



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

APARATOS ESCÓPICOS.
CONSIDERACIONES SOBRE LAS RELACIONES ENTRE IMPERATIVO
TÉCNICO, VISUALIDAD Y AUTONOMÍA ESTÉTICA.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
JESÚS FERNANDO MONREAL RAMÍREZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. JORGE ARMANDO REYES ESCOBAR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNAM

MÉXICO, D. F. AGOSTO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*A mis padres Francisco e Isabel, por todo su apoyo.
A Ana del Castillo, por todo su amor. A mis maestros
el Dr. Jorge Reyes y el Dr. Fernando Broncano, por
su sabiduría. A mis amigos y amigas por todo su
aliento.*

El mundo es el mundo visible porque mundo quiere decir exterioridad, y porque la exterioridad constituye la visibilidad.

Michel Henry

La fotografía [...] sólo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis.

Walter Benjamin

Lo cierto es que los dispositivos [...] son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que ilumina objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz

Gilles Deleuze

ÍNDICE

Introducción

[6]

CAPÍTULO 1

Dispositivos para hacer ver

[13]

Inmanencia tecnológica en la visibilidad; hacia un tiempo singularizado de la mediación

[14]

II. Dispositivos para hacer ver

[21]

III. Dispositivos estéticos como máquinas para hacer ver

[32]

CAPÍTULO 2

Todo Dispositivo es un inconsciente productivo en la visibilidad

[38]

I. Un inconsciente productivo en el acontecimiento visual

[39]

II. Hacia un *logos* y un *pathos* en la visibilidad

[47]

III. Cultura material, trabajo creativo e inconsciente productivo

[51]

CAPÍTULO 3

Dispositivos visuales para representar

[64]

I. ¿Por qué pensar, una vez más, la representación?

[65]

II. *Dispositio*: configuración de la visibilidad

[67]

III. Dispositivos de semejanza

[74]

a. Platón: mirada simbólica

[75]

b. Aristóteles: naturalismo visual

[80]

c. Alberti la Perspectiva artificial: *la compositio*

[83]

V. Las máquinas de Descartes: la representación entre el interior y el exterior
[88]

VI. El arte de hacer visible lo invisible
[97]

CAPÍTULO 4

Dispositivos de visibilidad aumentada

[105]

I. Para una crítica al arte de hacer visible lo invisible
[106]

II. La presencia visual
[112]

III. Técnica de los sueños: la simultaneidad y la visibilidad aumentada
[117]

IV. Dispositivos de virtualidad
[122]

V. Una visibilidad singularizada
[130]

CONCLUSIÓN

Mirar la impermanencia: de la representación al vestigio
[133]

Bibliografía

[141]

Introducción

Cuando empecé a idear esta tesis me encontré con dos textos en los que sus autores plantean la cuestión de la visibilidad en relación con la luz artificial y la sombra; en ellos ofrecen, cada uno a su manera, una reflexión no muy optimista sobre la tendencia del mundo actual a visibilizar casi todo. El primero es el breve ensayo del escritor japonés Junichiro Tanizaki titulado *Elogio de la sombra*, en el que su autor reflexiona acerca de la importancia de la sombra para cierto régimen de visibilidad de la cultura japonesa. En oriente, señala, se produce la belleza haciendo nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes. Tanizaki apunta que los occidentales, por el contrario, buscan siempre “más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra”.¹ La sombra, dice el escritor japonés, incita discretamente al ser humano a la ensoñación, propicia espacios umbríos ocasionados por las velas y las lámparas de aceite, con las cuales los objetos se tornan inciertos; por lo que es necesario redefinir nuestra relación inteligible y sensible con ellos. La sombra incita, finalmente, a las interacciones humanas mediadas por el misterio y las sugerencias. *Elogio de la sombra* es, en cierta forma, una protesta contra el alumbrado abusivo de las sociedades contemporáneas, contra el derroche de la luz eléctrica y la era de la hiperiluminación artificial; es, en todo caso, una crítica a la cultura visual global.

En relación con este exceso de luz artificial, quiero referirme al segundo texto: se trata del artículo titulado “Sobre los finales del sueño: sombras en el resplandor del mundo 24/7”, escrito por el teórico norteamericano Jonathan Crary para la revista española *Estudios Visuales*. En él, Crary menciona la razón principal que llevó al Departamento de Defensa de los Estados Unidos a subsidiar, aproximadamente por cinco años, investigaciones universitarias acerca de la actividad cerebral del gorrión blanco

¹ Junichiro Tanizaki, *Elogio de la sombra*. Madrid, Siruela, 2011, p. 72.

coronado, ave que en otoño migra de Alaska al norte de México, y que tiene la capacidad de permanecer despierto los siete días que dura su migración. Al analizar la actividad cerebral de esta ave durante sus largos periodos sin sueño —escribe Crary— el Departamento de Defensa tiene la “esperanza de adquirir un conocimiento aplicable a los seres humanos: esto es, el objetivo es descubrir maneras de capacitar a las personas para que permanezcan sin dormir y funcionen productivamente de forma eficiente”.² Crary menciona otros casos como el del proyecto ruso–europeo para construir satélites–espejo capaces de reflejar la luz solar sobre extensos territorios industriales, y de prolongarla durante las noches para hacer más eficaces los tiempos de trabajo y los ahorros de luz eléctrica. El texto de Crary es una amplia reflexión sobre varias de las consecuencias sociales, éticas y políticas de estos y otros desarrollos tecnocientíficos relacionados con la visión humana, que, en todos los casos, se centran en promover un exceso de visibilidad bajo intereses militares y económicos.

Cuando leí estos ensayos me encontraba trabajando con el tema de la visibilidad en relación con ciertas prácticas artísticas que utilizan tecnologías digitales de manera preponderante. Después de leer estos y otros textos que tratan el tema de la visualidad desde diferentes perspectivas teóricas, llegué a una conclusión: las taxonomías de visibilidad, visualidad, visible, invisible, visión, mirada y una lista larga de términos que se usan tanto en la teoría como en la práctica se alimentan constantemente de la dualidad y oposición, excluyente y jerárquica, entre lo visible como luz y lo invisible como sombra u oscuridad; pero sobre todo se sostienen, en muchos de los casos, en la interpretación de la configuración de la visibilidad como el *arte de hacer visible lo invisible*, sustentada en algún tipo de modalidad de la representación. Bajo este arte del hacer visible, parece como si lo invisible fuera una condición referencial natural de cierta realidad dada, mientras que lo visible consistiera en la exterioridad de ésta en el dominio de alguna intersubjetividad receptiva.

² Jonathan Crary, “Sobre los finales del sueño: sombras en el resplandor del mundo 24/7”. *Revista de Estudios visuales*, no. 5, p. 8. (http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/crary_24_7.pdf)

Los cuatro capítulos de este libro partieron de aquella conclusión, en ellos he intentado dilucidarla de manera más detallada. Son, en su conjunto, el resultado de una investigación sobre la visibilidad humana organizada en relación con el empleo de dispositivos tecnológicos, en el marco de la producción, registro y consumo de imágenes visuales, específicamente en el perímetro de algunas prácticas artísticas. No estoy interesado en elaborar un estudio sobre las imágenes visuales, aunque constantemente me referiré a ellas. Con este libro pretendo constatar, más bien, que la visibilidad producida como el arte de hacer visible lo invisible y bajo la dicotomía jerárquica visible/invisible, se han normalizado gracias a una serie de dispositivos de visualización que encontramos en el campo científico, pero también en el artístico y el filosófico, en los cuales se ha echado mano de la operatividad de dispositivos para sustentar sus más fervientes tesis.

Habrá que observar que los dispositivos concretos, que yo dividiré en técnicos y tecnológicos, no son fundamentalmente instrumentos o medios de representación, ni sólo simples artificios para hacer visible lo invisible, sino que se trata originalmente de máquinas epistemológicas, estéticas y políticas que detonan acontecimientos en los que se configura la visibilidad. A estos los llamo *Dispositivos escópicos*, y cuando expongo ejemplos de las artes me refiero a *Dispositivos estéticos*. Esta idea podría emparentarse con la de que los Dispositivos son extensiones protéicas del sentido de la vista o incluso de la consciencia. Sin embargo, defiendo la idea de que todo Dispositivo opera mediante una lógica que implica un factor contingente a los ojos y la consciencia humana, y por ello autónomo, al que he llamado inconsciente productivo.

Aquí parto de la premisa de que todo aquel acontecimiento en el que se configura la visibilidad no depende exclusivamente de la percepción humana, sino que es tributario de algún tipo de dispositivo que funciona a manera de inconsciente escópico y productivo que le otorga al acontecimiento visual cierto valor de *diferencia*. Ya Walter Benjamin había hecho notar esto al hablar de un inconsciente óptico intrínseco a la cámara fotográfica, la cual insta en las imágenes fotográficas independencia y diferencia — una lejanía— respecto a la percepción del artista. La tesis que se encuentra en la base de los cuatro capítulos formula que *un dispositivo escópico detona acontecimientos en los*

que se configura la visibilidad, bajo una lógica de acoplamientos y conexiones entre elementos heterogéneos incluyendo principios técnicos, gracia a la cual el dispositivo opera a la manera de un inconsciente productivo. La visibilidad se refiere, primeramente, a un acontecimiento en el que se ponen en juego cierta disposición de lo visible y lo invisible, y en el que intervienen para su conformación los dispositivos escópicos que orientan modos y prácticas de ver (modos de producción, registro y consumo). El concepto de visibilidad se refiere a todo un umbral de relaciones estructurantes de las que yo destacaré fundamentalmente tres: aquellas que establecen la posición del observador que mira, las que configuran la posición del objeto mirado y/o ocultado, y los dispositivos escópicos encarnados culturalmente en los agentes que ven.

Nuestros modos de vernos y de comprendernos, de ocultarnos y de malinterpretarnos a nosotros mismos y a los otros, con y a través de dispositivos escópicos, se han vuelto comunes en la vida cotidiana contemporánea. Desde esta perspectiva, la visibilidad engloba un umbral que incluye las tres relaciones y no se reduce, como intentaré mostrar, al arte de hacer visible lo invisible. De hecho, esto también se aplica a los dispositivos escópicos y, por extensión, estéticos: son tecnologías que detonan umbrales de visibilidad, lo que incluye la producción de lo visible y de lo invisible. Por ello es que en esta obra la visibilidad no se refiere exclusivamente a lo visible ni a la visión, sino a todo un umbral de posibilidades escópicas en relación con la existencia de técnicas y tecnologías para ver.

Aquí analizo dos maneras de operar de la visibilidad. La primera consiste, como he adelantado, en una *lógica del hacer visible lo invisible*, lo que ha servido para sostener las teorías de la representación escópica como *reconocimiento*. Esta lógica le da preponderancia a la imagen como registro más que como producción y jerarquiza los conceptos de lo visible y lo invisible poniendo al primero por encima del segundo, privilegiando, además, el espacio de la representación. Esta lógica dualista está en la base de la cultura visual contemporánea que tiende a visualizar casi todo y parte de varios presupuestos que habría que discutir y, en algunos casos, cuestionar.

Existe, a mi manera de ver, otra forma de operar de la visibilidad que se refiere a la producción de *presencias escópicas singularizadas* a las que me referiré con la expresión re-presentación. Estas presencias singularizadas son la actualización en cada caso de una virtualidad escópica y se refieren al tiempo de la visibilidad más que al espacio. Cuando Barthes dice en *La cámara lúcida* que el noéma de la fotografía es *esto ha sido*, se refiere a esta segunda concepción de la visibilidad. *Esto ha sido* es en cada caso una singularización y una presencia; un cúmulo de tiempo. Cuando Benjamin nos habla de la reproducción técnica de la imagen visible se refiere a la reproducción de la duración, incluso cuando habla del aura de la imagen no se refiere sólo al espacio, sino también al tiempo de lo visible. Quizá la declaración más explícita sobre el tiempo en la visibilidad se encuentra en el concepto de imagen-tiempo desarrollado por Gilles Deleuze. En todo caso, desde esta segunda operatividad, la visibilidad no es reconocimiento, sino que es la acumulación de una duración detonada por dispositivos escópicos encarnados en los observadores.

En los tres primeros capítulos de la tesis reconstruyo la manera de operar de la visibilidad en términos de arte de hacer visible lo invisible. En ellos enfatizo los agenciamientos que se establecen entre este arte y los dispositivos técnicos y tecnológicos que lo posibilitan. En el primer capítulo planteo que el inconsciente productivo que opera en la visibilidad es un tiempos singularizado técnico materializado siempre en los modos de producción, registro y consumo de imágenes que no depende de la autonomía del artista, sino que se ubica en particulares técnicas y/o tecnologías, por ejemplo, la cámara oscura, la fotografía o el cine. En el segundo capítulo problematizo la relación entre el particular acontecimiento en el que se configura la visibilidad y cierto inconsciente productivo que la dispone, en el marco de las imágenes visuales del arte, y al cual llamaré acontecimiento estético. Aquí se muestra que en el acontecimiento estético opera un inconsciente productivo en la lógica del acoplamiento de un *logos* y un *pathos*. El tercer capítulo problematiza el concepto de dispositivo escópico a propósito de tres regímenes de visibilidad: semejanza, proyección y representación. Se muestra que en las prácticas del arte que trabajan con la visibilidad como principal motivo de producción existen

dispositivos escópicos de semejanza, dispositivos escópicos de proyección y dispositivos escópicos de representación. Aquí concluyo que la manera de operar de un dispositivo de representación es la de hacer visible lo invisible.

La razón por la que dedico la mayor parte de la tesis a examinar esta forma de operar de la visibilidad es porque creo que muchos dispositivos escópicos que se han usado en el campo de las artes y que han alcanzado un valor paradigmático como la *camera oscura*, fueron diseñados y producidos en relación con este esquema. Esta interpretación es la más influyente todavía hoy, tanto en el campo de la teoría como en el de varias prácticas del arte. Aún escuchamos decir a teóricos y artistas que su trabajo hace visible lo invisible.

El último capítulo, “Dispositivos de visibilidad aumentada. Hacia una teoría de la re-presentación”, parte de los resultados de los tres anteriores, en él intento reconstruir la interpretación de la visibilidad en términos de re-presentación, centrado en el caso de los dispositivos tecnológicos de digitalización. Reviso la relación entre visibilidad y duración, y algunas de las implicaciones que trae consigo pensar la mirada en relación con el tiempo y no sólo con en el espacio; planteo la forma de operar de un dispositivo en relación con lo que llamo visibilidad aumentada. En este capítulo afirmo que un dispositivo de visibilidad aumentada opera produciendo re-presentación y simultaneidad, en las que coexisten la materialidad como actualidad y la virtualidad como potencia y tecnofantasia. Lo que concluyo es que el *software* es un dispositivo que opera en un orden de visibilidad aumentada marcada por el tiempo de la imagen.

Finalmente, concluyo dos cosas: primero, que hoy los dispositivos escópicos y estéticos centrados en la imagen digital son fundamentalmente *dispositivos de duración de la visibilidad*, y segundo, que hoy por hoy encontramos un régimen de visibilidad aumentada que incorpora la virtualidad y la simultaneidad, y que cuestiona el concepto mismo de representación como reconocimiento y modo de hacer visible lo invisible.

Inspirando en la aseveración de Deleuze y Guattari, según la cual: “La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos”,³ he intentado que esta obra sea una

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *¿Qué es filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 8

suerte de máquina productora de los conceptos de “dispositivo estético”, “acontecimiento estético” y “visibilidad” como herramientas operativas y metodológicas para explicar un dominio de las prácticas del arte.

Este libro no trata, entonces, de encontrar la esencia de los temas que se abordan, sino de la manera de operar de ciertos conceptos y cómo podemos aplicarlos a ciertas realidades. Creo, finalmente, que hoy es fundamental repensar la manera de operar de los dispositivos escópicos en las artes y la cultura; hasta qué punto son en la vida humana *intrusos* encarnados que como ha dicho Jean–Luc Nancy, se introducen por fuerza y sin ser admitidos de antemano. Todo dispositivo escópico es inmanente a la visibilidad y, por extensión, al cuerpo del observador, un *pathos técnico* que marca el destino de los procesos de subjetivación individual y colectiva en relación a los actos de mirar. Actualmente hemos transmutado de una legibilidad del mundo a una visibilidad tecnológica, y por ello escópica, en torno al mundo, con lo que se ha cumplido plenamente la afirmación de Benjamin en torno a la diferencia entre el pintor y el operador de la cámara filmica: “el pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado”.⁴ Lo cierto es que hoy ese operador, ese intruso, no es ya el cirujano al que se refería Benjamin, sino el dispositivo mismo.

⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003, p. 80-81.

CAPÍTULO 1
Dispositivos para hacer ver

I. Inmanencia tecnológica en la visibilidad; hacia un *tiempo singularizado* de la mediación

*La visibilidad se presenta atravesada por una inmanencia tecnológica. Voy a dividir esta tesis en dos afirmaciones: 1) que toda práctica de ver y todo aquello a lo que podemos atribuirle la cualidad de lo visual se ubica y se presenta siempre en una mediación técnica o tecnología, y 2) que la manera de operar de una tecnología instauro en la visibilidad un tiempo técnico singularizado, con el cual se marca una distancia entre nosotros y las máquinas. Justificar ambas afirmaciones sólo es posible a luz de aquellos estudios que muestran la importancia de técnicas y tecnologías en la producción cultural más allá del enfoque que las concibe como simples instrumentos de comunicación o prótesis⁵. Las diferentes nociones que históricamente se han usado en filosofía e historia del arte para hablar de procesos de producción artística, entre las que destacan: *poiesis*, *mimesis* o *creatio*, se refieren a prácticas atravesadas por incidencias técnicas, que, sin embargo, fueron colocados por la estética moderna en un segundo plano de importancia. Sin embargo, Hans Blumenberg ha escrito que: “El libro del mundo moderno no está formado, primordialmente, por estrellas, árboles y hombres, sino por el peculiar espacio intermedio de todo aquel instrumental con el que pronto la razón forzaría el acceso a la naturaleza”.⁶ El instrumental al que se refiere Blumenberg consiste en una cultura material que produce un excedente simbólico. Recuerda, además, que el mundo de la Modernidad, por ejemplo, será paulatinamente convertido por filósofos y científicos en la construcción de un armazón fabricado por todo un lenguaje matemático —una*

⁵ Sobre el estudio de la visibilidad bajo un enfoque medial-performativo véanse los trabajos de: Hans Belting, Jonathan Crary, V. Flusser y Jacques Aumont. Sobre la incidencia de la técnica en la visualidad y el arte: Mitchell, *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*. Massachusetts, MIT, 1992. Existe por lo demás, un amplio desarrollo teórico sobre la relación entre arte y tecnología en los llamados Estudios visuales, sobre todo en la cultura española. Pueden consultarse los aportes de: José Luis Brea, Remedios Zafra, Fernando Broncano y Anna María Guasch. Para una visión de la filosofía francesa sobre la relación técnica-arte-visualidad es recomendable: Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la mirada en la filosofía francesa contemporánea*. Madrid, Akal, 2008.

⁶ Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 65.

mathesis—, desplazando el sobrepeso de una orientación hacia la naturaleza.⁷ Pero al hablar de Dispositivos deseamos ir más allá de “aquel instrumental” reducido a útiles hasta cierto punto coercitivos y mecanismos de interpretación o medios de comunicación.

Desde diferentes latitudes disciplinares, en la actualidad se ha llamado la atención acerca de la incidencia que las técnicas y las tecnologías —divididas, a veces, en instrumentos, aparatos y dispositivos— tienen más allá del medio o del mensaje; son modos de producir capital simbólico, por lo que su poder no se reduce a un mero soporte material de la forma o la imagen. Decir que al conjunto de los modos de ver y a las disposiciones que configuran la visibilidad en un régimen visual es inmanente siempre alguna mediación tecnológica significa ir más allá del sentido que esta expresión tiene en el uso corriente como intermediario o representante. Mediación tecnológica es una parte constitutiva de la visibilidad y no el medio para que ésta se manifieste, es decir; la configuración de la visibilidad es posible sólo en el marco de la medialidad técnica o tecnológica que por ejemplo, Kaja Silverman ha llamado pantalla⁸. La medialidad no es una cualidad accidental y externa, sino que está inscrita en el tiempo-espacio donde ocurre la visibilidad. Puede mostrarse incluso, que la aceptación histórica y psicológica de un sentido visual puro, aislado del *sensorium* humano integral, está estrechamente vinculada con la existencia y circulación de todo tipo de dispositivos performativos en lo sensible, por ejemplo; el telescopio, el microscopio y una amplia cantidad de máquinas para ver. Técnicas y tecnologías se posicionan en la intención y acción humanas performativamente, en nuestros modos de ver y en la transformación de la realidad material. De ahí que no sólo median nuestra experiencia en el mundo, sino que la construyen de alguna manera. El argumento sobre esta incidencia de la dimensión técnica y luego tecnológica en los modos y prácticas del hacer y por extensión en las prácticas de ver, puede rastrearse en la historia de las ideas en términos como *tekhné*, *epimeleia*, *apparatus*, *instrumentum*, *machina*, *ortopedia*, *Gestell* o *antropotecnica*.

⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁸ Kaja Silverman, El umbral del mundo visible. Véase el trabajo reciente de Zlinski Biomediation, en el que la autora defiende esta inmanencia de lo medial en la vida

Es importante aclarar también, que inmanencia tecnológica no se refiere a un imperativo, ya que no es la imposición de un grupo de reglas normativas o racionales de acción teleológica. Como es sabido, Kant usa el término *imperativo* en el campo de la moral en contraposición al de *máxima*. Para Kant la máxima es una regla con valor subjetivo, “cuando la condición es considerada por el sujeto como valedera sólo para su voluntad”.⁹ En contraste con la máxima, para Kant un imperativo es una regla “que es designada por un deber ser (*ein Sollen*) que expresa la compulsión (*Nötigung*) objetiva de la acción [...], los imperativos [...] determinan, o bien las condiciones de la causalidad del ser racional como causa eficiente, sólo en consideración del efecto y suficiencia para el mismo, o bien determinan sólo la voluntad sea ella o no suficiente para el efecto”.¹⁰ Al primer sentido de imperativo lo llama hipotético; éste se sustenta en una racionalidad con arreglo a fines, de ahí que para Kant, encierre meros preceptos de habilidad, mientras que el segundo imperativo es categórico y se refiere a un principio operativo de autodeterminación que funciona como ley práctica y que parte de la idea de regla como causa racional general que determina sólo un tipo de acción. En ambos casos, Kant parte de una interpretación de imperativo como regla racional del comportamiento, entendida ésta en el modo de una causa práctica que determina y regula ese comportamiento, pero que en ningún caso lo produce. Así, un imperativo es la prescripción interior al sujeto moral que guía su curso de acción y su autonomía, como en el caso de la regla en el sentido kantiano de principio prescriptivo y regulativo de autodeterminación; es una regla práctica que prescribe un tipo de acción objetiva bajo una intención.

Para comprender el significado de inmanencia tecnológica quiero hacer además, una distinción conceptual entre técnica y tecnología, que en la historia de la ciencia suele realizarse desde una postura que contempla la incorporación, de manera consciente, del conocimiento científico en la estructura misma de las técnicas. Desde esta perspectiva, la técnica es más bien una *tekhné* y la tecnología es la unión de *tekhné* y *logos*. Luego, como señala Jaime Fisher, la distinción entre técnica y tecnología es la distinción entre

⁹ Kant, *Crítica de la razón práctica*. Salamanca: Sígueme, 1998, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*

saber hacer y saber por qué, con lo que la tecnología se refiere a una técnica que está orientada por el conocimiento científico.¹¹ Javier Echeverría, apoyado en Quintanilla, describe esta distinción en términos de sistemas:

Una realización técnica es un sistema de acciones humanas intencionalmente orientado a la transformación de objetos concretos para conseguir de forma eficiente un resultado valioso [...] Una realización (o aplicación) tecnológica es un sistema de acciones humanas, industriales y vinculadas a la ciencia, intencionalmente orientadas a la transformación de objetos concretos para conseguir eficientemente resultados valiosos.¹²

Esta distinción que podemos llamar histórico-intencional, se basa en una dimensión prescriptiva que pone el acento en la acción y la intención humanas, pero que descuida la potencia performativa y la autonomía operativa que cómo veremos, poseen sobre todo los dispositivos tecnológicos. De hecho, partir de la incidencia de la ciencia en el desarrollo de máquinas no es suficiente para definir y distinguir la manera de operar de éstas, ya que esta operatividad depende de su relación con el contexto material en el que existen. De todas formas la distinción de Echeverría y Fisher nos habla de condiciones suficientes para identificar técnicas y tecnologías, pero no necesarias para comprender su función social y cultural.

Desde el punto de vista que contempla su operatividad, parece ser que en una tecnología aparece lo que yo llamo un *tiempo singularizado*, cuyo ritmo está marcado por la duración diferenciada del proceso operativo que le es propio. Toda singularización consiste en una particularización y distinción. Por ello es que no es descabellado afirmar que toda tecnología instaure en su operatividad una singularización respecto al tiempo subjetivo u objetivo del operador. No se trata sólo de una distinción fenomenológica, sino que tiene que ver directamente con la categoría de trabajo que encontramos por ejemplo, en los productos del arte y que como veremos en el segundo capítulo, implica una diferencia entre el tiempo de la acción humana y el tiempo operativo de la particular tecnología. Barthes cuando plantea el noema *esto ha sido*, hace alusión al tiempo singularizado que instaure la cámara fotográfica, el cual no pertenece acto de ver del

¹¹ Fisher, Jaime, *El hombre y la técnica. Hacia una filosofía política de la ciencia y la tecnología*. México: UNAM, 2010, p. 40.

¹² Echeverría, Javier. *La revolución tecnocientífica*. Madrid: FCE, 2003, p. 51.

artista, pero se acopla con él. Ese tiempo tecnológico escapa del sí mismo que es el operador del dispositivo; la función de una tecnología se aleja cada vez más del operador que todavía posee un marcado poder en su relación con las técnicas. El pintor posee un amplio control sobre la imagen gracias al uso de la técnica del Velo de Alberti o la Perspectiva, mientras que el fotógrafo se enfrenta al proceso operativo de la cámara tecnológica que instaure una duración que es como una *dislocación* del tiempo humano, lo que aleja al artista del poder absoluto sobre la imagen. En relación con ello, es quizá Walter Benjamin quien a partir de los conceptos de “reproductibilidad técnica” e “inconsciente óptico”, insistió en la presencia de un elemento extraño y azaroso propio de la manera de operar de las tecnologías reproductivas que todavía no encontramos acentuado en las tradicionales técnicas miméticas. En sus estudios sobre la historia de la fotografía Benjamin hace referencia a un inconsciente productivo que aparece con el Dispositivo como una “chispita minúscula de azar, de aquí y ahora”¹³. Benjamin concluye que esta “chispita de azar” es propia de la función del dispositivo fotográfico, gracias a que instaure un aquí y ahora que no responde al ojo del operador de la cámara, un tiempo-espacio que se acopla al tiempo de las acciones humanas del ver y a la visibilidad en general. A la reproducción técnica es inmanente entonces, una diferencia operacional que se presenta a la luz de la configuración de la visibilidad justamente en el sentido de un tiempo detonado por un proceso inconsciente del que tendremos ocasión de hablar en el segundo capítulo.

En la historia de la imagen artística encontramos la presencia de este tiempo singularizado en las imágenes producidas por la cámara oscura, la cual fue un importante modo de producción de la mirada monocular y global, o recientemente, en el uso del *software* y en las tecnologías de realidad aumentada que han naturalizado una mirada también singularizada por oposición a aquella mirada global que encontramos en la perspectiva renacentista. Por ello, cualquier intento por definir y delimitar los usos de tecnologías de la visión debe partir, a mi manera de ver, de una filosofía que reconozca su

¹³ Benjamin, Historia de la fotografía

condición performativa inicial de mediación y tiempo diferenciado en relación a las acciones humanas de ver.

La importancia del papel performativo de la técnica y de la tecnología no es una cuestión posmoderna; el pensamiento clásico en la obra de Platón dedica por ejemplo, una importante reflexión acerca de la presencia de la *tekhné* en la constitución de lo humano cuando señala que procura “siempre el mejor estado del cuerpo [...] y el alma”.¹⁴ En las observaciones platónicas sobre la práctica artística de la tragedia y la pintura se puede encontrar, además, una defensa del papel que para el filósofo ateniense tenía la *tekhné* en su proyecto de *polis*.¹⁵ Aristóteles, por otro lado, discute en *Metafísica* el sentido de la *tekhné* para distinguirla del *logos*,¹⁶ y en la *Poética* plantea que la *poiétiké* es una *tekhné* poética, es decir, un proceso real de composición; es la activación, la puesta en obra de la *poiétiké*, por lo que constituye un blanco importante de la reflexión en relación al relato teatral.¹⁷ En su *Mecánica*, finalmente, el estagirita reflexiona sobre la importancia de la técnica como producción “cuando es preciso llevar a cabo algo contra naturaleza, [cuando] por su dificultad nos deja sin medios y requiere una técnica”,¹⁸ y cita a Antifonte: “Mediante la técnica dominamos aquello en lo que somos vencidos por la naturaleza”.¹⁹ La *tekhné* en la filosofía aristotélica, constituye un modo emparentado con la *poiesis* y una modalidad que continúa la dinámica de la *physis*; es poder productivo y mimético para la producción de artefactos para habitar en el mundo. En tanto que la *tekhné* procura un mejor cuidado del cuerpo y el alma, como señala Platón, y nos habilita en aquello que somos vencidos por la *physis*, según Aristóteles, está a la base de ciertas maneras en que los seres humanos habitamos en el mundo y constituimos procesos de

¹⁴ *Gorgias*. Madrid: Gredos, 2000, 465a.

¹⁵ Sobre la relación entre *tekhné* y mimesis véase el libro X de la república. Como es sabido, el presunto descrédito de Platón a la *tekhné* del artista se debe a la interpretación que el filósofo ateniense hace sobre la pintura desde un punto de vista epistemológico y no estético.

¹⁶ *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2000.

¹⁷ Véase la cita 1 de la traducción española de la *Poética*, realizada por Valentín García Yebra: Madrid: Gredos, 1989.

¹⁸ *Mecánica*. Madrid: Gredos, 2000, 847a.

¹⁹ *Mecánica*. Madrid: Gredos, 2000, 847a.

subjetivación, como en el *cuidado de uno mismo* que los griegos nombraban con el término *épiméleia*.²⁰

La importancia de una inmanencia técnica en las *maneras de hacer* lo encontramos más acentuada en la filosofía moderna del siglo XVII, que concedió a lo técnico y luego a lo tecnológico un estatus ontológico en relación con la *extensio* y le otorgó una posición privilegiada como metáfora en la explicación del mundo y del ser humano desde una perspectiva antropocéntrica y mecanicista. En la Modernidad se produjo una escisión entre sujeto y objeto que se tradujo en una polaridad entre libertad y necesidad, entre consciencia y materia inerte mecánica. Con ello, el concepto de *tekhné* fue sustituido por los de arte y técnica para hablar de dos campos opuestos: el de la creación artística y el de la racionalidad instrumental. La técnica fue así desterrada del dominio de la *poiesis* y de la estética, y fue demeritada su singularización en las cosas del arte. Sin embargo, en la Modernidad temprana proliferaron metáforas del ser humano, del estado y del mundo como máquinas técnicas de representación; es decir, máquinas que hacen visible y sacan a la vista una distribución sensible en tanto que permiten explicar filosóficamente y científicamente ciertas dinámicas de la realidad. Descartes inició toda una filosofía de la técnica a la par de sus intentos por edificar una teoría de lo claro y lo distinto, con lo que se abrió toda una basta reflexión sobre Dispositivos de visibilidad científica. En todo caso, es en la Modernidad y gracias a la incorporación de la *creatio* como parte del esfuerzo de la autonomía e institucionalización del arte, que las artes mostraron cierto desdén respecto de la técnica, aun y cuando es en el propio periodo, donde la importancia de la ésta y de la tecnología es cada vez mayor. Con la inserción de la *creatio* en la práctica artística se radicaliza la escisión entre las cosas del arte y las cosas de la técnica. De ahí que la producción técnica en los modos de producción y recepción del arte haya sido oscurecida por los discursos más influyentes de la Modernidad y por los tratos del capitalismo industrial, a lo técnico; estos mismos la redujeron a un tipo de racionalidad instrumental con arreglo a fines y a una forma de sometimiento humano.

²⁰ Sobre la *épiméleia* véase Foucault. *Hermenéutica del sujeto*. La plata: Altamira, 1996, p. 35.

La tesis de que, a la visibilidad es inmenante una mediación y un tiempo singularizado significa de hecho una diferencia y alteridad cristalizadas en los procesos de producción que acompañan a toda tecnología en la cultura material en la que existen, por lo que es independiente del control humano, pero también de la resistencia que ofrecen los objetos. Esta mediación y singularización no anulan la práctica creativa del artista, pero no depende de ésta. En otras palabras, las técnicas y tecnologías son procesos que detonan ciertas configuraciones en las que los humanos no podemos incidir directamente; procesos que, sin embargo, poseen una potencia productiva acoplada a las acciones que realizamos. Y donde mejor podemos apreciar esta condición de inmanencia técnica en los modos humanos de ver es en la manera de operar de un *Dispositivo*.

II. Dispositivo para hacer ver

El significado del término Dispositivo puede precisarse a partir de los usos latinos de *apparatus* y *machina*. Ambas nociones encierran un elemento común: se refieren a formas de emancipación hacia el espacio público; producen tipos de relaciones de comunicación e intercambio, de movimiento y de transformación, de alteración o de separación. En su *Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*²¹ el filósofo austríaco Gerald Raunig señala que en el griego y en el latín antiguos la aplicación del término *machina* se expande fundamentalmente hacia dos campos: por un lado posee un uso militar como *machina* de guerra, destinada a sitiar, conquistar o defender las ciudades. Por otro se refiere a la maquinaria teatral que sostiene el desarrollo narrativo de una obra, es decir, se trata de una máquina de relatos.²²

En ambos usos de *machina* nos encontramos con procesos de conexión e intersubjetividad, ya que al sitiar o conquistar, así como al narrar, se instauran, en el primer caso, un conflicto intersubjetivo, y en el segundo, un intercambio comunicativo

²¹ *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social. Op. Cit.*

²² *Ibid.*, p. 40.

entre la obra teatral y el público.²³ Máquina, en la tragedia griega, apunta Raunig: “constituía el desarrollo de la técnica teatral como una maquinación y una maquinaria; también como efecto artístico, un truco, una ruptura, un giro repentino capaz de resolver de golpe los enredos del argumento”.²⁴ Luego, esta máquina de relatos produce una ruptura, en tanto que instaura un tiempo que disloca y resuelve el curso de acción del argumento; pero también, es una máquina de visibilidad, porque gracias a ella los dioses se manifiestan en el espacio público del ciudadano griego, dialogan e interactúan con los humanos.

Entre los siglos XII y XVIII, máquina se limitó a nombrar lo técnico y lo mecánico y llegaría, en la Modernidad, a convertirse en una metáfora explicativa: “con la introducción de esta metáfora universal, que funcionaba en las dimensiones micro y macro de las cosas, prácticamente todo habría de ser explicado con el concepto de máquina”.²⁵ La máquina se refiere a un mecanismo más o menos sustancial e intrínseco a los procesos del mundo y los seres vivos; es un término que forma parte del vocabulario filosófico y científico moderno en sus modos de visualizar mediante el cálculo y el diseño. Esta exageración moderna en el uso del término despertaría posturas antagónicas sobre la máquina en el siglo XIX entre los defensores del capitalismo industrial y los críticos a este sistema, como Carl Marx. En los *Fragmentos de máquinas* escritos entre 1857 y 1858,²⁶ Marx tendió el puente entre *machina* y *apparatus*, al mostrar el poder coercitivo de las máquinas industriales. Marx, para quien el sentido de la técnica está vinculado con la existencia humana por vía de la economía política, argumenta que la máquina está directamente vinculada al trabajo y a los modos de producción,²⁷ y que consiste en un medio de producción que no tiene por función reducir

²³ “La máquina –dice Derrida- deja una señal de separación, de destete, es un trámite para la emancipación y la partida hacia el espacio público” en *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro. Ediciones, 1999, p. 20.

²⁴ Raunig. *Op. Cit*, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ Existe una compilación de textos marxianos sobre la técnica en: Marx, Carl. *Capital y tecnología. manuscritos de 1861-1863* al cuidado de Piero Bolchini, México: Terra nova, 1980.

el esfuerzo del trabajador, sino contrariamente, explotarlo.²⁸ Para Marx la máquina es un proceso productivo que sustituye al instrumento: “desde el momento en que la participación directa del hombre en la producción se reduce sólo al hecho de que empieza a actuar como simple *fuerza*, desde ese momento da principio la producción a máquina”.²⁹ Esta afirmación muestra cómo la máquina tecnologizada es una diferencia de su operatividad respecto a la “participación directa del hombre en la producción” que no encontramos en el instrumento técnico. La máquina se vuelve paulatinamente una singularización frente al ser humano, que cosifica su destreza como trabajador, así como el saber del científico que la desarrolla: el trabajador forma parte de la máquina al igual que el trabajo intelectual de quien ha desarrollado y producido el entorno de la misma.

Con Marx podemos afirmar que el tiempo humano corre el peligro de ser absorbido por el tiempo singularizado de la tecnología. De ahí que Marx describa los peligros de la relación entre lo humano y la máquina como una forma de alienación de aquél; la acción humana sobre la máquina está determinada por lo maquínico mismo. La máquina es así una concatenación no sólo de tecnología y saber, sino también de órganos sociales, es decir, incluye órganos y mecanismos. Lo que las ideas de Marx sobre la máquina arrojan es la conclusión de que ésta, bajo el poder del capitalismo industrial, está siempre vinculada a una forma de organización de la subjetivación humana en el trabajo, lo que enfatiza un poder coercitivo y económico que se ha atribuido al Dispositivo. Voy a realizar aquí una revisión del concepto de Dispositivo a partir de los estudios de Michael Foucault, Giorgio Agamben y Gilles Deleuze sobre el tema.

A la configuración de la visibilidad es inmanente un Dispositivo. Un Dispositivo no es un espacio ni la suma de las partes en un todo. Es una red de relaciones de poder y saber que consituye una *disposición* de las cosas sensibles y un modelo de observador

²⁸ En este línea de discusión, Habermas ha vinculado trabajo y técnica argumentando que existe una conexión entre la técnica y la estructura de la acción racional con arreglo a fines. Para él, cabe reconstruir la historia de la técnica desde un punto de vista de una objetivación de la acción racional con arreglo a fines. “La evolución de la técnica obedece a una lógica que responde a la estructura de la acción racional con respecto a fines controlada por el éxito: lo que quiere decir: que responde a la estructura del trabajo, entonces no se ve cómo podríamos renunciar a la técnica...” en : Habermas, Jürgen. *Ciencia técnica como “ideología”*. Madrid: Tecnos, cuarta edición, 1999, p. 62.

²⁹ Marx, Carl. *Capital y tecnología*, p. 77.

más o menos capacitado con técnicas para mirar en esa *disposición*. Michael Foucault se refirió a la vinculación entre visibilidad y Dispositivo cuando trató el problema de las tecnología disciplinaria del panóptico, ortopedias que producen formas de subjetivación bajo esquemas de coacción, orden y precisión. Y es Foucault quien piensa el Dispositivo más allá de un mecanismo sustancial y hace de él una realidad inmanente al indivisuo y a la práctica humana. Para el pensador francés un Dispositivo es un conjunto de relaciones entre elementos heterogéneos que opera en varios dominios: en un discurso, un programa, en una práctica, en los criterios para distinguir lo verdadero de lo falso. El dispositivo establece, además, una configuración o desconfiguración estratégica de estas relaciones, opera por cierta manipulación sobre éstas para desarrollarlas en una dirección concreta, bloquearlas, estabilizarlas y utilizarlas en el establecimiento de un territorio dinámico, y procesos de subjetivación. El Dispositivo también implica en Foucault, un juego de poder y de saber que nacen de él y lo condicionan; incluye finalmente, una *episteme*: aquello que permite distinguir en una sociedad lo que es aceptado como verdadero, científico de lo que no.³⁰ La idea de máquina moderna como mecanismo sustancial que produce desde afuera procesos y productos, es sustituida por Foucault, por una red virtual que opera y se actualiza dinámicamente en una *dispositio*, que no es un espacio ni una estructura fija, sino al conjunto de aquellas relaciones que están en posibilidades de actualizarse en un tiempo y espacio específico. Dis-poner significa así, poner a disposición de alguien un conjunto de posibles relaciones. Como puede verse, la *dispositio* se mueve entre lo virtual (lo posible) y lo actual (su realización).

Agamben recobra el significado de Dispositivo de Foucault, pero rastreado su origen económico y teológico, y argumenta que es la traducción que los padres latinos hicieron de *oikonomía*, que significa la administración de la casa (*oikós*). *Oikós* se refiere históricamente a una red compleja en la que se entrecruzan relaciones heterogéneas y que supone una actividad de gestión que no está vinculada a un sistema de normas, sino que denota una *praxis* y un saber no sólo epistémico. *Oikonomía* se refiere a una red que frente a un problema o situación específica intenta corregirlo o transformarlo. Así,

³⁰ Foucault,

Dispositivo es una *oikonomía*: “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres”.³¹ Bajo la *oikonomía*, Dipositivo llegará a referirse a un conjunto de saberes y prácticas institucionalizados que aprehenden, administran, gobiernan y, en general, organizan los comportamientos de los individuos, así como los lugares simbólicos en los que éstos habitan; establece una administración. Este sentido de *oikonomía* suele pasarse por alto u oscurecerse cuando se reduce Dispositivo a instrumento, que suele designar el conjunto organizado de piezas que cumple una función determinada o que media nuestra relación instrumental y teleológica con la realidad. El Dispositivo no se refiere a un conjunto de tecnologías que operan bajo una racionalidad con arreglo a fines.

Para Agamben un dispositivo es “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”.³² Pero, al igual que Foucault, observa que en ese cuerpo a cuerpo entre el individuo y el dispositivo se producen procesos de subjetivación, de identidad y diferencia; sujetos sociales, políticos,

³¹ Agamben, Giorgio. *What is an apparatus? And other essays*. Standford California: Standford University Press, 2009, p 11. Traducción tomada de <http://caosmosis.acracia.net/?p=700>. Sobre un desarrollo pormenorizado sobre la relación entre apparatus y oikonomía véase: Agamben, Giorgio. *El reino y la gloria. Para una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Valencia, Pretextos, 2007, pp. 344.

³² Agamben, Giorgio. *What is an apparatus? And other essays*. Standford California: Standford University Press, 2009, p. 14. Traducción tomada de <http://caosmosis.acracia.net/?p=700>. Marcuse ya había mencionado que determinados fines e intereses de dominio y poder entran en la construcción del dispositivo técnico: “La técnica es en cada caso un proyecto histórico social, en él se proyecta lo que una sociedad y los intereses en ella dominantes tienen el propósito de hacer con los hombre y con las cosas. Un tal propósito de dominio es material y en este sentido pertenece a la forma misma de la razón técnica. Citado en Habermas, *Op. Cit.*, p. 55. Para Habermas, el comportamiento de la elección racional está orientado de acuerdo a estrategias que descansan sobre un saber analítico: sistemas de valores y máximas generales. En este sentido, la acción racional con arreglo a fines realiza fines definidos bajo condiciones dadas: “Pero mientras la acción instrumental organiza medios que resultan adecuados o inadecuados según criterios de un control eficiente de la realidad, la acción estratégica solamente depende de la valoración correcta de las alternativas de comportamiento posible, que sólo puede obtenerse por medio de una deducción hecha con el auxilio de valores y máximas” (p. 68). Habermas habla de subsistemas de acción racional con respecto a fines insertos en un mundo social-cultural de la vida. Así, “... la forma de producción capitalista puede ser entendida como un mecanismo que garantiza una extensión permanente de los subsistemas de acción racional con respecto a fines “. (p. 74). “Las sociedades industriales avanzadas parecen aproximarse a un tipo de control del comportamiento dirigido más bien por estímulos externos que por normas”(p. 91).

estéticos y, en general, culturales.³³ Entonces, un Dispositivo sería en un primer momento, una red de producción de una economía de lo sensible, una administración de los afectos y de los comportamientos humanos (*sensorium*). Y puede verse siguiendo a Agamben, que Dispositivo se refiere a la producción de una economía que administra las relaciones humanas de producción, registro y recepción en las prácticas del arte que trabajan con imágenes visuales. En resumen, para Agamben, todos los dispositivos tienen que ver con la construcción del sujeto y su posición respecto de una situación concreta y particular.

Recientemente, el teórico canadiense Jean Gagnon ha llamado la atención sobre la necesidad de distinguir entre aparato, instrumento y dispositivo. Gagnon señala que en el caso del arte, “el dispositivo es un artefacto o conjunto de artefactos cuya finalidad es descentrar o desplazar al espectador y expulsarlo de la posición de quietud y centralización que el cine parecía imponer. El dispositivo, pues, tiene que ver con el espectador y el posicionamiento de un sujeto imaginario”.³⁴ Sin embargo, Gagnon omite un aspecto importante de la teoría de Agamben: a saber, que un dispositivo es la producción de una economía; una administración de la subjetividad y de las relaciones entre los individuos y su medio. Gagnon distingue dispositivo de instrumento y afirma que éste estaría más emparentado con un tipo de racionalidad intencional, ya que se refiere a relaciones en las que experimentamos e interpretamos el mundo. De ahí que para Gagnon el instrumento esté siempre en funcionamiento y en situación, interrelacionado en el contexto y en la situación en la que tiene lugar y orientado por la intencionalidad humana. Los instrumentos son prótesis que facilitan relaciones que nos permiten experimentar el mundo mediante la tecnología, siendo prolongaciones de nuestras capacidades sensoriales–corporales, pero también funcionan como procesos que prolongan nuestras capacidades lingüísticas e interpretativas. Finalmente para Gagnon,

³³ Agamben, Giorgio. *What is an apparatus? And other essays*. Stanford California: Stanford University Press, 2009.

³⁴ Gagnon, Jean “Dispositivo, instrumento, dispositivo: un ensayo de definiciones” en *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología No. 11*, 2011, p.22: <http://artnodes.uoc.edu>.

un aparato se refiere a aquello que hace que los materiales sean utilizables y se ajusten a un proyecto.

En esta clasificación de las técnicas y las tecnologías hecha por Gagnon, que las agrupa en dispositivo, instrumento y aparato, podemos identificar tres tipos de procesos de producción técnica: producción de subjetividad, producción de registro–consumo de conocimiento, y producción de posibilidades para nuestros modos de producción, registro y recepción. Sin embargo, me parece que la clasificación que Gagnon no siempre es clara, porque, por ejemplo, la producción de registro y consumo de conocimiento es también una producción de subjetividad. La producción de posibilidades para nuestros modos de producción, registro y recepción se realiza ya bajo ciertos modos de producción. La clasificación de Gagnon se vuelve problemática, por ejemplo, cuando queremos explicar ciertas técnicas como la *camera oscura* que no constituye un simple instrumento, aunque sí envuelve un proceso de percepción e interpretación de la realidad. La *camera obscura* también es un dispositivo que produce subjetivación en el sentido de Agamben, ya que sistematiza a un sujeto monocular de conocimiento y “añade a la función pasiva del observador una función más autoritaria, más jurisdiccional para garantizar y vigilar la correspondencia entre el mundo exterior y la representación interior, con exclusión de todo desorden o indisciplina”.³⁵ Además, la *camera* en la historia de la visibilidad resulta de vital importancia en los modos de producción, registro y recepción, no como un soporte, sino precisamente al ser un proceso que posibilita cierta disposición de los objetos y las personas para su administración y transformación.

Gilles Deleuze retoma también los desarrollos de Foucault sobre el Dispositivo, pero enfatiza su vinculación con la cuestión de la visibilidad. Recobrando la figura de la red multilineal plantea: “¿Qué es un dispositivo? En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza”.³⁶ Y afirma que un Dispositivo es una *máquina para hacer ver*:

³⁵ Crary, Jonathan. “Modernización de la visión”, en Steve Yates (ed.). *Poéticas del espacio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 133

³⁶ Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault. Filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 155.

La visibilidad no se refiere a una luz en general que iluminara objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquél dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella. No es sólo pintura, sino que es también arquitectura; tal es el “dispositivo prisión” como máquina óptica para ver sin ser visto. Si hay una historicidad de los dispositivos, ella es la historicidad de los regímenes de luz.³⁷

En este párrafo se recobra la idea de que el Dispositivo distribuye lo visible y lo invisible y de que la visibilidad se genera por un régimen escópico. Las cámaras de vigilancia digitales que encontramos en las avenidas, en las plazas, los parques, las fábricas, en las oficinas o los museos son dispositivos concretos para ver sin ser vistos, que extienden una mirada flotante de control y en los que podemos ver la operación de un Dispositivo. Los nuevos traductores de datos en código de barras tridimensionales, son dispositivos que nos permiten ver si, y sólo si, utilizamos el medio adecuado.

Para Deleuze al igual que para Foucault, gracias a un Dispositivo se establecen relaciones entre elementos heterogéneos.³⁸ Esto significa que el Dispositivo opera detonando acontecimientos en los que se producen configuraciones entre elementos diversos. El Velo de Alberti es, por ejemplo, un dispositivo técnico que buscaba la *compositio* a partir de reunir diferentes elementos narrativos, pero en él nos encontramos con la operación del Dispositivo artístico de la perspectiva. La perspectiva artificial renacentista detona acontecimientos estéticos en el que se configuran un espacio y un tiempo idealizados a partir de la relación entre una geometría idealizante y un realismo renacentista.

Finalmente, Deleuze recobra la tesis de Foucault según la cual, un Dispositivo produce formas de subjetividad en los individuos y los grupos sociales, a partir de lo cual se generan rupturas con las estructuras de significado imperantes y los saberes establecidos. Para Deleuze, el individuo subjetivado, personificado y con un rol interiorizado, no es una determinación preexistente que ya estuviera hecha, sino que es

³⁷ *Ibid.*, p. 155-156.

³⁸ *Ibid.*, p. 156.

producto, precisamente, de un Dispositivo. El maestro y los alumnos en un salón de clase por ejemplo, son producidos en cierto Dispositivo pedagógico, aun cuando ellos puedan producir fisuras al mismo Dispositivo. En un salón de clase tradicional, encontramos una distribución de las butacas, del escritorio del maestro, una distribución de los roles y posiciones del maestro y de los alumnos. La manera en cómo los individuos se subjetivizan como maestros o alumnos y las relaciones que establecen entre ellos, con el salón, con las butacas, con el saber, con la enunciación, con la mirada, con el tiempo de clase depende del Dispositivo pedagógico que está operando. Es interesante observar que muchas veces, en ciertas aulas de clase, cuando los alumnos hablan miran siempre al maestro o alzan la mano antes de participar. Estas prácticas están inscritas en un Dispositivo y se refieren a procesos de subjetivación. La prisión produce cuerpos disciplinados, el museo instituye sujetos públicos, las escuelas producen libres pensadores y el *software* abre espacios interactivos que inciden en los modos de experimentar la virtualidad. Luego, la producción de subjetividad en un dispositivo se refiere a los procesos de individuación que se sustrae de las relaciones de fuerza establecidas como saberes y poderes constituidos. Los humanos actuamos siempre en el marco de Dispositivos, lo cual no anula nuestra posibilidad de crear, por ello es que en determinado momento podemos incidir en la transformación de éstos o incluso en su fragmentación cuando han caído en los dominios de lo puramente ideológico; “pertenece a ciertos dispositivos y obramos en ellos”.³⁹

Pero algo fundamental en Deleuze es que considera que los dispositivos operan rizomáticamente; no son máquinas cartesianas ni mecanismos causales que partan de un principio original, tampoco de una voluntad o la intencionalidad de una consciencia. El Dispositivo es una máquina dinámica compuesta de relaciones e intercambios, cuya lógica y *disposición* de las singularidades que produce se hace y se rehace constantemente, siguiendo los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, rupturas y rutas cartográficas⁴⁰. Lejos de ser un todo caótico como se suele pensar a

³⁹ *Íbid.*

⁴⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2006, pp. 13-17.

veces, en el rizoma se producen territorios y cartografías que en el caso del Dispositivo se cristalizan en prácticas y procesos bien definidos. Así por ejemplo, el rol que juega el artista y el público en el museo se cristaliza por la lógica del propio dispositivo que es el museo. Para Deleuze las relaciones de fuerzas de esta gran madeja no se dan de manera lineal, ni sólo por causas y efectos o, arriba y abajo, o en función de qué va primero y qué va después, como las series numéricas lineales y arborescentes. Un buen ejemplo de Dispositivo rizomático lo encontramos en el ciberespacio que es virtualmente multiplicidad, esto no se refiere a que sea un conjunto de cosas, sino que virtualmente es un sistema *cuasi* infinito de posibilidades que se actualizan en las conexiones que establecemos con la pantalla, pero que no dependen de nosotros, sino precisamente de esas máquinas de software-hardware que sirven de interfaces. Al conectarnos con la página de inicio en la pantalla nos relacionamos con al ciberespacio y nos conectamos con la lógica de ese Dispositivo que siempre está operando –siempre hay alguien conectado-, al abrir la página sin embargo, se establece una conexión que nos *dispone* como cibernautas. Esta conexión es una singularización del tiempo de la página y de nosotros. Cada que abro la ventana de mi historial, me encuentro con el registro de una singularización. Además, veo que en mi historial navegué una serie de veces por la misma página. Esta *serie de repeticiones* es lo que de alguna manera constituye la identidad de los seres en el ciberespacio. En éste un objeto virtual es realmente una serie de repeticiones. Sigamos navegando: en la página que abrimos encontramos una ventanita, le damos clic y se abre otra ventana, pero ahora nos conectamos con una amiga cibernauta, que a su vez lleva un buen rato conectado con varios amigos suyos, se producen disyunciones. Luego, en estas conexiones se dan intercambios, rupturas significantes –por ejemplo, mi amiga cibernauta y yo acordamos una cita. Finalmente, antes de desconectarme de Internet voy a “Todo el historial” y observo el registro de páginas que he abierto y cerrado, hago una cartografía con ese registro, de mi viaje por el ciberespacio.

Los dispositivos por tanto, tienen una potencia productiva inmanente en las prácticas individuales y colectivas del ver y hablar, en la producción, distribución y

consumo de entornos escópicos. La potencia creativa de un Dispositivo como red de relaciones y reglas técnicas y tecnológicas opera en el modo de un inconsciente productivo que alcanza a los individuos y los subjetiviza; un *phatos*. Tal es el caso de la perspectiva artificial renacentista, de la *camera obscura*, de la fotografía, del cine, la televisión y los nuevos medios que implican, cada uno, cierto inconsciente estético. Así, a partir de Deleuze, y retomando las investigaciones de Foucault y de Agamben, podemos decir que un Dispositivo detona acontecimientos de visibilidad: “en cada dispositivo las líneas [de visibilidad] atraviesan umbrales en función de los cuales son estéticas, científicas, políticas, etc.”⁴¹

Quisiera hacer dos comentarios más sobre el Dispositivo. El primero es que considero que todo Dispositivo es técnico en tanto que nos permiten transitar del ser a lo imaginario, de la posibilidad a la actualidad, de la virtualidad a la singularización. El segundo comentario es que pienso que todo Dispositivo fabrica un sujeto técnico en los cuerpos que se mueven en la red de relaciones que aquél establece. A partir de los Dispositivos encarnamos ciertos modos de habitar en el mundo. Pensemos por ejemplo, en la cámara obscura como la cristalización de un proceso de tecnificación del ojo. Quizá hoy no tenemos encarnado un sujeto monocular pero seguimos introyectando el dualismo mente/cuerpo que naturalizó la cámara obscura. En el caso de la danza por mencionar otro ejemplo, se enseña una determinada técnica para moldear los movimientos del cuerpo y paulatinamente éste va fabricando su propio sujeto técnico encarnado. Así, la comprensión que tenemos de nuestro cuerpo no se reduce a lo meramente físico, sino que depende del dispositivo en el que nos movemos. Podemos hablar de tipos de dispositivos; por ejemplo, aquellos que se rigen bajo el régimen de la semejanza, como el espejo de Brunelleschi. La cámara obscura por otro lado, que es un dispositivo de representación, el cine y la fotografía son dispositivos de reproducción de imágenes. En el ciberespacio no opera una mirada monocular, es un dispositivo rizomático que, como veremos en el cuarto capítulo, empata una mirada singularizada

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

con el tiempo diferenciado del que hablamos en el principio. Verémos que un dispositivo es una mediación inmanente al tiempo de la mirada.

III. Dispositivos estéticos como máquinas para hacer ver

El famoso teórico de la estética relacional Nicolás Bordeu señala que las obras de arte hay que verlas como dispositivos relacionales que fabrican espacios intersubjetivos, es decir, espacios de relaciones entre personas. Entonces para él el arte contemporáneo debe tener la función de construir máquinas que provoquen tiempos de conexiones e intercambios entre las personas. Hay varios ejemplos de artistas que han intentando plantear la idea de dispositivos; por ejemplo, Stephen Willats que se ha dedicado a hacer cartografías de las relaciones que establecen en los habitantes de un edificio de departamentos, cómo se relacionan entre ellos, cómo se relacionan con su departamento, cómo se relacionan con la calle, etc. Desde una perspectiva estética, un dispositivo detona y administra un dominio específico de lo sensible materializado en las posibilidades que los artefactos artísticos abren. Sin embargo, esta concepción performativa de los dispositivos no siempre ha sido valorada en su justa medida en las prácticas del arte, aun cuando se ha enfatizado la importancia de la máquina en algunas vertientes de las vanguardias del siglo XX, como el Futurismo, el Dadaísmo, el Constructivismo ruso o la Bauhaus.⁴² El dilema del arte al tener que enfrentarse con dispositivos técnicos, tecnológicos o tecnocientíficos se traduce en un debate sobre la presunta enemistad entre la intencionalidad instrumental y la intencionalidad creativa que ya encontramos en el siglo XVIII y que es producto de la escisión teórica producida en la Modernidad entre libertad y causalidad, entre arte y técnica. En este entorno del debate, Joshua Reynolds, un pintor y académico inglés del siglo XVIII escribió sobre el uso de la cámara oscura en el proceso creativo:

⁴² Véanse por ejemplo, los manifiestos de los constructivistas de Nicolai Tarabukin o de E. Tatlin.

Si tomamos una vista de la naturaleza hecha con toda la veracidad que es propia de la cámara oscura y la comparamos con la misma vista creada por un gran artista, ¡Cuán poca cosa y qué ruin nos parecerá aquella cuyo tema no ha sido resultado de elección consciente! Ambas escenas serán, en esencia, la misma, pero la diferencia estará en la manera de presentarse una y otra ante el ojo humano. ¡Cuánto mayor parecerá, por tanto, la superioridad del artista cuando muestra su capacidad de elección de su material de elevación de su estilo!⁴³

Contrariamente a ello, Francesco Algarotti, un coleccionista que vivió también en el siglo XVIII, escribió:

Los mejores pintores italianos modernos se han servido en gran medida de este ingenio (la cámara oscura), y sin él, no les habría sido posible representar las cosas de manera tan viva [...] Los pintores deberían hacer de la cámara oscura el mismo uso que los naturalistas y los astrónomos hacen del microscopio y el telescopio, porque todos esos instrumentos contribuyen en igual medida al conocimiento y la representación de la naturaleza.⁴⁴

Esta discusión se sostiene en una serie de presupuestos filosóficos sobre la técnica, el arte y la libertad humana. Recordemos, por ejemplo, que una de las problemáticas que se debaten en la llamada Modernidad en relación con la libertad es el dualismo programado/no programado; entre cierta elección consciente y cierto inconsciente. El sujeto moderno está caracterizado por una revolución intelectual que incorpora la *creatio* —término de origen teológico— y la razón instrumental a la esencia de la autodeterminación humana, y que vincula la primera a la institucionalización del arte y la moral, y la segunda a la conciencia puramente normativa.⁴⁵ La subjetividad moderna separa lo técnico de lo artístico y se piensa a sí misma siendo fundamento en la *creatio*; pero este es precisamente un proyecto técnico y no sólo artístico, porque la *creatio* expresa un régimen de pensamiento que proyecta sobre el mundo sus inquietudes

⁴³ Aarón Scharf, *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza editorial, 1994, p. 23.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁵ Es en este régimen que el ser humano habita bajo programas de cálculo, de racionalización y estrategias de representación. Sobre la emergencia histórico filosófica de la *creatio* puede consultarse Hans Blumenberg, “Imitación de la naturaleza. Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador”, en *Las realidades en que vivimos*. Barcelona, Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, pp. 73-114. La distinción entre autonomía del arte y pensar técnico es, sin embargo, relativa, política y social, ya que un amplio grupo de artistas usaban dispositivos técnicos para su proceso creativo.

de diseñarlo, y que invade tanto las prácticas del arte como la producción de objetos utilitarios.

Las producciones artísticas contemporáneas interconectadas significativamente con tecnologías electrónicas y/o digitales han ofrecido en los últimos años la posibilidad de repensar la *dispositio* de la visibilidad desde la llamada *estética de los medios*,⁴⁶ más allá de las teorías que se centran en la dualidad forma artística/medio. Hans Belting, uno de los principales defensores del enfoque medial desde la historia del arte, ha señalado que un amplio margen de la estética filosófica del siglo XVIII desvió la atención de las técnicas y tecnologías, para concentrarse en la abstracción del concepto de imagen. Así, la física y la técnica de la obra fueron desplazadas por una estética dirigida por la dualidad forma/contenido jerarquizada bajo la noción de creación formal y por el efecto que estas caras de una misma moneda producían o invocaban en el receptor del objeto artístico. Desde una estética medial, contrariamente, se recobra no sólo la materialidad de la imagen, sino que se hace justicia al valor de las técnicas y tecnologías que operan en los modos de producción, registro y recepción artísticos. La estética medial puede definirse como el régimen que piensa las prácticas del arte considerando la importancia de las técnicas y tecnologías en sus modos de producción, registro y recepción, así como los Dispositivos que operan en ellas. Pero con ello se tornan relevantes también, las discusiones acerca de los intercambios que se producen en las artes, en ese cuerpo a cuerpo entre los condicionamientos técnicos y los individuos, esas máquinas para hacer ver que operan bajo la lógica de inconscientes estéticos y los procesos en los que nos subjetivamos en relación con las cosas del arte.

Sin embargo, las prácticas artísticas se caracterizan por la producción de fisuras, de tiempos de fuga en el Dispositivo. Deleuze afirma que “En la medida en que se escapan de las dimensiones del saber y del poder, las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar caminos de creación que no cesan de abortar, pero tampoco de ser reanudados, modificados, hasta llegar a la ruptura del antiguo

⁴⁶ Véase la cita 59.

dispositivo”.⁴⁷ La *camera oscura* es un buen ejemplo de un Dispositivo como una máquina para hacer ver, con la que muchos artistas han producido líneas de fuga; ha sido ampliamente investigada por Jonathan Crary, quien muestra los vínculos entre la epistemología filosófica de la temprana Modernidad y su funcionamiento: “Se trataba de un dispositivo que garantizaba el acceso a una verdad objetiva sobre el mundo. Cobraba importancia como modelo tanto para la observación del fenómeno empírico como para la introspección reflexiva y la auto-observación”.⁴⁸ Crary ha vinculado la *Camera obscura* con los estudios que tanto la filosofía empirista como el llamado racionalismo moderno realizaron sobre las posibilidades del conocimiento humano, y muestra cómo es un Dispositivo epistemológico, político y estético con alcance paradigmático, ya que edificó todo un régimen de visibilidad. Crary nos dice: “En Locke, por ejemplo, la cámara es un medio de visualización espacial de la posición de un sujeto observante [...] Para Descartes, la cámara oscura era una demostración de cómo un observador puede conocer el mundo”.⁴⁹ En ambos casos nos enfrentamos con un procedimiento que ejemplifica la concepción de Deleuze acerca del Dispositivo. La *camera* es fundamentalmente un Dispositivo en tanto que detona una *dispositio* de la visibilidad: la representación. “La apertura de la cámara corresponde a un punto único, matemáticamente definible, desde el cual el mundo se podría deducir y representar lógicamente”.⁵⁰ La *camera* abre una administración de lo visible y lo invisible, de los modos de producción, de registro y de recepción de la visibilidad, y esto se traduce en los modos de ver de los individuos.

Cuando hablamos de la *camera oscura* no estamos hablando de una caja oscura construida por el ser humano, ni de un mecanismo material, sino de un del agenciamiento de diversas relaciones entre las cuales la ciencia aplicada la convirtió en una tecnología. Cuando opera la *camera obscura* se detona un acontecimiento de disposición de elementos y relaciones: la posición del observador que mira y la caja oscura, la posición del objeto visual, el espacio y el tiempo de la visibilidad, y los discursos sobre la visión y

⁴⁷ Deleuze, *¿Qué es un dispositivo?*, *Op. Cit.*, p. 159.

⁴⁸ Crary. *Op. cit.*, 133.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁰ *Ibid.*

la imagen como certeza científica, etc. La *camera* produjo históricamente una economía de la representación distribuida en cierta administración escópica de la imagen y ciertos modos de ver, y en general, de la relación entre un sujeto y un objeto. Y así es como la *camera obscura* se ha posicionado fuera tanto del sujeto como del objeto, como el devenir de un Dispositivo cuya lógica atiende a ciertas dinámicas que no derivan de la acción humana. Cuando un productor trabaja con un mecanismo que funciona bajo la lógica del proceso de producción de la *camera obscura*, se enfrenta a una red de relaciones y destiempos técnicos en su trabajo; cierta resistencia y alteridad que se le escapa y lo trasciende, que lo separa y lo produce como artista, y que detona la configuración de la visibilidad en la que éste obtiene su posición de observador.

Cada gran paradigma artístico posee una serie de Dispositivos estéticos preponderantes que distribuyen y administran las prácticas artísticas de distintas formas y en distintos momentos, *economías estéticas* normalizadas en unos específicos modos de ver. Existe toda una evidencia acerca del uso que desde la Antigüedad se hacía de dispositivos en la configuración de la visibilidad en el círculo de los pintores, escultores, arquitectos y escenógrafos. He señalado antes que en el teatro griego de la era clásica el *deus ex maquina* constituía una técnica mimética que servía como soporte de la trama y hacía visible al dios. En varios apuntes renacentistas aparecen referencias a dispositivos técnicos para dibujar, pintar y, en general, para la creación de relatos. Así, encontramos el Velo de Alberti, el Portillón de Durero, el Instrumento de Vignola, la perspectiva artificial o la *camera oscura*, que se basaban en procesos de proyección y representación. Un Dispositivo estético establece un régimen de sensorialidad y de afectividad, por oposición a las cualidades efectivo–instrumentales que suelen asignarse a la técnica y la tecnología.⁵¹ Por economía estética me refiero a un *sensorium*, cuyo significado se mueve

⁵¹ La oposición entre *tecnología afectiva* y *tecnología efectiva* en la práctica artística ha sido desarrollada por Ricardo Domínguez, integrante de *Critical art ensemble*. Ricardo considera que el la relación arte y política la tecnología redefine lo visible y modifica la eficacia instrumental para la que fue hecha. Véase su proyecto *Transborder immigrant toll*, en el que Ricardo Domínguez y Amy Sara Carroll crean una herramienta fronteriza en GPS para que los inmigrantes que cruzan la frontera México-EU puedan localizar mediante su celular de sitios específicos en el desierto en los que hay agua o alimentos. Por lo demás, el término visibilidad lo uso en un sentido amplio referido al hacer visible algo al nivel de lo político, lo que

en los lindes de lo sensible y lo común. *Sensorium*, entendido como la configuración de la sensorialidad, es un término que señala vínculos del sí mismo con los otros; se ubica en el entre los humanos y se establece en *relación*. El *sensorium* no es una unidad esencial ni sustancial del cuerpo, ni una cualidad, sino el modo en que éste encarna al dispositivo y se relaciona o separa de otros cuerpos. *Sensorium* y sensorialidad por ello, no son términos que deban ser restringidos en su uso a una epistemología del cuerpo, sino que tienen que ver con lugares de visibilidad sustentados en la organización y distribución política, o en la administración controlada de espacios y tiempos. Podemos concluir entonces, que un Dispositivo estético como máquina para hacer ver, detona acontecimientos en los que se configura una particular economía de lo sensible, bajo una lógica que opera a la manera de un inconsciente productivo.

incluye el ver y el decir, pero también el ser visto y ser escuchado. Sobre la relación entre visibilidad y política véase Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*. Op. cit., 2005.

CAPÍTULO 2

Todo Dispositivo es un inconsciente productivo en la visibilidad

I. Un inconsciente productivo en el acontecimiento visual

La inmanencia del Dispositivo en la visibilidad se genera en el marco de una relación entre varios elementos, de los que podemos destacar el proceso fisiológico del ver, el trabajo humano en términos de modos de producción, los modos de registro y modos de recepción de imágenes visuales, los espacios y tiempos en los que se practican esos modos, el universo de objetos con cualidades visuales, las dimensiones sociales, estéticas, políticas y éticas de la mirada, así como la medialidad de los dispositivos usados histórica y culturalmente para visualizar en un contexto específico. La visibilidad se configura en un acontecimiento que involucra directamente la presencia de un Dispositivo que opera a la manera de un *inconsciente productivo*. A continuación voy a mostrar esta tesis.

Un acontecimiento visual es un acontecimiento estético, pero no me refiero con ello a la delimitación de una práctica de racionalidad del arte respecto a otras esferas de racionalidad, como la epistemología o la moral. Acontecimiento estético no mienta el concepto ilustrado de “autonomía del arte” referido a un dominio propio y público del hacer y a la experiencia de un sujeto respecto a otros campos del saber y de la práctica. Para decirlo en otros términos: acontecimiento estético no es “esa autonomía del hacer artístico que la Modernidad ha oficiado”.⁵² Gilles Deleuze apunta que: “El acontecimiento se produce en un caos, en una multiplicidad caótica, a condición de que intervenga una especie de criba [...] que hace que de él surja algo (algo más bien que nada). El *caos* sería [...] pura diversidad disyuntiva; mientras que algo es *One*, no ya una unidad, sino más bien el artículo indefinido que designa una singularidad cualesquiera”.⁵³ Para Deleuze, el caos es una multiplicidad de elementos posibles, como los que podemos suponer en Internet, mientras que el acontecimiento tiene que ver con la emergencia de una *dispositio*, e incluye ciertas singularidades; una extensión.⁵⁴ La *dispositio* no es el

⁵² Jacques Rancière, *El inconsciente estético*. Buenos Aires, del estante editorial, 2006, p. 27.

⁵³ p. 101.

⁵⁴ p. 102.

conjunto de partes o la unión de partes, sino la distribución de elementos heterogéneos gracias a la existencia de un Dispositivo.

Con acontecimiento estético me refiero aquí, entonces, a una *dispositio* de la sensible y, a una configuración de lo visible y lo invisible en el marco de las cosas del arte. La *dispositio* ocurre en un régimen histórico de visibilidad y se compone por la distribución de los lugares y tiempos que ocupan lo visible y lo invisible; las posiciones y subjetivaciones de los observadores, sus técnicas, sus tecnologías y sus prácticas del mirar; los discursos sobre la visualidad; los modos de producción, de registro y de recepción de la visibilidad; las instituciones y los criterios de cientificidad de lo visual. Los vínculos e intercambios entre estos y otros elementos no son estables, sino dinámicos, y se organizan en la lógica de un inconsciente productivo que establece el Dispositivo.

El idealismo romántico, al menos en la voz de Shelling, es uno de los primeros desarrollos filosóficos que de manera explícita defendió la existencia de un inconsciente productivo en las prácticas artísticas. Schelling ubica este inconsciente en una perspectiva vitalista de la naturaleza y afirma que se refiere a una potencia que atraviesa el acontecimiento estético de producción artística. El trato teórico que hace Schelling de esta potencia natural se encuentra en discusión con la línea de reflexión sobre los conceptos de apariencia estética y de lo sublime iniciados por Kant y Schiller. Una tesis que atraviesa la estética neokantiana elaborada por Schiller reza así: “La contemplación estética es aquella que se enfrenta a un objeto *como si* estuviera determinado por sí mismo”.⁵⁵ Esta frase nos plantea la importancia que Schiller le otorga a la *Erscheinung* como “apariencia sensible” y “aspecto de lo que una cosa muestra exteriormente”,⁵⁶ lo que concede al objeto el rasgo estético de mostrarse visualmentesensiblemente libre, por lo que Schiller habla de una *autonomía en la apariencia*. Recordemos que uno de los primeros usos del concepto de “apariencia” en relación con el arte se encuentra en Kant,

⁵⁵ Bürger, Peter, *Crítica a la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996, p. 82. Subrayado mío.

⁵⁶ Sobre la traducción del término *Erscheinung* véase nota al pie de página número 6 que hace Jaime Feijóo y Jorge Seca al texto de Kallias en: Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1999, p. 18,

para quien el estatus de la belleza es *erscheinung*; un objeto puede ser bello sin que exista un concepto que justifique su existencia: “cuando digo que un objeto es bello y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación hago yo de mí mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto”.⁵⁷ El “como si” en Kant se sostiene en un estatus estético, y por ello sensible, por lo que su independencia se encuentra a nivel fenoménico y en relación con la posición del sujeto. Esto es posible porque lo bello no es, para Kant, un rasgo propiamente del objeto, sino de la manera en que éste es percibido por un contemplador.

El interés de Schiller en la obra de *Kallias* pretende ir más allá de la interpretación kantiana al construir un argumento sobre un concepto objetivo de belleza.⁵⁸ El carácter de objetividad se da en el objeto en tanto autodeterminación, libertad o autonomía, en relación con un sujeto. Peter Bürger observa que para Schiller la *erscheinung* se encuentra en el *entre* del contemplador y el objeto.⁵⁹ Entonces, la autonomía estética de una obra se encuentra presuntamente en la relación y no en una dualidad que la inscribiera en un subjetivismo o en un objetivismo. Sin embargo, aunque lo estético se refiere a un “entre sensible” metafísico, como autonomía en la apariencia todavía se sustenta en la relación observador–obra, esto sugiere el interés de Schiller por un acontecimiento dialéctico compuesto de libertad y de necesidad, de procesos de subjetivación y objetivación estética, dialéctica muy bien acogida por la filosofía del primer romanticismo. Para Schiller, “La libertad en la apariencia no es otra cosa que la *autodeterminación* en una cosa, en tanto que ella se manifiesta a nuestra intuición”.⁶⁰ Sin embargo, la posibilidad de una autodeterminación de la cosa es en realidad la autonomía del acontecimiento estético, al menos en apariencia. Esto se muestra cuando Schiller señala que la autodeterminación, y por tanto la apariencia, no es propia del objeto, sino de la relación que éste establece, como si fuera autónomo, con un observador y un productor que a su vez se subjetivizan. El “aspecto de lo que una cosa muestra exteriormente” y que

⁵⁷ Kant, I. *Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1973, p. 210.

⁵⁸ Véase el estudio introductorio de Jaime Feijóo a *Kallias*, p. XXXI: *Op. cit.*

⁵⁹ Bürger, *Op. cit.*, p. 83.

⁶⁰ Citado por Bürger, *Ibid.*, p. 83.

Schiller define en la *erscheinung*, supone una serie de presupuestos que la apariencia estética oculta, tales como la materia bruta, el proceso de construcción de la forma, la implementación de reglas técnicas y, en general, la síntesis de motivos voluntarios e involuntarios: “El producto bello debe obedecer a una regla; pero tiene que *aparecer libre de regla*”.⁶¹ Bürgen interpreta que lo que en la apariencia estética y la regla se disimula es el trabajo del productor y la actividad de apropiación, “el hecho de que el producto artístico es fabricado”.⁶² Pero hay algo más que se puede añadir a esta afirmación: se disimula la abstracción completa de toda una red de técnicas usadas, una suerte de eficacia normativa de algo que no se muestra y que, sin embargo, se pone en obra y ordena un bloque sensible heterogéneo.⁶³ Este algo se encuentra en la condición de una contingencia con respecto al sujeto y la esencia del objeto. El *como si* schilleriano disimula así, que la autonomía de la obra artística está sustentada en un acontecimiento en el que interviene un conjunto de reglas técnicas de eficacia estética que están ocultas, es decir; una especie de inconsciente productivo gracias al cual lo visible de los objetos del arte se inscribe en la apariencia y en la autonomía.⁶⁴

Vemos, sin embargo, que en la línea Kant–Schiller se sostiene una autonomía artística en la apariencia que es todavía dependiente del sujeto y de las percepciones de éste. La autonomía estética planteada por Kant y Schiller se mantiene circunscrita a la acción y no al acontecimiento. Sin embargo, existe otra argumentación sobre el estatus de lo estético en las cosas del arte que podemos ubicar en la teoría kantiana de lo sublime. Mientras que, en relación con la apariencia estética, la obra de arte es definida en Kant y Schiller a partir de la dualidad de materia y forma, en el caso de aquello que genera en el sujeto una experiencia de lo sublime no sucede así, porque de hecho, lo que en ésta se experimenta es una cosa informal e ilimitada que no le debe nada al sujeto y que incluso cuestiona su finitud: “Sublime llamaremos a lo que es absolutamente grande”.⁶⁵ En lo

⁶¹ *Ibid.*, p.84

⁶² *Ibid.*, p. 84.

⁶³ Racière, Jacques. *Sobre Políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 24.

⁶⁴ Freud, como veremos adelante define lo inconsciente a partir de los conceptos de eficacia y latencia; habla de un inconsciente eficaz y de un inconsciente a la manera de ideas latentes.

⁶⁵ Kant. *Op. cit.*, p. 239.

sublime hay un desbordamiento del sujeto, pero también una superación de la dualidad forma/contenido: “lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón”.⁶⁶ Aunada a la experiencia de la finitud del conocimiento, lo sublime es una aproximación sólo a la magnitud, al ente bruto, al todo mediante el pensamiento. La razón otorga la idea de lo infinito en lo sublime, la idea de una masa inconsciente, ciega e informe. Para Kant, mientras que el sentimiento de lo bello representa un tipo de placer que se acerca más al ideal racional–sensible del conocimiento, en lo sublime se experimenta una incapacidad sensible y racional de apresar lo que se torna heterogéneo y autónomo.

La teoría kantiana de lo sublime es un antecedente para varios de los intentos románticos por conceder a la naturaleza la condición de una fuerza inconsciente material y productiva, a partir de lo cual es posible instituir nuevos argumentos acerca de la presencia de un acontecimiento estético en la configuración de la visibilidad en las prácticas del arte. Uno de los caminos que siguió el concepto de lo sublime en la filosofía fue aquél que lo vinculó al inconsciente productivo. Este camino, creo, nos permite acercarnos al concepto de acontecimiento estético siempre y cuando podamos alejarnos de las interpretaciones sobre lo inconsciente que lo definen en relación tributaria de una consciencia humana y, más generalmente, de un sujeto pensante.

Una interpretación sobre la relación entre el acontecimiento estético y lo inconsciente más allá del sujeto puede recobrase en un viejo precepto romántico en torno al arte, que Peter Bürger sintetiza así:

La producción artística constituye un tipo de acción que no tiene lugar en la actividad consciente, sino que ocurre en la unidad de la acción consciente y la inconsciente. Tal unidad no es experimentable por la conciencia del productor (lo que supone la separación de lo unido), sino que sólo se decifra a partir del producto, cuya plenitud lleva la huella de esa unidad.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p. 238

⁶⁷ Bürger. *Op. cit.*, p. 28.

Existen diversas evidencias de que los filósofos románticos otorgaron una marcada importancia a la introducción de un principio contingente en la creación artística que no se fundamenta en la libertad humana.⁶⁸ Schelling inicia una amplia reflexión filosófica sobre el arte vinculado a este precepto; distanciándose de Kant y Schiller, plantea la existencia de un acontecimiento estético en relación con una potencia inconsciente, con lo que pretende ir más allá del *como si* y del sujeto. Sugerido en la apariencia–forma o lo sublime–materia, lo inconsciente se plantea para Schelling como un impulso productivo de la naturaleza, un inconsciente estético que no deriva ni positiva ni negativamente de la consciencia humana. Por ello es que para Schelling la naturaleza es a la vez productiva y producto: “La naturaleza puede considerarse como algo inconscientemente productivo y la mente como algo conscientemente productivo”.⁶⁹ Incluso la constitución del yo y la subjetividad surgen de una naturaleza inconsciente, pero no inerte, es decir; este poder productivo inconsciente de la naturaleza instituye subjetividad, forma parte del proceso por el que intenta el yo instituirse a sí mismo.⁷⁰ En tanto que Schelling ubica lo inconsciente y su poder productivo en la naturaleza, lo mantiene alejado del significado que posteriormente se le dio a este concepto y que lo definió en relación dependiente de la consciencia. Para Schelling lo inconsciente no es una máquina subjetiva interior que se expresa en el mundo, sino una fuerza material y sublime que atraviesa el acontecimiento de producción artística.⁷¹

⁶⁸ Javier Arnaldo, (Ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994, p.14

⁶⁹ Bowie, Andrew. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor, 1999, p.96

⁷⁰ *Ibid.*, p.105

⁷¹ Freud nos plantea una definición de lo inconsciente psíquico como teatro y escenografía de representaciones del yo y sustituye la metafísica de la naturaleza que sostiene al inconsciente estético pensado por Schelling, por un *pathos* que se expresa al nivel de la representación y la psique, en el lenguaje cotidiano, artístico y onírico. Schelling había apuntado en su teoría materialista sobre lo inconsciente tres de los rasgos que Freud señalará después acerca de lo inconsciente psíquico; su latencia, su dinamismo y su eficacia. En su escrito de 1912, titulado: *Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis* Freud ubica lo inconsciente en relación al yo: “denominaremos <inconsciente> a aquellas representaciones latentes de las que tenemos algún fundamento para sospechar que se hallan contenidas en la vida anímica [...] Una representación inconsciente será entonces una representación que no percibimos, pero cuya existencia estamos, sin embargo, prontos a afirmar, basándonos en indicios y pruebas de otro orden”. Freud, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. México: Alianza editorial, 1989, p.178. Sobre las analogías entre la teoría de Schelling y la Freud sobre lo inconsciente véase Odo

Además, Schelling señala que la contradicción es el principio dinámico de la naturaleza viviente, por lo que los productos de ésta son limitaciones de una productividad infinita y contingente: “La [...] idea de algo totalmente carente de forma que no puede ser representado de ninguna manera como material determinado no es sino el símbolo de la naturaleza que se acerca a la productividad”.⁷² Como ha señalado Andrew Bowie, la importancia inicial de Schelling para la filosofía moderna deriva de su manera de desarrollar una concepción dinámica de la naturaleza.⁷³ Así, la naturaleza es un inconsciente dinámico y productivo, mientras que la mente humana es un consciente productivo. Este poder inconsciente es acontecimiento y obra, cuya intensidad permanece latente y lejos de la conciencia del sujeto productor de arte; la única manera de conectarlo con un proceso consciente y libre es en los productos del arte en los que se materializa la síntesis de estas motivaciones y en los que la unidad de lo consciente y lo inconsciente produce la visibilidad en relación con las cosas del arte:

Hace ya tiempo se comprendió que el arte no se organiza únicamente por la conciencia, que la actividad consciente ha de ligarse a una fuerza inconsciente, y que de la compenetración y del recíproco influjo de ambas surge en el arte lo más elevado [...] Obras a las que les falta el sello de esta ciencia inconsciente pueden ser reconocidas por su patente carencia de una vida autónoma, independiente de la del creador, puesto que, muy por el contrario, allí donde ella actúa confiere el arte a su obra, junto a la más alta claridad del entendimiento, aquella realidad insondable que le hace semejante a una obra de la naturaleza.⁷⁴

Entonces, a partir de este párrafo hay que distinguir entre el acto consciente del sujeto artista y cierto proceso inconsciente que atraviesa la producción, el registro y la recepción artística; Schelling enfatiza que es en la obra en la que se puede apreciar esta dialéctica, ya que es ahí donde se muestra necesidad y libertad. Pero es precisamente gracias a esta fuerza inconsciente que la autonomía de las cosas del arte en el sentido de

Marquard, citado en: Bowie. *Op. cit.*, p. 103 y 127. Sobre la influencia de Schelling para el pensamiento posmoderno véase el texto de Andrew Bowie, *Op. Cit.*

⁷² *Ibid.*, p.97

⁷³ *Ibid.*, p.95

⁷⁴ Schelling, Friedrich W. J. “El espíritu creador y ciencia de la naturaleza” en Arnaldo. *Op. cit.*, p.55

un acontecimiento estético se realiza. El acontecimiento estético que produce el tiempo y el espacio de la visibilidad de los objetos del arte no deriva sólo de un acto consciente ni de una apariencia, sino de una potencia inconsciente y productiva que se encuentra en la dinámica de la práctica estética. Así, Schelling nos señala que en los productos del arte se muestra la unidad entre las capacidades y fuerzas interiores y las capacidades y fuerzas exteriores; pero también apunta que la autonomía estética se sostiene, al menos parcialmente, en un inconsciente dinámico que escapa al dominio de la acción *nuestra* entendida como un proceso libre. La productividad artística es un proceso voluntario e involuntario: “nuestra forma de comprender la naturaleza a la vez como mecanismo ciego y como organismo se produce a través de una actividad que es a la vez consciente e inconsciente, la actividad estética”.⁷⁵

En el sistema de la filosofía de Schelling esta unidad es explícitamente subrayada como la unidad de libertad y necesidad. Pero, como hace notar Bürger, tal unidad sólo se descifra en el producto, es decir, en la visibilidad, donde se suprime la contradicción entre ambas acciones al objetivarse. Por ello es que con Schelling podemos definir acontecimiento estético en relación con esta dialéctica y bajo la presencia de un inconsciente dinámico que produce el aspecto de lo que una cosa muestra exteriormente: “la producción del arte se dirige hacia el afuera para reflejar lo inconsciente a través de sus productos”.⁷⁶ Y este afuera, como veremos más adelante, es la visibilidad. En tal sentido el arte, para Schelling, sustantiviza un poder latente y externo al sujeto. Sin embargo, como ha señalado Bürger, Schelling mantiene lo inconsciente al nivel de una metafísica de la naturaleza, por lo que la unión entre producción consciente y producción inconsciente se sostiene en un vitalismo que se vuelve problemático y que es oscurecido por la categoría de genio. Desde el genio es impensable un inconsciente estético en el afuera, es decir, en la relación, porque de hecho el inconsciente para Schelling es una parte de la relación.⁷⁷ Pero además, Schelling supone que la visibilidad se sostiene en una dialéctica del interior–exterior y en el arte de hacer visible lo invisible. Lo anterior

⁷⁵ Bowie. *Op. cit.*, p.102

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Bürger. *Op. cit.*, p.141s.

muestra que para la estética idealista de Kant–Schiller–Schelling, la forma de presentar la producción artística se remite, en última instancia, a una voluntad artística (genio). El idealismo, incluso, suele identificar el discurso estético con las condiciones de aparición del objeto. De ahí que la producción y el modo de apariencia estética estén definidos todavía, por la consciencia estética.

II. Hacia un *logos* y un *pathos* en la visibilidad

El filósofo francés Jacques Rancière escribió en 2001 un breve ensayo titulado *Inconsciente estético*, el cual surgió de su particular lectura de la obra freudiana. Rancière señala que Freud le pidió a las cosas del arte que testimoniaran a favor de la racionalidad de lo inconsciente, con miras a volver a poner la fantasía, la poesía y la mitología en el centro de la racionalidad científica.⁷⁸ En este mismo orden de ideas, Sergio Givone recuerda que repetidas veces Freud advirtió que sus reflexiones sobre el arte debían entenderse como investigaciones encaminadas a determinar el funcionamiento de ciertos mecanismos psicológicos dentro de la actividad artística y no como reflexiones pertenecientes a una teoría del arte.⁷⁹ Sean cuales fueran los motivos de Freud, para Rancière lo inconsciente freudiano se construye sobre el fondo de un *inconsciente estético* y en un diálogo con la racionalidad propia del régimen estético del arte. De ahí que Freud discuta repetidas veces con obras y discursos del pensamiento del siglo XIX, “que constituyeron en sí mismos cierta equivalencia entre racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente”.⁸⁰

En relación con las figuras del arte elegidas por Freud para la construcción teórica sobre lo inconsciente, Rancière apunta que en ellas: “hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una “carga de pensamiento” en lo que

⁷⁸ Rancière, Jaques. *El inconsciente estético*. *Op. cit.*, p.63

⁷⁹ Givone, Sergio. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1990, p. 108

⁸⁰ Rancière. *El inconsciente estético*, *Op. cit.*, p.8. De ahí también, que con plena justicia podamos decir que el desarrollo teórico de Schelling acerca de un inconsciente dinámico, sea al mismo tiempo, un claro intento por consolidar una teoría sobre lo inconsciente estético.

aparenta ser un detalle anodino”.⁸¹ Esto que no se muestra, que no se representa y que, sin embargo, opera en lo que se muestra en las figuras del arte es un *pathos*, “opuesto tanto a la lógica representativa de la disposición de las acciones como a su distribución armoniosa de lo visible y lo decible”.⁸² Las figuras del arte a las que recurre Freud, “Son el testimonio de la existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no-pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante”.⁸³ Y este no-pensamiento, este *pathos* no tiene por qué hacerse visible, esa no es su lógica, sino que es puro tiempo. No es un interior que deba traerse al exterior. Este *pathos* es un tiempo inmanete a la disposición de la visibilidad y su presencia en la representación tiene que ver más bien con la existencia de una *dispositio* de la relaciones entre lo visible y lo invisible, la cual no recae en el dominio de las funciones de la consciencia, sino que está directamente involucrado como muestra Rancière, con un inconsciente estético. Sin embargo, el psicoanálisis transformó el carácter productivo de este inconsciente, enfatizado ya en la filosofía vitalista del arte de Schelling, en un inconsciente expresivo y que busca hacerse visible, en un contenido antes que tiempo:

Este descubrimiento [el de las producciones del inconsciente] fue encubierto rápidamente por un nuevo idealismo; el inconsciente como fábrica fue sustituido por un teatro antiguo; las unidades de producción del inconsciente fueron sustituidas por la representación; el inconsciente productivo fue sustituido por un inconsciente que tan sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...).⁸⁴

Bajo la lógica de este teatro antiguo se han edificado varias teorías sobre la práctica artística, haciéndose del orden de la visibilidad un orden de manifestación, expresión, exteriorización, materialización y representación, en todos los casos; un *arte de hacer visible lo invisible*. La apuesta por un inconsciente que se expresa oscurece, sin embargo,

⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

⁸² *Ibid.*, p. 64.

⁸³ *Ibid.*, p.21

⁸⁴ Deleuze, Guilles y Felix Guattari. *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985, p.31.

el sentido productivo y de tiempos singularizado propio de lo inconsciente y corre el peligro de encapsularse en una lógica de causa–efecto, cuando no en un secuestro de aquél al interior de la esfera del sujeto. En la lógica de teatro antiguo se pretende implementar una arqueología dialéctica o psicoanalítica como condición de posibilidad para que un *pathos* se materialice en un *logos*, o bien, se apuesta por un *logos* que se disuelve en el *pathos*. Lo anterior lo explica Rancière cuando señala que en la estética moderna y romántica se ha planteado esta relación de identidad entre el *logos* y el *pathos* de dos maneras: como la inmanencia de un *logos* en un *pathos* o la inmanencia de un *pathos* en el *logos*. En el primer caso, el *logos* se materializa en una masa informe y ciega, en un inconsciente dinámico y bruto que se ordena en lo visible y que allí se limita. El concepto moderno de *creatio*, por ejemplo, sigue este patrón; la creación es forma que se materializa y se exterioriza en una materia limitándola. Incluso esta separación entre *logos* y *pathos* se convirtió, en la teoría de la *creatio*, en la escisión entre genio y trabajo; entre arte y técnica.

La segunda manera en que se ha planteado esta relación de identidad entre *logos* y *pathos* se refiere a una explosión del principio de individuación sostenido en la bella forma y en el sueño apolíneo, mediante la tendencia a una condición dionisiaca e inconsciente del arte. Varios movimientos de Vanguardia partieron de esta interpretación y no es extraño que encontremos vínculos de ellos con el pensamiento de Nietzsche. Parece, sin embargo, que en ambas formas de plantearse la identidad ente *logos* y *pathos* se parte de un mismo supuesto: la dualidad materia/forma y la dialéctica que mantiene los opuestos, con lo que el inconsciente estético se encontraría, así, determinado por esta dualidad. Pero no se trata de seguir uno u otro camino, ya que en ambos casos se intenta disolver un elemento en el otro o viceversa. Por principio de cuentas, es necesario reinterpretar lo inconsciente desde una línea que recobre su poder productivo de tiempo diferenciado y no lo reduzca a una potencia expresiva del yo.

En este sentido, podemos afirmar, recobrando un supuesto fundamental de la estética idealista, que la visibilidad no es exclusivamente el producto de un sistema de procesos o motivos conscientes, no es sólo un *logos*, sino la *dispositio* como

agenciamiento entre *logos* y *pathos* como puro acontecimiento de disposición escópica: regla y contingencia; cierta equivalencia entre racionalidad del arte y racionalidad de lo inconsciente. Así, lo propio del arte —y que los discursos sobre el arte del idealismo alemán evidenciaron— es la identidad de “una acción consciente y de una producción inconsciente, de una acción deseada y de un proceso involuntario; en síntesis, la identidad de un *logos* y un *pathos*”.⁸⁵ Al afirmar que el *pathos* es inmanente a la disposición de la visibilidad es fundamental superar la dicotomía entre *logos* y *pathos*. Como observa Rancière, es necesario superar aquellas estéticas, según las cuales el pensamiento es la acción que se impone a una materia pasiva, inconsciente y ciega. Si el concepto de acontecimiento estético define las cosas del arte “como modos específicos de unión entre el pensamiento que piensa y el que no piensa”,⁸⁶ es gracias a la unión entre una poética de las reglas y una poética de un tiempo contingente que disloca. Pero aquí Rancière recobra el proceso productivo, propio de un inconsciente estético, como proceso poético. De tal forma que el método que hace de lo inconsciente una máquina que se hace visible, es sustituido por una máquina de producción del tiempo de la visibilidad donde la representación es posible, pero que no se sustenta en una tensión entre *logos* y *pathos*, entre consciente e inconsciente, sino en una relación entre ambos en los procesos de producción, de registro y de recepción artísticos.

Lo que hasta aquí hemos podido apreciar es que los productos visuales del arte juegan con un acoplamiento entre una poética de las reglas y una poética de lo inconsciente, de tal suerte que su visibilidad es atravesada por un *pathos* productivo que instaura un tiempo en el arte. Lo irrepresentable en lo que se representa o lo ilegible en la palabra que se dice, no se refieren a una expresión, sino a la producción de una duración. Lo inconsciente estético es ese otro heterogéneo que escapa al poder de la representación pero que contribuye a su producción. Sin embargo, es necesario trascender la metafísica de la dualidad materia/forma sobre la que descansa lo inconsciente del régimen estético del arte y llevar este agenciamiento entre una poética del *logos* y una poética del *pathos* a

⁸⁵ *Ibid.*, p.42.

⁸⁶ Rancière. *El inconsciente estético*. Op. cit., p .59.

un plano que descargue su valor metafísico, lo cual se puede lograr trasladando el significado de inconsciente estético a los dominios de lo técnico y en relación con la categoría de “trabajo”; es decir, se trata de pasar del dominio del ser al de la práctica.

III. Cultura material, trabajo creativo e inconsciente productivo

El trabajo artístico se inscribe siempre en una cultura material e incluye acoplamientos entre diferentes procesos que no permiten reducirlo a un tipo de racionalidad meramente instrumental. El trabajo creativo no se reduce a lo que Jürgen Habermas plantea en los términos de un trabajo técnico, entendido por él como acción racional con respecto a fines. Habermas suele distinguir entre trabajo e interacción; el trabajo es una acción que tiende al dominio de la naturaleza y sigue un curso progresivo de conocimiento técnico, por el contrario, la interacción tiende a establecer un consenso intersubjetivo como medio de cohesión social. Para Habermas el trabajo se organiza en el sentido de la acción instrumental o de la elección racional, o una combinación de ambas, y se identifica con la técnica:

Por trabajo o *acción racional con respecto a fines* entiendo o bien la acción instrumental o bien la elección racional, o una combinación de ambas. La acción instrumental se orienta *por reglas técnicas* que descansan en el saber empírico. Esas reglas implican en cada caso pronósticos sobre sucesos observables, ya sean físicos o sociales; estos pronósticos pueden resultar verdaderos o falsos.⁸⁷

En esta línea de discusión, Habermas vincula trabajo y técnica argumentando que existe una conexión entre la técnica y la estructura de la acción racional con arreglo a fines. Para él, cabe reconstruir la historia de la técnica desde el punto de vista de una objetivación de la acción racional con arreglo a fines: “La evolución de la técnica obedece a una lógica que responde a la estructura de la acción racional con respecto a fines controlada por el éxito [...] que responde a la estructura del trabajo, entonces no se

⁸⁷ Habermas, Jürgen. *Ciencia técnica como “ideología”*. Madrid: Tecnos, cuarta edición, 1999, p. 68.

ve cómo podríamos renunciar a la técnica”.⁸⁸ Para Habermas, el comportamiento de la elección racional está orientado de acuerdo con estrategias que descansan sobre un saber analítico: sistemas de valores y máximas generales. En este sentido, la acción racional realiza fines definidos bajo condiciones dadas:

 Pero mientras la acción instrumental organiza medios que resultan adecuados o inadecuados según criterios de un control eficiente de la realidad, la acción estratégica solamente depende de la valoración correcta de las alternativas de comportamiento posible, que sólo puede obtenerse por medio de una deducción hecha con el auxilio de valores y máximas.⁸⁹

Habermas habla de subsistemas de acción racional con respecto a fines insertos en un mundo social-cultural de la vida. Así, “la forma de producción capitalista puede ser entendida como un mecanismo que garantiza una extensión permanente de los subsistemas de acción racional con respecto a fines”.⁹⁰

 Pero esta versión del trabajo y de la técnica subsidiadas por la acción racional con arreglo a fines, como la acción instrumental o bien la elección racional, oscurece no sólo el aspecto creativo del trabajo, sino que reduce el significado de las técnicas y las tecnologías a sistemas normativos e instrumentos, es decir, a reglas técnicas como criterios prescriptivos y racionales. De ahí que para Habermas “Las sociedades industriales avanzadas parecen aproximarse a un tipo de control del comportamiento dirigido más bien por estímulos externos que por normas”.⁹¹ El trabajo y la técnica como acción racional con arreglo a fines oscurece también lo que ya había descubierto Schelling a propósito del trabajo creativo: la unidad de una acción consciente y un tiempo inconsciente. Finalmente, el concepto de trabajo planteado por Habermas, no permite observar la importancia que posee el trabajo creativo como proceso de subjetivación humana no alienada, y como modo de producción simbólica.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁹¹ *Ibid.*, p. 91.

En otro orden de ideas, podemos plantear un acercamiento a la categoría de trabajo desde una perspectiva que lo ubica en el marco de la experiencia y lo que el filósofo español Fernando Broncano entiende por cultura material. Este autor apunta que al plantearnos el tema de la relación entre acción humana y operación técnica es necesario superar la dicotomía entre lo intencional y lo causal. Pero esto significa, también, superar la dicotomía entre *logos* y *pathos* que el idealismo intentó resolver desde un vitalismo metafísico, y la escisión moderna entre creatividad y trabajo, entre arte y técnica. Para Broncano la cultura es siempre material e incluye las interacciones entre individuos y artefactos.⁹² Además, los artefactos no son meros instrumentos causales que legitiman los modos y prácticas humanas desde una perspectiva dualista que plantea una visión natural mediatizada instrumentalmente por artefactos. Para Broncano:

La cultura material [...] está compuesta de artefactos que se han convertido en prótesis culturales de la agencia, que han definido un entorno de acción que ya no es un mero ‘medio’ o interfaz con el mundo sino que define un entorno real de experiencia en el que los seres humanos configuran su existencia.⁹³

Quizá uno de los problemas más discutidos todavía hoy en relación con el uso de tecnologías en las prácticas del arte y en el hacer cotidiano se refiere al valor y significado que aquellas poseen en la producción y recepción de objetos, y en la producción o alienación de la subjetividad. El vínculo entre la operación de una máquina y la intención (motivos y razones) que tiene un agente creador —artista o diseñador, por ejemplo—, cuando pretende producir algún objeto suele plantearse desde una versión dicotómica que sostiene una marcada separación y tensión irreconciliable entre creatividad y causalidad, pero también entre lo llamado natural y lo identificado como artificial, o entre libertad y necesidad, entre forma y materia, o, en el peor de los casos, entre mente y cuerpo. En todo caso, es tal vez en función de esta dicotomía que se ha definido el estatus artístico de las tecnologías como medios o instrumentos, estructuras

⁹² Broncano, Fernando. *La estrategia del simbiote. Cultura material para nuevas humanidades*. Salamanca: Delirio, 2012, p. 92.

⁹³ *Ibid.*, p. 95.

físicas que realizan funciones protéicas más o menos definidas para relacionarnos con lo real.

Por principio de cuentas, nuestra forma cotidiana de relacionarnos con el medio en el que habitamos es la *experiencia del trabajo* en la que realizamos una apropiación personal y colectiva de lo real, y por la cual construimos un mundo con sentido.⁹⁴ Desde las actividades más simples como escribir una carta con un lápiz, hasta conversar con amigos por medio de la red o enviar un mensaje por teléfono celular, establecemos algún tipo de relación con los artefactos y con el trabajo. Todas estas acciones poseen un grado de experiencia, cuya posibilidad se sostiene en un contexto material compuesto de Dispositivos y modos de hacer: el ordenador, el celular, escribir y teclear, digitalizar. Comúnmente, la objetivación de la experiencia tiene su autoridad en el relato y en el logro de fines bajo una racionalidad teleológica, como lo ejemplifica el viajero que registra en su bitácora los momentos más vividos en los que se vincula con algún paisaje o con el obrero en la fábrica; pero también cuando escribimos un mensaje y damos clic. Es en la experiencia del trabajo donde comprendemos el mundo productivamente, al apropiarnos de las posibilidades del hacer o, incluso, al construir estas posibilidades. Y es en el trabajo, también, donde ocurre ese encuentro entre intencionalidad y Dispositivo.

Broncano ha revisado ampliamente el concepto de experiencia y ha propuesto una alternativa a partir del concepto de *agencia* para superar el dualismo entre intencionalidad y causalidad que surge cuando hablamos de la relación entre el hacer humano y la operatividad tecnológica. Partiendo de la agencia podemos superar la dicotomía entre *logos* y *pathos* que reduce el acontecimiento visual a la disolución de uno de los elementos en el otro, como vimos que intentó hacer el régimen estético del arte. A partir de la agencia es posible entender cómo el trabajo de la práctica artística se mueve en función de una *dispositio técnica* que es inmanente al acontecimiento visual y en la que opera un inconsciente productivo instaurando un tiempo diferenciado. Para Broncano, en la experiencia se produce una agencia entre nosotros y alguna situación real o imaginaria gracias a las posibilidades que algún artefacto nos brinda: “La experiencia

⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

es la medida de todas las posibilidades [...] constituye el territorio en el que el ser humano establece un vínculo con una situación real o imaginaria”.⁹⁵ En la *agencia* “el sujeto se implica en una realidad que es transformada por su propia espontaneidad, pero al mismo tiempo esta zona de interacción transforma su subjetividad”.⁹⁶ La *agencia* no se refiere a un proceso de hibridación, sino a una simbiosis de aquél que hace con el operador de posibilidad que es el Dispositivo: una medialidad lo que transforma tanto el medio como la subjetividad del agente. Pero lo que caracteriza a la *agencia* es que siempre está implicado algún Dispositivo, ya que, como señala Broncano, la experiencia deriva precisamente de la cultura material compuesta en parte del conjunto de las tecnologías que posibilitan los agenciamientos, que se dan en las interacciones entre una situación específica y una subjetividad, donde ambas se transforman.

El concepto de experiencia ha viajado en la historia del pensamiento hasta designar un acto de conocimiento desligado del trabajo físico, lo que se ha normalizado en el abismo entre teoría y práctica, haciendo de la experiencia un acceso a la creencia verdadera. Esta tendencia a la objetivación de la experiencia ha sido posible en parte gracias a la existencia de tecnologías usadas en el campo de la ciencia precisamente como posibilitadores de objetividad. Sin embargo, cuando la simbiosis entre intencionalidad humana y operadores de posibilidad no alcanza el grado de transformación, se torna estéril; por ejemplo, en el caso en que la intencionalidad es absorbida por una causalidad atribuida a artefactos, o por la medición técnica cuando el trabajo es alienado o cuando el artista es absorbido por la fascinación tecnológica. Este desplazamiento de la experiencia es uno de los varios motivos que ha llevado al arte a establecer una demarcación dicotómica entre las prácticas de creatividad y los procesos tecnológicos, viendo éstos últimos como simples mecanismos de causalidad que ponen en riesgo la creatividad. Sin embargo, como muestra Broncano, la experiencia humana está siempre organizada en el marco de algún tipo de artefacto sin el cual no podría existir. En este sentido, los conceptos de *agencia* y cultura material permiten repensar la categoría de trabajo artístico

⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

como práctica no alienada y vinculada con la presencia de técnicas y tecnologías sin caer en dicotomías o reduccionismos. Además, el pensamiento de Broncano nos permite concluir que las tecnologías no son prótesis extensivas del artista, sino operadores que le abren posibilidades creativas, en tanto que le permiten transitar del ser al poder ser, de lo real a lo imaginario. Y es en el marco de una cultura material que la construcción de la visibilidad como el arte de hacer visible lo invisible se ha normalizado. Los Dispositivos son de cierta manera, *operadores de posibilidad* en tanto que dotan a los individuos de capacidades técnicas de respuesta al medio y en tanto que permiten a éstos hacer representaciones de él. Toda experiencia del trabajo es, entonces, un acontecimiento de mediación que provee de algún tipo de significado a quien actúa y al medio. La experiencia del trabajo es posible entonces, por la existencia de operadores de posibilidad: “Una cultura material, abre posibilidades de realidad y de acceso a la realidad que no estarían ahí sin la existencia de ese artefacto”.⁹⁷ Los agenciamientos existen de manera tan cotidiana que nos es difícil dar cuenta de ellos. En este preciso momento en el que escribo, siento y pienso, estoy experimentado un agenciamiento con el teclado y la pantalla. Incluso los dispositivos técnicos y luego los tecnológicos son, en todos los casos, posibilitadores de agenciamiento entre elementos heterogéneos que suceden en las experiencias humanas.

El concepto de trabajo en las prácticas del arte no parte necesariamente de la idea de un trabajo alienado ni de la mera acción racional con respecto a fines, sino que se refiere a un modo de subjetivación humana, a una “Autorrealización del individuo, que puede ser investigado según el modelo del trabajo artístico”.⁹⁸ Si bien en el trabajo artístico existe una acción racional con arreglo a fines, como la de producir una obra, una imagen, una escultura o una instalación, el trabajo entendido como “acción racional con arreglo a fines” no da cuenta del proceso creativo en su plenitud, ya que precisamente, en el caso de la producción artística, el productor tiene al mismo tiempo que atenerse a reglas y producir algo para lo que no hay reglas. En el trabajo como autorrealización, el

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Bürger. *Op. cit.*, p. 149

individuo es quien pone los fines que intenta realizar, con lo que su producto no le es ajeno. En el trabajo como autorrealización se produce una agencia transformadora en los términos en que Broncano lo aprecia: en el trabajo se abren posibilidades de acceso a la realidad gracias a existencia de operadores de posibilidad.

Contrariamente al trabajo alienado, en el que los fines son externos al individuo, y el cual parte de una dicotomía entre causalidad e intencionalidad, en el trabajo creativo los fines son internos y son modos de subjetivación. La relación entre trabajo y modos de subjetivación ya la había señalado Engels, para quien el trabajo “Es la condición básica y fundamental de toda actividad humana. Y lo es en tal grado que hasta cierto punto, debemos decir que el trabajo ha creado al propio hombre”.⁹⁹ Es en el trabajo que la mano artística, las técnicas y tecnologías, han producido las cosas del arte. Pero sobre todo, como señala Bürger, es importante reconocer que en el trabajo artístico acontecen la espontaneidad y la contingencia, y éste es el punto al que quería llegar: “La producción artística consciente e inconsciente está mediada por el trabajo”.¹⁰⁰ Esta oposición la intentó resolver Schelling, por ejemplo, como hemos visto, mediante la unidad metafísica de una producción consciente e inconsciente, con lo que intentó disolver la oposición entre libertad y necesidad. Bürger apuesta por la tesis de que es en el trabajo artístico donde esta oposición se puede resolver: “es posible con la ayuda de la categoría de trabajo libre realizar la mediación de los momentos conscientes e inconscientes de la actividad artística, que la teoría del genio unificaba de modo metafísico”.¹⁰¹

Bürger señala respecto al trabajo artístico, que éste se determina a partir de la relación del productor con su acción, “caracterizada como algo que se pone a sí mismo y no es impuesto desde fuera”.¹⁰² Además, los conceptos de experiencia del trabajo y cultura material presentados nos permiten observar que el trabajo artístico es una relación entre fuerzas que incluye, ciertamente, el esfuerzo humano, pero también la presencia de una resistencia del propio objeto, las herramientas mediales y toda una serie de poderes

⁹⁹ Engels, F. *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. p.378

¹⁰⁰ Bürger. *Op. cit.*, p.148

¹⁰¹ *Ibid.*, p.150

¹⁰² *Ibid.*, p.151

que no dependen del individuo ni de la materia de creación. El argumento de Bürger con el que defiende la admisión de un inconsciente en el trabajo artístico parte de la premisa de que en la producción artística encontramos dos maneras diferentes de trabajo: “Una la de habérselas con el material como algo dado, otra el manejo del bloqueo de la espontaneidad debido a la socialización”.¹⁰³ En ambas formas de trabajo existe la actividad por parte del sujeto, pero también la presencia de una resistencia a la que éste se enfrenta y que lo lleva a una forma de re-aprendizaje. Por ello es que el trabajo artístico no consiste sólo en apropiarse de un material artístico determinado:

Sino en el aprendizaje de cierto comportamiento. Quizás deberíamos hablar de un re-aprendizaje [...] En una primera aproximación podemos designarlo como espontaneidad. Si al hecho de configurar y recobrar esa espontaneidad llamamos trabajo, en el sentido en el que supone trabajo cualquier proceso de aprendizaje, aun cuando no suponga un enfrentamiento directo con el mundo de los objetos, podemos decir entonces que la producción artística consciente e inconsciente está mediada por el trabajo.¹⁰⁴

Ahora bien, presumo que en el trabajo de re-aprendizaje en el manejo del bloqueo de la espontaneidad debida a la socialización que plantea Bürger, la espontaneidad es precisamente un *pathos* artístico propio de un inconsciente estético productivo que el re-aprendizaje pretende manejar como contingencia. Además, si en el trabajo se abren posibilidades de acceso a la realidad gracias a la existencia de artefactos y a la presencia de contingencias, parece ser que la mediación entre los momentos conscientes e inconscientes del acontecimiento estético se realiza en la relación de agencia que se produce entre la intencionalidad de los individuos, como agentes creativos, y los artefactos, como operadores de posibilidad con su carga de espontaneidad. Y hablando de forma más general, la mediación entre lo consciente y lo inconsciente, entre *logos* y *pathos* ocurre en un acontecimiento que establece una *dispositio* de elementos diversos (artefactos, artistas, fuerza de trabajo, materiales, técnicas, espacios, periodos de tiempo,

¹⁰³ *Ibid.*, p.148

¹⁰⁴ *Ibid.*

modos de producción, etc.) como red de las relaciones de agencia entre estos. Y es en esta disposición donde se ubica el trabajo como re-aprendizaje.

Cuando el artista trabaja trata con un *pathos* que opera siendo inconsciente estético que produce un tiempo que no se encuentra en su psique. De ahí que podamos decir que el trabajo artístico se sostiene en un acontecimiento de acoplamiento de un *logos* y un *pathos* como tiempo diferenciado. Pero además, el trabajo creativo nos permite observar, primero, que el inconsciente estético no es la expresión de la psique del artista, sino que es un flujo de duración que se encuentra en el afuera técnico y que establece una *distancia* entre el artista y la imagen en la que de hecho acontece la visibilidad. Así, lo que el trabajo muestra, en la doble acepción que anota Bürger —y a partir de las observaciones de Broncano sobre cultura material— es que el acontecimiento en el que se configura la visibilidad artística es una agencia entre espontaneidad y regla, entre *pathos* y *logos*, entre tiempo tecnológico y trabajo humano.

Como mostró Walter Benjamin a propósito de la cámara fotográfica, los dispositivos tecnológicos que le abren posibilidades al artista como trabajador y productor juegan con la presencia de un inconsciente que encontramos en la reproducción técnica. En su texto *Pequeña historia de la fotografía*, publicado en 1931, Benjamin estudia la importancia cultural del proceso fotográfico. En relación con ello recuerda las palabras del fotógrafo alemán Karl Dauthendey en alusión al daguerrotipo: “Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros”.¹⁰⁵ En este desconcierto e inquietud expresado por Dauthendey en el siglo XIX se encuentra la potencia que tiene un dispositivo como distanciae stética: un Dispositivo opera como aquello gracias a lo cual se nos presenta una suerte de lejanía estética que nos interpela aunque sea como un resquicio, si se quiere fantasmagórico, en la visibilidad. Y esto se debe a que “La naturaleza que habla a la cámara [fotográfica] es distinta a la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido *inconscientemente* sustituye al

¹⁰⁵ Walter Benjamin. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, 2004, p. 29.

espacio constituido por la conciencia humana”.¹⁰⁶ La exposición de este inconsciente constituido técnicamente al que se refiere Benjamin, evidencia la existencia de un acontecimiento estético que configura una *dispositio* constituida inconscientemente. Benjamin ya había comentado por ejemplo, que la fotografía nos da noticia de un inconsciente óptico igual que el psicoanálisis da cuenta del inconsciente pulsional. Se trata en todo caso, de un dispositivo heurístico que se muestra en el modo de una ruptura ante el sujeto y una singularidad tecnológica.

Este acoplamiento entre flujos técnicos y humanos que ocurren en el acontecimiento estético, lo podemos observar también en una de las vanguardias del siglo XX: el Surrealismo. Si bien el Surrealismo se inscribe en esos movimientos del arte que suelen hacer de lo inconsciente un teatro antiguo que busca expresarse a toda costa, lo interesante de este movimiento para los fines que vengo discutiendo, son sus métodos de producción y, en general, sus formas de concebir el trabajo artístico como acontecimiento contingente y como creación de una disposición azarosa de elementos. En los métodos del Surrealismo el acontecimiento emerge del caos; el Surrealismo acude a prácticas que ejemplifican bien cómo la *dispositio* deviene en relación con la presencia de un inconsciente productivo.

Surgido en 1924, con una clara influencia del dadaísmo sobre todo en el aspecto revolucionario y contestatario, y del pensamiento freudiano, el Surrealismo está sustentado en premisas románticas, sobre todo en aquella desde la que se percibe la producción artística como una actividad capaz de unificar el aspecto consciente y el inconsciente; de hecho el término “surrealismo” está definido como esta posibilidad en el primer Manifiesto escrito por André Bretón en 1924: “Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar”.¹⁰⁷ Esta búsqueda de una realidad más completa que se conforma de una unidad entre aspectos de la experiencia como el sueño y la vigilia, se consolida a partir de la

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 26. El subrayado es mio.

¹⁰⁷ Breton, André. “Primer manifiesto del surrealismo” en *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Ángel González García Et. al., Madrid: Istmo, 2003, p. 397.

influencia de Freud, principalmente por la teoría que se refiere a la interpretación de los sueños. Los surrealistas estructuran la idea de la exploración de lo inconsciente como uno de los mecanismos en el trabajo para explotar todas las posibilidades de la mente; para ellos la mente permanece subordinada al yugo de la razón, de tal forma que no es capaz de manifestar todas sus capacidades, las cuales, a la manera freudiana, permanecen latentes, como potencias. Pero lo interesante del movimiento es que suelen ubicar lo inconsciente al nivel del trabajo artístico colectivo y no como el producto de una mera exteriorización de la psique.

La exploración de lo inconsciente a través de los sueños y la defensa de lo irracional se convierten en elementos indispensables para la elaboración de las obras surrealistas, las cuales promueven estrategias que exploren las posibilidades del trabajo artístico y, por lo tanto, de la creación. Para el surrealismo bretoniano, la “verdad” de la mente o su realidad esencial es, justamente, aquella que permanece inconsciente u oculta, y a la cual es posible acceder a través de ciertos *procesos de producción*: “Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente”.¹⁰⁸

El Surrealismo considera que es en el aspecto inconsciente en el que se encuentran las fuerzas ocultas capaces de transformar las estructuras sociales predominantes, aquello oculto no sólo es un vestigio, es de hecho el funcionamiento real en el trabajo que, sin embargo, se ve frenado por la razón y los paradigmas morales de la sociedad. En este sentido, la razón es entendida como una construcción social que limita las potencias creativas e irracionales, pero auténticas y reales de la producción. Así, la exploración y el intento por conformar una nueva identidad del arte a partir de sus posibilidades ocultas y sus potencias inconscientes, llevó a los surrealistas a desarrollar métodos y técnicas como formas de trabajo que posibilitaran acontecimientos estéticos de producción.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.394.

Las estrategias de producción del trabajo creativo de los surrealistas actúan como una máquina estética que opera en acontecimientos artísticos que alcanzan al plano de la visibilidad. Estos acontecimientos configuran objetos y prácticas de visibilidad bajo una lógica que es la del acoplamiento de un orden de reglas técnicas que opera a la manera de un inconsciente productivo en un tipo de trabajo artístico intersubjetivo. De esta forma los surrealistas no sólo exploraban el inconsciente de su propia mente como un trabajo autorreferencial, sino que llevan estas prácticas al ámbito colectivo por medio de técnicas y métodos experimentales, con lo que el proceso inconsciente adquiere para ellos su propia autonomía estética. Pero además, en la práctica creativa del Surrealismo, el inconsciente productivo es técnico, ya que no es la simple exteriorización de un proceso psíquico colectivo, sino una práctica de acoplamientos y desacoplamientos en la práctica.

Así por ejemplo, el *cadáver exquisito* es en cada caso un acontecimiento estético que ocurre en una práctica de producción colectiva mediada por un dispositivo técnico; a saber, el proceso de relaciones entre unidades productivas que se acoplan. Por un lado, el cadáver exquisito establece cierto automatismo inmanente al proceso que sigue una regla pero que precisamente intenta romperla. De tal forma que hay en él un vínculo entre cierto *logos* y cierto *pathos*: “la asimilación del automatismo por los surrealistas liquida toda posibilidad de ‘norma’ a seguir [...] ante el hecho mismo del funcionamiento real e involuntario del pensamiento, esta capitulación ante el automatismo, esta sumisión total ante el pensamiento al margen de todo control coercitivo”.¹⁰⁹ El *Automatismo psíquico* juega con esta misma idea; es concebido como un proceso de expresión verbal, escrita o de cualquier otro modo, del funcionamiento real de un *pathos*. Es un acontecimiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Hay otros métodos del Surrealismo que se enfocan a explorar esas posibilidades de detonar acontecimientos atravesados por un *pathos*; entre ellas está el *método paranoico-crítico* y el *método daliiano* que busca “extender ‘la irracionalidad general que se desprende del aspecto delirante de los sueños y de los resultados automáticos’ más allá de los límites de esos mismos sueños, hasta su conversión en *irracionalidad concreta* y

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 444.

sistemática, esto es: en un estado de *delirio paranoico* que sobrevive al sueño, proyectándose en la ‘realidad’ ”.¹¹⁰ En todo caso, los llamados métodos surrealistas de producción cuestionan la idea de trabajo como simple acción racional con arreglo a fines, y proponen la inserción de procesos contingentes; el automatismo surrealista no es un método psicoanalítico de exteriorización de lo inconsciente, sino la realización misma de un inconsciente productivo.

De tal modo que donde debemos buscar el acontecimiento estético en el que se distribuye la visibilidad no es en lo inconsciente freudiano entendido como máquina expresiva de una consciencia artística, sino en la agencia entre regla y contingencia, entre *logos* y *pathos* en los productos del arte. Este inconsciente no es producto de una interioridad subjetiva sino, como nos muestra el Surrealismo, de la operación de una máquina que juega con los intercambios entre reglas y contingencias en el trabajo artístico. Pero este inconsciente productivo es una lógica que es la del acoplamiento de un entre *logos* y *pathos*, entre regla y contingencia que ubicaremos en la estructura de Dispositivos técnicos. No se trata entonces, de apostar por un productor que sólo otorgue forma y significado a la materia, sino que éste, en su trabajo, parta de una cualificación formal y semántica que se encuentra en los dispositivos técnicos con los que se relaciona de manera comunicativa en los procesos creativos.¹¹¹

¹¹⁰ *Ibid.*, p.391.

¹¹¹ Bürger. *op. cit.*, p.153.

CAPÍTULO 3
Dispositivos visuales para representar

I. ¿Por qué pensar, una vez más, la representación?

En este capítulo me voy a centrar en el estudio de la relación entre Dispositivo y visibilidad lo cual puede hacerse a partir de una indagación sobre el tema de la representación. ¿Por qué pensar, una vez más, la representación? Por dos razones; la primera, es porque deseo mostrar que la representación se basa en el arte de hacer visible lo invisible como el modo privilegiado en Occidente de la visibilidad. La segunda razón es que me interesa pensar la representación en el marco de los dispositivos técnicos y tecnológicos de visualización, y no a partir de una teoría de la imagen. Para desarrollar este doble objetivo voy a poner a prueba el concepto de Dispositivo que desarrollé y que servirá como herramienta de comprensión. ¿Cómo opera un Dispositivo? Es una máquina para hacer ver detonando acontecimientos en los que se configura la visibilidad, bajo una lógica que es la del acoplamiento de elementos heterogéneos que operan a la manera de un inconsciente productivo. De lo que se trata es de aplicar esta herramienta conceptual al estudio de algunos regímenes históricos de visibilidad.

He señalado enfáticamente que la visibilidad no se sostiene en el sujeto y tampoco en el objeto en el modo de un darse a sí mismo una ley, sino que está en relación con toda una cultura material de técnicas o tecnologías que están afuera operando en la lógica de inconscientes maquínicos que condicionan los modos de producir, registrar y consumir imágenes. Las cosas del arte remiten a modos de producción que no redundan en la expresión de una consciencia estética, término que se ha convertido en un lastre en la historia de la estética filosófica y en las maneras de entender la producción artística. Lo que he intentado, en todo caso, es contribuir al desarrollo del enfoque filosófico sobre el arte que se centra en los Dispositivos de visibilidad y no en la consciencia estética que durante más de cuatro siglos ha estado postrada debajo sosteniendo conceptos hoy clásicos como: autonomía del arte, genio, creatividad, artista o identidad de la obra de arte. Además, a partir de exponer el significado de acontecimiento visual argumenté que

un Dispositivo no es una representación de la consciencia, no es su exteriorización, ni siquiera su prótesis, sino una mediación que instauro un tiempo tecnológico que llamé tiempo singularizado. Cuando operan Dispositivos se detonan acontecimientos que no se reducen a acciones; los Dispositivos no son agentes voluntarios, sino inconscientes productivos en las prácticas humanas. Si bien el hábito nos lleva a asociar inconsciente con discurso analítico, hemos apuntado aquí que hay otra forma de entenderlo y que da cuenta de elementos no conscientes que no se definen a partir de la consciencia humana; lo inconsciente productivo no es la cara opuesta a lo consciente. La presencia de un inconsciente estético en la configuración de lo visible y lo invisible nos advierte que la visibilidad no deriva de una consciencia artística, no es una autoconstitución consciente a partir de un sistema de normas, sino el producto de una disposición. En todo caso, en los capítulos anteriores he presentado un argumento para definir lo estético no a partir de conceptos tributarios de la moral y la epistemología como: “autonomía estética”, “libertad artística” o “*cognitio* estética”, sino a partir de cierta filosofía de la tecnología que muestra la complejidad de relaciones que ocurren en la producción artística; complejidad que creo, puede ser cartografiada apoyada en el concepto de Dispositivo.

Penetrar en el ámbito de la visibilidad es posible tras revisar algunos regímenes de visibilidad hasta llegar al de la representación, emparentado inicialmente con la epistemología y antropología cartesiana, y que construye la interpretación todavía hoy vigente de la visibilidad como *arte de hacer visible lo invisible*. El surgimiento del régimen de los Dispositivos escópicos de representación como arte de hacer visible lo invisible, es una ruptura paradigmática respecto a la teoría sobre la visión en la filosofía platónica y el naturalismo visual de Aristóteles. Ambas teorías se inscriben en una ontología y una epistemología de la semejanza, sin embargo, nos plantean dos caminos que serán el inicio de tradiciones de saber y de poder en torno a la visibilidad; en el primer caso, una mirada de una máquina simbólica, y en el segundo, una mirada “puramente sensible”. Aquí argumentaré que Platón y Aristóteles sientan las bases de toda una tradición monocular sobre la visión que será digerida y sustituida en la Modernidad por una serie de tecnologías de representación. A partir de ello, será posible

cartografiar el Dispositivo encarnado en la representación que, desde mi punto de vista, incorpora explícitamente la presencia de tecnologías en relación con la visibilidad. En el contexto histórico–filosófico de la temprana Modernidad que ubicaré en la obra de Descartes, la representación es proyección de una máquina que diseña el mundo y de un ojo técnico que consolida un régimen de visibilidad monocular. Como habrá de verse, desde el punto de vista del régimen de pensamiento cartesiano centrado en la identidad y la diferencia, existe una interpretación filosófica de lo visible y lo invisible sustentada en la *representatio* y en la *camera oscura*. Sin embargo, lo que a veces se olvida en filosofía es que el régimen de la *representatio* no hubiera sido posible sin Dispositivos escópicos que extendieron su luz y sus criterios de certeza sobre el mundo.

II. *Dispositio*: configuración de la visibilidad

La visibilidad implica un sistema de relaciones temporales que la configuran y desconfiguran permanentemente, que la disponen y que organizan la visión como mirada, por lo que no debe reducirse simplemente a los procesos epistemológicos de la percepción humana, sino que se realiza en un particular acontecimiento en el que opera una lógica que otorga, incluso, su posición al observador. La fundamentación de la visibilidad no se sostiene sólo en el sentido de la vista o en los ítems mentales de un sujeto nomológico, ni tampoco se refiere a una cualidad esencial del objeto. Por ello es que aquí trataré de construir un discurso sobre la visibilidad distinto a los instituidos por los caminos metafísicos de lo meramente mental y del sentido de la vista, pero también distinto a los de la imaginación en el sentido kantiano de una facultad que instituye imágenes mentales en el sujeto que luego son procesadas por el entendimiento para formar una idea sobre el mundo exterior.

Un primer acercamiento a la visibilidad la presenta siendo un acontecimiento de configuración y distribución de lo visible y lo invisible, una *dispositio*. Aquello que llamamos visibilidad se define entonces por este término. Lo visible es *logos*, lo invisible es *pathos*. Pero no hay que definir estos términos a partir de una filosofía de la

consciencia que hace de lo visual un ítem mental, o, también, a partir del determinismo biológico. La visibilidad no es un movimiento del adentro hacia el afuera que se edifica en una exterioridad escópica que nos hace ver. Como observa Deleuze, la visibilidad ocurre en un régimen de luz. Éste incluye los modos y prácticas de mirar, la posición del observador, los umbrales sociales, políticos, estéticos, éticos, etc., de la mirada, en los que se establece dicha posición: ¿Quién mira? ¿Cómo mira? ¿Qué mira? ¿Desde dónde y cuándo mira? Desde esta perspectiva, la visibilidad se refiere a los acontecimientos que disponen una mirada entrelazada con discursos, prácticas, conocimientos, instituciones y el poder. Una *dispositio* es así, el estado de un conjunto de modos y prácticas de ver que implica cruces entre estos elementos. Al explicar la visibilidad partiendo del Dispositivo, evitaremos caer en un naturalismo o esencialismo de la visión y podremos centrarnos en la producción de significados culturales.

Una *dispositio* no deriva del binomio sujeto–objeto. Porque de hecho la visibilidad se mueve en disitintos ámbitos, se construye en la forma pero también en la materia. Incluso las relaciones y posiciones que el observador y los objetos visuales tienen dependen de esta disposición. En relación a los Dispositivos hay que distinguir entre el ver fisiológico y la mirada que se construye en ellos. El uso de Dispositivos de visualización tiene una larga historia en la ciencia y en las artes. A partir del siglo XVII se generó en Europa un régimen de visualidad centrado en una interpretación del visualizar como *arte de hacer visible lo invisible*. Esta interpretación se extendió al campo de las artes y se ha vuelto muy popular entre públicos y artistas a tal grado de que todavía hoy encontramos textos en los que se afirma que la función del arte es hacer visible lo invisible. ¿De dónde proviene esta interpretación de la visualidad como el arte de hacer visible lo invisible? ¿Qué significa hacer visible lo invisible? Es decir; ¿Cuáles son las consecuencias de hacer visible lo invisible a nivel estético, político y ético? Mi respuesta a la primera pregunta es que al arte de hacer visible lo invisible no proviene originalmente de las prácticas del arte, sino de la investigación científica. ¿Pero entonces cómo llegó al campo del arte? Gracias a la asimilación por parte de artistas y teóricos, de Dispositivos científicos utilizados originalmente como sistemas complejos productores de

la certeza del mundo y de acontecimientos visuales. Como hemos visto, un Dispositivo contempla las relaciones entre visión, poder y conocimiento, en contra de una concepción puramente fisiologista o esencialista de los actos de visión, lo que nos permite distinguir entre el acto de ver, como puramente físico o fisiológico, y el acto de mirar, como un hecho técnico y tecnológico. Entonces, a partir de los aportes hechos hasta aquí, se puede decir que una *dispositio* de lo visible y lo invisible ocurre en el Dispositivo.

Michel Henry afirmó, en su estudio sobre la obra de Vasili Kandinsky, que los las imágenes visuales de la pintura poseen dos modos de manifestación ante nosotros: la exterior y la interior. Para Henry, lo exterior y lo interior son lo visible y lo invisible que se manifiestan en el afuera que es el mundo. El afuera se refiere según Martin Heidegger, a ese “horizonte de exterioridad que pone todo a cierta distancia de nosotros y nos propone a título de ob–jeto (ob–jeto quiere decir: lo que está puesto delante)”.¹¹² Luego, la *dispositio* de la visibilidad ocurre en esa distancia. Para Henry, lo visible y lo invisible son manifestaciones de un mismo fenómeno: el afuera; e implican dos tipos de experiencia. El afuera constituye la visibilidad, en la que un acontecimiento exterior no se ve ni se conoce en razón de sus propiedades particulares, “sino porque es exterior y solamente por esa razón: porque, perteneciendo al ‘mundo’ que significa la exterioridad, se manifiesta entonces en ella, que es la manifestación misma”.¹¹³ No es que el fenómeno visible sea exterioridad *a priori*, sino que así está técnicamente dispuesto. La perspectiva sobre la visibilidad de Henry se basa en todo un trabajo fenomenológico según el cual estar situado en el afuera significa estar puesto delante, frente a nuestra mirada, sea cual sea el agente o los procesos que produzcan el afuera mismo: de tal modo que es el hecho de estar puesto delante, de estar colocado en el afuera como exterioridad, lo que constituye lo visible y lo invisible. Refiriéndose a lo invisible, este autor señala que no se refiere a un adentro, sino que se manifiesta en el afuera que es el mundo como un *pathos*. Así, para Henry, en el afuera que es el mundo deviene lo visible en el *logos* y lo invisible en el *pathos*. Pero esto no significa que lo visible sea lo verdadero y lo invisible lo falso.

¹¹² *Ibid.*, p. 19.

¹¹³ Henry, Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kansinsky*. Madrid: Siruela, 2008, p.18.

Lo invisible se manifiesta con la misma potencia que lo visible. Pensemos, por ejemplo, en el noema de Barthes: *esto ha sido*. En *esto ha sido* hay un agenciamiento entre lo visible (esto) y lo invisible (ha sido). De ahí por ejemplo, que la alteridad moral no podamos pensarla sólo desde lo visible, sino, precisamente, de un agenciamiento entre *logos* y *pathos*.

El afuera se refiere entonces a una *dispositio* de relaciones escópicas, una economía de la visibilidad en la que fluyen imágenes y modos intersubjetivos de ver que encontramos por ejemplo, en las prácticas del arte: la visibilidad es una economía de relaciones compuesta de acontecimientos de producción, registro y recepción intersubjetiva de lo visible y lo invisible. Pero, además, la visibilidad no es originalmente un espacio de representación, sino una configuración de relaciones que establecen el papel del observador. La visibilidad no es por tanto, la materialización, expresión o realización de alguna consciencia. El afuera no es un muro, una tabla rasa, es un tiempo-lugar de conflictos, poderes, intereses, signos, etc., que se encuentra en el orden de la *praxis* de la mirada, en el que los seres se exponen, miran y/o son mirados, y construyen, por ejemplo, miradas colonizadoras o burocratizadas. El afuera no es un sistema de imágenes dispuestas para ser vistas; sino una *singularización* de lo visible relacionada con modos de producción, registro y recepción que derivan de dispositivos técnicos o tecnológicos de visualización, por los cuales ha sido posible, histórica y técnicamente, aislar la visión del observador del resto de sus percepciones corporales. Por ello es que esta singularización tiene que ver con la cultura material de artefactos técnicos y tecnológicos sin los cuales simplemente no existiría. Así, la justificación de la configuración de una visibilidad determinada puede ser defendida a partir de una cartografía del Dispositivo que la acompaña.

Un argumento sobre la idea anterior se puede construir a partir de los desarrollos de Don Idhe sobre lo que llama el *visualismo en la ciencia*. Idhe observa que uno de los hábitos culturales de la ciencia es producir y representar visualmente aquello que ésta toma como evidencia, y argumenta que esto se ha logrado gracias al desarrollo y uso de

Dispositivos como la *camera oscura* o el telescopio.¹¹⁴ Debido a estos Dispositivos escópicos y, por extensión, estéticos, se ha consolidado una hermenéutica de lo visual como principal metodología científica. Para Idhe, es a partir de ellos que se ha podido aislar lo visual del resto de la percepción del cuerpo, lo que trae como consecuencia su consolidación como un territorio puro y bien focalizado: “Sólo con la ayuda de una manipulación constructiva deliberada o de algún artefacto se puede producir la abstracción ilusoria que podemos llamar “la visión en sí misma”.¹¹⁵ Luego, el enfoque visual que aísla la mirada de lo que Idhe llama la “percepción total del cuerpo”, y que establece un umbral del mundo visible, para usar una expresión de Kaja Silverma,¹¹⁶ es “El resultado de procesos mediados o construidos instrumentalmente; se trata de traducciones de fenómenos o formas visuales”.¹¹⁷ Así, por ejemplo, la *camera oscura* es un Dispositivo técnico que luego se tecnologizó y que reduce los objetos de tres dimensiones a dos dimensiones. Al telescopio de Galileo, debemos la mediación instrumental que transformó la percepción del espacio y el tiempo. Idhe concluye que los Dispositivos técnicos y tecnológicos han permitido la estandarización de modos de ver: “Tratamientos perceptuales del tratamiento de las imágenes”, lo que nos lleva a afirmar que los Dispositivos escópicos transforman permanentemente nuestra percepción. Entonces, se observa que “el rol de los instrumentos en la ciencia ha sido crucial al menos desde principios de la Modernidad, o mejor, que los instrumentos constituyen un factor determinante para la percepción que fundamenta el visualismo en la ciencia”.¹¹⁸ Para Idhe, esto implica la existencia de una *segunda mirada*, que se refiere a esa mirada técnica que es posible gracias a esta cultura material y que se encarna en el cuerpo: “La segunda mirada es un estilo hermenéutico de observación de fenómenos [...] es una traducción visible de fenómenos que están más allá, literalmente, de la capacidad de ver”.¹¹⁹ A partir de las observaciones de Idhe, es posible concluir que aquello que

¹¹⁴ Idhe. *Los cuerpos en la tecnología. Op. cit.*, p. 57.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁶ Silverman, Kaja, *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal, 2004.

¹¹⁷ Idhe. *Op. cit.*, p. 60.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

llamamos visión es en realidad una construcción técnica y tecnológica que se desplaza en varias dimensiones como la ontológica y la epistemológica. La segunda mirada da cuenta, además, de ese inconsciente productivo del que he venido hablando a propósito de los dispositivos escópicos, ya que muestra la manera en que éstos establecen su propia lógica para el umbral de lo visible.

Así, la visión está construida en una segunda mirada que resulta de un Dispositivo encarnado. Jonathan Crary menciona, por ejemplo, en su estudio sobre la *camera oscura* que ésta es un dispositivo que no contempla un cuerpo que mira, sino un ojo abstracto y monocular. La *camera* no está pensada para un cuerpo real, sino virtual, ya que detrás del lente sólo se requiere un ojo técnico que mire desinteresadamente. Nos encontramos en este caso con un dispositivo que establece la *dispositio* de lo que puede ser visto, a saber, lo que está delante de la caja negra, y lo que permanece en un punto ciego: el cuerpo que mira.¹²⁰ La segunda mirada que la *camera* detona implica ver objetivamente —lo que a su vez establece una mirada monocular objetivadora de la realidad—, que se encuentra circunscrito a la legislación del lente que mira y que puede ser conocido, interpretado, es decir, que tiene la cualidad del *logos*: “La cámara oscura reacomoda geoméricamente objetos visuales”,¹²¹ y lo que pertenece a un punto ciego del observador, es decir, lo invisible, el *pathos*. Podemos señalar finalmente, que la *camera oscura* constituye un modelo ejemplar de la representación y la objetividad entre los siglos XVII y XVIII, que posteriormente se convertiría, para varios filósofos, en un modelo de procedimiento que oculta y mistifica.¹²² Sin embargo, este y otros ejemplos nos muestran que un Dispositivo estético no es el medio de la obra, el cómo del qué, sino que opera como el proceso de su visualización, dispositivo de simbolización que pone la obra en una autonomía estética, porque incide en la organización de los espacios y tiempos en los que ésta cobra significado, con lo que se normaliza en la praxis cierto *organon* de categorías estéticas. De esta forma, el visualismo en ciencia y por extensión, el visualismo estético, construyó —y lo sigue haciendo— distintos regímenes de visibilidad, caracterizados cada uno por

¹²⁰ Crary. *Las técnicas del observador*, *Op. Cit.*

¹²¹ Idhe, *Op. cit.*, p. 65.

¹²² Crary. *Op. cit.*, p. 52.

una distribución y administración técnica y tecnológica de un *logos* y un *pathos*..

En conclusión podemos decir hasta aquí que el afuera es la distribución de lo visible y lo invisible, detonada en relación con modos de producción, registro y recepción, y a partir la operatividad de dispositivos técnicos y tecnológicos de visualización, gracias a lo cual ha sido posible, histórica y técnicamente, aislar la visión del resto de las percepciones corporales humanas, en dimensiones como la gnoseológica, la estética y la política.

Quisiera ahora decir algo acerca de esta administración técnica y tecnológica de lo visible y lo invisible en su dimensión estética y política. Jacques Rancière ha señalado recientemente que la propiedad estética del arte, se refiere a las maneras en que las prácticas y las formas de visibilidad de aquél intervienen en la reconfiguración de visibilidad en la que los cuerpos adquieren presencia intersubjetiva o son excluidos de ella; lugares en los que nosotros y los objetos salimos al encuentro, y en relación a los cuales somos y actuamos organizando nuestra identidad. A esto lo llama “división de lo sensible”¹²³.

La división de lo sensible indica quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad, esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común y estar dotado de una palabra común.¹²⁴

Un modo de distribución política de lo visible lo produjo, por ejemplo, la *perspectiva artificialis* renacentista, parte fundamental del paradigma de la teoría escópica de la semejanza, pero también la *camera oscura* que en muchos de los casos fue el proceso de producción que estuvo en la base de la pintura del siglo XVII. En este sentido, un Dispositivo posee alcances en lo político en la medida en que condiciona las posibilidades de mirar, actuar en el mundo y dar cuenta de él; condiciona las posibilidades de significar la existencia, de constituir la subjetividad y, en general, de habitar. Finalmente, brinda la instauración de escenarios de representación en la dimensión de la imagen, la palabra o el gesto. Los Dispositivos escópicos contribuyen

¹²³ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*., p. 19.

¹²⁴ Rancière, Jacques. *Op. cit.*, p. 19.

entonces, a la producción de un campo de inteligibilidad y sensibilidad en el que podemos ver y ser vistos; un *sensorium*. Un ejemplo contundente de la manera en que políticamente se establece lo visible y lo invisible, y cómo esto último se traduce en un gesto de inclusión y exclusión, es el trabajo de la artista Daniela Ortiz, quien recopiló 97 fotografías familiares de personas pertenecientes a la clase alta peruana en las que siempre aparece, accidentalmente, o cortada por el encuadre, una trabajadora doméstica. En estas fotografías, sujetas al régimen de la representación, la imagen de las trabajadoras domésticas se torna políticamente un punto ciego. Daniela Ortiz nos presenta, como apunta Juan Martín Prada:

Un análisis de las nuevas políticas de la representación y de las prácticas de exclusión que son también inherentes al mundo de la conectividad digital, y que se orientan hacia un nuevo ‘realismo’ de las ausencias, sobre todo mediante una eficaz indagación en el trasfondo de las formas de producción de imaginario *amateur*.¹²⁵

III. Dispositivos de semejanza

El régimen de visibilidad más influyente en la historia de la epistemología y la estética ha sido quizá, el de la representación en sus diversas modalidades. La visibilidad configurada en el régimen de la representación es, originalmente, un tema de la Modernidad; uno de los tópicos de las discusiones epistemológicas y estéticas de las filosofías de los siglos XVII y XVIII. Me refiero a la tradición que marca una ruptura a la vez que un agenciamiento con las teorías de la *mimesis* visual y la semejanza elaboradas por Platón y Aristóteles, teorías muy bien recibidas por ejemplo, por la vidriera gótica, el modelo pictórico de la *perspectiva artificialis*. Más tarde, sin embargo, la óptica cartesiana marca una corte con estas teorías a partir de la inserción de la *representatio* en las explicaciones científicas, artísticas y filosóficas sobre el mundo, que sustituye el régimen escópico de la *semejanza* por el régimen escópico de lo *claro* y lo *distinto*.

¹²⁵ Prada, Juan Martín, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012, p. 152.

Mientras que Platón presentó la visibilidad en relación con la dualidad *doxa/episteme* y sentó las bases para una teoría de la visualización del símbolo (*eidōs*), Aristóteles otorgó a la visión un poder exclusivamente *óptico*, y cimentó el espacio sucesivo desarrollado posteriormente por la perspectiva renacentista y luego por la geometría cartesiana. Platón inició la construcción de un ojo técnico en el que todavía no estaba clara la separación entre *logos* y *oculus*, pero que se caracterizaba por producir la visualización del arquetipo. Aristóteles, planteó, por su parte, que los modos de ver son formas ópticas de un órgano sensible. Ambos autores defienden discursos sobre cierta univocidad de la visión, que en la Modernidad se materializarían en una mirada monocular. Sin embargo, tanto para Platón como para Aristóteles, la visibilidad no se deriva del sujeto, sino que se encuentra en un afuera que es contemplado y que pertenece a la naturaleza real de las cosas. Tanto Platón como Aristóteles producen respectivamente discursos sobre el pensamiento y el órgano sensorial como *artes de hacer visible lo invisible por semejanza*. El intento platónico de una teoría mimética de la visión se encuentra en varios pasajes de los Diálogos, por ejemplo, en el *Timeo*, en la *Alegoría de la caverna* y en el Libro X de la *República*. El contrato entre la identidad de la facultad visual de un sentido común y la identidad de las cualidades de la cosa (*ahisteton*) lo observamos en los Libros II y III de *De anima*, donde Aristóteles elabora una tesis sobre la visión desde una perspectiva naturalista que responde a una noción de semejanza.

a. Platón: mirada simbólica

Platón vinculó la visión con el *eidōs* y con la luz (el fuego) como modalidad del conocimiento y la verdad, mediante un paradigma de pensamiento centrado en la semejanza y según el cual, dos cosas son idénticas una a la otra, si se comportan de manera similar. De esta forma, Platón plantea la semejanza entre cierto régimen de visibilidad y cierto régimen del conocimiento. Este parentesco lo encontramos ilustrado en la *Alegoría de la caverna* que constituye un trabajo sobre la *episteme*, y en la crítica platónica hacia cierto sector de los artistas de su tiempo a propósito de su teoría de la

mimesis. En Platón existen al parecer, dos teorías sobre lo visión; a la primera la llamaré material en lo sensible–mimético y a la segunda, simbólico–ideal, modelo éste que tuvo gran influencia en las prácticas de la *ars* en la arquitectura gótica por vía del neoplatonismo¹²⁶. Desde la teoría material, la visión definida en relación a lo sensible es un defecto, con lo que se pone a la verdad en serios aprietos y desde la teoría simbólica es una modalidad de la verdad, donde el papel principal no recae en el observador, sino en el objeto observado que se refiere a un exterior que posibilita la participación del pensamiento en la presencia de las esencias o arquetipos. La visibilidad se sostiene en el primer caso en la capacidad sensible y en el segundo en lo simbólico. La teoría material plantea el descredito de una *mimesis* escópica sensible por presentar un defecto de la vista humana para conocer la verdad. La crítica platónica al arte de su tiempo y específicamente al teatro y la pintura, se basa en esta teoría material que se observa a su vez, desde una teoría mimética del conocimiento. Esta mirada sensible es incompetente porque posee una función mimética periférica y al nivel de la apariencia.

Sin embargo, Platón bosqueja una teoría sobre la visibilidad más rica en relación de semejanza con la *episteme*. La alegoría de la caverna nos plantea la disputa entre la *doxa* y la *episteme* que a su vez es la disputa entre la apariencia y la realidad, para lo cual Platón usa todo un vocabulario visual, donde la *doxa*, que incluye el conocimiento de las facultades sensibles, se identifica con las sombras y con la teoría material, mientras que la *episteme*, que se refiere al *logos* y un campo de lo legible, se vincula a la luz y a cierto *oculus* haciendo del pensamiento un dispositivo escópico que actualiza visualmente la presencia del *eidos*. Lo que esto significa de entrada, es que Platón aboga por un pensamiento visual que funciona como un *Dispositivo epistemológico* que produce la visualización del arquetipo. No es arbitrario que Platón incluso considere a la filosofía y a la matemática como un tipo de *tekhne*, ya que el pensamiento implica también un saber hacer. Plantea una *episteme* escópica que hace del pensamiento filosófico —no cualquier

¹²⁶Sobre la influencia de la teoría de la visibilidad platónica y neoplatónica en las teorías de la de la arquitectura gótica y específicamente sobre la vidriera véase: Nieto Alcaide, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cuadernos de arte. Cátedra, 1985. Sobre la postura que defiende dos teorías de la visión en la obra de Platón véase; Jay, Martin, *Ojos abatidos, Op. cit.*, pp. 10-69.

tipo de pensamiento— un Dispositivo que produce reminiscencia, trascendencia y participación en el *eidos*, es decir; se trata de un Dispositivo que permite *ver más allá* del sentido de la vista, con lo que bien podemos hablar de una segunda mirada¹²⁷. En voz Sócrates, hace diversas afirmaciones donde asemeja lo visible con la verdad y distingue entre una correcta mirada y una mirada errónea: “Representate un hombre en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, con toda su extensión, a la luz”¹²⁸. “Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla”¹²⁹. “¿no te parece que entenderían estar nombrando a los objetos que pasan y que ellos *ven*?”¹³⁰. “Que uno de ellos fuera liberado y forzado a levantarse de repente, volver el cuello y marchar *mirando a la luz*”¹³¹. “¿Qué piensas que respondería si se le dijese que lo que *había visto* antes eran frusilerías, que ahora, en cambio, está más próximo a lo real, vuelto hacia cosas más reales y que *mira correctamente*?”¹³². Estos son algunos pasajes que muestran el vocabulario visual que utiliza Platón y que ilustran la relación de semejanza entre lo visible y la luz como símbolo de conocimiento. ¿Qué es entonces este *mirar correctamente* del que nos habla Platón? ¿De qué manera se configura la visibilidad desde esta teoría?

Platón circunscribe la visibilidad a la dualidad *doxa/episteme*, e identifica a la primera con una distorsión de la verdad: lo que una cosa parece ser pero no es, y a la segunda con lo visible, es decir; la luz es semejante al conocimiento universalmente verdadero. Pero esta analogía no es una simple metáfora, ya que se produce en el marco de un régimen del pensar centrado en la *semejanza* entre visión y pensamiento, en otras palabras; en la segunda teoría platónica sobre la visibilidad, la mirada y el pensamiento son semejantes. El “ver correctamente” está sustentado en un modo del pensar que

¹²⁷Recordemos que para Platón *eidos* es un modelo o patrón que constituye una base de significado común, genérico y de clasificación. Es un modelo arquetípico que sirve para la organización de las regiones de los entes. El *eidos* es una ley bajo la cual el ente es, sigue su curso de acción y existe. El *eidos* implica una teoría de la semejanza, en tanto que permite a dos entes relacionarse por medio de él.

¹²⁸ Platón. *Diálogos. IV República*. Madrid: Gredos, 2000, 514a. Los subrayados de esta y las siguientes citas son míos.

¹²⁹ *Ibid.*, 514b.

¹³⁰ *Ibid.*, 515b.

¹³¹ *Ibid.*, 515c.

¹³² *Ibid.*, 515d.

transita epistemológicamente de un sector de lo real o otro por la semejanza. Por ello no podemos decir que Platón piense a lo visual en un sentido meramente metafórico, ya que para él el acto de conocer es un acto de ver en el sentido amplio del término; el *eidos* es visto por un Dispositivo epistemológico que opera por semejanza y que produce una segunda mirada. En todo caso, es el ver correctamente lo que nos permite acceder a la luz y a la verdad, siendo lo visual el modo de un régimen de pensamiento que es también un régimen de luz. Muestra de ello es que cuando Platón crítica en un famoso pasaje de su libro *La República*, a los artistas de su tiempo (poetas y pintores) por imitar puras apariencias, lo hace porque él ve al arte y con ello a la imagen visual, desde un punto de vista de la importancia que puede tener en el conocimiento y no desde una perspectiva estética. Por ello, para él el artista que imita se encuentra en el mundo de la copia, de la *doxa*, de las sombras, fuera de la luz. Pero si bien, la imagen visual sensible es apariencia, es mediante ella y gracias a la reminiscencia, que podemos dar cuenta de que existe otro orden de lo visible.

Ahora bien, con Platón la visibilidad se organiza en el marco de un régimen escópico que provee certeza, conocimiento, o negativamente error y apariencia, pero siempre al interior de una *episteme*. Entonces, para Platón conocer es ver en auténtico sentido, de lo que se deriva un tipo de Dispositivo visual que no será del todo abandonado en la Modernidad; un pensamiento que acude a la plasticidad de las imágenes para obtener su contenido: el arquetipo. Acudimos así, a una fuerte vinculación entre pensamiento y visibilidad a partir de un horizonte de arquetipos, con lo que se abre ciertamente una mirada técnica. El pensamiento filosófico establece el umbral en el que el *eidos* se pone a la vista; de ahí que sea un dispositivo de visualización.

La visibilidad en la teoría platónica opera bajo la lógica de visualización de aquello que está oculto, pero no porque sea originalmente invisible, sino porque las facultades humanas no pueden acceder a él de cualquier forma. Esta manera de interpretar la visibilidad, constituye un primer camino histórico. Existe en la historia del arte, una reelaboración de la teoría platónica sobre la visibilidad simbólica que vincula directamente a la visión con la técnica: la vidriera gótica. Ésta sustituyó al pensamiento

escópico que visualizaba al *eidos* por una tecnificación explícita de la visibilidad a través de incorporar el vitral como artefacto de luz en la catedral gótica; de esta forma la vidriera transformó la teoría platónica metafísica de la visión por una visión simbólica sostenida en la técnica. En la vidriera gótica además, se encuentra ejemplificado un tipo de “técnica de la mirada”, a partir de la necesidad cultural y política de construir un espacio público de visibilidad al nivel de lo sagrado. La vidriera es un tipo de *tékhnē* que nos provee de vitrales; en ella opera un Dispositivo que producen modos de ver, una luz artificial fuertemente cargada de un particular *pathos* técnico. La iluminación, la luz, se dimensionan como símbolos y como sistemas visuales que inciden en la forma de entender el espacio y el tiempo; existe una luz coloreada, el brillo y el fulgor, aspectos vinculados a lo trascendente, que forman parte de un proceso de artificialización de la visión. El vitral es un artefacto que altera la luz física natural como medio que nos permite ver y valorar la realidad y es la realización de un proceso productivo: Un Dispositivo que opera en la catedral y que abre una iluminación artificial a través del brillo dorado de los fondos o la coloración de la luz:

La luz aparece como un símbolo a través de la ficción de un sistema de iluminación no-natural. Es decir mediante un sistema que la presentase desprovista de su condición de medio físico imprescindible para percibir la realidad de una manera objetiva y que, en cambio proporcionase una referencia simbólica de lo sagrado¹³³.

La teoría platónica de una visión simbólica y su reelaboración por el pensamiento medieval sugiere en este caso, que la visibilidad no es el producto de un ojo natural, sino de un Dispositivo escópico que abre una realidad trascendente e idealizada que puede ser visualizada. Así, el régimen de la mirada simbólica platónica detona una *dispositio* de la visibilidad que se caracteriza por un espacio-tiempo idealizado, trascendente y utópico; y que produce un observador capaz de desplazarse de un topos sensible a un topos arquetípico; en otras palabras, nos las vemos con una suerte de técnicas de visualización de un universo arquetípico inconsciente.

¹³³ Nieto, Alcaide. *Op. cit.*, p.14

b. Aristóteles: naturalismo visual

Con Aristóteles la luz deja de ser una semejanza simbólica de la verdad para convertirse en una cualidad física que interviene en el proceso perceptivo. Aristóteles abandona el Dispositivo escópico de la teoría platónica y el carácter simbólico de la visibilidad que colocaba en la luz el lugar de la certeza, y apuesta por una teoría naturalista de la identidad sensible que contribuirá a sentar las bases del criterio de la identidad y la diferencia de los sentidos humanos. La meditación aristotélica sobre la sensación óptica se organiza a partir de una teoría de la sustancia, usando conceptos como: esencia, persistencia, identidad, mismidad y fijeza. Esta ontología constituye, por un lado, un contenedor más o menos elástico con puntos críticos no transgredibles que hacen de la realidad un conjunto de entes cerrados, por otro lado, es una maquinaria que produce entidades homeostáticas a partir de un principio guía que puede definirse como núcleo eficiente.

La teoría aristotélica del *sentido común*, apuesta por la existencia entes naturales cuya estructura esencial posee cohesión e identidad; el sentido común es una estrategia que opera respetando los límites elásticos de cada una de las facultades que lo componen, sin transgredir aquellos puntos críticos que delimitan las diferencias entre ellas. La importancia de este enfoque por otro lado, radica en que plantea un modelo sobre las facultades sensibles que formalmente es muy atractivo para las filosofías de la representación, en tanto que presenta una delimitación sustancial de las funciones de cada uno de los sentidos o facultades y de los objetos y sus cualidades, aun cuando —recuerda Richard Rorty— Aristóteles plantea una epistemología según la cual conocer “no es la posesión de representaciones exactas de un mismo objeto, sino más bien que el sujeto se haga idéntico al objeto”.¹³⁴

¹³⁴ Rorty, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 50. Rorty es uno de los autores que ha introducido la idea de un Ojo interno en la filosofía cartesiana; idea que retomaré en repetidas ocasiones en este ensayo. La teoría aristotélica del sentido común ha sido uno de los principales objetos de crítica, sobre todo en lo que respecta a los argumentos que ella brinda sobre las facultades sensibles y que Aristóteles vincula al problema de la identidad. Véase por ejemplo, el Cap. 3 de la obra de Deleuze, *Diferencia y repetición*, en la que además el autor elabora una argumentación en contra de la Imagen de la *representatio*. Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Una de las tesis discutidas en *De anima*, a propósito del sentido común, es que cada facultad sensible se remite a una cualidad específica: “Cada sentido —asentado en el órgano sensorial en tanto que órgano sensorial— tiene su objeto sensible correspondiente y discierne las diferencias de sus objetos sensibles correspondientes”.¹³⁵ Un sentido, la vista, por ejemplo, no tendría, así, poder para percibir otra cosa que no fuera su cualidad: el color. “Llamo, por lo demás, propio a aquel objeto que no puede ser percibido por ninguna otra sensación, y en torno al cual no es posible sufrir error, por ejemplo la visión del color, la audición del sonido y la gustación del sabor”.¹³⁶

Sobre ello, Aristóteles distingue dos tipos de objetos o cualidades sensibles: cualidades por sí y cualidades por accidente. Los objetos sensibles por sí son propios cada uno de su respectiva sensación y de su respectiva facultad sensitiva. Entonces, el punto de partida para la visión está dado por los objetos sensibles por sí. El color, la transparencia y la luz. La tesis aristotélica de que lo visible, pues, es el objeto de la vista sintetiza en mucho toda una tradición filosófica. El argumento aristotélico de esta aseveración se fundamenta en una teoría fisicalista sobre el objeto, a partir de la cual se limita disciplinariamente la función y sustancia de cada facultad humana:

Lo visible es, por tanto, el color. Éste, a su vez, es lo que recubre a todas aquellas cosas que son visibles por sí —‘por sí’ no significa en este caso que la visibilidad forme parte de su definición, sino que poseen en sí mismas la causa de su visibilidad [...] El color no es visible si no hay luz [...] llamo transparente a aquello que es visible si bien —por decirlo en una palabra— no es visible por sí, sino en virtud de un color ajeno a él [...] La luz a su vez, es el acto de esto, de lo transparente en tanto que transparente.¹³⁷

Luego, el objeto por sí no es lo visible, sino que esto último depende de la luz y del color. Aristóteles define la visibilidad en función de la luz natural,¹³⁸ y lo transparente como medio. Parte, entonces, de un sentido común que nos plantea la existencia de un complejo de facultades que poseen y se determinan, cada una, en

¹³⁵ Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid: Grados, 200, 426b.

¹³⁶ Aristóteles. *Acerca del alma*. *Op. cit.*, 418a-10.

¹³⁷ *Ibid.*, 418a

¹³⁸ La perspectiva artificial se apoya en esta teoría, concediendo a la luz un valor natural. Véase por ejemplo, los *Tratados de pintura* de Alberti y de Leonardo respectivamente.

relación con un conjunto de referentes sensibles —imagen–materia; al tacto la textura, al oído el sonido, al gusto el sabor, al olfato el olor y, finalmente, a la vista el color y la transparencia. La identidad sensible del objeto es la identidad de estos aspectos, es decir, un objeto físico es una imagen–materia dada como la unidad de las cualidades de textura, color, olor, sabor, sonido, etc., donde cada facultad posee un referente cualitativo que no puede ser percibido por otra facultad, porque: “En relación con los sensibles por sí, los sensibles por excelencia son los propios, ya que en función de ellos está naturalmente constituida la identidad de cada sentido”.¹³⁹

Puede verse aquí una versión profundamente materialista sobre la visión respecto al régimen escópico de la filosofía platónica. Mientras que el ateniense había descrito un pensamiento que produce un orden de visibilidad en la que el *eidōs* hace presencia y se exterioriza, Aristóteles plantea, en *De anima*, una tesis atravesada por el naturalismo: la mirada está determinada por lo visible en la cualidad, y no sólo por el sentido de la vista. Esto no significa, desde luego, que provenga de la cualidad, sino que la cualidad es dirigida y la evocada. Entonces, hay aquí un bosquejo del exterior visual que pone en obra la identidad de las facultades. Aristóteles mantiene a la visión en general en la identidad entre la facultad y el órgano sensible, bajo el esquema de la semejanza, por lo que no podemos hablar de un interior y un exterior, ni de una imagen separada del objeto. En esta línea de argumentación, Aristóteles nos plantea el concepto de un espacio de semejanza; señala, siendo coherente con su argumentación, que “es imposible que dos cuerpos ocupen simultáneamente el mismo lugar”.¹⁴⁰ Si dos objetos ocuparan el mismo espacio simultáneamente sería imposible su identidad, pero sobre todo la identidad de cada facultad. Por ello es que cada sentido tiene su objeto —cualidad— sensible correspondiente y discierne las diferencias de ese objeto en función de él. Pero al igual que para Platón, para Aristóteles la visibilidad se encuentra en la identidad del sujeto y la imagen–materia. Las interpretaciones platónica y aristotélica de la visión nos plantean ésta como la constatación de lo visible en el pensamiento y en la sensación. Pero esta

¹³⁹ Aristóteles. *Acerca del alma. Op. cit.*, 418a-25

¹⁴⁰ *Ibid.*, 418b-15.

constatación se convertirá en las tempranas teorías de la representación como el lugar privilegiado de lo visible.

c. Alberti y la Perspectiva artificial: la *compositio*

Los artistas y teóricos renacentistas dieron un importante paso en la construcción de Dispositivos escópicos para hacer ver. La literatura renacentista sobre la pintura privilegiaba la importancia de la técnica en la construcción de la visibilidad; en dos de las obras hoy clásicas sobre la imagen plástica, el *Tratado de la pintura* de Leonardo Da Vinci y *De la pintura* de Alberti, nos encontramos con pasajes en los que se describe la importancia de máquinas de visualización. Al unir las teorías de la visión a técnicas expresadas en geometrías de la simetría, la *compositio* y la *pirámde visual*,¹⁴¹ por ejemplo, se produjeron acoplamientos entre dispositivos y territorios inéditos de composición. El desarrollo de las artes visuales fue paralelo a la unión entre la lógica que operaba por *semejanza*, la práctica artística, la técnica y las teorías científicas sobre la visión, almacenadas ya en los grandes tratados sobre pintura, como *Della Pittura* de Alberti, la *Prospettiva Pingendi* de Piero della Francesca y el mismo *Tratado* de Da Vinci.¹⁴² El *Della Pittura* de Leon Battista Alberti, publicado por primera vez entre 1435-1436, muestra una influencia del estoicismo de Cicerón y se ubica todavía en el régimen de la semejanza, aun cuando sienta un precedente para las teorías de la representación de la Modernidad. Para Alberti, el conocimiento proviene de las percepciones sensoriales a partir de las cuales se hacen generalizaciones mediante las matemáticas, que sirven para

¹⁴¹ La perspectiva renacentista concibió el espacio según la geometría euclidiana, como un estado constante, tridimensional, y encerró el mundo en un cubo, transformándolo de tal modo que en el plano aparece como una pirámide. La modernidad se orientó por la aproximación cartesiana al fenómeno del espacio en términos de *extensio*. Kant apoyado en la metodología copernicana, otorgó al espacio un carácter más subjetivo e imaginario pero todavía bajo el esquema de universalismo objetivista. En todos estos casos, no se duda sin embargo, de un espacio natural con centralidad, fuera del sujeto como medio de representación y certeza, aunque bajo una visión menos emotiva y más racional. Sobre la diferencia entre *Perspectiva naturalis* y *Perspectiva artificialis* véase Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. España: Tusquets, 3ª ed, 2008. Sobre la *Compositio* y su origen en la obra de Alberti véase Baxandall, Michael. *Giotto los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid: Visor, 1996.

¹⁴² Véase: Damasch, Hubert. *El origen de la perspectiva*, *Op cit*.

comprender y controlar la naturaleza. El hombre es el punto de partida, es un ojo técnico a partir del cual los rayos van hacia los objetos en forma de pirámide equidistante. Uno de los conceptos centrales en el pensamiento de Alberti es la *compositio*. Sobre ella, Michael Baxandall ha señalado que no era una palabra nueva en el lenguaje de las obras de arte prerrenacentistas, sino que se refería, de manera general, al modo en que los objetos aparecen colocados, es decir, a una disposición, una economía de lo visual. La *compositio* constituye, incluso, una traslación de un modelo de organización derivado de la noción retórica *structura aspera* y de toda una *episteme* de la *semejanza*.¹⁴³ Para Alberti la *compositio* es una jerarquía de formas en cuatro niveles que se sintetizan en el conjunto narrativo de la obra. Alberti apunta que:

La *compositio* es aquella norma de la pintura mediante la cual se componen las partes de una obra pictórica. Las partes de la historia son cuerpos, las partes del cuerpo son miembros, las partes de los miembros son superficies planas. Plano es una parte del miembro. (Por tanto, los planos son las primeras partes de una obra, porque de ellas surgen los miembros, de los miembros los cuerpos y de éstos la historia).¹⁴⁴

Pero la *compositio* es también una norma para la comprensión del mundo visual, que se apoya en una técnica mimética: el *Velo de Alberti*, “un velo delgado, de un tejido fino, teñido de cualquier color que te agrada y que tenga hilos largos en los paralelos como tú prefieras. Este velo yo lo ubico entre el ojo y el objeto observado, de tal manera que la pirámide visual penetre a través de lo delgado del velo”.¹⁴⁵ Este velo es, hasta cierto punto, el resultado de una reflexión sobre la apariencia visual de los objetos desde el régimen escópico de la semejanza y la comparación, según el cual la identidad entre dos cosas se da por parentesco. Así, por ejemplo, el velo permite vincular por semejanza el macrocosmos (el paisaje de la ventana) con el microcosmos (la hoja de dibujo); el pintor “debe encontrar un medio de controlar la materia del macrocosmos si ha de

¹⁴³ Baxandall. *Giotto los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450. Op. Cit.*, pp. 188-189.

¹⁴⁴ *Apud.*, Baxandall. *Ibid.*, p. 189.

¹⁴⁵ Leon Battista Alberti. *Tratado de pintura*, México: Universidad Autónoma metropolitana, 1998, p. 86.

representarlo en su microcosmos”.¹⁴⁶ Permite una identificación de la dimensión material del mundo con la dimensión de la imagen visual que todavía no se sostiene en la consciencia de lo claro y lo distinto.

En el capítulo II de *Della Pittura*, Alberti nos dice que el Velo es una red geométrica construida para controlar la información sensorial. Consiste en un sencillo mecanismo en el que opera un Dispositivo técnico, epistemológico y estético, en el que se intenta encontrar las constantes que se encuentran en el campo visual en relación con un ojo inmóvil y desencarnado; está compuesto por una retícula que permite al pintor ubicar los objetos en el espacio y descubrir las relaciones que entre ellos se establecen. El *Velo de Alberti* puede ser considerado como una sencilla máquina epistemológica en tanto que permite comprender el mundo visible en términos de legibilidad, es decir, que plantea una analogía entre la composición visual y la composición textual. Pero no es un simple instrumento de interpretación, sino una máquina de composición por semejanza. Servía de ventana a pintores y escultores, les permitía hacer generalizaciones partiendo de la información sensorial y del método comparativo; consistía en un soporte técnico para comprender racional y geoméricamente la información recibida por la visión, por lo que operaba como ventana que conectaba lo micro con lo macro, y producía un paisaje idealizado, por lo que bien puede considerarse un mecanismo de enunciación.

El Velo produce relaciones de fuerzas de poder y saber entre el ojo inmóvil que mira, la retícula, el trabajo de la mano que dibuja, la hoja cuadrículada, la pirámide visual, la geometría y el paisaje. Es justo en estas relaciones de fuerza donde opera el Dispositivo que produce una *compositio* pictórica, un espacio isotrópico, escenográfico, idealizado¹⁴⁷ y un observador imaginario inmóvil y a distancia, imparcial, fuera del espacio escenográfico y con un solo ojo. Propio de una tradición racionalista, el Velo de Alberti pretende disminuir la presencia de un inconsciente estético, aun cuando éste opera, precisamente, en las relaciones de fuerzas heterogéneas que orillan al individuo a subjetivarse y devenir ojo abstracto que proyecta una pirámide visual de luz sobre el

¹⁴⁶ Spencer, John R. “Introducción”, en Alberti, *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁷ Jay, Martin, *Ojos abatidos.*, *Op. Cit.*, p. 51.

mundo. *El velo fue, así, una técnica de composición que operaba por una lógica de semejanza inmanente a la conexión y comunicación de fuerzas que detonaban visibilidad.*

En el contexto del régimen de la semejanza nos encontramos también con la perspectiva artificial. Herbert Damisch señala que la perspectiva fue un Dispositivo sintagmático muy influyente en la imagen renacentista del mundo:

Un modelo de declinación o de conjunción [...] se caracteriza en efecto, en su propia estructura, por la reunión, el concurso en un punto dado tomado como origen, de las líneas que miden, transportándolas a un mismo horizonte, la declinación de figuras, a la vez que rigen su conjugación en el plano. Es por ello que tal dispositivo asume funciones sintagmáticas.¹⁴⁸

Damisch considera que la perspectiva es un ‘dispositivo formal’ y un ‘sistema de enunciación’ que posibilita la composición y el relato. Se trata de un dispositivo con el que se establece una *dispositio* de la visibilidad, que condiciona la composición artística, la manifestación sensorial y la comprensión que se tiene del objeto, y que el pensamiento y el sentido común tratan de aprehender mediante prácticas de ver. La perspectiva establece la premisa de que es el observador quien fija (*subjetum, ratio, creatio*) en un marco delimitado técnicamente que sirve como principio de organización y *compositio in perspectiva*, de ahí que la perspectiva formule una red sintagmática aplicable a una representación artística idealizada y abogue por la existencia de un ojo estático. La perspectiva artificial fue un dispositivo que generó toda una *economía de control racional* sobre el mundo visual mediante su captura y modelado proyectivo.

En el agenciamiento entre la perspectiva y el observador visual, éste se posa —ensimismado en su interior— fuera del plano y de la gran ventana que deja ver un mundo geometrizado, gracias a ese Dispositivo escópico. Con el uso de la perspectiva renacentista se intenta construir los modos de producción, registro y consumo de un mundo visualmente idealizado. Con la perspectiva plana, la imitación y el espacio figurativo homogéneo y racional son normalizados a partir de la incursión del papel de un observador también racional como centro de referencia visual; esta perspectiva parte, en

¹⁴⁸ Damasch, Hubert. *El origen de la perspectiva, Op. Cit.*, p. 17.

gran medida, de la teoría que sitientiza una mirada simbólica con el naturalismo visual, y está delimitada en función de la geometría y una racionalización de la mirada:

Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la ‘perspectiva central’ presupone dos hipótesis fundamentales; primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual.¹⁴⁹

La perspectiva produce una mirada racional tratando de mitigar cualquier variable visual, apariencia y contingencia. Sin embargo, hay un *pathos* que encontramos en la presencia de un mundo idealizado y su vínculo con un sujeto visual monádico inmóvil y abstracto.

La *perspectiva artificialis* es un dispositivo gracias al cual el espacio se configura en relación con la visión monocular de un observador racional que sustituye la función de la imagen retiniana, la *mimesis* y la visión angular, en vísperas de una óptica geométrica plana *in perspectiva*. “La construcción de la perspectiva abstrae del espacio psicofisiologista construido, un espacio matemático homogéneo”.¹⁵⁰ Así, la perspectiva artificial produce un primer acoplamiento entre un régimen de visibilidad centrado en la representación geométrica y un régimen técnico centrado en el mecanicismo. La *episteme* escópica que la perspectiva artificial promueve puede leerse como un campo de comprensión a partir de la proyección geométrica sustentada en un espacio secuencial, en el que circulan imágenes materiales diseñadas para un ojo inmóvil y un dispositivo sintagmático que modela los objetos y los seres vivientes, y que será desbordado por la *mathesis* de la representación moderna. Pero, entonces, la perspectiva detona un acontecimiento visual en el que el mundo se enmarca racionalmente, y el artista se subjetiviza como un observador abstracto e inmóvil. Así, la perspectiva artificial es, junto con el Velo de Alberti, una máquina de visión que subjetiviza y sujeta al observador a una inmovilidad y abstracción.

¹⁴⁹ Panofsky. *Op. Cit.*, p. 12

¹⁵⁰ Foucault. *Las palabras y las cosas. Op Cit.*, p. 14.

Para concluir este apartado, debo señalar que los Dispositivos escópicos que operan por semejanza disponen lo visible, por analogía con la *tehoría*, como el mirar atentamente, y el error como falla en la percepción, pero no por oposición a lo invisible. Desde el régimen de semejanza el conocimiento es la constatación de haber visto.¹⁵¹ Como se verá enseguida, pensar lo visible a partir de su oposición con lo invisible, y no por analogía con el conocimiento, solo es posible bajo el régimen de lo claro y lo distinto, en el que, de hecho, el arte de hacer visible lo invisible hace su aparición siendo la modalidad escópica privilegiada de la representación.

V. Las máquinas de Descartes: la representación entre el interior y el exterior

Es en el régimen de la *representatio* en el que la visibilidad es dispuesta como el arte de hacer visible lo invisible. Con él, se establece el régimen de pensamiento centrado en lo claro y lo distinto que pone en juego la delimitación ontológica del orden visual en el marco de un espacio cartesiano, donde la representación se impone como el modo privilegiado de evidencia acerca mundo exterior, pero también como un recurso para explicar la visión humana de un sujeto monocular que distingue entre interior y exterior, entre la imagen y el objeto visual. La visibilidad bajo el marco de la representación le da preponderancia al espacio visual y a la dicotomía interior / exterior, hace de la mirada un medio de exteriorización y de expresión de las facultades sensibles, sistemas cerrados de representación bajo un purismo ontológico.

En este contexto, el arte de hacer visible lo invisible se ubica en el marco de la dualidad sujeto–objeto, y se sostiene en la aceptación de la dicotomía exterior / interior que a su vez distingue entre imagen y objeto, lo cual no existía en los Dispositivos escópicos de semejanza, en los que las cosas se relacionaban entre sí a partir de un parentesco, una pertenencia y una naturaleza compartida. De ahí que el arte de hacer visible lo invisible se encuentre también en ciertas interpretaciones de la función de arte en la Modernidad, según las cuales éste representa la realidad. El imperio de la autonomía

¹⁵¹ Jay, Martin. *Ojos Abatidos, Op.Cit.*, p. 27.

del arte se sustenta, en parte, en el posicionamiento de la *creatio* y el *genio* como los modos de hacer visible lo invisible que el artista es capaz de ver. Y esto está en la base de varios de los regímenes de la visibilidad más influyentes en la cultura occidental desde los principios de la Modernidad, en el siglo XVII, hasta principios del siglo XX.

El siglo XVII occidental está marcado por cruces entre la clasificación, división y especialización del saber, los avances científicos que se expresan en inventos como el telescopio, el desarrollo del cartesianismo, los importantes estudios científicos de la física y el cálculo aplicados a la óptica, el giro copernicano y la emergencia de un creciente antropocentrismo sustentado en la joven fisiología. Todo ello orientó las relaciones de fuerzas hacia lo que podemos llamar *Dispositivos de representación*. La construcción de un espacio idealizado de representación y de un observador monocular estuvo condicionada por toda una red de relaciones que instituyeron al sujeto y al objeto. Pero con ello, la visibilidad, en la dimensión del discurso filosófico, saldría paulatinamente del terreno de la semejanza y se ubicaría en la consciencia y en los Dispositivos de representación.

La consistencia técnica de la representación moderna puede comprenderse a partir del estudio del filósofo alemán, Martin Heidegger, sobre la técnica moderna. El naciente régimen de visibilidad organizado a partir de la llamada técnica moderna debe revisarse en relación con el criterio de lo claro y lo distinto, y a partir del modelo de la *representatio* al que Heidegger dedica el ensayo titulado *La época de la imagen del mundo*. Para este autor, el verdadero sistema de la ciencia moderna reside en un poder anticipador que proyecta en la naturaleza la marca del diseño: “la ciencia moderna se basa y al mismo tiempo se especializa en proyectar determinados sectores de objetos”.¹⁵² Heidegger escribió además:

Representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí en tanto que algo situado frente a nosotros, referido a sí mismo, al que se le representa y, en esta relación consigo,

¹⁵² Heidegger, Martin. “La época de la imagen del mundo”, *Caminos del bosque*. Madrid, Alianza editorial, 2000, p. 71.

obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas. En donde ocurre esto, el hombre se sitúa respecto a lo ente en la imagen.¹⁵³

Desde esta perspectiva, las técnicas modernas provocan al mundo a mostrarse en términos de lo calculado y lo diseñado. La *representatio* es una forma de proyección acorde a tecnologías que operan por la lógica del hacer visible lo invisible en un orden de representación. Lo que esto muestra es que existe un fuerte vínculo entre visibilidad y técnicas de emplazamiento y proyección. La *representatio* —continúa Heidegger— es traer ante un sujeto eso que está situado frente a él: “poner ante sí y traer hacia sí”.¹⁵⁴ Así “El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora”.¹⁵⁵ Y es esta *configuración de la producción representadora* lo que podemos llamar: Dispositivo escópico de representación.

La representación opera en función de la manera en que se interpreta la visibilidad. *Representación es, para la Modernidad temprana, un hacer visible lo invisible*, lo cual supone la presencia de un signo que se remite a un referente, y esto supone, a su vez, una sustitución de la teoría de la semejanza. Foucault señala que con la *representatio* es desplazado el régimen del pensar por semejanza y se instaura un régimen de pensamiento centrado en una *mathesis* y en el criterio de la identidad y la diferencia, que inscribe a la certeza en lo claro y distinto.

A principios del siglo XVII [...] el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza [...] se trata del pensamiento clásico que excluye la semejanza como experiencia fundamental y forma primera del saber, denunciando en ella una mixtura confusa que es necesario analizar en términos de identidad y de diferencias, de medida y de orden.¹⁵⁶

Entonces la certeza es trasladada explícitamente a la *psique* y sus máquinas tecnológicas de constatación, una maquinaria representativa que establece un conflicto y,

¹⁵³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵⁴ Foucault. *Op. cit.*, p. 76.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 57, 59.

quizá, un abismo entre el interior y el exterior. Con el pensamiento cartesiano aparece una *mathesis* definida por el imperio del orden y la medida, la identidad y la diferencia, que constituye la teorización de un nuevo paradigma de pensamiento y de la visión. No será extraño el énfasis cartesiano por edificar un nuevo ojo interno y abstracto aislado, bajo el criterio de la identidad y la diferencia. Tampoco lo será que a partir de esta *mathesis* se conciban los dispositivos escópicos como máquinas autosuficientes, claras y distintas, que operan por sí mismas y cuya autonomía se sustenta en sí mismas. Al respecto Foucault apunta:

La actividad del espíritu [...] no consistirá ya en relacionar las cosas entre sí, a partir de la búsqueda de todo aquello que puede revelarse en ellas como un parentesco, una pertenencia y una naturaleza secretamente compartida, sino por el contrario en discernir: es decir, en establecer las identidades y después la necesidad del paso a todos los grados que se alejan. En este sentido, el discernimiento impone a la comparación la búsqueda primera y fundamental de la diferencia: darse por intuición una representación clara y distinta de las cosas, y apresar con claridad el paso necesario de un elemento de la serie al que le sucede inmediatamente¹⁵⁷.

Acudimos a la era del individualismo en todas sus vertientes, y a una matematización y mecanización de lo empírico, que según Foucault, se apoya en la tendencia al orden y la medida, en la *mathesis*, y el criterio de lo idéntico y lo distinto, como los soportes ontológicos de toda la *episteme* escópica de la representación. Pensar el mundo en términos de las relaciones entre el orden y la medida, así como a partir de la dualidad entre lo idéntico y lo distinto, constituye la obra de un paradigma del pensamiento del reconocimiento que alcanzará, incluso, al concepto mismo de obra de arte como entidad autosuficiente, autonomía estética, *Erscheinung*, apariencia bella o lejanía aurática. Luego, esta *mathesis* no significa un simple ejercicio de matematización de la naturaleza y el arte, ni que el conocimiento se funde en la matemática, sino que se trata de la instauración de un régimen de representación que aísla los objetos y los deposita en un espacio geométrico, y en un tiempo medible y medible. Ésta es, también, una nueva era de lo visible y lo invisible.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 62

En el prisma de la Modernidad, la representación es entendida siempre en relación con el sujeto interpretado como ego y sustancia finita, y con las técnicas y tecnologías que la sostienen. La objetividad de las cosas vendría, así, determinada por la *representatio*: “Se busca y se encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente [...] es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna”.¹⁵⁸ Sin embargo, si pensamos la representación moderna sólo como un proceso mental, no caminaremos más allá de la esfera homeostática y psíquica del sujeto. El pensamiento moderno de la *representatio* lleva a sus últimas consecuencias una teoría de la mirada intelectulizada sustentada en el sujeto, particularmente en un ojo interno, con lo que suele oscurecer la importancia de los dispositivos y la dependencia que en relación con ellos tiene la visibilidad. Será pertinente, entonces, hacer primero un análisis crítico a la representación en la perspectiva cartesiana.

¿De qué manera operan las tecnologías de la *representatio*? Un primer acercamiento al modelo de la representación nos lo da el análisis de la *indubitabilidad* del *cogito ergo sum*. Voy a reconstruir, en líneas generales, el modelo cartesiano de la representación visual en relación con la tesis de esta *indubitabilidad*, pero mostrando que el propio Descartes se apoyó en argumentos que aceptan la existencia tecnologías de la visión para verificarla.

Las cualidades filosóficas del modelo de la representación son varias: pensar la representación en la identidad del sujeto, el espacio y tiempo en la sucesión homogénea, la visibilidad en la sensación y la cosa en el *ahistetón*.

Con la institucionalización del racionalismo cartesiano acudimos, por una parte, a la explicitación del conocimiento como representación y, por otra, a la consolidación de sistemas humanos simples y ontologías dualistas.¹⁵⁹ A partir de sus tesis sobre la *res extensa* y el *ego cogito*, Descartes instauró en la era de la Modernidad una problemática cuyas consecuencias ontológicas incidirían en la normalización del abismo entre psique y

¹⁵⁸Heidegger. *Op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁹ Sobre el carácter homeostático de la ontología véase: Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 2007.

cuerpo, pero también entre lo visible y lo invisible. Descartes mantiene el estatuto del ser en la sustancialidad¹⁶⁰ y encuentra la determinación ontológica fundamental del mundo en una *extensio* sostenida en una epistemología de la consciencia, ya que “los cuerpos no son propiamente conocidos por los sentidos o por la facultad de imaginar, sino por el entendimiento solo, y que no son conocidos porque los vemos y tocamos, sino porque los entendemos o comprendemos por el pensamiento”.¹⁶¹

Esta ontología de la *extensio* implica, por una parte, una concepción de las cosas como identidad simple o compuesta, divisible en partes, modelo que aplica a la idea misma de máquina moderna; y por otra parte, señala el inicio de una normalización de lo orgánico en función del mecanicismo, con el que Descartes pretende resolver el problema de la naturaleza extensa humana, por lo que acude a argumentos propios de la técnica moderna. A primera vista, parece que la ambición de fundamento último se radicaliza y los procesos de subjetivación se encierran en el ego, porque este encerramiento del fundamento eclipsa al mundo de las cosas y plantea una noción de pureza ontológica que distingue al sujeto que piensa de la cosa orgánica, lo natural de lo artificial, lo mental de lo mecánico, el interior de lo exterior y lo invisible de lo visible.

Con la ontología del *subjetum* racional se libera un horizonte de identidades estratificadas, cuya apertura al mundo es nula o cuya relación con el otro es antagónica. La fórmula cartesiana puede leerse así: sujeto–mente y cuerpo–*próthesis*. En la ontología cartesiana todos los cuerpos son considerados cantidades y magnitudes mecánicas, fisiológicas, calculables y homeostáticas, cuyas imágenes se forman por el pensamiento,¹⁶² y están regidas por un principio de orden y medida —*mathesis*. Edgar Morin señala que esta ontología “estaba fundada sobre entidades cerradas e incommunicables, como el ser, la sustancia, la identidad, la causalidad, el sujeto, el objeto”.¹⁶³ La fisiología cartesiana parte de esta versión hermética del mundo y del ser, ya que en ella la sustancia pensante se refiere a un ente autosuficiente que no requiere de

¹⁶⁰ Heidegger. *Ser y Tiempo*. Op. cit., 1993, p. 104.

¹⁶¹ Descartes, Rene. *Meditaciones metafísicas*, España: Austral, 1982, p.130.

¹⁶² *Ibid.*, p. 26.

¹⁶³ Morin. *Op. cit.*, p. 44s.

entorno alguno para ser, es decir, sólo permite el modo del *estar en el mundo* como relación de fundamento claro y distinto, porque: “el espíritu y el cuerpo, son en efecto sustancias realmente, distintas unas de otras [...] porque no concebimos cuerpo alguno que no sea divisible, mientras que el espíritu o el alma del hombre no puede concebirse sino indivisible”.¹⁶⁴

Esta perspectiva produce una dicotomía cuyas consecuencias han alcanzado no sólo al saber científico, sino a la práctica artística centrada muchas veces en el dualismo entre imagen y materia, y entre arte y técnica. Es aquí donde encontramos la tesis fuerte sobre la dualidad sujeto–objeto que será fácilmente enmascarada y arropada con nuevas dualidades. Descartes defiende al cuerpo en términos de una máquina técnica y lo convierte en un artefacto aislado, porque lo encierra en una antropotécnica que lo dibuja bajo toda una tecnología mecánica. De ahí que en el contexto cartesiano, la distinción entre lo orgánico y lo mecánico sea sólo genérica y no propiamente ontológica.

Hay que recordar, por lo demás, que Descartes había ya sugerido el tratamiento del cuerpo y el mundo como máquinas definidas en términos de unidades extensas compuestas, a su vez, por unidades divisibles y simples en movimiento. Desde la obra cartesiana es imposible superar cualquier dualidad sin sacrificar la autosuficiencia y hermetismo de los entes. Pero a diferencia de todos los demás seres, el animal humano es aquel en el que se encuentran, a la vez, dos sustancias radicalmente distintas entre sí: la *res cogitans* y la *res extensa*.¹⁶⁵

El sujeto es el pensamiento, el cuerpo y en general la *extensio* son máquinas determinadas por causas fisiológicas. El alma es una realidad inextensa, mientras el mundo es extenso, medible, geometrizable. A pesar de ello, para Descartes, la experiencia da testimonio de una constante interferencia entre ambas vertientes, como se deduce de los hechos de que nuestros actos voluntarios mueven el cuerpo, y las

¹⁶⁴ *Meditaciones metafísicas. Op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁵ La heterogeneidad de la *res cogitans* con respecto a la *res extensa* significa antes que nada que al pensamiento no hay que concebirlo en relación a la vida como si se dieran diversos tipos de vida, desde la vegetativa hasta la sensitiva o la racional. Descartes pretende poner en cuestión la visión escolástica sobre el alma, en el sentido incluso, agustiniano donde el alma es la donadora de vida. Incluso la tradición proveniente de Aristóteles apunta el alma en relación a la vida; Aristóteles, *Tratado del alma*; y principalmente los artículos 4° y 5° de *Las pasiones del alma* de Descartes.

sensaciones procedentes del mundo exterior se reflejan en el alma y la modifican.¹⁶⁶ Los argumentos cartesianos sobre el vínculo entre el *cogito* y la *extensio* resultan problemáticos a la hora de tratar de superar el dualismo que, sin lugar a dudas, dejó insatisfechos a sus lectores. Porque, ¿cómo es posible que el alma del ser humano lleve a los espíritus del cuerpo a realizar las acciones voluntarias, si no constituye más que una sustancia pensante y, por lo tanto, no posee un punto de incidencia que le permita imprimir el movimiento? Para hacer frente a estas dificultades, Descartes intentó brindar una explicación de los procesos físicos y orgánicos en términos de una explicación fisiológica; lo que le llevaría, necesariamente, a apoyarse en argumentos de una *filosofía de la técnica*.¹⁶⁷

En todo caso, lo estructural en la explicación mecanicista acerca del animal humano es que cae en un reduccionismo causal que impregna incluso a la teoría cartesiana de las pasiones.¹⁶⁸ La explicación del funcionamiento del cuerpo y de su vínculo con el alma se funda, en última instancia, en la ley de causa–efecto que tanto criticó Hume¹⁶⁹.

¹⁶⁶Descartes afirma que no basta con que el alma esté colocada en el cuerpo como un timonel en su nave para mover sus miembros, sino que es necesario que se combine y se vincule más estrechamente con éste, para experimentar sentimientos y apetitos.

¹⁶⁷Descartes, Rene. *Las pasiones del alma*, Coyoacán, México, 2000. El autor francés colocó principalmente el alma en la glándula pineal; “...de donde irradia a todo el resto del cuerpo por medio de los espíritus, de los nervios, y aun de la sangre, que participando de las impresiones de los espíritus, puede llevarlos a las arterias por todos los miembros.” Este debía ser el órgano que resultaba movido inmediatamente por el alma humana. A su vez, actuaba sobre los espíritus vitales como si fuese una válvula en un amplificador eléctrico: guiaba los movimientos de los espíritus vitales y, a través de éstos, el movimiento del cuerpo. Lo que Descartes llamaba espíritus vitales es equiparable a lo que durante el siglo XVIII todavía se denominaba corriente o fluido nervioso. Descartes afirma: “lo que aquí llamo espíritus, no son sino cuerpos, y no tienen otra propiedad que la de ser cuerpos muy pequeños que se mueven con mucha velocidad [...] algunos de ellos entran al cerebro, salen de él otros [...] los poros les conducen a los nervios y estos a los músculos” Lo cierto es que la serie de argumentos que Descartes apunta en su tratado de las pasiones, para defender este punto de vista, es de carácter empírico. Así por ejemplo, para demostrar el vínculo que existe entre los espíritus y los músculos Descartes hace referencia al reflejo que experimentamos ante un estímulo externo. Artículos 7° al 16.

¹⁶⁸*Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁹Recordemos que la crítica de Hume se centra en afirmar que la ley de causalidad no es propia de la realidad física como piensa Descartes, sino que para el autor inglés, ésta ley es producto de la costumbre. Kant instaurará a esta ley en el plano de las categorías y por ello la considerará una ley sólo del entendimiento.

Aunado a este purismo moderno y a esta apertura de la técnica mecanicista que hace de la naturaleza un horizonte de disposición para el pensamiento que proyecta, nos encontramos con el proceso en el que el mundo se convierte en imagen, o más precisamente, en proyecto representable.¹⁷⁰ La importancia de técnicas y tecnologías para los discursos y los procesos de normalización de la visión se expande con la incorporación del mecanicismo cartesiano que hará de éstas sistemas operables que producen resultados técnicos supervisados por un sujeto mental.

Descartes señala que el sentido de la vista depende de la máquina de nervios que es el cuerpo, pero sobre todo afirma, refiriéndose a las bondades y utilidad de la tecnología, que “la vista es el más universal y el más noble de todos los sentidos y no existe duda alguna de que las invenciones que pueden contribuir a dilatar su poder han de ser las más útiles”.¹⁷¹ La tesis de Descartes sobre el *cogito* muestra una clara empatía con el procedimiento de la *camera oscura*.

En relación con su teoría sobre el conocimiento humano, Richard Rorty ha llamado la atención para afirmar que en allí nos enfrentamos con la existencia de un observador al interior de una caja psíquica, un ojo interno a la consciencia que funciona de manera análoga a la cámara oscura y a la representación.¹⁷² Don Ihde recuerda que “la cámara oscura jugó un papel determinante en la conformación de la misma epistemología moderna ya que fue empleada deliberadamente por Descartes”.¹⁷³ Pero la *camera oscura* no es la materialización o proyección del régimen del pensamiento cartesiano, entre otras cosas, porque su descubrimiento es anterior al propio Descartes, sino que se trata de un Dispositivo escópico que promueve la lógica del hacer visible lo invisible. Lo cierto es que, como señala Lee Bailey, “La cámara oscura comenzó como un modelo experimental

¹⁷⁰En la *episteme* occidental que inauguraron los filósofos mecanicistas del siglo XVII la mirada posee un lugar privilegiado en términos de representación. De hecho, la representación es el modo operando típico de las ontologías clásicas de la mirada; es una forma de racionalización y apropiación del entorno, que sin embargo, constituye sólo una de las múltiples formas de *presencia visual*, un modo de *hacer visible y salir a la vista*.

¹⁷¹Descartes, Rene. *Tratado del hombre*. España: Biblioteca de Grandes pensadores, 1990, p. 52.

¹⁷²Sobre la analogía entre la caja interior y la cámara oscura en la obra de Descartes véase el extraordinario artículo de Jonathan Crary: “Modernización de la visión” en Steve Yates (ed.). *Poéticas del espacio*. España: Gustavo Gilli, 2002, p. 312.

¹⁷³Ihde, Don. *Los cuerpos en la tecnología*, *Op. cit.*, p. 88.

del ojo y se convirtió en la metáfora dominante sobre el pensamiento de la mente”.¹⁷⁴ La *camera* permite, experimental y visualmente, observar el modo de operar el *cogito* cartesiano y su relación con la *extensio*, por lo que constituyó un Dispositivo escópico del adentro y del afuera.

Por otro lado, quizá el argumento cartesiano más conocido en la historia de la filosofía, con el que fundamenta ese ojo interno y con ello su tesis fuerte sobre la representación psíquica, es la indubitabilidad del pensamiento, esa duda que no duda de sí, ese *cogito ergo sum* donde el principal precio a pagar es el solipsismo que muchos de sus lectores modernos, como Hume o Kant, criticaron fuertemente. En este contexto la relación simbiótica entre visión y técnica que se desarrolla en la ontología escópica moderna, entendida en relación con el paradigma donde la realidad se dibuja bajo la brecha abierta por Descartes entre *extensio* y *res cogita*, y en función de una *mathesis* de la identidad y la diferencia, emerge en términos de una *episteme* del reconocimiento.

Con la indubitabilidad encontramos la determinación ontológica fundamental del mundo en la *extensio*, y el estatuto de la certeza en la *psique* y en la representación técnica que pretende ser organizada en el contexto cerrado e interior de la caja oscura, por lo que la imagen es, hasta cierto punto, técnica; luego, la mirada es una prolongación de un sujeto técnico, caracterizado por la *representatio* que pretende colocar la imagen visual al nivel de la esfera privada.¹⁷⁵

VI. El arte de hacer visible lo invisible

El régimen escópico del cartesianismo se estructura en relación con dos aspectos condicionantes: la tendencia a un *logocentrismo visual* y la conversión del mundo en proyecto a partir de la *representatio*. Aunque Descartes elabora toda una exposición fisiológica sobre la visión, no abandona el vínculo entre lo ocular y el *logos* en su

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Será hasta el siglo XIX cuando la visión humana salga de la caja negra y se inscriba en el terreno del cuerpo. Sin embargo, el estatus de la mirada seguirá circunscrita a la sensación y al nivel de lo humano. Véase Crary. *Op. cit.*

modalidad de certeza o indubitabilidad, por lo que lo visual es casi pensamiento y una modalidad de la *res cogita* que posee, sin embargo, una relación difusa con un ojo fisiológico, por lo que la visión parece estar más emparentada con un ojo abstracto que con un ojo físico.¹⁷⁶ En todo caso, la representación cartesiana parte de un prisma escópico logocéntrico fuertemente desarrollado en la Era Moderna, que permite vislumbrar con claridad la función representacional que se le atribuye a la mirada en su relación con la subjetividad, entendida aquí en el marco de la dualidad mente–cuerpo y con la técnica moderna como maquinaria de espacialización y homogenización de la realidad para su manipulación.

El ser humano cartesiano trae sobre sí las relaciones entre los dominios metafísico y anatómico; la dualidad humano–máquina que plantea Descartes es la unión entre el soporte metafísico de la *res cogitans*, y el anatómico de la *extensio*. Para Descartes la máquina, como unidad cerrada, se encuentra al nivel de la *res extensio*. Incluso, siguiendo su argumento sobre la naturaleza humana, no hay manera de distinguir claramente al cuerpo de la máquina; el cuerpo es “como una máquina constituida y compuesta de huesos, nervios, músculos, venas, sangre y piel”.¹⁷⁷

Como ha señalado Foucault, uno de los discursos sobre el hombre–máquina lo escribió Descartes en la dimensión anatómica–metafísica.¹⁷⁸ De hecho, la hipótesis sobre

¹⁷⁶En relación a los diversos intentos que entre los siglos XVII y XIX existieron para explicar el significado de la visualidad humana en términos de pureza, tales como la filosofía empirista o el racionalismo, la fisiología y Dióptrica cartesiana, encontramos que en todos ellos, nos las vemos con un espacio plano y tridimensional de representación matemática. Pero esta representación tiene que ver con un proyecto mayor de construir todo un régimen de pensamiento para lo que los dispositivos escópicos serán de gran ayuda. Por lo demás, *cogito* cartesiano entonces, parte de la modalidad de purismo epistemológico, de una esfera interiormente homogénea, ubicada en la tradicional brecha entre un sujeto y un objeto, con la que se pretende encerrar a los procesos de percepción en dominios libres de cualquier aspecto artificial, aunque paradójicamente Descartes utiliza argumentos propios de la filosofía de la técnica para brindar una exposición de los procesos físicos y orgánicos en términos de una explicación puramente fisiológica, con lo que resuelve el problema de la naturaleza extensa humana acudiendo a argumentos propios del mecanicismo causal.

¹⁷⁷Descartes, “Sexta meditación” en *Meditaciones metafísicas*, *Op cit.*, p. 166–182.

¹⁷⁸En *Vigilar y castigar*. México: Siglo veintiuno editores, 1995.. Con la ontología cerrada abre estructuras coercitivas y hace de la categoría de *adaptación* el eje principal de su naturalización. Desde una óptica ergonómica de la ontología cerrada, los sentidos de lo humano y la máquina se vinculan a partir del concepto de adaptación. Por ello el habitar técnico es aquí el espacio donde el *cuerpo* emerge como un organismo adaptativo presto al sometimiento, la disciplina, la selección y la vigilancia. El cuerpo humano en la técnica se abre al mundo estando en riesgo de ser sometido y saliendo del peligro adaptándose.

la brecha sujeto–objeto inaugurada por Descartes empata con una concepción instrumental de la técnica. La antropología cartesiana pretende solucionar la dualidad entre extensión y pensamiento a partir de dos argumentos que atraviesan tanto el *Discurso del método* como las *Meditaciones metafísicas*. Uno de estos argumentos es fuertemente metafísico y está basado en la existencia de Dios como mediador infinito, y el otro es propio de la filosofía de la técnica y se sostiene en el mecanicismo biológico. Para los fines de una teoría del cuerpo–máquina, Descartes acude a este último argumento que se sostiene en la existencia de una tecnología. Su teoría mecanicista presenta al cuerpo como una máquina biológica fundada en la teoría causal del fiscalismo moderno.¹⁷⁹ A partir de este purismo ontológico,¹⁸⁰ y de la emergencia de la mirada en el contexto del proyectar, se puede argumentar que Descartes parece incurrir en un psiquismo escópico que subsume lo visual a la certeza de la conciencia, por lo que la representación visual se interpreta en función de la subjetividad, con lo cual podemos afirmar que existe una transposición del pensamiento representacional a la visión. Pero la visión, entonces, es presa de un reduccionismo logocéntrico. De ahí que para Descartes los sentidos no sean fuentes confiables de certeza. Pero, entonces, el mundo se convierte en un territorio de representación y la visibilidad se restringe al dominio de la conciencia de un sujeto nomológico y de una caja oscura técnica que proyecta el rasgo presencial de la realidad, a través de un ojo nomológico que vigila y que se posesiona del espacio representado:

Ese ojo singular [...] fue concebido a la manera de un único ojo que mira a través de una mirilla la escena que se presenta ante él. Además, se entendía que ese ojo era

¹⁷⁹ *Pasiones del alma, Op cit.*, p. 46. El argumento a favor de la viabilidad y unidad de cuerpo y mente basado en el mecanicismo biológico, afirma que es la glándula pineal, la que constituye el vínculo

¹⁸⁰ Cualquier análisis sobre el término purismo debe hacerse espejeando su significado con el de hibridación, término de uso común en la antropología contemporánea y en algunas vertientes teóricas que hablan de lo posmoderno, sobre todo en relación a lo que se ha dado en llamar: *poshuman*. La pureza clásica oscila entre lo ideal y lo real, es un lugar que se esconde entre las ilusiones de los sentidos: se vincula a lo verdadero y lo bueno (Discurso sobre lo normal), se refiere a lo que permanece, sustentado en leyes naturales o ideales. El concepto estético que más engloba esta tendencia hacia lo puro es el de lo bello (simetría, armonía, y en general orden). Así los griegos construyeron una imagen del ser como una entidad pura donde cada parte ocupa su lugar, con lo que se garantiza salud, verdad, bien, belleza. Por otro lado, sobre la hibridación en antropología véase por ejemplo: *N. García Canclini. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México y Buenos Aires, Paidós, 2001.

estático, no parpadeaba y permanecía fijo, en vez de tener un movimiento dinámico [...] con lo cual producía una toma visual que permanecía eternizada, reducida a un punto de vista y descorporizada.¹⁸¹

Este mismo párrafo se podría usar para hablar de la *camera oscura*. Pero lo que en él se muestra es que el modelo del sujeto epistemológico cartesiano se refiere a un sistema de técnicas del observador, una suerte de máquina escópica abstracta e imparcial que escruta al mundo bajo su propio proyecto de representación. El sujeto cartesiano es una invención tecnológica edificada sobre la base de los avances de la ciencia moderna, entre los que destacan los estudios sobre la visión, y no sólo los de la filosofía de la naturaleza. Este hecho se justifica cuando notamos que la representación, como *representatio*, no se fundamenta sólo en un dominio psíquico, sino en un mecanicismo extraído de las teorías modernas de la máquina, donde los únicos factores operantes en su organización son componentes físicos, además de la interacción de éstos mediante procesos físico-químicos regulares bajo leyes mecánicas que construyen un observador imparcial —modelo típico del científico y del conocimiento modernos. El significado de la visibilidad en relación con la técnica moderna, al menos desde el siglo XVII, se apoya en los discursos de la fisiología —impulsada por el pensamiento cartesiano—, cuyo dominio no es sólo epistémico sino también normativo.

Martin Jay ha señalado, respecto a este observador psíquico solitario, dos importantes características: su separación del deseo y su abolición de la función narrativa. La brecha entre sujeto y objeto, y la búsqueda de un observador impenetrable, “un ojo desapasionado del investigador imparcial”,¹⁸² escinde el acto visual de cualquier aproximación con su objeto que no sea la de una relación racional y matemática, acorde a un pensamiento visual con ideas claras y distintas. Se trata de una *episteme* que hace de la imagen visual un dato para el conocimiento. Este proceso de idealización e

¹⁸¹ Jay, Martin. “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Campo de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Argentina: Paidós, 2003, p. 228.

¹⁸²Jay, Martin, *Op. Cit.*, p. 228.

interiorización hizo, por ejemplo, de la función narrativa un agregado marginado en el plano de la pintura interesada en la idealización y homogenización de la realidad.¹⁸³

La representación visual, entendida a veces como ítem mental, o bien como imagería casi física, producto de un Yo–dispositivo de observación, estuvo supeditada, entonces, en la obra de Descartes, a la perspectiva de un centro escópico puro. Sin embargo, el ojo interior cartesiano es un dispositivo tecnológico, ya que opera en los términos que Deleuze ha señalado acerca del concepto de dispositivo, y contiene los requisitos que Quintanilla señala como propios de un sistema tecnológico, es decir, la incorporación de la ciencia aplicada en la producción del dispositivo mismo. El ojo interno cartesiano es un dispositivo escópico ahistórico, desinteresado y conocedor del mundo, que proyecta sobre él estrategias basadas en la geometría lineal y una lógica de la causalidad:¹⁸⁴ “Así, pues, hablando con precisión, no soy más que una cosa que piensa, es decir, un espíritu, un entendimiento o una razón, términos cuyo significado me era antes desconocido [...] Mediante la palabra pensar entiendo todo aquello que acontece en nosotros de tal forma que nos apercibimos inmediatamente de ello [...] así pues, no sólo entender, querer, imaginar, sino también sentir es considerado aquí pensar”.¹⁸⁵ Descartes, entonces, entiende la producción del pensamiento como una máquina epistemológica que distribuye y administra la visibilidad bajo una economía de lo claro y lo distinto.

En relación con ello, no es casualidad que el propio Descartes acuda a argumentos que pueden ubicarse al interior de una filosofía de la técnica para el modelado del régimen de pensamiento que propone, lo que afianzaría la idea de que este ojo interno es un sujeto producido técnicamente.

He señalado que para Descartes la técnica se encuentra al nivel de lo mecánico, externo al interior del *cogito*. Sin embargo, como ha observado Jean–Luc Nancy, este

¹⁸³*Ibid.*, p. 226-227.

¹⁸⁴El régimen escópico cartesiano, como ha mostrado Martin Jay, no es el único que se desarrolló en la era moderna. Aunado a ello encontramos una segunda tradición de visibilidad que surgió en los países bajos, y una tercera a partir del barroco. Yo no las desarrollo en este trabajo porque mi interés se centra en el análisis del modelo de la representación que creo está bien sintetizado por el cartesianismo; Martin Jay, *Op. cit.*

¹⁸⁵Descartes, Rene. *Los principios de la filosofía*. Barcelona: Biblioteca de los Grandes pensadores–Alianza, 1995, p. 26.

cogito requiere de la *extensio* que reproduce técnicamente su estructura, porque: “Aun cuando dudo de todo, es el último resto de la representación del afuera —aunque sea fantasmagórico u onírico y aunque sea sometido a la más severa duda sobre su *realitas*— lo que me permite relacionarme conmigo en el modo de la evidencia de un *ego sum*”.¹⁸⁶ Y es claro que para Descartes el afuera posee una consistencia técnica, es decir, este afuera fantasmagórico u onírico no se encuentra en el *cogito*. La teoría cartesiana de la visibilidad enfatiza repetidas veces la pertinencia de una tecnología estenopeica propia de una visión monocular que constituye al *cogito*, porque “la sustancia extensa es la extensión y la exterioridad de la sustancia pensante, que sin este afuera no podría constituirse en interioridad”.¹⁸⁷ Es decir que este afuera implica la existencia de cierto dispositivo visual, en la *extensio*, que permita la constitución misma de la subjetividad como del ojo interior abstracto. A pesar de que la *extensio* se sostiene epistemológicamente en el *cogito*, Descartes tendría que aprobar la existencia de un dispositivo escópico como parte del argumento para defender su tesis acerca de ese ojo interior. Aun y cuando defiende el imperio del *cogito*, contribuye al procedimiento de la tecnificación del sentido de la vista al plantear la *camera oscura* como un proceso productivo de un orden de visibilidad para exponer su concepto material y maquinista de una mirada monocular, lo cual sugiere su confianza en los procesos técnicos y tecnológicos de construcción de la mirada y del mismo cuerpo humano. Este argumento lo encontramos en la explicación de Jonathan Crary, quien apunta:

Si una parte del método de Descartes implicaba la necesidad de apartarse de las incertidumbres de la mera visión humana, la cámara oscura es compatible con este intento de encontrar el conocimiento de una visión puramente objetiva del conocimiento [...] Toda evidencia sensorial que en cualquier sentido dependiera del cuerpo era rechazada a favor de las representaciones de este dispositivo mecánico y monocular, cuya autenticidad era puesta al margen de toda duda.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Jean-Luc Nancy. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2006, p. 10-11.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p 11.

¹⁸⁸ Crary, *Op. cit.*, p. 134.

El punto de vista monádico sobre el observador técnicamente construido se basa en un argumento acerca de la existencia de la *camera oscura*. La exposición que elabora Janathan Crary sobre la analogía entre este gran dispositivo escópico y el *cogito* valida precisamente la idea de que el pensamiento es modelado al menos en su construcción teórica en relación con la estructura y el funcionamiento de algún tipo de Dispositivo. La idea de un ojo interior es explicada también por Rorty, a quien Crary se refiere cuando explica la similitud entre el funcionamiento de la *camera* y el *cogito*. Tanto una como el otro certifican una dicotomía entre la representación interior y el mundo exterior; “instaura un régimen óptico que separará y distinguirá a priori la imagen del objeto”.¹⁸⁹ Además, en tanto que el observador es un sujeto incorpóreo de la representación, consituye un punto ciego para sí mismo: “La cámara oscura impide a priori que el/la observador/a vea su posición como parte de la representación”.¹⁹⁰ El abismo que se abre entre interior y exterior, es también para el sujeto de la cámara un abismo entre lo visible y lo invisible. Tanto el *cogito* como la cámara certifican evidencias del mundo visible, son dispositivos que distribuyen lo visible y lo invisible a partir de la dicotomía de la identidad y la diferencia. Y esta certificación consiste en hacer visible lo que de otra manera es invisible. El arte de hacer visible lo invisible proviene de la incidencia filosófica, científica y tecnológica en la construcción y aislamiento de lo visible como evidencia respecto de lo invisible, y esto lo encontramos en la *camera oscura* y el sujeto técnico cartesiano. En tanto que lo visible recae en la imagen como representación del objeto, es una forma de hacerlo visible y certificar su existencia.

Desde el cartesianismo las imágenes son propiedades del sujeto, no del objeto; un sujeto técnico que realiza una operación de individuación, aislamiento y autonomía de un yo respecto al mundo exterior. Este sujeto sin cuerpo, pero mecánico, de visión monocular, hace visible la realidad exterior mediante imágenes que representan. Luego, *la camera oscura y el cogito constituyen cada uno una suerte de interfaz que permite transitar al ser de lo invisible a lo visible, del pathos a logos.*

¹⁸⁹ Crary, p. 62.

¹⁹⁰ Crary, p. 66.

El arte de hacer visible lo invisible se sustenta en el desplazamiento que va del objeto a la imagen que la *camera* y el *cogito* ocasionan, y cuya práctica implica el desplazamiento de una posición ininteligible o interior, a una posición de inteligibilidad, objetividad o exterioridad; un desplazamiento de cierto terreno inconsciente al terreno del *logos*. El planteamiento de que la imagen encarna el arte de hacer visible lo invisible es, de hecho, una de las interpretaciones sobre la función de la visibilidad más influyentes al interior de varias teorías occidentales del arte. Un buen número de ejemplos de la estética de la Modernidad se sostiene, como he dicho, en esta premisa de que el arte era la visibilidad sensible de una invisibilidad inteligible. Pero incluso en discursos más cercanos a nuestra era se puede seguir encontrando esta tesis; por ejemplo, la concepción heideggeriana de la obra de arte como desocultación del ser. Jose Luis Brea escribió por su parte que: “Toda la práctica del arte de Vanguardia —y, desde luego, la dominante fe en él— se ha alimentado de esta concepción, que sitúa en el desocultar lo no visto en lo visto la clave misma de su sentido, [...] hay algo que no vemos en lo que vemos, su elucidación constituye, en sí mismo, lo propio del trabajo del arte”.¹⁹¹ La *camera oscura* y el *cogito* cartesiano instauraron así un régimen escópico que separa la imagen del objeto y otorga a ésta el poder de lo visible ante los ojos de un sujeto imaginario invisible.

¹⁹¹ Brea, *Las tres eras de la imagen*. Op. Cit., p. 59.

CAPÍTULO 4
Dispositivos de visibilidad aumentada

I. Para una crítica al arte de hacer visible lo invisible

En los capítulos anteriores apunté que nuestros modos y prácticas de ver se construyen en el marco de dispositivos escópicos y estéticos. Presenté argumentos de por qué un dispositivo escópico detona acontecimientos en los que se configura la visibilidad; un dispositivo es una máquina encarnada para ver y hablar que detona una administración de lo visible y lo invisible. Existen varios tipos de dispositivos, entre los que destacamos los de semejanza y los de representación, que se organizan en en relación con regímenes que entienden la visibilidad como el arte de hacer visible lo invisible. Dije además, que a partir de las teorías de Platón y de Aristóteles se abren dos caminos de interpretación sobre la mirada que son digeridos por el renacimiento la Modernidad. Descartes construyó la representación visual desde su teoría de la correspondencia y el reconocimiento, y naturalizó la visión otorgándole preponderancia al rasgo espacial de la imagen. Vimos que todo ello significa que la manera de operar de la visibilidad está fuertemente condicionada por dispositivos y de los regímenes escópicos que se construyen históricamente en relación a ellos. De tal suerte que la visibilidad en términos de representación es tributaria de una serie de máquinas que la encarnan y la promueven, como la *camera oscura* o la perspectiva artificial. Pero ¿Hasta qué punto la representación en los términos de un hacer visible lo invisible ha sido sustituida históricamente por otro modo de operar de la visibilidad? ¿La representación visual como arte de hacer visible lo invisible no es en el fondo un modelo basado en los dualismos mente/cuerpo, interior/exterior, sujeto/objeto, consciente/inconsciente?

El planteamiento de que la imagen encarna el arte de hacer visible lo invisible fue una de las premisas más influyentes en las interpretaciones sobre la función de la visibilidad al interior de varias teorías occidentales del arte. Un buen número de ejemplos de la estética de la modernidad se sostiene en esta premisa. Esta lógica del hacer visible lo invisible se observa también, en aquellas teorías que interpretan a los dispositivos tecnológicos escópicos como instrumentos de representación. En ambos casos se plantea a la visibilidad y a los dispositivos tecnológicos como una suerte de mediación.

Pensar la visibilidad desde una mirada distinta a la teoría centrada en la lógica del hacer visible lo invisible, se plantea cuando se observa que visibilidad es la configuración de un tiempo singularizado, lo que nos aleja de una práctica del reconocimiento de un referente acerca del cual se elabora una *mimesis*. Bajo este contexto mi intención en este último capítulo es mostrar que los dispositivos de visibilidad aumentada operan produciendo acontecimientos que configuran una *dispositio* de visibilidad que no consiste en hacer visible lo invisible, sino en la configuración de una simultaneidad en la que ocurre un tiempo singularizado del dispositivo y un tiempo del mirar, es decir; que la visibilidad aumentada no parte del dualismo visible/invisible, sino de la presencia en la que lo visible y lo invisible existen simultáneamente. Así, con la realidad aumentada surge una *mirada singularizada y fragmentada*. Mientras que la representación del hacer visible le da preponderancia todavía a la espacialidad de la imagen y por extensión a lo visible por encima de lo invisible, la configuración de la mirada singularizada se centra en una presencia. La presencia no hace visible al objeto que era invisible, sino que es la manera en que éste se manifiesta siendo duración. Y esto significa que la imagen se torna *pasaje* antes que *paisaje*; el pasaje de quien aparece, se muestra, se pone enfrente, atrás o adelante. En todo caso, si se acepta la tesis de que la visibilidad es la configuración de una presencia y no sólo de la representación, ello significa mostrar que la imagen es duración antes que espacialización, porque *la presencia es duración antes que representación*. Lo que intentaré en lo que sigue es aclarar entonces, cómo opera un dispositivo escópico que produce visibilidad aumentada en función de la presencia y la simultaneidad. Primero una revisión crítica al paradigma de la representación que está organizada en la lógica del hacer visible lo invisible y en el espacio geométrico cartesiano.

La crítica a los llamados modelos solipsistas es uno de las más feroces esfuerzos teóricos que se han hecho contra la filosofía de la modernidad, bajo la premisa de que su proceder metodológico delimita al sujeto en un entorno metafísico con pocas probabilidades de éxito en la esfera de la intersubjetividad. La crítica al paradigma del sujeto y a la epistemología de la representación moderna se ha hecho desde diversos

ángulos filosóficos que incluyen: las filosofías del lenguaje, la fenomenología o el postestructuralismo. La discusión sobre el carácter público e intersubjetivo del conocimiento y la visibilidad ha sido desarrollada a partir de ensayos que apuntan los límites epistemológicos, ontológicos, éticos y estéticos de la filosofía egocéntrica. La aparición de nuevas formas de conocimiento, además de la complaciente y marcada expansión del desarrollo tecnocientífico e informacional, alentado por la posguerra del siglo XX, la guerra fría, el deseo expansionista de las economías y el poder político, hacen necesaria la revisión del concepto mismo de re-presentación en el marco de una visibilidad pública que supone la consolidación de un giro icónico en la construcción de la simbolicidad en la actual condición tecnológica.

A partir del siglo XX deviene todo un cambio paradigmático en la ciencia; una revolución tecnocientífica que la aleja de su objetivo de búsqueda de verdad para instaurarla en un sistema de mercado, empresas, intereses militares y de control político que aceleran la producción de nuevos sistemas tecnológicos, los cuales por supuesto, reorganizan los regímenes escópicos imperantes y las formas de re-presentación, con lo que los modos de producción, registro y consumo de la visibilidad resultan trastocados. Las teorías tradicionales de la representación son repensadas a partir de la aparición de la fotografía y el cine, y son paulatinamente contrastadas con las teorías de la reproducción¹⁹², del registro, de la postproducción y finalmente por la codificación electrónica. Y en este contexto emerge el régimen de la visibilidad aumentada.

Ahora bien, la idea de una visibilidad aumentada exige problematizar y redefinir la categoría de representación en relación a cierto tipo de dispositivos escópicos, sustentados en el uso del *software-hardware* y las posibilidades que éste brinda. Con las

¹⁹² Existe una amplia literatura sobre la reproducción, postproducción y codificación que ha tomado como referencia el ya clásico texto de Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, en el que como sabemos, expone ampliamente el concepto de reproducción técnica. Este texto es en mucho la piedra angular teórica de varios intentos por comprender los caminos de la visibilidad a partir del surgimiento de la virtualidad, el *software* y la imagen digital. Para un estudio del concepto de postproducción véase el trabajo de Nicolas Bourriaud: *Postproducción*. Sobre la visibilidad en la era digital es recomendable la obra de José Luis Brea: *Las tres eras de la imagen*. Es importante también considerar el trabajo de Lev Manovich; *El lenguaje de los nuevos medios*, para entender mejor el contexto de una visibilidad guiada por procesos de codificación. Para todas estas obras, véase la bibliografía que se encuentra al final de la presente tesis.

tecnologías postproductivas e informacionales, la visibilidad se instaura cada vez más en una representación sustentada en la imagen tiempo germinada en el marco de la fotografía y el cine a principios del siglo XX¹⁹³, y normalizada con la incorporación de la virtualidad tecnológica y la imagen digital. Hoy acudimos a una clara tecnologización escópica de la realidad, que encontramos en eso que Paul Virilio llamó la automatización de la percepción en la vigilancia y el registro y que ha consolidado el llamado giro icónico en la cultura. Esto no sólo supone la existencia de un paradigma del pensar distinto a la *mathesis* de la modernidad, sino que nos lleva al encuentro con una renovada modalidad de las técnicas y tecnologías como dispositivos de performatividad y presencia escópica expresados en modos de ver que como mostró Benjamin, ponen en cuestión el valor aurático de la imagen y redefinen la alteridad y la autonomía estética que se abre en el horizonte de lo visible en las cosas del arte. La condición tecnológica del mundo tiene un marcado rumbo hacia la hipervisualización y al hipervisibilizar, es decir; la producción artificial de la visibilidad, lo que paradójicamente parece traer consigo una tendencia creciente hacia el oscurecimiento por exceso de luz, de las personas y las cosas. Los dispositivos escópicos son usados para la vigilancia y el control, oscureciendo a los individuos y volviéndonos anónimos; se nos colma de presencia controlada, en tanto que depositamos nuestra confianza y certeza en ellos. Pero ante este oscurecimiento y esta indistinción de lo real mediada por la hipervisualización, las técnicas y tecnologías contemporáneas son también un lugar de visibilidad, lo que comprueba una vez más su carácter paradójico, entre el llevar al peligro y traer la salvación. Y es en este marco histórico en el que se ubican varias de las críticas a los modelos clásicos de representación visual.

Para pensadores como Gilles Deleuze el paradigma centrado en el criterio de la identidad y la diferencia es sólo una cara del pensar humano y del conocimiento. Desde la perspectiva de la filosofía de este autor, la representación partió de una versión subjetiva

¹⁹³ El tiempo de la imagen fotográfica ha sido analizado en el hermoso libro de Roland Barthes: *La cámara lúcida*. En él Barthes señala que lo propio de la imagen fotográfica es el noema: *Esto ha sido*. El concepto de imagen tiempo se encuentra en la obra de Gilles Deleuze del mismo nombre. Para la referencia bibliográfica completa véase la bibliografía al final de esta tesis.

y del sentido común, por lo que es necesario cuestionar este régimen de pensamiento. Deleuze señala que la filosofía de la identidad y la diferencia se basó en presupuestos subjetivos que fueron tomados por objetivos o públicos y universales, con lo que se ha avalado la imagen del pensamiento-representación. Los presupuestos subjetivos están envueltos en un sentimiento en vez de estarlo en un concepto. “el pensamiento conceptual filosófico tiene por presupuesto implícito una imagen del pensamiento, prefilosófica natural, tomada del elemento del sentido común”¹⁹⁴. La filosofía de la representación para Deleuze, ha partido de una imagen del pensamiento, según la cual su función es la de representar uno a uno, los objetos del mundo como entidades unívocas, delimitadas espacialmente en un horizonte sucesivo, con lo que ha colocado a la visibilidad en el esquema de dispositivos que reparten la representación en cualidades sensibles cerradas y autosuficientes. La representación sustentada en la univocidad de los objetos respeta la máxima aristotélica: “dos cosas no pueden ocupar el mismo espacio”, misma que fue renovada por el cartesianismo.

La perspectiva artificial, el ojo abstracto del cartesianismo, el mecanicismo, la cámara oscura, el daguerrotipo o la cámara estenopéica, han partido de este presupuesto del sentido común, a partir del cual se les ha permitido litigar epistemológicamente con derecho. La geometría plana se ha esforzado por construir un discurso sobre la identidad y la diferencia que viene a mostrar la proyección de un pensamiento guiado por el sentido común y que se sabe investigador de la verdad. Ello también ha hecho de la identidad aquello que ocupa un espacio sucesivo homogéneo y que le es propio. Deleuze señala que todo el mundo piensa saber lo que es pensar y apunta que: “la forma más general de la representación se halla en el elemento del sentido común como recta naturaleza y buena voluntad. Entonces la filosofía parte de un presupuesto subjetivo: el *cognitio natural Universalis*”¹⁹⁵. El reconocimiento se define por el ejercicio concordante de todas las facultades sobre un objeto que se supone es el mismo objeto, que puede ser visto, tocado,

¹⁹⁴ Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu/editores, 2002, p. 204.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 204.

recordado, imaginado, concebido¹⁹⁶. De ahí que el reconocimiento en función de lo claro y lo distinto distinga entre lo visible y lo invisible.

Según el esquema de la representación como hacer visible lo invisible, el objeto es reconocido cuando todas las facultades juntas relacionan lo dado y se relacionan ellas mismas en un yo que funda la concordancia de todas las facultades y su identidad, sacando al objeto a la luz, ya sea como fenómeno, apariencia o representación. A partir del modelo de la identidad y la diferencia, se desprende la representación como ejercicio de ese pensamiento; las facultades forman un sentido común lógico que encuentra su correlato en lo dado como la identidad de lo mismo en el objeto. Para Deleuze el modelo del reconocimiento está comprendido dentro de la imagen de un pensamiento que se considera como la facultad por excelencia y la unidad de todas las demás facultades como sus modos¹⁹⁷. De esta manera, Deleuze propone solicitar al pensamiento un modo de ser distinto al reconocimiento:

si bien es verdad que el sentido común, en general, siempre implica una colaboración de las facultades en una forma de lo Mismo o en un modelo de reconocimiento, no lo es menos que una facultad activa entre las otras está encargada, según el caso, de proveer esta forma o este modelo al cual las otras someten su soporte¹⁹⁸.

Parece entonces, que la identidad de las facultades, expresada en lo dado como unidad de la representación en el concepto o la imagen, nos hablaría de una especie de distribución en el espacio de estas facultades; es decir, parece que el objeto en un espacio secuencial distribuye sus partes, de tal forma que cada una de ellas posee su pedazo de espacio que a su vez trae la idea de que cada facultad corresponde a una región del espacio: “Llamo, por lo demás, <propio> -dice Aristóteles- a aquel objeto que no puede ser percibido por ninguna otra sensación, y en torno al cual no es posible sufrir error, por ejemplo la visión del color, la audición del sonido y la gustación del sabor”¹⁹⁹. El elemento táctil de lo dado es para el tacto, el elemento visual de lo dado es para el ojo: lo que es del ojo al ojo, lo que es del tacto al tacto, y esto es lo que sostiene al

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 206-207.

¹⁹⁷ La crítica de Deleuze cuestiona tanto la teoría aristotélica sobre las facultades y la representación, como a la filosofía moderna centrada en un sujeto que soporta.

¹⁹⁸ Deleuze. *Op. cit.*, p. 211.

¹⁹⁹ Véase la cita 122.

reconocimiento; la representación, ya que gracias a ella “dos objetos no pueden ocupar el mismo espacio” o mejor aun: para que un objeto sea representado debe estar él y sólo él. Si en un mismo espacio existieran dos objetos la representación como reconocimiento no sería posible. Esto significa que el sentido común de las facultades sostiene la idea de un espacio secuencial donde los objetos existen secuencialmente y jamás pueden yuxtaponerse unos a otros; cada cosa en su espacio: “Cada elemento requiere pues, en particular, una facultad, pero también ocupa un lugar entre las otras en el seno de un sentido común”²⁰⁰. Digamos con Deleuze que, la representación se sustenta en una repartición, ya sea de las facultades sensibles e intelectuales de un sujeto, ya sea de los elementos del objeto. La filosofía debe renunciar entonces, a la forma de la representación como elemento del sentido común y a la idea de que el pensar sea el ejercicio natural de una facultad llamada pensamiento.

Lo que la crítica de Deleuze a la *mathesis* de la identidad y la diferencia apunta es la necesidad de una desnaturalización de la teoría cartesiana sobre las facultades sensibles, modelos de toda una tradición filosófica que aun no se agota. La tesis de que el tacto es al tacto y la vista es al ojo y, con ella la aseveración de que la función de la visibilidad es exclusivamente espacial, son cuestionadas por Deleuze cuando muestra que cualquier relación entre facultad y cualidad es ya forzada, porque se funda en un discurso que ha procedido a naturalizar las facultades sensibles. Lo que la crítica de Deleuze nos otorga es lo siguiente: la representación y el reconocimiento no son un modo natural de la visión ni del pensamiento, sino que pertenecen a un régimen de visibilidad artificialmente construido. Por lo que pretender defender que todo lo visible es en última instancia una representación no se justifica.

II. La presencia visual

Cuando el pensamiento filosófico se apoya en los criterios de lo claro y lo distinto y en la identidad y la diferencia, entendidas como autodeterminaciones de los seres, la representación y el reconocimiento orillan al objeto a oscilar entre lo visible y lo

²⁰⁰ Deleuze, *Op. cit.*, p. 213.

invisible. Platón y Aristóteles plantearon que los verdaderos objetos eran siempre visibles en sí mismos y que si nosotros no accedemos a ellos es porque no “vemos correctamente”. Cuando lo visible se traslada del objeto al sujeto entonces éste se constituye como el hacedor de la visibilidad de la cosa en sí mismo que no necesariamente es visible; una suerte de cosa en sí kantiana. ¿Pero porqué hay ciertos objetos que algunos vemos y otros no los ven? Se puede afirmar que ello se debe a que nuestros modos de ver son tecnológicamente edificados y que están atravesados por imaginarios colectivos que inciden en la configuración de visibilidad. La aparición de la virtualidad tecnológica es de hecho una inédita encarnación de los imaginarios sociales y de los inconscientes colectivos que si queremos poner en su justa medida no podremos hacerlo desde la filosofía del reconocimiento. ¿Es la virtualidad una nueva modalidad de hacer visible lo invisible? ¿Qué es lo que hace visible? Las interpretaciones que reducen la virtualidad a la simulación parten a mi juicio todavía de una defensa de la representación, ya que se aferran a plantear lo virtual como una pérdida de referencialidad y un asesinato de la realidad mediante el signo. La virtualidad es antes que simulación, duración y simultaneidad que existe siempre en un soporte material; la imagen digital por ejemplo, es un tiempo abierto a la mirada en el que conviven dos o más objetos en un mismo lugar: el objeto físico y el objeto visual. Por ello la virtualidad es presencia antes que representación. La presencia es la “asistencia, manifestación o estado de una persona o cosa que se halla en el mismo sitio que otras”²⁰¹. Esta asistencia o estado consiste en su *pasaje de duración* que nombraré con el término re-presentación para distinguirla de representación. Re-presentar no consiste en copiar o reproducir, sino en pasar, *transire*. El cuerpo por ejemplo, no es originalmente invisible y luego visible, sino que es duración de movimiento y gesto, no es originalmente un proceso de correspondencia, sino la producción de una duración: la del gesto o el movimiento. “la re-

²⁰¹ *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la lengua, Vigésima segunda edición. <http://lema-rae.es/drae/>

presentación –dice Jean Luc-Nancy- no es un simulacro: no es el remplazo de la cosa original [...] es la puesta en presencia de una realidad²⁰².

En relación a la re-presentación, Nancy nos da un ejemplo de la visibilidad como presencia, en el que plantea que en la pintura del retrato cortesano el *cogito* se presenta en el *afuera abierto* en la imagen-materia, caracterizada como ha mostrado José Luis Brea, por el deseo de permanencia; en ésta se produce la duración sensible del cogito, lo cual no supone que éste antes sea invisible. Un pasaje de duración sólo es reproducible tecnológicamente, como mostró Benjamin. La imagen-materia es la permanencia de la visibilidad del *cogito* desde el que sale de sí mismo y entra en sí mismo, porque él solo es solipsismo, “en verdad no es nadie”²⁰³; en sí mismo no tiene certeza de sí, porque “el quien que conduce la duda y que se hace reflexivo en el *cogito* es tan metafísico e hiperbólico como la misma duda lo es respecto a todos sus contenidos”²⁰⁴. Nancy ha elaborado toda una argumentación para mostrar que en el retrato, que en mucho se basa en el modelo de la pintura figurativa centrada en las teorías de la representación del siglo XVIII, se encuentra la re-presentación del *yo* y no como se suele creer, su reconocimiento. El *yo* no puede determinarse sino mediante algún resquicio del afuera, que consiste el tiempo en el que es visible o invisible; una duración que lo re-presente siendo *expuesto-sujeto*: imagen-gesto e imagen-movimiento, cuerpo que produce y piensa, por lo que el interior del pensamiento y las profundidades del psiquismo dependen del afuera que es la duración. Nancy apunta que “la cosa extensa tampoco es simplemente exterior ni extraña a la cosa pensante [...] es su ejercicio mismo”²⁰⁵. El cuerpo es el afuera del pensamiento. Este afuera, sea cual sea su textura: sea la apariencia, lo fantasmagórico, sea un espejo, el cuadro, en fin, sea el vestigio, se resuelve

²⁰² Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida, seguido de La Shoa, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu/editores, 2006, p. 30.

²⁰³ Véase Ricoeur, Paul. “El cogito se plantea” en *El sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996, p. XVI.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. XIII-XVIII.

²⁰⁵ Jean-Luc Nancy. *58 indicios sobre el cuerpo*, *Op. cit.*, p. 10. Por supuesto que hay que tomar con muchas precauciones estas tesis, pues existe toda una tradición filosófica que se ha dedicado a mostrar que el sujeto moderno, al menos en su modalidad cartesiana, es deliberadamente solipsista, con lo que cualquier posibilidad del afuera que lo determine queda anulada. Véase además, cómo la representación en el terreno del *yo*, se sustenta en el dualismo cartesiano de cuerpo y mente, es decir; hacer visible lo invisible.

en parte, en lo técnico, porque no recae en el sujeto, sino en el afuera abierto por un cuerpo que maniobra y un dispositivo de re-presentación y que distribuye el ejercicio del pensamiento en cierto tiempo. Para Nancy, se trata de presentar la condición escópica del yo en la re-presentación: “su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente su afuera, atrás, adelante. O sea, su exposición”²⁰⁶. Por lo que re-presentar es la producción de una presencia temporal de un cuerpo en el que la subjetividad se realiza. Luego, la imagen-materia expone al sujeto y lo pone en obra, no como reconocimiento; Nancy apunta además:

la representación mental o intelectual, en el cruce de la imagen y la idea, no es en un principio la copia de la cosa, sino la presentación del objeto al sujeto [...] La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida [...] En otras palabras, la representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto²⁰⁷.

La re-presentación así, abre una distancia estética entre el objeto y el sujeto; se refiere a un orden que presenta del objeto al sujeto. Y esta puesta en presencia plantea que la visibilidad se realiza en una duración en relación a uno o varios dispositivos: “la imagen tiene que ocurrir sustanciada al objeto -cuadro, grabado, dibujo, bajorrelieve, escultura- del que resulta inseparable, en el que se encuentra incrustada, sin el cual no puede darse”²⁰⁸. La imagen-materia para seguir con el ejemplo del yo, se soporta en un dispositivo y un cuerpo que pinta, que labra, que gesticula, que se mueve, trabaja.

la imagen producida como inscrita en su soporte, soldada a él. Indisolublemente apegada a su forma materializada [...] es una imagen <encarnada>, digamos que para la eternidad –cuando menos, <para la duración>; vive encadenada e indisolublemente unida a su objeto soporte, haciendo suya esa vida inerte e incambiante que acaso es más propia de lo mineral²⁰⁹.

²⁰⁶ Jean-Luc, Nancy. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu/editores, 2006, p. 16. Recordemos por ejemplo, que Nietzsche apunta en *El nacimiento de la tragedia* dos elementos que para él son determinantes del arte figurativo y que recoge de la tradición de la estética alemana del los siglos XVII-XVIII: el *principium individuationis* y la *apariencia* plástica. En el arte figurativo el sujeto es puesto en obra en *principium individuationis* al nivel de la apariencia plástica. El *principium individuationis* atañe precisamente a la puesta en obra de la subjetivación, es la obra de su exposición plástica en la imagen-materia: “Esta divinización de la individuación, cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo”. Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, *Op cit.*, p. 58.

²⁰⁷ Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, *Op. cit.*, p. 37.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Brea. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010, p. 11.

El dispositivo escópico detona de un orden de re-presentación en el que la imagen-materia se torna *estado de detención y permanencia* del yo por ejemplo; de promesa de eternidad y memoria viva. Pero con ello, se perfila que en el marco de la re-presentación, la imagen-materia es duración antes que espacialización, ya que se centra en la temporalidad de un ser. Esta es una detención de un pasado que se muestra como *un tiempo otro*²¹⁰, un aquí y ahora donde se encuentra la alteridad del exterior visible que se abre en la re-presentación de la imagen-materia. Aquí se encuentra una distancia estética a título de ob-jeto: lo que está puesto delante²¹¹; la imagen-materia cuya alteridad reposa en “la memoria de un tiempo otro”²¹²; este aquí y ahora que Walter Benjamin llamó *aura*. “¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”²¹³.

La técnica clásica según Benjamin, permitía a la imagen incrustada en el mineral poseer ese valor de distancia y autenticidad, de unicidad producida; de *detención del aquí y ahora*; “La autenticidad de una cosa es la quinta esencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico”²¹⁴. El sentido de lo aurático no posee sólo un valor epistemológico en la re-presentación, sino que hace referencia a un estado de manifestación, el tiempo de una cosa o de alguien: *el aura es la visibilidad de la detención de un aquí y un ahora*. Ahora bien, en tanto que la imagen-materia es el producto del trabajo artístico, el aura supone el acoplamiento de un *logos* y un *pathos*, y con ello la presencia de un inconsciente productivo. El aura es ese misterio ante la muerte: interpelación absoluta del otro que Benjamin menciona a propósito del retrato fotográfico.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 12

²¹¹ Henry, Michel. *Op. cit.*, p.19.

²¹² *Ibid.*, p. 11. La existencia y estatus técnico de este exterior en la imagen-materia la encontramos por ejemplo, en el arte figurativo, que no cabe duda es un proceder técnico y que se apoya en toda una serie de dispositivos estéticos con incidencia performativa. Sobre la incidencia de dispositivos técnicos como dispositivos estéticos en el arte véase mi ensayo: *Dispositivos estéticos y economías de lo sensible. Consideraciones sobre el uso del software en algunas prácticas del arte*, en el que rastreo la manera en que dispositivos como el velo de Alberti, la perspectiva artificial, la cámara oscura y el *software* condicionan la posibilidad de la imagen y en general la práctica artística. Interactive: <http://www.interartive.org/>

²¹³ *Ibid.*, p. 47.

²¹⁴ Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Op. cit.*, p. 44.

Gracias al aura, la imagen como circunstancia cristalizada en el objeto, adquiere la cualidad de permanencia, de la fijación, de la inmutabilidad; el sentido aurático es el tiempo en el que una cosa ocurre por segunda vez. “Desde ese tiempo interrumpido y por estar en él, la imagen se carga de impulso mnemónico, se hace memoria, fuerza de reposición. Entra en la lógica conmemorativa del monumento”²¹⁵. Así la imagen es la exposición de un dispositivo de reposición y de memoria, de repetición, y en esto radica la reproducción técnica. Desde la perspectiva de la re-presentación, podemos afirmar que la visibilidad no es entonces, la representación que un sujeto o un dispositivo hace, sino el tiempo de una presencia. Ahora veamos que sucede con la simultaneidad.

III. Técnica de los sueños: la simultaneidad y visibilidad aumentada

La simultaneidad según la lengua española se refiere a un elemento de tiempo: “la simultaneidad es la presencia de una cosa que ocurre al mismo tiempo que otra”²¹⁶. Al plantear la posibilidad de la visibilidad a partir de la simultaneidad nos las vemos con un interesante problema filosófico: en la simultaneidad dos o más objetos pueden existir en el mismo espacio o tiempo, y un mismo objeto en distintos tiempos o espacios. Esta afirmación cobra un interesante significado cuando se plantea en relación a la manera de operar de los procesos de inconscientes productivos, con lo que además se cuestiona el criterio moderno de identidad y diferencia y el dualismo entre lo visible y lo invisible. La introducción del inconsciente como factor en el campo de la simultaneidad puede plantearse a partir del desarrollo del concepto de inconsciente escópico definido por Benjamin, los escritos de Freud sobre el sueño que nos muestran el carácter escópico de lo inconsciente, y la existencia de la virtualidad.

En *El malestar en la cultura* Freud elabora una analogía entre las diferentes ciudades que han constituido a Roma y los contenidos yuxtapuestos que pueden

²¹⁵ Brea. *Las tres eras de la imagen. Op. cit.*, p. 13.

²¹⁶ *Diccionario de la lengua española, Op. cit.*

albergarse en el inconsciente. Y en *La interpretación de los sueños* refiriéndose al inconsciente escribe:

reproduce la coherencia lógica como simultaneidad, y obrando así procede como el pintor que al representar en un cuadro la Escuela de Atenas o el Parnaso reúne en su obra a un grupo de filósofos o poetas que realmente no se encontraron nunca juntos en un atrio o sobre una montaña, como el artista nos lo muestra, pero que constituyen para nuestro pensamiento, una comunidad²¹⁷.

Para Freud gracias a lo inconsciente pueden existir dos o más objetos en un mismo tiempo mental, con lo que el reconocimiento es fuertemente cuestionado por la imagen de un pensamiento simultáneo. Tal cuestionamiento surge al plantearse la relación entre lo que Freud llama contenidos manifiestos e ideas latentes en términos de multiplicidad de significaciones; es decir, no existe una relación unívoca, ni de correspondencia.

Nos hallamos aquí en medio de una fábrica de pensamientos en la que, como en un taller de hilaturas y según los famosos versos, se <entrecruzan mil y mil hilos, -van y vienen las lanzaderas, -manan invisiblemente las hebras -y un único movimiento establece mil enlaces²¹⁸.

El rompimiento con la univocidad es también una forma de cuestionamiento a la identidad entendida desde lo claro y lo distinto. Para Freud lo inconsciente es un artefacto que materializa visualmente el pensamiento; el sueño puede ser interpretado infinitamente, no posee un valor epistemológico único, hablamos de una multiplicidad de significaciones: “cada uno de los elementos del contenido manifiesto demuestra hallarse superdeterminado y múltiplemente representado en las ideas latentes”²¹⁹. Los elementos del contenido manifiesto quedan constituidos a expensas de la totalidad de las ideas latentes y cada uno de ellos se muestra múltiplemente determinado con relación a dichas ideas. “Hablamos así de una determinación múltiple”²²⁰. Entonces, piensa Freud, los elementos que se nos revelan como componentes esenciales del contenido manifiesto están muy lejos de desempeñar igual papel en las ideas latentes. E inversamente, aquello

²¹⁷ Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, vol. 2, Madrid: Alianza editorial, 1996, p. 159.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 139.

que se nos muestra como el contenido esencial puede muy bien no aparecer representado en el sueño²²¹. Sucede entonces que aquí no existe una correspondencia unívoca y menos aún una modalidad del pensamiento como representación uno a uno. Freud afirma que el valor de los distintos elementos de las ideas latentes no permanece conservado –o no es tenido en cuenta- en la elaboración onírica.

el sueño no dispone de medio alguno para representar estas relaciones lógicas de las ideas latentes entre sí. La mayor parte de las veces deja a un lado todas las conjunciones señaladas y toma únicamente para elaborarlo el contenido objetivo de las ideas latentes. A cargo de la interpretación queda después la labor de reconstruir la coherencia que la elaboración onírica ha destruido.²²²

Lo inconsciente produce una suerte de síntesis de los contenidos latentes, con lo que se señala aquí el carácter de yuxtaposición de los objetos en un mismo tiempo epistémico. La simultaneidad cuestiona desde el principio, el sentido de la representación y la idea de un espacio sucesivo en el que existirían objetos unos al lado de otros. La tesis aristotélica de la univocidad del objeto y la epistemología de la *representatio* son desarticuladas en su omnipresencia cuando se muestra que ese dispositivo que es lo inconsciente, no permite reducir el pensamiento a la *ratio*, sino que procede de tal forma que puede presentar dos objetos en un mismo espacio o tiempo. Acudimos con ello a una crítica a la identidad del objeto, porque como señal Freud dos objetos pueden convivir en el mismo territorio de presencia. Además, con Freud descubrimos que el pensar requiere de la visualización en su ejercicio, para llegar a la presencia, por lo que la visibilidad se torna una condición de la presencia y de significatividad en relación a la palabra. Freud señala que el pensamiento requiere de la plasticidad visual para mostrarse. Pero el argumento que da Freud es distinto al otorgado por las tesis de la modernidad acerca de un pensamiento visual. Mientras que esta última afirma que la visibilidad se funda en el pensamiento y en la imagen del pensamiento representacional, estático y al interior de una caja negra, el argumento de Freud parte de una versión contraria; es el pensamiento el que requiere de la visibilidad para territorializarse, para abrirse camino.

²²¹ *Ibid.*, P. 150

²²² *Ibid.*, p. 159.

Así, el poder de la visibilidad no tiene porque reducirse a la representación escópica fundada en la semejanza, la analogía y la oposición; tampoco al dominio de lo óptico, y la exterioridad visual no tiene porque ser un espacio homogéneo de representación secuencial, ni tampoco a un hacer visible lo invisible. La simultaneidad nos habla de cierta visibilidad aumentada en la que dos cosas existen en un mismo tiempo y/o espacio simultáneamente. Y esto es posible a partir de la presencia de dispositivo escópicos que posibilitan la convivencia de cierta virtualidad con cierta material. Digamos primero, con Benjamin que:

El sistema de dispositivos ha penetrado tan profundamente en la realidad, que el aspecto puro de ésta, libre de ese cuerpo extraño que sería dicho sistema, es el resultado de un procedimiento especial, a saber: de la grabación mediante un dispositivo fotográfico enfocado apropiadamente y de su montaje con otras grabaciones del mismo tipo. La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del dispositivo se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica²²³.

En sus trabajos sobre fotografía Benjamin insertó el concepto de *inconsciente óptico* para hablarnos de cierta visibilidad aumentada en relación al dispositivo fotográfico y luego filmico. El *inconsciente óptico* se ubica en un nuevo paradigma de lo visual caracterizado por una concepción de lo tecnológico como sustitución de la imagen-materia por la imagen-film y luego por la *e-image*²²⁴. Para Benjamin la fotografía trae consigo el acercamiento a las cosas “en su más próxima cercanía” mediante la reproducción de la imagen y, en la homogenización de la imagen en la copia y su actualización en distintos tiempos y espacios. El operador de la cámara penetra como el cirujano, en el tejido del mundo; con los nuevos dispositivos de reproductibilidad técnica nos sale al encuentro; “algo que se resiste a ser silenciado”²²⁵ y que no se refiere ya a una lejanía en el aura. Este ser que se resiste ya lo habíamos encontrado en el dispositivo como inconsciente productivo y Benjamin lo constata cuando señala que la reproducción técnica permite “resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la

²²³ Benjamin. *La obra de arte... Op. cit.*, p. 79

²²⁴ Sobre la distinción entre imagen-materia, imagen-film y e-image véase: Brea. *Op. cit.*

²²⁵ Benjamin, Walter. “Breve historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 24.

lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no son al ojo humano”²²⁶. El inconsciente óptico planteado por nuestro autor, nos permite sostener la existencia de una visibilidad aumentada, ya que <El inconsciente óptico nos muestra esos aspectos del original no accesibles para el ojo humano, sino tan sólo a un lente ajustable>. Este inconsciente óptico posibilita ese *punto de vista* de la cámara que es un condicionamiento técnico, ya que “el fotógrafo se las tiene que ver con un mecanismo sometido a *leyes limitadoras* que ni con mucho se imponen con la misma fuerza al violinista”²²⁷. Estas leyes limitadoras no son producto de un cuerpo que mira, sino de un dispositivo que opera estableciendo un punto de vista en el que se configuran “mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo”. Pero con ello podemos hablar de una visibilidad aumentada detonada por el dispositivo tecnológico; una visibilidad ampliada con el lente: con el retardador, la ampliación y sus incidencias en la mirada. La cámara fotográfica y el cine antes que los medios digitales, son dispositivos de visibilidad aumentada, gracias a los cuales acontece un agenciamiento de la mirada de la cámara con la mirada del ojo. La fotografía y el cine redefinen la función de re-presentación propia de la mirada a través del montaje, que dará la pauta para repensar los modos de visibilidad como incipientes formas de yuxtaposición.

Finalmente, el proceso de sustitución de la imagen-material por la imagen-film se transita de un dispositivo mecanicista a un dispositivo escópico que aumenta la mirada de la realidad y modifica el sentido del tiempo-espacio cartesiano:

la técnica reproductiva [...] separa lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido.²²⁸

El dispositivo fotográfico y filmico encarnará radicalmente la relación entre el individuo y el mundo, ya que “el ser humano posee una tendencia a aproximarse cada vez más a las cosas. El dispositivo acerca espacial y temporalmente las cosas al individuo”²²⁹;

²²⁶ Benjamin. *La obra de arte... Op. cit.*, p. 43.

²²⁷ *Ibid.*, p. 38. El subrayado es mio.

²²⁸ *Ibid.*, p. 44

²²⁹ *Ibid.*, p. 47.

aumenta el valor de exterioridad sensible. Con la reproducción, el tiempo y el espacio cartesiano se relativizan, pierden su autoridad unívoca; la copia permite a la imagen existir en distintos tiempos y espacios a una misma vez.

IV. Dispositivos de virtualidad

En el contexto de un incipiente proceso de descentralización física del mundo y de la imagen, en 1839 el pintor francés Paul Delaroche afirmó en relación al daguerrotipo que: “¡A partir de hoy la pintura ha muerto!”²³⁰. Delaroche se refería con esta afirmación a la crisis de un dispositivo escópico de representación y de la imagen-materia, y a una naciente reorganización del discurso visual en relación a la reproductibilidad. La aparición en el siglo XX de los rayos X, los infrarrojos, los gamma, la optrónica y sus cámaras térmicas, la ecografía por ultrasonido o la imaginería de resonancia magnética insertan en la visibilidad un inédito factor tecnológico: la virtualidad. Y con ello entramos de lleno en la visibilidad aumentada, en la que ocurre la simultaneidad entre lo físico y lo virtual, lo actual y lo potencialmente actual.

El término visibilidad aumentada tiene su inspiración en el concepto de *augmented reality* que la ingeniería informática ha puesto en circulación bajo un sentido instrumental de las técnicas y tecnologías que incorporan a la virtualidad en la producción de imágenes. La *augmented reality* se inscribe en las investigaciones y discusiones sobre lo virtual, tanto a un nivel técnico como ontológico. Lo cierto es que hoy la virtualidad parece encontrarse en varias partes y de diversas formas. Está en el espacio, en el tiempo, el Internet, el teléfono, la televisión o en la cultura visual. Parece no constituir un lugar homogéneo, sino algún lugar indeterminado por el que transitamos. Baudrillard habla por ejemplo, de una era virtual llamada “hiperrealidad”, refiriéndose al mundo en el que la función del signo es hacer desaparecer la realidad, con lo que defiende una modalidad de la simulación y del diseño que termina por absorber al mundo

²³⁰ Citado en: Mirzoelf. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós comunicación, 2003, p. 102.

en la imagen.²³¹ Pierre Levy señala que contrariamente a esta versión -que es quizá la más difundida-, lo virtual no puede reducirse a una negación de lo real, pues esta es sólo una perspectiva²³². Sobre lo virtual Pierre Levy señala que: “no entendemos este término (únicamente) en el sentido estricto de la simulación informática de un universo tridimensional explorado a través del intermediario de un casco estereoscópico y de unos guantes de datos²³³. Levy apunta que la virtualidad, en el sentido instrumental del término, designa un tipo particular de simulación interactiva, en la cual el explorador tiene la sensación física de estar inmerso en la situación definida por la base de datos²³⁴. Este autor nos habla de un abanico de posibles significados de lo virtual, los cuales responden a niveles metodológicos y de saber distintos. Entre estos se encuentra el de lo virtual en el plano del sentido común, donde según Levy se le concibe como un entorno falso, ilusorio e irreal. Desde este nivel existe un abismo insalvable entre realidad virtual y realidad a secas; así lo virtual queda desacreditado y por ello es llevado al nivel de pseudorealidad. Otra forma de entender lo virtual en el nivel técnico instrumental es como universo de calculables posibles a partir de un modelo digital y de las entradas facilitadas por un usuario digital. Los lenguajes digitales son binarios y algorítmicos, hacen de los procesos de información visual códigos, lo cual no impide la posibilidad de procesos aleatorios o azarosos. Lo virtual en este sentido tecnológico se refiere a ilusiones de la interacción sensomotriz como modelo informático.

La visibilidad aumentada cobra aquí su significado al nivel instrumental, que es el marco desde el se que puso en circulación el término *Augmented reality*, entendido como el producto de un proceso de interfaces que intercala lo analógico con lo digital. *Augmented Reality* se refiere a la función de añadir gráficos virtuales en tiempo real al campo de la visión. Su finalidad instrumental es superponer al entorno real la información que nos interesa visualizar en el marco de los ordenadores; la realidad aumentada en la ingeniería informática se refiere a la existencia de síntesis de volúmenes

²³¹ Véase: Baudrillard, Jean, *Pantalla total*, Barcelona: Anagrama, 2000; *El crimen perfecto*, Barcelona: Anagrama, 2000.

²³² Lévy, Pierre. *Cibercultura*, Madrid: Anthropos-UAM-I, 2007.

²³³ *Ibid.*, p. 22.

²³⁴ *Ibid.*, p. 56.

virtuales en escenarios físicos en tiempo real. Podemos hablar de gafas estereoscópicas, de guantes o de combinación de datos para visitas de monumentos reconstruidos, para hacer prácticas de operaciones quirúrgicas, etc²³⁵. En un sentido técnico instrumental un campo de visibilidad aumentada puede definirse como un entorno donde existen interacciones entre el universo de la información digitalizada y el mundo ordinario.

Pero desde un punto de vista filosófico el significado es muy diferente. Levy apoyándose en el esquema aristotélico, señala que lo virtual existe en potencia y no en acto, existe sin estar ahí²³⁶. Lo virtual constituye una modalidad del ser que se abre como entorno artificial y abstracto²³⁷, lo que implica unas lógicas de reorganización compleja en relación a lo material en el nivel de lo simbólico. Desde la dinámica acto-potencia, lo virtual no existe en sí mismo como algo aislado, sino que convive con lo material y este es el carácter de la simulación en el que se inscribe la visibilidad aumentada. La simulación es un tipo de convivencia entre entornos de diferente significado, más que la mera absorción de lo real en el signo.

¿Cómo pensar la visibilidad a partir de la realidad aumentada y no en función de lo visible y lo invisible? La virtualidad y visibilidad aumentada no deben entenderse en el simple nivel de la espacialidad dimensional, como tampoco en el plano meramente instrumental de las técnicas y tecnologías. Como ha mostrado Heidegger en diversos textos de su obra, el espacio se ha entendido casi siempre al nivel de la dimensionalidad, sea ésta plana, volumétrica, bi o tridimensional, y viene tradicionalmente representado a partir del cuerpo físico y la posición. Desde un ese enfoque la visibilidad consiste en un exterior donde sucede una o más síntesis en tiempo real de volúmenes virtuales con escenarios físicos. Aquí, la mirada se forja en el discurso sobre el sentido ordinario e instrumental de la tecnología, centrado en el juego de los dispositivos artificiales que inscriben aquella en al nivel de la prótesis. Desde esta óptica, el binomio tecnología-

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Toni Negri ha utilizado esta expresión un poco para hablar de lo que Baudrillard nombra simulacro. Para un estudio sobre la *simulación* como destino del ser véase: Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*. Véase también: Negri, Toni, *Arte y multitud. Ocho cartas*, Madrid: Trotta, 2000.

visibilidad posee un punto de vista instrumental, en el cual la primera conlleva entonces, un carácter teleológico-productivo, mientras la segunda se refiere a la intencionalidad y la finalidad de la visión como prótesis e interfaz del ojo.

Al nivel de los procesos de producción propios del agenciamiento de un *logos* y un *pathos*, visibilidad aumentada se refiere a un exterior organizado a partir de la simultaneidad y en referencia a dispositivos escópicos de re-presentación. Pero ello nos inscribe en un nuevo discurso sobre la visibilidad en la que la polaridad visible/invisible se convierte en una convivencia en la simultaneidad. La potencia virtual en lo actual de lo material funciona como tecnofantasia²³⁸, es decir; a la manera de un imaginario encarnado en una especie de teatro visual. El geógrafo y urbanista Edward W. Soja caracterizó recientemente, el espacio urbano como un lugar que es *simultáneamente* real e imaginario, material-actual y virtual-potencial²³⁹. Soja observa que la comprensión del nuevo lugar del *habitus* humano que él llama *postmetrópolis*, implica que se lo conciba como un lugar de tiempos vividos, en el que nos las vemos con virtualidades, en relación a las cuales concebimos las ciudades y las regiones de la vida urbana, por lo que no debemos pensar a éstas como simples representaciones abstractas, sino que operan como potencias estructurantes. El lugar urbano es un entramado de relaciones entre elementos diversos y paradójicos, entre escenarios de realidad aumentada donde el espacio geométrico cartesiano ha perdido su monopolio y la historia no es ya lineal, porque el viejo precepto de un tiempo secuencial se ha vuelto insuficiente para entender las dinámicas de flujos y velocidades culturales. Pero sobre todo, es un lugar que responde a visiones del mundo edificadas en un ambiente de hipertecnologización normalizado y donde se convive con categorías con una fuerte connotación utópica como las de *ciberespacio* o *matrix*. Como señaló José Luis Brea, pensar el mundo contemporáneo implica plantear una topología crítica de los espacios y los modos de territorializar,

²³⁸ Ihde, Don. *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona: editorial OUC, 2004, p. 35.

²³⁹ W. Soja, Edward. *Posmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Barcelona: Traficantes de sueños, 2008., p. 40

porque “nunca como en los tiempos actuales el mundo se había visto atravesado de tantos flujos, en todas direcciones (y a tanta velocidad) y de todas las cualidades”²⁴⁰.

Desde la perspectiva de Jacques Le Goff, lo imaginario opera como un conjunto de estructuras -en gran medida inconscientes- “a través de las cuales una colectividad se percibe, se piensa e incluso se sueña, y obtiene de este modo una imagen de sí misma que da cuenta de su coherencia y hace posible su funcionamiento”²⁴¹. Lo imaginario opera ante todo como dimensión virtual en lo visual y se organiza en rangos de visibilidad que se entremezclan con lo simbólico y lo ideológico. Lo imaginario, por diferencia a lo simbólico y lo ideológico, se acerca más a los procesos artísticos, ya que no se reduce a la representación y comprensión de lo real (lo simbólico), ni es un sistema de control que tienda a imponer una significación fija a la representación (lo ideológico), sino que desborda la representación meramente reproductora y, a través de la fantasía, ejerce su actividad creadora²⁴². Esto significa entre tanto, que los imaginarios no sólo se mezclan con los modos de producción y circulación de imágenes, sino que inciden creativamente en lo que un individuo o un grupo social ve y en lo que no es capaz de ver. Los imaginarios pertenecen al orden de la fantasía como potencia virtual y creativa en los ambientes visuales de los individuos. Pero no sólo están detrás de lo que éstos ven, sino que se presentan al mismo tiempo que lo material en un entorno de visibilidad. En un párrafo de Serge Gruzinski a propósito de la figura del *santo* en la Nueva España se ilustra esta suerte de visibilidad aumentada en la que lo real y lo imaginario son simultáneos:

El imaginario del *santo*, en sus infinitas variantes, despliega el filtro y el *dispositivo* a través de los cuales los indios de la Nueva España concebían, *visualizaban* y practicaban su cristianismo. A través de él se ordenaban las instituciones, las creencias cristianas tomaban sentido, adquirían verosimilitud y credibilidad. Este imaginario contribuyó a hacer compatibles y complementarios *elementos heterogéneos* –antiguos o recientes, intactos o no- que en adelante configuraban la existencia indígena²⁴³.

²⁴⁰ Brea, Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, versión pdf en: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/: p. 28.

²⁴¹ En Belinsky, Jorge. *Aproximación indirecta: Lo imaginario en la perspectiva de Jacques Le Goff*, pp. 23-27, en: www.intercanvis.es/pdf/17/17-03.pdf: p. 25.

²⁴² *Ibid.*, p. 24.

²⁴³ Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: FCE, 1994., p. 190

El imaginario del santo encarna virtualidad, ya que permite a los individuos del grupo ver aquello con lo que se identifican y a través de él establecer sus posiciones de enunciación. La figura del santo además, establece en el marco del mundo indígena novohispano, oscila entre lo real y lo virtual, entre lo simbólico y lo imaginario, ya que:

Alrededor de los “santos” se despliega, a lo largo de todo el siglo XVII, un imaginario híbrido, cuya inventiva y plasticidad contribuyeron al auge de una nueva *identidad* indígena [...] este imaginario indígena está construido sobre el acoplamiento de una expectativa y una sanción milagrosa. [...] El rumor que informa por doquier de las *apariciones* milagrosas de la Guadalupana y la naturaleza prodigiosa de su imagen [...], es significativo de esta época²⁴⁴.

Luego, en el caso del imaginario del *santo* se abre una región en la que es posible la presencia milagrosa de la Guadalupana. Este ejemplo, muy influyente en la Nueva España, nos muestra que cuando hablamos de imaginarios estamos tratando en realidad con presencias virtuales con potencia escópica; lo imaginario es un tipo de virtualidad que opera en el escenario de la simultaneidad. Ahora bien, actualmente los imaginarios son producidos por dispositivos tecnológicos y escópicos que no encarnan simplemente los inconscientes colectivos, sino que posibilitan la virtualidad. Ésta no existe de manera pura, sino que interactúa siempre con algún tipo de cultura material. La diferencia inmediata entre una y otra esfera tiene que ver con la temporalidad de cada una de estas; permanencia de la imagen-materia, impermanencia de la imagen virtual. En realidad hoy es difícil marcar una clara distinción entre la dimensión virtual y la dimensión material en el caso de la visibilidad. En todo caso, la virtualidad –pero también los viejos imaginarios- no se alberga privativamente en las mentes de los individuos, sino que la vemos en las prácticas y los sistemas de imágenes existentes en los espacios urbanos que habitamos: los artefactos, el internet, el ciberespacio, las habitaciones de entrenamiento con simuladores, las imágenes de la pantalla televisiva y el cine. La visibilidad aumentada en la que cohabitan la virtualidad y lo material se abre en la forma de teatro, de pantalla interactiva, de habitación inmersiva, de espacio urbano escenificado, todo ello en relación a dispositivos tecnológicos que soportan a una y otra esfera. De hecho, las condiciones de posibilidad de la virtualidad son siempre materiales. La virtualidad

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

interactúa con entornos materiales que están constituidos por arreglos causales, que actúan como redes de operadores de posibilidad. Para Fernando Broncano por ejemplo, la cultura material consiste precisamente en transformar las posibilidades imaginarias en posibilidades culturales:

Los imaginarios [...] son los trasfondos sobre los que se genera la interminable actividad transformativa del medio material en que consiste la cultura y la civilización. Pero sus condiciones de posibilidad son materiales. Los imaginarios operan sobre un ámbito de posibilidades que no es un *datum* en un sentido determinante, sino más bien un medio capacitante en el que se construirán nuevas posibilidades imaginadas²⁴⁵.

Y lo mismo ocurre con la virtualidad tecnológica; los dispositivos que producen imágenes virtuales transforman precisamente a éstas en posibilidades culturales. La lógica de los dispositivos que producen virtualidad es inestable y cambiante, se refiere entonces, a la fabricación de arreglos causales que trabajan, como ha mostrado Broncano, siendo operadores de posibilidad de la visibilidad: los modos de ver y las imágenes que en relación a éstos se desprenden. *La virtualidad ocurre en la duración*. Pero todo esto significa que nuestra forma actual de percibirnos y de actuar, está organizada en relación a dispositivos que detonan configuraciones de visibilidad en las que cohabitan la virtualidad y lo material. Vivimos y habitamos en lugares en los que nuestra percepción del tiempo y el espacio está fuertemente condicionada por estas tecnofantasías urbanas. Una mezcla contradictoria de cierto impulso utópico por un lado, materializado por ejemplo en figuras como las del *ciborg*, del poshumanismo, del colonialismo galáctico, la clonación, la inteligencia artificial o las ciudades-ciberespaciales, y por otro, una sensación de distopía, experimentada en medio de tantas catástrofes y violencia, en las que el uso de lo tecnológico ha sido un factor determinante y donde la racionalidad instrumental sigue siendo tan devastadora²⁴⁶.

²⁴⁵ Broncano, Fernando. *Melancolía del ciborg*. Barcelona: Herder, 2009, p 54.

²⁴⁶ La iconografía del *ciborg* es un claro ejemplo de un híbrido de materialidad y virtualidad; posee un origen que bien podemos ubicar en la cosmología del renacimiento, que hizo de la máquina una figura influyente en los discursos del arte, la ciencia y la filosofía. Rene Descartes se encargó de definir al ser humano como una mezcla de máquina y psique. Sin embargo, fue hasta finales del siglo XX cuando el híbrido ciborg cobró importancia en un gran número de proyectos científicos, filosóficos y artísticos, incluyendo manifiestos del arte y expresiones de un ideal imaginario en relación a lo tecnológico, hoy muy expandido en las regiones urbanas del planeta, aunque con particularidades dependiendo los grupos sociales que lo adoptan. El ciborg se ha construido sobre la expectativa utópica de la prolongación de la

La imagen digital se inscribe en el orden de la virtualidad, producido por un nuevo dispositivo escópico: el *software*. Éste es un dispositivo de tecnofantasia que produce re-presentación, puede modelar, simular, representar, mostrar, exhibir, indicar, etc.; un orden que abre la constitución de imágenes temporales que se soportan en algún medio digital. El régimen de visibilidad que encontramos en las posibilidades del *software* incluye procesos complejos como el de un inconsciente técnico que produce la simultaneidad que experimentamos en la *Augmented reality*. En el *software* nos las vemos también con sistemas abiertos y dinámicos, teorías del caos y de la complejidad que están a la base de muchos campos científicos. Desde su dimensión ontológica, el *software* es un sistema cultural que *potencializa*, un poder en rutas conceptuales, simbólicas, ideológicas y en general compositivas, en modelos que se expresan en la programación y el diseño digital de códigos. Desde su dimensión productiva el *software* abre un orden de simultaneidad, en tanto que es un operador de virtualización de la información. Posibilita que existan en un mismo tiempo un entorno virtual y uno material. Si el primero es potencia y el segundo acto esto no afecta el conjunto de la visibilidad. Generalmente la convivencia entre ambos estados de cosas se da en un soporte tecnológico: la pantalla que opera como visualizador. Ante ella es casi imposible distinguir entre una fuente material y lo virtual.

De esta forma, el paso de la fotografía y el cine al uso del *software*, modifica la idea de un inconsciente escópico en los términos en que lo defendió Benjamin para referirse a aquellos aspectos que escapaban al ojo y que el dispositivo deja ver. Con el *software* como proceso de producción de un orden de visibilidad aumentada se ha

vida y sobre una visión de la diferencia y la otredad política. Con el ciborg se ha consolidado una focalización visual posthumana que hoy se aprecia no siempre de forma consciente, en diferentes culturas urbanas, y que promueve culturalmente una síntesis entre lo actual y lo posible a través de lo cual los individuos concebimos, visualizamos y practicamos más o menos nuestra individualidad, asumiendo ciertas creencias y expectativas en relación a una presunta identidad postgenérica; viéndonos y viviéndonos como seres híbridos, mezcla de <sociabilidad y ficción> para usar una expresión de Donna Haraway. Pero lo central para la visibilidad, es que con el ciborg se establece un régimen en el que la visibilidad abandona paulatinamente la dimensión espacial para centrarse en el tiempo. Algo similar ocurre con la figura del *ciberespacio*, término éste popularizado por la obra de William Gibson. Véase al respecto la *Declaración de Independencia del ciberespacio* escrito por Perry Barlow en 1996; el texto expresa claramente un imaginario sobre un entorno utópico hecho de tiempo y construido a partir de la comunicación y el diálogo.

cumplido la profesía que Benjamin describió acerca de un dispositivo escópico, a saber; que éste “entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del dispositivo –que él (ser humano) tiene derecho a exigir en la obra de arte- precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese dispositivo”²⁴⁷. *Pero el software produce tiempo antes que espacio, porque –lo hemos dicho- la virtualidad es duración.*

V. Una visibilidad singularizada

Los Dispositivos de realidad aumentada nos permiten transitar del ser a lo imaginario, de la posibilidad a la actualidad, de la virtualidad a la singularización. La visibilidad en la realidad aumentada no parte de la dicotomía visible/invisible, sino que se organiza en la dimensión temporal de la posibilidad y la actualidad. Lo virtual es lo posible, mientras que lo actual es lo visible. Pero lo posible no es lo invisible. Lo invisible es siempre un punto ciego en simultaneidad con lo visible. En el Libro IX de la *Metafísica* Aristóteles analiza y rechaza a propósito de su teoría del acto y la potencia (*dynamis* y *enérgeia*), una opinión atribuida a la escuela megárica en la que se afirma: *nada es posible, excepto lo que se actualiza; solamente existe lo singular actual*²⁴⁸. La escuela megárica fundada hacia 450-340 a. C. señalaba que no existen géneros o especies universales. Su relativo auge se debió a la práctica que realizaba de la erística: el procedimiento de la disputa como una dimensión de la retórica y la dialéctica. La práctica erística surge a partir de una relación de conflicto, por ejemplo entre un proponente y un oponente, y supone un diálogo y la interrupción del mismo. Si leemos la opinión megárica sobre la potencia que rechaza Aristóteles, pero aplicándolo a la erística, podemos decir que lo posible se actualiza en una relación singular de disputa entre oponentes, es decir; la relación es posible simplemente porque existe en cada caso. Pero lo que esto significa es que la tesis *nada es posible, excepto lo que se actualiza* puede ser interpretada aquí en el sentido de que la actualización es en cada caso una *relación* en la que una virtualidad se realiza, por

²⁴⁷ Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. *Op. cit.*, p. 81.

²⁴⁸ Véase Aristóteles, *Metafísica*, *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2000, p. 356.. Para un estudio pormenorizado de esta escuela véase Gillespie, C. M. *On the Megarians*: Archiv für Gesch. Del Phlos. 24 (1911) 218-241. Véase también Levi, A. *Le doctrine filosofiche della Scuola di Megara*. R. Ac. Dei Lincei, s. 6ª vol. 3 fasc. 5-6 p. 463-499.

ejemplo en una escena de realidad aumentada. En el niverso vistual la visibilidad ocurre rizomaticamente; no hay un ojo abstracto, sino una multiplicidad; lo visible es siempre una singularización, un agenciamiento entre lo virtual y un observador. *nada es visible, excepto lo que se actualiza* cuando un individuo se conecta al ciberespacio. *Lo virtual es inmanente a lo actual-visible.*

En el ciberespacio de internet como el universo privilegiado de la realidad aumentada, la mirada es un devenir. No se trata de una mirada flotante, ya que esto supondría todavía una sustancialización; la mirada deviene múltiple, singular, en el cruce entre quien se conecta y el ciberespacio, o entre quienes se conectan para mirarse. Conectar, comunicar y significar es lo propio de la mediación tecnológica. Así, lo visible se hace, pertenece a la praxis. No existe una visibilidad ontológicamente privilegiada que sólo deba mirarse. Lo visible es la actualización de lo virtual, su singularización. En este momento enciendo mi computadora, me conecto a Internet, se abre una página, me llama la atención un video que aparece, le doy clic, se activa un motor rizomático, lo visible se actualiza en mi agenciamiento con la máquina y en la operación permanente de ese dispositivo que es Internet. Luego abro otra página de manera intertextual, ahora empiezo un chat con amigos, nos vemos por una pequeña camarita que se encuentra en la computadora. La visibilidad de torna multiplicidad, los veo, me ven, nos ven. No es un cara a cara, ya que existe un tercer otro, el dispositivo que nos mira. Por ello es que lo visible en el ámbito de la realidad aumentada no se define en relación a lo invisible sino a un acoplamiento; una mediación que es posible gracias a un Dispositivo.

En un Dispositivo de realidad aumentada acontece la multiplicidad, no como un conjunto de cosas, sino que virtualmente es una *disparation* de posibilidades que se actualizan en las conexiones que establecemos con la pantalla, pero que no dependen de nosotros, sino precisamente de esas máquinas de software-hardware que sirven de interfaces. *Disparation* es un concepto que usa Deleuze para hablar de un estado de indefinición y vaguedad, un especie de “océano”. Ahora bien, al conectarnos con la página de inicio en la pantalla nos relacionamos con al ciberespacio y nos conectamos con la lógica de ese Dispositivo que siempre esta operando –siempre hay alguien conectado-, al abrir la

página sin embargo, se establece una conexión que nos *dispone* como cibernautas. Esta conexión es una singularización de la página y de nosotros. Cada que abro la ventana de mi historial, me encuentro con el registro de una singularización. Además, veo que en mi historial navegué una serie de veces por la misma página. Esta *serie de repeticiones* es lo que de alguna manera constituye la identidad de los seres en el ciberespacio de aquello que llamamos en cada caso visibilidad. En éste un objeto virtual es realmente una serie de repeticiones. Sigamos navegando: en la página que abrimos encontramos una ventanita, le damos clic y se abre otra ventana, pero ahora nos conectamos con una amiga cibernauta, que a su vez lleva un buen rato conectado con varios amigos suyos, se producen disyunciones. Luego, en estas conexiones se dan intercambios, rupturas significantes –por ejemplo, mi amiga cibernauta y yo acordamos una cita. Finalmente, antes de desconectarme de Internet voy a “Todo el historial” y observo el registro de páginas que he abierto y cerrado, hago una cartografía con ese registro, de mi viaje por el ciberespacio. La visibilidad singularizada se construye entonces, en una serie de presencias mediadas. La mirada singularizada es la encarnación del tiempo singularizado de la mediación que se impone a la mirada. La inserción de la virtualidad en el campo de la imagen visual permite cuestionar la interpretación de la visibilidad como arte de hacer visible lo invisible, entre otras razones porque nos plantea *el derecho* que cada uno de nosotros tiene de mirar. Las prácticas del arte de los nuevos medios tiene el reto de superar los procesos que legitiman una mirada autoritaria y excluyente. Contemplar la dimensión social de la mirada y las relaciones entre visión, poder, tecnología y conocimiento en el campo artístico, nos habilita para ejercer una práctica de la diferencia en el derecho a mirar y en la creación de la imagen. Se trata en cualquier caso, de recobrar la premisa de que lo visual es cultural y que precisamente puede concebirse a la mirada como una táctica de resistencia y de fisura, allí donde los dispositivos establecen su imperio.

CONCLUSIÓN
Mirar la impermanencia: de la representación al vestigio

Quisiera concluir este trabajo de tesis planteando una serie de reflexiones sobre la visibilidad en relación a algunas prácticas artísticas que utilizan como principal fuente de creación al *software*, sobre todo para reforzar mi inclinación hacia la idea de que este dispositivo de visibilidad aumentada produce duración antes que representación. Traigo a colación aquí nuevamente la pequeña obra de Tanizaki y el artículo de Crary que mencioné al inicio de la presente tesis, porque creo que existe una relación entre la luz y la sombra que se encuentra en condición, digamos, de hermandad con la tendencia a la hiperiluminación contemporánea de la que habla Crary y con el melancólico elogio de la sombra escrito por Tanizaki, pero que toma distancia de ambas, y que voy a llamar la *condición escópica del vestigio*. Esta condición ejemplifica a mi manera de ver, la visibilidad en función de la duración y no de la espacialización. Cuando hablo de la condición del vestigio me refiero al umbral en el que lo visible se torna *impermanencia, vestigio y ruina*; en otras palabras, se trata de la resistencia propia de la duración ante la hiperiluminación de la cultura visual contemporánea. No hablo con ello, de la obsolescencia tecnológica ni de los imaginarios culturales que giran en torno a ella, lo que supondría en todo caso, una nueva crítica a los límites de la mirada establecidos por la eficacia de las tecnologías, sino y antes que nada, me refiero a la condición en la que los actos de ver se centran en la visibilidad del tiempo como lo que *siempre está yéndose*, con lo que el significado mismo de lo visible se define ya no a partir de la memoria o de lo invisible, sino en base la duración que puede ser ilustrada a partir del vestigio y a lo que podríamos llamar apoyándonos en la obra de José Luis Brea: una cultura de la *e-image*, para referirnos a una condición caracterizada por una tendencia que avanza en varios dominios de la realidad, hacia una suerte de esterilización de la mirada por las industrias culturales y al fin de los singulares y de las identidades humanas, es decir; el fin de las diferencias.

¿En qué consiste visibilizar la duración? Creo que responder hoy esta pregunta significa aceptar el valor de la imagen siendo un *pasaje de tiempo*. Barthes en *La cámara lúcida*, nos habla del tiempo en la imagen fotográfica cuando señala que en ella se expone el noema: *esto ha sido* (142). Lo visible de la imagen analógica es un tiempo pasado, no como lo que ya no está, sino como lo que ha sido, lo sucedido. En el caso de la “iconografía” del imaginario del ciborg, que incluye la desmaterialización y descentralización del cuerpo esencial orgánico, la expansión proteica, el cuerpo sin órganos, y en general la superación de un humanismo que sustancializaba al individuo, se relativiza el espacio de la imagen y la posición de la mirada, y se torna más preponderante su temporalidad. El noema *esto ha sido* es sustituido por uno nuevo: *esto está yéndose*, lo cual nos habla de una zona nomádica, variable de transición y mutabilidad. La imagen digital se caracteriza precisamente por esta transición no lineal que se observa en la posibilidad de su manipulación; como apunta Bernard Stiegler, “la manipulación es [...] la esencia, es decir, la regla de la foto digital”²⁴⁹. *E-imagen* es el término que José Luis Brea usó para referirse precisamente a las imágenes digitales; entidades fantasmales y espectrales puramente transitorias que “sólo están en el mundo yéndose, desapareciendo”²⁵⁰. Estas imágenes son devenires antes que memoria; pasajes antes que paisajes. La *e-image* es similar al no lugar, que no se conjuga ni en pasado ni en futuro, sin nostalgia ni esperanza, sino como puro *pasaje de tiempo* y figura de aproximación al modo de ser de aquellos acontecimientos que pertenecen a un universo cultural que apuesta por lo efímero y lo nomádico, donde la memoria como duración y forma de identidad social se torna problemática; universo imaginario éste en el que las cosas devienen pura manipulación sin potencia gnómica y sin posicionamiento espacial.

La producción de la imagen artística que se sostiene en dispositivos digitales ha sido capaz según creo, de producir la visibilidad en los términos de pasaje de tiempo y para ello se ha apoyado en una reflexión sobre dos temas en relación a la imagen: el vestigio y la ruina. Ambos conceptos nos hablan de un tránsito y no de la representación

²⁴⁹ Derrida, Jacques; Stiegler, Bernard. *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 1998., p. 185.

²⁵⁰ *Las tres eras de la imagen, Op. cit.*, p. 67.

en el sentido que vimos en el tercer agenciamiento. En relación al vestigio, Jean-Luc Nancy se preguntó hace algún tiempo: “¿Qué queda del arte?” Y contestó: “Acaso sólo un vestigio [...] un ordenamiento que da lugar al pasaje como tal, más al pasar que al pasado”²⁵¹. Vestigio es etimológicamente una señal, una huella, el indicio de un animal cuando pasa. Pero como observa Nancy, pensar el vestigio es ir más allá de la concepción que interpreta a la visibilidad como la manera de hacer visible lo invisible; de representarlo o exteriorizarlo. El trabajo reciente del artista mexicano Juan Manuel Escalante titulado: *34612 Hermenéutica algorítmica, distorsión cartográfica de la realidad*, consiste en una reflexión acerca de los asesinatos producidos por la guerra del narcotráfico en México, y constituye una obra en la que hace referencia a esta ontología de la impermanencia. En este país por ejemplo, nos las vemos frecuentemente con dispositivos que son presentados como medios de *hacer visible* los asesinatos ocasionados por la llamada guerra del narcotráfico y que a veces llegan a números tan alarmantes como la muerte de 30 personas en una misma noche y en un mismo lugar. ¿Podemos decir que la información que recibimos y seleccionamos hace visible ese hecho inicialmente invisible para la sociedad? ¿Qué es lo que en realidad se hace visible? Quizá la ambigüedad entre un espectáculo producido y una promesa de representación. Pero más allá de esta mirada ambigua del espectáculo, se encuentra la visibilidad de la impermanencia de la vida, del puro fluir del tiempo, de la pérdida, de un vestigio, en fin, de una ruina que Escalante produce en *34612*. Hoy más que nunca en México nos enfrentamos a una pérdida de la singularización, ejemplificada en la tendencia a producir visualmente el anonimato de aquellos que fueron asesinados en la guerra del narcotráfico. En este contexto, el *vestigio* opera siendo primero que nada una retirada del sentido de la imagen como representación de algo o alguien: “si la retirada no es una idealidad invisible que debe visualizarse, -dice Nancy- es porque se traza en su totalidad directamente en lo visible mismo (o como lo sensible en general)”²⁵². El vestigio no es una imagen de la ausencia o el afuera de la imagen, porque seguiría en la

²⁵¹ Nancy, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 113.

²⁵² Nancy, *Op cit.*, p. 125.

lógica de la visibilidad de lo invisible. Con el vestigio, el arte comienza a producir lo la visibilidad ya no como imagen mimética, sino como puro acontecimiento y *pasaje*: Aquí viene al caso mencionar algunos de los dispositivos de luz producidos por el artista mexicano Ariel Gusik, en los que se muestra una intención crítica sobre la impermanencia de la imagen más allá de la representación. Gusik por ejemplo, nos inserta en la contemplación visual del puro pasaje de la luz como devenir vestigio. “El vestigio da testimonio de un paso, una marcha, una danza o un salto, una sucesión, un impulso, una recaída, un ir o venir, un *transire*”²⁵³. El vestigio es entonces, un *pasaje de resistencia* ante una mirada dislocada por aquella imagen-huella que está siempre dejando de ser y que, sin embargo pretende remitirnos y nos hace aferrarnos a referentes fantasmales y clones producidos por las industrias culturales.

El trabajo artístico de Jim Campbell, que toma como materia de creación la luz antes que la imagen, evoca lucidamente el vestigio como impermanencia: sus instalaciones producen pasajes de tiempo en los que la mirada se enfrenta a una huella sin referente. No se trata de una mirada arqueológica que habría de invitarnos a recobrar la presencia de quien se ha ido: es antes que nada una mirada del pasaje que resiste. Campbell produce instalaciones que obligan al observador a buscar su punto de apoyo visual y a ser testigo de un acontecimiento de puro tránsito. En *Movimiento y descanso #2'*, nos las vemos con la huella que sucede y que para nada nos remite a una ausencia. Los tiempos visuales de Campbell son vestigios de un paso, de una duración que no es la de este o aquél, sino la de un común llamado humanidad. Las instalaciones de Campbell presentan también una resistencia en el tiempo a esa pérdida de espacialidad y visibilidad del espacio, a ese estar yéndose de la imagen. Duración y movimiento de luz: pasaje de tiempo, vestigio: *retirada del sentido de la imagen*.

Desde otro lugar, el proyecto *The concept of. (here and now)* de Klaus Obermaier, desactiva la carga simbólica de espacialidad del cuerpo enfatizando su temporalidad ya no en referencia a un marco representativo, sino en función de puro pasaje, como si la imagen luchara por sobrevivir a un inevitable estar yéndose. Pensar la

²⁵³ *Ibid.*, p. 130.

visibilidad desde este enfoque es redefinirla no como tributario del espacio y del relato, sino a partir del puro tiempo. ¿Qué sentido tiene entonces, pensar la imagen como vestigio y pasaje de tiempo? Al menos, nos alerta de que más allá de los intentos controlados de la representación, más allá de la producción de universos de seres fantasmagóricos por la industria cultural, se encuentra el otro que existe, sea el animal que pasa o el ser humano que deja huella. El vestigio es el último rastro de la diferencia y alteridad de ese alguien que es producido como cuerpo del deseo o monstruo, como criminal o víctima anónima que desaparece. El vestigio es así su propia resistencia en la duración.

Pero en ese *siempre estarse yéndose*, el vestigio es también ruina. Al respecto Marc Auge apunta: “Incumbe al arte salvar lo que hay de más precioso en las ruinas y en las obras del pasado: un sentido del tiempo tanto más provocador y conmovedor por cuanto no es posible reducirlo a historia, por cuanto es consciencia de una carencia, expresión de una ausencia, puro deseo”²⁵⁴. La ciudad abandonada contemporánea es el registro de la violencia que encarna una figura del accidente y el escombros, un fantasma que no ha podido escapar del tiempo de la catástrofe tecnológica. En México y en varios países de América Latina existen por ejemplo, una gran cantidad de ciudades fantasmas, abandonadas por la violencia del narcotráfico, ciudades-espectros, para usar una expresión que bien ilustra el noema: *esto está yéndose* o la *e-image* fantasmal contemporánea. Los espacios urbanos contemporáneos han sido absorbidos por maquinarias ideológicas distópicas. Ante ello, apunta Auge: “En una época que sabe destruir, y que incluso se afana en ello de forma generalizada, pero que privilegia el presente, la imagen y la copia, hay varios artistas que han quedado seducidos por el tema de las ruinas”²⁵⁵. En diversas propuestas artísticas que utilizan nuevos medios se trabaja deliberadamente con el imaginario de la *ruina* como resistencia. La ruina es la presencia de una pérdida o una caída de cara a los espacios urbanos hipertecnologizados, como lo muestra la fotografía reciente de Paolo Pellegrin, que invita a la experiencia de un tiempo

²⁵⁴ Auge, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 116.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 113.

distinto al económico y constituye una forma de devolver su duración al paisaje inserto en la zona límite de la destrucción generalizada en un mundo tecnológico.

Marc Auge señala que la ruina es *tiempo puro*. La ruina sigue siendo el residuo de aquello a lo que representaba, pero ya no como historia, sino como duración. En la ruina el tiempo de la obra es el presente de la mirada, que no hace de este referente un fantasma. La ruina al contrario, impone a la naturaleza un signo temporal y ésta elimina de aquella su carácter histórico hacia lo intemporal, lo que permite el encuentro y la convivencia entre lo natural y lo artificial: Proyectos como: Jardín Zen de Jaime Otis, *SEFT-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada* de Iván Puig y Andrés Padilla, y *Perpendicular Cinema* de Julian Maire reflexionan sobre la resistencia de la visibilidad en la ruina. En las instalaciones de Maire existe una empatía entre las dimensiones analógica y digital de la técnica como juego de pasado-presente: diapositivas, carretes y máquinas con movimientos milimétricos exactos dependientes de un sistema de *software-hardware* constituyen un dispositivo de luz que deconstruye y reconstruye la presencia formada de fotografías de diferentes personas, en diferentes lugares y tiempos. A partir del efecto que causa un sistema analógico-digital, Maire hace del observador un viajero y de lo visible un *pasaje* de tiempo. Estos proyectos del artista tienen la forma de la duración que se ofrece a quien las recorre como una ruina que se rehace en función del dispositivo tecnológico que la sostiene. En las imágenes deconstruidas y reconstruidas por Maire, sucede lo que Auge apunta del recuerdo: “el recuerdo se construye a distancia como una obra de arte, pero como una obra de arte ya lejana que se hace acreedora del título de ruina”²⁵⁶.

¿Cuál puede ser entonces, uno de los compromisos principales del trabajo artístico en este inevitable horizonte de la cultura visual en el que la visibilidad y la mirada se enfrentan a una constante producción de lo invisible o lo visible como fantasmas? Creo, que no se trata ya de hacer visible lo invisible, no se trata de invitar al otro a que se muestre en un espacio visual previamente producido, antes bien, lo fundamental es que la práctica artística produzca dispositivos técnicos, tecnológicos o tecnocientíficos, flexibles que

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

permitan al otro producir su propia duración o en todo caso, dejar en su paso, su propia huella y su propio rastro. La visibilidad entonces, no es el producto de un ojo que mira ni de la epifanía del objeto. Es el umbral detonado por dispositivos que a su vez se alimentan de otros dispositivos y de las relaciones de agenciamiento en las que nos involucramos. La representación como reconocimiento seguirá operando, pero es importante señalar que no es la única manera de operar de la visibilidad y que para el caso específico de los modos de producción, registro y consumo artístico, quizá ya ha sido agotada. En todo caso, los caminos que tome la visibilidad humana dependerán siempre de los dispositivos escópicos imperantes que encarnan los inconscientes humanos históricamente edificados.

Bibliografía

1. Agamben, Giorgio. *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y el gobierno*. Valencia: Pre-textos, 2008.
2. Agamben, Giorgio. *What is an apparatus? And other essays*. Stanford California: Stanford University Press, 2009.
3. Amount, Jaques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 2000.
4. Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid: Grados, 2000.
5. Aristóteles. *Mecánica*. Madrid: Gredos, 2000.
6. Aristóteles. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2000.
7. Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1989.
8. Arnaldo, Javier (Ed). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994.
9. Auge, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
10. Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Gedisa, 1993.
11. Badiou, Alan. *Quince tesis sobre el arte contemporáneo*.
<http://linkillo.blogspot.com/2005/01/quince-tesis-sobre-el-arte.html>
12. Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1999.
13. Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 2000.
14. Baudrillard, Jean. *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama, 2000.
15. Baxandall, Michael. *Giotto los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid: Visor, 1996.
16. Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE, 1994.

17. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
18. Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004.
19. Belinsky, Jorge. *Aproximación indirecta: Lo imaginario en la perspectiva de Jacques Le Goff*, pp. 23-27, en: www.intercanvis.es/pdf/17/17-03.pdf
20. Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000.
21. Blumenberg, Hans. *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
22. Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film y e-image*. Madrid, Akal, 2010.
23. Broncano, Fernando. *Melancolía del ciborg*. Barcelona: Herder, 2009.
24. Broncano, Fernando. *Mundos artificiales*. España: Paidós, 2000.
25. Bürger, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996.
26. Crary, Jonathan. “Modernización de la visión”, en Steve Yates (ed.). *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
27. Crary, Jonathan. “Sobre los finales del sueño: sombras en el resplandor del mundo 24/7”. *Revista de Estudios visuales*, # 5: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/crary_24_7.pdf
28. Damasch, Hubert, *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
29. Deleuze, Gilles Félix Guattari. *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
30. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2005.
31. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2006.
32. Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault. Filósofo*. Barcelona, Gedisa, 1999.
33. Deleuze, Gilles. *Deseo y placer*. Córdoba: Alción, 2006.
34. Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

35. Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba-Universidad de Buenos Aires, 1998.
36. Derrida, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro.ediciones, 1999.
37. Descarte, Rene. *Tratado del hombre*. España: Biblioteca de Grandes pensadores, 1990.
38. Descartes, Rene, *Las pasiones del alma*. Coyoacán, México, 2000.
39. Descartes, Rene. *Los principios de la filosofía*. Barcelona Biblioteca de los Grandes pensadores-Alianza, 1995.
40. Descartes, Rene. *Meditaciones metafísicas*. España: Austral, 1982.
41. Echeverría, Javier. *La revolución tecnocientífica*. Madrid: FCE, 2003.
42. Fisher, Jaime. *El hombre y la técnica. Hacia una filosofía política de la ciencia y la tecnología*. México: UNAM, 2010.
43. Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: UNAM, 2011.
44. Foucault, Michael. *Hermenéutica del sujeto*. La plata: Altamira, 1996.
45. Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*. México: Siglo veintiuno editores, 1995.
46. Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, trigésima edición, 2001,
47. Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. vol. 2. Madrid: Alianza editorial, 1996.
48. Freud, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. México: Alianza editorial, 1998.
49. Gagnon, Jean “Dispositivo, instrumento, dispositivo: un ensayo de definiciones” en *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología No. 11*, 2011: <http://artnodes.uoc.edu>.
50. Gonzales García, Ángel, Francisco Calvo y Simón Marchán Fiz (Editores). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2003.
51. Habermas, Jürgen. *Ciencia técnica como “ideología”*. Madrid: Tecnos, cuarta edición, 1999.
52. Heidegger, Martin. *Caminos del bosque*. España: Alianza forma, 2000.

53. Heidegger, Martín. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
54. Heidegger, Martin. *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Trotta, 2000.
55. Heidegger, Martin. *Observaciones relativas al arte -la plástica- el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona: Universidad pública de Navarra, 2003.
56. Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
57. Henry, Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela, 2008.
58. Hottis, Gilbert, “Filosofía de la técnica y de las tecnociencias”, en *Historia de la filosofía. Del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1999.
59. Ihde, Don. *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías; nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona, UOC, 2004.
60. Iliana Hernández (comp.). *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
61. Jay, Martin. *Campo de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Argentina: Paidós, 2003.
62. Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la mirada en la filosofía francesa contemporánea*. Madrid: Akal, 2008.
63. Kant, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Salamanca: Sígueme, 1994.
64. Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1973.
65. Leonardo da Vinci. *Tratado de la Pintura*. Madrid: Akal, 1998.
66. Levinas, E. *La realidad y sus sombra*. Madrid: Trotta, 2001.
67. Lévy, Pierre. *Cibercultura*, Madrid: Anthropos-UAM-I, 2007.
68. Marx, Carl. *Capital y tecnología. manuscritos de 1861-1863*. Piero Bolchini (ed.), México: Terra nova, 1980.
69. Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós comunicación, 2003.
70. Mitcham, Carl. *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* Barcelona: Anthropos, 1989.
71. Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, , 2007.

72. Nancy, Jean Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
73. Nancy, Jean-Luc Nancy. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La cebra, 2007.
74. Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida, seguido de La Shoa, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu/editores, 2006.
75. Nancy, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
76. Negri, Toni, *Arte y multitud*. Ocho cartas, Madrid: Trotta, 2000.
77. Nieto, Alcaide, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cuadernos de arte cátedra, 1985.
78. Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. México: Alianza Editorial, 1989.
79. Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. España: Tusquets, 3ª ed, 2008.
80. Pardo, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos, 1992.
81. Penny, Samon, *Why do we want our machines to seem alive?*, published Scientific American, 150th anniversary issue, sept., 95: http://ace.uci.edu/penny/texts_toc.html
82. Platón. *Diálogos. IV República*. Madrid: Gredos, 2000.
83. Platón. *Gorgias*. Madrid: Gredos, 2000.
84. Prada, Juan Martin, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012.
85. Racière, Jaques, *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del Estante, 2006.
86. Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Univeritat Autònoma de Barcelona-Servei de Publicacions, 2005.
87. Raunig, Gerald. *Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Barcelona: Mapas, 2008.
88. Real academia española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición, <http://rae.es>.
89. Ricoeur, Paul. *El sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996.
90. Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo veintiuno, 1999.
91. Rorty, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.

92. Scharf, Aarón. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
93. Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.
94. Sloterdijk en: Sloterdijk. *Normas para un parque humano*. Madrid: Siruela, 2000.
95. Sontang, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
96. Steve Yates (ed.). *Poéticas del espacio*. España: Gustavo Gilli, 2002.
97. Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo 2. La desorientación*. Argitaletxe Hirus, S. L., Ministerio francés de Cultura-Centre National du Luvre, 2002.
98. Tanizaki, Junichiro. *Elogio de la sombra*. Madrid, Siruela, 2011.
99. W. Soja, Edward. *Posmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Barcelona: Traficantes de sueños, 2008