

# Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura  
Taller Jorge González Reyna

## DE-CONSTRUCCIÓN DE LO SUBLIME MODERNO EN LA ARQUITECTURA

Tesis teórica que para obtener el título de arquitecto  
presenta:

**RAÚL SERGIO CUÉLLAR SÁNCHEZ**  
**308044120**

### **ASESORES:**

Arq. Luis Eduardo De la Torre Zatarain  
M. en Arq. Mauricio Trápaga Delfín  
Dra. Mónica Cejudo Collera

Ciudad de México  
Octubre 2018





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.

DE-CONSTRUCCIÓN DE LO  
**SUBLIME**  
MODERNO EN LA  
ARQUITECTURA



RAÚL SERGIO CUÉLLAR SÁNCHEZ

# A GRADECIMIENTOS

Mis Pensamientos más profundos, corresponden a aquellos que nunca claudicaron de mi lado, a aquellos que por más que mi ser les fuese intransigente con sus deseos hacia sus peticiones, decidieron una y otra vez el seguir aquí, para ellos todo.

Soy Cuéllar y soy Sánchez por igual; de mi padre he tomado la rectitud de una determinación inquebrantable, que ante todo siempre se ha sido fiel a él y a sus seres amados, el ser racional que habito en umbral; de mi madre la anarquía, que la rectitud tiene muchas más aristas que pensaba, más que pesares que languidecen el espíritu, son pasiones que dotan de sentido el sinsentido de esta vida, el ser sensible que está en lo velado, ambas partes que me componen y que amo tanto como los amo a ustedes.

A una tal Ana Belén que con nombre de cantante comparte mis apellidos, y que, sin reparo afirmo no podríamos ser más distintos, y en esa distinción entre ambos, que estas a mi lado como la primera de mis cómplices, me has enseñado con el amor la severidad de la comparsa más leal y crítica a mis muchos fallos, empática ante todo, mostrándome con tu particular forma toda la autocrítica de la que muchas veces carezco, la rectitud que a veces dejo de lado y el cariño de una hermana entregada a esta complicidad, mil gracias hermana, te amo.

A mis familia que entre tíos, hermanas, abuelas y más, me han tolerado mis muchos desvaríos, que sé y estoy consciente que mis raras formas más de una vez les ha parecido extrañas y que a pesar de ello me han tolerado con la honestidad que los caracteriza, me han criado, me han amado y me han regañado cuando lo he necesitado y muchas otras que no tanto, me han develado que la vida sigue como todo y que poco a poco todos encontramos nuestro camino, tan nuestro como se puede, tan de los otros como queremos.

A Atzin, que en las malas y en las peores hemos estado juntos, al pie del cañón, que las palabras y los días vuelan a tu lado, que las luces serán las más, me has ayudado y apoyado, has sido mi roca, que sin ti tal vez no estaría aquí, por que has sido la mejor compañera en este camino lleno de vueltas, gracias por todo, gracias por tu amor, gracias por permitirme estar a tu lado, te amo con todas sus letras, amo quien eres y de dónde vienes, gracias también a tus padres por criarte con todo el cariño para hacer de ti la mujer fabulosa que eres.

A Luis, a Fernando y a Dan, por que las amistades no se cuestionan, solo son y ustedes han sido mi familia en la otredad, gracias por toda la amistad y el cariño, y en especial a Luis que sin él no hubiese salido adelante en el momento más taciturno de mi paso, gracias por todas esas noches que sin pedir nada a cambio me ayudaste a pesar de no dormir, siendo una de las personas más honestas e increíblemente buenas que conozco.

A Elena, Omar, Paola, Paulina, Ana, Arturo, Ivette, Katia, LuisMa, Francisco Javier, Miguel y algunos más, que ustedes me han dado su amistad sin chistar, me apoyaron, me dieron un lugar para quedarme y alimento para seguir con esta pasión que tengo por vivir, gracias por todas las hermosas memorias, en esta vida son de los tesoros mas preciados que tengo.

Agradezco a la UNAM que como institución me ha dado toda mi educación desde mi ingreso al CCH y a la cual le debo mis esfuerzos futuros para devolverle algo de lo mucho que me ha dado.

A mis asesores, el Arq. Luis De la Torre, el Arq. Mauricio Trapaga y al Arq. Gabriel Villalobos, ya que sin ellos nunca hubiese encontrado mi gusto y pasión por desarrollar este tipo de investigaciones, a ellos les debo mi posterior desarrollo profesional ya que me apoyaron a seguir adelante cuando era poco lo que tenía claro.

Igualmente, agradezco a la Dra. Mónica Cejudo, A la Arq. Claudia Ortiz y al Dr. Ronan Bolaños, que de igual manera me apoyaron y fueron fundamentales para conseguir este logro.

Muchas gracias a todos.

# I NDICE

Intenciones .....	9
Dialéctica desde lo sublime .....	11
El origen de lo sublime .....	26
Afecciones.....	36
Reinterpretación de la estética .....	47
Política y disidencia .....	49
Extirpación de la moral.....	56
Sublime sin moral .....	66
Disidencia desde la estética.....	73
Sublime desde la historia .....	75
Conclusiones .....	78
Bibliografía.....	81
Ilustraciones .....	84

La arquitectura no es tanto el conocimiento de la forma sino una forma de conocimiento.

**Bernard Tshumi**

**I  
N  
T  
E  
N  
C  
I  
O  
N  
E  
S**

# DIALÉCTICA DESDE LO FORMAL

Lo sublime debe ser siempre grande, lo bello también puede ser pequeño. Lo sublime debe ser sencillo, lo bello puede estar adornado y ornamentado. Una gran altura es tan sublime como una gran profundidad, pero mientras que a ésta le acompaña una sensación de estremecimiento a aquélla le acompaña una sensación de admiración; esta primera sensación puede ser sublime terrorífica y aquella segunda puede ser noble.<sup>1</sup>

Es con una cierta grandilocuencia con la cual en inicio podemos referirnos a la producción de aquello que, con base en el desconocimiento, podemos llamar sublime. Una figura de lo estético, diatribas lingüísticas especialmente elusivas para el arquitecto, tanto etimológicamente como conceptualmente, de tal suerte que no terminan siendo más que una idealización de lo que es su significado hacia un gremio en el cual ha trascendido. Más allá del discurso que esta simple palabra pueda provocar, hay un gran desconocimiento de la controversia dialéctica que ésta ejerce en la valoración conceptual.

Hay que establecer un marco de desconocimiento de lo que es la estética y sus clasificaciones dentro del gremio y del estudiantado de arquitectura. Antes de adentrarse en las diferentes interpretaciones y perspectivas de las cuales surgen teorías de la comprensión —las cuales surgen a partir de posturas filosóficas que comprenden más y que derivan en teorías de las que surgen perspectivas de estudio muy sugestivas para la estética aplicada a la arquitectura— ante las cuales no queda más que avocar el acto de reflexionar.

La idealización y abstracción han superado al arquitecto, no suelen ser más que entes en los cuales se vacía dicha cosificación. No son hombre

<sup>1</sup> Kant, I. (2004). Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. (P. Storandt, Trad.) México: Fondo De Cultura Económica : UAM : UNAM.

ni mujer. Son entes, una corporación que, con creces, ha superado su propia materialidad en el imaginario; un símbolo.

La arquitecta en el cual centro mi análisis es Zaha Hadid. Aquí, se encausa su propia textualidad dotando de un dejo estilístico su producción sin llegar propiamente a una proclama teórica respecto a su visión, no más allá de lo que pregonaba en una frase que se eleva a proclama “hacer la arquitectura”. Esta expresividad auto determinante nos habla mucho de lo que fue, es y será ante la consagración temprana. Mediante su muerte, no sólo se encumbra ella como arquitecta, sino que estableció los límites aspiracionales de la producción a años venideros, transgredió los límites del manejo y conceptualizó del espacio.

Analizando su contexto, de cierta manera, es fácil entender la forma en cómo surgen estas líneas de pensamiento en ella, aunque no de igual manera fueron teorizados; esta divergencia de pensamiento se puede poner en contexto con la crisis<sup>2</sup> que representó la ruptura de la modernidad. Ésta ya que el objeto y su materialidad dejaron de entenderse como el fin último de los mismos haciendo la correlación con lo expuesto por Bernard Tschumi. Se trató de una idea que limitó el estudio de la arquitectura al vacío, al área que se ubica entre las construcciones. En cambio, para su teoría, lo que permite la existencia de la arquitectura es el límite<sup>3</sup> ya que es lo que marca, forma, divide, une, genera volumen, etc. La idea del límite se expone desde la incertidumbre del análisis del objeto donde su forma genera una experiencia estética y ya no es sólo el objeto como fin, sino que se piensa en la capacidad poética del espacio, las cualidades evocativas en aquél que lo habita. Esa idea, tal vez no desde lo explícito, sino desde lo implícito, fue explotada y cadenciosamente detallada en el uso como recurso expresivo estilístico por Zaha Hadid. En este momento es donde queda como menester el analizar qué es aquello que provoca, qué es aquello que allana dentro del ser y cómo es que ese sentimiento se da.

2 La Real Academia de la Lengua Española define *crisis* como: situación de un asunto o proceso cuando está en duda la continuación, modificación o cese. El significado de esta palabra se verá limitado en momentos de inestabilidad en los que los regímenes en el poder o consenso ideológico están trabajando en su construcción o en establecerse frente a otro que lo quiere derrocar. En el discurso de la Arquitectura Moderna, serán las propuestas que pongan en cuestionamiento los postulados que la definen. Real Academia de la Lengua Española.

3 Tschumi, B. (1996). “Architecture and limits I”. En K. Nesbitt, *Theorizing a new agenda for Architecture. And Anthology of Architectural Theory: 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, p. 152.



Ilustración 1 Friedrich, C. D. (1818). El caminante sobre el mar de nubes (Der Wanderer über dem Nebelmeer). Museo de Arte de Khuntalle, khunstalle, Hamburgo, Alemania.<sup>4</sup>

4 La obra representa a un viajero, al que se ha identificado como el propio Friedrich, que se encuentra de pie en lo alto de una montaña elevada mirando un mar de nubes que queda debajo. El viajero se encuentra de espaldas. Viste de negro. Adelanta una pierna y se apoya en un bastón. Se pueden ver los picos de otras montañas saliendo entre la niebla mientras que una cadena de enormes montañas ocupa el fondo. Las montañas del fondo cubren gran parte del cuadro. Se trata de un paisaje de la Suiza de Sajonia. Esta obra de arte está creada teniendo en cuenta las convenciones de género tanto del romanticismo como del paisaje. La obra no se diferencia de otras obras de Friedrich quien parecía sentirse bastante atraído con la idea de ver y experimentar la naturaleza en lugares aislados y maravillosos: al borde del mar o de lagos, en la cima de las montañas o en lo alto de una cascada. Posteriormente, en la carrera pictórica de Friedrich, la seducción que sentía por la idea de que la expresión personal debía ligarse a un aislamiento físico y espiritual se hizo más aparente, de magnitudes increíbles, y aun así, todavía sublime en los términos kantianos, ilustrados de la época, al representar al ser racional dominando el primer momento en que el fenómeno natural supera la imaginación del sujeto.



También es evidente que, si las ideas no son lo que pretenden ciertos filósofos, el sujeto del ser particular no es una sustancia. En efecto, las ideas son necesariamente sustancias y no atributos, de otro modo participarían de su sujeto.

Aristóteles

Sin embargo, fuera del reconocimiento y ensalzamiento de la trascendencia e impacto de la ya citada arquitecta, el trasfondo de esta diatriba se plantea en dotar un análisis desde las teorías que fueron contemporáneas al periodo en el cual se definió su forma de producción y de esta manera poder ejercer un juicio estético con mayores contenciones y entendimiento, dotar de limitantes conceptuales para la explicación de su potencial poético y su expresividad.

En concreto, es una interpretación fundamentada del sentimiento que,

evocado mediante el elemento expresivo, logra dar cuenta desde lo sensible y cómo se transgredió la barrera de lo planteado por la modernidad y explicando cómo es que se origina o se fundamenta lo sostenido por esta tesis.



Ilustración 2 Bernini, G. L. (1647 -1651). La Transverberación de Santa Teresa (L'Estasi di Santa Teresa o Santa Teresa in estasi o Transverberazione di santa Teresa. Iglesia de Sta. María de la Victoria, Roma, Italia.

En el siglo I D. C., desde *Los 10 libros de arquitectura*, el ingeniero militar romano Vitruvio, sentó las bases del entendimiento del quehacer arquitectónico, bases que se mantiene incluso en nuestros tiempos, en la materialización y en gran parte de los postulados sobre arquitectura, vaciado en tres conceptos claros y básicos: la belleza, la función y la estructura. Cabe destacar como estos conceptos están fundidos al pensar colectivo del gremio, incluso teniendo repercusiones y reinterpretaciones en varios de los discursos que marcaron un paradigma del quehacer en el siglo XX; de tal suerte que según la corriente estilística o filosófica a la cual se acercara la producción de algún autor, decantaba su hacer conforme alguno de estos conceptos considerados axiomáticos; ya sea Arquitectura Orgánica, High Tech, Estilo internacional, estableciendo la expresividad desde la perspectiva del autor y no en la experiencia sensible, es de esta manera que surge la ficción de “lo clásico” en lo “moderno” del siglo XX, así como estableciendo la “ficción de la representación de la verdad”.



Ilustración 3 Blechen, C. (1826). Mar agitado con faro (Stürmische See mit Leuchtturm). Museo de arte de Khumstalle, Hamburgo, Khumstalle, Alemania.

Al mismo tiempo que Vitrubio sentaba estas bases de entendimiento, Longinio, gesto dentro de la oratoria una nueva categoría de comprensión, que diera cuenta del shock del espectador, lo sublime. Esta categoría fue abandonada, esto hasta la reinserción de su estudio en los siglos XVII y XVIII, con Edmund Burke e Immanuel Kant desde el empirismo y desde la propuesta de la teoría crítica respectivamente; a pesar del distanciamiento en las líneas de pensamiento ambos sostuvieron lo sublime como la experiencia ante ciertos objetos de la naturaleza u obras del ser humano que, por su peligro o por su inmensidad, provocan el desbordamiento de la constitución innata del sujeto, lo que la convierte en una categoría subjetiva, que engloba y da cuenta de una afectación estética<sup>5</sup> y el ejercicio del juicio estético sobre el mismo.



Ilustración 4 Hadid, Z. (1982-1983). *The Peak*. Zaha hadid Architects, Londres, Inglaterra.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Edmund Burke, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 59.

<sup>6</sup> Hadid, Z. (1982-1983). *The Peak*. Zaha hadid Architects, Londres, Inglaterra, pieza central de

Si nos ubicamos en lo planteado por Kant en la *Crítica del Discernimiento/Crítica del Juicio*<sup>7</sup>, se describe como lo sublime lo que le permite al sujeto trascendental demostrar el poder de su Razón sobre la naturaleza. Esto se da porque la imaginación consagra lo ominoso de la experiencia, que deviene en terror; sin embargo, la razón prevalece sobre la imaginación que se deja desbordar frente a lo desconocido, el mar en tormenta o una obra inconmensurable en su fondo (plástica, arquitectónica, teatral, etc.) y, mientras se genera angustia, en un primer instante, se produce el deleite y éxtasis, en una segunda etapa donde mediante la intervención de la razón, se hace presente su poder disociando al sujeto del horror infligido sobre la mente, siendo la respuesta fisiológica irracional al enfrentarse al fenómeno, gracias al triunfo racional sobre lo indeterminado, se evoca la valentía.

En tanto y previo al trabajo de Kant, Burke definía su interpretación y lectura que, a lo sublime, en la relación directa que hay entre las afecciones sensibles y la política, siendo esta categoría la que se experimenta ante el mar y ante un gobernante poderoso que infringe terror y, por lo tanto, respeto en los súbditos. Burke, como político y parlamentario británico, encontró en sus estudios sobre la estética, una correlación clara con la política y el poder desde la sensibilidad esto en contrapunto con los ilustrados franceses que, tal como se explicó, entendía el ejercicio de poder como correlaciones abstractas con base en la razón.

Estos postulados que exponen la relación entre las afecciones estéticas y la vida política son retomados en los años 80 del siglo XX por Jean-François Lyotard cuando la ya citada crisis puso en tela de juicio los paradigmas de la modernidad. Al retomar estos planteamientos, Lyotard retoma lo sublime burkiano y su condición política, al situar esa categoría

los elementos mostrados por Zaha Hadid en la exposición del MOMA de 1988 organizada por Philip Johnson, arquitecto y el exdirector del Departamento de Arquitectura y Diseño, el Museo de Arte Moderno, en asociación con Mark Wigley, arquitecto y profesor en Princeton University, coordinado por Frederieke Taylor y titulada *Deconstructivist architecture*, que cristalizó el movimiento y dio fama y notoriedad a sus integrantes. Esta es la tercera de las cinco exposiciones de arquitectura en el programa de arquitectura Gerald D. Hines Interests del Museo. Concebido para examinar la situación actual de la arquitectura, el programa contiene la publicación de catálogos para acompañar las exposiciones, así como conferencias y simposios. La exposición incluyó dibujos, modelos y planes de sitio para los últimos proyectos. Sus obras fueron precedidas de una sección introductoria de pinturas constructivistas y esculturas proceden de la colección del Museo. Los arquitectos que presentaron obras en la exposición fueron Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind y Bernard Tschumi. Mark Wigley escribió un ensayo en el que trató de mostrar los aspectos comunes de los diferentes arquitectos.

<sup>7</sup> Kant, I. (2003). *Crítica del Discernimiento*. (R. R. Mas, Trad.) Madrid: Antonio Machado Libros.

como el único momento de libertad del sujeto moderno ante los relatos, al permitir una relación directa entre la materialidad y las personas que son afectadas por ella, el acontecimiento.<sup>8</sup>

Ilustración 5 Hadid, Z., & Schumacher, P. (2013). Centro Cultural Heydar Aliyev. Zaha Hadid Architects, Baku, Azerbaijan.



Hay prudencia en colocar la contra postura que se originó del reinterpretar el sublime burkiano, esto con fines de depurar a mayor detalle el planteamiento de Lyotard. Este planteamiento llegaría algún tiempo después, bajo la pluma de Jacques Rancière, quien describe lo postulado por Lyotard con la puesta en enfrentamiento con “Otro” y que, en términos de este autor, limitaría la libertad del sujeto. Rancière acusa a Lyotard de poner de cabeza al sublime kantiano, al afirmar que el sujeto moderno sale derrotado al enfrentarse a la materialidad, cuando Kant, lo que hace con lo sublime, es generar un sujeto trascendental que triunfa ante lo sensible gracias a la razón, una razón con la que logra superar los límites de la imaginación ante ciertos fenómenos u objetos, es por ello que se plantea dentro de un estado dicotómico de la moral en el análisis ante lo postulado.

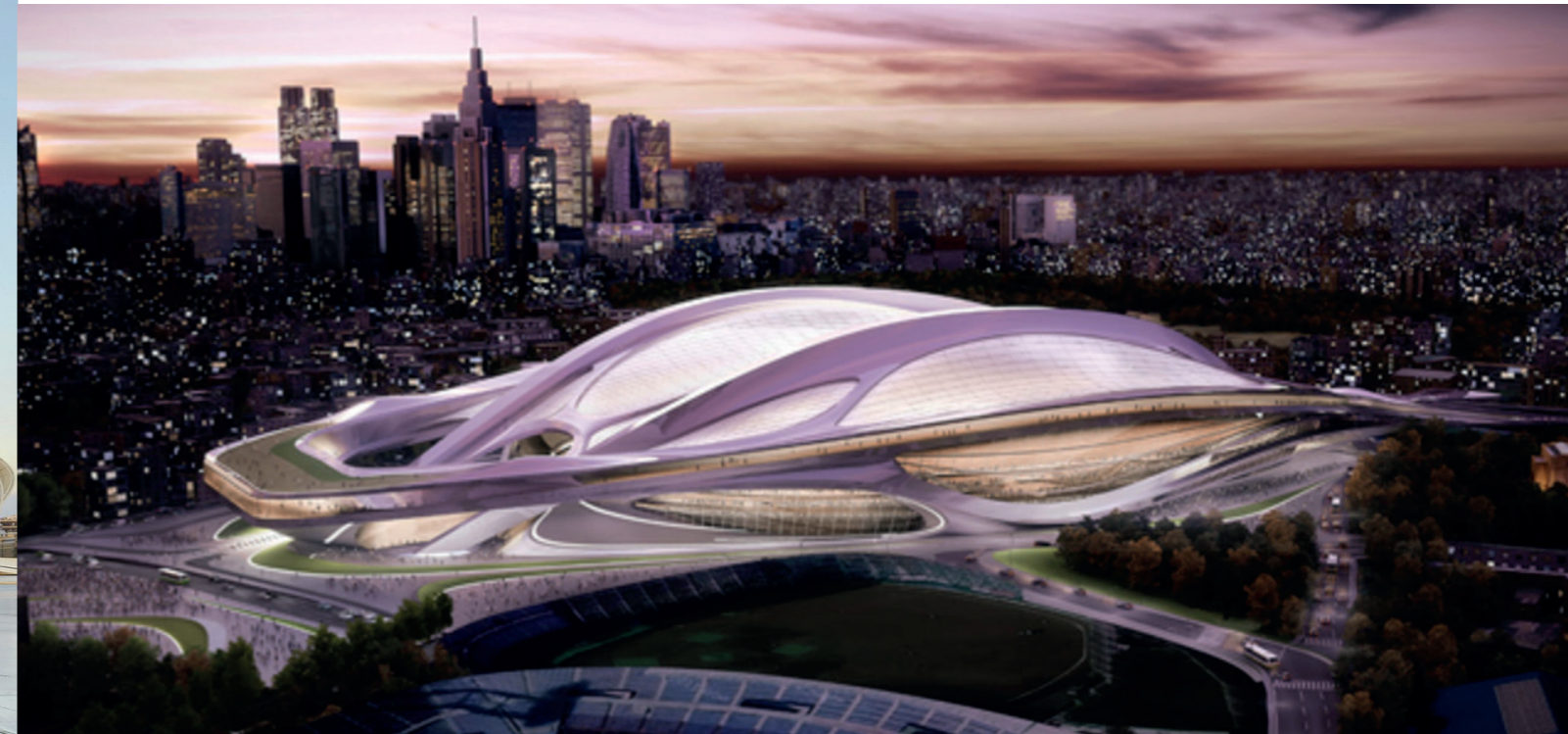
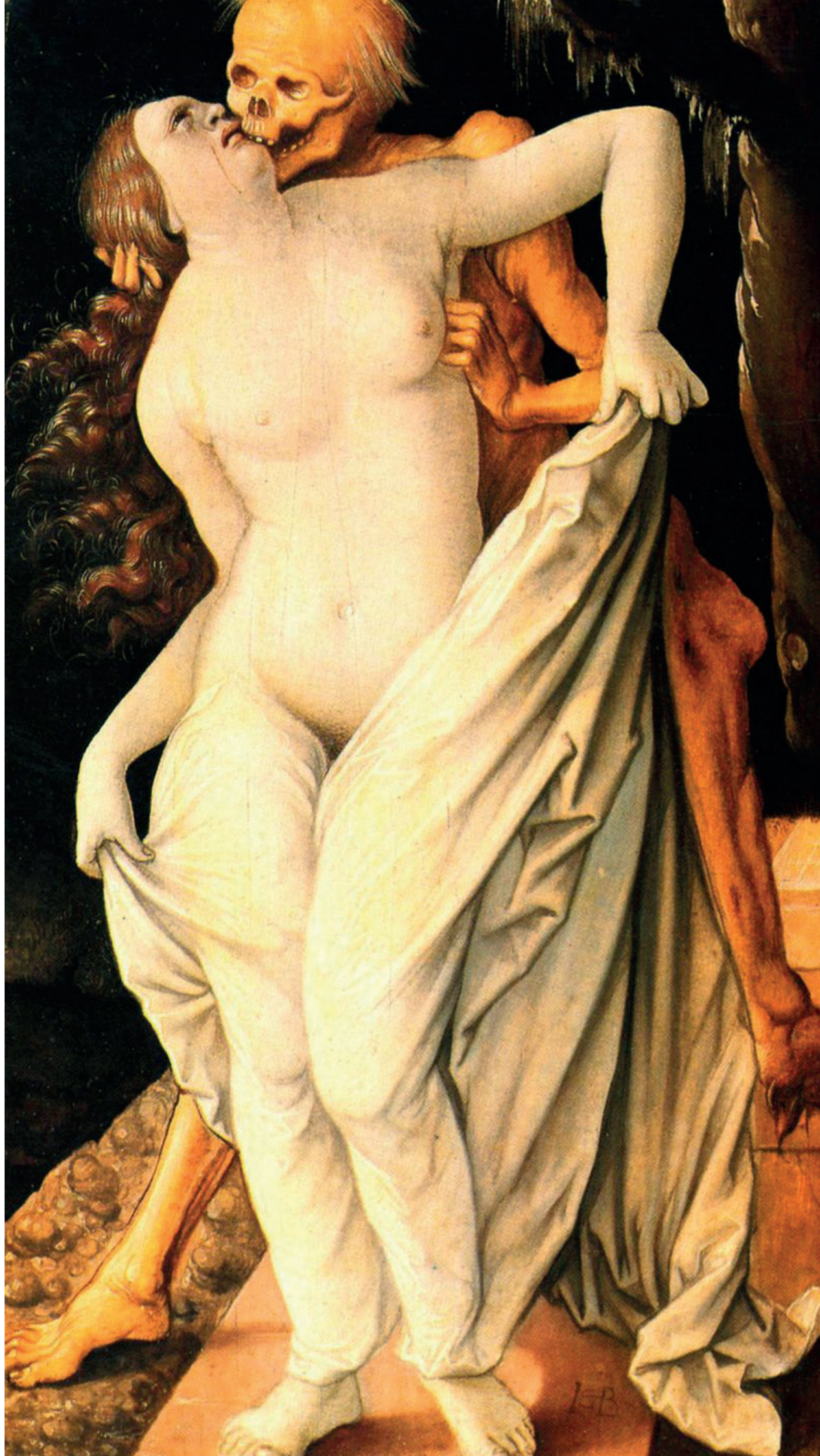


Ilustración 6 Hadid, Z., & Schumacher, P. (2013-[Inconcluso]). Imagen Virtual del proyecto del Estadio Olímpico de Tokio. Zaha Hadid Architects, Tokio, Japon.

<sup>8</sup> Lyotard, J.-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial. p. 90-91.



Se trae a discusión a Ranciare ya que, a partir de la crisis del pensamiento racional ilustrado que entendía lo sublime desde un acercamiento de pensamiento crítico e histórico, se empezó a plantear la posibilidad de que la política dependa de conceptos históricos ligados más a la respuesta sensible fisiológica del ser en contraposición a la capacidad del ser de generar un razonamiento crítico. Esto hace que se precise el discurso de Lyotard, en el estudio de como los objetos tienen influencia en la sensibilidad, así como la manera en que sucede el momento afectivo de los sujetos a partir del enfrentamiento con este, derivando de la sensibilidad ambivalente entre la pulsión de muerte y el sentido de autoconservación, la interacción entre el eros y el *thanatos*.<sup>910</sup>

◀ Ilustración 7 Baldung, H. (1520-1525). La Muerte y la Doncella (Der Tod un die Frau). Colección Privada, Fideicomiso de la Familia al Museum Faesch, Basilea, Suiza

9 Laplanche y Pontalis. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

10 La interacción del eros y el thanatos se da mediante su ambivalencia, la misión de la libido es hacer inofensiva al thanatos, derivándola hacia los objetos del mundo exterior, como pulsión destructiva, pulsión de dominio o voluntad de poder. Una parte de esta pulsión desempeña un rol importante en la función sexual; por ejemplo, en el sadismo. Otra parte queda ligada en el organismo como en el masoquismo erótico originario. Freud describe en el desarrollo de la libido la combinación de la pulsión de vida y la pulsión de muerte, en su forma sádica y masoquista. Uno de los motivos que llevaron a Freud a establecer la existencia de una pulsión de muerte fue considerar los fenómenos de repetición que se observa en los pacientes, que no se pueden reducir a la búsqueda del placer de la libido o al intento de controlar las experiencias no placenteras. Otro de los motivos es la importancia de la ambivalencia, tal como se observa en la neurosis obsesiva y en la melancolía. El odio no proviene de la vida sexual sino de la lucha del yo para su afirmación y conservación. El odio es la relación de objeto más antigua que el amor. Las pulsiones contrarias son las fuerzas que se enfrentan en el conflicto intra-psíquico. Freud insistió en mantener esta tesis de la pulsión de muerte porque los hechos muestran que aún en los casos de mayor furia destructiva y ciega, puede coexistir una satisfacción de la libido. De esta manera se muestra la relación entre lo siniestro y la valentía en la dualidad entre pulsiones



Al ser el interés de esta tesis estudiar la relación del momento, es en este punto donde se pondrá énfasis en el aspecto político y discursivo de Zaha Hadid a través del juego sublime. Será la perspectiva Rancière aquella que prime; sin embargo, tomando como parte del análisis una figura burkiana que se plantea como hipótesis, es la principal herramienta discursiva estética que copta, a su vez, la materialización estilística de la producción de Zaha Hadid. Esta figura es la *distancia estética*<sup>11</sup> para crear la grandilocuencia del espacio, ejecutando el ejercicio de poder, fuera del discurso totalitario, pero sí consagrando una forma de producción. Dejando de lado la búsqueda fenomenológica; sin embargo, buscando el momento estético y la explotación del potencial poético, así como perpetrar la sensibilidad del sujeto desde la evocativa, esta producción se define en su respuesta formal que no busca conectarse con la razón del sujeto sino con la sensibilidad siendo ésta la hipótesis fundamental: la categoría de lo sublime permite analizar y explicar la transgresión a los paradigmas de la arquitectura moderna en la Producción de Zaha Hadid dentro de su contexto teórico-histórico así como la forma en que maneja su medio expresivo para provocar esto movilizándolo la relación entre el ejercicio del poder y la sensibilidad evocativa, y la fluctuación de disidencia estética a la consagración totalitaria de la producción.

◀ Ilustración 8 Hadid, Z. (2009). Maxxi National Museum of XXI Art. Zaha Hadid Architects, Roma, Italia.

<sup>11</sup> La distancia estética se refiere a la brecha entre la realidad consciente del espectador y la realidad ficticia presentada en una obra de arte. Cuando un lector se vuelve completamente absorbido en el mundo narrativo ilusorio de un libro, el autor ha alcanzado una distancia estética cercana. Si el autor tira al lector de la realidad de la historia, esencialmente recordando al lector que está leyendo un libro, se dice que el autor "violó la distancia estética". El concepto se origina en la Crítica del Juicio de Immanuel Kant donde establece la noción de placer desinteresado que no depende de que el sujeto tenga un deseo por el objeto mismo, escribe, "el deleite en el arte hermoso, no en el juicio puro del gusto, implican un interés inmediato [...] no es el objeto de interés inmediato sino el carácter inherente de la belleza que lo califica para tal asociación -un personaje, por lo tanto, que pertenece a la esencia misma de la belleza". Kant, I. (1987). *The Critique of Judgment (Crítica del Juicio)*. (W. S. Pluhar, Trad.) Indianapolis/Cambridge: Kackett Publishing Company, p. 91. El término distancia estética se deriva de un artículo de Edward Bullough publicado en 1912. En ese artículo, comienza con la imagen de un pasajero en una nave observando la niebla en el mar. Si el pasajero piensa en la niebla en términos de peligro para la nave, la experiencia no es estética, pero considerar la bella escena en el asombro separado es tomar una actitud estética legítima. Uno debe sentir, pero no demasiado. Bullough escribe: "La distancia se obtiene separando el objeto y su atractivo de sí mismos, poniéndolo fuera de servicio con necesidades y fines prácticos, por lo que la 'contemplación' del objeto se hace posible". Bullough, E. (1979). "Distancia Física", como Factor en el arte y como Principio Estético ("Psychical Distance" as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle) (2 ed.). (G. S. Dickie, Ed.) New York.

Junto con Lyotard, Burke y Rancière, se parte de la noción de que el sentimiento de lo sublime es una de las experiencias más poderosas que puede experimentar el ser, es debido que se origina del terror que parte de la dualidad entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte; esto mediante la proyección imaginaria en el espectador que genera la respuesta fantasmagórica fisiológica de la posibilidad de perder la vida por lo que la relación con la política y el ejercicio de poder es directa, al estar en juego la supervivencia.

Así, al hablar de *arquitectura sublime* por las características de su materialidad, a interior o exterior, por ejemplo, una conexión estética de lo desconocido en su respuesta morfológica, la escala o tamaño, la iluminación o la temperatura pueden provocar terror estético en el habitante o espectador esto debido a la manera en que el sujeto experimenta sensiblemente el espacio o la imagen, independientemente de la relación histórica-racional que este espacio contenga; por ejemplo, que se hayan dado vejaciones, asesinatos o desgracias en el mismo. La arquitectura, como elemento inmanente autodefinido, no es en sí misma, no es neutra y la búsqueda de significado política o función en el ejercicio de poder no sólo depende de lo que se haga en ella siendo ejemplo el discurso de la *arquitectura moderna* y el estilo internacional, defendiendo y pregonando una forma de producción capaz de reproducirse en cualquier contexto con plantas capaces de albergar cualquier función, de esta manera, buscando la eliminación de la singularidad y homologando subjetividades, proponiendo un discurso totalizador, es en este contexto donde, tarde, pero entra la producción deconstructivista no darridiana de Zaha Hadid que contextual y temporalmente aunada a otros teóricos y arquitectos demostraron que no en cualquier espacio se puede ubicar cualquier función y que el diseño arquitectónico aún en la expresividad del discurso totalizador gira en torno a la subjetividad de la expresividad del autor, cayendo en una falacia formalista de su misma discursiva, queriendo utilizar un mismo tipo de espacio para una casa o un centro religioso<sup>12</sup>, y redefiniendo la función a cualquier cosa que quiera lograrse mediante el espacio.

La obra de la arquitecta que se estudiará en esta tesis responde a momentos de cuestionamiento de los paradigmas establecidos, desde

12 Las arquitecturas de Mies van der Rohe manejó un mismo lenguaje, escala y diseño para sus casas, pabellones, escuelas e iglesias siendo uno de sus mayores fracasos la capilla que hizo en el Illinois Institute of Technology de 1949, exponiendo el lenguaje formal de la arquitectura moderna como un canon estilístico más que una búsqueda de la función.

una trinchera avocada a la disidencia estética, para luego tornarse en el discurso hegemónico; sin embargo, la materialización del discurso mantuvo una dialéctica discursiva similar teniendo efectos estéticos similares en el sujeto que los observa. De esta manera, se puede comprender desde la categoría de lo sublime gran parte de su producción arquitectónica sin importar que eran experimentos pictográficos u obra construida. Para sustentar esta afirmación, se retoma la definición dada por Etienne-Louise Boullée quien describe que la arquitectura es el momento creativo que da origen al proceso de diseño en que se basará la construcción para realizarse o incluso retomar lo expresado por Bernard Tshumi cuando expone que la arquitectura no es tanto el conocimiento de la forma sino una forma de conocimiento.<sup>13</sup>

Será con base en estas definiciones que se comprenderá que no toda construcción es arquitectura, así como que la arquitectura no depende de la edificación ni de la temporalidad de la misma, en cambio de cómo ésta establece cierto reparto de lo sensible por parte de la policía dejando de lado el juicio moral al cual nos conmina la base moderna del pensamiento, de esta manera, enfocándose en cómo se establece el sistema de juicios estéticos y el disenso de las mismas a partir del acontecimiento político estético.

Es así que se determina el estudio de esta producción arquitectónica que considero pueden estudiarse mediante las características formales evocativas que plantea Burke; sin embargo, el centro del análisis girará en torno a las figuras disidentes hacia el *Arkhé*<sup>14</sup> planteadas por Rancière, teniendo objetos que provocan la experiencia de lo sublime que tuvo influencia en su ejercicio del poder, primero como disidencia y luego estableciéndose dentro del correspondiente reparto de lo sensible encumbrándose dentro de lo policial como discurso predominante. Es de la singularidad formal que presenta lo que la separa de lo clásico, siendo materialización del poder que afecta sensiblemente al sujeto.

13 Tschumi, B. (1996). "Architecture and limits I". En K. Nesbitt, *Theorizing a new agenda for Architecture. And Anthology of Architectural Theory: 1965- 1995*. New York: Princeton Architectural Press.p, 150.

14 La policía define la manera en que las partes de la sociedad tienen parte en lo común en virtud de la evidencia de lo que ellas son; la policía, pues, opera mediante la lógica del arkhé, lógica del fundamento/mandato que convierte las técnicas y las posiciones de gobierno en leyes naturales del orden social, según las cuales existen sujetos destinados a mandar y otros a obedecer; unos destinados a hablar y ser escuchados y otros a callar y no aparecer.

# E

## L ORIGEN DE LO SUBLIME

Se puede considerar, que el primer acercamiento del pensamiento ilustrado, y por ende a las raíces de pensamiento que integran nuestra concepción desde lo común, se da en el año 1657, por Nicolas Boileau, el cual interpreta y traduce, en los estándares dialécticos y etimológicos de la época, el texto del siglo 1 A.C. *Peri Hypsos*, Περὶ Ὑψοσ, del autor griego Dionisios Longinios, llamando a su texto *Traite du sublime ou du merveilleux dans le discours*.<sup>15 16</sup>

Tomando como base el Texto de Boileau, siendo este el que nos da el primer acercamiento al concepto de lo sublime, nos remitiremos más bien al texto que profundiza en la raíz etimológica, para comprender los límites dialécticos que envuelven el concepto de lo sublime, siendo este el del autor Baldine Saint Giroins. Siguiendo la estructura del texto, el tratar de acercarnos a una definición contemporánea de lo sublime nos sitúa en la conexión de dos vertientes conceptuales que la originaron, que a su vez entre ellas dialécticamente tiene diferencias en su aplicación, la de Origen griego, con enfoque filosófico, *hypsos*, Ὑψοσ, busca definir un estado de búsqueda de la elevación y la excelsitud, manifestándose en el ser o en las ideas, ubicándose espacialmente en lo alto, negando y antagonizando la anchura o longitud; Proveniente del adverbio *hyspi*, ἤσπι, que se podría traducir como “en alto”, que en conjunto con la ya mencionada acepción espacial, en conjunto con las búsquedas que esta engloba dentro de su concepto, conforma dentro del *to hypsos*, τὸ ὕψος, una condición conceptual que pretende exaltar las sensaciones elevadas más allá del ser.

La segunda raíz a la que podemos referenciar, a diferencia de la anterior es de origen latino, *sublime*, cosa que, dentro de las propiedades de la misma lengua, evocan y limitan una experiencia

estética ligeramente diferente, en retorica se utiliza como adjetivo, siendo utilizada como sinónimo de “vehemente”, “elevado”, “grave” y “terrible”, cosa que nos da un conocimiento previo, de la narrativa estética que construye en su utilización, *sublimis* tiene su origen en el prefijo latín *sub* así como del protoitálico *sup* (probablemente *supo*, comparable con el umbro *su* («bajo») y el osco *σῦπ* (*sup*)), y este del protoindoeuropeo *upo* («hacia arriba», «desde abajo»), hace referencia a bajo, sin embargo en movimiento ascendente, de abajo hacia arriba, en elevación, en conjunto con el sustantivo *limen*, relacionado a *limus* (“transverso”, “oblicuo”) con el sufijo *-men* (“lugar”, “acción”, “instrumento”, “conjunto”), relacionándolo a “límite” o “umbral”, haciendo un enlace al lugar donde encontramos el umbral o límite a la elevación, mediante lo terrible, desglosándolo de esta manera podemos comprender como se estructura la textualidad del sublime latín, dando hincapié a una narrativa estética muy delimitada.

Estas dos posiciones se encuentran en un estado antagónico que constantemente lleva a una discordia en su interpretación, cosa que incluso se lleva a definiciones posteriores, esto ya que *hypsos*, hace referencia a un elemento abstracto e impresentable, negando toda representación y a que está más allá del ser, esto siendo deudor del ideal griego de la elevación espiritual. Mientras tanto que *sublimis* tiene una connotación referente a una experiencia estética delimitada, deudora de su estado de adjetivo, así como de su origen latín; A pesar de tener cercanía conceptual con el *hypsos*, las diferencias respecto a la representación, así como a la capacidad conceptual de una dialéctica espacial material, nos marcan la divergencia entre ambas interpretaciones, que van formando la interpretación ilustrada y moderna del concepto.

En el *Hypsos*, se aborda lo sublime, en un principio, desde una distinción retórica, para entender las diferentes sensaciones que busca provocar. Esta disciplina fue, en primera instancia, abordada y estudiada por, el autor latino Cicerón, que en su texto *Rhethorica ad Herennium*, escrito entre del 86 al 82 A.C., se aboca a definir y distinguir tres diferentes estilos o géneros retóricos, de los cuales con fines de entender el concepto del *hypsos* griego solo se retomare parte del estilo grave. Este tiene como objetivo provocar al escucha una admiración ante lo presentado, así como indefensión, lo cual causa una subyugación antes una sensación que lo

15 Nicolas Boileau, <. I. (1995). *Traite du sublime ou du merveilleux dans le discours*. (N. B. (1675), Trad.) Paris: Le Livre De Poche.

16 Girons, B. S. (2005). *Lo Sublime*. (J. A. Méndez, Trad.) Madrid: Antonio Machado.p, 106.

supera. Es en estos elementos sensibles donde encontramos la relación que se tiene con el concepto sublime a posteriori, en los conceptos ilustrados del mismo. A pesar de las definiciones, no sería hasta el tratado de retórica de Demetrio, contemporáneo de Longinio, en su texto “Sobre el estilo”, donde define el estilo vigoroso, que, en conjunto con el estilo grave de Cicerón, darían forma y serían abordados por Longinio para exponer su visión de lo sublime.

Longinio expone un “gran estilo”, o “estilo potente”, denominado como *deinós*, que se origina en el verbo *deido*, que se puede interpretar como “tengo miedo” o “temo”, donde también varía su uso al englobar términos como “espantoso o terrible”. Una de las características principales del estilo potente se encuentra al comparar sus cualidad en contraposición con otros estilos, podría confundirse con el estilo grande sin embargo este último abraza ornamentación, preciosismos y florituras en su expresión, cosa que el *deinós* rechaza, ya que este se aprecia más en la liberación natural de la potencia, logrando un momento sensible más crudo y desatado, tal como lo explicaría el propio Demetrio, aquello que se sobreentiende es más potente y, por el contrario lo que se explica resulta inapropiado, siendo que el ser racional limita la influencia de una afección directa sobre la mente al momento de tener tiempo de analizarán.

Dándole continuidad y retomando conceptos del pensamiento de Demetrio, Longinio establece una visión del sublime negando la ornamentación o preciosismos, premiando una expresión que sugestione al escucha a una elevación más allá del ser, donde podríamos encontrar paridad con el *hypsos* griego, sin embargo, utilizando cualidades de la definición latina del concepto.

La perfección de cada detalle corre el peligro de la vulgaridad... Quizá es inevitable que las naturalezas inferiores y mediocres, debido a que nunca corren riesgo alguno ni aspiran a lo excelso, sean las que menos faltas tengan y las que estén más seguras, pero los grandes genios, por ser precisamente grandes, están sujetos al peligro.<sup>17</sup>

Contrario a lo que nos podría sugerir, el hecho de ser un texto que se titula “Traite du sublime...”, la forma en que Longinio gesta el su

acercamiento a la temática no es tanto un manual retórico, sino un estudio de los elementos con los cuales trata de “elevar nuestros dones naturales a un determinado nivel de grandeza (*megethos*)”. Con esta determinación es con la cual se relaciona su búsqueda con las diferentes formas con las cuales se evoca el *hypsos*, sin embargo no siendo completamente una calca del término, ya que se trata de hacer visible el hecho de que las cualidades más poderosas del sublime, no se limitan a una mera técnica retórica alrededor de la sublimidad, sino que tiene la capacidad evocativa de presentar la experiencia sublime, siendo que dejando de lado ornamentaciones y detalles técnicos, presenta, y es importante tener esto en mente ya que el *hypsos* originalmente ronda en lo impresentable, evoca la grandeza de la mente sobrepasada; sin embargo, el *hypsos* se caracteriza por su naturaleza transgresora y sorpresiva, ya que ante el raciocinio se pierde la grandilocuencia, irrumpiendo con su presencia con desatada grandilocuencia en lo que antes parecía ordenado, es decir en el ordenamiento lógico del sujeto, es así que cuando Longinio quiere hacer referencia a lo terrible, de una imagen de un poder desatado y grandioso, mas no ominoso, la imagen causante de este terror la puede presentar recurriendo al estilo *deinos* englobando dentro de ella el terror estético propio del posterior sublime y dando una idea primaria de cómo va a evolucionar esta caracterización.

(...) las cosas útiles o necesarias son siempre accesibles a los hombres, sin embargo, las que siempre admira son las inesperadas. (...) Lo que le sorprende en el discurso es lo que va más allá de lo humano.<sup>18</sup>

Es de esta manera que cuando en la época ilustrada, se retoma de manera seria el estudio del concepto lo sublime, por parte de Boileau, la pretensión es, que para caracterizar este concepto y hacer que encajen en los estándares de la época, se trata de ensamblar partes del pensamiento de ambas tradiciones, tanto la elevación, como la potencia, sin embargo tomando como catalizador de entendimiento el elemento de la razón, y al ser ciertamente un concepto irracional es dejado como meramente un estilo de oratoria.

Es así que la pretensión Boileau, de conseguir que los conceptos de



Longinio, se adapten a la estandarización dialéctica de la época, lográndolo al entrelazar las ideas del *hypsos* y el *sublimis* con la estructura racional de las ideas de la época, siendo deudoras del estudio ontológico de la materia y presuponiendo la elevación del sujeto por encima de la experiencia material.

Es en un texto de la época que encontramos el primer fundamento, en el cual se ampara la premisa de esta tesis, ya que nos provee una definición estética del sublime, considerando las afecciones sensibles que este fenómeno provoca al espectador, escrito en 1757, por Edmund Burke, el texto *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, nos encontramos con una forma distinta de interpretar el sublime, más que solo un estilo de oratoria, nos encontramos ante un análisis que plantea la conjunción no solo de una interpretación del fenómeno sublime como una afección estética, sino que establece como en el dominio de lo común este va ligado a la política, cosa que será redefinida a posteriori en esta tesis para explicar, el fundamento de un sublime histórico. Burke empieza estableciendo una separación entre las afecciones de lo bello y lo sublime, estableciendo la independencia entre ambas afecciones sensibles y definiendo que evocan ante el sujeto. La diferenciación se desarrolla definiendo lo bello como lo pequeño, delicado e inofensivo, mientras que un objeto que entra en lo sublime (cabe aclarar que en la visión burkiana el objeto presentable si puede ser acreedor al sublime, mientras que la estructura kantiana, plantea esto como una imposibilidad, ya que esta última establece lo sublime en lo impresentable), tiene que ser grande e infinito, sin pulimiento brutal y con un poder carente de límites, al punto que la vida y la muerte puedan ser definidos por el mismo, siendo lo bello algo que afecte al sujeto provocando placer, mientras que en lo sublime no se experimenta placer alguno sino deleite, que para efectos de análisis de Burke consiste en la remoción del dolor, al no experimentar directamente el poder que proclama el objeto sublime. Es de esta manera que se establece la brecha que separan a lo bello y lo sublime, siendo afecciones que generan sensibilidades distintas a el sujeto, siendo lo bello algo que sustenta su afección generando amor y placer mientras que la segunda encumbra las aflicciones generadas al sujeto mediante un horror indirecto, asombrando y deleitando, deleite derivado de una subyugación voluntaria ante un fenómeno ante el cual se encuentra desprotegido y doblegado de manera

voluntaria para presenciarlo, esto mediante la privación de alguna de las formas de apreciación sensitiva como la percepción de sonido o de luz o tanto como la privación de poder y dominio ante el fenómeno, muy acorde a la dialéctica ilustrada de dominio mediante la razón

Burke Maneja estas afecciones como un estado anormal en la mente humana, estipulando que esta se encuentra naturalmente en un estado de indiferencia ante lo cotidiano, sin embargo cuando esta se percata de un elemento que le es en principio ajeno y cuya propiedad es lo bello, experimenta enternecimiento y languidez a la vez que vulnerabilidad, provocando que el sujeto se relaje y vulnere por debajo de lo normal, experimentando la “pasión llamada amor”, pasión de clasificada como irracional, cosa que Burke desdeña en su texto, alegando que este conduce a afecciones negativas, haciendo la relación en como el miedo a la pérdida lleva a estas afecciones negativas, el miedo lleva a la ira, la ira lleva al odio, el odio lleva al sufrimiento.

(...) Muchos opinan que el dolor nace necesariamente de la remoción de algún placer, al igual que creen que el placer nace del cese o disminución de algún dolor. Por mi parte, me inclino más bien a imaginar que el dolor y el placer, en su manera más simple y natural de afectar, son ambos de naturaleza positiva, y en modo alguno dependientes necesariamente el uno del otro para su existencia. La mente humana a menudo se encuentra, y yo creo que casi siempre, en un estado que no de dolor ni de placer sino en lo que yo llamo un estado de indiferencia.<sup>19</sup>

Sin embargo lo sublime ejerce el reclamo a sus deudores desde la pasión no racional, sin embargo esta no está contenida ni limitada, va más allá del placer del dominio del ser, esto al ser un fenómeno que ante tal vehemencia desinhibe los límites de las pasiones mismas, ofreciendo a la percepción del espectador un peligro latente, lo ubica frente al terror que pone en juego la tensión entre la vida y la muerte, sin embargo para experimentar más allá del horror de una afección directa este debe de percibirse mediante una “distancia estética” el cual da elementos para tener una experiencia estética diferente, ligando a la

19 Burke, E. (2005). *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (M. G. Balaguer, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, p. 59.

32 tensión entre el *eros* y el *thanatos*<sup>20</sup>, la tensión entre las pasiones que lo ubican en la auto conservación como aquel de experimentar en otros el terror hacia la muerte, es mediante esa distancia estética que este no se sufre el tormento del terror de forma directa, sino que vigoriza el deleite de la supervivencia al no ser el objeto del poder desatado, sin embargo no existe la lucha hacia el fenómeno, sino el deleite de la subyugación voluntaria, no se invoca la valentía ante un elemento antagonista sino se deleita ante la salvaguarda de la integridad a pesar de presenciarlo. Podemos plantear a manera de ejemplificar ese tipo de aflicción sensible el abismo, ya que como objeto lo caracterizan elementos que de manera sencilla ejemplifican lo sublime, en el antes mencionado abismo, se encuentra siempre latente la posibilidad de la caída y el desconocimiento del fin del mismo, el temor a la posibilidad de caer genera terror en sí misma, sin embargo al no experimentarla de manera directa no se genera una afección directa, esto extirpa el terror, dejando el deleite, postrando al sujeto ante el objeto inconmensurable. Es también un buen ejemplo, lo que provoca la obscuridad absoluta, haciendo palpable el terror ante la incertidumbre hacia un peligro latente que rodea al sujeto, tanto como el desconocimiento hacia el fin del suplicio, sin embargo, el sujeto se encuentra en el deleite al quedar en un estado intermedio entre la indefensión, y la seguridad de saberse aún vivo. En ambos ejemplos vemos como el sujeto es “castrado” de alguna de sus capacidades, ya sea la capacidad de dominar la caída, así como la visión ante la obscuridad, esperando a que se vea lo siniestro en esta situación.

El terror se manifiesta y apodara del sujeto cuando este es postrado ante otro ser que en su ejercicio del poder concentra, no solo la decisión ante sus libertades y posibilidades, sino también las facultades para decidir de manera fáctica si continua o termina con su vida, es decir poder sobre la vida y la muerte, tanto la de él como la de los súbditos o sujetos en igualdad que se mantienen por debajo del susodicho poder, o sin parte en el ejercicio del poder, pero, mientras el antes mencionado poder se mantenga estoico ante la ejecución de sus facultades, hay deleite, hay tensión entre el *eros* y el *thanatos*; siendo así, esta tensión erótica, que en un primer momento reprime la respuesta racional del sujeto, culmina

20 Freud, S. (1992). Mas allá del principio del placer Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras. En S. Freud, *Obras Completas (1920-22)* (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. 18). Buenos Aires: Amorrortu Editores, P.51

su afección en una doblegación voluntaria ante este poder carente de límites, provocando deleite y generando lo sublime.

Bajo esta relación de posturas que nos dan a entender una lectura del sublime muy específica, entendemos que, las pasiones que están en relación con el dolor y el peligro, nos llevan a una reacción no racional de autoconservación. Siendo dolorosas solamente cuando la afección se da de manera directa al sujeto, siendo deliciosas, cuando se percibe un dejo del dolor y peligro y sin embargo se es exento realmente de tales circunstancias. Se denomina deleite a esta forma del placer ya que esté relacionado con el dolor, siendo con gran diferencia, distinto a las otras ideas de un verdadero placer. Siendo todo aquello que incita al deleite lo *sublime*. Es de esta manera que entendemos que aquellas pasiones que no nos llevan a la sutileza de lo bello, sino que nos llevan a la tensión entre la vida y la muerte, las más poderosas de todas ellas.<sup>21</sup>

Apegándonos más a la visión burkiana es cómo podemos asumir que el sublime deviene de las afecciones como una respuesta fisiológica del ser, planteando como directriz que el dolor es al cuerpo lo que el terror a la mente. Podríamos tomar como un ejemplo un tifón, un objeto que a la vez que inconmensurable para la mente del espectador destaca por sus cualidades destructivas, creando así en la percepción del sujeto el terror gracias a las características del objeto en sí, gracias a las características antes mencionadas, los sistemas de percepción del sujeto se ven sobreestimulados, no solo con gran poder sino también en gran cantidad por lo inconmensurable del fenómeno, todos estos estímulos generaran en el espectador la idea de dolor, sin embargo al existir la distancia estética y considerar que el dolor está siendo construido desde el imaginario, es que se produce el sublime, es por ello que los objetos o fenómenos que tensen a tal punto al sujeto que desborden su sensibilidad, le causaran una respuesta fisiológica mediante el terror, causando un respuesta irracional en un primer momento, siendo un segundo momento donde se percata de esta distancia que se genera el deleite. Desde la visión de Burke es considerada en una connotación positiva esta tensión, ya que proveía de una experiencia estética que generaba mayores pasiones a contraposición de la languidez y la relajación que provocaba lo bello, haciendo que el sujeto se ablande y atrofie.

21 Burke, E. (2005). *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (M. G. Balaguer, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, p.92.

Con todo este conocimiento previo podemos entender que, el sublime que plantea Burke, estableciendo una interacción directa y muy estrecha entre las afecciones y el ejercicio del poder, es más cercano a lo planteado por el *deinos* de Demetrio que al *Hypsos* de Longinio y Cicerón, ya que tal como lo plantea Burke se acerca más a la búsqueda de un terror seguido de admiración por parte de los sujetos, a diferencia podemos ver que el *hypsos* griego, influenciado por el estándar dialéctico de la época, siendo este un sustantivo referente al movimiento ascendente en virtud de lo sensible, elevando al ser a lo ideal dejándolo en una posición donde “nuestros

dones naturales a un determinado nivel de grandeza”<sup>22</sup>. En tanto el *deinos*, ligado al sublime latino, vuelve su capacidad evocativa hacia la fuerza, la potencia, y el poder que afecta a los sujetos, esto en búsqueda de lograr un sobrecogimiento y subyugación en los mismos

Haciendo recuento de los daños, Boileau, con afán de dar paridad al pensamiento clásico del sublime al estándar dialéctico de la época así como al pensamiento ilustrado, sostuvo un mayor acercamiento al *hypsos* griego estableciendo las cualidades de sublime en el sujeto trascendental, estableciendo la elevación en referencia a lo racional como bastión de las

pasiones, dejando de lado las diferentes referencias a los momentos de sensibilidad desbordada así como las afecciones ante la potencia y el poder del manejo como adjetivo del sublime, no es hasta Burke que se retoma lo terrible, sorpresivo y sobrecogedor de lo sublime, sin embargo es el primero en hacer el análisis de cómo se entrelazan las afecciones sensibles y el poder y como estas afectan la mente del sujeto, haciendo relación en cómo se focalizaba el ejercicio del poder en los reyes y monarcas.

<sup>22</sup> Giron, B. S. (2005). *Lo Sublime*. (J. A. Méndez, Trad.) Madrid: Antonio Machado, p. 98.

Ilustración 9 Friederich, C. D. (1808-1810). Monje Mirando el Mar. Alte Nationalgalerie, Berlin, Alemania.

# AFECCIONES

Es en los pensadores de la academia inglesa de siglo XVIII que habían volcado su estudio en las afecciones<sup>23</sup> esto al estudiar las facultades y las capacidades cognitivas desde lo fisiológico del sujeto, a partir de la relación entre la experiencia individual y la distorsión de la percepción del mundo y como éstas tenían un vaciado en el ejercicio de la política. Es bajo este contexto que autores como Burke planteaban que el desempeño y unión social tenían un sustento concreto en los vínculos sentimentales, afectivos y concretos que de las leyes e ideas universales del estado metafísico.

36

Esos derechos metafísicos que entran en la vida común como rayos de luz que penetran a través de un medio denso son, por lo general, refractados. Es más, en la grande y complicada masa de pasiones y preocupaciones humanas, los derechos primitivos de los hombres sufren una variedad tal de refracciones y reflexiones, que resulta absurdo hablar de ellos como si mantuvieran la simplicidad de su dirección original. La naturaleza del hombre es intrincada (...).<sup>24</sup>

Publicado anónimamente, el texto *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello, así como en el texto de 1790, Reflexiones sobre la revolución francesa*, Burke plantea en el centro de sus reflexiones las pasiones, las cuales cooptan su discurso al reconocer que la unión de la comunidad depende más de los vínculos afectivos que de las leyes del hombre. De igual manera, es continuo el análisis versando acerca de las diferentes falencias que rodeaban las ideas ilustradas; por ejemplo, el concepto de libertad, que a ojos del

23 A diferencia del racionalismo de la Ilustración, donde la preocupación fundamental era encontrar una estrategia para ubicar todos los hechos en la forma dada por la razón, a través de las ideas, y del entendimiento, con los conceptos.

24 Burke, E. (1984). Reflexiones Sobre la Revolución Francesa. En E. Burke, *Textos Políticos de Burke* (4ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica, p. 94.

autor, busca elevarse ese concepto a idea universal sin antes analizar las afecciones y problemáticas concretas de cada contexto particular.

Se dice que veinticuatro millones deberían prevalecer sobre doscientos mil. Ciertamente si la constitución de un reino fuera un problema aritmético. Este tipo de razonamiento puede hacerse apoyándose en las farolas; para hombres que pueden razonar en calma es ridículo. (...) No verán [en Francia] en esto ninguna igualdad y ha sido a base de ella como se les ha tentado para que repudien la fidelidad a su soberano juntamente con la antigua constitución del país. Con una constitución como la que se ha hecho últimamente, no puede haber capitalidad. Han olvidado que al formar gobiernos democráticos han desmembrado virtualmente su país. La persona a la que continúan llamando rey no conserva ni la centésima parte del poder necesario para mantener unida esta colección de repúblicas.<sup>25</sup>

Y es que es en el poder, en el discurso de Burke, donde se relacionan la política y las pasiones porque el poder, para ser poder, debe provocar terror. En el texto de 1757, describe que a los soberanos se les llama su *Pavorosa majestad*, porque tienen la facultad de decidir sobre la vida de sus súbditos en cualquier momento generándoles terror y obediencia. Si un objeto que tiene una gran fuerza, además es útil e inocente no provocará terror sino desprecio por lo que nadie los respetaría, lo que hace necesario que los reyes tengan la capacidad de ejercer su fuerza mortal en cualquier momento y de manera arbitraria de donde se desprende el desprecio del parlamentario hacia la democracia. El Rey francés, por ejemplo, tenía el derecho de generar las “órdenes del Rey” o las “*lettres de cachet*” donde por su mandato se ejecutaba el encarcelamiento, el destierro o la muerte de alguien sin ningún acto judicial de por medio.<sup>26</sup>

37

(...) allí donde encontramos fuerza, y sea cual sea la luz bajo la cual consideremos el poder, observaremos juntamente lo sublime que acompaña el terror y el desprecio unido a la fuerza que es útil e inocente.<sup>27</sup>

25 Burke, E. (1984). *Textos Políticos de Burke*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 86.

26 Michael Foucault establece las facultades del ejercicio de poder fáctico por parte del coto de poder, al evitar un proceso judicial, colocando a esta figura por encima de las ideas de democratización del poder.

27 Burke, E. (1984). *Textos Políticos de Burke*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 96



Ilustración 10 David, J. L. (1804-1807). La Consagración de Napoleón. Musée de Louvre, Paris, Francia.<sup>28</sup>

Es de esta manera que se establecen las capacidades fácticas del ejercicio de poder y, por tanto, el terror infundido en el colectivo representando este poder monárquico tanto en las obras arquitectónicas como ampliación del palacio de Versalles en el siglo XVIII, el cual es

<sup>28</sup> Es una pintura de Jacques-Louis David, pintor oficial de Napoleón Bonaparte realizada entre 1804 y 1807. El cuadro tiene unas impresionantes dimensiones de 629 x 979 cm y se conserva en el Museo del Louvre de París, Francia, si bien existe una réplica posterior en el Palacio de Versalles. La coronación y la consagración tuvieron lugar en Notre Dame de París, una manera para Napoleón de poner de manifiesto que era un hijo de la Revolución: designaba la capital como el centro político, administrativo y cultural de Francia. La obra fue encargada oralmente por Napoleón I en septiembre de 1804. David comienza su realización el 21 de diciembre de 1805 en la antigua capilla del colegio de Cluny, cerca de la Sorbona, que le sirve de taller. Asistido por su alumno Georges Rouget, le da el último toque en noviembre de 1807. Del 7 de febrero al 21 de marzo de 1808, se expone la obra en el Salón de pintura anual; en 1810, se presenta al concurso de los premios decenales. El cuadro sigue siendo la propiedad de David hasta 1819, año en que se cede a los museos reales. Estos lo almacenan en reserva hasta 1837. Se instala entonces en la sala de la Consagración del museo histórico del castillo de Versalles por orden del rey Luis-Felipe. En 1889, es enviado al museo del Louvre, y sustituido en Versalles por una réplica tardía autógrafa del pintor, se retoma esta obra en específico ya que ejemplifica, en una etapa tardía los enunciados de Burke, respecto a la "delegación Voluntaria" por parte del sujeto, buscando el deleite de la supervivencia ante el poder (político y por ende sobre la vida y la muerte) absoluto y desencadenado sobre el sujeto, el cual está siendo sometido por el fenómeno.

considerado por el autor como la materialización del ejercicio de poder en un espacio que infundía un terror mediante el coto de poder el cual albergaba, así como por el "suplicio", el cual pasaba el ejercicio de poder excesivo, el del rey, a un espectáculo público, con lo cual se delimitaba los estratos del ejercicio del poder mismo, el ilimitado representado en la monarquía y el limitado de los súbditos, manifestando lo ominoso de la aplicación del poder excesivo, en este momento podemos ubicar los indicios de la construcción del sublime, ante un segundo momento de enfrentarse al fenómeno en sí, ya que, como prelude, esta demostración nos marca la distancia estética que se establece para elevar la potencia del fenómeno más allá de la virtud terrenal zanjando más la distancia perceptual entre el sujeto y el fenómeno de tal manera que la respuesta fisiológica del terror se presentará fehacientemente al enfrentarse al fenómeno en sí.

De igual manera, este acto de tortura pública, quedaba clara no sólo la estratificación del poder sino también de la verdad, postulando la verdad como un poder absoluto y exclusivo del rey haciendo del tormento la herramienta de confirmación para que el sufriente confesara y confirmara la verdad que ya había sido determinada por el monarca. La tortura, al mismo tiempo que herramienta de la verdad y de establecimiento del poder, establecía la ley ya que la ley "vale por voluntad del soberano, haciendo las veces al igual que la muerte la herramienta del monarca para el derecho de venganza ante cualquier acto de desobediencia ante la estructura del reino, sosteniendo dichas herramientas en que cualquier falta es un ataque al rey."<sup>29</sup>

Es así que con esta serie de herramientas se encumbra la, "política de terror", marcando como fin de la misma causar el terror ante los espectadores de tal manera que el terror se inscribiera profundamente en el corazón de los hombres y el vulgo o el avasallado sean testigos del poder desenfrenado de aquel que disponga plenamente del mismo, es así que, en parámetros planteados por el filósofo francés Michel Foucault, el suplicio más reestablecer la justicia o la verdad sólo reafirma y reactiva el poder así conectándolo con el pensar burkiano podemos entender que este terror siempre conectado al poder es la fuente del sublime que el

<sup>29</sup> Burke, E. (2005). Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. (M. G. Balaguer, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, p. 39.

plantea, en palabras del mismo filósofo “cualquier cosa que sea terrible, o sea versado sobre objetos terribles u opere de forma análoga al terror”.<sup>30</sup>

Así, en un primer momento, el terror conforma un aspecto fundamental de lo sublime burkiano, pero cabe destacar que sólo en la primera instancia ya que el sublime requiere de una distancia estética en la que el humano esté físicamente a salvo del peligro pero mental-fisiológicamente afectado con lo que ante la falta de una afección directa se experimentará al deleite, un placer intenso y negativo de naturaleza individualista que se da con antelación a cualquier reflexión, anticipándose al rescate del ser racional ante el fenómeno. En origen, esta sensación no es denominada como placer ya que ésta es una afección positiva que se presenta ante lo bello mientras que el deleite es una afección negativa, el “horror delicioso” que se experimenta ante lo sublime que nos provoca terror, por la respuesta fisiológica de auto conservación, pero que mediante la distancia estética sólo queda como un reflejo inconcluso ante algo que pueda causar una afección física directa.

Es a partir de esta politización de lo sensible propuesta por Burke, que distinguimos como objetivo implícito el encontrar la forma de mantener ordenada a la sociedad no desde el enfrentamiento del sujeto social ante un poder aplastante sino desde el doble juego estético establecido entre el poder y el sujeto individual marcando un “sometimiento voluntario” a partir del deleite ubicándonos en las pasiones provocadas por el terror y el amor. Lo sublime “nos plasta hasta conducirnos a una sumisión admirada” donde se ubica ese momento de terror y admiración.

Terry Eagleton retoma los estudios estéticos de Burke en el libro *La estética como ideología* analizándolo como un escritor el cual observa en la estética la parte angular del accionar político, esto en gran medida gracias a sus antecedentes como parlamentario, cosa que le permitió observar los diferentes mecanismos del ejercicio del poder. Al ser estas afecciones la conexión más directa entre el poder y las vivencias provocadas por el mismo, proponiendo que no se puede “simplemente creer que un poder no adecuado a la experiencia y al margen de la vida del cuerpo pueda conducir a los hombres y las mujeres a cumplir con sus deberes cívicos”.<sup>31</sup> De esta forma, el sujeto es el envase donde se gesta

la relación consensual y no obligatoria con el tejido de la comunidad y por ende la repartición del poder, naturalizando de manera afectiva la inmediatez material de la vida empírica, ya que la estética pasó a ocupar el lugar del soporte metafísico en la cohesión social.

Sin embargo, la experiencia estética a la cual se refiere es exclusiva a las vivencias de la nobleza, ya que las afecciones experimentadas por la clase proletariado girarían alrededor del trabajo, es decir que se establecía desde afecciones fisiológicas, siendo así que la subyugación voluntaria se daba más bien como una obligatoriedad gratificante, recompensando el esfuerzo físico.

Es fundamental para la aclaración de los conceptos, que el pensamiento de mayor trascendencia tanto para el análisis estético, como para conformar las líneas de pensamiento moderno derivadas de la ilustración, se daría forma unos cuantos años a posteriori de los pensamientos de Burke, estos vendrían por parte de Immanuel Kant el cual establece que la interacción que construye la comunidad o lo común no se da en las afecciones fisiológicas que se comparten sino en otros elementos. Es en la intersubjetividad<sup>32</sup> que encontramos la base de la sociedad, es conforme estos preceptos que se da por sentado que la sociedad se compone de iguales, esto en el sentido de la igualdad de facultades como “la razón” el entendimiento y la imaginación, siendo elementos que conforman las herramientas interpretativas y representativas que nos permiten tanto comunicarnos entre nosotros como interpretar las expresiones de los otros, haciendo que dentro de una sociedad en específico la experiencia estética así como las afecciones generadas de un fenómeno específico sean iguales, dando un carácter ontológico a las capacidades de

32 Es un concepto usado de tres formas: en primer lugar, en su sentido más débil, se usa para referirse al acuerdo. Se dice que existe intersubjetividad entre los que acuerdan un determinado significado o definición de la situación; en segundo lugar, de un modo más sutil, se ha usado para referirse al sentido común, los significados compartidos construidos por la gente en sus interacciones, y usado como recurso cotidiano para interpretar el significado de los elementos de la vida cultural y social. Si la gente comparte el sentido común, entonces comparte una definición de la situación; en tercer lugar, el término se ha usado para referirse a las divergencias de significado compartidas (o parcialmente compartidas). La auto-presentación, la mentira, las bromas y las emociones sociales; por ejemplo, todo ello conduce no a una definición compartida de la situación, sino a divergencias parcialmente compartidas del significado. El que dice una mentira se compromete en un acto intersubjetivo porque trabaja con dos definiciones diferentes de la situación. Mentir es, por tanto, genuinamente intersubjetivo (en el sentido de que opera entre dos definiciones subjetivas de la realidad), la intersubjetividad enfatiza que la cognición compartida y el consenso son esenciales en la formación de nuestras ideas y relaciones. El lenguaje se ve como comunal más que como privado. De esta manera, resulta problemático ver al individuo de forma separada, en un mundo privado, definido de una vez y para siempre.

30 *Ibidem*, p.37

31 Eagleton, T. (2006). *La estética Como Ideología*. (G. C. Cuenca, Trad.) Madrid: Editorial Trotta, p. 119.



Ilustración 11 Mallord, J., & Turner, W. (1817-1820). Erupcion Del Monte Vesubio. Colección Paul Mellon, Yale Center For British Art, New Haven, Inglaterra .

interpretación dentro de una sociedad. dando por sentado la igualdad en facultades por parte de los individuos que componen una sociedad como la imaginación, el entendimiento y “la razón” elementos interpretativos que nos permiten no solo comunicarnos, sino que tengamos conclusiones y experiencias iguales ante un fenómeno dotando de un carácter ontológico las cualidades interpretativas sociales. A partir de esto es que cambia el paradigma con el cual se funda la comunidad, dejando de lado la idea de esta se funda a partir de las afecciones sensibles fisiológicas desde las experiencias a partir de la carne y ubicándolas en el sujeto trascendental que desde la misma dialéctica kantiana define su existencia en el objetivo de conocer y ordenar su realidad. Dentro de la estética kantiana, el espectro de la intersubjetividad se manifiesta cuando los sujetos que conforman una comunidad juzgar en consenso como un fenómeno dentro de una categoría estética, para efectos de este enunciado ase aclara que entre lo bello y lo sublime, siendo estas últimas categorías estéticas que no son inherentes al objeto de manera ontológica, sino que manifiestan la relación entre las facultades de los sujetos que presencian el fenómeno y el objeto. Ese en el libro de Kant, *Crítica del Discernimiento* de 1979, donde describe las cualidades de los objetos que entran en la categoría estética tanto de lo bello como lo sublime, siendo lo bello una experiencia primordialmente placentera que se presenta en el momento en que hay un libre juego entre la imaginación y el entendimiento sobre un objeto, siendo los objetos bellos son fenómenos que ante “tal contemplación provocan la vivificación de ciertas capacidades del sujeto”<sup>33</sup>, siendo fundamental la toma de conciencia del objeto ya que “con ocasión de la contemplación de un objeto bello todo el mundo experimenta la vivificación de sus fuerzas cognitivas”<sup>34</sup>. La toma de conciencia y el conocimiento del fenómeno es fundamental para el ser trascendental kantiano, al ser este un sujeto que busca conocer y ordenar el mundo, al ser lo bello un fenómeno que fomenta la interacción entre sus facultades cobra un sentido preponderante para el placer del sujeto, ya que este placer surge de la armonía entre las capacidades cognitivas, ligándolo al juicio estético ejercida sobre el objeto o la representación que lo exhibe.

33 Kant, I. (2003). *Crítica del Discernimiento*. (R. R. Mas, Trad.) Madrid: Antonio Machado Libros, p.66

34 *Ibidem.*, p.66

En contra parte lo sublime se manifiesta cuando la razón abandona al sujeto ante su “capacidad de exhibición”<sup>35</sup>, la Imaginación. Es en este doble movimiento que se gesta un placer indirecto, en primera instancia hay un momento de parálisis y sufrimiento cuando la imaginación es desbordada, cayendo en la irracionalidad seguida por un triunfo placentero de la razón la cual rescata al sujeto desbordado ante su sensibilidad. Es así que se definen dos sublimen según la teoría kantiana, el matemático que engloba los fenómenos que son “grandes sin más” o infinitos ante hacia nuestra imaginación y el dinámico que juzga a los fenómenos de la naturaleza que amenazan la integridad física, dotados con tal potencia o poderío que rebasa los mayores obstáculos, siendo que la superación de una potencia que se sobrepone ante la resistencia de otra potencia le da la cualidad de “imperio” o mandato sobre esa otra potencia, sin embargo la naturaleza es considerada en los juicios un elemento carente de imperio sobre nosotros, por lo tanto es dinámicamente sublime.

Quando la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros sublime [en sentido] dinámico, tiene que ser representada como inspiradora de temor (si bien, a la inversa, no todo objeto que despierta temor es hallado sublime en nuestro juicio estético) ... La naturaleza, pues, sólo puede valer como poderío –y por tanto, como sublime dinámicamente– para la facultad de juzgar estética en la medida en que sea considerada como objeto de temor<sup>36</sup>

Es así que lo sublime es universalmente subjetivo, ya que este no es un objeto con forma, carente de límites ya que la forma misma implica la limitación. Lo sublime es afín a lo abstracto que permite la razón, siendo que este es un concepto carente de forma y presentación, ya que es semejante a los conceptos de dios, la libertad o el alma, no son objetos empíricos que puedan ser presentados.

La naturaleza se llama aquí sublime simplemente porque eleva la imaginación a la presentación de los casos en que el ánimo puede hacer para sí mismo sensible la propia sublimidad de destinación, aun por sobre la naturaleza<sup>37</sup>

35 *Ibidem.*, p.199

36 Kant, I. (2006). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Avila Editores, p. 194 - 195

37 *Ibidem.* p. 196



El poderío de esta experiencia estética reside entonces en la fuerza que invoca, empujando a la imaginación hasta su límite, ya que la naturaleza de esta experiencia estética es la búsqueda de empujar los límites de la imaginación, sensibilizándose de tal manera que se eleva la imaginación más allá de la naturaleza, esto hasta el momento de rescate de la razón como mecanismo de defensa ante esta potencia.

Es el momento triunfal de la razón, así como su influencia en toda ética deontológica posterior, el objeto de estudio del texto Dialéctica de la Ilustración de Theodor Adorno donde plantea como la discursiva kantiana provocó la limitación de las experiencias y del mundo a el conocimiento del sujeto, desdeñando todo aquello que no podía ser abordado desde esa perspectiva, creando figuras como el nouméno<sup>38</sup>. Y, que tratando de encumbrar al sujeto, cuando este se enfrentó a la naturaleza lo empodera a través de la razón que desde la idea y la distancia estética podía ser concedor, volviéndolo el dominador del mundo desde un conocimiento sensible de su realidad. Es dentro de esta dialéctica ilustrada se desarrolló el concepto de sublime para las diferentes líneas de pensamiento posteriores; sin embargo, para fines de esta tesis se dará un salto hasta la respuesta en la posmodernidad hacia estos conceptos y su posterior contra postura haciéndola en parte a un lado ya que el fin es analizar el accionar político que se desarrolla a partir de las afecciones sublimes planteadas por Rancière, las cuales nos plantean dentro de los mecanismos estéticos en relación con el poder, llevándolos más hacia los planteamientos de Burke.

38 El nouméno (del griego “νοούμενον” “noumenon”: “lo pensado” o “lo que se pretende decir”), en la filosofía de Immanuel Kant, es un término problemático que se introduce para referir a un objeto no fenoménico, es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual o suprasensible.

Por otra parte, el término también ha sido usado para hablar de la cosa-en-sí, es decir, la cosa en su existencia pura independientemente de cualquier representación.

En la filosofía de Platón representa una especie inteligible o idea que indica todo aquello que no puede ser percibido en el mundo tangible y a la cual sólo se puede llegar mediante el razonamiento. El nouméno como concepto fundamenta la idea de la metafísica en Platón.

La cosa en sí misma, fuera de su relación con nuestro modo de intuirlo o percibirla; no es objeto de nuestros sentidos, ni por lo tanto de nuestro conocimiento. Para Kant no cabe un conocimiento de la realidad nouménica pero es posible acceder a dicha realidad mediante la experiencia moral; por ejemplo, aunque sólo podemos conocernos a nosotros mismos como seres sometidos a la causalidad dominante en el ámbito de los fenómenos –es decir como no libres–, tenemos que pensarnos también como libres si queremos aceptar la posibilidad de una conducta sometida a imperativos categóricos, –es decir una conducta moral–.

# POLÍTICA Y DISIDENCIA

Es con afán de entender la complejidad de conexiones discursivas, con las que se plantean las bases del análisis de las afecciones que se pretenden analizar en esta tesis, que es menester ahondar en la definición política que se utilizará, dotando de sentido la conexión político-estética que se planteara más adelante; sin embargo, para hablar de esa conexión político-estética se debe entender en primera instancia la construcción de acto político a partir de la disidencia que plantea Rancière para posteriormente conectar en el carácter disidente y por ende político de la estética.

Para Rancière, la política no es una cualidad directa de los procesos de gobierno sino el acto de disidencia de un sujeto ante el proceso de gobierno y de la relación de poder. Es a los diferentes procesos (de gobierno) con los cuales se organizan y distribuyen los poderes y las atribuciones, funciones sociales, mediante los cuales se engranan los mecanismos de legitimización con los cuales se autodefine el poder desde el mismo que los denomina policía<sup>39</sup>. La policía en su bastedad de niveles tiene como eje fundamental establecer la manera en que las partes de la sociedad tienen parte en lo común en virtud de la evidencia de lo que ellas son; la policía, pues, opera mediante la lógica del *arkhé*, lógica del fundamento/mandato que convierte las técnicas y las posiciones de gobierno en leyes naturales del orden social, según las cuales existen sujetos destinados a mandar y otros a obedecer; unos destinados a hablar y ser escuchados y otros a callar y no-aparecer.

El principio establecido en las sociedades entre iguales es aquel según el cual la política es la relación de poder y el mandato sobre sujetos considerados iguales ante los ojos de un sistema, y el ciudadano siendo uno de los sujetos parte del colectivo siendo aquél que tiene/parte-es/en

39 Rancière, J. (1996). *El Desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 43.

el hecho de mandar y ser mandado, ha sido refutado en su aplicación por todas las estructuras de dominación basadas en las lógicas del *arkhé*, poniendo en entredicho el parapeto racional de las mismas o en su defecto su estado evidente.; las propiedades, resultado del estado de apropiamiento de esa característica por parte de los *oligoi* y los *aristoi* –la riqueza y la “virtud” respectivamente– han sido esgrimidas en los “argumentos” o títulos que legitiman y ratifican “el estado natural” en el que dichas partes de la sociedad tengan parte en lo común y ejerzan una subyugación sobre otra parte social, el *demos* o pueblo, cuya propiedad sin apropiamiento (“concedido” por los *oligoi* y los *aristoi*, dando un dejo de compensación por la subyugación al *demos* que nada posee) es, en realidad, una propiedad vacía: la libertad que no puede ser considerada como suya porque se trata de una condición que el *demos* comparte con el resto de las partes aun así conminando a esta última a tener parte en pero no tener la opción de legitimarse en, causando un oxímoron con el concepto de libertad concedido. Así pues, el *demos* es una parte de la sociedad (la más numerosa) que no tiene parte en ella, bajo el mandato de no aparecer-en y que está fuera-de-cuenta, que es carente de palabra para hacer escuchar. Si el *demos* no puede aportar “su” libertad a la comunidad, pues no le pertenece, sí aporta, en cambio, el litigio, el disenso, con lo que transforma a la comunidad en comunidad política, dividida y contrapuesta.

Estableciendo esto como contexto conceptual, si “la política es una ruptura específica de la lógica del *arkhé*”<sup>40</sup>, entonces la democracia, en tanto gobierno de los *demos*, es decir, gobierno de los que no tienen título para gobernar, es así que no se considera un régimen político sino “el régimen mismo de la política”<sup>41</sup>. La política es el “salto de tigre al pasado” de Benjamín: salto de tigre al comienzo, al principio, al *arkhé*, para destrozarlo e interrumpir el curso “normal” o naturalizado de sus ordenamientos y reparticiones, pues, en efecto, para Benjamín las revoluciones, a diferencia de lo que creía Marx, “las revoluciones son la locomotora de la historia”, no son sino la interrupción de su marcha aplastante por encima del ser, “el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren”<sup>42</sup>.

40 Rancière, J. (2006). *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, p. 63.

41 *Ibidem*, p. 64.

42 Benjamin, W. (1965). *Tesis Sobre la Historia y Otros Fragmentos*. (B. Echeverría, Trad.) Ciudad de México: Bolívar Echeverría

Por ser, precisamente, ruptura de la correspondencia entre capacidades relativas para mandar y obedecer (*arkhé*), la política no tiene sujetos, objetos ni lugares que le sean consustanciales. Asimismo, el *demos* no es un grupo sociológicamente verificable sino “simplemente la gente que no cuenta, los que no tienen título [...] para ser contados”<sup>43</sup>. *demos* es, entonces la ausencia de ser-en. Un “espacio vacío” a la vez abstracto –pues no tiene ocupantes ni lugar predeterminados–, y a su vez suplementario: en el momento en que irrumpe en el espacio policial, la parte de los sin-parte aparece como un excedente en disidencia, incontado, cuyo efecto es desunir y establecer y un estado dicotómico y antagonista en la población de sí misma, es decir, estropear toda cuenta efectiva de las partes de la sociedad.

En un estado doble y menguante, entre el espacio vacío y excedente a la vez, la política “no opone grupos que tengan intereses diferentes sino lógicas que cuentan de modo diferente las partes y las partes de la comunidad”<sup>44</sup>. En primera instancia se establece una cuenta que, bajo premisa, propone que, todas las partes han sido contadas y que el lugar que ocupan es su lugar de modo que no hay espacio para ningún vacío ni suplemento naturalizando un estado de no disidencia donde la disidencia no cuenta. La segunda abre una cuenta donde cuentan los incontados los cuales, en el acto mismo de aparecer, muestran que la distribución policial de los cuerpos puestos en “su” lugar y asignados a “su” función es puramente contingente, es decir, muestran la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante sobre la que se funda la desigualdad, apelando a la seguridad. Rancière llama a la primera cuenta policía; a la segunda, política<sup>45</sup>.

43 Rancière, J. (2006). *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, p. 65.

44 *Ibidem*, pp. 69-70.

45 En su artículo Rancière, J. (2004). Política, identificación, subjetivación. *Metapolítica*, 26-32, Rancière denomina “policía” al proceso de gobernar y “emancipación” o “política” (indistintamente) al proceso de la igualdad. El encuentro de ambos procesos heterogéneos era “lo político”, con lo que se conformaba la tríada policía-política-político. Más tarde, en Rancière, J. (1996). *El Desacuerdo*, el autor conservó los conceptos tanto del proceso policial como del proceso de la igualdad, pero reservó el nombre de “política” al encuentro entre ambas lógicas contradictorias (policía-igualdad-política), con lo cual la nomenclatura de “lo político” como aquel espacio “entremedio” no figuró más en su argumentación. Por fin, en Rancière, J. (2006). *Política, Policía, Democracia*, el inveterado trinomio se simplificó en el binomio policía-política siendo ambos términos los nombres de los dos procesos antagónicos de siempre; así, la noción del encuentro entre ambos procesos desapareció definitivamente como tercer factor diferenciado que mereciera un nombre propio, y pasó a formar parte de la política como momento interno de suyo necesario, tal como se verá más adelante. Raziél, Z. (23 de Oct de 2018). Academia.edu. Obtenido de [https://www.academia.edu/4714379/El\\_concepto\\_de\\_la\\_pol%C3%ADtica\\_de\\_Jacques\\_Ranci%C3%A8re](https://www.academia.edu/4714379/El_concepto_de_la_pol%C3%ADtica_de_Jacques_Ranci%C3%A8re)

Siendo así la lógica de la política se estructura con base en una serie de premisas siendo la principal que “el conjunto abierto de las prácticas guiadas por la suposición de la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante y por la preocupación de verificar esa igualdad”<sup>46</sup>. Siguiendo esta misma lógica, si el orden policial daña a la igualdad es que instituye y subyuga bajo una postura naturalizada. De este modo, afirma, la política “se convierte necesariamente en el manejo de un daño”<sup>47</sup> que tiene por principio la presuposición de la igualdad.

La política se opone a la policía. Si la esencia de la política es el disenso<sup>48</sup>, la esencia de la policía es un cierto reparto de lo sensible<sup>49</sup>. La policía no es tanto una función social como una constitución simbólica de lo social. Es decir que antes que definir la parte o la ausencia de parte de las partes, la policía define la configuración de lo sensible en que se inscriben unas y otras: “la repartición de partes y de las partes presupone un reparto de lo que es visible y lo que no lo es, de lo que se escucha y lo que no se escucha”<sup>50</sup>; sobre ese reparto de lo sensible, la lógica policial distribuye las partes tanto los modos como los sistemas de legitimidad específicos, en lugares donde esas ocupaciones se ejercen y en modos de ser correspondientes a esas ocupaciones y lugares<sup>51</sup>. Así que la policía es, ante todo, una regla implícita que define el aparecer de los cuerpos.

Bajo la definición de política, la misma busca perturbar, interrumpir o deslegitimar, interviniendo sobre lo visible y lo enunciable, en el litigio de una parte de los sin-parte identificada con el todo de la sociedad. Como la política es carente de un espacio de aparición que le sea inherente y no puede sino ocurrir e incurrir en el ámbito policial, autodefiniéndose y auto gestándose, configura y establece los límites de su propio espacio y momento de aparición, para hacer ver el mundo de sus sujetos son parte-en así como sus operaciones en el interior mismo, también mostrando sus acciones e interacciones dentro del mundo al cual son ajenos, carente de ser parte-en. Bajo este accionar lógico, si el accionar político tiene

46 Rancière, J. (1996). *El Desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 46.

47 Rancière, J. (2000). *Política, Identificación, Subjetivación*. En B. Ardití, & S. Chieffeg (Ed.), *Reverso de la indiferencia* (págs. 145-154). Caracas: Nueva Sociedad, p. 146

48 Rancière, J. (2006). *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, p. 73.

49 *Ibidem*, p. 70.

50 *Ibidem*, pp. 70-71

51 *Ibidem*, p. 71.



Ilustración 12 Delacroix, E. (1830). El 28 de julio. La libertad Guiando al Pueblo (Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple). Musée De Louvre, Paris.

la capacidad de visibilizar sin legitimizar lo que no tenía razones de ser visto, o ser parte-en, es porque el acto político instituye el mundo donde alguien es algo y donde su argumento tiene parte-en, es decir, manifiesta el marco sensible en el que es posible percibirlos como tales. Cuando la política muestra que un sujeto pertenece a un mundo común que él no percibe, es como si alojara un mundo en otro; la política es así “enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible”<sup>52</sup>.

La política definiendo su accionar adquiere cada vez más la forma de un acto de habla performativo, cuestionando la dialéctica y el reparto establecido: aquél que, con independencia de su éxito o fracaso, crea sus propias condiciones de posibilidad y las circunstancias de su intervención. La política abre un lugar que no existía previamente y que no tiene materialidad, constituye su estructura, así como se disipa sin dejar rastro del fenómeno en cuanto es aceptado o negado. El hecho de que la política opere como interrupción de la partición policial de lo sensible, confirma que

52 *Ibidem*, p. 74.

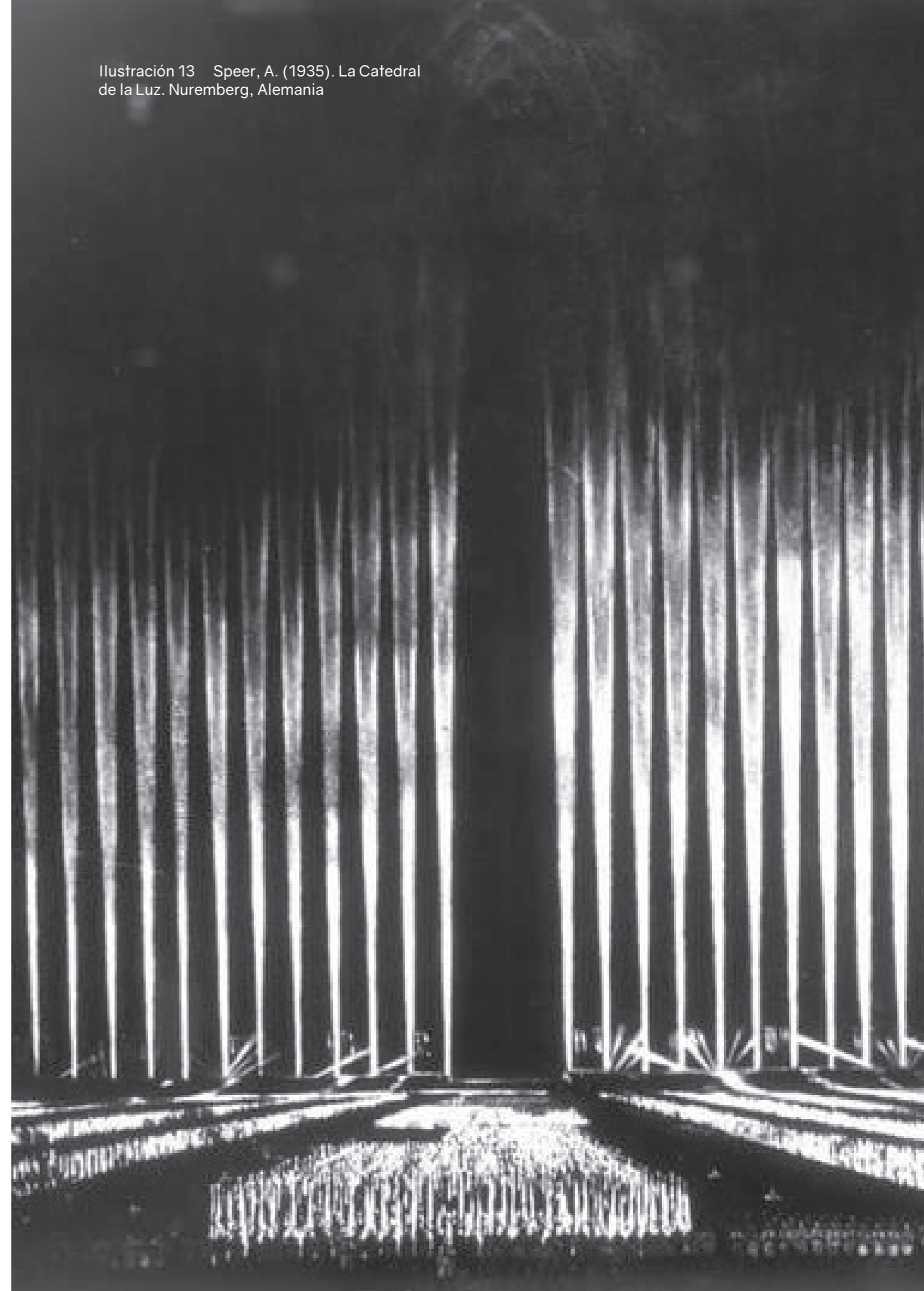
“adviene como un accidente siempre provisorio en la historia de las formas de la dominación”<sup>53</sup>; su existencia no es necesaria sino fundamentalmente transgresora y cuestionante, es una actividad siempre puntual, contingente, precaria tanto como etéreo y efímero, siendo una serendipia que ante el cuestionamiento de las posturas, rara vez se da en el estado dicotómico y enfrentado entre los repartos sensibles, una legitimización revolucionaria, siendo el cambio de reparto, en parte ante una visibilización para diferentes facciones del régimen policial, se cambie los esquemas de legitimización del mismo, por lo tanto refiriendo a la crisis del reparto sensible.

En el pensamiento que maneja Rancière, la manifestación de la política sobre el régimen policial se considera es la operación de heterogeneizar la construcción social dentro de la visibilidad misma operación que, analógicamente, la justicia manifiesta por encima de un sistema de derecho establecido, en palabras de Derrida: deconstruye, suspende momentáneamente un sistema homogéneo de prescripciones reguladas y codificadas. El orden policial se presupone “computado o repartido” fundamentado sobre un enfrentamiento de las divisiones de lo social, causando que, las partes son cosificadas dentro de los repartos en los que tienen parte-en, así como sus funciones, cayendo en un oxímoron ya que el régimen policial estratifica que los órdenes están entre ella instrumentación de gobiernos entre iguales. “La desconstrucción es la justicia” y “el derecho es esencialmente deconstruible”, dice Derrida<sup>54</sup>. Pues bien: la desconstrucción es la política y la policía es esencialmente deconstruible. Pero nada asegura que la política tenga efectivamente lugar y, si lo tiene, su aparición es etérea e intermitente. La desconstrucción no es destrucción: ella debe suspender un código y reinstaurarlo nuevamente, poniendo en juego los diferentes repartos de lo sensible, así como sus sistemas de legitimización. Esa reinstauración de un orden (deconstruible) garantiza que la política y la justicia sean siempre una desconstrucción por venir. La política es pues el trazado de una diferencia que se esfuma con la nueva distribución de las partes que ella propicia<sup>55</sup>. La política se opone a la policía, pero, tras su irrupción y desaparición, da lugar a un nuevo orden policial, quedando carente de todo concepto emancipatorio.

53 *Ibidem*, p. 69.

54 Jacques Derrida, *Fuerza de ley*, Trad. Adolfo Barbera y Patricio Peñalver Gomez, Editorial Tecnos, Madrid, 1997 p. 35.

55 Rancière, J. (2006). *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, p. 69.



# E

## XTIRPACIÓN DE LA MORAL

En este apartado, se plantea definir en qué medida la estética de Rancière nos plantea no sólo una contra postura al manejo de las afecciones mediante el dominio de la razón que permea en la dialéctica kantiana, sino que trata de formar un nuevo modo de reflexión estética de las afecciones tanto como una revisión de la creación de la historia triunfalista/dominante de las expresiones formales modernas.

Con este fin, nos centraremos en cómo se construye la reescritura de la modernidad estética emprendida desde este pensamiento, señalando los ejes conceptuales y sus herramientas para establecer los ordenamientos sensibles. Por otro lado, cabe afinar los conceptos que proponen las afecciones estéticas fisiológicas como formuladores de los regímenes de la repartición de lo sensible, así como la creación de la política en los términos del filósofo a partir de dichas afecciones, marcando un nuevo orden policial y convirtiendo sus conceptos en valores. Este proceso llevándolo desde la filosofía y dialéctica moderna hasta la deconstrucción conceptual de dominio sustentada por los mismos.

Tomando parte en las contribuciones de mayor repercusión por parte de Rancière al pensamiento estético predominante es plantear una relectura a las relaciones entre la estética y la historia del arte moderno centrado, en gran medida, su crítica y análisis a denunciar la falacia trascendental de los relatos vencedores elaborados por la estética moderna idealista y post idealista, así como por la historia escrita del arte. Esta dialéctica y textualidad son los propios de la modernidad, como paradigma filosófico, y del modernismo, como paradigma histórico estilístico, así como en la construcción del estándar de la comprensión estética y de la crítica. Haciendo que ambos relatos se caracterizaran por situar como centro del arte y la estética una serie de valores planteados con una carga moral que en su adjetivación lo definía. Poniendo los valores de libertad, autonomía y especificidad, dejando de lado y subestimando con frecuencia, las

manifestaciones que en primera instancia no se alineaban al estrato moral donde se planteaban estos valores, aunque en la realidad ni las experiencias estéticas ni artísticas modernas se ciñeran a estos valores teóricos de manera fehaciente. A posteriori, los movimientos incluyentes por parte del arte crítico y relacional, así como la neostética de lo sublime no son para Rancière sino parches que tratan de reparar las posturas anteriores al tiempo que las consolidan esto al seguir planteándolo en un estado dicotómico moral en la valoración donde simplemente se invierte el canal de trascendencia del valor mismo.

Sin embargo los planteamientos hechos por Rancière no buscan simplemente oponerse a los relatos vencedores, como simula hacer el arte relacional<sup>56</sup>, es bajo esta perspectiva en particular que los relatos, tanto modernos como posmodernos, se tergiversan y se contradicen al momento en que dan una determinación única a conceptos como la libertad, en especial, en la especificidad de lo estético y del arte haciendo que dicha falacia se vuelva inherente a la contradicción que supone plantear un “régimen estético de identificación del arte”, delimitando el

56 La Estética relacional, término concebido por el teórico y crítico Nicolas Bourriaud en Borriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. (F. Lebenglik, Ed., & C. B. Delgado, Trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. , caracteriza y distingue el arte de los años 90 de aquel de los decenios anteriores, en particular, sobre el modo en que el sistema de las artes procesó tres coyunturas: el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989; el nuevo ambiente tecnológico con la difusión de las computadoras personales y el desarrollo de internet; y la propia tradición de las artes visuales en el siglo XX que incluye: la crítica institucional, el cuestionamiento de la oposición artista-espectador, el llamado “giro conceptual”, la importancia de las reproducciones, copias y citas, y la tendencia de las artes a salirse de sus límites en busca de una reunificación con la “vida”. La génesis del concepto de ‘estética relacional’ se produjo a partir de la observación de un grupo de artistas con los que Bourriaud trabajó desde principios de los años 90 y su propósito era el de hacer una lectura comprensiva de la diversidad de prácticas artísticas que delinean una estética común: aquella del encuentro, de la proximidad, de la resistencia al formateo social. En su libro *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud sostiene que “el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente”, pero también “un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar”. De acuerdo con esta definición, la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir. La obra carece de esencia, no es un objeto sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro.

Bourriaud atribuye a las relaciones de proximidad que la ciudad genera esta transformación en la concepción de la actividad artística: “una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el ‘encuentro’ entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. [...] El arte es un estado de encuentro.”

Para Bourriaud, la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos. Es así que Bourriaud considera fundamental proponer discursos teóricos nuevos en tanto el escenario ha sido modificado tan radicalmente que se requieren otras categorías para pensar las prácticas artísticas.

Sin embargo, cabe mencionar que para Rancière lo unció que hicieron fu establecer el estrato moral dentro de los parámetros de la contra postura inmediata haciendo de este un planteamiento de ordenamiento diferente más que una nueva lectura ante el acontecer estético.

régimen de comprensión y disfrute de lo artístico dentro de la modernidad. Esta contradicción o paradoja se manifiesta en el estado dicotómico de los juegos expresivos autonomía/heteronomía, artístico/estético, arte/no-arte, etc. Desde una dialéctica moderna-kantiana. La limitación que conlleva esta visión desde una dialéctica determinada de los relatos modernos estriba en que en ningún momento estos contemplaron tal contradicción y ubicaron la legitimación moral de sólo uno de los términos antagónicos desde la elevación dentro de su propio horizonte conceptual. Es así que la estética no solo ha sumado al encumbramiento de estos relatos, asumiendo dentro de sí el dejar atrás la antagonizarían que la componía como régimen de identificación para el arte. Sin embargo, dentro de la estética moderna esto produce un desajuste, causando un oxímoron entre su paradigma, que busca el juicio estético racional mediante una serie de clasificaciones y el relato que género y genera.

58

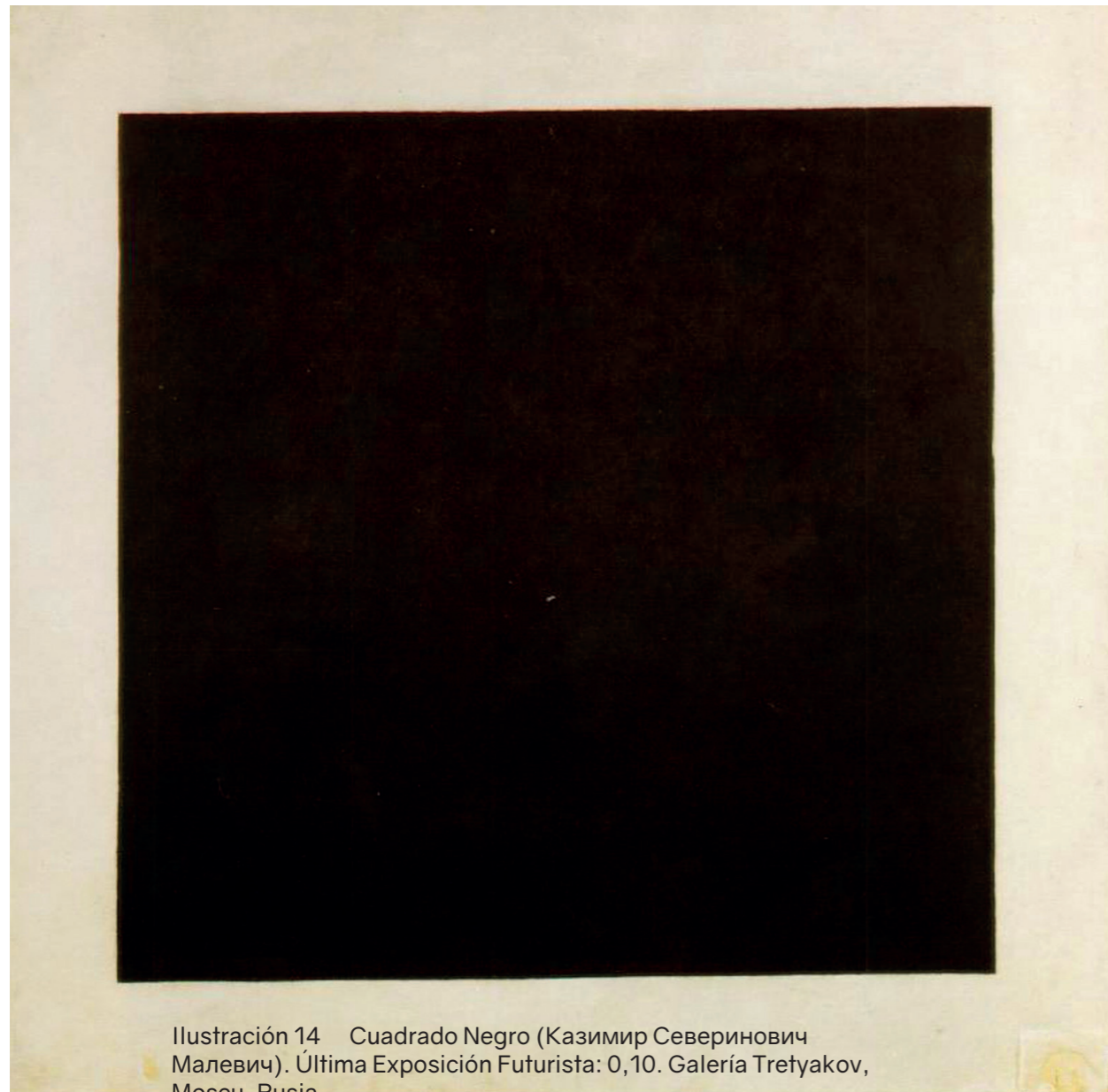


Ilustración 14 Cuadrado Negro (Казимир Северинович Малевич). Última Exposición Futurista: 0,10. Galería Tretyakov, Moscú, Rusia.

Para Rancière, el conflicto de la estética en la actualidad, más allá de los paradigmas a los cuales se es deudor, versa en considerar el desajuste que se dio y asumirlo, tratando de llevar a discusión, dando voz a otras versiones de la historia, analizando los diferentes hechos y visiones que no tuvieron parte en los regímenes de legitimización, siendo desdeñados por los relatos vencedores de las construcciones deontológicas posteriores a la ilustración. Se busca plantear una visión en disidencia con las narrativas que nos plantean un entendimiento unívoco de la historia<sup>57</sup>, arrojándolo en una consensualidad en las visiones que deshabilita ante el paso del tiempo otras visiones alternativas, las crónicas de los sin parte, de los vencidos, de aquellas manifestaciones evocativas en búsqueda del estado de arte que fueron desdeñadas, segregadas o rechazadas como las artes decorativas, el diseño o la instalación. De esta forma se busca evitar establecer un estado dicotómico y antagonizado entre los procesos dialécticos, así como sus narrativas, sin proclamar vencedores o vencidos, sino dando voz y capacidad de manifestación y expresión a estas realidades que tienen influencia en el establecimiento de los órdenes sensibles.

Para tratar de ejemplificar como se construyen narrativas desde esta visión para el tratamiento dialéctico, en otra de sus obras, *Aisthesis*. Escenas del régimen estético del arte, Rancière retoma a posteriori el tratamiento que le dio a una serie de relatos históricos desde una perspectiva alternativa en otro de sus textos *La noche de los proletarios*. *Archivos del sueño obrero*<sup>58</sup>, donde la vocación principal busca consolidar una reescritura desde una visión pluralista y disgregada de diferentes relatos que abarcan la modernidad y el concepto de modernismo en ámbitos artísticos y estéticos, que sin embargo focaliza esfuerzos en no quedarse en la dialéctica establecida del relato histórico o en su defecto la contraparte académica, que cayendo en generalidades maneja un discurso que no disiente desde la oralidad “popular” y que acalla esta manera expresión que no busca la antagonización.

59

Es difícil comprender las revoluciones escenográficas del S. XX sin detenerse en las veladas transcurridas en el Funambules o el Folies-Bergère por esos poetas que ya nadie lee: Théophile

57 Rancière, J. (2005). *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 70.

58 Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, p. 10

Gautier o Théodore de Banville; percibir la 'espiritualidad' paradójica de las arquitecturas funcionalistas sin pasar por las ensoñaciones 'góticas' de Ruskin; hacer una historia más o menos exacta del paradigma modernista olvidando que Loïe Fuller y Charles Chaplin contribuyeron a dicho paradigma mucho más que Mondrian o Kandinsky, y la descendencia de Whitman tanto como la de Mallarmé.<sup>59</sup>

60 En esta búsqueda que cabe cuestionar la aparente visión consensual que trae a discusión como se constituye la "contra historia de la 'modernidad artística'" que cuestiona y busca reinterpretar "numerosas historias imaginarias de la 'modernidad' artística"<sup>60</sup>. Es hasta este punto, con miras en contextualizar, que vale la pena explicar con ciertas puntualidades como Rancière desarrolla su pensamiento sobre lo histórico, con lo particular de su interpretación de la misma dentro de lo filosófico. Siendo en su pensamiento que, la historia, con especial énfasis en la "edad de la historia y de la estética"<sup>61</sup>, es una construcción en la cual tenemos parte en y elaboramos desde lo sensible. La historia de la modernidad en tanto se desarrolla a través de "manifestaciones sensibles"<sup>62</sup>, más que en la pretensión de la narrativa moderna, que es desde el relato escrito, es decir, con una predilección a manifestarse hacia el ser trascendental.

La historia —dice— es el tiempo en el que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen. [...] No se trata de 'igualdad de condiciones' ante el objetivo. Se trata de las dos potestades a las que el objetivo obedece: la del operador y la del 'sujeto'. Se trata de un cierto reparto de la luz<sup>63</sup>.

Por tanto, se puede interpretar que los relatos desde la narrativa moderna excluyen activamente dentro de la historia, que pone a cada uno en su lugar dentro de la imagen comprensiva que los visibiliza e invisibiliza, designando aquellos que tienen parte y aquellos que no tienen derecho a aparecer.

59 *Ibidem*, p. 13.

60 *Ibidem*, p. 13.

61 Rancière, J. (2009). *El reparto de los sensible. Estética y Política*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, p. 27.

62 *Ibidem*, p. 20.

63 *Ibidem*, p. 21.

Dentro de las expresiones que desempeñan un rol preponderante en la construcción de esta contra historia, se considera al diseño como fenómeno de pensamiento. Es así que tanto la historia del arte como el análisis estético consideran al diseño como un ámbito que se nutre y se construye dentro de las diferentes revoluciones, que, a consideración de estas disciplinas, tuvieron lugar tanto en la pintura como la escultura, siendo deleznable con el diseño encasillándolo como mera causalidad de un fenómeno mayor dentro de lo identificable como arte. En cambio, a consideración de Rancière, el diseño es más que un fenómeno dependiente de revoluciones en otros ámbitos que envuelven lo artístico, teniendo un papel importante en la transformación del reparto sensible, así como de los sistemas de legitimización de lo estético y lo artístico en el marco de las transformaciones del siglo XIX y XX. "Es en la superficie del diseño y no en la superficie pictórica tradicional donde se inicia tal transformación"<sup>64</sup>; "Es en las nuevas relaciones entre el texto tipográfico y la imagen donde se produce un nuevo reparto de lo sensible"<sup>65</sup>; "Es en las artes decorativas y aplicadas donde se transmutan las categorías del arte"<sup>66</sup>.

61 Serán ante todo los artistas 'aplicados' —afirma—, los artistas deseosos de educar a la sociedad mediante la forma de los edificios y los objetos de uso, quienes lleven a la práctica el concepto de esa 'necesidad interior' o 'espiritualidad' que reivindicará Kandinsky y en la que tantos comentaristas verán el privilegio del arte puro y autónomo.<sup>67</sup>

De igual forma, las reflexiones asociadas a los movimientos como el Arts and Crafts, por parte, sobre todo, de Ruskin, Wilde o Morris, así como a la variedad de movimientos que tratan de reivindicar los vínculos del arte aplicado, que a su vez propone una nueva instalación de valores y por tanto un reparto diferente en lo sensible y en las virtudes que busca este: "[...] es en la teorización de las artes aplicadas donde hay que

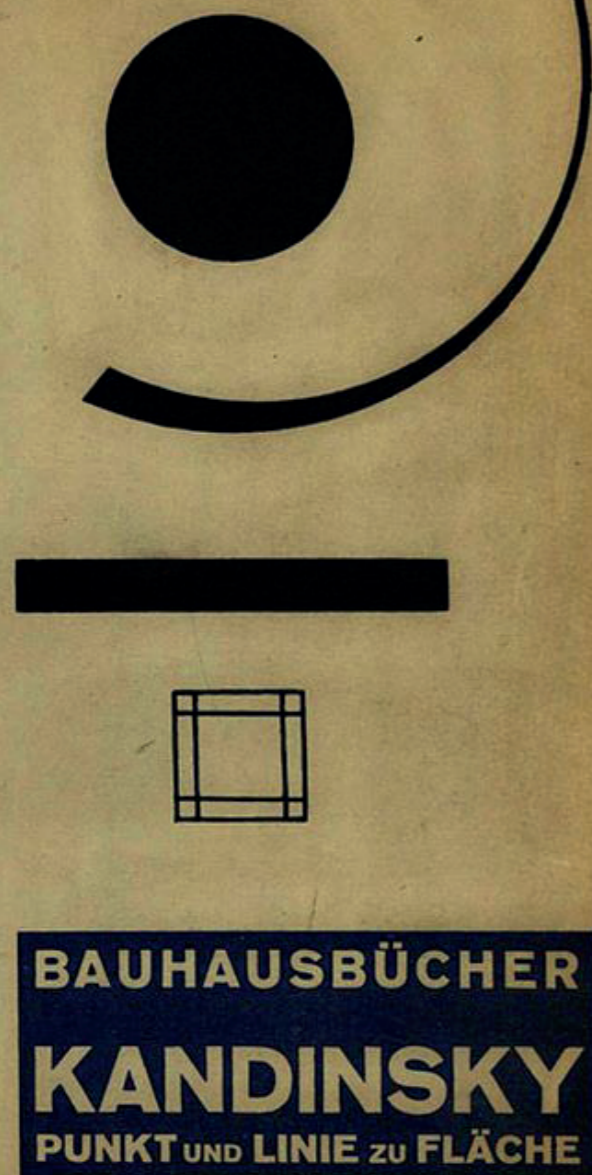
64 Rancière, J. (2011). *El destino de las Imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Prometeo, p. 113-114.

65 Rancière, J. (2009). *El reparto de los sensible*. Estética y Política. Santiago de Chile: Ediciones LOM, p. 23.

66 Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, p. 180.

67 *Ibidem*, p. 178





buscar la génesis de las fórmulas que servirán para emblematicar la autonomía del arte”<sup>68</sup>. Son el decorativismo, funcionalismo y vanguardia, movimientos c o n s t a n t e m e n t e antagonizados por la narrativa escrita de la historia del arte, aquellos que encuentran en los programas de análisis como el que propone Rancière una reivindicación en su influencia en la repartición de lo sensible, dejando de lado las estratificaciones morales, sustentadas a partir de una serie de canales de trascendencia y siendo legitimados únicamente por la virtud

la virtud de su paridad dialéctica, basadas en una serie de conexiones y continuidades que pone en entredicho las visiones generalizadas, o en apariencia consensuales dentro del arte moderno. Es así que Rancière, propone una revisión de la legitimización de una voz unilateral en la historia del arte moderno, revisándola desde la estética, sin embargo, evitando proclamar lados que puedan antagonizarse, en cambio dando continuidad a voces que en más de una ocasión se contraponían tanto como se nutrían.

Se plantea esta contra historia, teniendo en mente evitar la grandilocuencia de potestades encontradas, sin buscar grandes trazos o

títulos, evitando plantear el accionar dicotómico policial, tomando como base el exponer escenas que no se autodefinen como hechos concretos, no son fenómenos que caen ante el imperio de un poderío antagonista, la forma en que se opera no es tanto en buscar veredictos de posiciones apriorísticas de un sistema de pensamiento, sino por otra parte avocarse a construir una arqueología del presente, un plano de posturas siempre abierta a una reinterpretación. Es así que la construcción de una contra historia, no es, por tanto, la búsqueda con un afán de construirla en mayúsculas y con grandilocuencia, no trata de componer el reparto de lo sensible desde dos posturas antagonizadas, o un gran relato alternativo propuesto en disidencia con los relatos encumbrados en la historia de la modernidad y del modernismo, sino minar estas grandes narrativas con microrrelatos que desfiguran desde motivaciones en lo singular, que al ser presentados ante un lector u oyente hacen tambalearse la solidez de estas grandes narraciones. Es para los antiguos ordenamientos y repartos de lo sensible, que juzgan y disciernen desde una construcción moral deontológica, que podría decirse lo mismo que del maestro obstinado. “Todo lo que pide el Viejo es que se le admitan sus negaciones y sus diferencias: esto no es, esto es otra cosa, esto, es más, esto es menos. Y ya tiene bastante para erigir todos los tronos de la jerarquía de las inteligencias”<sup>69</sup>. Es así que las diferentes razones que nos plantea la visión alternativa de análisis estético de Rancière lo exhiben como un apunte que busca igualdad y emancipación, dejando de lado la dialéctica de amo/esclavo de la cual es deudora la historia del arte moderno, que dentro del terreno de lo estético ponen en crisis, mediante la crítica a una historia ciertamente unilateral.

69 Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros El Zorzal, P. 42.

Ilustración 16 Velázquez, D. (1650). Retrato de Inocencio X  
Galería Doria Pamphili, Roma, Italia



Ilustración 17 Bacon, f. Estudio del Retrato de Inocencio X  
(1953). Des Moines Art Center, Iowa, EU.



# SUBLIME SIN MORAL

66 Dentro de la estética, las diferencias que distinguen entre ser una disciplina de estudio o considerarse un régimen de identificación, son cuando menos, sutiles, en una parte, tenemos a la estética como disciplina desestudiada, la cual busca crear un marco teórico y un programa que faciliten la labor de desentrañar y analizar una parte de la realidad la cual había sido dada por hecha, por lo menos en los aspectos de percepción que esta evoca, y en otra parte podemos tener estos elementos que engloban mediante la estilística elementos que carentes de análisis son presentados como evocativas concretas; sin embargo tomando en cuenta el programa que propone Rancière, esto se maneja de manera distinta a lo habitual, no solo centrándose en la relación del objeto con el sujeto, llevándonos a un análisis ontológico evidenciando aquellas construcciones ideológicas de las cuales somos deudores desde una dialéctica ilustrada, sino que, esta relación la ubica en un espacio y momento en concreto, centrándose en cómo estas afecciones por parte de los objetos afectan estas mismas, haciendo que el análisis de las afecciones no se limiten a la provocación material, sino que se lleve a los fenómenos políticos y de poder (sistemas de legitimización y canales de trascendencia de los conceptos) que estos desembocan así como su impacto en las narrativas de la historia. Esta forma de analizar, nos permite, dentro de un contexto contemporáneo, ligar las afecciones y momentos estéticos a los que es sometido el sujeto con la política, ya que para el ya mencionado contexto, la relación entre expresiones plásticas, relaciones sociales-interpersonales, la relación del sujeto al conocer los objetos, con los mecanismos de poder, con el estado y la policía son muy estrechos, reaccionando todos de una manera no unívoca ante estos fenómenos, lo cual nos expone a una realidad donde la comunidad no se compone desde la intersubjetividad e igualdad de facultades del sujeto trascendental, sino que, intervienen las afecciones de lo sensible en lo fisiológico.

Rancière trata de exhibir tres grandes regímenes de identificación para lograr legitimidad alguna expresión, siendo estos el representativo, el ético y el estético, haciendo especial énfasis en el estético y el representativo. De manera simplificada, el régimen representativo se sustenta mediante la unión de los conceptos de historia, arte<sup>70</sup>, mimesis<sup>71</sup> y diégesis<sup>72</sup>, donde se instaura un ordenamiento que reglamenta la construcción de los objetos artísticos, haciendo que los sujetos se puedan identificar y relacionar con ellos, desde el conocimiento de estos ordenamientos, dejando de lado una interpretación libre. Uno de los momentos en los cuales este tipo de régimen de logro su culmen, se puede ejemplificar en la arquitectura tanto clásica como renacentista, así como en otros momentos históricos donde se determina de manera unívoca y consensual buscar refugio en una serie de reglas preestablecidas, que sin embargo no limitaban la apertura de sus interpretaciones, aunque con el sesgo constante de las mencionadas reglas, en todos estos momentos estas reglas permitían tener un patrón de como decían de elaborarse y juzgarse las diferentes expresiones, tomando como ejemplo las especificaciones de representación en proporciones, frontones, columnas, capiteles, etc. Este régimen tiene su momento de algidez e instauración policial, dentro de una temporalidad en la cual la sociedad está seccionada, limitante de la interacción entre las partes, por ejemplo, los poetas, pintores, constructores y todos aquellos que buscaban la poiesis y los ciudadanos, siendo la mayor muestra de un modelo así, la sociedad griega contemporánea de Platón, donde aquellos que hacían “política” no se mezclaban o se mantenían excluyentes hacia los poetas, pintores, escultores, etc..., así como con el pueblo sin parte-en es

70 Tomando “arte” para efectos de este enunciado, como el régimen de identificación o legitimización dependiente de la discriminación policial planteado por Rancière.

71 Para Aristóteles todas las artes son imitación, así por ejemplo distingue entre historia y poética, donde la poética es la imitación de hechos, fábulas “verosímiles” (que podrían ser reales), una imitación de las cosas reales según distintos medios (pintura, palabra, etc.) Siguiendo con el razonamiento aristotélico, la base del aprendizaje es la mimesis o imitación, que es connatural al hombre -incluso llega a decir en estas palabras que el hombre es un animal mimético-, por tanto, toda imitación produce un aprendizaje. Aprender agrada a los hombres, es decir, hay un componente importantísimo y es el placer. “Ver” lo imitado, aquello que es producto de la mimesis produce placer, y por esto a los hombres les agradan las artes.

72 Para Aristóteles, el concepto de diégesis se opuso a mimesis. La principal diferencia es que la primera, a través de la figura de un narrador, desarrolla un mundo ficticio verosímil cuyas convenciones pueden diferir de las del mundo real, o incluso contradecirlas; mientras que en la segunda las convenciones del texto, pretenden apegarse a convenciones sociales de diversa índole. Dicho de otro modo, un texto “mimético” busca reproducir hechos naturales o sociales documentados, mientras que uno “diegético” busca crear y obedecer sus propias reglas.

decir el demos, , haciendo que esta repartición de las partes y a donde corresponde, le daban orden a esta sociedad. Se consideraba que el mundo ordenado es aquel que es conocido, es un mundo donde cada elemento tiene determinado su mandato de acción evitando cualquier homogenización, mezcla, choque o antagonización, manteniendo la armonía de mandato y por tanto del régimen.

Por su parte, el régimen estético, es una donde las interacciones entre partes son constantes; sin embargo, la legitimización de las diferentes dialécticas, no permanecen disgregadas, sino que al no estar separadas se encuentran antagonizadas, en un tira y afloja entre ellas, en constante tensión. Rancière lo retoma desde la Crítica del Discernimiento de Kant, mediante las experiencias de lo bello y lo sublime expuestas en este texto, explica cómo se da un enfrentamiento entre dos de las facultades del sujeto trascendental, por una parte la imaginación y por otro lado en entendimiento, estando estas dos en un acuerdo, cuando el sujeto conoce un objeto, evocando lo bello, mientras que el enfrentamiento y el desacuerdo entre estas dos capacidades, se manifiesta ante una experiencia sublime, cuando ambas facultades están tratando de establecer dominio de una sobre la otra. Es así que, algunas expresiones dentro del arte, como algunas manifestaciones de la naturaleza provoquen la ya mencionada tensión y enfrentamiento de las facultades del sujeto trascendental, al haber fenómenos que el sujeto trate de comprender desde la materia, tanto como comprender desde la razón, haciendo que esta tensión se desborde en el sujeto. Esta tensión dentro del régimen estético, es llevada por Rancière al ámbito de lo político, régimen que no solo permite sino aprecia la confrontación y la antagonización de las partes, promoviendo el intercambio entre ella en vez de mantenerlas aisladas y estoicas. Para Rancière en la confrontación dentro de la estética, se gesta el potencial del desarrollo político mediante el establecimiento de un régimen y posterior disidencia al permitir la confrontación entre lo que antes se mantenía inmóvil y escindido. Para Rancière, es dentro de la experiencia estética de lo sublime, que mediante esta tensión que pone en crisis al sujeto, se gesta un nuevo sujeto autónomo, que se conoce independiente tanto de la ley de la razón, así como de la ley del deseo<sup>73</sup>, consciente tanto de las afecciones a su materia como a sus facultades

trascendentales, y por lo tanto al dejar de encumbrar su experiencia de libertad mediante el sublime, parapetándolo en un sesgo conceptual determinado por una moralidad planteada desde la dicotomía, es libre<sup>74</sup>. Es menester explicar, a forma de contexto, como Jean-François Lyotard dentro del libro *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*, en su discurso interpreta la experiencia de lo sublime para el sujeto, como el enfrentamiento de sus facultades, donde la capacidad de imaginación, estimulada mediante la afección de terror a la misma, experimente el momento de libertad, al ser su razón, al enfrentarlo con la pura sensibilidad, obedeciendo a la ley del deseo, entendiéndose como un sujeto sensible ante el deleite de encontrarse a salvaguarda.

Es en este momento y a partir de proponer una experiencia de libertad del sujeto diferente al que plantea Jean-François Lyotard, donde Rancière en el texto *El malestar de la estética*, se opone a estas ideas, revirando directamente al discurso que expone Lyotard en el libro *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, donde la experiencia de lo sublime es un fenómeno u objeto que pone al sujeto moderno en crisis, enfrentándolo con su materialidad, con la sensibilidad pura de un momento que no puede dominar y lo sobrepasa, y por tanto al ser pleno en su sensibilidad experimenta la libertad sobre la razón, sin embargo a consideración de Rancière, esto es simplemente, plantear en dicotomía a unos con otros, desde un estrato moral, donde la consideración de la libertad va desde la apreciación subjetiva del autor, que en términos de este autor limita la libertad de los sujetos.

Para Rancière los planteamientos de Jean-François Lyotard, centran su discursiva en cambiar el estrato moral, o las pretensiones de libertad del sujeto, en comparación al sublime kantiano, al sostener que ante un fenómeno sublime el sujeto moderno sale derrotado, al ser expuesto ante su materialidad y la sensibilidad pura y ser estas experiencias no apelativas al sujeto trascendental, Por el contrario Immanuel Kant lo que plantea con el sublime, es generar un sujeto trascendental que triunfa sobre la sensibilidad del cuerpo gracias a la razón, existiendo ambos momentos, donde prevalece la razón, conociendo el objeto y determinado la falta de imperio del fenómeno ya que para Kant lo sublime es impresentable. En el enfrentamiento de

73 Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, p. 114.

74 *Ibidem*, p. 124.

las facultades del sujeto al final, las e ideas y el entendimiento logran superar a esta imaginación desbordada ante lo sublime.

Sin embargo el triunfo, en un segundo momento, de la razón queda en segundo plano, ya que su discurso sobre lo sublime versa en el interés por el enfrentamiento entre las facultades del sujeto, siendo el sujeto postrado ante lo sublime el momento en que la sensibilidad y el entendimiento no se encuentran estoicos y escindidos, por el contrario interactúan y se enfrentan, generando un momento de disidencia ante lo que considera legítimo la percepción del sujeto, desde la estética, y por tanto para efectos de los conceptos de Rancière un momento político. Es así, que para Rancière, los motivos de esta tergiversación por parte de Lyotard es que impide la propuesta de un cambio en los códigos de trascendencia estética por parte del sujeto moderno, que en su condición es dependiente de la heterogeneidad univoca de lo sensible, haciendo invalido toda propuesta de emancipación del sujeto. Es decir que el sujeto se plantea carente de imperio para hacer política, quedando solo con la capacidad de espectador no solo del fenómeno sino de lo que de él deriva, confrontación generada por no tomar en cuenta la capacidad sensible en él y en otros, haciendo del arte solo un testimonio de la catástrofe<sup>75</sup>.

Los planteamientos que hace Rancière para determinar la diferencia entre Kant y Lyotard se basan en la diferencia de consideración hacia las facultades del sujeto, mientras que el sublime de Kant es dependiente de la interacción, al no estar controlado por la imaginación o por el entendimiento, tomando como parte fundamental el descenso entre estas, sin tomar postura en un primer momento<sup>76</sup>. A diferencia, para Lyotard la estética depende “de la perpetuación de la escisión en dos del sujeto humano, o bien la restauración de su integridad”<sup>77</sup>, dejando al sujeto ante la imposibilidad de llevarlo al descenso y por lo tanto a un fenómeno político, poniendo en entredicho la repartición de lo sensible, dando el salto del tigre planteado por W. Benjamin.

Cabe puntualizar, que algo que Rancière no toma en cuenta sobre la propuesta de Lyotard, es que esta no es deudora únicamente del concepto de sublime dado por Kant, Sino que bebe en gran medida de

los Planteado por Edmund Burke, el cual, estudio lo sublime únicamente como un experiencia estética generada desde la sensibilidad del sujeto al ser expuesto a la posibilidad de perder la vida, existiendo una tensión ante la presencia de un poder estoico con la posibilidad de privarlo de su sensibilidad, sensaciones posteriores a un primer momento de horror, teniendo como cualidad destacable la presentación, cualidad exenta dentro del sublime kantiano, provocando en el sujeto un deleite gracias a una distancia estética que le permite apreciar el fenómeno si ser objeto de la afección inmediata, lo que hace al sujeto un ser subyugado ante aquello que pueda acabar con su existencia o perpetuación. Esta propuesta hizo del sublime burkiano una categoría estética proveniente de lo fisiológico, manteniéndolo como algo ahistórico al ser dependiente de la materia del sujeto, dependiente únicamente de la naturaleza de conservación del sujeto, jugando con la tensión entre el miedo ante la muerte y lo delicioso de seguir con vida independientemente de su decisión.

Dentro de la sección de “Palabras preliminares: de lo humano” de *Lo inhumano*. Charlas sobre el tiempo, este Lyotard estipula que el límite del desarrollo de la civilización es la muerte del sol, y por lo tanto el fin de la vida, ya que esta la destrucción de la materia lo cual hace imposible la trascendencia, llevando lo humano a una preocupación a lo fisiológico<sup>78</sup>, al terror del fin de la perpetuación.

En la Teoría de Lyotard, lo humano responde al momento inicial del sujeto, a lo puramente sensible, lo fisiológico, que mediante la civilización y cómo influye está en el sujeto con la figura de la educación logra inhumanizar, proponiendo que el desarrollo civilizado es todo menos natural ,haciéndolo una “lucha sin cesar para asegurar su conformidad a las instituciones”, así como “el poder de criticarlas, el dolor de soportarlas y la tentación de huir de ellas” Haciendo del arte el testigo de este proceso, dejando testimonios de lo inhumano <sup>79</sup>.

Siendo así, podemos proponer como ejemplo la educación como elemento inhumano, determinando que esta solo se puede llevar a cabo en una sociedad mediante el terror y la coacción, quitando al sujeto su capacidad de exponerse ante la indeterminación, ya que, para la razón, lo indeterminable es generador de terror mediante lo siniestro. Es así

75 *Ibidem*, p. 57.

76 *Ibidem*, pp. 114, 128.

77 *Ibidem*, p. 125

78 Lyotard, J.-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantia, p. 14

79 *Ibidem*, p. 11.

que, tanto la civilización como la educación son elementos inhumanos y dependientes del terror, hacia los cuales Lyotard determina que la política puede ser la base de la resistencia a la inhumanidad al ser un esfuerzo por perpetuarse, por lo tanto, la política en el discurso de Lyotard es dependiente del sujeto fisiológico que responde desde la sensibilidad pura, haciendo paridad a lo escrito por Burke, sin embargo esto deja de lado al sujeto histórico y al sujeto sublime, por lo que solo serviría que la perpetuación del sujeto perpetúe también el sistema de gobierno en el que se desenvuelve.

El desarrollo del régimen estético propuesto por Lyotard, Rancière lo retoma como una acepción moral, que no plantea una disidencia real y en cambio maneja una perpetuación de las formas de gobierno, planteando al estado como eje de control y gobierno a partir del terror, naturalizando las posturas de las partes que tienen derecho a aparecer, despojando al sujeto dentro del demos de incidencia alguna en la repartición de las partes. Por otra parte, el canal de trascendencia kantiano para Rancière, “anuncia (...) una revolución completamente nueva: una revolución de las formas de la existencia sensible, en lugar de una simple transformación de las formas del Estado”,<sup>80</sup> promoviendo la confrontación y generando política.

Desde la relectura kantiana, propone desde esta confrontación de facultades, un pequeño espacio de libertad y disidencia mediante las afecciones del sujeto para hacer política y modificar la sociedad presuponiendo una “emancipación política”. En su defecto, si el sujeto solo encuentra su culminación desde lo sensible tanto sus posibilidades de cambio como de movimiento quedan anuladas, al ser un sujeto que solo puede ser testigo y dar testimonio, eliminando la capacidad de hacer política.

# DISIDENCIA DESDE LA ESTÉTICA

# SUBLIME DESDE LA HISTORIA

Es dentro de la antagonización entre las facultades del sujeto trascendental, que se da cabida a la propuesta del accionar político de Rancière desde la estética de lo sublime. Sin ser dependiente únicamente de un momento de sensibilidad desbordada, o en su defecto desde la razón que salvaguarda de las desde el conocimiento la seguridad del sujeto, es en su defecto en este juego de relaciones que podemos entender como la política se da, no solo como respuesta ante un peligro que retumba, dentro de lo no racional del sujeto, en lo más profundo del horror que evoca finito de la materialidad del sujeto. por otro lado, permite que, desde el ser histórico y crítico, no solo fisiológico se responda, y se tenga imperio sobre las reparticiones de las partes que conforman la sociedad, promoviendo que estas partes no queden estoicas y acinadas, sino que en esta tensión y enfrentamiento provoquen una revolución en los códigos de trascendencia dentro de lo sensible, poniendo en cuestión tanto el régimen de lo representativo como de lo estético. Es dentro de este accionar político, promovido a través de un sublime histórico que ubico uno de los ejemplos más fuertes, desde una afección a la imaginación mediante la narrativa, “The Peak” de Zaha Hadid, dentro del marco de la exposición *Deconstructivism in Architecture* dentro del MOMA de Nueva York en el año 1988 donde presenta varias piezas para exponer este proyecto causando especial impresión con sus piezas pictóricas provocando asombro, impacto y exceso, enfrentando al sujeto con la potencia y la subyugación capturando desde un régimen representativo la esencia de un manifiesto estético que ponía en cuestión la producción del momento, sin embargo esto es construido desde una narrativa a posteriori, no desde una afección directa sobre el sujeto, sin generar un terror autentico sobre el espectador inmediato, sino que es conforme una remembranza del poder y la influencia de expresión sobre el reparto de lo sensible instaurado en los modelos del momento,

cuestionando no solo mediante la observación del coto de legitimización de la discursiva tanto teórica como estilística, colocando al sujeto, en mi opinión, enfrentando un terror estético mediante la enajenación y lo histórico en el objeto, generando shock y padecer en el espectador. Poniendo en juego, retomando a Rancière y la política desde la afecciones sensibles y el proceso del sujeto en búsqueda de emancipación política, ya que hay una confrontación y una proclama de ser parte-en, haciendo dicha confrontación tanto con el hombre moderno, tanto con el “humano natural” de Lyotard, presentándonos un proceso de cambio en los regímenes de legitimización, contradiciendo el ordenamiento o reparto de la legitimización discursiva lo cual implícitamente lo encuentra ante el perecimiento de un ideal y subconscientemente la muerte de él mismo.

“The Peak” se puede estudiar desde la categoría estética de lo sublime traído a la posmodernidad, no tanto como un memorial de la catástrofe como plantea Lyotard, sino como la punta de lanza para una modificación en la dialéctica formal que marco el estándar de lo que buscaba tener parte-en los canales de trascendencia de la arquitectura, esto mediante el exceso y la privación hacia los nuevos desposeídos. Es así que tratándose de una expresión que desde la plástica estilística pone en cuestión las dialécticas preponderantes de la producción de un gremio erudito y auto asentado. Entonces, “The Peak” es una expresión arquitectónica que busca a un espectador que no es el sujeto moderno trascendental ni a uno “natural” que padece frente a ciertos fenómenos sensibles, en cambio a un sujeto que busque la emancipación política conociéndose deudor de su materia como de lo trascendental.

Sin embargo, en el mismo espacio se encontraban diferentes expresiones que en palabras de la curaduría “Los proyectos de esta exposición marcan una sensibilidad diferente entre sí. Una en que el sueño de la forma pura ha sido perturbado, es la capacidad de perturbar nuestros pensamientos sobre la forma lo que hace a estos proyectos deconstructivos. La muestra examinaba un episodio, un punto de intersección entre muchos arquitectos donde cada uno de ellos plantea un inquietante edificio mediante la explotación del potencial oculto del modernismo”. Expresiones donde la dicotomía vida/muerte (excepto contados casos) no es el objetivo curatorial.

Lo sublime como lo plantea Lyotard abre un abismo entre lo sensible y la razón que no tiene posibilidad de solución<sup>81</sup> y que los escinde tan profundamente que se impide toda posibilidad de relación, oposición o tensión. Lyotard plantea un arte que da constancia de lo irrepresentable y, para hacerlo, utiliza a Burke. Sin embargo, según Rancière, Burke no estaba en contra de la representación, sino que analizó sus límites siendo ejemplo de esto cómo un poema sobre Lucifer es más fuerte que una pintura sobre él<sup>82</sup> y es que Lyotard, para Rancière, libera al arte de la representación porque el arte debe demostrar ser testimonio de la dependencia de los sujetos ante la naturaleza<sup>83</sup>.

81 Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual p. 155.

82 *Ibidem*, p. 150.

83 *Ibidem*, p. 156.



# C ONCLUSIONES

78 A lo largo de esta tesis, la intención principal fue crear un desarrollo conceptual de las pasiones y sensibilidades que evoca lo sublime, desarrollándolo desde el propio desarrollo de su concepto, buscando establecer una visión programática de como analizar expresiones que se trataran de explicar dentro de esta categoría, sin embargo los enfoques utilizados fueron modificados a medida que se avanzaba, siendo el resultado final, puesto a analizar la obra "The Peak" de Zaha Hadid, obra que desde un primer enfoque parecía evocar el deleite posterior al terror en el espectador, sin embargo parecía carente de sustento esta afirmación, es así que se busca proponer un sublime desde lo histórico, dejando de lado los sesgos morales que modificaran el análisis, una visión que permitiera explorar como esta expresión en un primer instante cuestiona y culmina en un proceso de política, cambiando el ordenamiento policial específico dentro de lo sensible en la estética que se tenía, descausando en un cambio en el *Arkhe* y cuestionando el estrato en que algunas obras ponen entran en juego dentro de esta categoría. Ubicando en específico el momento histórico dentro de la producción antes mencionada en el precedente más importante, en el marco de la explosión del MOMA de 1988 que encausó su producción para ser la arquitecta con mayor influencia en cuestión plástica estilística de los últimos años.

En primera instancia, es una forma de estudiar lo sublime cuyo objetivo era llevarlo al estudio de una obra en específico, sin embargo, podría ser una herramienta que, desde lo histórico, estudie diferentes expresiones dentro de la arquitectura "contemporánea" así como en otros periodos de la historia, haciendo una revisión a la misma.

Sin embargo, al profundizar en la dialéctica ilustrada, podemos ver como hay una relación estrecha entre la política, el terror y el poder, siendo estas plasmado en algunas expresiones arquitectónicas, siendo

deudor de las pasiones provocadas desde lo sublime, encumbrando al estado como el régimen policial por excelencia, siendo este el dueño del monopolio legítimo de la violencia. Podemos ver como se analiza y se profundiza en estos enunciados, de manera clara con Edmund Burke en el texto *Indagaciones filosóficas acerca de las ideas de lo bello y lo sublime* afirmando que un poder que no provoca terror no es poder.<sup>84</sup>

De igual manera podemos traer la relación entre terror y poder, y por tanto el ejercicio político desde lo sensible gracias a Rancière, en un contexto mucho más cercano.

Dentro del uso de lo sublime encontramos un peligro, el cual es señalado por Rancière, siendo que cuando se habla de esta categoría desde la postura de Lyotard, la relación se da solamente entre el fenómeno y las personas, dejando de lado al sujeto crítico y partiendo únicamente desde el sujeto sensible, llevándolas de manera directa al terror de perder la vida. Sin embargo, esta visión quedaría un poco corta ante el fenómeno que trato de analizar en esta tesis. Ya que en esta visión no hay un fin de generar el dialogo son un sujeto crítico, buscando más bien la liberación del mismo al ser afectada con gran potencia su sensibilidad, sin embargo esto deja de lado una sensibilidad desde el análisis, enfocándose en el objeto en sí mismo y dejando de lado las afecciones causadas al acontecer estético del sujeto y por tanto negando el proceso histórico de dicha afección, enfocándose en el terror desde lo sensible, mediante la privación de algún elemento que componga la percepción, ya sea luz, obscuridad, silencio, etc., pero un proceso que sea tanto critico como sensible puede comprender también privaciones desde lo conceptual, como el imperio sobre el fenómeno.

Es cierto que el sujeto no solo es crítico, sino que juega también con el sujeto sensible que reside en él, sin embargo el fin de la obra a analizar en específico, no fue afectar la sensibilidad del espectador, es objetivo del análisis, evidenciar las afectaciones sensibles y críticas al sujeto desde lo histórico del fenómeno, es decir , busca englobar tanto en primera instancia el momento sensible, como ese segundo momento donde interviene un sujeto crítico racional y finalmente llevarlo esto al proceso de disidencia hacia el orden policial que se provocó a partir

84 Burke, E. (2005). *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (M. G. Balguer, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, p. 176.

del fenómeno dentro de lo histórico. Es necesario enunciar como este fenómeno, así como otros, no pueden ser considerados sublimes desde las afecciones que provocan al sujeto al ser presentadas ante él, sino que entran en lo sublime desde el poder que tuvieron desde un análisis de sus implicaciones políticas y sensibles dentro de la historia a posteriori, es un proceso conceptual culminado en los microrrelatos que la componen.

# BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bacon, f. (1953). *Estudio del Retrato de Inocencio X*. Des Moines Art Center, Iowa, Estados Unidos Americanos. Recuperado el 17 de 09 de 2018, de [http://artequinvina.cl/wp-content/uploads/2013/11/035\\_bacon\\_papa.jpg](http://artequinvina.cl/wp-content/uploads/2013/11/035_bacon_papa.jpg)
- Baldung, H. (1520-1525). *La Muerte y la Doncella (Der Tod un die Frau)*. Coleccion Privada, Fideicomiso de la Familia al Museum Faesch, Basilea, Suiza. Recuperado el 22 de Oct de 2018, de [https://historia-arte.com/\\_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvZGVhdGgYm5kLXdpZmU+MTUyMC5qcGciLCJyZXNpemUsNTAwIl19.-7ELR+PQ2DF1dOX\\_fm6QETGEkLGzXneFWpb61HR8LuQ.jpg](https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvZGVhdGgYm5kLXdpZmU+MTUyMC5qcGciLCJyZXNpemUsNTAwIl19.-7ELR+PQ2DF1dOX_fm6QETGEkLGzXneFWpb61HR8LuQ.jpg)
- Benjamin, W. (1965). *Tesis Sobre la Historia y Otros Fragmentos*. (B. Echeverría, Trad.) Ciudad de México: Bolívar Echeverría.
- Bernini, G. L. (1647 -1651). *La Transverberación de Santa Teresa (L'Estasi di Santa Teresa o Santa Teresa in estasi o Transverberazione di santa Teresa)*. Iglesia de Sta. María de la Victoria, Roma, Italia. Recuperado el 22 de Oct de 2018, de <https://cdn.thinglink.me/api/image/662911058968576001/1240/10/scaletowidth>
- Bleichen, C. (1826). *Mar agitado con faro (Stürmische See mit Leuchtturm)*. Museo de arte de Khumstalle, Hamburgo, Khumstalle, Alemania. Recuperado el 22 de Oct de 2018, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7d/Carl\\_Bleichen\\_-\\_St%C3%BCr\\_mische\\_See\\_mit\\_Leuchtturm.jpg/800px-Carl\\_Bleichen\\_-\\_St%C3%BCr\\_mische\\_See\\_mit\\_Leuchtturm.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7d/Carl_Bleichen_-_St%C3%BCr_mische_See_mit_Leuchtturm.jpg/800px-Carl_Bleichen_-_St%C3%BCr_mische_See_mit_Leuchtturm.jpg)
- Borraud, N. (2008). *Estética Relacional*. (F. Lebenglik, Ed., & C. B. Delgado, Trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bullough, E. (1979). "Distancia Física", como Factor en el arte y como Principio Estético ("Psychical Distance" as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle) (2 ed.). (G. S. Dickie, Ed.) New York.
- Burke, E. (1984). Reflexiones Sobre la Revolución Francesa. En E. Burke, *Textos Políticos de Burke* (4ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, E. (1984). *Textos Políticos de Burke*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, E. (2005). *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (M. G. Balaguer, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Curtis, W. J. (2008). *La arquitectura moderna desde 1900*. Boston: Phaidon Press.
- David, J. L. (1804-1807). *La Consagración de Napoleón*. Musée de Louvre, Paris, Francia.

Recuperado el 22 de Oct de 2018, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Jacques-Louis\\_David\\_006.jpg/1200px-Jacques-Louis\\_David\\_006.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Jacques-Louis_David_006.jpg/1200px-Jacques-Louis_David_006.jpg)

Delacroix, E. (1830). *El 28 de julio. La libertad Guiando al Pueblo (Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple)*. Musée De Louvre, Paris. Recuperado el 17 de 09 de 2018, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_Le\\_28\\_Juillet.\\_La\\_Libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg)

Derrida, J. (1997). *Fuerza de Ley*. (A. B. Peñalver, Trad.) Madrid: Editorial Tecnos.

Eagleton, T. (2006). *La estética Como Ideología*. (G. C. Cuenca, Trad.) Madrid: Editorial Trotta.

Eisenman, P. (2007). *Written into the Void*. New Haven: Yale University Press.

Eisenman, P. (2018). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers.

Foster, H. (2008). *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Frampton, K. (1985). Hacia un Regionalismo Crítico: Seis Puntos Para una Arquitectura de Resistencia. En H. Foster, *La Postmodernidad* (págs. 37-58). Barcelona: Kairós.

Frampton, K. (2002). *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Freud, S. (1992). Mas allá del principio del placer Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras. En S. Freud, *Obras Completas (1920-22)* (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. 18). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Friederich, C. D. (1808-1810). *Monje Mirando el Mar*. Alte Nationalgalerie, Berlin, Alemania. Recuperado el 22 de Oct de 2018, de [https://66.media.tumblr.com/0f40d8b7cb3f65de6f49b409d86afc8f/tumblr\\_nm53hbhj6w1qfcut3o1\\_1280.jpg](https://66.media.tumblr.com/0f40d8b7cb3f65de6f49b409d86afc8f/tumblr_nm53hbhj6w1qfcut3o1_1280.jpg)

Friedrich, C. D. (1818). *El caminante sobre el mar de nubes (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*. Museo de Arte de Khuntalle, khunstalle, Hamburgo, Alemania. Recuperado el 22 de Octubre de 2018, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b9/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Wanderer\\_above\\_the\\_sea\\_of\\_fog.jpg/800px-Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Wanderer\\_above\\_the\\_sea\\_of\\_fog.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg/800px-Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg)

Gideon, S. (2009). *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.

Girons, B. S. (2005). *Lo Sublime*. (J. A. Méndez, Trad.) Madrid: Antonio Machado.

Hadid, Z. (1982-1983). *The Peak*. Zaha hadid Architects, Londres. Recuperado el 22 de Oct de 2018, de <https://www.archdaily.mx/mx/794330/el-proceso-creativo-de-zaha-hadid-a-traves-de-sus-pinturas/57c58f45e58ece9a730000e7-el-proceso-creativo-de-zaha-hadid-a-traves-de-sus-pinturas-imagen>

Hadid, Z. (2009). *Maxxi National Museum of XXI Art*. Zaha Hadid Architects, Roma, Italia. Recuperado el 22 de Oct de 2018, de [https://www.architectural.com/wp-content/uploads/2010/07/ZHA\\_MAXXI\\_Helene-Binet\\_1109\\_008-640x808.jpg](https://www.architectural.com/wp-content/uploads/2010/07/ZHA_MAXXI_Helene-Binet_1109_008-640x808.jpg)

Hadid, Z., & Schumacher, P. (2013). *Centro Cultural Heydar Aliyev*. Zaha Hadid Architects, Baku, Azerbaijan. Recuperado el 22 de Oct de 2018, de [https://media.wired.com/photos/5927176ff3e2356fd800b6f4/4:3/w\\_3000,c\\_limit/01.-Heydar-Aliyev-Center-Baku-photo-by-Huffon-Crow.jpg](https://media.wired.com/photos/5927176ff3e2356fd800b6f4/4:3/w_3000,c_limit/01.-Heydar-Aliyev-Center-Baku-photo-by-Huffon-Crow.jpg)

Hadid, Z., & Schumacher, P. (2013-[Inconcluso]). *Imagen Virtual del proyecto del Estadio Olímpico de Tokio*. Zaha Hadid Architects, Tokio, Japon. Recuperado el 22 de Oct de 2018, de <https://estaticos.elperiodico.com/resources/jpg/2/1/imagen-virtual-del-proyecto-zaha-hadid-para-nuevo-estadio-olimpico-tokio-que-deberia-albergar-los-juegos-del-2020-pero-que-finalmente-sera-retomado-desde-cero-1437125853512.jpg>

Kandinsky, V. (1926). *Punto y Línea Sobre el Plano (Punkt und Linie zu Fläche)*. Weimar, Alemania. Recuperado el 15 de Sep de 2018, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Book\\_cover\\_%22Point\\_and\\_Line\\_to\\_Plane%22\\_-\\_1926\\_-\\_Wassily\\_Kandinsky.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Book_cover_%22Point_and_Line_to_Plane%22_-_1926_-_Wassily_Kandinsky.jpg)

Kant, I. (1987). *The Critique of Judgment (Crítica del Juicio)*. (W. S. Pluhar, Trad.) Indianapolis/Cambridge: Kackett Publishing Company.

Kant, I. (2003). *Crítica de la Razón Práctica*. Buenos Aires: Editorial La Página.

Kant, I. (2003). *Crítica del Discernimiento*. (R. R. Mas, Trad.) Madrid: Antonio Machado Libros.

Kant, I. (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. (P. Störandt, Trad.) México: Fondo De Cultura Económica : UAM : UNAM.

Kant, I. (2006). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Avila Editores.

Koolhaas, R. (2010). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili.

Laplanche y Pontalis. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Libeskind, D. (1997). *Radix-Matrix*. New York: Prestel.

Liotard, J.-F. (1991). *La condición Posmoderna*. Buenos Aires: Minuit.

Liotard, J.-F. (1994). *La Posmodernidad (Explicada a los Niños)*. Barcelona: Gedisa.

Liotard, J.-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

Malevich, K. (1913). *Cuadrado Negro (Казимир Северинович Малевич). Última Exposición Futurista: 0,10*. Galería Tretyakov, Moscú, Rusia. Recuperado el 17 de 09 de 2018, de [https://www.tate.org.uk/art/images/research/2148\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/research/2148_10.jpg)

Mallord, J., & Turner, W. (1817-1820). *Erupción Del Monte Vesubio*. Colección Paul Mellon, Yale Center For British Art, New Haven, Inglaterra. Recuperado el 11 de 09 de 2018, de <https://i.pinimg.com/originals/95/67/ae/9567ae92998b8277d4f194c0bf846176.jpg>

Montaner, J. M. (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, J. M. (2012). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Nicolas Boileau, <. I. (1995). *Traite du sublime ou du merveilleux dans le discours*. (N. B. (1675), Trad.) Paris: Le Livre De Poche.

Rancière, J. (1996). *El Desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, J. (2000). Política, Identificación, Subjetivación. En B. Ardití, & S. Chieffeg (Ed.), *Reverso de la indiferencia* (págs. 145-154). Caracas: Nueva Sociedad.

Rancière, J. (2004). Política, identificación, subjetivación. *Metapolítica*, 26-32.

Rancière, J. (2005). *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: , Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- Rancière, J. (2006). *Política, Policía, Democracia*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros El Zorzal.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de los sensible. Estética y Política*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las Imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Prometeo.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Raziel, Z. (23 de Oct de 2018). *Academia.edu*. Obtenido de [https://www.academia.edu/4714379/El\\_concepto\\_de\\_la\\_pol%C3%ADtica\\_de\\_Jacques\\_Ranc%C3%A8re](https://www.academia.edu/4714379/El_concepto_de_la_pol%C3%ADtica_de_Jacques_Ranc%C3%A8re)
- Ricardo Devesa, M. G. (2010). *Otra mirada. Posiciones contra crónicas La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Scott-Brown, D., Venturi, R., & Izenour, S. (2015). *Aprendiendo de Las Vegas El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sentidos, L. O. (2010). *juhani Pallasmaa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Speer, A. (1935). *La Catedral de la Luz*. Nuremberg, Alemania. Recuperado el 17 de 09 de 2018, de <https://imgc.allpostersimages.com/img/print/u-g-Q10881F0.jpg?w=550&h=550&p=0>
- Tschumi, B. (1996). "Architecture and limits I". En K. Nesbitt, *Theorizing a new agenda for Architecture. And Anthology of Architectural Theory: 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press.
- Velázquez, D. (1650). *Retrato de Inocencio X*. Galería Doria Pamphili, Roma, Italia. Recuperado el 11 de 09 de 2018, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7f/Retrato\\_del\\_Papa\\_Inocencio\\_X.\\_Roma%2C\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg/1200px-Retrato\\_del\\_Papa\\_Inocencio\\_X.\\_Roma%2C\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7f/Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma%2C_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg/1200px-Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma%2C_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg)
- Ventury, R. (2008). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, P. (2014). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

# I LUSTRACIONES

- ILUSTRACIÓN 1 FRIEDRICH, C. D. (1818). EL CAMINANTE SOBRE EL MAR DE NUBES (DER WANDERER ÜBER DEM NEBELMEER). MUSEO DE ARTE DE KHUNTALLE, KHUNSTALLE, HAMBURGO, ALEMANIA, RECUPERADO EL 22 DE OCTUBRE DE 2018, DE [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/THUMB/B/B9/CASPAR\\_DAVID\\_FRIEDRICH\\_-\\_WANDERER\\_ABOVE\\_THE\\_SEA\\_OF\\_FOG.JPG/800px-CASPAR\\_DAVID\\_FRIEDRICH\\_-\\_WANDERER\\_ABOVE\\_THE\\_SEA\\_OF\\_FOG.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/B/B9/CASPAR_DAVID_FRIEDRICH_-_WANDERER_ABOVE_THE_SEA_OF_FOG.JPG/800px-CASPAR_DAVID_FRIEDRICH_-_WANDERER_ABOVE_THE_SEA_OF_FOG.JPG). ..... 13
- ILUSTRACIÓN 2 BERNINI, G. L. (1647 -1651). LA TRANSVERBERACIÓN DE SANTA TERESA (L'ESTASI DI SANTA TERESA O SANTA TERESA IN ESTASI O TRANSVERBERAZIONE DI SANTA TERESA. IGLESIA DE STA. MARÍA DE LA VICTORIA, ROMA, ITALIA, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://CDN.THINGLINK.ME/API/IMAGE/662911058968576001/1240/10/SCALETOWIDTH](https://cdn.thinglink.me/api/image/662911058968576001/1240/10/SCALETOWIDTH) ..... 14
- ILUSTRACIÓN 3 BLECHEN, C. (1826). MAR AGITADO CON FARO (STÜRMISCHE SEE MIT LEUCHTTURM). MUSEO DE ARTE DE KHUMSTALLE, HAMBURGO, KHUMSTALLE, ALEMANIA, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/THUMB/7/7d/CARL\\_BLECHEN\\_-\\_ST%C3%BCRMISCHE\\_SEE\\_MIT\\_LEUCHTTURM.JPG/800px-CARL\\_BLECHEN\\_-\\_ST%C3%BCRMISCHE\\_SEE\\_MIT\\_LEUCHTTURM.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7d/CARL_BLECHEN_-_ST%C3%BCRMISCHE_SEE_MIT_LEUCHTTURM.JPG/800px-CARL_BLECHEN_-_ST%C3%BCRMISCHE_SEE_MIT_LEUCHTTURM.JPG) ..... 15
- ILUSTRACIÓN 4 HADID, Z. (1982-1983). THE PEAK. ZAHA HADID ARCHITECTS, LONDRES, INGLATERRA, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://WWW.ARCHDAILY.MX/MX/794330/EL-PROCESO-CREATIVO-DE-ZAHA-HADID-A-TRAVES-DE-SUS-PINTURAS/57c58f45e58ece9a730000e7-el-proceso-creativo-de-zaha-hadid-a-traves-de-sus-pinturas-imagen](https://www.archdaily.mx/mx/794330/el-proceso-creativo-de-zaha-hadid-a-traves-de-sus-pinturas/57c58f45e58ece9a730000e7-el-proceso-creativo-de-zaha-hadid-a-traves-de-sus-pinturas-imagen). ..... 16
- ILUSTRACIÓN 5 HADID, Z., & SCHUMAHER, P. (2013). CENTRO CULTURAL HEYDAR ALIYEV. ZAHA HADID ARCHITECTS, BAKU, AZERBAIJAN, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://MEDIA.WIRED.COM/PHOTOS/5927176ff3e2356fd800b6f4/4:3/w\\_3000,c\\_limit/01.-HEYDAR-ALIYEV-CENTER-BAKU\\_PHOTO-BY-HUFTON-CROW.JPG](https://media.wired.com/photos/5927176ff3e2356fd800b6f4/4:3/w_3000,c_limit/01.-HEYDAR-ALIYEV-CENTER-BAKU_PHOTO-BY-HUFTON-CROW.JPG). ..... 17
- ILUSTRACIÓN 6 HADID, Z., & SCHUMAHER, P. (2013-[INCONCLUSO]). IMAGEN VIRTUAL DEL PROYECTO DEL ESTADIO OLIMPICO DE TOKIO. ZAHA HADID ARCHITECTS, TOKIO, JAPON, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://ESTATICOS.ELPERIODICO.COM/RESOURCES/JPG/2/1/IMAGEN-VIRTUAL-DEL-PROYECTO-ZAHA-HADID-PARA-NUEVO-ESTADIO-OLIMPICO-TOKIO-QUE-DEBERIA-ALBERGAR-LOS-JUEGOS-DEL-2020-PERO-QUE-FINALMENTE-SERA-RETOMADO-DESDE-CERO-1437125853512.JPG](https://estaticos.elperiodico.com/resources/jpg/2/1/imagen-virtual-del-proyecto-zaha-hadid-para-nuevo-estadio-olimpico-tokio-que-deberia-albergar-los-juegos-del-2020-pero-que-finalmente-sera-retomado-desde-cero-1437125853512.jpg). ..... 19

ILUSTRACIÓN 7 BALDUNG, H. (1520-1525). LA MUERTE Y LA DONCELLA (DER TOD UN DIE FRAU). COLECCION PRIVADA, FIDEICOMISO DE LA FAMILIA AL MUSEUM FAESCH, BASILEA, SUIZA, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://HISTORIA-ARTE.COM/\\_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpBSI6WyJcL2FyYDhdvcmTCL2ltYWdlRmlsZVwvZGVhdGgtYW5kLXdpZmUtMTUyMC5qcGciLCJyZXNpemUsNTAwL19.-7ELRtPQ2DF1dOX\\_fm6QETGEkLGzXneFWpb61HR8LuQ.JPG](https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpBSI6WyJcL2FyYDhdvcmTCL2ltYWdlRmlsZVwvZGVhdGgtYW5kLXdpZmUtMTUyMC5qcGciLCJyZXNpemUsNTAwL19.-7ELRtPQ2DF1dOX_fm6QETGEkLGzXneFWpb61HR8LuQ.JPG). 20

ILUSTRACIÓN 8 HADID, Z. (2009). MAXXI NATIONAL MUSEUM OF XXI ART. ZAHA HADID ARCHITECTS, ROMA, ITALIA, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://WWW.ARCHITECTURAL.COM/WP-CONTENT/UPLOADS/2010/07/ZHA\\_MAXXI\\_HELENE-BINET\\_1109\\_008-640x808.JPG](https://www.architectural.com/wp-content/uploads/2010/07/ZHA_MAXXI_HELENE-BINET_1109_008-640x808.JPG). .....22

ILUSTRACIÓN 9 FRIEDERICH, C. D. (1808-1810). MONJE MIRANDO EL MAR. ALTE NATIONALGALERIE, BERLIN, ALEMANIA, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://66.MEDIA.TUMBLR.COM/0F40D8B7CB3F65DE6F49B409D86AFC8F/TUMBLR\\_NM53HBHJ6W1QFCUT3O1\\_1280.JPG](https://66.media.tumblr.com/0f40d8b7cb3f65de6f49b409d86afc8f/tumblr_nm53hbhj6w1qfcut3o1_1280.JPG).34

ILUSTRACIÓN 10 DAVID, J. L. (1804-1807). LA CONSAGRACIÓN DE NAPOLEÓN. MUSÉE DE LOUVRE, PARIS, FRANCIA, RECUPERADO EL 22 DE OCT DE 2018, DE [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/THUMB/3/39/JACQUES-LOUIS\\_DAVID\\_006.JPG/1200PX-JACQUES-LOUIS\\_DAVID\\_006.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/39/Jacques-Louis_David_006.JPG/1200px-Jacques-Louis_David_006.JPG). ..... 38

ILUSTRACIÓN 11 MALLORD, J., & TURNER, W. (1817-1820). ERUPCION DEL MONTE VESUBIO. COLECCIÓN PAUL MELLON, YALE CENTER FOR BRITISH ART, NEW HAVEN, INGLATERRA, RECUPERADO EL 11 DE 09 DE 2018, DE [HTTPS://I.PINIMG.COM/ORIGINALS/95/67/AE/9567AE92998B8277D4F194C0BF846176.JP](https://i.pinimg.com/originals/95/67/ae/9567ae92998b8277d4f194c0bf846176.jp). ..... 42-43

ILUSTRACIÓN 12 DELACROIX, E. (1830). EL 28 DE JULIO. LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO (LE 28 JUILLET. LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE). MUSEE DE LOUVRE, PARIS, RECUPERADO EL 17 DE 09 DE 2018, DE [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/5/5D/EUG%C3%A8NE\\_DELACROIX\\_-\\_LE\\_28\\_JUILLET.\\_LA\\_LIBERT%C3%A9\\_GUIDANT\\_LE\\_PEUPLE.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet_-_La_Libert%C3%A9_Guidant_Le_Peuple.JPG). .....53

ILUSTRACIÓN 13 SPEER, A. (1935). LA CATEDRAL DE LA LUZ. NUREMBERG, ALEMANIA, RECUPERADO EL 17 DE 09 DE 2018, DE [HTTPS://IMGC.ALLPOSTERSIMAGES.COM/IMG/PRINT/U-G-Q1088IFO.JPG?W=550&H=550&P=0](https://imgc.allpostersimages.com/img/print/u-g-Q1088IFO.JPG?w=550&h=550&p=0). ..... 55

ILUSTRACIÓN 14 CUADRADO NEGRO (КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ МАЛЕВИЧ). ÚLTIMA EXPOSICIÓN FUTURISTA: 0,10. GALERÍA TRETYAKOV, MOSCU, RUSIA, RECUPERADO EL 17 DE 09 DE 2018, DE [HTTPS://WWW.TATE.ORG.UK/ART/IMAGES/RESEARCH/2148\\_10.JPG](https://www.tate.org.uk/art/images/research/2148_10.JPG). .....58

ILUSTRACIÓN 15 PORTADA DEL LIBRO PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO, RECUPERADO EL 15 DE SEP DE 2018, DE [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/4/4B/BOOK\\_COVER\\_%22POINT\\_AND\\_LINE\\_TO\\_PLANE%22\\_-\\_1926\\_-\\_WASSILY\\_KANDISKY.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Book_cover_%22Point_and_Line_to_Plane%22_-_1926_-_Wassily_Kandisky.JPG) ..... 62

ILUSTRACIÓN 16 VELÁZQUEZ, D. (1650). RETRATO DE INOCENCIO X GALERÍA DORIA PAMPHILI, ROMA, ITALIA, RECUPERADO EL 11 DE 09 DE 2018, DE [HTTPS://UPLOAD.WIKIMEDIA.ORG/WIKIPEDIA/COMMONS/THUMB/7/7F/RETRATO\\_DEL\\_PAPA\\_INOCENCIO\\_X.\\_ROMA%2C\\_BY\\_DIEGO\\_VEL%C3%A1ZQUEZ.JPG/1200PX-RETRATO\\_DEL\\_PAPA\\_INOCENCIO\\_X.\\_ROMA%2C\\_BY\\_DIEGO\\_VEL%C3%A1ZQUEZ.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7f/Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma%2C_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.JPG/1200px-Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma%2C_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.JPG). ..... 64

ILUSTRACIÓN 17 BACON, F. ESTUDIO DEL RETRATO DE INOCENCIO X (1953). DES MOINES ART CENTER, IOWA, EU, RECUPERADO EL 17 DE 09 DE 2018, DE [HTTP://ARTEQUINVINA.CL/WP-CONTENT/UPLOADS/2013/11/035\\_BACON\\_PAPA.JPG](http://artequinvina.cl/wp-content/uploads/2013/11/035_BACON_PAPA.JPG). ..... 65