de las categorías de *original* y *copia* y es “una cosa como tú y yo”: una cosa sensible entre otras cosas sensibles: una imagen con la forma de sí misma y que se presenta a sí misma: una imagen inmediata o desmediatizada<sup>29</sup>. Si todo es una imagen, nos

---

<sup>29</sup> En la escritura, los dos puntos funcionan para exponer a continuación lo que se anunció justo detrás. Marcan lo que puede ser la frontera entre una causa y un efecto o el “entonces” unidireccional entre un origen y su manifestación. Si se escribe dividiendo las frases con dos puntos consecutiva e indefinidamente y no se llega al simulacro sino, digamos, a la frase inicial, ¿se produce una emancipación reversiva, circular, escheriana del sentido de las frases: una autonomización o una puesta en inter-dependencia? ¿El “entonces” pasa a ser sustituido por el “o-sea” como equivalente al “ser-como” y al “y” deleuzguattariano? ¿O habría que erradicar

encontraríamos en un mundo donde nada representa a otra cosa, donde cada cosa se presenta a sí misma. Esto en sí es una condición política que trasciende lo visual y abarca todo el espacio colectivo: toda la sociedad y toda la realidad.

En suma, aunque hay una cierta colonialidad de las imágenes comerciales y propagandísticas, las cuales se apoderan cada vez más de toda superficie que encuentran disponible, no se trata de desestimar y segregar a las imágenes sino de todo lo contrario: permitirles la entrada, como seres corporales y sensibles que son, al foro o espacio colectivo. Las imágenes no están ahí para servirnos de ellas sino para convivir con ellas.

\*

La imagen, como es bien sabido, se compone en sí misma: al interior de un área determinada, elementos visuales se ordenan y conforman un compuesto que los supera y tiene su propia singularidad: una composición. O una forma, “esto es, aquello que es ‘otra cosa o algo más que la suma de sus partes’”<sup>30</sup>.

---

definitivamente los dos puntos de la escritura para talar la redacción platónica?

<sup>30</sup> Pablo F. Christlieb, op. cit., p. 64.

Componer es construir la forma de una colectividad organizada. Los modos de hacer esto se han estructurado, sistematizado, idealizado, defendido, reformulado, abandonado, improvisado en variantes incontables a lo largo de la historia.

El diagrama de Venn por ejemplo. Imaginemos tres círculos de colores distintos que se superponen, digamos los colores lumínicos: RGB o Red-Green-Blue. El área de superposición adquiere un color que no es ninguno de los tres pero que está constituido por ellos y depende de los mismos. La consecuente interdependencia entre R, G y B es lo que los hace una colectividad. A toda imagen digital la constituye esa tríada, y los colores que muestra surgen por su combinación en distintas proporciones.

La identidad también es colectiva: “A es consigo misma lo mismo”, dice Heidegger: la mismidad es una *Ge-stell*<sup>31</sup> o com-

---

<sup>31</sup> Cito la nota al pie de página de los traductores en *Identidad y Diferencia*, 1957, p. 6, Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS:

“En el idioma corriente «Gestell» significa «armazón», «chasis», «bastidor», «esqueleto», «dispositivo», etc., es decir, la estructura física interna de un objeto. Mediante el guión, Heidegger pretende que nos fijemos en el sentido del verbo «stellen» incluido en la palabra, que significa «poner», «colocar». Por otra parte, el prefijo «Ge-», tiene en alemán el sentido de un conjunto, de un colectivo (como en el caso

posición: pone en colectivo. Si te digo “yo soy lo mismo que tú”, significa que pertenecemos a un espacio colectivo, al de ser humanos, por ejemplo, o al de ser oprimidos, como cuando en una manifestación civil todo mundo grita: “yo soy... ¿Quién? El campesino. Que sí, que no, el campesino”, y luego cambian “el campesino” por “el estudiante” o por “el obrero”, o por cual sea el mismo que ellos: con quien se identifiquen o quien tenga su forma. La identidad, como la forma, es una com-posición o una colectividad. Y la imagen, como com-posición visual, es una forma o una identidad visual: una colectividad visual. La forma es entonces el espacio colectivo donde identidades, visualidades o cualquier conjunto de cosas se vuelven lo mismo.

Pero la imagen, además de componerse en sí misma, se compone con otras cosas: con un contexto, con un procesamiento, con una interacción, con una persona o con cualquier cosa para constituir una forma de diversas corporalidades. Las imágenes, en lugar de componerse en el *Appartheid* de la virtualidad y de la representación, desde donde pueden ser explotadas para el servicio de nuestra sociedad, de nuestras luchas políticas y disputas ideológicas, de nuestro autoritarismo

---

de «Ge-birge», «Ge-brüder», etc.). Estos son los dos sentidos que hemos querido rescatar con el término «com-posición».

epistémico, de nuestras obsesiones místicas y nuestras idealizaciones afectivas, pueden com-ponerse en nuestro espacio colectivo y convivir con nuestros cuerpos y el resto de los objetos.

Se convive con una imagen, por ejemplo, a través del *live cinema*, de la sonorización en vivo, de un performance de danza y videomapping, o a través de la cámara. Porque ver a quien produce o a lo que produce a la imagen –aquello que se pone entre la misma y quien la conoce- la desmediatiza. Todo lo que queda es una com-posición inmediata: la imagen compuesta inmediatamente con la realidad en la que emerge.

Otra dimensión de la colectividad de la imagen es la de su creación –no porque en su producción colaboren varias personas sino por la participación de las cosas del mundo en su nacimiento. La imagen inmediateca y colectiva resulta de una com-posición o experiencia colectiva con la realidad. Como en *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel, 2012): 87 minutos de un mundo de objetos sensibles que coexisten –tal como Steyerl describía al mundo. Dice Verena Paravel acerca de la filmación de *Leviathan*:

“Nosotros no esperábamos nada. Sólo estábamos lidiando con el medio ambiente, con la naturaleza (...) Nosotros vimos a esas aves volando y quisimos volar con ellas, así que simplemente lo hicimos. O ves a los peces y sólo quieres ir con ellos”.<sup>32</sup>

El mundo de la imagen sensible es un mundo absoluto donde “‘absoluto’...”, dice Christlieb que dice Abbagnano, “...quiere decir ‘lo que no tiene relaciones’”<sup>33</sup>. Pero no es que ahí las cosas se encuentren todas separadas; por el contrario, se encuentran todas integradas o participando de sí. La participación, dice Walter Benjamin, es la “ausencia de relación”<sup>34</sup>. Hay una unión o interpenetración entre lo que se conoce y quien lo conoce. “Todo conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto”<sup>35</sup>, dice Benjamin: en un mundo

---

<sup>32</sup> La traducción es mía. La cita sería:

“We weren't expecting anything. We were just like dealing with the environment, with nature (...) We see those birds flying and we wanted to fly with them, so we just do that. Or you see fish, you know, and you just go with them...” , en NYFF Press Conference: Leviathan:

[https://www.youtube.com/watch?v=cI0CqCIt-vE&index=12&list=PLjyQkcl-id6zLjPec\\_Ci99QLLktZ8qcVe](https://www.youtube.com/watch?v=cI0CqCIt-vE&index=12&list=PLjyQkcl-id6zLjPec_Ci99QLLktZ8qcVe)

<sup>33</sup> Pablo F. Christlieb, op. cit., p. 46.

<sup>34</sup> Citado por Hito Steyerl en op. cit., p. 52.

<sup>35</sup> Citado por Hito Steyerl en op. cit., p. 52.

absoluto de objetos que se afectan y se conocen. La inmediatez no es el contacto directo entre dos cosas separadas sino la compenetración en la que se refundan.

La imagen, así inmediática y colectiva, es la imagen sensible liberada del representacionismo que no trata de dar cuenta de una realidad verdadera y que no dice nada. No hay una búsqueda de evidencia sino una búsqueda de implicación. Si la imagen sensible se muestra a sí misma es porque no oculta o disimula aquello que la compone.

“Nada. No estamos tratando de decir nada. Pero algo que estamos tratando de hacer son películas que no digan nada”.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Lucien Castaing-Taylor en NYFF Press Conference: *Leviathan* (op. cit.). Y añade:

“Fiction films (...) are not reduceable to a point or to making a statement about the world, and non-fiction, documentaries, suffers by contrast with this burden [carga] that spectators put on it and filmmakers put on it and the programs put on it, which is that is allways elaborating an argument about the world: it's reduceable to making an statement about the world it's usually a political or a valuating statement. And to imagine the whole swath [andana], the whole domain of reality, of everything that is non-fiction, is divested of it's plenitude, of it's richness, the whole experiential sensory qualities of actually being in the world (...) so that they can be reduced to meaning, they can be encapsulated in language” (“Las películas de ficción (...) no son reducibles a un argumento o a realizar una declaración acerca del mundo, y la no-ficción, los documentales, en



## **2. IMÁGENES POLÍTICAS: su ingreso al foro común**

El conocimiento es tan voraz que demanda la visibilidad de todo lo que existe. Y siendo la economía de la presencia visual en el espacio colectivo tan desigual como la economía financiera, la representación visual es considerada un privilegio. Se considera también una estrategia de empoderamiento; por eso la utilizan actualmente la mayoría de los grupos oprimidos y en resistencia. Pero la representación visual está sobrevalorada.

En una cultura como la nuestra, la representación mediática es el formato estandar de la composición social. Por ejemplo, los representantes políticos hacen una mediatización política porque sustituyen la voluntad política. En los hechos, la representación política es sinónimo de representación mediática. En la mediatización, se aparenta incluir a alguien en el foro cuando en realidad se le oculta.

---

cambio, sufren con esta carga que les ponen los espectadores, los cineastas y los programas, que es elaborar siempre un argumento acerca del mundo: es reducible a hacer una declaración acerca del mundo que es usualmente una declaración política o de valor. Y es imaginar la totalidad de la andana, del dominio de la realidad, de todo lo que es no-ficción, despojada de su plenitud, de su riqueza, y también la totalidad de las cualidades sensoriales experienciales de estar de hecho en el mundo (...) de modo que puedan ser reducidas a la significación y encapsuladas en el lenguaje”).

Si vamos a exigir presencia en el espacio colectivo, ¿de qué modo nos haremos visibles o permitiremos que se nos haga visibles?. Hoy en día, es posible que ser representado no implique ser inmortalizado sino todo lo contrario: ser desaparecido<sup>37</sup>.

\*

*¿Qué mediaciones se articulan entre diferentes movimientos de protesta? ¿Se sitúan uno junto al otro, en otras palabras, meramente se añaden uno al otro, o se relacionan entre sí de algún otro modo? ¿Cuál es la imagen de un movimiento de protesta?*

*(...)*

*¿Cómo se edita lo político?*

Hito Steyerl<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Hito Steyerl sobre esta extraña coincidencia entre la producción masiva de registros visuales y una violencia generalizada –esta realidad actual donde “la era de la revolución digital se corresponde con la de la desaparición forzada” (op. cit., p. 179).

<sup>38</sup> Hito Steyerl, 2014, op. cit., pp. 82 y 83.

Como sea, las resistencias colectivas componen su organización –una forma de lo común- y también su visibilidad –una imagen común, una forma visual que pretende identificar y expresar al grupo<sup>39</sup>.

A la composición también se le puede decir agenciamiento, articulación o montaje<sup>40</sup> de varios objetos de cualquier tipo. E implica mecanismos particulares que producen colectividades específicas con identidades visuales específicas. La política es el acto de construir el espacio colectivo, el entorno social o la polis, pero también cualquier otro espacio colectivo, ya sea una agrupación civil, una ciudad, una forma de gobierno, una identidad o una imagen, porque todas estas cosas, como espacios colectivos donde convergen, entre otras cosas, personas y sociedades, son también emplazamientos políticos: lugares de imposición o de composición. Por supuesto, se puede imponer una composición, como podrían argumentar el nacionalismo vasco o catalán, o componer una imposición,

---

<sup>39</sup> Hito Steyerl desarrolla la relación entre organización y expresión en op. cit., en su ensayo *La articulación de la protesta*.

<sup>40</sup> El desarrollo de esta idea (la política como montaje), que ha sido de gran utilidad para ampliar mi concepción de la composición y para comprender las deficiencias de la propuesta de Ernesto Laclau -el "significante vacío" -, puede consultarse en su ensayo *La articulación de la protesta* (op. cit.).

como se hace en México cada 15 de septiembre, cuando la población general se disfraza de una mexicanidad para turistas.

\*

La relación que mantienen la composición y la forma es la relación que mantienen la política y la estética. La política es la producción de estética o, lo que es lo mismo, la composición de una forma.

Porque la forma, esa mismidad sensible donde se conjuntan las cosas unitariamente, es aquello que producen los gobiernos, dedicados a dar forma al espacio colectivo social, cuando deciden, por ejemplo, que una ciudad será una cuadrícula o una telaraña, o una costra gris de cemento en el territorio o un mosaico con áreas verdes, y es aquello que producen las políticas de producción industrial –como las normas ISO- al establecer los lineamientos materiales y metodológicos de lo que puede producirse como mercancía. En el arte, la política se llama técnica, que es la metodología a través de la cual se produce el estilo, es decir la forma peculiar de cada obra o conjunto de obras artísticas.

Política y estética mantienen una relación recursiva: la composición produce una forma que puede componerse con otras formas para integrar una nueva forma. El software que edita nuestro mundo funciona así, por ejemplo el programa de Adobe *After Effects*, que compone a través de capas unificables en composiciones que pueden trabajarse como capas en otra composición. Pero, si retomamos la perspectiva dual, podemos pensar en una producción compositiva de forma tanto como en una impositiva. La política impositiva sería la política mediática o insensible –aquella en la que la forma se produce con un sentido impuesto que obstruye su conocimiento inmediato. Esta política desvía la percepción del objeto que se tiene enfrente hacia un objeto ausente. Efectúa un mecanismo especulante que desvía la atención del objeto reflejante hacia la cosa reflejada.

\*

¿Cuál sería la política de una colectividad no impuesta sino efectivamente compuesta? Sería la política de la reivindicación común, la misma de la imagen sensible: se presenta con una forma unitaria y manifiesta de algún modo los elementos que la integran o en las cuales se encuentra integrada. Capas cromáticas translúcidas se empalman conformando un área

lumínica que adquiere, con cada añadidura, un color anteriormente inexistente. Ahí, las particularidades se encuentran directamente implicadas y son capaces de implicarse al mismo tiempo en otras colectividades. Sería la política del Hegemón Analógico, sinónimo de identidad colectiva y de espacio colectivo: una forma concisa, que puede ser un grito de “¡Presos políticos: libertad!” o una multiplicidad de siluetas humanas dibujadas<sup>41</sup>, donde “las reivindicaciones de los movimientos van incorporando las demandas de los otros en la propia”<sup>42</sup>. O la del consenso, que transforma e integra las reivindicaciones particulares en una nueva y unitaria. Este modelo implica que la forma de la colectividad viene *a posteriori* de la política.

Sin embargo, la política que quizás domina en la actualidad es aquella donde la forma de la colectividad existe *a priori* y se disputa en la política, que es la del “significante vacío”: una particularidad –como la condición humana o indígena o la de

---

<sup>41</sup> Esta es una referencia a una acción colectiva detonada por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel y realizada por Las Madres de Plaza de Mayo, quienes protestaron en 1983 por la aparición con vida de las víctimas de desaparición forzada durante la dictadura militar en Argentina dibujando siluetas humanas de tamaño real y montándolas en la Plaza de Mayo y sus alrededores.

<sup>42</sup> Enrique Dussel, 20 tesis de política, edición digital del autor, 2006, p. 62.

ser mujer- tomada del conjunto que operará como elemento puramente simbólico que será colmado de significado. Como si existiera una mujer o un indígena o un humano independientes de un contexto social lleno de significado y de vida. Nada existe libre de agenciamientos. Ernesto Laclau lo describe así:

“...diversos grupos compiten entre sí para dar a sus particularismos, de modo temporario, una función de representación universal. La sociedad genera todo un vocabulario de significantes vacíos cuyos significados temporarios son el resultado de una competencia política”.<sup>43</sup>

El significante vacío es una mismidad que no es una colectividad: una mismidad donde nada ha sido com-puesto. Es una mismidad vacía donde la nada es consigo misma lo mismo. A su vez, una colectividad que no es mismidad –una colectividad fragmentada- es una colectividad sin forma que tampoco existe. A las colectividades sin mismidad se les disfraza con logotipos, con banderas o trajes típicos, con estereotipos, con globos en forma de corazón, con “una sonrisa

---

<sup>43</sup> Ernesto Laclau en *Emancipación y Diferencia*, Ariel, 1996, p. 68.

para la foto”, con discursos de todo tipo, con documentos oficiales.

En una sociedad donde unos y otros no pueden componer lo común sino disputar el poder de imponerlo (un poder que también se podría compartir, pues siempre habrá otros otros), es una sociedad donde domina la inmunidad entre unos y otros y donde no hay comunidad<sup>44</sup>. No queremos que nuestro espacio colectivo sea un significante ajeno en cuyo significado no tuvimos la capacidad o la posibilidad de participar y que nos ha dejado en el anonimato o en la impotencia política.

La representación de una colectividad puede infligir una sustracción, una desaparición a varios niveles: puede suprimir a los integrantes del conjunto, a quienes producen la

---

<sup>44</sup> Roberto Esposito desarrolla la dualidad entre comunidad e inmunidad (*communitas* e *immunitas*) en su libro *Comunidad, inmunidad y biopolítica* (Herder, 2009) donde describe a la *immunitas* como aquello que exonera de un compromiso con lo común y protege los límites de la individualidad: “Si los miembros de la comunidad están vinculados a la misma ley, a la misma obligación o don de dar –que son los significados de *munus*– entonces *immunis* es, por el contrario, aquello que está exento o exonerado, que no tiene obligación respecto al otro, pudiendo así conservar íntegra la propia sustancia de sujeto propietario de sí mismo” (pp. 81-82).



representación o al cuerpo mismo donde la representación se instala –digamos por ejemplo el cuerpo de la imagen.

\*

Desaparecer, como les sucede a las víctimas de desaparición forzada, es salir del campo de lo visible para entrar a un estado de indeterminación, a una existencia desidentificada que termina únicamente cuando se reaparece vivo o muerto. Como en el experimento mental de Erwin Shrödinger –una efectiva metáfora retomada por Hito Steyerl- donde imaginó a un gato dentro de una caja con veneno. El gato tenía las mismas probabilidades de sobrevivir que de perecer. Mientras fuera retenido al interior de la caja y hasta que ésta se abriera, la resolución sería incierta. Una vez abierto el contenedor y por el acto de la observación, el gato sería fijado en la vida o en la muerte. Pero siempre que la caja permaneciera cerrada, un gato vivo y un gato muerto se encontrarían “ambos encerrados en un estado de superposición, es decir, en situación de copresencia, materialmente entrelazados el uno con el otro”<sup>45</sup>. Cuando una persona es desaparecida, se le intenta encontrar en donde sea o como sea para saber de ella, para identificarle.

---

<sup>45</sup> Hito Steyerl, *op. cit.*, pp. 143-144.

Si lo opuesto a la desaparición es la identificación, entonces la desidentificación es otro modo de decir desaparición. Un sujeto se deja de *tener* entre nosotros y de *saber* entre nosotros. Un sujeto es pixelado y su imagen se descompone. La gente es desaparecida por la mafia pero también por los medios de comunicación<sup>46</sup> cuando ignoran a una particularidad que, más que una particularidad, es parte de una forma o condición colectiva. Una persona también puede ser desaparecida mediáticamente, es decir mediatizada. Desaparecer es sacar del foro común, del espacio colectivo. Ocurre cuando se pixela el rostro de un testigo, los genitales de un manifestante o un territorio entero para invisibilizar daños de guerra, limitando la resolución de las imágenes satelitales en zonas de guerra no sólo a 50 centímetros por pixel, que es el tamaño aproximado de un cuerpo humano visto desde arriba, sino a 2.5 metros por pixel en el caso de Israel y el territorio ocupado de Palestina, donde un automóvil entero puede ser desaparecido por el espectro de visión mismo<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Por ejemplo, las luchas de múltiples comunidades del país por que no se haga explotación minera en sus territorios. Para informarse sobre esto, se puede consultar: <http://www.grieta.org.mx/mineria/>

<sup>47</sup> Según señala Eyal Weizman en *Forensis | Keynote Speech by Eyal Weizman*, min. 30:10 en: <https://www.youtube.com/watch?v=X2vBZlfwDK0#t=276.869406>

No obstante, la mediatización desidentifica o desaparece porque niega o sustituye la realidad del referente pero también la suya propia como representación: cualquier digitalización de una realidad la pixela, tanto si mide un solo pixel como si mide 69536 x 22230 pixeles. Toda fotografía documental digital es, en ese sentido, una pixelación de la realidad.

La desaparición mediática también ocurre cuando el Estado pixela un crimen de alto grado o calla al respecto. Por ejemplo, la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa mostró al grueso de la sociedad el paisaje de una desaparición forzada masiva. Pero la mediatización del acontecimiento se convirtió en la desaparición mediática de aquellos miles de cuerpos desaparecidos. No sólo eso, el símbolo mediático de los 43 ha sido la forma de una convergencia impersonal entre manifestantes, así como entre éstos y las víctimas –los 43, de quienes muy poca gente sabe siquiera sus nombres, y todos los demás.

Si la forma que nos identifica es la forma de la desidentificación, ¿somos una colectividad desidentificada?. Si la forma de la desaparición mediática nos caracteriza, ¿somos una colectividad mediatizada o incluso desaparecida?. ¿Nos

hallamos, por lo tanto, en la fosa común de la desaparición mediática?

\*

La desaparición o la mediatización en la imagen presume algo ausente –la Idea, la Realidad- pero manifiesto y verdadero. ¿Verdadero cómo?

La idea de verdad ha ido caducando en la filosofía y en la ciencia pero no en la política: la justicia requiere su existencia. Requiere un vere-dicto: un discurso verdadero. Esta verdad es producida y negociada a través del documento, que verifica una realidad. La verdad se produce porque es un instrumento político, un arma de la justicia<sup>48</sup>: es el dispositivo que somete a un castigo o que libera de él.

Pero la verificación no halla una verdad sino que genera una sensación de verdad a través de la comprensión. Comprender es aprender de alguien o de algo com-poniéndose con ello, sintiendo lo que se siente ser ese algo. La comprensión

---

<sup>48</sup> Con minúscula y con mayúscula, donde la Justicia se refiere a las instituciones –dependientes del Estado o el sistema de gobierno que corresponda- que administran la justicia.

comporta un “yo soy tú”, dice Edgar Morin, un “yo me vuelvo tú al mismo tiempo que sigo siendo yo mismo”<sup>49</sup>. Por eso la composición se basa en la comprensión, que es el modo de verificación del arte o de la estética. La verificación de la ciencia o de la lógica, por otro lado, es la explicación, que no obstante tiene como fin hacer de una cosa algo más comprensible<sup>50</sup>.

Ciertamente, la ciencia tiene métodos de verificación más rigurosos que, por ejemplo, la fotografía documental, métodos con resultados cuantificables, comparables, computables –es decir verificables por otros métodos igual de rigurosos. Pero no es que la verificación científica sea más certera sino que es más racional. “Ni la verificación emprírica ni la verificación lógica son suficientes para establecer un fundamento cierto del conocimiento”<sup>51</sup>, dice Morin. Lo que al final cualquier método de verificación intenta producir es certeza, y si no lo logra, algún otro método podrá verificar sus resultados, hacerlos capaces

---

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 158.

<sup>50</sup> Tanto Wikipedia como WordReference definen la explicación de ese modo. La RAE, como huyendo de la paradoja, dice que es para hacerla más perceptible, pero su definición de la percepción es tan amplia que abarca tanto a la “impresión material hecha en nuestros sentidos” como al “conocimiento, idea”.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 23.

de provocar la sensación de verdad –de ahí que la primera tarea del juez para valorar las pruebas de un crimen, antes que interpretar la información que se le presenta, sea evaluar su confiabilidad a través de pruebas de refutabilidad buscando indicios de fiabilidad<sup>52</sup>.

Se supone que la verificación –la científica cuando menos- ocurre entre objetos: un objeto analiza a otro –por eso se dice que es objetiva- mientras el sujeto mira desde fuera y luego recoge los datos que la operación arroja. De ello resulta un documento. No obstante, asumir que la objetividad de la verificación transfiere con fidelidad una realidad –que es casi decir que el documento es documento-, permite imponerse sin resistencia. La verificación mediática se impone sobre la imagen documental, y a su vez la imagen que documenta se impone sobre lo verificado. Un sujeto dispone de la imagen y la imagen dispone del espectador.

Hay una política mediática en la producción de documentos, pero también en su percepción. La sensibilidad mediatizada

---

<sup>52</sup> Así apunta el Dr. Jorge Arturo Cerdio Herrán en Seminario de Ciencia Forense y Derecho jueves 23 de Abril de 2015 (registro en video de su conferencia en dicho seminario), min. 2:44:47, en: <https://www.youtube.com/watch?v=oLFp-NmXQrQ>

tiene certeza de lo documentado, y la sensibilidad inmediatizada la tiene del documento mismo como imagen sensible: se explica a sí misma que lo expuesto resulta de un proceso específico de mediación y comprende su indeterminación sensible: sus condiciones de representación o su condición de conocimiento mediático. La sensibilidad inmediática se compone con el documento: la imagen deja de ser evidencia de algo ajeno. En última instancia, tampoco existe una división radical entre lo mediático y lo no mediático. Ni siquiera entre lo mediado y lo no mediado. No hay conocimiento directo que no implique una mediación o un elemento intermedio de algún tipo –ese es el problema de la pintura basada en la observación, que se trata de aquello que se interpone entre la mirada y lo mirado, ya sea la luz misma, el movimiento, dogmas estéticos, determinaciones ideológicas o cualquier cosa. La inmediatez es en todo caso un modo de la sensibilidad.

El sujeto político puede disponer de los objetos y de las imágenes o puede comprenderles. De igual modo, un objeto puede estar hecho para disponer de las personas o de otros objetos, o puede estar hecho para componerse con ellos.

Las prácticas forenses se dedican a la verificación a través de los objetos. Son un caso particular porque la política, en su subordinación legal, es una composición que deviene imposición.



### 3. PRÁCTICAS FORENSES: Identificar el cuerpo de la imagen

*Yo no creo en la transferencia del conocimiento  
sino en la transparencia del conocimiento.*

Víctor del Moral

*Las cosas son el único sentido oculto de las cosas.*

Fernando Pessoa<sup>53</sup>

*Si la identificación tiene que ver con algo es con este aspecto material de la imagen, con la imagen como cosa, no como representación. Y entonces quizá deja de ser identificación y en su lugar se convierte en participación.*

(...)

*Evidentemente, la identificación se produce siempre con respecto a una imagen, pero pregúntenle a cualquiera si de verdad le gustaría ser un archivo JPEG.*

Hito Steyerl<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Citado por Pablo F. Christlieb en op. cit., p. 113.

<sup>54</sup> Hito Steyerl, op. cit., p. 52.

La palabra *forense*, de las prácticas encargadas de identificar a los elementos de un crimen, viene del latín *forensis*, que significa “pertener al foro”<sup>55</sup>.

Las prácticas forenses vinieron a permitir la entrada de los objetos al foro jurídico para actuar como testigos. Pero más que

---

<sup>55</sup> En el texto editorial que presenta a la exposición *Forensis*, realizada de marzo a mayo de 2014 en la Haus der Kulturen der Welt en Berlín y curada en conjunto por Anselm Franke y Eyal Weizman (coautor de *Forensis: The Architecture of Public Truth*, publicado en 2014 -con motivo de la exposición mencionada- por Sternberg Press y Forensic Architecture y editado por esta última), encontramos la siguiente introducción al término *forensis* y a las prácticas en las que éste se ha implicado a través de la historia:

“Forensis is latin for ‘pertaining to the forum’ and is the root of the term forensics. The roman forum was a multidimensional space of negotiation and truth-finding in which humans and objects participated together in politics, law and the economy. With the advent of modernity, the meaning of forensics shifted to refer increasingly to the domain of law, and particularly to the use of medicine –and later science more generally- in the courts. Today, forensics is central to the ways by which states police and govern their subjects, and through its popular representations, has become a defining feature of contemporary culture” (“Forensis es en latín ‘pertener al foro’ y es la raíz del término forense. El foro romano fue un espacio multidimensional de negociación y búsqueda de la verdad en el que los humanos y los objetos participaron juntos en la política, la ley y la economía. Con el advenimiento de la modernidad, el significado de lo forense cambió para referirse cada vez más al dominio de la ley, y particularmente al uso de la medicina –y luego más generalmente la ciencia- en las cortes. Hoy, lo forense es central para los modos en que los Estados supervisan y gobiernan a sus sujetos, y a través de sus representaciones populares, se ha vuelto una característica definitoria de la cultura contemporánea”, en: <http://www.forensic-architecture.org/exhibition/forensis/#toggle-id-1>.

eso, han transformado el modo en que se participa de ese foro. La estética forense hace a todos los ecos de un crimen –o de cualquier hecho- susceptibles de ser estudiados y valorados científicamente, así como de ser procesados y representados a través de ciertos modos de verificación.

Actualmente, lo forense ha rebasado el foro jurídico y ha impregnado otros modos culturales de discusión y representación, produciendo “el ‘giro forense’ –una sensibilidad emergente en sintonía con la investigación material”<sup>56</sup> - y viniendo a “estructurar la manera en que entendemos y representamos los conflictos políticos, ya sean en medios de comunicación, en debates políticos, en literatura, en cine o en las artes”<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Traducción mía de: “the ‘forensic turn’ –an emergent sensibility attuned to material investigation”, Eyal Weizman en *Forensis: The Architecture of Public Truth*, publicado en 2014 por Sternberg Press y *Forensic Architecture* y editado por esta última, p. 9.

<sup>57</sup> Traducción mía de: “They inaugurated a new cultural sensibility, an ethics and a political aesthetics whose implications and influences quickly overflowed the boundaries of their initial forums and made their way from the juridical field to structure the way we understand and represent political conflicts, whether in media, in political debates, in literature, film, or the arts”. Thomas Keenan y Eyal Weizman, *Mengele’s Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press / Portikus, 2012., pp. 13-14.

Por su naturaleza explicativa, a las prácticas forenses se les llama ciencias, y por su naturaleza comprensiva, prácticas estéticas. Actualmente consisten en la producción de documentos y de verdad. Hablan en nombre de los acontecimientos y de los objetos, a los cuales mediatizan para obtener su testimonio.

\*

Ya en la Grecia antigua existía una corte especial, el *prutaneion*, para juzgar agentes desconocidos y objetos inanimados. Y en la Edad Media, los “abogados del diablo”, servidores de la iglesia, se encargaban de buscar fraude en lo que se contaba como milagros y pruebas de santidad para los candidatos a la canonización<sup>58</sup>. Pero la investigación analítica de las cosas con fines jurídicos, las prácticas o “ciencias” forenses, terminaron de consolidarse como un campo especializado del conocimiento, así como de tomar una enorme relevancia histórica y política, en el siglo XX<sup>59</sup> a través de casos como el de Josef Mengele<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Thomas Keenan y Eyal Weizman, *ibidem*, p. 26.

<sup>59</sup> “The late 19th and early 20th century saw the emergence of new forensic technologies and institutions –the collective project of scientists, reformers, and government officials. The proliferating growth

---

of industry, cities, nation-states, colonial empires, mass migration, and urban slums gave rise to new class, ethnic, national and political divisions, new opportunities for organized and disorganized crime –and spurred reformers to agitate for, develop, and implement, technologies of identification, surveillance, investigation, and analysis, of persons as well as bodies and crime scenes. With the popular press featuring lurid stories of horrific crimes and criminals, forensic scientists and reformers were well-positioned to offer solutions to the problems of crime. (...) Hand in hand with the introduction of new scientific approaches to criminal investigation, the entire criminal justice system –police, prosecutors, coroners' offices, courts, prisons, and research universities- underwent an uneven and fragmentary process of institutionalization, modernization, and professionalization”.

(“El final del siglo XIX y el principio del XX vieron la emergencia de nuevas tecnologías e instituciones forenses –el proyecto colectivo de científicos, reformadores y oficiales de gobierno. El prolífico crecimiento de la industria, las ciudades, los Estados-Nación, los imperios coloniales, la migración masiva y los barrios pobres dio lugar a nuevas divisiones de clase, étnicas, nacionales y políticas, nuevas oportunidades para el crimen organizado y desorganizado –y estimuló a los reformadores manifestarse a favor para desarrollar e implementar tecnologías de identificación, vigilancia, investigación y análisis de personas así como de cuerpos y escenas del crimen. Con la prensa popular presentando historias espeluznantes de crímenes y criminales horribles, los científicos forenses y los reformadores estuvieron bien posicionados para ofrecer soluciones a los problemas del crimen. De la mano de la introducción de nuevas aproximaciones científicas a la investigación criminal, el sistema de justicia entero –policías, fiscales, oficinas forenses, prisiones y universidades investigadoras- se sometió a un proceso irregular y fragmentario de institucionalización, modernización y profesionalización”.

En *Technologies of Surveillance*:

<http://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/exhibition/views.html>

<sup>60</sup> En 1985, los restos óseos de Mengele, el último nazi al que la Justicia internacional buscaba, fueron presuntamente encontrados en Brasil. Como el último perseguido por los crímenes del Holocausto, este hecho daría por terminada la cacería, daría por terminada una época, y por ello el hallazgo y estudio de sus huesos reunió a medios de comunicación y a un extenso grupo de científicos provenientes de

La disciplina forense identifica a un objeto, como a los supuestos restos óseos de Mengele, preguntándole: “¿Quién eres tú?”, ¿“Mengele’ o ‘No Mengele’”? “Lee” su historia y escribe algo que puede ser llamado una “osteobiografía”<sup>61</sup>. Son dos procesos o dos momentos de un mismo proceso. El primero es una identificación *de* el objeto: se identifica la imagen reconociéndola y encontrándole una forma. El segundo proceso, la verificación, es una identificación *a-través-de* el objeto: se toma la imagen como representación, como documento, y se identifica comparándola con otros documentos que justifiquen la forma encontrada –o la forma que se le quiere encontrar. En el primero, la imagen se refleja en uno mismo<sup>62</sup>. En otro, la imagen se refleja en un documento, tal como puede

---

destintas partes del mundo para investigar exhaustivamente y atestiguar si Mengele estaba o no estaba efectivamente muerto.

<sup>61</sup> Como cuentan Keenan y Weizman, (op. cit., p. 18), así llamó Clyde Snow, un famoso científico involucrado en el caso de Mengele, a sus procesos de investigación.

<sup>62</sup> Se refleja en los modos en los que la propia capacidad de percepción, imaginación o interpretación puede com-ponerse con la imagen. Es un proceso en el que uno mismo se conoce y se transforma por cómo conoce. Se abre la posibilidad de una etnografía psicodélica.

*Etnografía psicodélica* es como Ben Rusell define a sus filmes, pues son ejercicios de etnografía: “el entendimiento de sí mismo a través de un registro objetivo de alguien que no es uno mismo”, y de psicodelia: “el entendimiento de sí mismo a través de una experiencia subjetiva del mundo”.

apreciarse claramente en las “superposiciones de cara-cráneo”<sup>63</sup> de Richard Helmer, donde imágenes videográficas del cráneo de Mengele e imágenes videográficas de fotografías de su rostro en vida eran superpuestas unas sobre las otras para embonar o para ver si embonaban. Se produce una representación para compararla con otra. Las prácticas forenses primero se componen con la materialidad de la forma y luego le imponen una discursividad en los foros donde la representan. Su política es la superposición: una ambigüedad entre la com-posición y la la im-posición.

No obstante, en la práctica son “en realidad la ciencia al servicio de la ley”<sup>64</sup> y su labor está orientada a instaurar sobre el objeto un discurso verdadero<sup>65</sup>. Éstas ciencias, que integran

---

<sup>63</sup> Este procedimiento, uno de los muchos realizados en el estudio del cráneo de Mengele, fue desarrollado por Richard Helmer en el Instituto Médico-Legal de Sao Paulo, Brasil. Así lo documentan Keenan y Weizman en Mengele’s Skull... (op. cit., p. 38).

<sup>64</sup> Así me las describió en una conversación Emilio Gómez, criminalista, criminólogo y profesor de la Facultad de Ciencias Forenses de la Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>65</sup> Uno de los principios y conceptos clave de la ciencia forense es el de singularidad: la individualización de la fuente de un indicio, o sea que una prueba refiera a una instancia identificada como única y que excluye a cualquier otra. “Para que un insumo forense se sostenga con un resultado concluyente, supone que es verdad la tesis de la individualización”. Sin embargo, “NO EXISTEN DATOS QUE PERMITAN A

la elaboración de dispositivos documentales cuyo poder de verificación radica en una producción estética, parecieran perfilarse como una conquista disciplinaria del campo de lo estético: como la institución de un tipo de autoridad que existía ya en el conocimiento del cuerpo humano, donde los médicos tienen la última palabra, o en el conocimiento de la materia, donde los físicos tienen la última palabra, pero que no existía en este campo del conocimiento, pues el conjunto de disciplinas dedicadas a éste, las artes, no han tenido la vocación de producir conocimiento unívoco.

En el conocimiento forense se borran las fronteras entre la vida y la muerte, entre el sujeto y el objeto, entre el pasado y el presente. Al contrario de lo que los abogados podrían afirmar, los objetos son entonces depositados en la caja junto al gato de Shrödinger: el documento, como la ficción, es un estado de indeterminación de la imagen sensible.

---

LOS CIENTÍFICOS FORENSES OFRECER UNA IDENTIFICACIÓN DE UN OBJETO TAL QUE EXCLUYA A TODOS LOS OTROS OBJETOS DEL MUNDO". Así lo afirmó el Dr. Jorge Arturo Cerdio Herrán en Seminario de Ciencia Forense y Derecho jueves 23 de Abril de 2015 (registro en video de su conferencia en dicho seminario), min. 2:57:35 y ss., en: <https://www.youtube.com/watch?v=oLFp-NmXQrQ>

Como podemos darnos cuenta, esta es una condición que hace de cualquier veredicto que concluya con base en la ciencia forense un discurso exento de científicidad. No obstante, la gente es condenada con la justificación de "pruebas científicas" de su culpabilidad.



En fin, las prácticas forenses tienen la facultad de la “*prosopopoeia* –the mediated speech of inanimate objects”<sup>66</sup>: cuentan la historia que no pueden contar. Esta labor intermedial las proyecta como un sistema de representación que, como tal, produce imágenes opuestas a las imágenes sensibles.

\*

*The forum (...) is a composite apparatus*

Eyal Weizman

(Forensis, p. 9)

La ley, lugar de la juris-dicción, es en sí misma un espacio discursivo<sup>67</sup>. En el terreno específico del juzgado, la práctica

---

<sup>66</sup> Eyal Weizman, *Forensis*, op. cit., p. 9.

<sup>67</sup> Lawrence Abu Hamdan explica la etimología del término jurisdicción, donde “‘juris’ se refiere a una autoridad o derecho legal y ‘dicción’ se refiere al discurso” (“‘juris’ refers to a legal authority or right and ‘diction’ refers to speech”). De ahí que “la ley en sí misma opere como un espacio discursivo en el que aquellos dentro de su rango de audición son sujetos de su autoridad” (“the law itself operates as a speech space in which those within its range of audibility are subject of its authority”). En: *Aural contract: Forensic Listening and the Reorganization of the Speaking Subject*, p. 71, contenido en *Forensis*, op. cit..

forense habla por los objetos a través de sus *Dictámenes*<sup>68</sup>. Ahí donde el discurso es la facultad política del sujeto<sup>69</sup>, es decir su capacidad de tener presencia y participación en la construcción de lo común –en este caso la apreciación común sobre un hecho ocurrido-, los objetos son políticamente representados. La práctica forense, en su aplicación jurídica, es una práctica política que mediatiza los objetos<sup>70</sup>.

La labor del forense como auxiliar de la justicia gubernamental es en gran medida deconstruir y reconstruir, en forma de Dictámenes, las imágenes de un caso para identificar al victimario y a la víctima, así como el modo en que fue ejercida la violencia –si fue, digamos, desaparecida. Con base en esto, el Juez emite su juicio.

---

<sup>68</sup> Así se le llama a las representaciones producidas por estas prácticas. Se trata de documentos que incorporan interpretaciones visuales y discursivas que resultan del estudio científico de los indicios.

<sup>69</sup> Lawrence Abu Hamdan retoma esta sentencia aristotélica y ahonda en la dimensión política del habla en su conferencia *Improving Reality 2014 – Lawrence Abu Hamdan*, video de la ponencia-performance de Lawrence Abu Hamdan *Contra Diction: Speech against itself*, como parte del simposio *Improving Reality. Visibility is a trap* en su segunda sesión: *The Aesthetics of Disappearance*, realizado en el marco del Brighton Digital Festival en Brighton, Inglaterra en 2014.

<sup>70</sup> Bajo estas condiciones, cabe señalar que, si el Estado tiene el poder del veredicto, tiene entonces la última palabra sobre la forma del espacio colectivo.

Si se puede desaparecer mediáticamente, podemos pensar en una disciplina de identificación al interior del espectro mediático. *Media Forensis* identificaría, no a la persona desaparecida, sino a las imágenes mediáticas mismas.

*Ficción* y *documento* son estados de indeterminación de la imagen sensible. La desidentificación implícita en estas dos categorías consiste en su misma oposición, inherente a la inmaterialización de la imagen. *Media Forensis* no aspiraría al veredicto, a desentrañar la verdad detrás de un hecho o una imagen (la imagen ya es real y veraz en tanto imagen) a través de materiales de registro como fotografías, videos, grabaciones de sonido o escaneos 3D, sino a comprender los mecanismos de mediación que éstos practican y a descubrir la imagen que ocultan.

Identificar a una imagen es encontrar el sentido de su composición interna –su mismidad o su forma- y externa –su composición con otras cosas-, por lo tanto su composición con uno mismo que la conoce. Identificar a una imagen, desmediatizarla, es conocerla como una imagen sensible.

## 4 LA COMUNIDAD SENSIBLE

*Lo que tienen en común Dios o el fantasma con un Volkswagen o con Mae West es que, a pesar de que su material, función o fotografiabilidad sean de lo más dispares, tienen alguna forma, no importa cual.*

Pablo Fernández Christlieb<sup>71</sup>

No le pedimos al mundo otra cosa que sea real. No verdadero, porque estamos hartos de la autoridad. Por eso Hugo Hiriart dice que al ensayo hay que pedirle que sea todo menos verosímil. El ensayo se basta a sí mismo, como las personas, los objetos, las imágenes. Queremos que parezcan de verdad sí mismos, sí mismas. La representación es un modo de ser que no soporta su propia existencia. Queremos el mundo tal cual es, porque de otro modo es un mundo impuesto del cual estamos excluidos.

Por eso apostamos por construir mundo desde una colectividad sensible, desde la composición entre objetos. El sujeto está sujeto a una mismidad insoluble desde la cual se impone.

---

<sup>71</sup> Pablo F. Christlieb, *op. cit.*, p. 23.

Composición como política de la integración, de la participación, de la pertenencia. Descomposición como política contra la imposición y la disposición. Es la postura que tomamos.

Pero tomar postura no es tomar partido. Es posicionarse: imponerse o componerse de algún modo. Componer o descomponer. Formar o deformar. No nos componemos en un colectivismo molar<sup>72</sup>, totalitario, porque ese sólo es colectivo por coleccionar subalternos, sino en un colectivismo molecular, donde cada uno es más de un individuo y más de un colectivo.

Seamos en plural. No *un* Hegemón Analógico: hegemonías analógicas: colectividades diversas que pueden, a su vez, conformar otras colectividades. Nuestras áreas de

---

<sup>72</sup> La dualidad molar/molecular es un desarrollo conceptual de Deleuze y Guattari explicado concisamente por Christian Hubert del siguiente modo: "In mechanics, molar properties are those of a mass of matter, as opposed to its parts -- atoms or molecules. For Deleuze and Guattari, molarity is the site of coded wholes. It is a productive process: a making-the-same" (En mecánica, las propiedades molares son aquellas de una materia en masa, en oposición a sus partes –átomos o moléculas. Para Deleuze y Guattari, la molaridad es el sitio de los todos codificados. Es un proceso productivo: un hacer-lo-mismo), en: [http://www.christianhubert.com/writings/molar\\_\\_molecular.html](http://www.christianhubert.com/writings/molar__molecular.html)

La molaridad, descrita así, adquiere una relación isomórfica respecto los conceptos de hegemonía, de utopía, de universalidad, de Forma y de Mismidad, y la molecularidad respecto de conceptos como heterotopía, particularidad, forma y mismidad.

superposición se estiran. Seamos sitios y subjetividades de convergencia variable donde hegemonías particulares llegan y se van. La hegemonía, la unidad, es una configuración de la multiplicidad como el árbol una extensión del rizoma. Es la *necesidad de una forma* pero no la *forma necesaria*. La “huella de una intensidad”<sup>73</sup> o el *plano de consistencia*. Formar espacios colectivos como multiplicidades de foros que sirven para encontrarnos con distintas formas de distintas maneras<sup>74</sup>.

Algo así imagino la forma de lo común.

Y la forma de lo común, dice Christlieb, es, de inicio, la forma, porque la forma es “lo común de la realidad”<sup>75</sup>: cualquier cosa que exista tiene una forma. Intentamos con-formar el espacio colectivo o darle forma.

---

<sup>73</sup> Deleuze-Guattari, *op. cit.*, p. 10.

<sup>74</sup> ¿Quiénes tomamos esta postura? Quienes nos posicionamos en la sensibilidad que esbozo en este ensayo y que se nutre, como se vio, de sensibilidades como la de Pablo F. Christlieb, Hito Steyerl, Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel y Ben Russell, entre otros y otras.

<sup>75</sup> Pablo F. Christlieb, *op. cit.*, p. 23.

Escribe una página antes: “Parece ser que aquello que no tiene nada en común, lo único que tiene en común es que tiene forma, porque cualquier cosa que sea algo, lo que sea, lo primero que tiene es alguna forma”.

La colectividad sensible es la sociedad sensible, en donde la realidad se da como forma y es inmediata, al contrario de la realidad como discurso, donde la realidad es simbólica y no está nunca presente sino que representa, y entonces es una cosa intrínsecamente mediada<sup>76</sup>. En esa sociedad insensible, tan sólo legible, las prácticas humanas, las estructuras políticas, los campos del conocimiento, entre ellos el del arte, se dan como sistemas de representación. De ahí que resulte tan natural tener un presidente o meter una obra de arte en una diapositiva de Power Point.

En la sociedad sensible, las cosas son lo que son. La silla es la silla, la fotografía de la silla es la fotografía de la silla, y la definición escrita de silla es la definición escrita de silla. Ninguna se toma como alguna otra y ninguna le impone su sentido a las demás.

La sociedad sensible es la comunidad sensible donde las cosas, las personas, los países, las imágenes y los desaparecidos poseen un sentido actual y conforman una

---

<sup>76</sup> Pablo F. Christlieb, *op. cit.*, p. 47.

comunidad libre de todo sentido presupuesto, impuesto o pospuesto<sup>77</sup>.

La sociedad con forma, además, es una sociedad que no está fragmentada. Le resulta más fácil y pertinente hacer interdisciplina, transdisciplina, desdisciplina. A través de la forma, el pensamiento puede componer las dualidades que se descompusieron en dicotomías. Porque un pensamiento sensible encuentra que “lo opuesto no es algo extraño, sino otro modo de ser de uno mismo (...) lo otro siempre resulta ser una forma de esto”<sup>78</sup>. Así es que los representantes políticos tienen una forma característica de presentarse, y quien se presenta tal cual es no puede dejar de referir a la forma de vida a la que pertenece. La composición implica una descomposición y la descomposición no puede no ser una recomposición. La inmunidad de la comunidad es lo que garantiza su supervivencia ante los ataques de la imposición. La mismidad es un espacio colectivo y la colectividad es una unión de mismidades –“la singularidad es, en este sentido, absolutamente inesencial”, dice Agamben<sup>79</sup>. La explicación

---

<sup>77</sup> Roberto Esposito ofrece esta propuesta de comunidad en *op. cit.*

<sup>78</sup> Pablo F. Christlieb, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>79</sup> Giorgio Agamben, *La Comunidad que Viene*, PRE-TEXTOS, 1996, p. 17.



intenta hacer que algo sea más comprensible y la comprensión permite explicarlo mejor. La ciencia puede entenderse como una práctica estética y el arte puede producir evidencia objetiva. Asimismo, un documento es una suerte de ficción de los acontecimientos que suceden por sí mismos, y una ficción de algún modo documenta una realidad, un modo de pensamiento, una época muy específicos. La imagen sensible es el espacio colectivo entre la ficción y el documento, y es el modo en que aparece un cuerpo desaparecido por la mediatización.

## CONCLUSIONES

(*sumario de convicciones*)

1.

**La política es el acto de construir un espacio colectivo**, ya sea una agrupación civil, una ciudad, una forma de gobierno, una identidad o una imagen, porque todas estas cosas, como espacios colectivos donde convergen, entre otras cosas, personas y sociedades, son también emplazamientos políticos: lugares de superposición impositiva o compositiva.

2.

**La política puede pensarse en dos narrativas opuestas.** En una, la forma de la colectividad surge *a posteriori* de la política: de una superposición de particularidades que integran algo que las excede. En la otra, la forma de la colectividad existe *a priori* de la política: se toma de por ahí y se disputa el poder de establecer su significación.

3.

**La política es una superposición que puede volverse imposición o composición.** La composición es una política sensible o inmediática, que opera a través de una superposición translúcida y cuyo resultado se entiende como

una forma que no se reduce a ninguna de las partes que la conforman. La imposición es una política mediática o insensible, que trabaja con una superposición opaca donde el resultado se entiende más como un discurso a través del cual una de las partes representa a las demás. En esa representación, la política mediática puede desaparecer a una imagen, a una persona o a una sociedad.

4.

Cabe imaginar **una política sensible y una sensibilidad política**, en donde la política sensible implicaría una actitud compositiva –no impositiva-, y la sensibilidad política sería una sensibilidad que toma postura –una sensibilidad a la que no se le impone el sentido y es capaz, por ejemplo, de ver con inmediatez una imagen mediática.

4.

**Las prácticas forenses cristalizan la controversia entre la política compositiva y la política impositiva:** parten de un conocimiento material, comprensivo de los objetos; pero, subordinadas a la Justicia, terminan imponiendo un discurso, un vere-dicto sobre estos objetos.

5.

**Las prácticas forenses, dedicadas a la identificación, tienen la capacidad de realizar lo opuesto: desidentificar, desaparecer** a un objeto, a una persona, a una sociedad o a cualquier cosa.

6.

Una imagen puede tener el propósito de identificar a una persona y a una sociedad al mismo tiempo. **Si las prácticas forenses son capaces de una política sensible, entonces son capaces de identificar, a través de una imagen, a una persona, a una sociedad y a la misma imagen.** Esta disciplina podría llamarse *Media Forensis*.

7.

**Una imagen puede identificarse con otro objeto, no por representarlo sino por presentar la misma forma.** Siendo así, el modo de comprobar esa identificación es comprendiéndola en la contemplación.

## **MEDIA FORENSIS.**

### **Ficción del documento y documento de la ficción**

Emulando metodologías forenses, Media Forensis reflexiona sobre los procesos de mediatización surgidos del llamado Caso Iguala: la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa, Guerrero, en 2014. Recompone –o se compone con- imágenes mediáticas relacionadas a este acontecimiento a través de un ludismo crítico. El interés de fondo es el estudio de las políticas y las estéticas del *media*, que en este proyecto implica la desarticulación de la insensibilidad que las prácticas forenses han interiorizado y que extienden hacia otras prácticas sociales, así como el desarrollo de un modo más sensible del conocimiento y de la interacción con la imagen.

El proyecto se dedica a ingresar en distintos foros el testimonio de aquellas imágenes de modo que salgan del estado de indeterminación mediático en el que fueron dispuestas durante su mediación. Habla por las imágenes sin ocultar que lo hace, de modo que se confiesen, primero, como ficciones del documento que pretenden ser y como documentos de la ficción que las impregna, y al final se afirmen como lo que

simplemente y a pesar de todo son: imágenes sensibles que se presentan a sí mismas.

Media Forensis es el conocimiento de *lo que está ahí*: de lo-que-está-ahí-puesto-en-medio. De acuerdo con eso, trabaja con una aproximación háptica (de *hatos*; tacto<sup>80</sup>) hacia las imágenes mediáticas como lo cosas que están ahí de manera inmediata, adyacentes al cuerpo, entre uno mismo y aquello hacia lo cual desvían la atención.

Media Forensis ha contado con la asesoría de Emilio Gómez, criminalista, criminólogo y profesor de la Licenciatura en Ciencia Forense de la UNAM, así como de Ricardo García Toríz, especialista en Medicina Legal y Forense.

### El conocimiento, el intermediario y el objeto

Este proyecto opera con tres procedimientos comunes a las piezas mayores: descomponer/recomponer, ocultar/revelar y

---

<sup>80</sup> La percepción háptica es “la percepción del individuo del mundo adyacente a su cuerpo mediante el uso de su propio cuerpo”, dice Gibson según wikipedia en:

<https://es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1ptica>

descorporeizar/recorporeizar. Estos procedimientos son abordados particularmente en tres piezas preliminares, que también se concentran en tres instancias del proceso: el acto del conocimiento, el intermediario del conocimiento y el objeto del conocimiento.

En *El rostro de Julio César*, la atención está puesta sobre el acto mismo del conocimiento de una imagen. Utilizo el dibujo como una técnica directa para descomponer y recomponer la imagen popular de Julio César Mondragón, a quien le quitaron/transformaron el rostro, con el objetivo de involucrar mi cuerpo y sus limitaciones en el conocimiento más fiel del que soy capaz.

Dibujé a mano alzada la imagen digital y luego dibujé el dibujo, que luego dibujaré para continuar este proceso de manera indefinida (por el momento) hasta concluir el proyecto.

*LOS QUE NO EXISTEN*, por otro lado, se involucra con un intermediario del conocimiento: Revista Proceso. El número especial de esta revista sobre el Caso Iguala fue intervenido con plumón negro, ocultando todo el contenido que no refiriera directamente a los estudiantes como individuos particulares. La pieza toma su nombre de uno de los capítulos de la publicación. De 98 páginas, 87 quedaron completamente a

oscuras. Las páginas restantes muestran pequeños textos –a veces sólo un nombre- o imágenes que se repiten en su mayoría: los retratos de los estudiantes. Las páginas de la revista se presentan todas desplegadas sobre el muro.

Finalmente, *Tonos de rojo* es una pieza tentativa que se enfoca en el objeto de conocimiento, en la corporalidad de la imagen. Si agrandamos la imagen digital (la única popular) de Julio César Mondragón desollado –conmovedora por la crudeza con la que nos muestra el cuerpo del estudiante- lo que vemos es la constitución del cuerpo la imagen: mosaicos lumínicos cuadrículares en tonos rojizos. En esta pieza, la idea es recorporeizar esos mosaicos en una materialidad tangible –tentativamente pintura- de manera que la experiencia sensorial de crudeza sea dislocada y la atención sea puesta sobre la materialidad de la imagen.

### *Dictamen Médico de Mauricio Ortega Valerio*

“¡Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos!”

Así exclama la consigna característica de la movilización civil masiva por los 43 desaparecidos de Ayotzinapa. ¿Cuál es su



imagen característica? 43 retratos de esos estudiantes que, en su gran mayoría, muestran diversas heridas sobre sus rostros, algunas de ellas tan graves como una herida de bala. ¿No?

El *Dictamen Médico...* que realizo provee evidencia objetiva de ello a través de técnicas de representación visual y lingüística utilizadas por la medicina forense.

¿Qué implicaciones tiene este hecho? ¿Revela una torpeza visual de los padres de los estudiantes y de los miles que han utilizado estas imágenes como forma de protesta; o quizás una incapacidad técnica o tecnológica de fabricar la expresión visual que desearían; o una pobreza extrema en cuanto al registro visual del que pueden hacerse en esas comunidades? ¿O manifiesta el abandono político y financiero gubernamental que los ha puesto en aquellas circunstancias de pobreza e incapacidad? ¿Qué tal la deliberada decisión de que esos retratos homogéneos y accidentados sean la imagen pública de una serie de víctimas que encontrarán la mayor identificación masiva presentándose como estudiantes violentados? Podemos saber que varios de ellos poseían teléfonos celulares con cámara, de modo que aquellos retratos pudieron haber sido sustituidos por imágenes a color y de mayor resolución, pero con el precio de mostrarlos en poses para *selfie* y vestidos

como alguien que no necesariamente aparenta ser un estudiante pobre.

El *Dictamen Médico...* –que intento repetir con otros de los retratos que se prestan para el ejercicio- es una invitación –optimistamente una exigencia- al espectador para hacerse las preguntas anteriores, las cuales abren, desde mi punto de vista, otra ruta de conocimiento y com-posición con las comunidades de las víctimas.

### *Crimen de Casa Maauad*

*Witnessing is precisely the activity of testifying to  
the impossibility of the testimony.*

(Ser testigo es precisamente la actividad de  
testificar la imposibilidad del testimonio)

*A lie to tell the truth. This is filmmaking.*

(Una mentira para contar la verdad. Eso es el  
cine)

Casa Maauad es un espacio independiente de arte contemporáneo donde fui recibido para trabajar y para exhibir

en su *Project Room*. En ese lugar ocurrió un crimen –no se sabe si fue el asesinato de 43 estudiantes, el intento de representarlo o el intento de representar su representación. A modo de Reconstrucción de los Hechos, realicé un video para estudiar el caso.

Las prácticas forenses se sintetizan en esta práctica de Reconstrucción de los Hechos, “una recomposición del hecho para determinar la verosimilitud o inverosimilitud de algunas de las declaraciones en el proceso”, un montaje audiovisual que expone la evidencia y se sirve de los sujetos “procesales” -los culpables- para simular las acciones delictivas. “Su finalidad es aclarar y por ende contribuir a formar la convicción del juez”.

Pero la Reconstrucción de los Hechos, que opera entonces como una suerte de testimonio forense, no se considera ni se practica como disciplina: se obvia la veracidad de su mediación. Como ante cualquier otro testimonio, se podría preguntar: “¿No testifica tal vez más la realidad tal como tendría que haber sido en vez de la realidad tal como realmente aconteció?”<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Hito Steyerl, *¿Pueden hablar los testigos?*, de la colección Textos Transversales del instituto europeo para políticas culturales progresivas, 2008.

Asimismo podríamos preguntar: ¿Qué articulaciones estéticas generan la verosimilitud del testimonio de las personas y del testimonio de los forenses? Actualmente en México, el testimonio continúa siendo una prueba de gran peso para la Justicia, por lo cual sus fragilidades son transferidas al veredicto, a “la verdad histórica”, única, unitaria, unívoca.

*Crimen de Casa Maauad* es un video que registra la confesión y narración del supuesto asesinato de 43 estudiantes en Casa Maauad, a manos de Anuar Maauad –director del espacio-, Kostis Velonis –artista griego en residencia- y Sofía Provencio –colaboradora intermitente de la Casa. Los diálogos son adaptaciones de las declaraciones y reconstrucciones de los hechos de los supuestos perpetradores del Caso Iguala según la PGR. Es importante mencionar que, según Anabel Hernández y Steve Fisher, estos supuestos perpetradores fueron albañiles torturados para asumir y confesar el crimen<sup>82</sup>. El video registra también el testimonio de Diego Orozco y Omar

---

<sup>82</sup> El artículo titulado *Ayotzinapa: los “sicarios”, sólo albañiles torturados*, del 12 de septiembre de 2015, puede consultarse en: <http://www.proceso.com.mx/415204/ayotzinapa-los-sicarios-solo-albaniles-torturados>

Ocampo, mi supuesto equipo de documentalistas que colaboraron conmigo en la investigación sobre el asesinato.

Pero la edición, además, presenta el testimonio de cada uno de los participantes acerca de su participación en la realización del video mismo. Mi percepción es que, visto de nuevo, puede percibirse como un testimonio sobre el crimen –el acto violento- de imponer sobre personas inocentes la confesión de un asesinato que no cometieron: en sus testimonios se puede percibir una profunda incomodidad por enunciar su guión, el cual, como se cuenta en el video, fue incluso alterado por Anuar para omitir palabras que no toleraba pronunciar. Atinadamente me comentó Irving Dominguez, curador, al visitar la exposición: “es que es algo que te pasa por el cuerpo”.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

-

ABU HAMDAN, Lawrence –coautor- (2014): *Forensis: The Architecture of Public Truth*, publicado por Sternberg Press y Forensic Architecture y editado por esta última.

AGAMBEN, Giorgio (2011): *¿Qué es un dispositivo?*, en la revista *Sociológica*, año 26, número 73, mayo-agosto de 2011.

– (1996): *La Comunidad que Viene*, PRE-TEXTOS.

CHRISTLIEB, Pablo Fernández (2004): *La Sociedad Mental*, Anthropos Editorial.

DELEUZE, Guilles (1969): *Lógica del Sentido*, Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (1988): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, PRE-TEXTOS, 2002.

DUSSEL, Enrique (2006): *20 Tesis de política*, edición digital del autor.

ESPOSITO, Roberto (2009): *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Herder, 2009.

HEIDEGGER, Martin (1957): *Identidad y Diferencia*, Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

LACLAU, Ernesto (1996): *Emancipación y Diferencia*, Ariel.

MORIN, Edgar (1986): *El Conocimiento del Conocimiento*, de Ediciones Cátedra, 1999.

OROZCO, Gabriel (2014): *Materia Escrita*, Ediciones Era.

STEYERL, Hito (2012): *Los Condenados de la Pantalla*, Caja Negra Editora, 2014.

– (2008) *¿Pueden hablar los testigos?*, de la colección Textos Transversales del instituto europeo para políticas culturales progresivas, en:

<http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/es/print>

WEIZMAN, Eyal –coautor- (2014): *Forensis: The Architecture of Public Truth*, publicado por Sternberg Press y Forensic Architecture y editado por esta última.

WEIZMAN, Eyal; KEENAN, Thomas (2012): *Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press / Portikus.

### Videos en línea

-

*Harvard at the Gulbenkian 6.2: Albert Serra, Nicolás Pereda, Tomita Katsuya, Serge Bozon* [mubi]:

<https://www.youtube.com/watch?v=jEmBv0VMcC4>

-

*Homo Modernus, Tractatus Philosophicus* [Homo Modernus]:

<https://www.youtube.com/watch?v=bZRuGGXAxew&list=PLjyQkcl-id6xcVYXO7e5IL-tvMI-z7VDv&index=5>

-



*A Report | A Matter Theater: Archaeology and Aesthetics -*

*Chus Martínez and Matt Edgeworth* [HKW Antropocene]:

[https://www.youtube.com/watch?v=qQK5yhjK8Zs&index=3&list=PLjyQkcl-id6wDpXngK7YVeIZNbJhKc\\_e9](https://www.youtube.com/watch?v=qQK5yhjK8Zs&index=3&list=PLjyQkcl-id6wDpXngK7YVeIZNbJhKc_e9) )

-

*Hito Steyerl – White Shadows: what is missing from images*

[InstytutSztukiWyspa]:

<https://www.youtube.com/watch?v=PoZa707a91s&list=PLjyQkcl-id6xcVYXO7e5IL-tvMI-z7VDv&index=1>

-

*NYFF Press Conference: Leviathan* [Film Society of Lincoln

Center]:

[https://www.youtube.com/watch?v=cIOCgCl-tvE&index=12&list=PLjyQkcl-id6zLjPec\\_Ci99QLLktZ8qcVe](https://www.youtube.com/watch?v=cIOCgCl-tvE&index=12&list=PLjyQkcl-id6zLjPec_Ci99QLLktZ8qcVe)

-

*Forensis | Keynote Speech by Eyal Weizman* [HKW

Antropocene]:

<https://www.youtube.com/watch?v=X2vBZlfwDK0#t=276.86940>

[6](#)

-

*Seminario de Ciencia Forense y Derecho* jueves 23 de Abril de 2015 [Licenciatura Ciencia Forense]:

<https://www.youtube.com/watch?v=oLFp-NmXQrQ>

## **AGRADECIMIENTOS**

A ti, lector o lectora, que te has com-puesto con este ensayo y que le das trascendencia a sus ideas en tu lectura. Nadie tiene un mayor compromiso con esta obra.

A José Miguel y al Seminario de Medios Múltiples, que han sido un tiempo y un espacio propicio para re-producirme hasta las últimas consecuencias posibles.

A mis sinodales, por su retroalimentación y apoyo.

A mi tío Luis Manuel Guerrero Gómez, espléndido patrocinador de la materialización analógica de este texto.

A los autores y las autoras de mi bibliografía, por alimentar mi pensamiento tan generosamente.