



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

AUTORREFERENCIA, INDIVIDUACION, MODULACION. LO VIVIENTE VISIBLE EN TRES DISPOSITIVOS FOTOGRAFICOS.

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE: MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA: **LUCIANO SANCHEZ TUAL**

DIRECTOR DE TESIS: MTRO. ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA (FAD)

SINODALES:

DR. FERNANDO ZAMORA AGUILA (FAD) PRESIDENTE
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCIA(FAD)SECRETARIO
MTRO. ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA (FAD)VOCAL
MTRO. EDUARDO ACOSTA ARREOLA (FAD) SUPLENTE
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA(FAD)SUPLENTE

MÉXICO, D.F., 2014





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.

Para tu amistad y tu rivalidad, que me salvó de tantos peligros.

Para mi familia, en México y Francia.

AUTORREFERENCIA, INDIVIDUACION, MODULACION. LO VIVIENTE VISIBLE EN TRES DISPOSITIVOS FOTOGRAFICOS.

Contenido

INTRODUCCION.....	4
i. Hipótesis: La vida que se mira a sí misma.....	4
ii. Un montaje viviente.....	7
iii. Referencias nómadas: ¿qué es un dispositivo?.....	11
iv. Pensamiento fotográfico mediante dispositivos de visibilidad y enunciación.	14
I. NUEVOS OJOS (AUTORREFERENCIA).....	17
1.1. Consideraciones fenomenológicas	19
1.1.1. El entrelazo.....	19
1.1.2. El Otro como idea de lo Infinito.....	24
1.2. Consideraciones psicoanalíticas.....	27
1.3. Autorreferencia.....	30
1.3.1. Recursión y dialógica.....	30
1.3.2. Relaciones autorreferentes	34

1.4. Ojografía.....	37
1.4.1. Ojo por ojo	37
1.4.2. Ojo cíclope y ojo gemelar	38
1.4.3. Ojo más ojo	40
1.5. El ojo como iconografía autorreferente.....	41
II. NUEVAS BIOLOGIAS (INDIVIDUACION)	48
2.1. Consideraciones teóricas	50
2.1.1. El hacer cosa de la cosa.....	50
2.1.2. Máquinas biológicas.....	52
2.1.3. La individuación.....	56
2.1.4. Ani-Mal	60
2.2. Zoografías.....	63
2.2.1. Caos-germen.....	63
2.2.2. Categoría y animal.....	65
2.2.3. Bioluminiscencia y fosforescencia.....	67
2.2.4. Mamíferos volviendo al océano	72
2.3. Más respuestas animales.....	74
III. NUEVAS CONSCIENCIAS (MODULACION)	77
3.1. La imagen como modulación de lo viviente.....	78
3.1.1. Lenguaje analógico: molde, módulo, modulación.....	80
3.1.2. Modulaciones y sensación	85

3.1.3. El movimiento como diagrama fotográfico de lo viviente.....	87
3.1.4. La máquina faltante.....	89
3.2. Nuevas consciencias.....	95
3.2.1. Movimiento y voluntad.....	95
3.2.2. Mo-ver.....	99
3.2.3. Hacer una animación con una fotografía.....	101
3.2.4. GIF animado.....	102
3.2.5. Escáner.....	104
3.2.6. Gaviota de Marey.....	105
3.3. Posibilidad de fotografiar el movimiento.....	107
IV. CONCLUSIONES.....	109
4.1. Hacer protocolos desde la práctica artística.....	109
4.2. Investigar como relación y sensación.....	110
4.3. Fotografía.....	111
4.5. Conclusiones sobre lo viviente.....	112
4.5.1. Autorreferencia.....	112
4.5.2. Individuación.....	113
4.5.3. Modulación.....	113
iv. Fuentes.....	115

INTRODUCCION

i. Hipótesis: La vida que se mira a sí misma

Esta investigación comenzó con una frase que parecía volver constantemente a mi¹ mente: *lo viviente se mira a sí mismo*. Pero es ahora que me la digo, puedo enunciarla. Era un axioma sin código, en el sentido de que surgió en mí como una sensación², proveniente del caos hacia una dirección, entre muchas posibles, a esta hipótesis que mencioné: **lo viviente se mira a sí mismo**. Este enunciado se inserta entre una visibilidad que me precede y, también, trabajarlo me hace producir más visibilidades y más enunciados. La hipótesis es un punto de partida para una construcción experimental que cada vez contendrá más información alrededor de la sensación inicial, produciendo pensamientos cada vez más complejos, portadores de la primera premisa pero habiendo crecido hacia otras. Es decir, podemos esperar más hipótesis para trabajarlas conjuntamente o como tesis separadas.

¹ Le solicito que me hagan una concesión: a veces tengo que hablar en primera persona, a veces en tercera. Porque tengo que ser autónomo para mostrarles ciertas ideas y, en otros momentos, holístico, formando sistemas humanos con ustedes. Escribir implica una construcción de lo consciente, un lugar para pensar ahí donde se necesita estar. Ese ahí lo escribo, lo escribimos. Véase Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I: ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores, 2012.

² "Es necesario reconocer tres estados mentales diferentes. Primero, imagina a una persona en un estado de somnolencia. Supongamos que no está pensando en nada más que en el color rojo. Tampoco está pensando acerca de él, esto es, no se pregunta ni se responde a ninguna cuestión sobre él, ni siquiera se dice a sí mismo que le gusta, sino que simplemente lo contempla tal y como su imaginación se lo presenta. Quizás cuando se cansa del rojo, cambie a algún otro color, -por ejemplo, un azul turquesa- o a un color rosa; - pero si lo hace así, lo hará por el juego de la imaginación sin ninguna razón y sin ninguna coacción. Esto es lo más cerca que se puede estar de un estado mental en el que algo está presente, sin coacción y sin razón; se llama Sensación. Excepto en la hora en la que se está medio despierto, nadie está realmente en un estado de sensación puro y simple. Pero siempre que estamos despiertos, algo se presenta ante nuestra mente, y lo que se presenta, sin referencia a ninguna coacción o razón, es la sensación." Peirce, Charles S. *¿Qué es un signo?*, C.P. 2.281, 1894. Publicado en <http://www.unav.es/gep/Signo.html>, acceso febrero 2014.

Como ser viviente, ¿puedo autorrepresentarme?³ Soy (digo que soy) un ser viviente mirando y significando aquello de lo que soy parte, aquello de lo que vivo y de lo que la vida me pide, a través de mi cuerpo, de mi ser biológico, de mi consciencia, un todo entrelazado, a final de cuentas, en nuestros símbolos, nuestros lenguajes. La subjetivación de lo viviente es una epistemología del ser que vive, en tanto que el ser cognoscente está vivo, está en la vida, ser que realiza que su cognitividad es lo que lo hace un ser viviente. De algún modo, todo está vivo para el ser viviente, porque las representaciones que se hace de cualquier cosa en el mundo (lo Otro) determinan

sus actos, su pensamiento, su voluntad en tanto cuerpo individual. Por ejemplo, entre lo orgánico y lo inorgánico⁴ no hay una división válida para todas las perspectivas. Al mirar unos minerales hexagonales, no puedo sino admitir que la forma que se produce en mí no proviene de un solipsismo; es un entendimiento que se sostiene tanto de las piedras como de otros animales y plantas. Mismo entendimiento que se sostendría entre un virus⁵ y yo. La potencialidad de lo que mi cuerpo viviente puede percibir o representarse bajo



La vida que se ve a sí misma

1. Luciano Sánchez Tual. *La vida que se mira a sí misma*, escaneo y manipulación digital, 2013.

³ La discusión sobre la significación (de la cual la representación es parte) es históricamente enorme. Por el momento, tengo en mente lo que de la representación decía Schopenhauer: "[...]el mundo objetivo, el mundo como representación, no es la única cara del mundo, sino tan sólo por así decirlo la cara externa del mundo, el cual todavía tiene otra cara entera y absolutamente distinta que es su esencia más íntima, su núcleo, la cosa en sí; en los siguientes libros la examinaremos denominándola, con arreglo a la más inmediata de sus objetivaciones, voluntad." *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza, 2010, p.153.

⁴ *Ídem*, p. 278: "Habríamos de colocar la clave para comprender la esencia en sí de las cosas, que sólo nos puede suministrar el conocimiento más inmediato de nuestra propia esencia, también en los fenómenos del mundo inorgánico, tan sumamente distante de nosotros.[...]cuando vemos al cristal cristalizarse rápida y súbitamente con tanta regularidad en su configuración, se nos revela como un resuelto afán por expandirse en varias direcciones que sólo se ve retenido por la solidificación;"

⁵ Los virus son organismos que no cumplen la definición clásica de la biología para ser vivo: no tienen cuerpo uni o pluricelular.

sus condiciones propias, está eternamente entramado a un conocer que no cesa desde mi nacimiento hasta mi muerte. Aunque sea yo un ser autónomo, un sistema cerrado, separado, no puedo estar "vivo" si no recorro la red de lo que entiendo como el mundo, desde mi ser cognoscente y a la vez cognoscible. La vida como proceso es un proceso de cognición. Ya sean piedras en el suelo o pájaros en el cielo, formo con ellos una sola organicidad.

Ahora bien, esta organicidad llama a su contrario: la representación de una totalidad es imposible. Lo que sí es posible, es un deseo de lo absolutamente Otro, de lo infinito. Podemos intentar representar un infinito, en tanto que somos parte de él, en tanto que me rebasa, indicándome incompleto y deseante. Deseo de vivir, de ser vida, de "vivir de la vida". No puedo representar lo infinito como una totalidad, porque supondría algo terminado, con razones finitas las cuales algún día conoceríamos del todo en un algún destino teológico. La vida o lo viviente se mira, se escucha, se lame, se acaricia a sí mismo porque al conocerse efectúa el deseo de su infinitud desde representaciones finitas, desde seres separados pero comunicantes, hablantes, razonantes.

Lo viviente no puede ser un tema más porque, en un sentido ontológico, es lo que posibilita todo dispositivo humano que resulte en algún discurso (de enunciados e imágenes). Lo viviente es algo que tiene que ser reconocido como una fuerza o energía originaria sin la que ningún cerebro pensaría, ningún arte sería hecho.

ii. Un montaje viviente

Me resulta evidente que la imagen no está en el presente. [...] La imagen es en sí una totalidad de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que transcurrir, ya como común múltiple, ya como el más pequeño divisor. Las relaciones de tiempo nunca se aprecian de un modo normal, sino mediante la imagen, a partir del momento en que la imagen es creadora. Ésta vuelve sensibles, hace visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente.⁶

Si pudiera referirme a un pensamiento que me autoriza (sin autoritarismo) a validar lo que emerge desde un pensamiento artístico (fotográfico, pictórico, gráfico, hay tantos adjetivos como hay prácticas artísticas) mencionaría a Gilles Deleuze y Félix Guattari. En esta o estas tesis, fui entrelazando incisos que alternan en las tres formas de saber o pensamiento que constituyen *¿Qué es la filosofía?*, libro totalmente útil para un entendimiento multi-inter-transdisciplinario, amén de otros libros del binomio Deleuze-Guattari como *Mil mesetas*. Como sabemos, Deleuze y Guattari reflexionan que lo propio a la filosofía es el concepto, a la ciencia el prospecto y al arte el afecto-percepto. El problema de la filosofía consistiría en adquirir una consistencia sin perder lo infinito en el que el pensamiento se sumerge. Consistencia mediante conceptos los cuales pueden ir a velocidades infinitas. A ese infinito y sus velocidades renuncia la ciencia, que en vez de consistencias, demarca referencias, actualizadas por funciones. De acuerdo a esto, he escrito confiando en que las consistencias se darían en algún momento, tras repetir mis viajes y velocidades. Fue y es cuestión de estar atento (consciente) y registrar lo que se va haciendo consistente por proximidad. Paso por muchos momentos de referencia, ocurrencias o datos que no son más que funciones de planos referenciales. La descripción de una televisión de plasma, un capítulo del sistema lacaniano, algunos artistas cuya obra está catalogada ampliamente por la Historia del arte, etc. Tales fragmentos son necesarios, o emergen tan naturalmente como las

⁶ Deleuze, Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran », en *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. Paris : Minuit, 2003, p. 270. Citado en Didi-Huberman, G., *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2012.

imágenes fotográficas o de otro tipo, todas sensaciones moduladas en perceptos y afectos. Se reintegran al caos del que surgen y se distinguen los modos de ver las cosas. Un modo de pensamiento parece estar hecho inevitablemente de otros dos: razón, imaginación, entendimiento. Ciencia, arte, filosofía. No existe algo que esté exclusivamente en uno de esos tres modos. Somos resultado de sus superposiciones, híbridos, mezcla.

El arte, para Deleuze y Guattari, está hecho de Figuras estéticas que se producen al rebasar las afecciones y percepciones usuales. Eso es un afecto-percepto, tal como en la filosofía el concepto o personaje conceptual se separa de la *doxa* u opiniones corrientes. En filosofía deleuziana, el concepto no es consenso ni comunicación. Para el arte, la percepción es contemplación y la afección es reflexión y la relación de ambas es comunicación. Al igual que en la filosofía, los considera para ir un poco más allá. La ya famosa noción de Deleuze y Guattari es que el arte hace “bloques de sensación”:

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes un estado de quienes los experimentan; las afecciones ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismo y exceden cualquier vivencia⁷.

Es una decisión: podemos representarnos cosas vivientes y cosas no-vivientes o bien, representarnos lo sentido/percibido/pensado como viviente. Aquello que podamos hacer entrar en relación, mediante dispositivos de imaginación e invención, estará plenamente vivo. Y entre más alejado parezca estar lo que logremos poner en relación, mayor será lo creado. La consciencia que puede significar lo viviente mediante lo que no tiene consciencia amplía los significados posibles de “vivo”. Significar algo como viviente es una construcción resultante de nuestra misma constitución viviente. **La significación humana es la relación de dos voluntades: la de una vida que no cesa de crear individuos, y la de un individuo que no cesa de representar la vida.**

⁷ Deleuze, G. y Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993, p. 165.

La actividad artística es un campo donde la experimentación y transformación hacia nuevas imágenes de lo viviente ocurren de una manera rápida e intensa, ya que eso es su principio de acción: lo que está vivo se transforma incesantemente. Al menos desde un punto de inicio que seguramente se ha hecho pasado y por lo tanto dudoso⁸, mi interés estaría en construir fotografías y conceptos que pudieran expresar en un plano (la impresión o matriz fotográfica) la inquietud permanente cuando pensamos lo viviente: **¿cómo puedo definir qué es lo que está vivo o no?** ¿Acaso no todo es susceptible de animarse, bastando con que sea mirado? Y si este deseo de mirar me lleva a mover mis impulsos eléctricos biológicos ante, por ejemplo, un pigmento de lapislázuli o bien el azul Klein, ¿cómo puede algo “inerte” o “sin vida” animarme?

Un artista pictórico, al dibujar y pintar un animal, más que configurar y animar ciertas materias secas y húmedas, lo que está haciendo es animarse a sí mismo. Al presentarse con entrega total a su acto de representación de lo viviente, pintura y pintor devienen, son un solo devenir⁹ aunque no se fusionan en algo indistinto porque siempre están mediados por lo que los relaciona y los diferencia. Ser consciencia de transformación implica desarrollar un aparato de conocimiento, una máquina cognoscitiva, un bioartefacto que viva y se auto-conozca como vida.

Nacemos por y dentro de campos relacionales, donde ‘percibir algo’ es suficiente para establecer una relación. El campo problemático (*matter*) o realidad pre-individual¹⁰ en la que un individuo viviente actúe, en grados de dependencia y en autonomía modificadora de esa problemática, implica que en sí mismo el individuo viviente es siempre mediación de algo, es decir, parte de una mediación. Las relaciones son siempre mediadas, porque es necesario que algo funcione como instrumento, herramienta, signo. Lo que es instrumento o mediación es la vez mediado si tratamos de explicarlo, en una relatividad (relacionalidad) infinita. Nos hallamos, sin lugar, pero transformándonos, en un conjunto de dinámicas, una *intensión*, un territorio, usando términos de Deleuze¹¹. Y aún más, no es territorio,

⁸¿Esta introducción que escribo es realmente el inicio de esta tesis? ¿Es posible ‘un’ inicio, ‘el’ inicio? He regresado a retocar las primeras partes de mi escrito pero, si hubiera confianza total en un rigor del descubrimiento o la investigación, tendría que abstenerme de volver sobre mis pasos para revisar y corregir.

⁹“Y es que uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al pensamiento y lo relanzan.”, Deleuze, G. y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993, p.46.

¹⁰ Cf. Simondon, Gilbert, « Histoire de la notion d’individu », texto compilado en *L’Individuation (à la lumière des notions de forme et d’information)*. Grenoble : Millon, 2005.

¹¹Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1998.

como si fuera algo delimitado, es más bien territorialización y desterritorialización permanente. Un desierto poblado por nómadas, sin compartimentar el territorio, moviéndose, donde las rutas se borran por las tormentas de arena pero recuperadas mediante repetidas canciones-brújula, haciendo retornar lo que media, lo que diferencia y a la vez mantiene todo en un plano de consistencia.

Antes de ser consciente de ellas, las interacciones del mundo físico y las operaciones de los vivientes ya nos han constituido. Desde este punto de vista, el concepto de lo que origina un cerebro no es pensable por él mismo, puesto que su origen se remonta a esas interacciones, al *clinamen* que pensaba Lucrecio¹², a la biocomputación que depende más del programa de cada célula que a la emergencia de un modulador pero no creador, el cerebro. Nuestro pensamiento nace desde una mediación y piensa por mediaciones, nace desde lo que ya funcionaba sin un cerebro. En ese sentido, la constelación de los modos de ser consciente, el pensamiento, es una emergencia más, una contingencia de algo que ya caminaba por su cuenta. De las interacciones físicas de nuestro universo surgió aquello que puede tener poder sobre ellas mismas. Las células están hechas de interacciones físico-químicas. Sin embargo, tienen cierto poder sobre ellas. Son capturadas (y liberadas) por el sistema-célula, dirigidas en un orden nuevo. Del orden físico-químico al orden biológico, se incrementa la complejidad. La vida son múltiples ordenaciones, que pueden revertir o reducir la entropía del universo¹³, el cual se transforma hacia la no-transformación según la predicción termodinámica-estadística. Lo viviente no es la primera forma de organización: captura las primeras organizaciones y las reorganiza a un nuevo nivel, más complejo.

¹² Lucrecio. *La naturaleza*. Madrid: Gredos, 2003.

¹³ Cf. Lovelock, James. *Gaia: a new look of life in Earth*. Oxford : Londres, 2000, así como Schrödinger, Erwin, *What is life?* Cambridge University Press: Londres, 2013.

iii. Referencias nómadas: ¿qué es un dispositivo?

Deleuze y Guattari dirían 'prospecto', pero yo usaré el término 'marco referencial' por unos momentos. Me encuentro buscando marcos referenciales que puedan explicar cómo las referencias circunscritas en ellos habrán cambiado en todo uso de dicho marco. Es decir, al usar un marco referencial éste se modifica, lo que cuestiona un tanto la noción de que 'marco referencial' significa ley o linaje histórico o contexto estable. Si puedo explicarme de otro modo, diría que una investigación es construir un marco referencial que pueda observar su propio crecimiento en imágenes y enunciados, para constantemente transformarse, con el fin de aceptar/rechazar todo injerto como devenir. Injertos de conceptos o contigüidad significante; injertos de ritmos y combinaciones de métodos de injerto o, si se quiere nombrar así, metodología. Me encuentro buscando, entonces, alguna noción que pueda posibilitar la transformación de su marco referencial o conceptual y su metodología, sin dejar de hacer una memoria o un montaje histórico de lo ha producido y va produciendo. Esta noción es el *dispositivo*; y, también, *esta noción es dispositivo*.

Giorgio Agamben, en el conocido artículo¹⁴ "¿Qué es un dispositivo?", define 'dispositivo', en primer lugar desde el pensamiento de Michel Foucault:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de

¹⁴ Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, París : Payot & Rivages, 2007.

formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos.¹⁵

En la acepción de dispositivo de Michel Foucault¹⁶, hay cosas vistas y no-vistas, cosas dichas y no-dichas, porque se trata de tener poder sobre lo que pasó, lo que pasa y lo que pasará, forzando las contingencias a ocurrir en esa red llamada dispositivo y definir las bajo sus premisas. Precisaré que, para Foucault, un dispositivo siempre es una estrategia implementada para tener poder sobre una emergencia, una situación nueva que necesitaba ser gobernada. Foucault decía que el dispositivo no tiene gobierno, se rehusaba a hablar de figuras como el Estado¹⁷, la Justicia, etc. El dispositivo es lo que posibilita poder (saber, ver, enunciar..) y dentro de él *podemos poder*.

Agamben, en el mismo texto, rastrea el posible antecedente en Foucault de su uso propuesto para la palabra 'dispositivo'. Agamben lo halla en Jean Hyppolite, uno de los maestros de un joven Foucault. Hyppolite, en sus cursos, trabajó el concepto de la 'positividad' para Hegel. La positividad es el elemento histórico que hemos hecho con reglas, ritos, instituciones. En la dialéctica hegeliana, es la contraparte de la razón natural (teórica y práctica). Como señala Agamben, esta dialéctica, en suma, es la de la libertad y del mandato. Tal dialéctica de la razón natural y la Historia se puede entender, también, como una dialéctica de lo natural y lo artificial. El sujeto es una Forma o Figura transformándose incesantemente en tanto es mundo de lo viviente (lo natural) como es mundo de lo artificial (lo cultural). No es que el sujeto haga una síntesis "satisfactoria" de lo natural y lo artificial (¿para quién o para que sería satisfactorio?); es más bien que el sujeto es un movimiento, una tensión, una *máquina de guerra*¹⁸.

¹⁵ Foucault, Michel: *Dichos y escritos (Tomo III)*, Madrid: Editorial Nacional, 2002, p. 229.

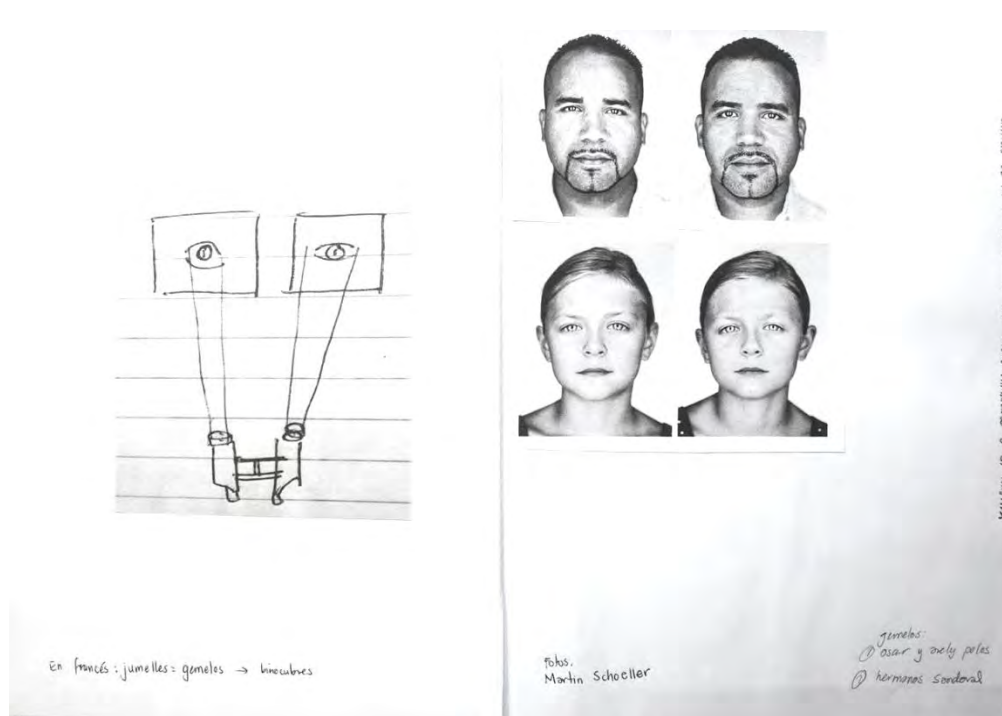
¹⁶ Cf. Deleuze, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*. Tomo 1. Buenos Aires: Cactus, 2013.

¹⁷ Cf. Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?", en *Sociológica*, 26.73, 2011, p.253.

¹⁸ Didi-Huberman, Georges. "La exposición como máquina de guerra . Keywords.", en *La exposición como dispositivo*, Minerva, 16.11. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011.

Entonces, la problemática de una 'positividad' o 'dispositivo' no se plantea sólo desde el análisis y crítica a sociedades religiosas, capitalistas, disciplinares o de control, sino también desde los microdispositivos con el que el sujeto se analiza y critica *a su manera*, entre la proliferación de macrodispositivos.

En realidad, el crédito de mis líneas va para la claridad de Agamben. Propone, en el mismo artículo, que veamos el mundo como la relación de dos partes: por una parte los seres vivos y las sustancias (lo ontológico), por otra los dispositivos en los que estos seres están continuamente capturados (lo económico). Y, como tercera parte, surge el sujeto, el producto de la relación entre lo ontológico y lo económico, entre lo viviente/físico y los dispositivos. El sujeto, según Agamben, es el cuerpo-a-cuerpo de lo vivo y los aparatos. La subjetividad sería siempre un cúmulo de procesos que responde a los aparatos o economías establecidas. Yo agregaría que, antes de esos dispositivos o economías humanas, ya ocurrían y ocurren economías de lo físico y de lo biológico, como señalé en *ii. El montaje de lo viviente*.



2. Luciano Sánchez Tual. Bitácora de Nuevos Ojos. Dibujo del autor y fotografías de gemelos de Martin Schoeller, éstas últimas publicadas en la revista National Geographic, 2012.

iv. Pensamiento fotográfico mediante dispositivos de visibilidad y enunciación.

Para este proyecto, yo quisiera proponer una economía central, captadora-capturadora: la fotografía. Mi entorno me proporciona constantemente visibilidades y enunciados que organizaré bajo un pensamiento fotográfico. La fotografía es mi método. Pero hay que entender esta fotografía no sólo como captura o captación de luz o de visibilidad. Es también captura de conceptos, de enunciados. Y, a su vez, siguiendo una idea de Deleuze sobre Foucault, los enunciados capturan visibilidades, y las visibilidades capturan enunciados¹⁹. A lo largo de este proyecto se verá como lo que se produce a veces está en una imagen y a veces en el texto escrito, en ocasiones en ambos. Lo que llamamos acto fotográfico no puede ser sólo la posesión de una huella impresa. El acto fotográfico persigue luz para iluminarse a sí mismo como pensamiento, y sus métodos de captación-captura son múltiples y cambiantes; singulares, como decíamos líneas arriba. No se pueden definir unas cuantas operaciones universales si realmente queremos construir dispositivos fotográficos vivientes, personales, individuantes.

Sobre la "filosofía de los dispositivos" de Foucault, Deleuze señala:

¹⁹ Deleuze, *idem*, p. 32. "Si hay fenómenos de captura, no sucederán entonces no bajo la forma de un acuerdo, de una conformidad, sino bajo la forma de una captura violenta, de una batalla."

El universal en efecto, no explica nada, sino lo que hay que explicar es el universal mismo. Todas las líneas son líneas de variación que no tienen ni siquiera coordenadas constantes. Lo uno, lo todo, lo verdadero, el objeto, el sujeto no son universales, sino que son procesos singulares de unificación, de totalización, de verificación, de objetivación, de subjetivación, procesos inmanentes a un determinado dispositivo.²⁰

Ya lo señalaba André Rouillé: no hay una Fotografía, lo que hay son prácticas artísticas.²¹ Una práctica fotográfica es una consciencia singular, cuyo plural no conocemos más que por la efectuación desde una singularidad. Sin embargo, la fotografía o cualquier otra práctica artística puede llevarnos de consciencia en consciencia, diferentes, si cada dispositivo es capaz de transformarnos en su actualización. Deleuze, ahora sobre el dispositivo y lo nuevo:

Todo dispositivo se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse y en provecho de un dispositivo del futuro. En la medida en que se escapan de las dimensiones de saber y de 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 dispositivo.²²

Queda así el dispositivo no como máquina eterna sino como producción de algo nuevo, desde individuos o comunidades. Como dice Deleuze, en todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (lo que ya no somos) y lo que estamos siendo: la parte de la historia y la parte de la actual. Así, mi dispositivo fotográfico se encuentra en permanente mutación; no se entiende como un Mismo fotográfico cuya estructura fuera inflexible, es decir, totalmente sedentaria. Cambia el territorio y cambia la máquina creativa, aunque esté hecha de la misma materia. Aunque sea un territorio ya visitado, en cada visita ya es diferente. Lo que aparece como verdadero es sólo interior a las condiciones actuales del dispositivo. Es, por lo tanto efímero, aunque es visible y enunciable. Todo ello rápidamente se vuelve archivo, memoria de un estado que ya no es, de un ser de fases que deja fases atrás sin pérdida de información, es decir, sin pérdida de lo que le permite ser dispositivo-transformación.

²⁰ Deleuze, G. "¿Qué es un dispositivo?", en AA.VV., *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa: España, 1990., p.158.

²¹ El Dr. Rouillé es profesor de la EDESTA de la universidad Paris 8. Conferencia dictada en el MUAC, UNAM, Ciudad de México, en el marco de la Cátedra Olivier Debroise, marzo 2014, llevada por la Dra. Laura González Flores.

²² Deleuze, *ídem.*, p. 159.

No podría encontrar un inicio u origen de este texto. Más bien, en un efecto inverso, tendré que producir las imágenes que sostendrán este texto. Ello no quiere decir que lo escrito sea la causa de las imágenes. Las imágenes- conciencia tienen bordes borrosos. Se enciman unas con otras. Deberán crecer por el centro, para mantener una consistencia (requisito para un concepto, según Deleuze) de entidades heterogéneas (un dispositivo es un cúmulo heterogéneo). Tal vez una región o subregión se piense más mediante prospectos (ciencia), otra por conceptos (filosofía), otra por afectos y perceptos (arte)²³. Es difícil deslindarlas si eso se quiere. Tal vez uno de los dispositivos logre reunir a sí mismo con los otros dos. Cada capítulo o actualización de mi dispositivo fotográfico tiene una división acorde a lo visible y lo enunciable de lo que hablaron Foucault y Deleuze. Considero algunas enunciaciones ya conocidas, así como las visibilidades igualmente ya historizadas. Entre ellas se insertan, como en alvéolos dejados entre las cosas establecidas, algunos textos e imágenes que me poseyeron. En un montaje, las imágenes surgen del paso, del tránsito que hacemos entre modos de pensamiento.

Quisiera no perder de vista lo siguiente: lo viviente me *hace hacer* a través de imágenes. Es decir, por un lado, persigo la imagen, la busco, la descubro, la construyo. Por el otro, sobrevivo como imagen, no soy más que una imagen, una conciencia que se revela consumiéndose. Lo escribe mejor Didi-Huberman:

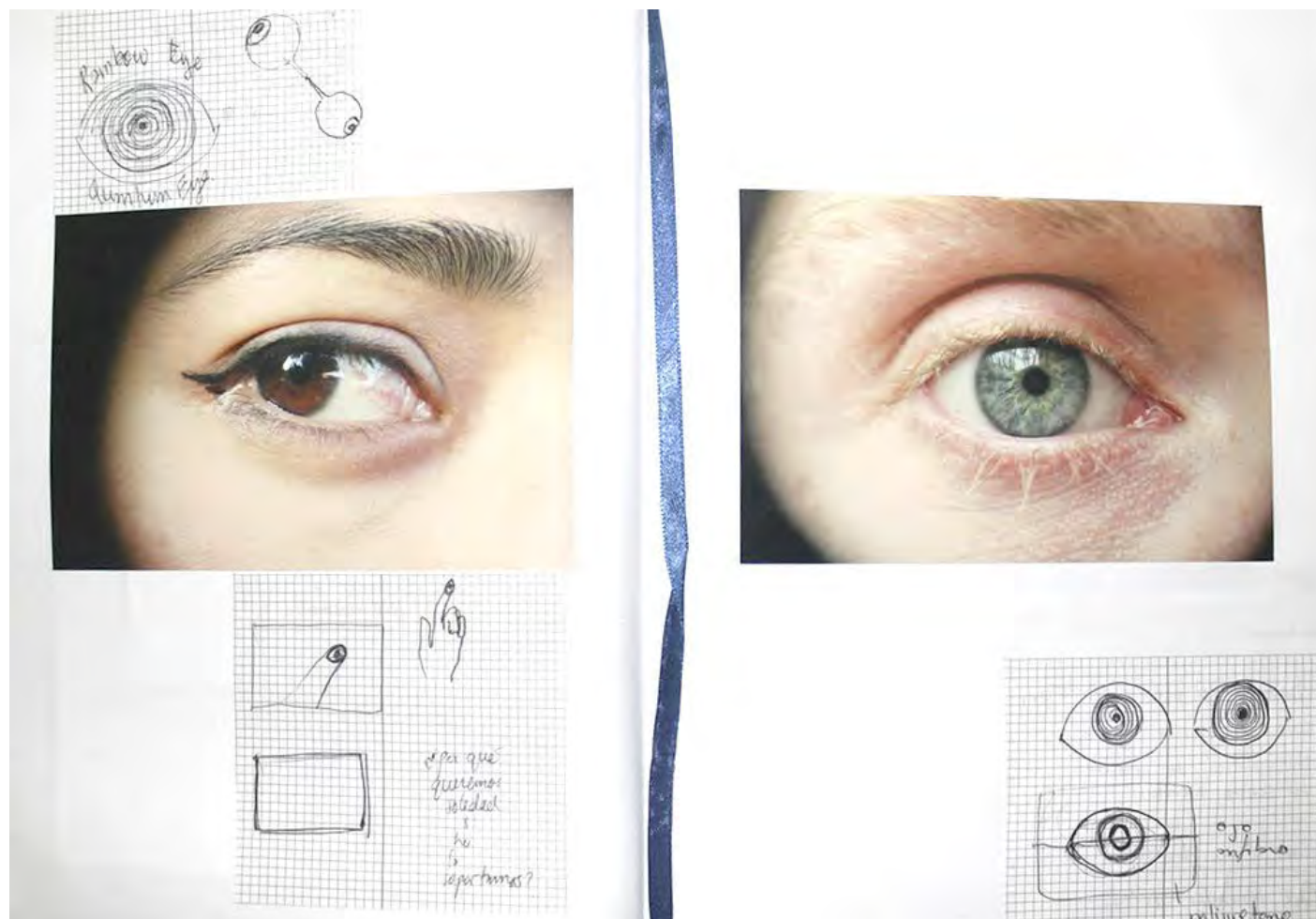
La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo de lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí—que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.²⁴

²³ Cf. Deleuze, G. y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.

²⁴ Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve y Fundación Televisa, 2012, p.42.

I. NUEVOS OJOS

(AUTORREFERENCIA)



3. Luciano Sánchez Tual, extracto de *Bitácora Nuevos Ojos*, collage de fotografía y bolígrafo, 2012.

1.1. Consideraciones fenomenológicas

1.1.1. El entrelazo

En *Lo visible y lo invisible*²⁵, dentro del capítulo “El entrelazo-El quiasmo”, Maurice Merleau-Ponty arremete, al igual que lo hiciera Schopenhauer un siglo antes, contra el prejuicio de separar sujeto y objeto. ¿Por qué no colocarnos en un lugar filosófico dónde la reflexión tradicional evite convertir lo que mira y lo mirado en dos entidades que estén en lucha? Más que visualizador y visualizado, hay una Visibilidad, una *visura*²⁶. O, usando el término de Merleau-Ponty, una *carne*. Carne no significaría una agregación o acumulación de la materia, en el sentido del empirismo que nos supone como una mirada que se nos va llenando con lo que el mundo externo nos ofrece. Tampoco esta carne es una idealidad, que pudiéramos ir descubriendo y controlando con racionalidad. Tanto para el empirismo como para el idealismo, la escisión sujeto-objeto es necesaria, porque el primero da primacía al objeto, y el segundo se la da al sujeto. No es que una división sujeto-objeto nunca haya rendido frutos en el devenir del pensamiento filosófico. Pero la indivisión sujeto-objeto, a favor de una carne siempre unida, de un entrelazo, un quiasmo, una reversibilidad que constituye una unidad, ha sido siempre el tercer pensamiento, el menos pensado, el menos aceptado por la filosofía tradicional. Pongámonos ahí por unos momentos. Lo visible no se apoya en el sujeto, no se apoya en el objeto. Es como si se apoyara en sí mismo:

²⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

²⁶ Lacan, Jacques. *Seminario XI (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996. P. 89: “Para él [Merleau-Ponty], el asunto es restaurar, [...] es reconstituir la vía por la que pudo surgir, no del cuerpo, sino de algo que él llama la carne del mundo, el punto original de la visión. De modo que, en esa obra inacabada, parece que vemos esbozarse algo así como la búsqueda de una sustancia innominada de la cual yo mismo, el vidente, me extraigo. De las redes, o los rayos, si se prefieren, de una iridiscencia de la que primero formo parte, surjo como ojo, emergiendo, en cierto modo, de lo que podría llamar la función de *la voyure*, de la “visura”.”

Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas, que se ofrecen ulteriormente al vidente, y tampoco es un vidente, vacío al principio, quien después se abre a ellas, sino algo a lo que sólo podemos acercarnos palpándolo con la mirada, cosas que no podemos aspirar a ver “desnudas” porque la mirada misma las envuelve, las viste con su carne.²⁷

En esta carne, por ejemplo, un color naranja ante mis ojos no es una membrana sin grosor, una abstracción sobre una pantalla sin cuerpo. Un naranja que se me presenta requiere cierta suerte de enfoque, necesito captar ese naranja para extraerlo de un *quale*, una cualidad, de una “naranjez” o anaranjado más general, menos preciso. El naranja se especifica como una forma asociada a una textura lanosa, metálica, porosa u otra. El naranja necesita ser especificado atmosféricamente, en relación a lo visible. Además, forma parte de una constelación, atracciones y repulsiones con los colores circundantes, incluso con otros naranjas del mismo modo discernidos. “Ver un color” nunca es un hecho indisociable, es una modulación de todo lo visible. Todo está entretejido en las fibras de la carne de lo visible.

Merleau-Ponty me recuerda un problema cuando retrato ojos; descubro que la operación de enfoque fotográfico no es sencilla. No sólo por la profundidad de campo propia a cada lente, sino porque también descubro que tenía demasiados conceptos previos de lo que iba a mirar. Descubro que no es relevante quién mira a quién, por ambos ojos participamos en el mismo espesor de lo visible.²⁸ El propio espesor de mi cuerpo me lo confirma, al ver mi nariz, para luego mirar mis, manos, más “lejos”, mis pies y, ya en franca investigación de lo Visible, buscar mi espalda en un espejo.²⁹ No sé dónde enfocar: la esclerótica, la córnea, el iris, la lágrima que lubrica el ojo. Descubro que puedo solucionar (quizá no tengo otra solución) el enfoque “perdiéndolo” en la pupila, hoyo negro, no enfocable, pero que al seleccionarlo, en su negatividad, me permite dar cuenta, sin jerarquías, de todo lo que la rodea. No tiene sentido hablar de capas que se

²⁷ Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.164.

²⁸ Cfr. Derrida, J. *Pensar hasta no ver*. Esta conferencia fue pronunciada por Jacques Derrida el 1º de julio de 2002 en Orta, Italia, y grabada y editada por Simone Regazzoni. Se publicó en francés bajo el título "Penser à ne pas voir" en *Annali, Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami)*, 2005/r, Amalia Valtolina (ed.), Milán: Bruno Mondadori Editori, pp. 49-74: “Hay otra alternativa, otra alternancia, a ratos si queréis, pues cuando miro a alguien a los ojos --cuento aquí con la experiencia de cada uno-- debo escoger entre mirar los *ojos vistos* del otro y mirar los *ojos videntes* del otro.”

²⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993, p. 88: “Ver es entrar en un universo de seres que se muestran, y no se mostrarían si no pudiesen ocultarse unos detrás de los demás o detrás de mí.”

superponen y que atravieso con la mirada; sería más claro decir que lo visible está en aquello que solicita mi visión a más no poder: la negrura de un orificio. Y al mismo tiempo ahí me doy cuenta que soy visible, más que nunca³⁰. Nadie es titular de la Visibilidad.

El que ve sólo puede poseer lo visible si lo visible lo posee a él, si es visible, si, con arreglo a lo prescrito por la articulación entre la mirada y las cosas, es una de las entidades visibles, capaz, por una singular inflexión, de verlas, siendo una de ellas.³¹

Merleau-Ponty no afirma que el color se ve a sí mismo, o que una superficie se toca a sí misma, cuando hemos hablado de esta sensibilidad para sí de la carne o de lo visible. Dice que, más bien, estando todo lo visible preso en el tejido de las cosas, lo sensible-para-sí atrae todo, justamente, hacia sí mismo, se lo incorpora, comunicando esa identidad sin superposición, esa diferencia sin contradicción,



4. Luciano Sánchez Tual. *RT a mediodía en la Academia de San Carlos*, México, 2012.

³⁰Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, *op.cit.*, p.178: “[...]lo visible es siempre profundidad de una superficie inagotable: por eso puedo estar abierto a visiones distintas de la nuestra. Al realizarse éstas acusan los límites de nuestra visión de hecho, ponen de manifiesto la ilusión solipsista, que consiste en creer que todo límite sólo puede ser superado por sí mismo. Por primera vez, el vidente que soy yo se me hace realmente visible; por primera vez aparezco a mis propios ojos penetrado hasta el fondo.”

³¹ *Ídem*, p.168.

esa distancia entre el fuera y el dentro.

Nuestro cuerpo, nuestra mirada, es un ser de dos hojas, por un lado, cosa entre las cosas, y por otro, el que las ve y que las toca.³²

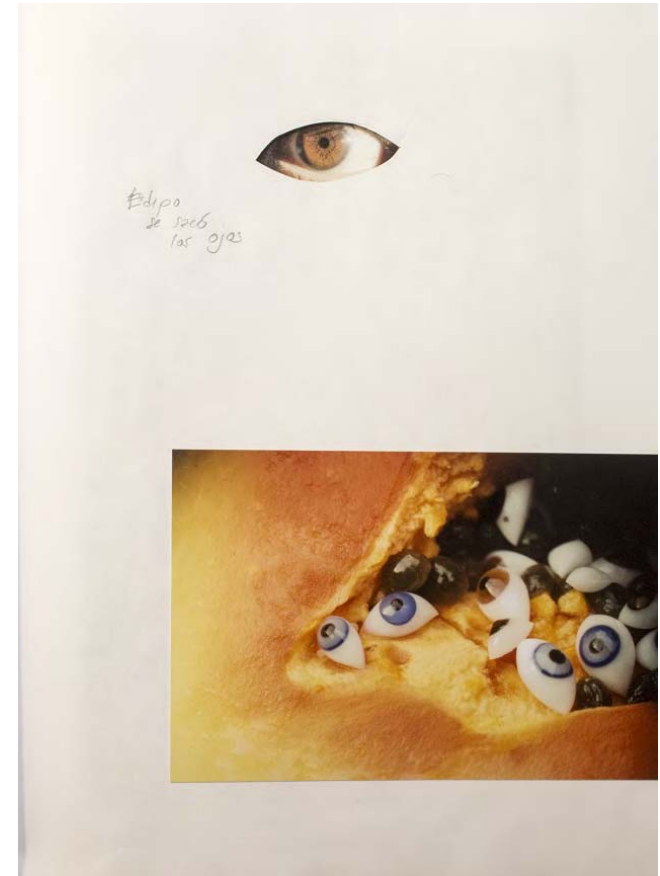
Somos objeto (cosa entre las cosas) y sujeto (el que ve y toca). Entonces la distinción no es tan necesaria ya. Cuando corto una papaya, buscando su interior, las semillas, lo oculto de su ser, me doy cuenta que mi mirada hace participar en lo visible a esos gránulos que yacían en la oscuridad, al grado de sentir que son pequeños ojos que me miran³³, que nunca fueron ciegos, que la oscuridad no era más que una proyección de mi antropología, una máscara.³⁴

En el mismo texto, Merleau-Ponty señala que hay un narcisismo fundamental en toda visión ya que el vidente, al quedar cogido en lo que ve, a quién ve es a sí mismo. Se mira mirándose, el fotógrafo se captura en el reflejo del ojo retratado. La Visibilidad, la generalidad de lo Sensible en sí, es un anonimato fundamental del yo, en palabras del fenomenólogo francés. Este anonimato es a lo que llama carne, ya la mencionábamos líneas arriba. Y para él esta carne, insiste, no es materia, no es psiquismo, no es espíritu, no es representación. Merleau-Ponty prefiere decir que la Visibilidad es un “elemento”, en el sentido que lo eran el aire, la tierra, el fuego y el agua para los griegos, y también para ciertas filosofías

³² Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 171.

³³ *Ídem*, p. 173: “Como han dicho muchos pintores, me siento mirado por las cosas: mi actividad es idénticamente pasividad, lo cual constituye el sentido secundario y más profundo del narcisismo: no ver fuera, como lo ven los demás, el contorno de un cuerpo que se habita, sino, ante todo, ser visto por él, existir en él, emigrar a él, ser seducido, captado, alienado por el fantasma, de forma que vidente y visible se hacen recíprocos y ya no se sabe quién ve y quién es visto.”

³⁴ *Ídem*, p.172: “Hemos de rechazar los prejuicios seculares que sitúan el cuerpo en el mundo y al vidente en el cuerpo, o, inversamente, sitúan el mundo y el cuerpo en el vidente como dentro de una caja.”



5. Luciano Sánchez Tual, extracto de *Bitácora Nuevos Ojos*, collage de fotografía y lápiz, 2012.



6. Luciano Sánchez Tual. *Papaya*, fotografía digital, 2013.

chinas. La Visibilidad de principio, cohesiva, es mucho más sólida que cualquier discordancia momentánea entre vidente y visible. Decimos que un cocodrilo o algún otro ser acuático y terrestre a la vez, es anfibio, pero, para el cocodrilo, el elemento de lo Visible es uno solo, porque está "naturalmente" adaptado para mirar donde quiera, haciendo de la densidad tan solo una cuestión de enfoque. Un solo ojo para todo lo visible. No es un ojo dividido.³⁵

Por primera vez deja el cuerpo de acoplarse al mundo, se abraza a otro cuerpo, aplicándose meticulosamente a él con toda su extensión, dibujando incansablemente con sus manos la extraña figura que a su vez da cuanto recibe, perdido fuera del mundo y de la finalidad, fascinado por el quehacer único de sostenerse en el Ser con otra vida y construirse el "fuera" de su "dentro" y el "dentro" de su "fuera."³⁶

³⁵ *Ídem*, p. 176: "[...]mis dos manos [tocándose una a la otra] tocan las mismas cosas porque son las manos de un mismo cuerpo; cada una de ellas tiene su experiencia táctil; si, a pesar de ello, lo que tocan es lo mismo, es porque existe entre ella, a través del espacio corporal, como existe también entre mis dos ojos, una relación muy especial que hacen que sean un solo órgano de experiencia, como hace que mis dos ojos sean los canales de una sola visión cíclopea."

³⁶ *Ídem*, p. 179.

1.1.2. El Otro como idea de lo Infinito

Para Emmanuel Levinas, la metafísica es el Deseo de lo totalmente otro, lo absolutamente otro. Eso que es deseado, es, según Levinas, lo infinito. Lo Mismo (el yo, egoísmo, poder de goce) desea lo Otro (lo Infinito), pero no es un deseo de completar una necesidad, una falta. Es un deseo, sin satisfacción, del alejamiento, de la alteridad, de lo totalmente exterior.

Para el Deseo, esta alteridad, inadecuada a la idea, tiene un sentido. Es esperada como alteridad del Otro y también como la del Altísimo. La dimensión misma de la altura está abierta por el Deseo metafísico. Que esta altura no sea ya el cielo, sino lo Invisible, es la elevación misma de la altura y su nobleza. Morir por lo invisible: he aquí la metafísica. Pero esto no quiere decir que el deseo pueda prescindir de actos. Sólo que estos actos no son ni consumación, ni caricia, ni liturgia.³⁷



7 Luciano Sánchez Tual. *Mazatlán, El Tesoro y Zihuatanejo*, fotografía digital, 2013.

³⁷ Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006. pp.58-59.

¿Dónde ocurre esta invisibilidad del ser, excedencia de lo deseado que no es alcanzado por la conceptualización ontológica (en contra de Heidegger, según Levinas)? En el cara-a-cara, relación irreductible, relación ética.

Nuestras relaciones con los hombres describen un campo de búsqueda entrevisto apenas (en el que la mayoría del tiempo se limita a algunas categorías formales cuyo contenido no sería más que “psicología”), y dan a los conceptos teológicos la única significación que poseen. El establecimiento de este primado de lo ético, es decir, de la relación de hombre a hombre-significación, enseñanza, justicia-, primado de una estructura irreductible en la cual se apoyan todas las demás[...]es una de las metas de la presente obra [...] La metafísica se desenvuelve en las relaciones éticas. Sin su significación sacada de la ética, los conceptos teológicos siguen siendo cuadros vacíos y formales.³⁸



8. Luciano Sánchez Tual, *S/T*, versión de prueba, 2012.

Levinas señala que la estructura formal de su análisis es la idea de Infinito en nosotros. Para tener esa idea, es necesario existir separado. No se trata de una totalidad de lo que somos y no-somos, porque la idea de lo absolutamente otro desaparecería integrándose a una idea de lo finito.

Si la totalidad no puede constituirse, es porque lo Infinito no se deja integrar. No es la insuficiencia del Yo (lo Mismo) la que impide la totalidad, sino lo Infinito del Otro.³⁹

El cara-a-cara debe tomarse en sentido literal. Es un rostro que se enfrenta al mío. De ello trata un plato con arena. Podemos manipular el grano de la arena (con la mano, con un instrumento), para mantenerlo en mí Mismo, en otro-yo . Pero el verdadero Rostro, en su metafísica, en la relación ética que Levinas supone primera, sólo estará presente en su negación a ser contenido. Si manipulo la arena, rápidamente constataré que puedo modelar una infinidad de rostros, a los cuales proporcioné un ojo como casilla de partida de este juego plástico. Podría fotografiar cada rostro dibujado en la arena, uno por uno, hasta que desistiera por aburrimiento, cansancio, locura o muerte.

³⁸ *Ídem*, p.102.

³⁹ *Ídem*, p.103.

En cambio, sería mucho más interesante, vital, al mismo tiempo que gozoso para mi Yo⁴⁰, enamorarme, elegir un rostro. Tratar de poseer cada estado del infinito es una racionalización asesina. Levinas: sólo se puede desear asesinar la idea de lo absolutamente Otro, lo Infinito. El cara-a-cara, en su justicia, me enfrenta a mi libertad, que al mismo tiempo se hace responsable de lo que desea y no alcanzará:

La diferencia absoluta, inconcebible en términos de lógica formal, sólo se instauro por el lenguaje. El lenguaje lleva a cabo una relación entre los términos que rompen la unidad de un género. El lenguaje se define tal vez como el poder mismo de romper la continuidad del ser o de la historia.⁴¹



9. Luciano Sánchez Tual. Resolución granular, fotografía digital, 2013.

⁴⁰ La idea de lo Infinito no busca anular el Yo, no es una trascendencia que destruya el egoísmo, la separatidad que goza de su unicidad vital. Levinas, *op.cit.*, p.166: "Ser yo, ateo, en lo de sí, separado, feliz, creado: son sinónimos.[...] El Deseo metafísico que sólo puede producirse en un ser separado, es decir, que goza, egoísta y satisfecho, no proviene pues del gozo."

⁴¹ *Ídem*, p.208.

1.2. Consideraciones psicoanalíticas

En el Seminario XI, Jacques Lacan reúne mirada y falta:

[...]la mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración.^{42 43}

Puede verse en mis fotografías que repetí, compulsivamente, mi mirada sobre ojos mirando. Según Lacan, hay ahí una neurosis del encuentro, una disfunción de la *tyche*, una *distychia*. La mirada llega siempre o demasiado temprano o demasiado tarde⁴⁴, y entonces el sujeto fotógrafo no comprende, no se expresa, no accede a su Realidad. ¿Por qué el encuentro fallido? Porque el acto compulsivo de la mirada funciona como metonimia, como sustitución de un objeto ausente, perdido, una objetivación vacilante pero reiterada de un trauma, de un encuentro traumático. La mirada insistente es la búsqueda de algo perdido, pero que a la vez se limita a sí misma para no aceptar o superar con plenitud la pérdida, operando como una automutilación⁴⁵ sin fin en un afán de “controlar la situación”. En estos términos podría explicarse, entonces, mi interés por



10. Luciano Sánchez Tual, extracto de *la Bitácora Nuevos Ojos*, collage de impresiones fotográficas, 2012.

⁴² Lacan, Jacques. *Seminario XI (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, cap. VI: La esquizia del ojo y la mirada, p. 81.

⁴³ *Ídem*, p.109: “En la medida en que, en el seno de la experiencia del inconsciente, tratamos con este órgano –determinado en el sujeto por la insuficiencia organizada en el complejo de castración- podemos darnos hasta qué punto el ojo está preso en una dialéctica de la misma índole.”

⁴⁴ *Ídem*, p.111: “[...]la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es esa relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Gracias a lo cual el ojo puede funcionar como objeto *a*, es decir, a nivel de la falta (-φ).”

⁴⁵ *Ídem*, p. 90: “Aquí es donde yo afirmo que el interés del sujeto por su propia esquizia está ligado a lo que la determina –a saber, un objeto privilegiado, surgido de alguna separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real, que en nuestra álgebra se llama objeto *a*.”

fotografiar ojos, sin un discurso claro. Al final, teniendo varias fotografías interesantes de los ojos de mis prójimos, *no supe qué hacer con ellas*.



11. Luciano Sánchez Tual, *Pequeñas vergüenzas*, fotografía digital, 2013.

Podría sugerir que no buscaba más que volverme algo, una mancha⁴⁶, en el paisaje de la Visibilidad, donde el Otro está íntimamente ligado a mi Deseo. En términos de Lacan, la mirada es un objeto desconocido, el sujeto simboliza en ella de un modo muy logrado su propio rasgo evanescente y puntiforme en la ilusión de la consciencia de *verse verse*, en la que se elide la mirada.⁴⁷ Y sigo acompañando a Lacan, o él a mí, cuando desarrollo mi serie de huevos u ovarios con ojos monoculares. Es una sensación, y para este primer dispositivo, *Nuevos ojos*, no puedo más que alimentarla de datos, todavía no de *saber*. Una sensación de *vergüenza*⁴⁸ ha aparecido a través de dicha serie de ovarios.

No trato de narrar mi historia personal en significados; me interesa más la forma del significante: huevo blanco, pedestales decorativos, prominencia múltiple, la decisión del enmarcado⁴⁹, las posibilidades de arreglo del conjunto de cuadros. Pequeños monumentos de una falta que no se ha conocido, aún, a sí misma.

⁴⁶ Léase el largo ejemplo sobre los pescadores que da Lacan. Un fragmento del mismo, p. 103: "Estoy tomando la estructura a nivel de sujeto, pero ésta refleja algo que se encuentra ya en relación natural que el ojo inscribe en lo que respecta a la luz. No soy simplemente ese ser puntiforme que determina su ubicación en el punto geometral desde donde se capta la perspectiva. En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro."

⁴⁷ Lacan, *op.cit.*, p.91

⁴⁸ ¿De no saber? ¿De no tener?

⁴⁹ Cfr. O'Doherty, Brian. *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley.: California University Press, 1999.

La mirada se ve –precisamente, la mirada de la que habla Sartre, la mirada que me sorprende y me reduce a la vergüenza, ya que éste es el sentimiento que él más recalca. La mirada que encuentro es algo que pueden hallar en el propio texto de Sartre –es, no una mirada vista, sino una mirada imaginada por mí en el campo del Otro.⁵⁰

Ante un cuadro, más allá de la apariencia no está la cosa en sí, está la mirada. De esa relación el ojo es el órgano, según Lacan. Y, en el sistema freudiano, del que Lacan es un gran revisor, esto se encarna en el nivel anal, el cual tiene lugar después del nivel oral –donde la castración es privación. El nivel anal es el lugar de la metáfora –un objeto por otro, dar las heces en lugar del falo.⁵¹ Los huevos blancos son heces. Blancas, vivas, limpias. Juego con los dichos populares: *Hombre en la cocina, huele a caca de gallina*.

[...]la pulsión anal es el dominio de la oblatividad, del don y del regalo. Cuando uno no tiene con qué, cuando, a causa de la falta, no puede dar lo que hay que dar, siempre existe el recurso de dar otra cosa. Por eso, en su moral, el hombre siempre se inscribe a nivel anal. Y esto vale especialmente para el materialista.⁵²

Hay en la mirada, tanto en la teoría de Lacan como en mi juego fotográfico, una escenificación de un poder faltante, o simplemente, del poder. Vergüenza, falta, destino, dar, no tener, no saber. Trato de erigir un huevo mediante un pedestal de memoria, afecciones, percepciones, espero cierto poder de ellas.⁵³ Pero sí solo fuera de ellas, la obra sólo sería opinión, comentario, *doxa* del pasado irremisiblemente perdido, perdiendo su capacidad de ser presente, la fuerza autorreferente que la constituye como una actualidad, un acontecer. La sensación es aquello sobre lo que no tengo poder, y lo que siento como falta no está en mis manos. El síntoma hace referencia a sí mismo a través de mí, soy solo un punto en el cuadro que la mirada atraviesa. El único autorretrato sobre el que podría tener poder es aquel que pretendiera retratar sobre aquello que no puedo nada.

⁵⁰ Lacan, *op.cit.*, p.91

⁵¹ *Ídem*, p.111.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Deleuze, G. y Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993, p.169: “Bien es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el *monumento* no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente.”

1.3. Autorreferencia

1.3.1. Recursión y dialógica

El dispositivo se hace consciente de su propio funcionamiento. Más aún: lo vivo siempre inicia por la consciencia de la consciencia, la auto-consciencia.

El estudio de la consciencia⁵⁴ se mueve en un terreno de paradoja o autorreferencialidad. *¿Qué es esa cogitación o pensamiento (espíritu) capaz de concebir un cerebro capaz de producir cogitación o pensamiento (espíritu)?*, pregunta Edgar Morin en su *Método*⁵⁵. Separación y asociación son operaciones que se dan tanto en la computación celular (mismo/diferente) como la cogitación (unidad/múltiple) en un bucle análisis/síntesis, teniendo así la consciencia una naturaleza paradójica: siempre subjetiva y siempre objetivante. Según Morin, la consciencia es:

- distante e interior
- ajena e íntima
- periférica y central
- epifenoménica y esencial.⁵⁶

También, la consciencia de la consciencia tiene un límite, como dice Gregory Bateson⁵⁷:

La consciencia, por razones mecánicas obvias⁵⁸, tiene que estar limitada siempre a una fracción pequeña del proceso mental. Si efectivamente posee alguna utilidad, tiene que ser economizada. La inconsciencia asociada con el hábito constituye una economía

⁵⁴ ¿Se conoce la propia consciencia? ¿Es posible ser consciente de la propia consciencia? ¿Tiene la consciencia un número?

⁵⁵ Morin, Edgar. *El Método III: el conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 1994.

⁵⁶ *Ídem*, p. 207.

⁵⁷ Bateson, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohle-Lumen, 1985; p. 248.

⁵⁸ Nota de Bateson: "Piénsese en la imposibilidad de construir un aparato de televisión que informara en la pantalla sobre *todo* el funcionamiento de sus partes componentes, incluidas de manera especial las partes que intervendrían en el suministro de esa información."

tanto de conocimiento como de conciencia, y lo mismo puede decirse de la inaccesibilidad de los procesos de percepción. El organismo consciente no precisa (para fines pragmáticos) conocer *cómo* percibe, sino sólo conocer *qué* es lo que percibe. (Pretender que operásemos sin un fundamento en el proceso primario sería tanto como pretender que el cerebro humano estuviera estructurado de una manera distinta.)

El silogismo clásico, un pilar en el desarrollo del conocimiento, no acepta la contradicción. Si algo no pertenece a una clase, entonces pertenece necesariamente a la clase de los que no pertenecen a la otra clase. Desde esa lógica no hay elemento o miembro que pertenezca a dos clases al mismo tiempo. Cuando Bertrand Russell señaló a Frege “considere por un momento el conjunto de todos los conjuntos que no se contienen a ellos mismos como un elemento”, el anciano no frenó la publicación de sus enunciados teóricos⁵⁹ que implicaban la paradoja que Russell le señalaba. Años después Russell elaboraría su *Teoría de los Tipos Lógicos*, la cual perfecciona el silogismo clásico, blindándolo contra la paradoja o autorreferencia: un conjunto no puede ser considerado como uno de sus propios elementos. Es decir, Russell no admite que se puedan mezclar las jerarquías de las clases y los miembros de esas clases. Hablando de observador, la tipología lógica dice que el observador no debe incluirse en sus observaciones⁶⁰, porque produce autorreferencia.

Sin embargo, la autorreferencia es un fenómeno común; en la teoría cibernética/constructivismo radical se le conoce como recursión, la cual Morin llama el principio recursivo. La normatividad de la teoría de Russell se transgrede por completo en el humor, la poesía, la creatividad⁶¹, el aprendizaje, la poesía. En la psiquiatría de la esquizofrenia⁶² y el autismo, la noción de recursión permite reducir “el abismo” en la comunicación.⁶³

⁵⁹ El libro de Frege en cuestión es el segundo volumen de *Fundamentos de la aritmética*, publicado en la primera década del s.XX.

⁶⁰ Cf. Russell, Bertrand. *Ensayos Filosóficos*. Madrid: Alianza Editorial, 1968.

⁶¹ A la creatividad en la epistemología ha sido llamada también abducción o retroducción, para ponerla en relación con la inducción y la deducción, como se señala en los trabajos de Umberto Eco y Ángel Herrero, entre otros.

⁶² Wittgenstein: “I cannot observe my self unobserved[...]. My own behavior is sometimes-but rarely- the object of my own observation. And this is connected with the fact that I intend my behavior”. Citado en Sass, Louis A., “Instrospection, Schizophrenia, and the Fragmentation of Self”, en *Representations*, no. 19, University of California Press, 1987, p.11.

⁶³Cf. Park, S. et al., “Imitation, Simulation, and Schizophrenia”, in *Schizophrenia Bull.* 2008 July; 34(4): 698–707. Publicado en línea el 21 de mayo de 2008. Doi: 10.1093/schbul/sbn048

Además del principio recursivo como medio de inteligibilidad o concepción de la hipercomplejidad cerebral, Morin propone el principio dialógico, el cual puede ser definido como la asociación compleja (complementaria/concurrente/antagonista) de instancias necesarias para la organización biológica. El principio dialógico mantiene en relación aquello que aparece como incompatible: análisis/síntesis, digital/analógico, uno/doble/múltiple, real/imaginario, orden/desorden/ organización, cerebro/espíritu. En su interrelación con el principio recursivo, podemos permutar causa y efecto en cada una de estas relaciones. Una causalidad circular. Los conocidos metálogos de Bateson son demostraciones de la causalidad circular, en el nivel del lenguaje.

Hija: Papá, ¿qué es un instinto?

Padre: Un instinto, querida, es un principio explicativo.

Hija: ¿Pero qué explica?

Padre: Todo... casi absolutamente todo. Cualquier cosa que quieras explicar.

Hija: No seas tonto: no explica la gravedad.

Padre: No, pero eso es porque nadie quiere que el "instinto" explique la gravedad. Si lo quisieran, lo explicaría. Podríamos decir que la luna tiene un instinto cuya fuerza varía inversamente al cuadrado de la distancia...

Hija: Pero eso no tiene sentido, papá.

Padre: Claro que no, pero fuiste tú la que mencionó el instinto, no yo.

Hija: Está bien... ¿pero qué es lo que explica la gravedad?

Padre: Nada querida, porque la gravedad es un principio explicativo.

Hija: ¡Oh! ...¿Quieres decir que no se puede usar un principio explicativo para explicar otro?

¿Nunca?

Padre: Humm... casi nunca. Eso es lo que Newton quería decir cuando dijo: "Hipótesis non fingo".

Hija: ¿Y qué significa eso, por favor?

Padre: Bueno, tú ya sabes qué son las hipótesis. Cualquier aserción que conecta una con otra dos aserciones descriptivas es una hipótesis. Si tú dices que hubo luna llena el 1º de febrero y nuevamente el 1º de marzo, y luego conectas esas dos observaciones de alguna manera, es una hipótesis.

Hija: Sí, y también sé qué quiere decir non, ¿pero qué es fingo?

Padre: Bueno, fingo es una palabra que en latín tardío significa "hago". Forma un sustantivo verbal fictio, del que procede nuestra palabra "ficción".

Hija: Papá, ¿quiere decir que Sir Isaac Newton pensaba que todas las hipótesis están compuestas como los cuentos?

Padre: Sí, precisamente.

Hija: ¿Pero no descubrió la gravedad? ¿Con la manzana?

Padre: No, querida, la inventó.

Hija: ¡Oh! ¿Y quién inventó el instinto, papá?

Padre: No lo sé. Probablemente sea bíblico...

Hija: Pero si la idea de la gravedad conecta dos aseveraciones descriptivas, tiene que ser una hipótesis.

Padre: Efectivamente.

Hija: Entonces, Newton "fingó" una hipótesis, después de todo.

Padre: Sí, por cierto que lo hizo. Era un científico muy grande.

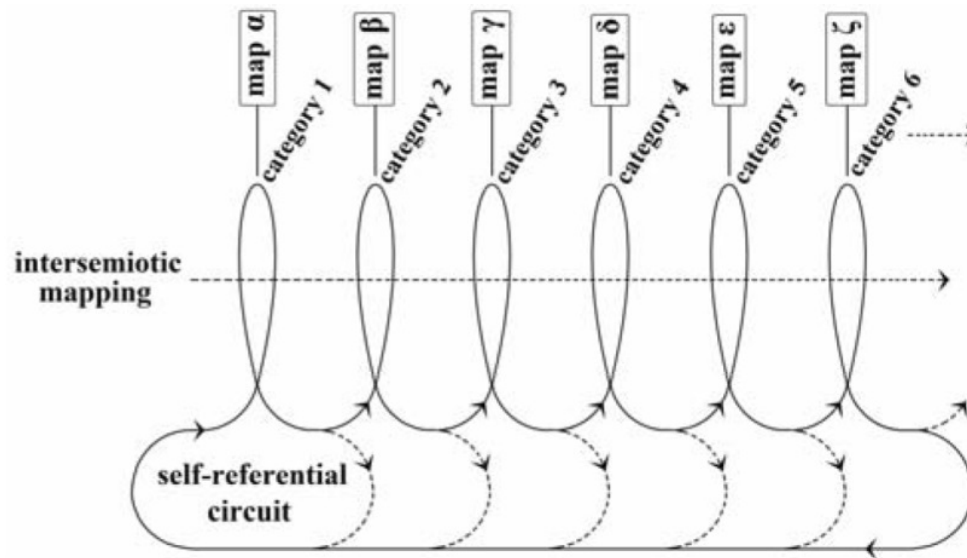
Hija: Papá, entonces ¿un principio explicativo es lo mismo que una hipótesis?

Padre: Casi, pero no del todo. Verás: una hipótesis trata de explicar algo particular, pero un principio explicativo - como la gravedad o el instinto - no explica nada. Es una especie de acuerdo convencional entre los científicos para no pasar más allá de cierto punto en su intento de explicar las cosas.⁶⁴

⁶⁴Bateson, G. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Ed. C. Lohlé, 1978. Ejemplos selectos pueden hallarse en Segal, Lynn. *Soñar la realidad: el constructivismo de H. Von Foerster*. Barcelona: Paidós, 1994.

1.3.2. Relaciones autorreferentes

Gabriel Pareyón, músico y musicólogo mexicano, publicó en 2011 una tesis sobre la autosimilaridad en la música⁶⁵. Es un trabajo dedicado a la intersemiosis basada en la sinécdoque y la analogía. Profuso en ejemplos, no puede ser abordado directamente si no se tiene una amplia experiencia en música. Sin embargo, siguiendo uno de sus objetivos, podemos encontrar en este escrito categorías o conceptos cuya consistencia se mantiene de un sistema a otro. Uno de los esquemas de este trabajo con respecto a una información que no se degrada de sistema a sistema es el siguiente:



I. Gabriel Pareyón, Mapeo intersemiótico en un circuito autorreferencial, 2011

El esquema de Pareyón es, en sus palabras, un circuito autorreferencial representando el flujo intersemiótico de categorías adyacentes formando sistemas de analogías. La parte inferior del esquema invoca la categoría peirciana de Primeridad (cualidad) como un fenómeno cíclico de ser o de autorreflexión resultante de la autorreferencia. La parte media del esquema apunta a la Segundidad como la referencia cíclica de un proceso cognitivo; y la parte superior muestra una Terceridad como una elaboración de sub-categorías emergentes.

⁶⁵Pareyón, Gabriel. *On musical self-similarity*. Helsinki: International Semiotics Institute, 2011.

Según las notas de Pareyón, una autorreferencia es una expresión que “dice” algo sobre sí por sí misma. Una autorreferencia es un sistema que se dice a través de uno de sus segmentos, el cual puede expresar en su singularidad las condiciones de tal sistema, al que pertenece. Un ejemplo simple de autorreferencia es la frase: “Estás leyendo”, que se complica un poco en la forma que Foucault la planteó en *El pensamiento del afuera*⁶⁶: “Miento”. También, Pareyón menciona una larga autorreferencia construida por Salvador Elizondo:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.⁶⁷

Pareyón establece que en la música es posible crear composiciones cuyos segmentos la contengan simbolizadas de algún modo. Por ejemplo, en cierta parte de una composición musical, una frase o un tono puede expresar la historia de la composición desde que se empezó a ejecutar. Pareyón indica que para varios autores la música siempre es autorreferente en un sentido general. Un pasaje musical refiere a la totalidad de la que forma parte, e incluso al estilo y tradición musical que la contiene.

Siguiendo con Pareyón, en retórica, una tipología básica de relaciones autorreferentes incluiría la anáfora, catáfora y la endófora. La anáfora es repetición de símbolos, gestos o estructuras, por medio de énfasis, parodia o contraste. La catáfora es la anticipación de una estructura predecible en la cual el contenido simbólico de un elemento reaparece. La endofora es una remisión interna hacia un elemento intratextual. Los paralelos musicales de estas figuras pueden portar la construcción de una música autorreferencial. Pareyón muestra que la música puede estar constituida de índices o indicadores que llevan a otros indicadores y así infinitamente. El indicador no refiera a nada que no sea parte una cadena de indicadores y un indicador es eso, una cadena, un deíctico, un “embrague”.

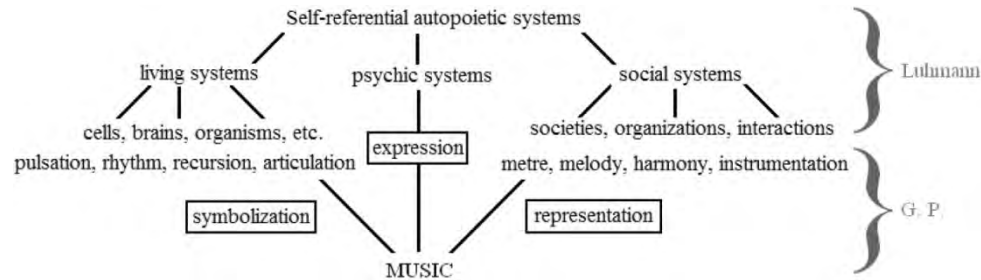
⁶⁶ Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1997, p.7.

⁶⁷ Elizondo, Salvador, *El Grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

Como es de esperarse, Pareyón menciona que en la investigación de la autorreferencia muchos autores apelan a la autopoiesis, la auto-organización de los organismos vivos, noción establecida por Varela, Maturana y Uribe:

*The autopoietic organization is defined as a unity by a network of production of components which (i) participate recursively in the same network of productions of components which produced these components, and (ii) realize the network of productions as a unity in the space in which the components exist.*⁶⁸

Aunque con ciertas reservas respecto a la anterior definición, Niklas Luhmann, citado por Pareyón, opina que las culturas y sistemas sociales son autopoieticos tal como lo son los seres vivos, pero quedarían por encontrar los componentes (distintos a los vivos) que recursan en una sociedad. Gabriel Pareyón conforma el siguiente diagrama con sus ideas y las de Luhmann:



II. Gabriel Pareyón, *Simbolización, expresión y representación en música usando categorías de Luhmann*, 2011.

Pareyón se pregunta si la música simboliza, expresa o significa, refiriéndose a los tres sistemas presentados por Luhmann en el diagrama. La pregunta podría ser exactamente la misma para el dispositivo en el cual me he metido: ¿mi pensamiento fotográfico crea símbolos, expresiones o significados?

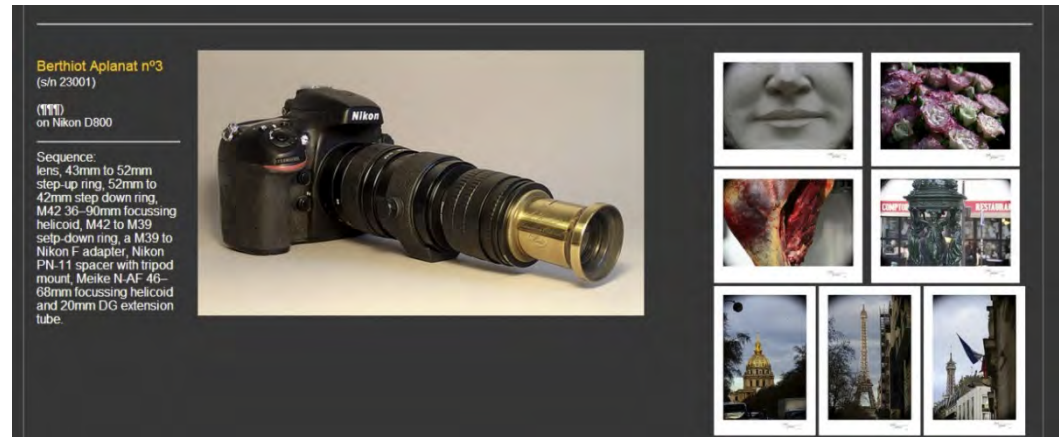
⁶⁸ Pareyon, *op.cit*, p.92 citando a Varela et. al. "Autopoiesis: the organization of living systems: its characterization and a model", in *BioSystems*, vol. 5, no. 4, 1974. pp. 187–196.

1.4. Ojografía

1.4.1. Ojo por ojo

Miles de lentes viejos se empolvan en los anaqueles de las tiendas de aparatos fotográficos de segunda mano. Los cuerpos de cámaras mecánicas ya son prácticamente invendibles. No así los objetivos, cuyo bajo precio y sólida construcción los disponen a ser utilizados en las cámaras digitales recientes. Tener ojos de intercambio sigue siendo una de las fuerzas del deseo fotográfico. ¡Qué

maravilla poder usar todo tipo de objetivos, ojos que portan calidades distintas, algunos escondiéndose en las polvosas bodegas! Aunque es evidente que un lente antiguo en una cámara de tecnología reciente no puede utilizar ciertas funciones sofisticadas: no hay autoenfoco, ni control automático de la apertura del lente. Esto tiene cierta relación con lo que escribí sobre el enfoque de un ojo en 1.2. El ojo retratado tiene funciones involuntarias, como el parpadeo y la dilatación/contracción de la pupila. Y frente a él, la máquina fotográfica ha sido trastocada en su programa⁶⁹, pero, en cierto sentido, su voluntad ahora es más similar a la de un ojo biológico. De cierto modo, control y voluntad divergen cada vez más.



III. Dirk HR Spennemann, sitio web, 2014

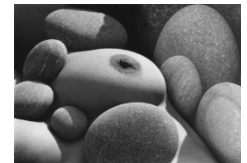
⁶⁹ Para *Nuevos Ojos (autorreferencia)* utilicé una Canon EOS 550D (o T2i) en combinación con un lente de ampliadora Rodenstock Rodagon 180 mm f5.6 y un Yashica Yashinon 50mm f1.7. El factor de conversión de distancia focal (por no ser una cámara de sensor *full-frame*) de la 550D es de 1.6x. Así, el Rodagon se convierte en un 288mm y el Yashinon en un 80mm.

Animamos *Frankensteins* para observar cada voluntad, reunimos esas voluntades y hacemos híbridos de los híbridos, trabajamos a partir de lo que no esperábamos que pasara.⁷⁰

Al deseo del ojo intercambiable se hace suplementario, entonces, el deseo más reciente de hibridar la máquina fotográfica, de *hackearla*, de hacer combinaciones inéditas, una promiscuidad sensor (antes emulsión)-óptica. Y se mezcla o hibrida un poco de todo⁷¹, la leyenda de un Zeiss antiguo, un cierto erotismo de harem, de coleccionista, el fantasma de un ojo que vio otro pasado ahora acoplado a una máquina electrónica, por supuesto, el DIY (*Do it yourself*), la posibilidad de continuar un producto industrial que se consideraba terminado y, además, obsoleto, reviviéndolo con códigos abiertos y experimentos documentados que se comparten en la *www* sin necesidad de tener una formación universitaria de ingeniero. Las categorías se están haciendo una sola, un solo flujo. Un lente para cámara de seguridad o de una cámara de cine ahora le van a una EOS. En la industria una cámara de cine se parece cada vez más a una cámara de fotografía. ¿Cuál es la razón? Hay algo en nuestras prácticas que se está unificando, y las categorías de producción industrial no pudieron resistir esta unificación, este eclecticismo, esta promiscuidad.

1.4.2. Ojo cíclope y ojo gemelar

Miré hacia el empedrado; por primera vez contemplé a detalle las formas de las piedras; la distancia entre ellas, el claroscuro sutil desde su cúspide hasta su diámetro hundido en la argamasa ya pétrea, las vetas irregulares pero cromáticas que marcaban cada uno de estos grises ovoides. ¿Por qué hoy veo esto?, pensé. Si nunca me había interesado este lecho urbano, simulacro de ríos perdidos para siempre. Tras unos minutos, imaginé que uno de los guijarros era un ojo viéndome. Casi inmediatamente, todos se convirtieron en globos oculares. Sin embargo, mi



IV, Lucien Clergue,

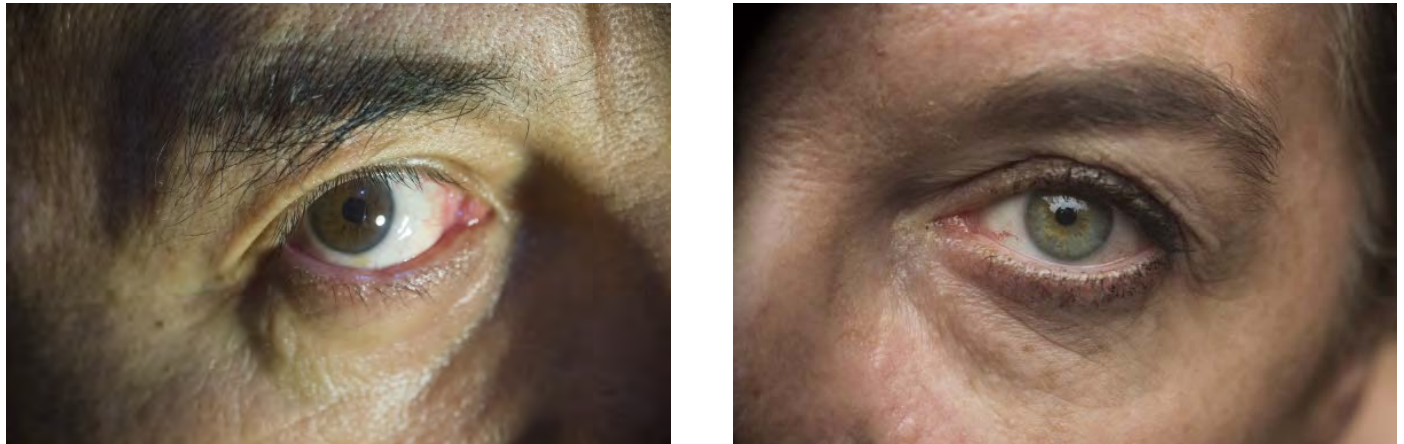
⁷⁰ Cfr. Candiani, Tania . "Sin Método", parte del Proyecto *Praxis* , para Artium, País Vasco, 2013.

http://www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=vghOp2a_PGA%3d&tabid=71&language=es-ES Accesado el 21 de marzo de 2014.

⁷¹ Por ejemplo, existen lentes de mejor transparencia por haber sido tratados con torio, un elemento radioactivo.

sorpresa no logró conmoverme, ya que el gris dominante falseaba de alguna manera los ojos, que me miraban con grandes iris sin color. Como en una fotografía a blanco y negro. Por supuesto, entre fotógrafos, es inevitable recordar una foto de Lucien Clergue⁷². Nada más feo que un ojo monocromático; pero, en la misma monocromía, no hay nada más bello que el redondo seno de una mujer, guijarro gris con un pezón sin sexo dibujado con grafito o haluro de plata.

Y un parpadeo después, el ojo tiene gemelo. Concepción gemelar, paridad de ojos, convergencia de dos pupilas que dan lo tridimensional, el volumen, tal como el huevo de Leda fue fecundado por un cisne. No se trata del ojo-sol-ano⁷³ iluminando a los gemelos de la carta del tarot, sino lo inverso, dos (o cuatro o más) ojos mirando el óvulo que han generado al cruzarse. Observo la mirada de mis padres desde muy lejos, ayudado con unos binoculares de la segunda guerra mundial que pertenecieron a mi abuelo materno, nacido y muerto en Francia. En francés, unos binoculares se traducen con la palabra *jumelles*, la cual significa también 'gemelos'.



12. Luciano Sánchez Tual, *Jumelles* (binoculares) detalle de instalación, 2012.

⁷²Lucien Clergue (Arles, 1934) fue el primer fotógrafo aceptado en la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia (2006). Su tesis doctoral *Langage des sables*, la cual contenía solamente fotografías (sin texto escrito), fue prefaciada por Roland Barthes en 1980.

⁷³ Bataille, G. *El ojo pineal*. Valencia: Pre-textos, 1997.

1.4.3. Ojo más ojo

Ya no el ojo, sino ojos. Una proliferación, que sin duda habla de la imposibilidad de existencia de una sola mirada de la vida sobre sí misma. Si la mirada nació múltiple, sería la infinitud la única mirada posible, lo infinito como cualidad de lo viviente viéndose a sí mismo. Si la vida es infinita, el ojo debe serlo también.

Arena de ojos. Cada grano o gránulo⁷⁴ demanda al ojo que se divida, que se multiplique en su movimiento, tal como esos ojos de ciertas libélulas y camarones constituidos por miles de sub-ojos llamado omatidios. Una abeja posee unos 15, 000 omatidios por "ojo". Pero, ¿qué es un globo ocular sino un ataúd para el cadáver de la luz?⁷⁵ Sólo un panteón extenso y activo puede representar el reino fotónico infinito que sostiene nuestra percepción.



13. Luciano Sánchez Tual, *Solar*, fotografía u objeto, 2012.

⁷⁴ Cf. el concepto de síntesis granular iniciado por Xenakis y Gabor en la investigación musical del siglo XX en, por ejemplo, Rocha, Manuel. *Les techniques granulaires dans la synthèse sonore*. Tesis doctoral, Paris, Universidad Paris VIII, 1999.

⁷⁵ Tournier, Michel. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris : Gallimard, 1972. "El sujeto es un objeto descalificado. Mi ojo es el cadáver de la luz, del color. Mi nariz es todo lo que queda de los olores cuando su irrealidad ha sido demostrada. Mi mano refuta la cosa sostenida. A partir de ahí, el problema del conocimiento nace de un anacronismo. Implica la simultaneidad del sujeto y del objeto del cual quisiera aclarar sus misteriosas relaciones. Mas el sujeto y el objeto no pueden coexistir, porque son la misma cosa, integrada primero al mundo real, luego lanzada a la escoria." P.105 . La traducción es mía.

1.5. El ojo como iconografía autorreferente



V. Marc Quinn, *Iris (We Share Our Chemistry with the Stars) AJ 200R (Dilated)*, , óleo sobre tela, 2009.

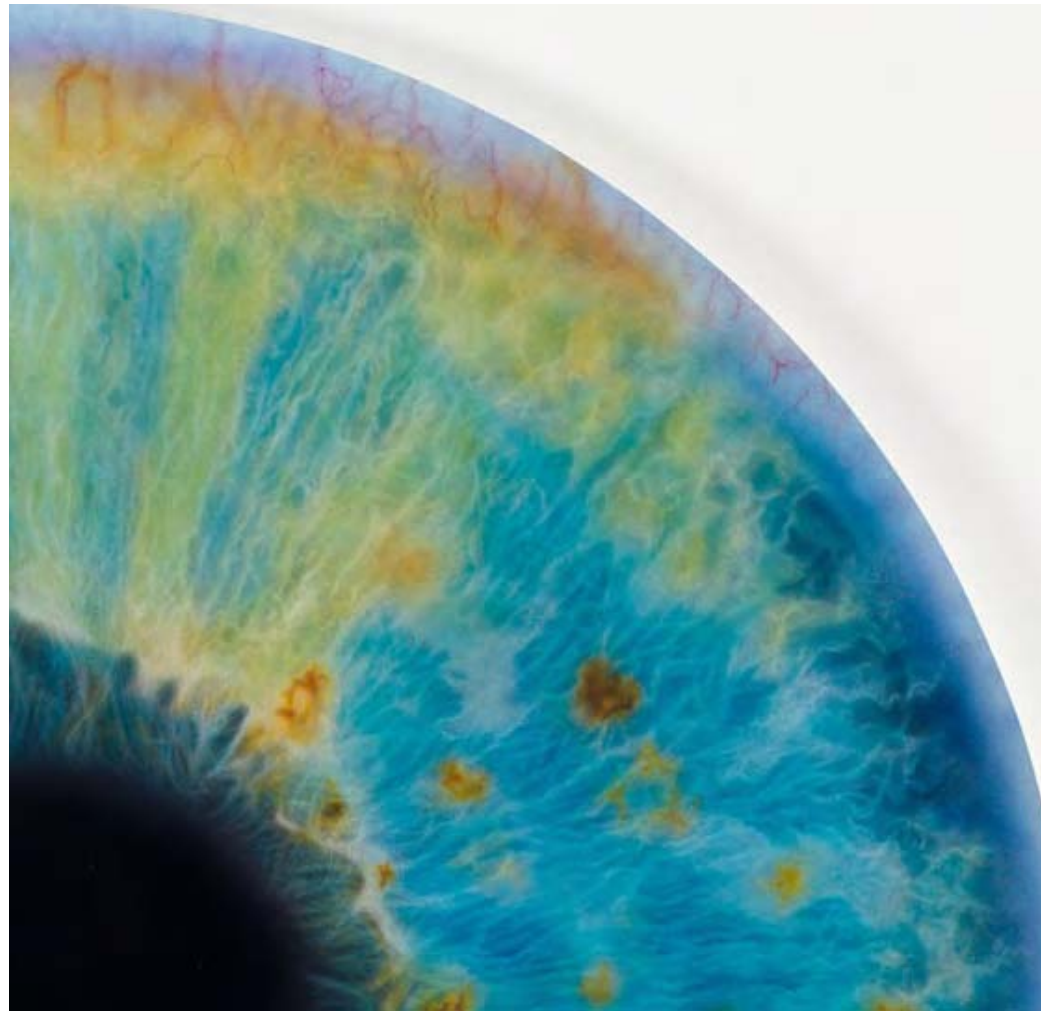
¿Cómo hacer imágenes la vida mirándose a sí misma? Habría tantas soluciones como cabezas, así que elegir sólo un cierto tipo icónico será inteligente, funcionando en dispositivos artísticos reconocidos . Por otra parte, si queremos conservar sensación y relación en una investigación visual, habrá que **buscar ojos con los ojos**. Si yo no tuviera el sentido de la vista, al introducir en el motor de búsqueda en internet la palabra 'ojo' bajo la categoría de 'Imágenes', no podría **ver** resultados. Ahora bien, los dispositivos de los artistas hacen que ese mirar sea más complejo que consumir pequeños iconos en una página web.

En la (s) pintura(s) de Marc Quinn (Londres, 1964) representando un iris ocular, por ejemplo, las capas consecutivas y la gran escala pueden hacer que mirar se devuelva a una complejidad que solemos evitar. La larga trayectoria de Quinn puede encontrarse en su página electrónica⁷⁶.

El siguiente extracto de una reseña sobre el trabajo de Quinn habla sobre *Iris*, serie de pinturas al óleo presentadas en 2009 en Nueva York:

⁷⁶ <http://www.marcquinn.com/biography/> Acceso: 23 febrero2012

Usando un aerógrafo para replicar las fotografías en el bastidor, Quinn evita bordes duros e ilustra como nuestros ojos están compuestos de membranas permeables. Las pupilas centralizadas son captadas en varios estados de dilatación, y su oscuridad tiende a sangrar hacia las bandas exteriores de cromatismo vibrante. Mientras que cada iris corresponde generalmente a un color común, la magnificación extrema de Quinn revela capas de zarcillos multi-tonales que se extienden sobre la tela como flamas. Más aún, pequeñas oclusiones de halos pardos en algunas de las pinturas pueden ser leídas como quemaduras. Aunque la composición concéntrica es necesariamente repetida, la variación de los detalles oculares sugieren a los ojos absorbiendo luz y devolviéndola activamente a la mirada del espectador.⁷⁷



VI, Iris (We Share Our
Chemistry with the Stars) *AJ*
200R (*Dilated*), 2009, (detalle)

⁷⁷ Nichols, Matthew, "Marc Quinn", *Art in America*, 5 febrero 2010. Acceso: 23feb2013. <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/marc-quinn/>

Tras casi un año de encontrar los iris de Quinn, hallé en línea un trabajo de Michael Snow (Canadá, 1928), titulado *Conception of Light*, muy similar al de Quinn pero solucionado con una impresión fotográfica, aparentemente tipo C-41, ya que la pieza es de 1992 y los formatos piezográficos de ese entonces no estaban tan desarrollados. Tanto la pieza de Snow como la de Quinn requerirían una mirada *in situ*, ya que ambas proporcionan en su escala algo que no está en el mirar o ver cotidiano, con excepción quizás del cotidiano de un oftalmólogo. Cito un fragmento de la reseña de Elizabeth Legge sobre los ojos de Snow, la cual a la larga comprendería a Quinn también:

Snow's gift for working through big philosophical questions with lyricism and humour comes out in another key work which appears under the principles "object" and "surface," *Conception of Light* (1992). Two circular photographs of the irises of a brown eye and a blue eye, enlarged to six feet across, like a giant synecdoche of the whole person, face one another on opposite walls. At that scale the eyes' strangely patterned fronds and flecks of colour could be a spiral galaxy or waterweeds in a scintillating pond. It is impossible to look at both eyes at the same time: we have to turn to one side and then the other, as if we were interrupting their locked gaze, or as if we were trapped in it, or as if, finally, they are looking at us. With that recognition we enter the austere and troubling field of the theorized gaze, as if moving from the sensuous appeal of the richly coloured irises into the black hole of the pupil. This may be the theoretical domain of an intense psychoanalytic and



VII. Michael Snow, *Conception of Light*, instalación, 1992.

philosophical history that includes Sartre and Lacan, that tells us that although we think we master what we see, yet we do not master what sees us. *Conception of Light* brings home the fact that these giant eyes both stare at us and are blind to us. As we look at them, they hover between beauty and the monstrously cyclopean.⁷⁸



VII. Michael Snow, *Conception of Light*, instalación, 1992.

⁷⁸ Legge, Elizabeth, Introducción para "Digital Snow DVD-ROM", Montréal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, 2012. <http://www.fondation-langlois.org/digital-snow/> Accesado el 05 de noviembre de 2014.



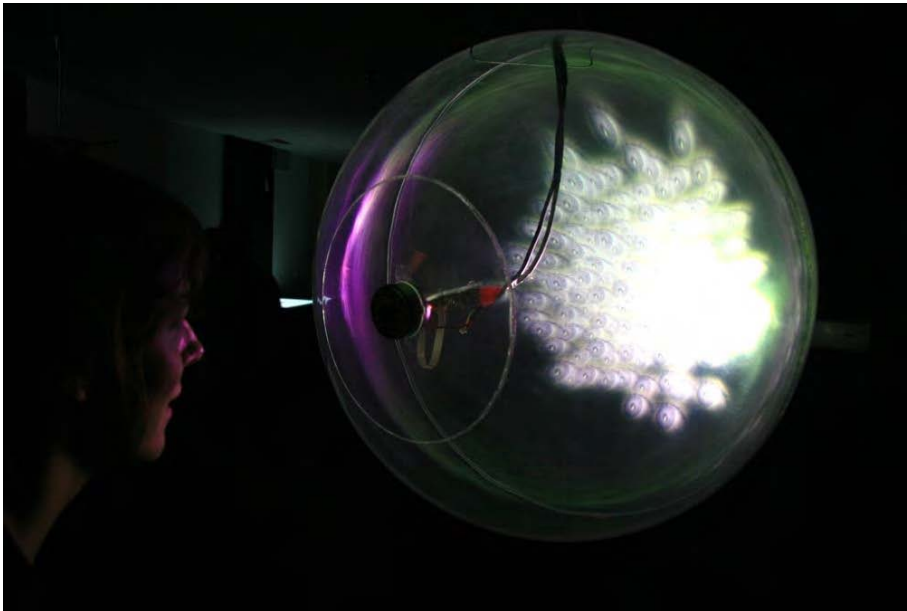
VIII. Rafael Lozano-Hemmer. *Tensión superficial*, Plasma o proyección, sistema de vigilancia computarizado, software adaptado, 1992.

Del mismo tipo iconográfico es la pieza de Rafael Lozano-Hemmer (México, 1964), *Tensión Superficial*, la cual hace referencia tanto al texto de George Bataille, *El Año Solar*⁷⁹, como a la guerra del Golfo Pérsico, donde por primera vez se usaron masivamente misiles “inteligentes” guiados por cámaras propias.⁸⁰ El ojo proyectado en la instalación sigue al espectador; cuando la sala está vacía o el espectador se esconde, el ojo cierra sus párpados. Hasta el día de hoy esta instalación ha sido presentada varias veces por el artista en todo el mundo, dado que nuevos acontecimientos, como la *Patriot Act*, siguen manteniendo vigente la tensión simbolizada en esta video-instalación. Aquí, lo que comenzaba a asomar en la reflexión mirar-ser mirado toma por completo la vertiente del dispositivo de poder, donde la visibilidad ya no es un otro estático (sin parpadeo), sino una máquina móvil que pretende ser la visibilidad, en un diseño creciente de una sociedad de control.

⁷⁹ Bataille, *op. cit.*

⁸⁰ http://www.lozano-hemmer.com/surface_tension.php, Acceso: 23 febrero 2013.

Sin un tono analítico de las sociedades de control de visibilidad, *Ojo expandido*⁸¹, de Anaisa Franco (Brasil, 1981), es una escultura interactiva lumínica compuesta por un gran “ojo” de material transparente, suspendido del techo. La escultura detecta los parpadeos del observador y genera en base a ellos una animación. Cada parpadeo del usuario multiplica el número de ojos en la proyección de una manera fragmentaria, hexagonal y dislocada. El núcleo intencional de la pieza es expandir la mirada humana, transformándola en una estructura múltiple, similar a los ultra-complejos ojos compuestos de los insectos.

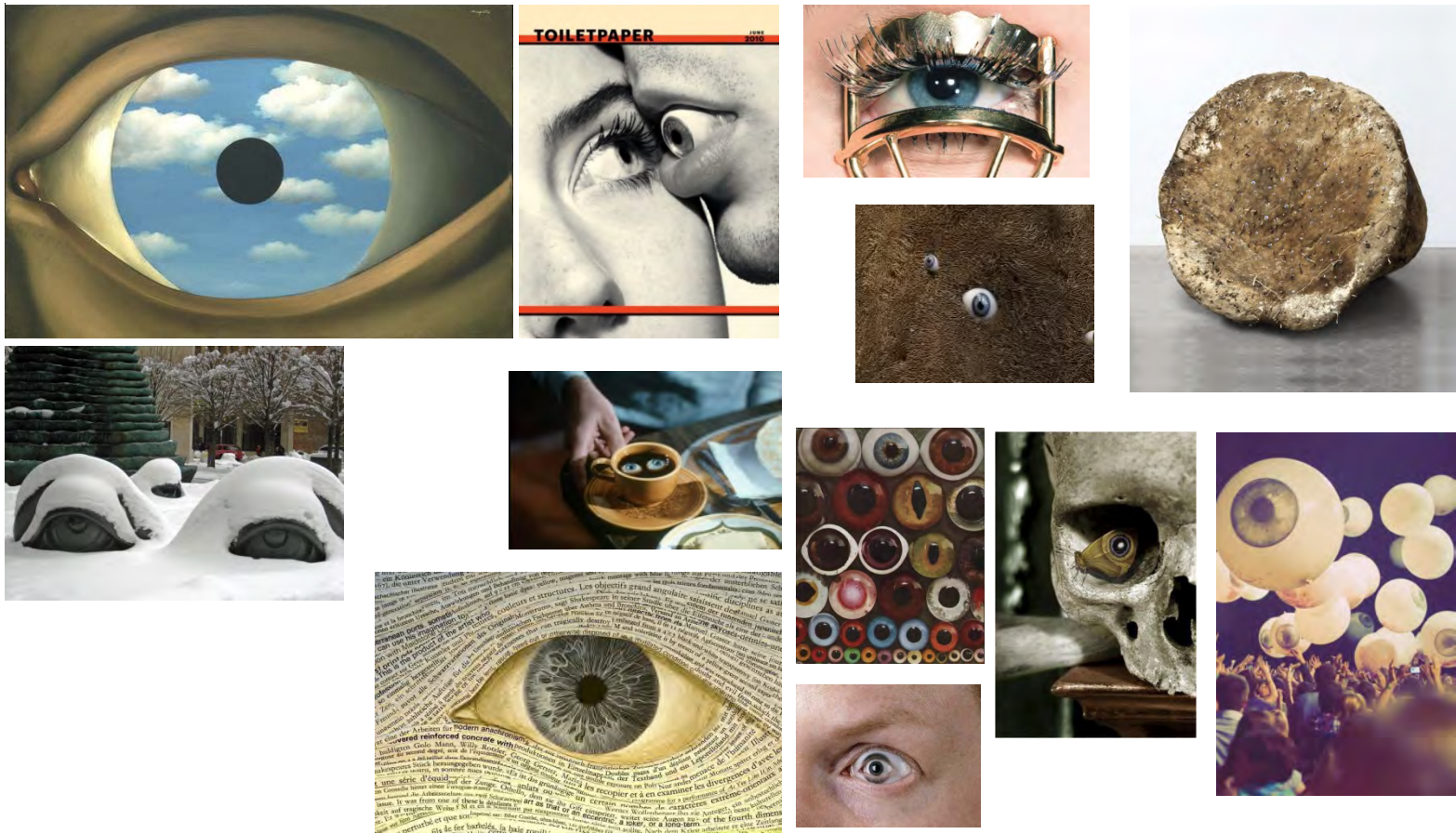


IX. Anaisa, Franco. Ojo Expandido, instalación interactiva, 2008.

⁸¹ http://www.anaisafranco.com/project_expanded.html. Acceso: 20 febrero 2013

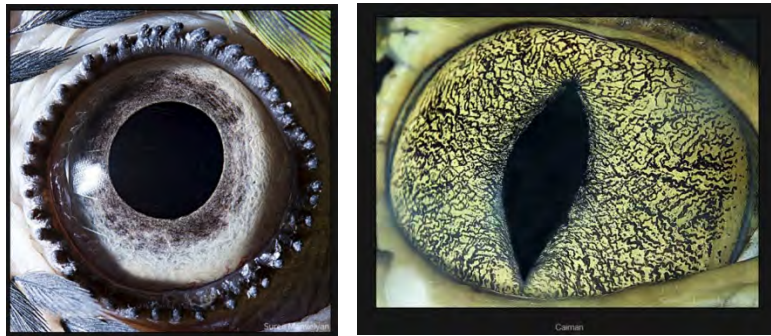
En la búsqueda iconográfica, aparecen cientos de decisiones artísticas que parecen derivadas del surrealismo establecido por Magritte y Buñuel, entre otros. La fascinación por el órgano humano más especializado sigue en resonancia con toda nuestra memoria o psique, rituales y ciencias, donde el ojo parece ser algo que puede apoderarse de nosotros. Aún ahora se hacen presentes el mal de ojo, el cíclope, el ojo pineal, Medusa, Edipo. En este tiempo de redes sociales, los enterados de mi investigación sobre la iconografía del ojo tuvieron a bien enviarme imágenes al respecto, en una cantidad que ninguno de mis temas había provocado antes. Varias imágenes fueron enviadas sin más referencia que su iconicidad.

X. De izq. a derecha y de arriba abajo: Magritte, R. *El espejo falso*, 1928; Cattelan, M. Revista *Toilet Paper*, junio 2010. Orozco, G. "Pata de elefante"; Bourgeois, L., Plaza Katz; todas las demás imágenes sin referencia.



Parte de la obra de Anne Collier (Los Angeles, 1970) consiste en una autorreferencia de dos niveles: una mirada fotográfica que revela una mirada-imagen y, segundo, una ampliación de la ampliación. *Cut* resuena con la navaja sobre el ojo de Buñuel del Perro Andaluz. También puede hallarse varios apuntes a una mirada atrapada en los formatos de la urbe o sociedad.

Es peculiar el caso de Suren Manvelyan (Armenia, 1976), porque no he hallado ningún fotógrafo consistentemente dedicado, como él, a la fotografía de ojos biológicos no humanos. Además, él pone de relieve un viejo problema de denominaciones y semánticas, que a final de cuentas es pragmática e ideológica: Manvelyan presenta su trabajo como un fotógrafo "comercial". Todos usamos esa nomenclatura de vez en cuando para oponerla a otra etiqueta: fotografía de autor o artística. Imposible no escuchar los ecos de textos de Barthes⁸², seminales en su momento y vigentes en las prácticas fotográficas que no cesan de confundirse entre denotación y connotación, en un mundo de las redes sociales, es decir, comunicación y comercio masivo de dos vías. Manvelyan no ha titulado ni fechado sus retratos oculares.



XII. Suren Manvelyan. Serie *Animals* (sin fecha).

XII. Anne Collier, *Developing Tray #2*, fotomural en el High Line billboard, N.Y, 2009.



XI. Anne, Collier, *Cut*, impresión fotográfica, 2009.

⁸² Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986, p.11.

II. NUEVAS BIOLOGIAS (INDIVIDUACION)



14.Luciano Sánchez Tual, *Cangrejo*, fotografía digital, 2012.

2.1. Consideraciones teóricas

2.1.1. El hacer cosa de la cosa

En *La cosa*⁸³, donde trata su conocido ejemplo de la jarra, Heidegger poco a poco llega a lo siguiente: “La jarra no es una cosa ni en el sentido romano de *res*, ni en el sentido del *ens* tal como se lo representa la Edad Media, ni en el sentido del objeto tal como se lo representa la Edad Moderna. La jarra es una cosa en la medida en que hace cosa. A partir del hacer cosa de la cosa, y sólo a partir de esto, acaece de un modo propio y se determina la presencia de lo presente del tipo que es la jarra.”⁸⁴

Más adelante en el mismo texto: “La cosa no está «en» la cercanía, como si ésta fuera un continente. La cercanía prevalece en el acercarse como el hacer cosa de la cosa.”⁸⁵ Acercarnos. Es decir, ser acercados por el mundo. Estar condicionados o concernidos por la cosa, porque “hacer cosa es acercar del mundo”⁸⁶. Las cosas no pueden ser maquinadas por los mortales, dice Heidegger, pero tampoco llegan sin la atenta vigilancia de éstos. “Sólo los hombres, como mortales, alcanzan habitando el mundo como mundo.”⁸⁷ Y un poco antes, señala: “Pero cosa es también, a su manera, el árbol y la laguna, el arroyo y la montaña. **Cosas son también, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, la corza y el reno, el caballo y el toro**.”⁸⁸ Mario Perniola, en un ensayo sobre una sexualidad inorgánica⁸⁹, explica que para Heidegger la fiabilidad (*Verlässlichkeit*) es intrínseca a la cosa, a la cosidad de la cosa. Ello la hace perteneciente al concepto de lo terrestre en la obra de Heidegger. En términos de Perniola, Heidegger nos pide depositar la confianza, no en lo divino, ni en lo humano (mortales),

⁸³ Heidegger, Martín. *Conferencias y artículos*. (Traducción: Barjau, Eustaquio). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

⁸⁴ *Íd.*, p.154.

⁸⁵ *Íd.*, p.155.

⁸⁶ *Íd.*, p.158.

⁸⁷ *Íd.*, p.159.

⁸⁸ *Íbid.*

⁸⁹ Perniola, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid: Trama Editorial, 1998.

sino en el modo de ser de la cosa. Y, siguiendo a Perniola y al filósofo alemán en *La Cosa* y en *El origen de la obra de arte*⁹⁰, el hombre nunca puede ser cosa, porque el hombre habita el mundo como mundo, y el mundo es “constantemente inobjetivo”, algo abierto y peligroso, opuesto a lo seguro y confiado de la tierra. Perniola encuentra, en su búsqueda en Heidegger, que éste nunca equipara al hombre a una cosa, si bien en *La Cosa*, texto más tardío que *El origen...*, hablará de cuaternidad o cuadratura de la tierra, el cielo, los dioses y los mortales, abandonando la franca oposición anterior tierra-mundo. El pensamiento de Perniola es que quizá sólo a través de la sexualidad el hombre puede abandonar el dolor de no ser cosa. Como leíamos, **para Heidegger la cosa reúne o coliga, pero siempre entre ella y el mundo (donde habita el hombre) “hay un corte, un “entre” (Zwischen); la cosa reúne sin abolir la separación, acerca sin anular la lejanía.**”⁹¹ Como señala Perniola, para Heidegger el hombre desea lo inorgánico pero, justamente, está unido a ello con un lazo también inorgánico, imposibilitando el acceso a la cosidad, al ser-cosa, a la fiabilidad de ese hacer que es la cosa. El hombre está en relación con la cosa, pero no es cosa. El hombre está preocupado, pero no es el que cerca.

En otra parte de su ensayo, Perniola se apoya en Hegel para decir que la cosa desmiente, no deja que una afirmación sobre su coseidad se pose sobre ella. “No soy esto”, parece decir la cosa en todo momento. El dato de un cuerpo (un amante, la jarra de Heidegger) como cosa aparece y desaparece rápidamente para ser sustituido por otro dato. La cosa no es determinable, pero hace espacios conformados de todos esos “no-es-esto” que pueden penetrarse continuamente, aunque con vínculos superficiales. La cosa como “también”, dice Perniola. La cosa puede ser muchos “no-es-esto”, pero no es un fragmento. “Lo fragmentario y lo poroso son entre sí contrarios: el primero es la experiencia de la infinita actividad del yo autónomo e independiente; el segundo no se basta a sí mismo y pide que se le llene con atención, el cuidado y la ayuda ajenos. Un ser poroso tiene como base la propia nulidad: como dice Hegel, tiene su propia esencia dentro de otro, es para sí en cuanto que es para otro.”⁹²

⁹⁰ Heidegger, M. *El origen de la obra de arte*, comp. en “*Arte y Poesía*”. Trad. Samuel Ramos. Buenos Aires: FCE, 1988.

⁹¹ Perniola, *op.cit.*, p.145.

⁹² Perniola, *op. cit.*, p. 97.

2.1.2. Máquinas biológicas

Tal como lo señala Edgar Morin, el problema del conocimiento se encuentra en el corazón del problema de la vida. Si seguimos a Maturana y Varela⁹³ y a Piaget, encontramos la misma premisa. *Living, as a process of cognition*. La dimensión cognitiva es inherente a la organización celular y esa cognición comienza en la computación viviente. *Cum-putare* significa 'juntos, en compañía'-'contemplar, considerar, sopesar'. Cuando contemplamos o consideramos dos o más entidades juntas, *computamos* o calculamos su relación. Morin explica que por diversas que sean las actividades computantes, 1) comportan de todos modos y en todos los casos, una dimensión cognitiva, incluidas la actividades organizadoras; 2) están dedicadas a problemas.

La computación viviente debe resolver sin cesar los problemas del vivir, que son los de sobrevivir. Rechazar la muerte⁹⁴, alimentarse, defenderse. Sin embargo, el problema central de la computación viviente es auto-producirse. La máquina viviente produce sus constituyentes propios, produce su propia producción. La máquina artificial es organizada desde el exterior, la máquina viviente se auto-organiza. Los mamíferos tenemos un sistema nervioso más complejo que otros animales, ya que entre nuestros sistemas sensoriales y motores median las células internunciales o neuronas. "Fundamentalmente, el internuncial consta de células sensoriales especializadas que sólo responden a un "agente" universal, a saber la actividad eléctrica de los axones aferentes que tienen sus terminaciones a su alrededor."⁹⁵ La capacidad computacional de un cuerpo celular neuronal es dada por el hecho de que tiene numerosos *inputs* (dendritas) y un solo *output* (axón). Ahora bien, el número de sensores que tenemos orientados al exterior es mucho menor al número de sensores utilizados para la comunicación de neuronas entre sí (puente axón-sinapsis-dendritas), en una proporción de uno a 100 mil. El sistema nervioso actúa como un circuito cerrado, en el que ocurre el principio recursivo que señala Morin. Se puede decir que el impulso

⁹³ Cf. Maturana, H.R. *Biology of cognition*. Illinois: Urbana Biological Computer Laboratory, 1970.

⁹⁴ El desvío que implica evitar la muerte, es la psique, una tensión entre morir y no morir. En términos freudianos, el organismo quiere morir pero quiere morir a su manera. Es muy interesante el modo en que Freud aborda una suerte de computación celular en *Más allá del principio del placer*, en *Obras Completas Sigmund Freud*, Vol. XVIII (1920-1922), Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1984.

⁹⁵ Von Foerster, Heinz, "On constructing a reality", en *Observing systems*, California: Intersystems Publications, p. 298., citado en Segal, Lynn. *Soñar la realidad: El constructivismo de Heinz Von Foerster*. Barcelona: Paidós, 1994.

nervioso es autogenerativo. Y también es importante recordar que la actividad eléctrica de las células nerviosas receptoras sólo “codifica la intensidad de la excitación, la cual se refleja en el número de veces que la célula se “dispara”. No codifica la naturaleza del estímulo excitador.”⁹⁶ Una neurona no puede estar en un estado intermedio. O se activa o no lo hace. Está inhibida (activa) o no.

Los ochenta milivoltios que cada axón propaga a una dendrita no “brincan” en el vacío el espacio que los separa, la sinapsis. Esta es un fluido llamado neurotransmisor, cuya composición química está regulada por el otro gran circuito cerrado de los mamíferos, el sistema endocrino. Este produce las hormonas que constituyen estos neurotransmisores, indispensables para la transmisión de la carga eléctrica. La actividad del cerebro retorna al sistema endocrino, cuya glándula maestra es la pituitaria y modificará su comportamiento según las señales producidas entre neuronas. El constructivismo radical dice entonces que el sistema nervioso central de un mamífero tiene dos clausuras, las cuales son circuitos sin *input* ni *output*: una clausura sensorio- motriz y una clausura sináptico-endócrina. Maturana explica :

“...el sistema nervioso es una red neuronal cerrada de neuronas interactivas...todos los cambios en la actividad neuronal relativa...siempre conducen a otros cambios en la actividad neuronal relativa...Una red neuronal cerrada no tiene superficies de *input* o de *output* como rasgos característicos de su organización, ... dado un sistema cerrado, el interior y el exterior sólo existen para un observador que lo contempla, no para el sistema...El entorno en el que se sitúa el observador actúa sólo como un elemento intermedio a través de la cual las neuronas efectoras y sensoriales interactúan, con lo que se completa la circularidad del sistema nervioso.”⁹⁷

⁹⁶ Segal, L., *op.cit.*, p.118

⁹⁷ Maturana, Humberto. Conferencia “Biology of social systems”, 1983, citado en Segal, L., *op. cit.*, p. 172-173.

Observemos que un pionero del concepto de clausura de los constructivistas radicales fue el *Umwelt* de Jacob von Uexküll⁹⁸, aunque es necesario que demos cierta distancia a ambos modelos.⁹⁹

Continuando con Von Foerster, y la escuela constructivista/cibernética de Palo Alto: las máquinas pueden triviales o no-triviales. Se dice que una máquina es trivial cuando podemos predecir su resultado (output) a determinada entrada (input). Las máquinas triviales funcionan con independencia de la historia y de la experiencia. Por ejemplo, los silogismos deductivos son máquinas triviales.

En cambio, la máquina no-trivial no es predecible en sus resultados cuando le damos determinados datos. La máquina no-trivial es recursiva: cada vez que opera cambia sus reglas de transformación, por lo que cuando reintroduzcamos un mismo input nos arrojará un resultado diferente a la primera computación. Estas máquinas infringen nuestras nociones “triviales” acerca de la causalidad.¹⁰⁰ Tienen un comportamiento tan complejo (*internal state*) que no podemos predecir lo que harán a continuación, aunque la máquina esté totalmente determinada en su organización. Los animales pluricelulares somos máquinas no-triviales. Si es cierto que estamos clausurados, nuestros *outputs* son siempre los *inputs* en cada nueva recursión. Y cada nuevo *output/input* es analíticamente indeterminable, porque no conocemos la regla de transformación (*internal state*) de la máquina no-trivial. Corrientes como el conductismo (*behaviorism*) han tratado de fundamentar nuestro funcionamiento como máquinas triviales, apoyándose en la causalidad eficiente en vez de la causalidad circular para diseñar sus hipótesis y experimentos.

Así pues, los eventos externos al organismo más que inputs, son perturbaciones a su funcionamiento en clausura. No es que entren datos nunca percibidos para que unas operaciones identificables arrojen nuevos resultados. Más bien, cuando un organismo arroja un nuevo resultado, es porque ha cambiado sus operaciones al interior, y lo seguirá haciendo en cada recursión. Es, de algún modo, una frecuencia

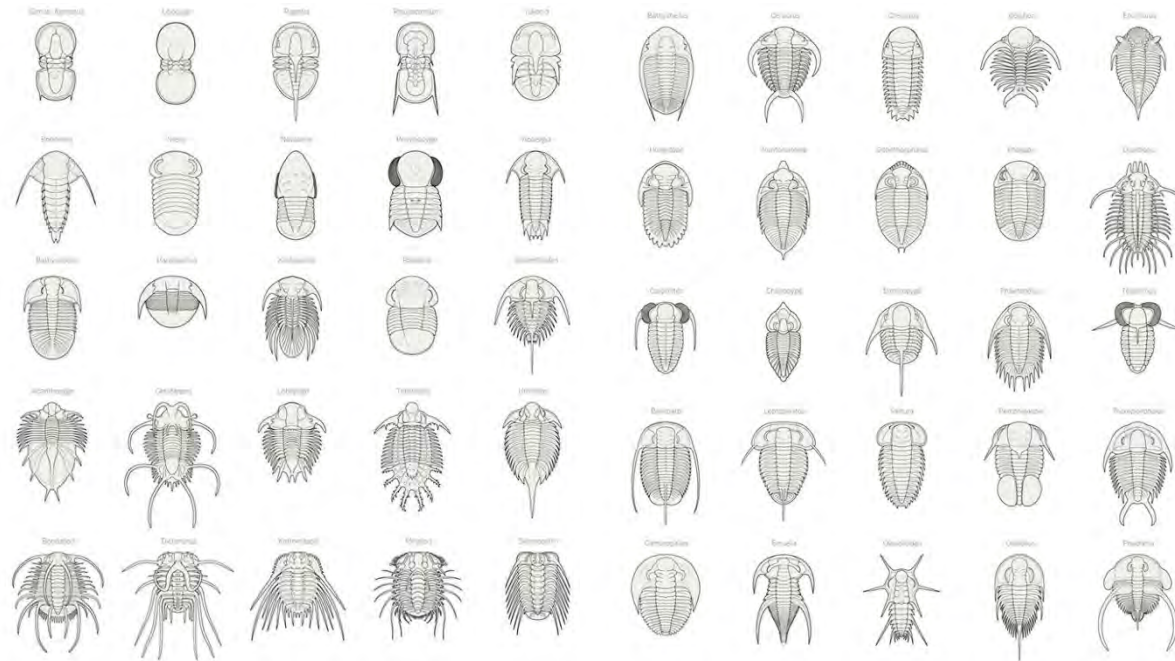
⁹⁸ Uexküll, Jacon von, *Mondes animaux et monde humain*. Hamburgo : Gonthier, 1956. Para una introducción a la obra de Uexküll, sugiero *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Cactus, 2014.

⁹⁹ Cf. Basso, Leticia. “Heidegger: Lo orgánico y lo artificial en la experiencia del mundo”. En *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad - CTS*, vol. 5, núm. 14, abril, 2010, pp. 1-10. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=92414781006> Accesado el 20 julio de 2013.

¹⁰⁰Por ejemplo, considérese el caso de Christos, G.A., “Infant dreaming and fetal memory: a possible explanation of sudden infant death syndrome.” *Med Hypotheses*. 1995 Apr;44(4):243-50 <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/7666822> Accesado 19 julio 2013

modulada. El sistema nervioso mantiene una onda portadora que lleva una señal externa pero que no la constituye. En palabras de Morin:

Como nos sugirió Daniel Favre, tras la lectura de nuestro primer manuscrito, la traducción a “mensajes” neurosensoriales puede ser vista no tanto como una “codificación” cuanto una transformación analógica (en modulaciones de frecuencia de impulsos eléctricos) de un fenómeno dado. En cuanto a nosotros, mantenemos la idea de que semejante transformación constituye la formación de una primera codificación, pero pensamos a partir de ahí que la idea de transformación debe ser considerada con toda su importancia enigmática (tanto más cuanto Favre se refiere a la transformación de Fourier, que en sí misma realiza un cambio espacio-temporal).¹⁰¹



XIII Algunos géneros del orden Trilobites, ilustrados por Samuel M. Gon III.

¹⁰¹ Morin. El método III: el conocimiento del conocimiento. Madrid: Cátedra, 1994. p. 120.

2.1.3. La individuación

Sería justo que coincidamos en que la individuación es un concepto que Gilbert Simondon trabajó tras hacer un estudio de la historia de la noción del individuo¹⁰², publicado en una edición francesa de *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, para ir llegando a su propio afinamiento de tal noción, así como para construir su propio paradigma sobre la individuación. La historia del individuo/individuación redactada por Simondon consta de unas 160 páginas. Habría que traducirla (o esperar la traducción) y estudiarla detalladamente¹⁰³. No puedo pretender más que sugerir hacia dónde llevaba Simondon la información que las escuelas filosóficas, como dice él, fue restringiendo. En “Análisis de los criterios de individualidad”, de la misma edición francesa mencionada, Simondon escribe que el objeto de su estudio es inseparable de su método. Una relación de condicionamiento recíproco liga, dice Simondon, la realidad de su objeto con la validez del procedimiento o método empleado. Simondon afirma que hasta el momento ninguna dialéctica, ya sea realista o nominalista, ha podido pensar adecuadamente la noción de individuo. Él quisiera llegar a una crítica de los universales, a la puesta en duda de la clasificación por géneros comunes y diferencias específicas. Según sus propias palabras:

¹⁰² Cf. Simondon, Gilbert, « Histoire de la notion d'individu », texto compilado en *L'Individuation (à la lumière des notions de forme et d'information)*. Grenoble : Millon, 2005.

¹⁰³ He comenzado este largo camino de leer a Simondon; así inician mis notas sobre sus notas históricas: Para los Griegos y los Latinos, el aspecto estructural es lo que determina la inteligibilidad de una noción de individuo, a ser extraída entre numerosas características operatorias y particulares de cada individuo, todas existiendo simultáneamente. Los fisiólogos jonios, siempre según Simondon, buscan el elemento común a los individuos, para lo que apuestan a la homogeneidad como unidad de coherencia del individuo. Es decir, debe existir un Elemento que constituya básicamente a toda individuación. Así, si hay una dinámica o physis (la individuación), en los jonios esta responde a la physis de dicha estructura o Elemento, y no a una physis de un ser primitivo original en cada individuo. En cambio, en otro momento del pensamiento griego, Parménides no concebirá tal coherencia hacia un Elemento externo si no del individuo hacia sí mismo. Para Parménides y sus adeptos, el individuo tiene como estructura la esfera o burbuja. Una geometría, que une racionalidad y mito.

Para los pitagóricos, dice Simondon, la individuación requiere no sólo un Elemento, sino dos, uno positivo y otro negativo. Lo positivo sería la coherencia del mundo, un mundo sin embargo inmerso en un “aire infinito” que lo demultiplica en cosas separadas. Esta demultiplicación es el elemento negativo de la dualidad, de la cual surge el individuo. Heráclito afinaría más esta dualidad, introduciendo todas sus reflexiones sobre la impermanencia y el ser como un ser de fases o cambio. La permanencia y el cambio son dos aspectos complementarios de la realidad: la consistencia de un ser, su realidad y, de alguna manera, su unidad, reside en su poder de contradicción, señala Simondon al hablar del pensamiento de Heráclito. Tenemos una primera filosofía del devenir.

Con Anaxágoras surge la distinción de materia y forma, entendiendo que la *physis* no tiene por sí una fuerza constructora, requiriendo un *nous* o espíritu, la Forma que agita y organiza la materia. Como dice Simondon, se prepara así el terreno para una noción de individualidad que ocuparía gran parte del pensamiento en los siglos posteriores.

Las características genéricas o específicas son parte integrante del individuo de la misma manera que los elementos más singulares que distinguen un individuo de otros; No puede haber más ciencia que la del individuo, tal sería la consecuencia epistemológica de esta investigación. Una nueva normatividad podría ser descubierta a partir de tal consecuencia. Quisiéramos rebasar la antítesis entre el nominalismo y realismo mostrando que esas doctrinas no son válidas para la relación, que puede ser conocida analógicamente. En la medida en que el individuo conlleva una relación constitutiva, su modo de conocimiento se constituye también de ese modo. La oposición entre monismo y dualismo no puede subsistir dentro de una aprehensión del individuo: el dualismo es todavía demasiado monástico para poder ser conservado; supone un substancialismo.¹⁰⁴

En la edición en lengua española de *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*¹⁰⁵, Simondon sigue sosteniendo lo anterior en un sistema de pensamiento que busca eliminar la distinción que históricamente hemos hecho en mundos: físico, viviente, psíquico, social. Y, aludiendo a un mundo más, Simondon piensa que sería erróneo separar los objetos técnicos de los procesos de individuación de este universo. Esto está defendido también en su tesis secundaria *Del modo de existencia de los objetos técnicos*.¹⁰⁶ Estos escritos principales de Simondon, presentados en 1958, no pueden resumirse o explicarse en un apartado o artículo, como lo hará Deleuze en su seminario sobre modulación y pintura. Pero podemos poner de relieve algunas ideas importantes que para Simondon hacen de la individuación el concepto clave para entender lo que es, el ser. La individuación como ontogénesis.

Para Simondon la individuación es una operación, no es un producto. Lo que llamamos individuo es la percepción momentánea de una fase de la individuación. El ser de la individuación es el ser con fases, o en otras palabras, devenir del ser. El ser es más amplio y rico que el individuo, el individuo no es idéntico al ser, el ser no es individuo acabado que halla en un mundo, sino individuo individuándose siempre en un medio relacional. Para ello, la forma como noción tendría que ser sustituida por la noción de información, porque la

¹⁰⁴ Simondon, « Analyse des critères de l'individualité », texto compilado en *L'Individuation (à la lumière des notions de forme et d'information)*, op. cit. p.553. La traducción es mía y requiere correcciones de estilo.

¹⁰⁵ Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: Cactus y La cebra, 2009.

¹⁰⁶ Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier, 1989.

acepción clásica de forma pertenece al mismo pensamiento que la de sustancia, o la de relación como relación posterior a la existencia de los términos.

[...]la buena forma no es ya entonces la forma simple, la forma geométrica pregnante, sino la forma significativa, es decir aquella que estable un orden transductivo en el interior de un sistema de realidad que comporta potenciales. Esta buena forma es la que mantiene el nivel energético del sistema y conserva sus potenciales al compatibilizarlos: es la estructura de compatibilidad y de viabilidad, es la dimensionalidad inventada según la cual existe compatibilidad sin degradación.¹⁰⁷

La individuación es una tensión que se resuelve por medio de la metaestabilidad del ser individuándose. Esta metaestabilidad está en el mundo físico, pero es en lo viviente donde la individuación se perpetúa, ya que conserva en sí una actividad de individuación permanente. Lo viviente, además, no sólo crea una metaestabilidad o tensión interna análoga al medio al cual se adapta, sino que también modifica sus estructuras internas, haciendo de la vida *su* problema. Es cierto que un cristal crece en estructuras geométricas, pero lo viviente crece de diferentes maneras en su duración.

[...]el individuo físico, perpetuamente descentrado, perpetuamente periférico en relación consigo mismo, activo en el límite de su dominio, no tiene verdadera interioridad; el individuo viviente, por el contrario, tiene una verdadera interioridad, porque la individuación se cumple dentro suyo; el interior también es constituyente en el individuo viviente, mientras que en el individuo físico sólo el límite es constituyente, y lo que es topológicamente interior es genéticamente anterior. El individuo viviente es contemporáneo de sí mismo en todos sus elementos, no así el individuo físico, que conlleva un pasado radicalmente pasado cuando está creciendo. El viviente es en el interior de sí mismo un nudo de comunicación informativa; es sistema en un sistema, que comprende en sí mismo mediación entre dos órdenes de magnitud.¹⁰⁸

El ser viviente, según Simondon, parece ralentizar el tiempo o mejor dicho, hacer tiempo con las operaciones que ya poseía el mundo físico. Disparidad, incompatibilidad, desfasaje, son palabras que Simondon usa para expresar aquello que el animal/vegetal tiene por resolver entre términos extremos: individuo y medio. La individuación nunca se hace totalmente individuo ni totalmente medio en el ser

¹⁰⁷ Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, op. cit., p. 42

¹⁰⁸ *Ídem*, p.31.

viviente, porque lo viviente es justamente la tensión entre esos dos términos, descubriéndose como estructura y función, a la vez que es información y materia. Un ejemplo dado por Simondon es la visión binocular. Ver es siempre una individuación con respecto a lo que las ligeramente desfasadas imágenes de nuestro par de ojos proporcionan.

La individuación que resuelve es la que conserva las tensiones en el equilibrio de metaestabilidad en lugar de anularlas en el equilibrio de estabilidad. La individuación vuelve compatibles las tensiones pero no las relaja; descubre un sistema de estructuras y de funciones en el interior del cual las tensiones son compatibles.¹⁰⁹

Resolvemos a cada vistazo. Partimos siempre del medio que es el ser individuado, de sí mismo, el ser en la fase que construye. El ser viviente es un centro de acto, desde donde hace resonancia de sí mismo, resonancia interna, amplificándose, amplificando la información o diferencias extraídas por su ser que está entre dos órdenes distintos, uno más grande que el individuo (una totalidad metaestable, el ambiente del individuo), otro más pequeño que él (la materia). El acto, presente desde las partículas físicas hasta los grupos sociales, no es materia ni forma, es devenir.

La acción sigue muchos caminos, pero esos caminos sólo pueden serlo porque el universo se ha ordenado individuándose: el camino es la dimensión según la cual la vida del sujeto en el hic et nunc se integra al sistema individuándolo e individuando al sujeto: el camino es a la vez mundo y sujeto, es la significación del sistema que acaba de ser descubierto como unidad que integra los diferentes puntos de vista anteriores, las singularidades aportadas. El ser que percibe es el mismo que el ser que actúa: la acción comienza por una resolución de los problemas de percepción; la acción es solución de los problemas de coherencia mutua de los universos perceptivos; hace falta que exista una cierta disparidad entre esos universos para que la acción sea posible; si esa disparidad es demasiado grande, la acción es imposible.¹¹⁰

¹⁰⁹ *Ídem*, p. 304

¹¹⁰ *Ídem*, p. 313.

2.1.4. Ani-Mal

Jacques Derrida hizo la pregunta: ¿Y si el animal respondiese? Dedicará algunos seminarios a esta y otras preguntas¹¹¹. Me apropio el pensamiento de Derrida: ¿Cuándo siento pudor de estar desnudo ante los ojos de mi gato, de qué me avergüenzo? ¿De estar desnudo o, más bien, de tener pudor, a diferencia del animal? O, quizá, ya que esto no acontece siempre, ¿tengo pudor de no tener pudor ante un animal? Sí somos animales nosotros también, ¿por qué hemos seguido al pie de la letra la palabra ani-Mal? La bestia sigue siendo un animal que no puede responder. Ni en el sentido de responder mis preguntas, ni en el sentido de hacerse responsable. Desde el judaísmo y el cristianismo, el animal sólo ha sido sacrificado, salvado o actuado una figura malévolas. Un estado de derecho animal sigue siendo algo que causa hilaridad y eso proviene desde la filosofía occidental. La guerra de especies más antigua es la que continúa entre la fauna y los hombres.

En la filosofía, las preguntas que del animal emergían (¿y si el animal preguntase?) son acalladas por el discurso de grandes pensadores que Derrida confronta, persigue. Descartes, Kant, Heidegger, Lacan, Levinas. ¿Es que hoy los humanos hemos cazado al animal humano? ¿Sabemos ya lo que es ser humano? Más bien hemos predado, rodeado, atezado al animal con nuestra violencia para a través de ella definirnos. No creemos que el animal pueda responder más que por el mal de su cuerpo, la carne de su bestialidad.

En Heidegger el animal tiene un mundo pobre mientras que el hombre hace mundo, los simios no saben que tienen mano, no pueden dar o echar la mano, la animalidad no es espíritu, los animales no pueden comprender algo como la muerte. Por supuesto, Derrida pregunta ¿acaso los humanos sí tenemos acceso a una emulación de la muerte? ¿Pensamos que por el lenguaje podemos acceder mejor

¹¹¹ Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.

que cualquier animal a un concepto de la muerte? ¿No será que estamos más cerca del concepto muerte cuando nos vemos en los ojos de un animal que nos mira?

A Levinas le preguntaron si el Rostro del que tanto habló en su filosofía (el Otro como infinito, el no matarás, el amor) podía ser un Rostro Animal. Inesperadamente, evitó totalmente la pregunta, para decepción de Derrida. ¿Por qué Levinas no admitió que el Rostro animal es aún más alteridad que el humano? En Lacan, misma privación a los animales: no tienen inconsciente. Los animales no responden, sólo reaccionan. El lenguaje humano evoca, el lenguaje animal, si existe, sólo informa. Es como si Lacan hubiera obliterado toda la zoosemiótica, el trino de los pájaros, el “canto” de las ballenas, los juegos de los animales como los cuervos y los felinos. Lacan dice que los animales pueden perseguir, seducir, predar pero que no pueden testificar o simbolizar o fingir estas tretas, (*feindre la feinte*). El animal no puede borrar sus huellas. El animal no deja sus huellas en falso. Según Lacan, la teatralidad es propia sólo al orden humano. Pero, pregunta Derrida, ¿por qué el humano considera lo que tajantemente niega al animal como atributos? En otro de sus textos¹¹², Derrida preguntaba ¿para qué sirven más los ojos, para llorar o para mirar? Y, ¿para qué sirve llorar? Llorar no deja mirar.

Derrida indica que Bentham ya había hecho la pregunta simple pero contundente contra toda una tradición de pensamiento que busca lo que animal puede o no puede hacer para elevarse como poseedora del logos: ¿los animales sufren? ¿pueden los animales sufrir? . Ello podría revelar la pregunta: ¿puede el hombre no



XIV Damien Hirst, *Fear of death (full skull)*, Cráneo, moscas, resina y vidrio, 2007.

¹¹² Derrida, J. “Pensar hasta no ver”, en *Artes de lo visible (1979-2004)*. España: Ellago Ediciones, 2013, pp.53-78.

sufrir como un animal? Ser filósofo significa ser “amigo de la sabiduría”. Esa misma filosofía es la que se niega a ser amiga de los animales por no tener *logos*. Y por el contrario, un animal saber ser amigo sin *logos*. Ya decía algo Deleuze sobre la amistad y los griegos, quienes instauraron la amistad al mismo tiempo que la rivalidad entre hombres libres. Aspiraban a ser amigos de la sabiduría, pero no a ser sabios, como los egipcios, los sabios. Sabios con cabeza de ave, de toro, de cánido, escarabajo, mujer-cobra. El arte, dice Deleuze, comienza en el animal. El arte siempre estará obsesionado por el animal.¹¹³

En la obra de Damien Hirst ¹¹⁴encuentro la discusión de Derrida sobre el animal, los animales. Es un teatro de la tragedia de no saber si queremos, los humanos, ser animales o no. ¿Podemos ser animales los humanos? Terneros cortados por la mitad, peces capturados en resina, tiburones y cebras conservados en formol, grandes mandalas hechos de miles de mariposas y otros insectos sacrificados para la ocasión desde los 90's. Los cuestionamientos de ética ante lo animal no se hacen esperar. Pero Hirst parece decir: no seamos hipócritas. *¿Te tientas el corazón para matar un mosquito? ¿Cuántos mosquitos has matado, a veces con saña, a lo largo de tu vida? ¿Te has puesto a pensar en ello? ¿Podemos no matar? ¿Qué implicaría lograr eso? ¿Queremos lograr eso? ¿Por qué empiezan molestándome a mí y no al carnicero de tu barrio?* Un diálogo así sería un poco miope, todavía. Sería más complejo y completo, por ejemplo, hablar de las enfermedades que portan los mosquitos y las políticas de salud al respecto. O, como otro camino, pongamos en la misma mesa los genocidios animales y los genocidios humanos y habremos abierto diálogos que rehuimos a diario.



XV Damien Hirst, *Tityus*, insectos y pintura. 2012.

¹¹³ Deleuze, G. y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.

¹¹⁴ www.damienhirst.com. Accesado el 29 abril 2014.

2.2. Zoografías

2.2.1. Caos-germen

¿Qué es lo que se elige de un animal para ser composición de una toma fotográfica? Evidentemente no hablo de un documental visual animal. Más bien me interrogo sobre las fuerzas que hacen que me decida a iniciar una composición con un animal dado. ¿Una coincidencia animal hombre/animal alacrán? ¿Un movimiento (no puedo decir gesto) del escorpión que inicia o completa un circuito en mi consciencia? ¿O su diagrama ya se continuaba en mí, como unos puntos sin conectar, que buscaban las líneas que los unieran? Si esto es cierto, ni siquiera veía los puntos antes de hallar al alacrán debajo de un viejo baúl.

ESCORPIO_EXPRESION_ El alacrán murió a pesar de mis cuidados, que ahora tengo por torpes. Comienza una manipulación. Diferentes ángulos, diferentes lentes, pruebas con iluminaciones distintas. Modificación del color. Manipulación manual del alacrán, para re-dibujar la postura que asumió en su muerte. Capas de trazos, de color. Trato de expandir la retracción del cadáver, sin mucho éxito. Quisiera representarlo en su 'naturalidad', al mismo tiempo que quisiera expresar todo el proceso relacional con su forma a través de una sola imagen, la imagen justa. Dos intenciones que se anulan sin residuos útiles. Me siento extraño, ajeno. Hay un abismo, es evidente. El alacrán ya no vive, yo sí. Todo lo que haga ya no será dicho entre el arácnido y yo, será sólo dicho por mí.



15. Luciano Sánchez Tual, *Constelación*, fotografía digital, versión de prueba.



ESCORPIO_CODIGO_ Me es claro que el cielo me enseñó a mirar mediante puntos. En el cielo toda la visibilidad está transportada por puntos, y mi actitud para mirar es puntual también, porque mi mirada constituye un ángulo de visión infinitesimal con respecto a la bóveda entera en una noche despejada. Tras muchas noches en ese gran tablero puntuado, ¿cómo no iba yo a traducir toda vida y roca a puntos, cuando bajara la mirada a la tierra entre mis pies? Y al volver de nuevo los ojos al cielo, deseo ahora lo contrario, llevar carne, color, humedad allá arriba. Tendré que conformarme con poner nombres.

XVI. Captura de imagen de Skypmap, software de Mobius, 2013.

ESCORPIO_DIAGRAMA_ Mirar y tocar están tan cercanos cuando camino o nado. Pero cuando vuelo con la mirada, la mano se queda atrás, tan lejos, tan temerosa.



16. Luciano Sánchez Tual, *Constelación*, fotografía digital, 2013.

2.2.2. Categoría y animal

En el marco del dispositivo en que nos encontramos, *Nuevas Biologías (individuación)*, la visibilidad sigue ampliándose gracias a la fuerza de la individuación animal, es un crecimiento constante y diverso. Pero no estamos aún de lleno en una modulación, aquí aún se trata del problema de las categorías, podríamos comenzar a desear una metáfora de lo viviente (tercer dispositivo) como la afirmación de que la consciencia de lo viviente es poder pensar (mirar) sin categorías a favor de lo que Deleuze llamaría devenir¹¹⁵. Lo cual no quiere decir que este devenir no contenga una lucha de fuerzas representadas por lo que se individúa en cada especie o clase.

Tomemos como muestra la fotografía de un cangrejo. El fotógrafo intenta un cierto naturalismo: representar “vivamente” lo que está vivo. Manejará las variables técnicas del dispositivo fotográfico para hacer visible – y eso quiere decir por el momento mudo, estático, inodoro- lo vivo. Se sujetará, justamente, a lo que del animal nos fascina. El color es uno de esos tópicos, pero la fotografía siempre tiene un problema de elección de régimen de color, sobre todo desde el advenimiento del control digital. Daría para toda una tesis a futuro. El movimiento es otro aspecto a sugerir, aunque lo tiene que representar en congelamiento, o en un “barrido”, o en una sucesión de fotogramas. El programa fotográfico¹¹⁶ parece dominar al fotógrafo. Es un discurso donde el animal tiene cualidades propias que podrían ser transportadas a la impresión fotográfica como si fuera un medio transparente. Lo sabemos, no lo es. Este tipo de captura obliterará frecuentemente aspectos o cualidades que no sean asignadas como referidas por el modelo (el cangrejo) o el molde (el programa fotográfico). ¿Dónde está presentado lo vivo del viviente que fotografía la vida de este cangrejo?

Fig. 31.

¹¹⁵ Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1998.

¹¹⁶ Cf. Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.



17. Luciano Sánchez Tual. Versión de prueba de *Cangrejo*, fotografía digital, 2012.

Hallemos otros cangrejos. Una fotografía abstracta es parte de una clase: ha sido necesario mirar muchas fotografías para llegar a esta abstracción o modelo. Por ejemplo, un cangrejo abstraído por desenfoques. La manera en que se comprende el cangrejo desenfocado, depende de muchas otras imágenes de cangrejo que hayamos visto. En este caso, los desenfoques hallados en cualquier fotografía de cangrejo pertenecen a una sola clase, que incluye la fotografía con el mínimo desenfoque posible así como la de máximo desenfoque. Hay un punto límite donde el

desenfoco no nos dejaría reconocer el animal. “Parece un cangrejo”, es lo que se necesita para mantener la fotografía dentro de la clase. “¿Qué especie es?” podría ser una pregunta que la sacara de tal clase. Todos los desenfoques de cangrejos portan el mismo modelo o clase (dependen del mismo modelo), del cual son variantes. Por otra parte, no hay que perder de vista que, en este ejemplo del cangrejo desenfocado, la relación entre los datos visuales en una foto que nos permiten decir “sí es cangrejo” o “no es cangrejo” es una analogía similar a la que guardamos con una masa compacta que corre y que tratamos de seguir con la mirada por la arena de una playa. Una abstracción consiste en definir o mantener un campo de continuidad, un campo de analogía. Una fotografía abstracta ideal, representaría todo el campo, pero ello no es posible. Un representante de la clase no puede ser la clase¹¹⁷. Si tal concepto es posible, entramos en el campo de la analogía estética. Una nota final: el cangrejo sujeto a los desenfoques está construido con la coraza vacía de un cangrejo moteado, ensamblada a unas patas extraídas de un juguete, un cangrejo de hule.

¹¹⁷ Hago aquí referencia a la problemática lógica que Russell señaló cuando se combinaban clases y clases de clases (o lo que es lo mismo, miembro de clase y clase) Cf. Russell, Bertrand. *Ensayos Filosóficos*. Madrid: Alianza Editorial, 1968, y también: Segal, Lynn. *Soñar la realidad: El constructivismo de Heinz Von Foerster*. Barcelona: Paidós, 1994. Aparentemente Gilbert Simondon quiere dar una respuesta a través de su concepto particular de analogía, la *transducción*.

2.2.3. Bioluminiscencia y fosforescencia

Continuando con relaciones donde pudiera trabajarse una complejidad fotográfica como integración de lo investigado en el primer dispositivo (autorreferencia) y segundo dispositivo (individuación), quisiera observar un caso específico de visibilidad biológica: la bioluminiscencia. Si bien no me extenderé en el análisis de su naturaleza química y la diversidad de sus manifestaciones^{118 119}, indicaré algunas relaciones posibles entre fotografía y bioluminiscencia, que por lo menos sirvan como notas para una reflexión mayor posterior.

La bioluminiscencia me hace pensar en un animal fotográfico. Un animal bioluminiscente consta en su organización de reacciones químicas que puede manejar en diferentes grados de voluntad. La luciérnaga es el ser bioluminiscente más conocido. Este insecto ya inicia un código, portando un punto de luz, que puede avivar y apagar a lo largo de una noche. No ha de olvidarse que esta luminiscencia ocurre dentro de la organización biológica del insecto, el cual produce y metaboliza las sustancias que causan la emisión fotónica. El animal hace fotografía desde su propio cuerpo. Desde nuestro rango de visibilidad, el deseo de fotografiar la bioluminiscencia y otras emisiones como la fluorescencia y la fosforescencia¹²⁰ se constituye en imágenes que luchan por representar la peculiar naturaleza de estos fenómenos.

¹¹⁸ Cf. Pieribone, Vincent *et al.* *Aglow in the dark : the revolutionary science of biofluorescence*. Cambridge (Mass.), Belknap Press, 2007.

¹¹⁹ Haddock, S.H.D.; McDougall, C.M.; Case, J.F." The Bioluminescence Web Page", <http://lifesci.ucsb.edu/~biolum/> Creación: 1997; actualización 2011; Accesado el 2 de mayo de 2013.

¹²⁰ La fluorescencia y la fosforescencia son fenómenos semejantes. La diferencia mayor estriba en que la luz o energía recibida por un material fosforescente es emitido por éste mucho más lentamente de lo que la recibió. Un material fluorescente la devuelve prácticamente al instante, cambiando la longitud de onda de la luz recibida, transformación que también hace la fosforescencia. Así pues, ambos son fenómenos de reflexión de la luz, siendo la fosforescencia una reflexión mucho más lenta que la que observamos en la mayoría de la materia. Por otra parte, no olvidemos que estos fenómenos son más o menos visibles acorde al umbral de percepción fotosensible de cada especie animal.

Algunas especies de medusas y calamares disponen de varios puntos luminosos que pueden destellar a voluntad. Su distribución en el cuerpo es un paso más allá de las luciérnagas, que solo tienen un punto de luz. Pueden emplearlos para confundir la vista de algún enemigo o bien para mandar señales que significarían diversamente, ya sea hacia sus propios congéneres u otras especies. En sentido estricto, esto es fotográfico.

Luciérnagas y algunos otros animales marinos, por ejemplo, se agrupan y destellan durante un mismo intervalo de tiempo, tal como los corales aovan simultáneamente cada cierto tiempo. Por supuesto, debemos considerar que en cada especie la percepción está traducida por el órgano-sistema nervioso que cada una posee. Es inútil hablar aquí de una comunicación que no sea analógica, es decir, una continuidad o relación donde cada especie habita su propio nicho de dependencia sensorial ubicada en determinado rango del espectro electromagnético. Este rango puede ser enorme, como el que poseen ciertas especies de crustáceos¹²¹, cuyos complejos ojos captan mucho más electromagnetismo (y por ende, visibilidad) que los ojos humanos.



XVII: Gregory Crewdson, de la serie *Fireflies*, 1997.

¹²¹ Orden *Stomatopoda*, véase: Roberts, N.W. *et al.* "A biological quarter-wave retarder with excellent achromaticity in the visible wavelength region." En *Nature Photonics* 3, 641 – 644. Publicado en línea: 25 octubre 2009. <http://www.nature.com/nphoton/journal/v3/n11/pdf/nphoton.2009.189.pdf> Accesado el 13 de julio de 2012.

Comparando, en el revelado de papel fotográfico de color (papel cromogénico), los cristales de haluro de plata han sido asociados a moléculas de tinción (*dye couplers*, en inglés). Cada cristal expuesto a la luz reaccionará a un revelador químico lo que a la vez hará que la molécula de tinción, en principio invisible, muestre su color (cian, amarillo o magenta). En la fotografía, entonces, tenemos un diagrama fijo, una matriz de puntos que pueden activarse o no. Desde el puntillismo de Seurat hasta los pixeles de una pantalla digital LCD¹²², hemos recorrido un largo camino técnico, aunque la matriz sigue siendo la misma: puntos modulados, puntos activados o desactivados, en orden en una superficie bidimensional. Por así figurarlo, cada pixel luminoso de una pantalla actual es una luciérnaga cautiva que recibe una instrucción para participar en una imagen global. En cambio, el punto luminoso de una luciérnaga en libertad proviene de una compleja pequeña maquina biológica, un punto que percibe y se percibe, que se mueve, que se regenera y que tiene cierta autonomía. También, que se comunica, y ello me hace reflexionar, si bien disponemos de enormes pantallas con millones de puntos luminosos, sobre la potencia del código simple del insecto luminoso. La observación más importante para los términos de mi reflexión es que tenemos, en estos ejemplos, cuerpos biológicos transportando luz/color, modulándolo en tanto que puede decidir cuándo y dónde aparece. Esos puntos luminosos no están encastrados, inmóviles, en una pantalla bidimensional, la cual parece depender de una sola máquina. En el océano, en el jardín, cada punto es una máquina. Al moverse, cada punto o grupúsculo de puntos hace que el diagrama, el arreglo, la matriz, cambie de posición y significación en cada mirada. Es quizás lo que Deleuze quería señalar con respecto a la pintura: la posibilidad de que cada punto del cuadro apareciera en una posición y cualidad distinta cada vez que volviéramos la mirada hacia dicha pintura.



18. Luciano Sánchez Tual, *Imposibilidad de fotografiar la fosforescencia*, versión de prueba (1), fotografía digital, 2013.

¹²² Es importante indicar que las pantallas catódicas y de plasma utilizan la fosforescencia en sus matrices de color, a diferencia de las pantallas de cristal líquido y las compuestas por LED, donde la matriz de color es independiente de la fuente de luminiscencia. Cf. Weber, Larry F. "History of the plasma display panel". *IEEE Transactions on Plasma Science* 34 (2): 268–278, 2006. Accesado el 13 de julio de 2012. doi:10.1109/TPS.2006.872440

Cabría preguntarse a qué hacen analogía los calamares, las medusas, las luciérnagas y demás seres luminiscentes cuando emiten luz. En el caso del camuflaje, como cuando los calamares se iluminan para confundirse con la luz que arriba a la superficie del océano, podemos argumentar que el animal se hace análogo a su entorno, se funde en su continuidad. Las respuestas son más frágiles cuando nos preguntamos por la amenaza y la atracción sexual, ya que ahí la referencialidad presente en el camuflaje, posibilidad del engaño, no aparece si pensamos en similitud o en dependencia. ¿Por qué sería amenazador, por qué sería atractivo emitir luz? La misma pregunta es pertinente a especies mucho más conocidas, como la de los pájaros con diformismo sexual, donde abunda también la modulación de la luz/color.



19. Luciano Sánchez Tual, *Imposibilidad de fotografiar la fosforescencia*, versión de prueba (2), fotografía digital, 2013.

Las posibilidades de análisis desde puntos de luz son múltiples, isomórficas a otras situaciones que conocemos mejor. Por ejemplo, cuando despegamos en un avión, en la noche. Todo el aeropuerto está señalizado por puntos de color, diodos, estrobos, que parecieran suplir la insuficiencia económica de alumbrar la pista entera con sendos reflectores como los de los estadios deportivos. Insuficiencia que proviene de la necesidad de mantener una continuidad (la analogía del aeropuerto diurno a través de puntos luminosos ubicados en la noche) sin interrupción alguna. Los aeropuertos nunca se apagan, tal como los organismos biológicos no lo hacen sino hasta la muerte.

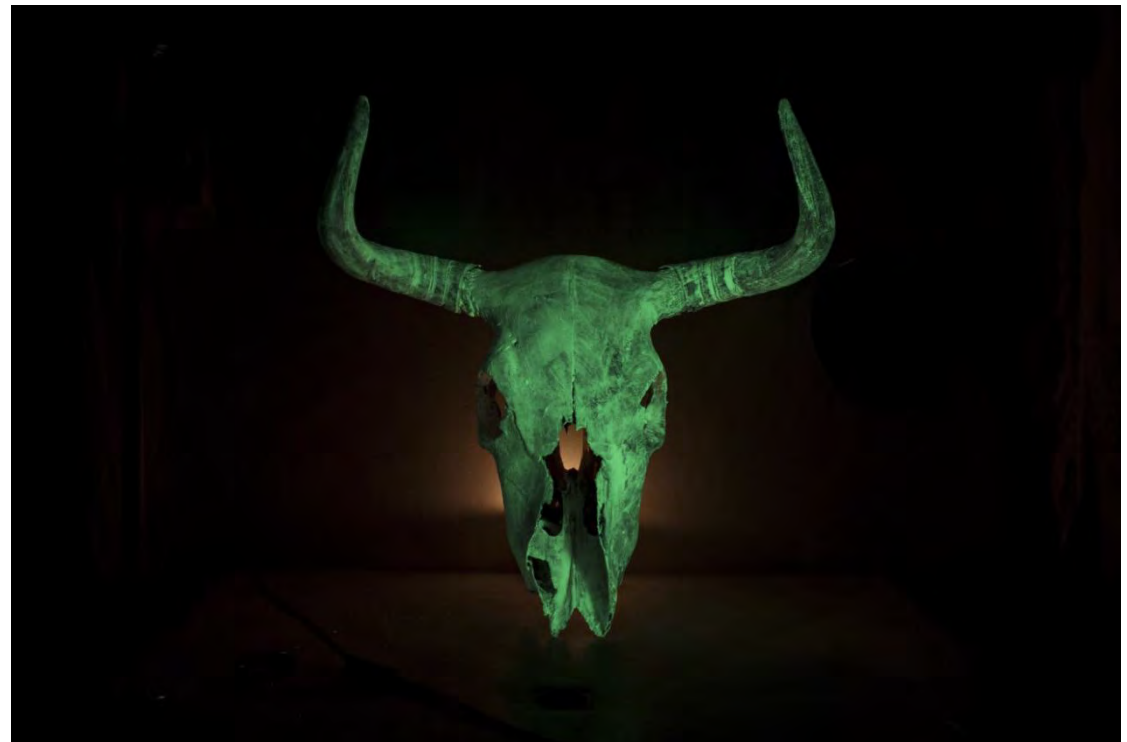
Tenemos un sofisticado aparato biológico que capta la luminosidad, el ojo y que lo transforma en datos perceptivos mediante el trabajo neuronal, pero no podemos ver hacia adentro de nuestro ojo y ver alguna representación óptica de lo que estamos percibiendo. Es el deseo que suele decirse así: me gustaría ver el mundo tal como se proyecta en la pantalla de mi retina. Eso no ocurre así, pero así solemos figurarlo verbalmente. De los pocos símiles¹²³ que así pudieran conceptualizarse sería la piel que cambia su pigmentación cuando se expone a la radiación solar. La piel es un fotograma.¹²⁴ Nos gusta la idea de tener

¹²³ Las manchas dérmicas por enfermedad son otro fenómeno analizable en el contexto de este escrito.

¹²⁴ Véase la obra de Dennis Oppenheim's "Stage 1 and 2. Reading Position for 2nd Degree Burn Long Island. N.Y.", 1970.

acceso a una fotografía auténticamente vinculada a nuestro sistema biológico, en una suerte de unión de lo cultural (representación fotográfica) y lo natural (manifestación biológica). Poseemos un enorme saber para hacer visualizaciones de nuestra biología a través de máquinas, pero dichas visualizaciones no provienen de la misma biología, a diferencia del bronceado que puedo mirar en mi cuerpo y desde mi cuerpo. Y soñamos con tener plumas o pigmentos o estructuras iridiscente-polarizantes de ave, de mariposa, de madreperlas, o celdas cromáticas modulables a nuestra voluntad, como las que revisten a los camaleones o los pulpos. O tener un abdomen o mano o cabeza que emita luz. Bastaría un punto de luz que se produzca de mi interior y que fuera perceptible por mí sin ayuda de máquinas artificiales para vivir el deseo del que vengo hablando.

Es sabido que la experimentación genética poco a poco logra hacer fluorescentes a sus desafortunados animales de laboratorio. En cien años sin duda podré pedir que mi carne sea fluorescente. Sin embargo, ¿será en algo diferente a pintar un esqueleto con pigmento inorgánico fosforescente? De acuerdo, me he acercado a los colibríes y a los mandriles. Pero ¿tendría voluntad sobre mi luminiscencia? ¿Podría concebir, algún día, el poder de modularla desde adentro? Me parecería, como hasta el día de hoy, pintando y vistiendo nuestro cuerpo para hacer lenguajes de la luz reflejada, luz inyectada, aún no producida, ese valor de emisión inalcanzado.



20. Luciano Sánchez Tual, *Imposibilidad de fotografiar la fosforescencia*, fotografía digital, 2013.

2.2.4. Mamíferos volviendo al océano

Evolutivamente, los cetáceos y otros mamíferos marinos son especies que originalmente eran terrestres. Al conocer esto, lo primero que imaginé fue un elefante sumergido completamente, respirando por su trompa como los personajes de Twain escondidos en el río, respirando por carrizos huecos. La segunda imagen que me vino a la mente fue una larga jirafa con la cabeza apenas asomando de una masa de agua. ¿Hay el fantasma de un desastre ecológico futuro en todo esto? Tal vez. Aún más angustioso sería pensar que si los ecosistemas van a colapsar, ya no habría tiempo para una evolución tan rápida. Sin embargo, con seguridad muchos organismos que no son tan visibles sí han venido evolucionando ante la crisis ambiental y se adaptarán en su momento. Un poco por la reorganización biológica permanente que en su mayor parte permanece incógnita para nosotros, un poco por la suerte que corra cada especie, porque si la naturaleza es cognición, siempre estaremos expuestos al error en nuestros ensayos. Tiempo o no, creo que tenemos que construirnos un imaginario ecológico de casos extremos de adaptación pero también de adaptaciones sencillas, graduales.

21. Luciano Sánchez Tual, *Mamíferos volviendo al océano*, ensamblaje, 2013.



Nuestra ciencia está llena del estudio de casos extremos, dejando muchas veces mal parado y mal informado un amplio de rango de casos más comunes. Estudiamos, por ejemplo, la esquizofrenia, el autismo, las lesiones cerebrales, como si de ello naturalmente vinieran las “buenas” instrucciones de uso de una vida. O, en la investigación animal, invertimos más en experimentos monstruosos que en una comprensión de lo animal tratando de mantener la unidad de supervivencia que proponía Bateson: organismo+ambiente; ambos se definen uno al otro, no pueden ser reducidos entre sí. El afán de predictibilidad nos entorpece y nos hace pensar por islas aisladas, de las cuales yo solo respetaría la idea de un Robinson Crusoe. Sólo parecemos ser humildes antes sistemas que demuestran su fuerza inmensa sobre nosotros. Por ejemplo, la meteorología, donde observamos pacientemente su normalidad, sin pretender dar por definitivo un patrón general o normativo.



22. Luciano Sánchez Tual, *Mamíferos volviendo al océano*, versión de prueba, 2013.

2.3. Más respuestas animales

Podemos aproximarnos a la individuación animal mediante la obra de fotógrafos que construyen lo viviente sin haber colocado frente la cámara a organismos biológicos. No existe una imagen de lo vivo, sino un momento icónico donde lo vivo hace imagen; montajes o dispositivos que causan vida. La presencia de lo viviente al mismo tiempo que no está. Un buen ejemplo, me parece, sería alguno de los dioramas de Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948)¹²⁵, serie que inició en los setentas en el Museo de Historia Natural de Nueva York (fig. 35). El fotógrafo explica que si solo usaba uno de sus ojos, como una cámara, todo tomaba una dimensión “tan buena” como lo real. El uso de la fotografía monocromática crea una matriz o diagrama aún más artificial, pero que al mismo tiempo nos evita caer en las seducciones del parecido cromático tan propios a la analogía común. El blanco y negro, al menos en este caso, es una modulación del color. Sería necesario hacer una investigación completa sobre la gran modulación del color que la fotografía hace: los colores devienen en otra cosa tras observar un rato los grises, a la vez represores y liberadores de nuevas significaciones del color.



XVIII. Hiroshi Sugimoto, de la serie *Doriamas*, fotografía análoga, iniciada en 1974.

¹²⁵ <http://www.sugimotohiroshi.com/diorama.html> Accesado el 12 de junio de 2013.

En la segunda parte me dedico a representar cómo el hombre integra al animal en su vida cotidiana. Para ello inserto animales de juguete en paisajes siguiendo un patrón lógico de encuentro entre el animal y su contexto. Foto a foto intento ir jugando con el entorno en que el animal de juguete se encuentra hasta dislocar su sentido.

La tercera parte es también el resultado de varias acciones. Llevo ampliaciones láser de mis fotografías de animales con ojos huecos, a diferentes espacios. El discurso que establezco juega también con el entorno, en espiral, hasta la descontextualización.

Finalmente inserto las imágenes de la segunda y de la tercera parte de este trabajo en espacios públicos. De esta forma completo el planteamiento lógico de mi problema. Todo el proyecto se plantea como una aproximación, como un proceso iterativo en el que juego con las distancias de lo que se ve y la forma en que nuestro entendimiento procesa lo observado.¹²⁷

¹²⁷ <http://www.ximenaberecochea.com/eng/BerecocheaEnglish/Galleries/Pages/Animal.html> Accesado el 12 de junio de 2013.

III. NUEVAS CONSCIENCIAS (MODULACION)

3.1. La imagen como modulación de lo viviente

*Pintura: el concepto de diagrama*¹²⁸ es la transcripción de un seminario impartido por Gilles Deleuze en 1981. Es un libro rico en pensamiento interdisciplinario, como lo es todo el pensamiento del pensador francés, con extensas intervenciones de los asistentes, varios de ellos especialistas en campos distintos, a la vez que hallamos íntegro el orden de ideas que el filósofo se ha propuesto para el seminario. El libro gira en torno a la pintura y, en la segunda parte, en la cual no ahondaré, la Historia del arte, con mínimas menciones a la fotografía. Para Deleuze, en este texto, en el orden de la analogía, la fotografía no es capaz más que de transporte de similitud, una “analogía física o simple”. No toca el asunto directamente, pero parece negarle a la fotografía una potencia de analogía estética o por modulación (véase más adelante). Por mi parte, trabajo la mayor parte del texto de Deleuze pensando que su reflexión sobre el espacio pictórico es susceptible de llevarse al estudio de la fotografía. Al menos, desde dos enfoques sobre lo fotográfico relativo a lo animal, interés mío en esta fase de esta investigación:

- a) La fotografía se fue constituyendo como un nuevo hito en la representación de lo viviente, y esas formas fotográficas están presentes en la iconosfera de los artistas fotógrafos, pudiendo añadirlas o extraerlas de sus construcciones propias.
- b) La fotografía como mirada dirigida por el autor a una construcción intencional, denominada en ocasiones ‘fotografía construida’¹²⁹, en contraposición a la fotografía documental, ha creado propiamente un espacio plástico. Un espacio

¹²⁸ Deleuze, Gilles. *Pintura: el concepto del diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

¹²⁹ Para un panorama relativamente reciente y cercano de las prácticas fotográficas desde Latinoamérica Cf. Castellote, A. et al. *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerk, 2003.

tan plástico¹³⁰ que el análisis de Deleuze sobre la pintura como arte podría extenderse a esta fotografía plástica, la cual podría considerarse desde el pictorialismo, aunque con más fuerza desde la implementación del color en la fotografía, los experimentos de los llamados artistas conceptuales, hasta las diversas posibilidades que erigió el advenimiento de lo digital y las impresoras piezo-eléctricas.

Entre Deleuze y los asistentes al seminario se habla de todo un poco: música, zoología, electrónica, telecomunicaciones, pintura, ópera, lingüística y otros campos de conocimiento. Así que, si uno de los asistentes hubiera sido un estudioso del campo de la imagen fotográfica--quizás sí estaba ahí pero no intervino en la discusión--, o Deleuze hubiera sabido o contemplado un recorrido de la riqueza de los giros epistemológicos fotográficos, no habría razón para impedir una discusión de ciertas génesis fotográficas apropiadas a lo que Deleuze quería recorrer en este seminario. Otros autores, como Roland Barthes¹³¹, sí problematizaron el *analogon* fotográfico; sin embargo, un sistema de paralelismos e intercambios entre él y Deleuze está fuera del alcance de esta tesis.

¹³⁰ Desde la tradición europea y francesa una buena integración de lo construido, conceptual y plástico se propone en Cf. Baqué, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

¹³¹ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.

3.1.1. Lenguaje analógico: molde, módulo, modulación.

El lenguaje analógico se opone al lenguaje de códigos o digital, donde un conjunto finito de unidades significativas determinables por sucesión de elecciones binarias corresponderían bien a los caracteres del código. Para Deleuze, un lenguaje analógico conserva lo que el lenguaje articulado o digital pierde por funcionar por convención:

El lenguaje analógico sería un lenguaje de relaciones, consistente en movimientos expresivos, signos paralingüísticos, respiraciones y gritos, y más. Uno puede preguntarse si es o no un lenguaje, propiamente hablando. Pero no hay duda, por ejemplo, que el teatro de Artaud elevó los gritos-respiración al estado de lenguaje. Más generalmente, la pintura eleva los colores y las líneas al estado de lenguaje, y es un lenguaje analógico. Uno puede incluso preguntarse si la pintura no ha sido siempre el lenguaje analógico por excelencia. Cuando hablamos de lenguaje analógico en los animales, no consideramos sus posibles canciones, que pertenecen a un dominio distinto; más bien estamos esencialmente preocupados por llantos, colores variables y líneas (actitudes, posturas).¹³²

En más de un texto, bajo reiteradas variaciones, como una primera hipótesis, Deleuze formula que el transporte de similitud de cualidades o de similitud de relaciones definiría un primer tipo de analogía, la analogía común. Esta primera hipótesis sirve para definir un tipo de analogía pero no todo el conjunto de analogías. Sería un polo de la analogía. Para este polo, la analogía produce una imagen como si esta hubiera sido moldeada; la analogía por similitud es un molde. Es una operación de superficie. Sin embargo, en la mayoría de las analogías por similitud, ésta es productora, pero no producida. La similitud o semejanza produce un cierto tipo de analogía. Pensemos, pide Deleuze, en los cristales. Lo que definimos como cristal está basado en una multiplicación bajo una similitud geométrica, un molde.

¹³² Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Londres : Continuum, 2013. p. 113-114. La traducción del fragmento es mía.

En su segunda hipótesis, Deleuze busca definir la analogía por un criterio que no sea la similitud; propone la analogía por relaciones de un tipo particular, esto es, de dependencia¹³³ emisor-receptor, locutor-destinatario. Si el primer tipo de analogía es una operación de moldeado externo, el segundo es una operación de relación orgánica o 'moldeado interior'. Una noción que Deleuze toma de Georges-Louis Leclerc de Buffon. En términos de Buffon,

"[...]la huella original subsiste en su totalidad en cada individuo; pero aunque hay millones de ellos, ninguno de estos individuos no es semejante en todo a otro individuo, ni del modelo del que lleva la huella".¹³⁴



El molde interior, noción casi contradictoria, como señala Deleuze sobre la idea de Buffon, sería una medida, pero una medida que subsumiría varios tiempos, una variación de las relaciones en el tiempo. Lo viviente serían proporciones, tiempos de una relación interna. Por ejemplo, un animal adulto es proporcional al mismo animal cuando era una cría, si se toma en cuenta una medida multidimensional de crecimiento, más que un marco de referencia exterior que mediría con unidades ajenas al animal.

24. Luciano Sánchez Tual, *Sistema nervioso modulado*, fotografía digital, 2014.

¹³³Lo que intento decir de los lobos en particular y de los mamíferos en general es que su discurso versa primariamente sobre las reglas y las contingencias de la relación. Quisiera aducir un ejemplo más familiar para hacer ver con claridad el carácter general de esta concepción, que de ninguna manera es ortodoxa entre los etólogos. Cuando el gato de cualquiera de ustedes trata de decirles que le den la leche, ¿qué hace? No tiene palabras para mentar el alimento o la leche. Lo que hace es efectuar movimientos y emitir sonidos que son característicamente los que un gatito hace a su madre. Si tuviéramos que traducir en palabras el mensaje del gato, no sería correcto afirmar que está diciendo "¡Leche!". Lo que está diciendo es más bien algo como: "¡Mamá!". O, quizá más correctamente, podríamos decir que está aseverando: "¡Dependencia! ¡Dependencia!". El gato habla en términos de patrones y contingencias de relación, y a partir de ese hablar, queda a cargo de usted dar un paso deductivo, conjeturando que lo que el gato quiere es la leche. La necesidad de este paso deductivo es lo que marca la diferencia entre la comunicación preverbal de los mamíferos y tanto la comunicación de las abejas como el lenguaje de los hombres." Bateson, *op.cit.*, p.248.

¹³⁴ Cf. Ibrahim, Annie. « La notion de moule intérieur dans les théories de la génération au XVIIIe siècle », en *Archives de Philosophie*, 50, 555-580, Paris : 1987.

Si el segundo tipo de analogía extiende un poco más es el sentido del conjunto de lo analógico, acercándonos al tercer tipo que expresaría mejor todo el conjunto, entendemos a Deleuze: un molde interior sería un módulo. Además de Buffon, Deleuze está usando ampliamente las ideas de Gilbert Simondon, autor de una teoría de la individuación¹³⁵, la cual reseñamos brevemente en el capítulo anterior. Podemos hacer equivalente las nociones de individuación y modulación. Para Simondon, el moldeado y la modulación son casos extremos, entre los cuales hay un promedio, que es el módulo. El módulo no sería modulación, pero si un estado de la modulación.

La diferencia entre moldear y modular radica –según Simondon– en el hecho de que, para la arcilla -operación de moldeado- la operación de adquisición de forma es finita en el tiempo. Ella tiende bastante lentamente (en algunos segundos) hacia un estado de equilibrio. Luego, el ladrillo es desmoldado. Cuando el estado de equilibrio es alcanzado se aprovecha a desmoldar. En un tubo electrónico -es el caso de la modulación- se emplea un soporte de energía (la nube de electrones en un campo) de una inercia muy débil. De modo que el estado de equilibrio es obtenido en un tiempo extremadamente corto en relación al precedente. El molde variable sirve entonces para hacer variar en el tiempo la actualización de la energía potencial de una fuente.¹³⁶

La definición de Simondon, a través de Deleuze, da pleno paso al tercer tipo de analogía, la analogía por modulación o estética, el segundo polo. Es decir, el tipo segundo de analogía sería un paso entre la analogía por similitud y la analogía por modulación.¹³⁷ Ahí, el módulo o modelado sería el intermediario correcto entre molde (analogía por similitud) y modulador (analogía estética o por modulación). Y, de cierta forma, así se establece que los tres tipos de analogía pertenecen a un solo régimen, la modulación, donde en el polo analógico simple ésta sería mínima y, en el polo opuesto, alcanzaría su máximo.

¹³⁵ Simondon, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique : L'individuation a la lumière des notions de forme et d'information*. Paris : PUF, 1964.

¹³⁶ Deleuze, *op. cit.*

¹³⁷ "Es lógico, pues, tomar en cuenta la hipótesis de que la vocalización de los delfines sea una expresión *digital* de funciones *m*. Esta posibilidad es la que tengo, de manera especial ante la mente cuando digo que esta comunicación puede ser de un carácter casi totalmente exótico. El hombre, es cierto, tiene algunas pocas palabras para funciones *m* tales como "amor", "respeto", "dependencia" y otras. Pero esas palabras tienen poca eficacia en un diálogo entre los participantes de la relación. Si usted dice a una chica: "Te amo", es probable que ella preste más atención a lo cinético y paralingüístico concomitante que a las palabras mismas", Bateson, *op.cit.* p.252.

Si el lenguaje analógico tiene una forma, si las relaciones de dependencia pueden expresarse, ¿bajo qué forma o formas lo harían? Esa forma es la modulación, según Deleuze.

En este tercer criterio para definir lo análogo por modulación, no hay transporte de similitud cualitativa (operación de molde). Ni tampoco hay simplemente relación o reproducción orgánica (operación de modelado desde un molde interno), es decir, transporte de relación interna. Hay modulación propiamente dicha, es decir, producción de similitud por medios no parecidos, no semejantes. La analogía bajo este criterio sería una semejanza o similitud que no es productora, sino producida. Una paradoja: hacer que lo diferente se asemeje.

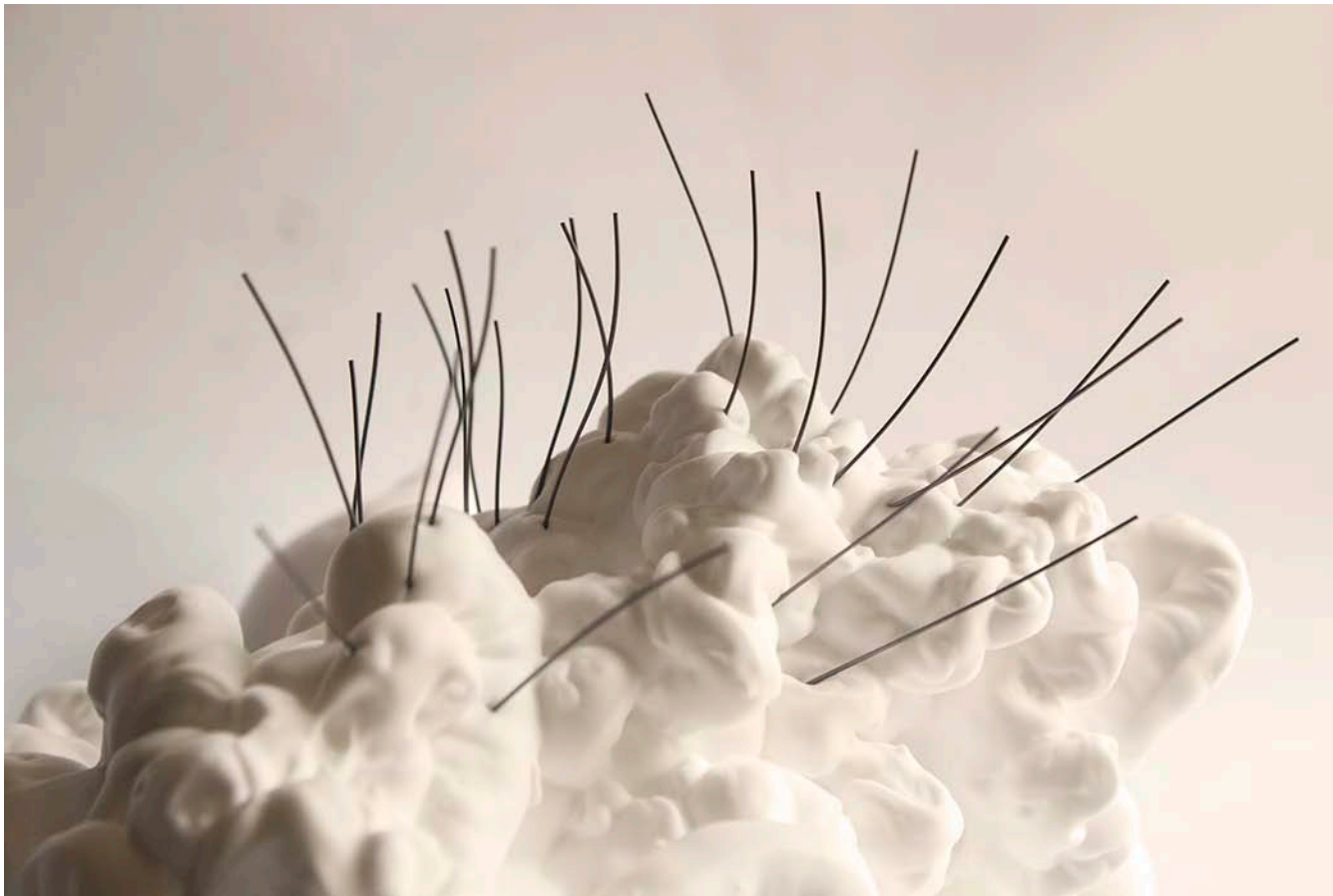
La modulación¹³⁸ es lo opuesto a la articulación. La modulación son los valores de una voz sin articulación. El diagrama, término de Deleuze, sería una matriz de modulación, en oposición al código, que es una matriz de articulación. Los códigos son matrices de articulación (discontinuidad), los diagramas son matrices de modulación (continuidad).

Sin embargo, Deleuze observa que hacemos toda clase de mezclas de lo modulado y lo articulado, lo cual es especialmente claro en los sonidos de los delfines. ¿Por qué la voz? Podría ser un simple ejemplo de medio, el sonoro, donde se halla la modulación, pero, a la vez, es el campo desde donde se ha tratado de definir por siglos lo humano, ese ser lingüístico, que articula mediante una serie de moldes sonoros. Intentamos saber de dónde proviene el lenguaje para saber si la civilización fue posible gracias al lenguaje. Pero Deleuze se adhiere a la idea de Rousseau: el lenguaje tiene origen en el *pathos*, en la pasión. La modulación crea un lenguaje analógico a esa pasión.

En el ámbito de la pintura, ¿qué es lo que se modula? La luz y el color, como ondas portadoras o medios que son. ¿En función de qué? De una señal, una señal a transmitir. ¿Qué sería la señal? Para Deleuze, refiriéndose a la obra de pintores en los que ve plena construcción de

¹³⁸ Etimología de *modulación*: siglo XIV tardío, del francés antiguo *modulation*: "acto de cantar, hacer música; del latín *modulationem*: "figura rítmica, cantar y tocar, melodía"; de *modulari*: "regular, medir apropiadamente, medir rítmicamente, tocar, tocar con"; de *modulus*: desde 1530, "acto de regulación acorde a una medida o proporción. Desde 1690, en sentido musical: "acto del proceso de cambiar la clave". <http://www.etymonline.com/>

diagramas o analogías estéticas, la señal no es el modelo, algo que funcionara como un molde. No, la señal es el espacio-tiempo. Los pintores siempre pintan el espacio-tiempo. Esa es la señal a transmitir sobre la tela. Pintar es modular la luz o el color, o la luz y el color, en función de una señal espacio. Esto resulta en una figura, en la semejanza, pero no una semejanza que hubiera sido producida como por desmoldamiento, que sólo daría figuratividad, sino una semejanza más profunda que la mimesis o el claroscuro fotográfico, una semejanza a la cosa más profunda que la cosa misma; resulta en una semejanza no similar, una semejanza producida por medios diferentes. ¿Qué son los medios diferentes? La operación de modulación los aporta. Eso es el arte, esa toma de consciencia que modula lo viviente a través de imágenes, composiciones, artefactos. Dispositivos de renovada heterogeneidad, un régimen nuevo de visibilidad, nuevos órdenes, nuevas consciencias, la sensación como salto entre mundos.



25 Luciano Sánchez
Tual, *Sistema nervioso
modulado II*, fotografía
digital, 2014.

3.1.2. Modulaciones y sensación

Una imagen es una condensación¹³⁹ del devenir de la sensación. Podría decir incluso que sensación y devenir son la misma raicilla del rizoma Deleuze/Guattari. Sensación es lo que resulta de ir de un orden a otro; esos órdenes los hacemos con imágenes que no cesan de transformarse, y la sensación es la nervadura entre imágenes disímiles.

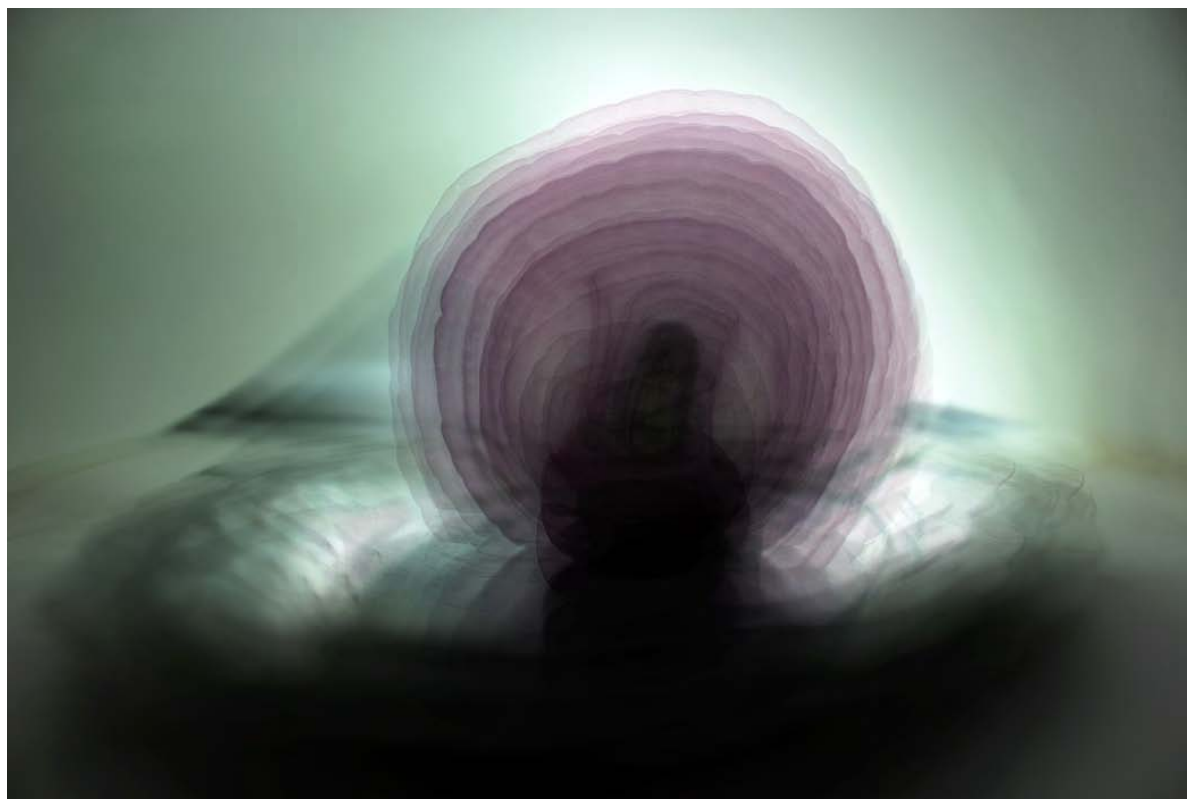
La consciencia sería la atención a cada uno de esos pasos donde la sensación deviene en imagen, un territorio donde la modulación ocurrirá de nuevo para migrar a otro. Simondon llama a ese devenir transducción o acto analógico¹⁴⁰, Pareyón lo determina como intersemiosis (véase 1.3.2. *Autorreferencia*), y Deleuze apunta a Francis Bacon y a Paul Valéry para leer estos pasajes entre órdenes distintos:

Cuando Bacon habla de sensación, dice dos cosas, que son muy similares a las de Cézanne. Negativamente, dice que la forma que se relaciona con la sensación (la Figura) es opuesta a la forma que se relaciona a un objeto para representarlo (figuración). Como lo estableció Valéry, sensación es aquello que se transmite directamente, y evita el desvío y aburrimiento de comunicar una historia. Y positivamente, Bacon constantemente dice que sensación es lo que pasa de un "orden" a otro, de un "área" a otra. Es por ello que la sensación es la maestra de las deformaciones, el agente de deformaciones corporales. En este sentido, la misma crítica puede ser hecha contra la pintura figurativa y la pintura abstracta: pasan por la cabeza, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no logran la sensación, no liberan la figura—todo porque permanecen en un solo y mismo nivel.¹⁴¹

¹³⁹ "Es cada pintura, cada Figura, que es en sí misma una secuencia o serie cambiante (y no simplemente un término de una serie); es cada sensación que existe a diversos niveles, en diferentes órdenes, o en diferentes dominios. Esto significa que no hay ahí sensaciones en diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una misma sensación. Es la naturaleza de la sensación envolver una diferencia constitutiva de nivel, una pluralidad de dominios constituyentes. Cada sensación, cada Figura, es ya una sensación "acumulada" o "coagulada", como en una roca sedimentaria." Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*, op. cit. p. 37. La traducción del fragmento es mía.

¹⁴⁰ Montoya, Jorge W. "Aproximación al concepto de analogía en la obra de Gilbert Simondon." En *Co-herencia*. 1.001, julio 2004, pp. 31-50.

¹⁴¹ Deleuze, Gilles, *op. cit.* p. 36. La traducción del fragmento es mía.



26. Luciano Sánchez Tual. *Piensa tu conciencia como una cebolla y llora*, fotografía digital, 2014.

3.1.3. El movimiento como diagrama fotográfico de lo viviente.

Deleuze investigó el lenguaje analógico desde la pintura. Un intento de traslación es posible al campo fotográfico. Podemos partir de una proposición específica de Deleuze funcionando en la pintura, y permutar sus variables para conocer que ocurre en el 'caso fotografía'. Como vimos, Deleuze afirma que lo que se modula en la pintura es la luz y/o el color en función del espacio-tiempo lo cual hace. En las prácticas fotográficas, ¿qué es lo que se puede modular hasta llegar a producir semejanza sin medios 'asemejadores'? A Deleuze le parece que la fotografía está subyugada a su excelencia para la mimesis y la huella, por lo que el fotógrafo no puede hacer más que clichés, así sean abstractos (como Man Ray¹⁴²) o expresionistas (como Saudek¹⁴³).

Me limitaré, entonces, a ensayar uno y sólo un aspecto de la fotografía que, al mismo tiempo que lo diferencie de la pintura (y de otras artes), pueda sugerir que la fotografía puede crear también analogías por modulación.

Ese aspecto será el movimiento. No será una reflexión que vaya de la filosofía a la fotografía, sino una presentación de prácticas fotográficas donde lo visible sea la transformación de una sensación para que sea posible llevarla de un espacio-tiempo a otro. De un pensamiento a otro como imágenes cambiantes.

Por otra parte, el movimiento se me presenta como un andamio entre lo técnico y lo viviente: lo que está vivo se mueve, tanto el modelo como el fotógrafo. Por técnico me refiero a "las artes" del ser viviente de, precisamente, detener en diversos grados el movimiento de lo viviente. Ralentizar la entropía (véase 2.1.3. *La individuación*). Cuando la fotografía congela, el movimiento incesante de nuestra electricidad biológica, de la sucesión de impresiones, del mundo que no se detiene y que constituye el fuera-de-cuadro de mi pequeño rectángulo fotográfico. El fotógrafo persigue una imagen, a veces sin cámara, a veces con ella. Pone en marcha todo su cuerpo, toda su

¹⁴²Seudónimo de Radnitsky, Emmanuel. <http://www.manray-photo.com/>

¹⁴³ Saudek, Jan. <http://www.saudek.com/> Acceso: 08 abril 2014.

capacidad móvil para acercarse a lo que se está moviendo o lo que se ha detenido. Pero en ambos casos, es lo viviente, una sola voluntad con polos cinéticos diversos. Una voluntad que se mueve o se detiene a sí misma, sin discontinuidad. Futbolista congelado en su pirueta, un grupo de niños quietecitos para la fotografía escolar, un deseo personal o colectivo movilizado por una fotografía, que yo opondría a una persona o grupo inmovilizada por tomarse el tiempo de ver un video o escuchar un duración sonora. Lo viviente se mueve o se detiene por imágenes, en las cuales está implícita o explícitamente el flujo cinético de lo viviente.



27.Luciano Sánchez Tual, *Modulación III*, fotografía digital, 2014.

3.1.4. La máquina faltante

Cuando Philippe Dubois aborda históricamente la estética de la fotografía del movimiento¹⁴⁴, indica que se ha hecho una oposición demasiado tajante entre la máquina-cine y la máquina-fotografía. La fotografía desde el s. XIX fue homogeneizada conceptualmente hacia la instantánea, un recorte estricto de espacio-tiempo. Un molde. Sin embargo, dice Dubois, las cronofotografías de Étienne-Jules Marey usaron esa instantaneidad para una lógica sorprendente: el movimiento por fin se hacía visible gracias a la capacidad de detenerlo. El cine, por su parte, también requirió instantáneas, pero el movimiento no se dejó a la percepción del espectador, sino que la máquina-cine ritmó mecánicamente la sucesión de instantáneas. Como indica Dubois, a Marey le parecía una tontería filmar la vida a velocidad normal, ya que no aportaría información nueva a la aportada por la simple vista. Dubois establece así que Marey buscaba “un ver más”, que ha sido enfrentado al “ver tal cual” del cine. En cambio, los Lumière perfeccionaron la mimesis del movimiento como de los colores. Buscaban una imagen equivalente a la visibilidad del movimiento “real”, un estándar.

La estrategia de Dubois es matizar esta oposición por medio de la fotografía panorámica, una práctica poco popular, pero que puede dar elementos articuladores de distintas maneras de fotografiar el movimiento. Dubois sintetiza muy bien la historia del dispositivo panorámico dividiéndolo dos grandes formas: una escenografía (circular) o una imagen (plana). La forma escenográfica del panorama está documentada en Europa desde 1787. Era un dispositivo espacio-temporal que mezclaba arquitectura, teatro, pintura, pintura *trompe-l'œil*, iluminación diversa. Esta escenografía era montada dentro una carpa o estructura circular, con frecuencia con el techo cónico. El espectador era dirigido al centro del panorama, en una plataforma elevada con barandillas. Prácticamente, era como estar al interior de una esfera, en su centro. Lo que se le solicitaba era su visión, pivotando en ese centro, pudiendo mirar hacia cualquier dirección, ya que todo proporcionaba una imagen a la vista, continua a la visión, tal como un montañista en una cúspide, girando su vista para aprehender un solo horizonte (todo horizonte es ilusorio, dice Dubois). El único punto sin horizonte es el suelo que pisamos, lo cual es cierto tanto para el montañista como para el visitante del panorama, donde incluso se podía camuflajear la plataforma.

¹⁴⁴ Dubois, Philippe. *Fotografía y cine*. Oaxaca: Ediciones Ve y Fundación Televisa, 2013.

En el s. XIX los panoramas de este tipo evolucionan al *diorama*, siendo famoso el que Daguerre instaló en París en 1823. Y la evolución es similar a la mecanización que el cine hizo de la mirada de la fotografía. La plataforma es móvil, los operarios dirigen a los espectadores hacia donde quieren hacerlos mirar. El encuadre de visión ya no es la deriva contemplativa de cada espectador, sino generalizada por el dispositivo. Por otra parte, lo que se ve en un panorama ya no es “sólo” un tela pintada, sino cuadros en profundidad, telas transparentes, con iluminaciones ingeniosas, móviles. Es un antecesor del cine, señala Dubois. Y añade:

[...] del panorama (clásico) al diorama de Daguerre, lo que se ha ganado en movimiento (por lo tanto en organización de materia-tiempo: se ha introducido la duración de y en la imagen) se ha perdido en la continuidad por lo tanto en la organización de materia-espacio: es necesario hacer el duelo de la extensión, de la imagen circular total, dado que el diorama vuelve a introducir la problemática del cuadro). El (falso) movimiento en el cuadro implica la fragmentación del espacio (el recorte), así como la continuidad espacial implicaba la inmovilidad de la representación.¹⁴⁵

La segunda gran forma del panorama sería el de la imagen plana, y evidentemente su forma fotográfica tiene antecedentes en la pintura y el grabado. En 1843 Frédéric Von Martens anuncia la primera cámara daguerreana panorámica, el *Megascopio*. Garella la perfeccionará construyendo una “panorámica rectilínea”, y más tarde sería adaptada para usar placas de colodión. Dubois incrementa aquí su tipología, clasificando las tomas panorámicas según su movimiento. En la primera categoría, nada se mueve en la máquina fotográfica. Se amplía el campo de visión con formatos alargados o lentes de mayor ángulo óptico. En el segundo tipo, en cambio, el objetivo se mueve e inscribe la imagen en un soporte fijo, la emulsión en placa o película, a menudo curvado para alinear el resultado del movimiento giratorio del lente. No se alcanza los 180° de visión debido a la disposición del soporte emulsionado, que no puede curvarse (hacia afuera) sin perder su largo panorámico, ya que sus extremos comenzarían a interferir entre sí. La tercera categoría de Dubois de tomas panorámicas es aquella donde el objetivo se encuentra fijo pero el soporte es móvil, pudiendo girar 360°, superponiendo inclusive lo captado en varios giros. Fue puesto a punto por Damoizeau, de quien Dubois señala hay poca documentación histórica. Llamó a su cámara *Ciclógrafo*. Es la máquina faltante, la cámara que tiene relación con el movimiento y con el espacio, pero que produce fotografías,

¹⁴⁵ *Ídem*, pp. 138-139.

indica Dubois, cumple la función de enlace entre cine y fotografía. Según Dubois, el panorama fotográfico del segundo y tercer tipo poseen cuatro elementos estéticos que le dan su potencia y especificidad como la máquina que hacía falta:

[...] cuatro paradojas que implican una dialéctica formal: [1] no puede hablarse de un fuera de cuadro pero tenemos la presencia de un cuadro, [2]la imagen es plana pero tiene una profundidad modulable, [3]la toma es única pero multiplica las perspectivas, y [4]tenemos una toma única pero que permite la inscripción del tiempo.¹⁴⁶



28. Luciano Sánchez Tual, *Devenir-imperceptible*, fotografía digital, 2014.

Para [1], Dubois explica que es peculiar que la panorámica fotográfica siga siendo un corte, pero ahora de un espacio-tiempo en círculo (360°). Se corta ese círculo de visión y se hace plano. Y, para Dubois, en donde se corta, principio y final simultáneo, es la marca del sujeto que enuncia, del *operator*. Con respecto a [2], se toma en cuenta que la panorámica fotográfica a la que refiere Dubois, “las rectas se convierten en curvas y las curvas en líneas rectas”. Por ejemplo, un grupo de personas alineadas en medio círculo frente a la trayectoria del objetivo aparecerán en la impresión fotográfica como personas dispuestas en línea recta. Dubois cita aquí al Deleuze de *La imagen-movimiento*, haciendo una relación con el plano en el cine¹⁴⁷. Las categorías visuales, dice Dubois, parecen ser moduladas en profundidad, apoderándose el panorama de la mirada del espectador, *flâneur* de las distancias en su profundidad. Para Dubois, el

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 144. La numeración entre corchetes es mía.

¹⁴⁷ *Ídem*, p. 146

panorama de una sola vista, es un plano de cine realizado con la fotografía. En cuanto a [3], la rotación del punto de vista panorámico despliega diversas perspectivas, un efecto que intentó M.C. Escher en sus famosos grabados y dibujos. Dubois remarca que en el examen de la imagen panorámica encontraremos algunas marcas, como las sombras de cada objeto/ser que corren en diferentes direcciones



29. Luciano Sánchez Tual, *Devenir-imperceptible II*, fotografía digital, 2014.

unas respecto a las otras, huellas del movimiento de rotación. Este *travelling* es propio al cine también, pero la cámara panorámica deja el registro-temporal al interior de una sola imagen, lo cual es propiamente lo indicado en [4]. La superficie sensible del panorama no queda inscrita de un solo golpe, sino progresivamente. Un mismo espacio es registrado en un tiempo expandido, alargado. La primera parte tomada por la panorámica no está en el mismo tiempo que en la última parte registrada. O, también, al contemplar la impresión, el espectador puede *leer* la imagen en la dirección contraria a la que fue tomada. Todo lo anterior crea zonas de tiempo visibilizadas en la panorámica impresa. Dubois recuerda de nuevo a Marey, cuyas fotografías son panorámicas pero subdivididas por un obturador que abre y cierra más de una vez por toma. Marey siguió trabajando con los tiempos del obturador, en busca de la fluidez del movimiento al mismo tiempo que la información de cada corte temporal. Según Dubois, esto está mejor logrado en la fotos donde Marey hace que las posiciones captadas se superpongan en el plano, devolviéndose a una unidad de movimiento pero sin ser anuladas en su individualidad.

Dubois:

Y el panorama para mí, es eso: cuando la imagen logra la paradoja de integrar una de las dimensiones fundamentales del cine en el interior mismo de una forma fotográfica. Es por eso que el panorama es esta "máquina faltante" evocada por Godard: ya no es tan sólo una foto (en el sentido convencional y dominante de la instantánea, del pequeño bloque) pero tampoco es cine (imágenes fijas que desfilan, que se proyectan, que sólo existen en el tiempo).¹⁴⁸

A Dubois le parece que ni los historiadores de la foto ni los del cine tomaron suficientemente en cuenta la fotografía panorámica, por una separación de territorios que resultaba más cómoda, incluso para teóricos como Deleuze:

Es un corte móvil, es decir, una perspectiva temporal o una modulación. La diferencia entre la imagen cinematográfica y la imagen fotográfica proviene de ello. La fotografía es una especie de "molde" (o corte inmóvil)[...]En tanto que la modulación no deja de modificar el molde, de constituir un molde variable, continuo, temporal.¹⁴⁹

Dubois afirma que tanto Deleuze como André Bazin negaban a la fotografía la capacidad de moldearse en el tiempo del objeto y captar al mismo tiempo la huella de su duración, a diferencia del cine.

La idea de Dubois es sencilla: hubiera bastado voltear hacia la fotografía panorámica para tener una gradación entre cine y foto,

[...]introducir lo cinematográfico en un objeto fotográfico, en instalar la modulación en el molde, en mezclar en un solo cuerpo los dos valores de verdad en lo que se refiere a la imagen: el "ver más" y el "ver tal cual", ambos confundidos en el mismo gesto visual.¹⁵⁰

¹⁴⁸*dem*, p. 152.

¹⁴⁹ Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, París, Minuit, 1983, p. 39. Citado por Dubois, *op.cit*, p.153.

¹⁵⁰*dem*, p.153.

Por mi parte, encuentro una contradicción entre el Deleuze que dice que el cine es modulación/ la fotografía es molde y el Deleuze de *Lógica de la Sensación* y *El concepto de diagrama*. Bajo el criterio de estos dos libros, el cine sería la imagen más explícita del movimiento, alejándolo de modularlo. El dispositivo cinematográfico produce movimiento moviendo fotogramas, pero no es movimiento producido por algo estático, en una paradoja necesaria que Deleuze requería para la analogía estética o por modulación, la metáfora, lo que acerca lo desemejante y hace sentido en su fusión. En cambio, las tomas panorámicas analizadas por Dubois (incluyendo las cronofotografías de Marey) se aproximarían mucho más un movimiento producido desde lo inmóvil. El movimiento modulado desde la inmovilidad.

3.2. Nuevas consciencias

3.2.1. Movimiento y voluntad

El humano requiere de toda su capacidad cerebral para abandonarse al automatismo que lo anima como máquina biológica, para confiar en ella. Lo que se conoce al mismo tiempo que se hace es la voluntad. Schopenhauer lo expresó muy claramente, en *El mundo como voluntad y representación*¹⁵¹:

Al sujeto del conocimiento, que por su identidad con el cuerpo se presenta como individuo, le es dado este cuerpo de dos modos totalmente diferentes: en primer lugar como representación en la intuición del intelecto, en cuanto objeto entre objetos, y sometido a las leyes de éstos; pero también al mismo tiempo de muy otra manera, a saber, como aquello inmediatamente conocido que describe la palabra voluntad. Cualquier acto genuino de su voluntad es simultánea e inevitablemente un movimiento de su cuerpo. El acto volitivo y la acción corporal no son dos estados diferentes conocidos objetivamente que enlacen el vínculo de la causalidad, ni se hallan en relación de causa y efecto, sino que son una y la misma cosa, sólo que dada de dos maneras completamente distintas: una de modo enteramente inmediato y otra en la intuición para el entendimiento. La acción del cuerpo no es sino el acto de la voluntad objetivado, esto es, colocado en la intuición. [...]cabe decir en cierto sentido que la voluntad es el conocimiento a priori del cuerpo y el cuerpo el conocimiento a posteriori de la voluntad.”

Es asombroso que un organismo biológico, con los trillones de transacciones que realiza por segundo, pueda concebir y actuar la inmovilidad. Sí, es imposible no moverse en lo absoluto, un corazón no se detiene a voluntad. Es el extremo de un umbral. Aun así, los otros grados de la inmovilidad son, por lo menos, fascinantes movimientos que tratan de alcanzar una óptica perfecta, fingiendo que todo acto puede dejarse de hacer. Detenerse. Como un felino acechando. Como un roedor fingiendo muerte. Como un oso en hibernación. Como un humano esperando un retrato, cuyo deseo construyó una máquina de inmovilizar, la cual tiene en alto valor.

Es curioso que, dedicándome un tiempo a fotografiar ojos de párpados abiertos, nunca me vino a la mente fotografiar ojos cerrados o en movimiento. Pero ahora, que el ojo está abierto para siempre por el dispositivo de captura e impresión fotográfica, ahora que ya nunca podrá cerrarse a menos que lo oculte o lo destruya, la imagen de un ojo cerrado llega con mucha fuerza. Tal vez esta imagen que llega

¹⁵¹ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Aguilar, 1967.

después es lo que entendemos por consciencia, aunque hay que hacer notar, todos lo sabemos, que la consciencia es una problemática enorme, interesante y elusiva.



30. Luciano Sánchez Tual, R.T. a mediodía en San Carlos, 2013.

XX. Karina Juárez, de la serie *Acciones para recordar*, 2011.

Es el ojo de un muerto. Buscaba la representación de la vida, pero capturé lo que en un código binario es cero. Pensé en

algún cíclope, pero ahora es algo como un Goliat yaciendo por tierra, cuyo gran párpado quedó abierto. Una vez sacrificado, existe el temor de tocarlo para cerrar el ojo. Los cadáveres no se tocan, al menos no por cualquier miembro de la sociedad. Tiene que hacerlo un chamán, un brujo, un médico, un especialista, un designado con un rango establecido de acuerdo previo. Alguien que no sea sensible al veneno de lo inerte. Me esmeré en darle brillo, color, transparencias, reflejos. Lo único inerte me parecía la pupila negra, la cual incluso reta al autofocus automática de la cámara, la cual procede por los bordes de este círculo negro, ante la imposibilidad de calcular algo en el medio del agujero. Es una mirada sin movimiento y ahí está el núcleo del devenir-imperceptible. Usar toda la voluntad biológica para detener el órgano externo más rápido, ¿no es evidente que es un pequeño simulacro de la muerte? Hacerse el muerto, fijar la mirada, es nuestro movimiento para ver el movimiento de lo otro. Ahora bien, fotografiar una mirada fija, buscando alinear su centro con el del objetivo fotográfico, o tolerando un ligero desfase, en la ilusión de que ese ojo ve algo. Pero cuando el ojo está detenido, suspendido, ¿está mirando? Si el ojo no se mueve, ¿podemos decir que está vivo, viendo la vida de la cual forma parte? Es decir, ¿por qué pensar que un ojo fijo es más capaz, más *performante* que un ojo en perpetuo movimiento? Más aún, abierto, sin pestañear, con una medida de apertura inmóvil. Habría que pensar que pestañear no es sólo la resolución de funciones de lubricación, de protección, de descanso muscular. Habría que considerar que también es una manera de jamás fijar la mirada, un reflejo para mostrarnos un movimiento de vez

en cuando, un telón que cae y sube, algo permanentemente en movimiento y permanentemente visible, a diferencia de nuestro diámetro del iris/pupila del cual no tenemos consciencia. También podríamos tener presente que el parpadeo es muy rápido, un recordatorio de que la velocidad es enorme en mis procesos internos y de la cual el parpadeo es sólo un indicador retrasado. Así, aunque quiera vivir lentitud en mi mirada, deteniéndome en un caracol o una piedra, el ojo, al igual que otras partes de mi cuerpo, ritman todo continuo, impidiendo absolutos que nuestro deseo quisiera glorificar. Fotografiar el movimiento de un párpado podría ser un ejercicio interesante.

Ojo abriendo y cerrando. Me hacen pensar que la vida comienza siempre abierta, en un flujo o caer continuo, tal como lo reflexionó a detalle Lucrecio. Lo orgánico proviene de un medio inorgánico, hasta que las partículas elementales empiezan a desviar sus trayectorias y sincronizar su vibración formando átomos y moléculas. Y estas moléculas caerán también pero, de nuevo, formarán compuestos. Algunos de ellos vivos. Lo viviente no podría recorrer el mundo que lo sostiene si no estuviera cerrado en sí mismo o, mejor dicho, si no estuviera cerrándose progresivamente. Tenemos que iniciar abiertos en lo vivo, para ir creciendo en autorreferencia, avanzando en el conocimiento de nuestra clausura biológica. Hemos nacido de lo inorgánico para luego cerrarnos en un organismo, luchando toda nuestra vida contra el embate de lo inorgánico. El mundo que nos dio el primer aliento tiene que seguir atravesándonos, ya no mediante líquidos amnióticos o umbilicales, pero sí abriendo la boca o la nariz para recibir elementos compuestos orgánicos e inorgánicos.

¿Pero qué es lo que va avanzando? Es el conocimiento de nuestra propia sensibilidad. Nuestro sistema nervioso tiene mucho más receptores destinados a sentirse a sí mismo que a sentir los impulsos exteriores al organismo. Un ojo abierto, inmóvil, está siendo sensible al exterior pero entre más se conozca el animal a sí mismo más rápido ajustará su comportamiento hacia la recepción de lo exterior. Un niño aprende que no puede mirar al sol, un curandero aprende que el arsénico es indispensable para la vida pero venenoso a dosis altas, un adolescente aprende hasta donde su tímpano auditivo le da satisfacción sin llegar a reventar. Justamente es esa satisfacción de sentirnos por dentro la que queremos incrementar, aprovechar mientras vivamos. Pero está en relación directa con la decisión de abrir y cerrar la clausura de nuestro ser, eterno riesgo de incendiar nuestro aparato sensitivo o nervioso. Y ello está también en relación con nuestra voluntad de movernos y aquietarnos, de mover y de aquietar. Uso la conjunción 'y' porque me parece evidente

que el placer autorreferencial, interno, nervioso, no proviene de moverse o de quietarse, sino del quiasmo que forman ambos. Me da placer convertirme en estatua porque sé que puedo romper ese encanto en el momento en que yo quiera. Me da placer moverme porque sé que puedo ir gradando ese movimiento hasta quedar inerte, hasta quedarme dormido. Muchas personas dicen, por lo menos en México, “se me trepó el muerto”. Un estado nervioso donde una “parte” de mí decide no moverse, contra una contraparte que quiere (y no puede) moverse¹⁵². Hay un gran placer en ello, aunque es la parte que decide no moverse la que lleva la mano por un buen rato. La parte que quiere moverse se frustra un poco pero a la vez disfruta de su impotencia momentánea, descubre que en realidad “no me muevo” es ella misma, no se había conocido en su potencia en el otro sentido, la de no hacer nada. “Que se te trepe el muerto” es una experiencia de descripción variable. Algunas personas lo relacionan directamente con el estado de sueño, “es que me estaba quedando dormido”, por ejemplo. En mi caso, es más bien estar totalmente despierto, y nunca me he quedado dormido inmediatamente después de tal experiencia. Algunas otras personas relacionan esto con los llamados viajes astrales. Depende del deseo y la culturización de cada persona.

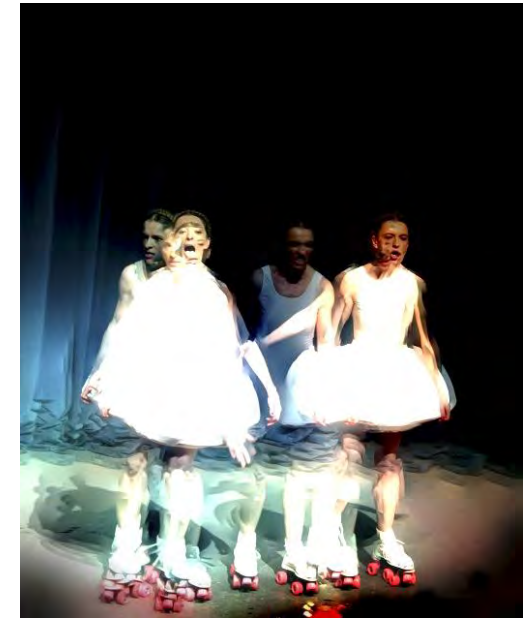


31. Luciano Sánchez Tual,
Modulación IV, fotografía digital,
2013.

¹⁵² Cf. la documentación neurocientífica sobre el sueño de la Universidad de Lyon, Francia. http://sommeil.univ-lyon1.fr/index_f.php. Accesado el 16 de mayo de 2014.

3.2.2. Mo-ver

En 2003, Philippe Dubois, junto con tres curadores más, realizó en el Centro Cultural del Banco de Brasil, Río de Janeiro, una exhibición llamada *Movimientos improbables. El cine efecto en el arte contemporáneo*. Reunió el trabajo de 25 artistas donde se combinaron foto, película, video y tecnología digital. En el ensayo final de Dubois sobre la exposición¹⁵³, podemos encontrar la descripción de lo que cada obra puede modular a través del movimiento. Tras revisar la descripción de cada pieza y el ensayo estético correspondiente de Dubois, me siento inclinado a pensar que la imagen-movimiento es análoga al movimiento del dispositivo que la produce. El artista, el espectador, la pantalla, la exhibición, el recorrido espacial de la luz, la memoria, todo forma un dispositivo que se mueve y registra su propio movimiento. ¿Habrá una razón o esencia de movimiento en alguna parte alejada a nuestra percepción-construcción? Quizá el movimiento no es algo a descubrir, sino algo que descubre nuestra agitación, causada por quién sabe qué.



32. Luciano Sánchez Tual, *Adriana Butoi en El Lado B de la materia(1)*, fotografía digital, 2013

Dubois afirma que el movimiento es un operador que pone en duda lo visible; imaginar (hacer imagen de) el movimiento lleva una experiencia de los límites de lo que se puede ver. Nos cuestionamos dónde está el movimiento: impreso en la fotografía, en los puentes neuronales que fundamentan la percepción, en el recorrido de mi mirada como espectador o como operador de una cámara, en el efecto de imágenes consecutivas (cine, video, *slides*). O, desde otra perspectiva, podría pensarse que toda imagen es a final de cuentas un movimiento que alcanza a otro, para simular una quietud que no es más que una relación efímera entre organizaciones que no cesan de transformarse. La luz es modulable, según Deleuze, en la pintura; parece serlo también en la fotografía y el cine, aunque Deleuze dice que la fotografía sólo puede moldear y no modular la luz. También dice que el cine, como vimos líneas arriba, podría modular el espacio-tiempo a través del movimiento. Pero Dubois demuestra que movimientos improbables, nuevos, se producen en los dispositivos de

¹⁵³ Dubois, *op. cit.*, p. 217

artistas que no ceden al código imagen fija vs. imagen en movimiento. Consciencias atentas a la indeterminación del movimiento, a la sedimentación de estratos que constituye la sensación de movimiento, *relatio* incesante hecho de, lo repito, movimientos que alcanzan a otros, y de los cuales emerge una efímera (imagen de) quietud:

- Lo que la imagen *muestra* en su representación (¿lo que está representado *en* la imagen es un movimiento?)
- lo que la imagen *es* en su naturaleza y su funcionamiento (¿la imagen es *ella misma* un movimiento?),
- en lo que *percibimos* del conjunto (en tanto sujeto que percibe, ¿yo soy un movimiento?).¹⁵⁴

Las preguntas de Dubois son muy pertinentes: ¿en qué consiste ver el movimiento? ¿Es el movimiento lo que sostiene la visibilidad o la visibilidad crea la ilusión del movimiento? Tal vez todo régimen de visibilidad está instituido por el inevitable desvío que hace que algo se diferencie en el seno de lo Mismo, un mismo movimiento. La creación de la alteridad, la posibilidad del Otro. Si no hay movimiento, no hay luz. Poder ser ojo, animal, consciencia, radica en poder ser atraído, movido, ser-movimiento, devenir. Sin embargo, la alta densidad nerviosa que es el animal le posibilita, en diferentes grados según el individuo, acelerar y desacelerar el movimiento que el mundo le impone, hacia un deseo propio, un temor a la muerte¹⁵⁵, una cogitación de la finitud.

33. Luciano Sánchez Tual, *Adriana Butoi en El Lado B de la materia(2)*, fotografía digital, 2013



¹⁵⁴ Dubois, *op.cit*, p. 231.

3.2.3. Hacer una animación con una fotografía

En *YouTube* es frecuente la grabación en video de un único objeto-imagen como lo es una fotografía impresa. En vez de un *travelling* de la cámara para lograr una secuencia del mundo en sus velocidades distintas, se recorre el ojo sobre una sola fotografía. Entonces, a su tiempo detenido se sobreimpone el tiempo de lectura de la cámara en movimiento. Y a su recorte del espacio se sobreimpone el *zoom* de esta cámara, que usualmente no se alejará más de los límites del cuadro de la fotografía recorrida. Ésta es una economía para cuando no se tiene más que una foto para decir todo lo que anima a mostrarla; es un movimiento actual espacial persiguiendo un movimiento pasado temporal. Es decir, el movimiento se ha dividido en tiempo y en espacio, en dos dimensiones que ya no se corresponden. El operador (quién *subió* el video a *YouTube*) sólo puede decirnos lo que quiere decir mediante la manipulación espacial del movimiento. La destrucción de la fotografía (grabarla quemándose, por ejemplo), sería una manera de mover las cosas en un injerto de tiempo, prestado por una combustión. Otra manera sería intentar que el *zoom* se aleje y consiga devolver la fotografía a lo viviente, pero con la condición de que la fotografía (el objeto-imagen) nunca salga de cuadro, de otra manera se rompería la paradoja de animar mediante una sola fotografía a favor de una narración de otros recursos, tal como lo es *Blow-Up*, de Antonioni.¹⁵⁶

¹⁵⁵ “Los animales “conocen” la muerte; la presienten, le huyen, la computan, pero no la cogitan. El espíritu humano, por su parte, accede a la consciencia de la muerte. La emergencia antropológica de la consciencia es al mismo tiempo la emergencia de la consciencia de la muerte. [...] Como toda eflorescencia última de la complejidad, como todo lo que es lo más precioso y mejor, la consciencia no puede ser sino frágil y, repitámoslo, las aptitudes para la regresión y la perversión son inherentes a la consciencia”. Morin, Edgar. *El Método III: el conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 213 y 215.

¹⁵⁶ *Blow-Up*. Dirigida por Michelangelo Antonioni. Londres: MGM, 1966.

3.2.4. GIF animado

Otra forma de imagen-movimiento es la práctica fotográfica basada en el conocido tipo de archivo electrónico GIF¹⁵⁷ animado. El sitio electrónico de la *Saatchi Gallery* respaldó recientemente uno de los primeros concursos al respecto, y creo que su manifiesto de intención es suficiente para entender el contexto de tales fotografías.

With the rise of smart phones, photographers from all backgrounds worldwide are embracing new technology to tell their stories in innovative ways. Motion photography has emerged as a new trend, but until recently required special tools and know-how. As part of its wider mission to enable people to pursue and express their interests, Google+ allows anyone to automatically animate a series of still photographs and turn them into motion photography. In recognition of the exciting potential of this new technology, the Saatchi Gallery and Google+ present the Motion Photography Prize, the first global open entry competition celebrating this new creative art form. The exhibition showcases the work of the finalists of the six categories as well as the other 54 shortlisted motion photographs judged by a panel of forward-thinkers comprised of film director Baz Luhrmann, artists Shezad Dawood, Tracey Emin and Cindy Sherman and Saatchi Gallery CEO Nigel Hurst.¹⁵⁸



XXI. Christina Rinaldi, animación GIF (33 cuadros por segundo), cuadros 50-54 de 72,2014.

¹⁵⁷ Un GIF animado es una animación hecha de imágenes digitales de baja resolución en bucle secuencial (*loop*).

¹⁵⁸ <http://www.saatchigallery.com/mpp/>

Hago varias preguntas: de los millones de GIFs que se inventan y difunden en la *www* por día, ¿se puede extraer una práctica que sea complejizable, cada vez más, para integrarse a campos establecidos como los de la cronofotografía de Marey o el elaborado arte del *stop-motion* ? O si se trata de un nuevo campo, ¿en qué forma ese cardumen de imágenes secuenciadas en *loop* llevan la fotografía a modular el mundo a través del movimiento en una forma inédita? Con archivos GIF se hacen animaciones de baja resolución (es decir, con poca información). ¿Es esa economía lo que lo hace un arte nuevo y lo libera de las obsesiones tradicionales de la fotografía (ampliación, resolución, impresión)? ¿Cómo se transforma la noción de una fotografía incrustada en diversos grados de animación?



XXII. Micael Reynaud, animación GIF (33 cuadros por segundo), cuadros 1, 20, 40, 60, 80, 100, 120 y 140 de 15, 2014.

3.2.5. Escáner

Actualmente, las cámaras de formato grande (4x5", 8x10") se adosan a un escáner el cual puede capturar imágenes con una resolución superior a los 130 millones de píxeles. Simplificando, un escáner es un fotosensor que requiere tiempo para ir atrapando lo visible. En cambio, una cámara digital común contiene un arreglo de fotosensores que no se mueven y capturan simultáneamente, cada uno, una porción visible para hacer un todo. Como es de esperarse, los prototipos de arreglos de fotosensores gradualmente llegan a tamaños cada vez mayores.¹⁵⁹

El formato grande sigue usándose para motivos similares que en la época de placa química: paisaje, naturaleza muerta y otras composiciones que estéticamente hemos extraído de un mundo conceptual de quietud. Añadiendo un motor que la haga girar para ampliar su rango de visión durante la toma, la cámara con escáner es la versión digital de las cámaras panorámicas que describimos junto a Dubois en un apartado anterior. Pueden obtenerse paisajes de 500 MB aproximadamente.¹⁶⁰ Fuera de los usos convencionales tendientes al registro de lo inmóvil, el escáner puede moverse para alcanzar o acompasar otro movimiento, como las olas del océano. Reinterpretando desde el género de pintura de marinas hasta los videos de olas de Ange Leccia, la introducción de una mirada-escáner podría ser un caso más a investigar de modulación fotográfica por movimiento, en el subcampo de la mirada mecánica que supera la fisiología del ser viviente, pero que se mueve bajo su control y deseo.



XXIII. Mike Collette, olas fotografiadas con una cámara con scanner, 2007.

¹⁵⁹ *Hasselblad* fabrica cámaras de formato medio con un arreglo de fotosensores que obtiene simultáneamente 50 megapíxeles. <http://www.hasselblad.es/productos/h-system/h5d-50c.aspx> Accesado el 18 de mayo de 2014.

¹⁶⁰ *Betterlight* difunde información muy completa sobre su fabricación de escáneres para cámaras. De su sitio electrónico son las figuras que ilustran este apartado. <http://www.betterlight.com/waves.html> Accesado el 12 de noviembre de 2013.

3.2.6. Gaviota de Marey

Cuando se trata de una fotografía del movimiento, sería interesante considerar que es lo que el fotógrafo elige fotografiar para extraer la visualidad buscada. En esa elección se construye el movimiento de lo viviente, no sólo por lo que del modelo se capture en la impresión fotográfica, sino por el movimiento del viviente-fotógrafo que va de elección en elección, mostrando como su atención se mueve en búsqueda del movimiento del otro. Más aún, el movimiento animal-humano se caracteriza por ocuparse en sus dispositivos, sus artes, su economía tan particular de movimientos. Ello está presente en las aves y las “fumarolas” de Marey.



XXIV. Etienne-Jules Marey, *Vuelo de gaviota*, molde de yeso, sin fecha.

Más de un siglo después, la misma búsqueda de modelos a experimentar pero en una atención múltiple propia del capitalismo, se encuentra en los videos de *The Slow-Mo Guys*¹⁶¹, quienes utilizan un cámara *Phantom Flex*¹⁶², que alcanza una velocidad de grabación de 10,000 cuadros por segundo (*fps*, en inglés), aproximadamente. Ya no hay animales en observación como en Marey o en Muybridge, sino que es el animal-hombre en su medio industrializado el que prepondera como proveedor de gestos-movimientos a visualizar en desaceleración. Aquí las imágenes conseguidas están impregnadas más que nunca por un movimiento del viviente investigador. Una modulación del movimiento para conseguir un autorretrato. El movimiento es un *selfie* de la consciencia.



XXV. Instantáneas extraídas de un video de *The Slow-Mo Guys*.2014

¹⁶¹ Casi cuatro millones de suscriptores de su canal en YouTube: <https://www.youtube.com/user/theslowmoguy> Accesado 19 mayo 2014.

¹⁶² Fabricada por *Vision Research Inc.* <http://www.visionresearch.com/products/high-speed-cameras/phantom-flex/> Accesado 19 mayo 2014.

3.3. Posibilidad de fotografiar el movimiento

Nir Arieli (Tel Aviv, 1986) parece haber capturado la tensión del cuerpo que deviene en una percepción del movimiento de un bailarín para un espectador que no tenga una autoconscienciaporal tan trabajada. La exposición múltiple digital posibilita barrido y congelamiento al mismo tiempo, en un efecto estroboscópico, análogo a la velocidad y potencia del danzante. El individuo se tensa entre un polo de simultaneidad y otro de memoria.

John Hilliard (Inglaterra, 1945) sobrepone dos o más puntos de vista de la cámara en una misma toma, haciendo que algunos objetos, como un lienzo blanco o un gato negro, actúen como distractores y pistas a la vez. Quien mira la fotografía ve cuestionado su libre movimiento y percepción por una posible "trampa" fotográfica, que no es tan estática como parece.

XXVII. John Hilliard, *Large study for: Scare Cat*, 2008.



XXVIII. John Hilliard, *Division of labour*, 2004



XXVI. Nir Arieli, De la serie *Tension*, fotografía digital, 2013.



Frédéric Fontenoy (Francia, 1963) trabajó hace ya casi 30 años con la técnica *slit-scan*, una técnica bien documentada¹⁶³ donde se conjuga una cámara que mueve su punto de vista durante la exposición a la vez que esta se hace pasar a través de una rendija condensadora de varios elementos de la visualidad. El dispositivo es análogo, en lo general, a las descripciones que hicimos en 3.1.4. *La máquina faltante*. Movimiento técnico en la cámara y frente ella; pero también modulación de la luz mediante la rendija; también la duda de si la cámara es la moduladora o lo es en realidad el cuerpo, lo que el cuerpo puede, brazos, piernas, ojos, nervios, torso, vísceras, hormonas, todo siendo rebasado por nuevas consciencias, para no ser atrapado en dispositivo universal, sino entre-fases de un dispositivo viviente.

XXIX. Frédéric Fontenoy, De la serie *Métamorphose*, 1988-1990

¹⁶³ Véase en línea la magnífica recopilación de Golan Levin, iniciada en marzo de 2005 y cerrada en julio de 2010.
http://www.flong.com/texts/lists/slit_scan/

IV. CONCLUSIONES

4.1. Hacer protocolos desde la práctica artística

En esta investigación tuve que experimentar y documentar en busca de leyes propias para lograr escribir estas conclusiones que, sí, parecen más propias de un capítulo metodológico el cual un protocolos generalizado, ese “buen pensar”, pondría siempre al inicio, lo cual puede ser obstaculizante para una investigación artística.

Mi protocolo de investigación artística resintió dos fuerzas en su contra. Una es la generalización de protocolos en un diseño que presuntamente le parece más eficiente a las burocracias educativas. Esta fuerza, por supuesto, no sólo va en contra de los estudios artísticos; también afecta los demás campos de conocimiento y ocurre no sólo en México sino globalmente.

La segunda fuerza ataca la investigación artística desde una lucha epistemológica. La Historia del arte y la filosofía siguen autoerigiéndose como proveedores de los pasos para un pensamiento de investigación artística “con rigor”. Y es frecuente que se nos llame “impostores” si se nos da la gana jugar con datos o máquinas nacidas de sistemas científicos especializados. Empero, la ciencia, las humanidades, la filosofía, hace por lo menos cuatro décadas han abierto puentes interdisciplinarios y transdisciplinarios para, justamente, relativizar su definición de sí mismas. ¿Existen las disciplinas? ¿Dónde empiezan, dónde terminan? ¿Quién marca, ratifica y conserva esos límites? ¿Es que hay realmente un modelo científico central, una estructura que relacione todo lo investigado? Mismas preguntas haría para la filosofía, que en México es apoyada por el CONACYT pero que epistémicamente tiene que cuidarse de no ser alienada por la pragmática social científica.

Las prácticas artísticas deberían diseñar sus propios protocolos, adecuados a lo que de la experiencia en ellas emerge. En las artes la inter-transdisciplina se ha hecho presente claramente desde los años 80 en varios discursos. Y no como algo que ellas inventaran o

descubrieran; es una posibilidad el que el arte haya sido la memoria del conocimiento no compartimentado, permitiendo no olvidar el ser transdisciplinario, ante los vicios y virtudes de la especialización del conocimiento, de técnicas y sistemas que han llegado a rebasarnos en muchas ocasiones. Entonces, simplificando, estamos ante una disimetría. A las artes aún se les considera poco aptas para hacer sus propias leyes. Se nos pide que hagamos deducciones e inducciones sobre leyes que no emergieron de nuestro propio campo de actividad sino de sistemas de conocimiento que no cesan de autoimponer su prestigio epistemológico en una suerte de “valor seguro” para la investigación. Paradójicamente, hay artistas que realizan investigación fuera de los sistemas académicos y son ellos los que sí consiguen esbozar nuevas y flexibles metodologías para las artes. Las universidades que albergan investigación artística siguen tendiendo a hacerla deducible de una suerte de fantasma del método científico. No incluyo aquí, por supuesto, toda ciencia o filosofía que comprende una variable relativizante que es su propio cerebro como una entidad aún muy desconocida. La psique, la razón, la experiencia son el resultado de la información de una semilla o germen en cuyo crecimiento atraviesa un cierto medio o campo para dar tal resultado. La mente se inventa a sí misma del primer día al último.

4.2. Investigar como relación y sensación

¿Qué investigué? Una sensación que tuvo y tiene la fuerza de apoderarse de mi atención, de nuestro tiempo, de nuestro recorrido espacial. Fuerza para ir y venir, irse y volver, retornar, una repetición, *Ritornelo*. ¿Qué es investigar? Repetir sin miedo. Una investigación es un dispositivo que repite, itera, reitera. Si soy una máquina no trivial¹⁶⁴, viviente, un dispositivo transforma sus operaciones a la vez que transforma lo que opera, incluyéndome. Pero, a final de cuentas, nada es si no está en una relación de agente o de agenciado, al grado de que agente y agenciado representa los polos de un mismo ser o, dicho de otra manera, un mismo devenir. Investigar es emular las operaciones o transformaciones que nos mueven en el *ser de relación*, lo cual es diferente a decir que somos seres en relación, como si tuviéramos un ser esencial, una identidad, espejismo de un ADN inmutable y verdadero para todo régimen, absoluto deseado por una

¹⁶⁴ Véase 2.1.2 Máquinas biológicas

maquinaria jurídica, un dispositivo más. La diferencia entre ser y relación se sostendría sólo si un punto del mundo, un punto tiempo-espacio fuera verdadero, inmóvil, absoluto, una imagen completa, de origen y fin conocido.

Investigar es relacionar y, en términos de sensación, relatar lo que se siente. Una imagen hace información cuando amplía la potencia o poder transformador de una sensación para, justamente, ya no decir *una* sensación sino *la* sensación, es decir, *sentir*. Comparatividad y categorías se amalgaman en la imagen-sensación; más bien, intensidad. Y, si la sensación tiene que ver con un cuerpo, la intensidad sería lo que ese cuerpo *puede*.¹⁶⁵

4.3. Fotografía

Lo que llamé dispositivos, o cada uno de los capítulos de esta tesis, son las imágenes-sensaciones. Estaríamos de acuerdo con Agamben que el sujeto es “algo” que vive (capturado y capturando) entre las sustancias y los dispositivos, pero sólo si considera las sustancias como la *physis* de Simondon y de Deleuze, es decir, una realidad pre-individual que requiere de una fuerza individuadora, tan misteriosa como sigue siendo, para crear ordenamientos o regímenes donde un huella de movimiento (no partículas, no masas, nada está quieto) pueda atravesar dichos ordenamientos y entonces *devenir*, concepto que hemos mencionado ya suficientemente en los apartados anteriores, así como la relación de lo visible y lo conceptualizable (lo enunciable) dentro de un dispositivo artístico.

¹⁶⁵ “Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente.” Cf. Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1998, p. 261.

Aquí, cabría una disculpa en cuanto a una “artificialidad”, una imposición hecha a cada dispositivo. Sí, es cierto, hay una práctica fotográfica omnipresente, cada vez más nuestra memoria está hecha de fotografías, al grado que no sabemos si estamos recordando un evento, noción que ahora es aceptable o no, o si estamos recordando la fotografía que registró ese evento. Como enfoque o método, deseaba partir de la fotografía como instrumento de lo viviente para llegar, por investigación, a describir o producir imágenes-sensación que transformaran profundamente mis hábitos, mis nociones, mi epistemología fotográfica, en tanto que yo soy un ser viviente también. Revisando las imágenes obtenidas en las tres actualizaciones del dispositivo (Nuevos ojos, nuevas biología, nuevas consciencias), me parece que las mutaciones reflejadas en los desarrollos conceptuales pocas veces llevaron a la visibilidad de imágenes que inquirirían sin descanso: *¿Qué es una fotografía?* Si nutriéramos esta pregunta sin cesar, devendríamos al fotografiar, seríamos sensación del devenir fotográfico, el cual atisbé en muy escasos pasajes de esta tesis. Me pregunto si el gran reto es no proponerse ser fotógrafo, sino hacer de la fotografía una fuerza o fase más de un pensamiento transdisciplinario, que desaparezca la utilidad misma del término: ‘transdisciplinario’.

4.5. Conclusiones sobre lo viviente

4.5.1. Autorreferencia

Lo viviente es un sistema de sensaciones, individuación de lo que está próximo, su *Umwelt*¹⁶⁶, declaración de percepciones en perceptos y de objetos en afectos. Los afectos son luchas con la afección que hemos ganado por el momento. Transportamos fuego sin que nos quememos. Para ver las estrellas, tiene que arder un mundo allá a lo lejos, visiblemente. Pero también tiene que arder un mundo dentro de mí, combustión que permite el metabolismo que nutre mis ojos viendo el cielo en la noche. Es eso que llamé la sensación de la vida

¹⁶⁶ Una muy conocida noción del biólogo Jacon von Uexküll (1864-1944), uno de los pioneros de la biosemiótica. Cf. Uexküll, Jacob von, *Mondes animaux et monde humain*. Hamburgo : Gonthier, 1956.

mirándose a sí misma, aunque ahora pienso que sería más correcto decir el mundo que se mira a sí mismo. ¿Es posible concebir lo visible fuera de lo viviente? **¿Es lo visible una condición exclusiva de lo viviente?**

4.5.2. Individuación

Estas tres proposiciones suenan válidas: la ciencia de vivir, el arte de vivir, la filosofía de vivir. Especificando, son válidas también, como ejemplos: la física de respirar, la pintura de litigar, la filosofía de cocinar. Ahora bien, pensemos en el mundo animal, por lo menos en los mamíferos. Sería válido decir: la ciencia de migrar 8000 km anuales, el arte de hibernar, la filosofía de embestir. ¿Es esto sólo un “juego con las categorías”? Tal vez. Pero estoy reconociendo la capacidad de mutación de un dispositivo no universal el cual me permitió “fotografiar” un esqueleto fosforescente, una mariposa tatuada con nombres de partes del cerebro humano, una jirafa evolucionando en regresión para escapar del holocausto ecológico, dibujar un escorpión hasta pensar en estrellas. ¿Es la fuerza del mundo físico de una magnitud mayor que la fuerza de lo viviente? ¿No es la libertad de lo viviente, así sea un nanomilímetro nada más, lo que desvió el primer átomo hacia ese otro azar que es lo viviente?

4.5.3. Modulación

La relación existente entre lo que captura (la sensación) nuestros cuerpos y lo que capturamos (la imagen) de esa sensación es lo que esta investigación considera como *información*. Se trata de ampliar la imagen-sensación haciéndola atravesar campos heterogéneos, no definidos de antemano, pero que aportan su energía al germen que se abre paso. Esto es lo que Gilbert Simondon denominaba “tensión de información”¹⁶⁷: el potencial que posee un esquema capaz de estructurar un dominio, a la vez que se propaga en él, ordenándolo. Así, la tensión proviene de la información de un germen estructural y el medio informe cuya energía es indispensable para la vida de dicho germen. En un mundo físico, el germen no puede ser estructurante si el medio que espera su información es demasiado diferente. Sin embargo, en el mundo psíquico o artístico, las imágenes de un animal o sistema nervioso pueden hacer mediaciones de regímenes o magnitudes aparentemente muy alejadas (mundo físico y mundo colectivo), misma que pueden volver a los entornos como invención,

¹⁶⁷ Simondon, Gilbert. “Forme, information, potentiels”, en *Bulletin de la Société française de Philosophie*. Paris, no. 1960, 54-5.

modificándolos, haciendo nuevas *poiesis*. Y si, como a mí, alguna de mis fotografías le parece extraña, distante, muerta, demasiado neutra o quieta, seguramente es porque dicha imagen visual falló en su mediación de dos regímenes que por un momento pretendimos relacionables en un solo dispositivo, por creer en una sensación que las unía. Investigar en este contexto significa hallar operaciones o modulaciones que al repetirlas constituyan un procedimiento de modulación, es decir, un modo nuevo o potenciado de traslación de lo físico hacia lo colectivo, pero aún más importante, de traslación entre colectividades diferentes. Hallar una nueva modulación es hacer un puente intersistémico. Pero el puente se inicia en la orilla de un sistema conocido y, hasta finalizar ese puente se sabe qué hay del otro lado, aquello que mi sistema actual intercambiará con el otro, modificándose mutuamente.

iv. Fuentes

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, París : Payot & Rivages, 2007.

Arieli, Nil. <http://www.nirarieli.com/>

Baqué, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Barthes, Roland. *La cámara lucida*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.

Basso, Leticia. "Heidegger: Lo orgánico y lo artificial en la experiencia del mundo". En *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad - CTS*, vol. 5, núm. 14, abril, 2010, pp 1-10.

Bataille, G. *El ojo pineal*. Valencia: Pre-textos, 1997.

Berecochea, Ximena. <http://ximenaberecochea.com>

Bateson, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohle-Lumen, 1985.

Candiani, Tania . "Sin Método", parte del Proyecto *Praxis* , para Artium, País Vasco, 2013. <http://www.artium.org/>

Castellote, A. et al. *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg, 2003.

Cattelan, M. et al. <http://www.toiletpapermagazine.org/>

Colitto, A.; Hernández, D.; Lizalde, E. et al. "Fotografía mexicana de hoy" en *Private*, 20, 2001. <http://www.privatephotoreview.com/private/20-fotografia-mexicana-de-hoy/>

Collier, Anne. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/newphotography/anne-collier/>

Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1998.

Deleuze, G. y Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.

- Deleuze, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*. Tomo 1. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Londres : Continuum, 2013.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1984
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Pintura: el concepto del diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?", en AA.VV., *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa: España, 1990.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy sí(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.
- Derrida, Jacques. "Pensar hasta no ver", en *Artes de lo visible (1979-2004)*. España: Ellago Ediciones, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve y Fundación Televisa, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. "La exposición como máquina de guerra . Keywords.", en *La exposición como dispositivo*, Minerva, 16.11. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011.
- Dubois, Philippe. *Fotografía y cine*. Oaxaca: Ediciones Ve y Fundación Televisa, 2013.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- Fontenoy, Frédéric. <http://www.fredericfontenoy.com/>
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Franco, Anaisa. <http://www.anaisafranco.com/>
- Freud, Sigmund, *Obras completas, Vol. XVIII (1920-1922)*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1984.
- Gon, Samuel M. <http://www.nytimes.com/interactive/2014/03/04/science/trilobites.html>
- Haddock, S.H.D. et al. *The Bioluminescence Web Page*, <http://lifesci.ucsb.edu/~biolum/>
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Trad. Barjau, Eustaquio. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*, comp. en "Arte y Poesía". Trad. Samuel Ramos. Buenos Aires: FCE, 1988.
- Hirst, Damien. www.damienhirst.com

- Ibrahim, Annie. « La notion de moule intérieur dans les théories de la génération au XVIIIe siècle », en *Archives de Philosophie*, 50, 555-580, Paris : 1987.
- Lacan, Jacques. *Seminario XI (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.
- Lovelock, James. *Gaia: a new look of life in Earth*. Oxford : Londres, 2000.
- Lozano-Hemmer, Rafael. <http://www.lozano-hemmer.com/>
- Lucrecio. *La naturaleza*. Madrid: Gredos, 2003.
- Magritte, René. <http://www.newyorksocialdiary.com/node/1909811>
- Manvelyan, Suren. <http://www.surenmanvelyan.com/>
- Maturana, H.R. *Biology of cognition*. Illinois: Urbana Biological Computer Laboratory, 1970.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Mittelstädt , Egbert. <http://www.atelier-fuer-medienprojekte.de/>
- Montoya, Jorge W. "Aproximación al concepto de analogía en la obra de Gilbert Simondon." En *Co-herencia*. 1.001, julio 2004.
- Morin, Edgar. *El Método III: el conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Nichols, Matthew, "Marc Quinn", *Art in America*, febrero 2010. <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/marc-quinn/>
- O'Doherty, Brian. *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley.: California University Press, 1999.
- Pareyón, Gabriel. *On musical self-similarity*. Helsinki: International Semiotics Institute, 2011.
- Peirce, Charles S. *¿Qué es un signo?*, CP 2.281, 1894.
- Perniola, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid: Trama Editorial, 1998.
- Pieribone, Vincent et al. *Aglow in the dark : the revolutionary science of biofluorescence*. Cambridge (Mass.), Belknap Press, 2007.
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I: ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores, 2012.

Roberts, N.W. *et al.* "A biological quarter-wave retarder with excellent achromaticity in the visible wavelength region." en *Nature Photonics* 3, p.641-644. <http://www.nature.com/nphoton/journal/v3/n11/pdf/nphoton.2009.189.pdf>

Rocha, Manuel. *Les techniques granulaires dans la synthèse sonore*. Tesis doctoral, Paris, Universidad Paris VIII, 1999.

Rouillé, André. <http://www.paris-art.com/art-culture-France.html>

Russell, Bertrand. *Ensayos Filosóficos*. Madrid: Alianza Editorial, 1968.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza, 2010.

Schrödinger, Erwin. *What is life?* Cambridge University Press: Londres, 2013.

Segal, Lynn. *Soñar la realidad: el constructivismo de H.Von Foerster*. Barcelona: Paidós, 1994.

Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier, 1989.

Simondon, Gilbert. "Forme, information, potentiels", en *Bulletin de la Société française de Philosophie* 54 5, Paris, 1960.

Simondon, Gilbert. *La individuación (a la luz de las nociones de forma e información)*. Buenos Aires: Cactus y La cebra, 2009.

Simondon, Gilbert, *L'Individuation (à la lumière des notions de forme et d'information)*. Grenoble : Millon, 2005.

Quinn, Marc. <http://www.marcquinn.com>

Tournier, Michel. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris : Gallimard, 1972

Uexküll, Jacob von, *Mondes animaux et monde humain*. Hamburgo : Gonthier, 1956.

Weber, Larry F. "History of the plasma display panel", en *IEEE Transactions on Plasma Science* 34 (2): 268–278, 2006. doi:10.1109/TPS.2006.872440

CATALOGO DE OBRA Y NOTAS ADICIONALES

1. Luciano Sánchez Tual. *La vida que se mira a sí misma, escaneo y manipulación digital, 2013.*..... 5
Gran parte de la reflexión de esta tesis proviene de mi trabajo durante tres semestres en el Seminario Interdisciplinario Sistemas Complejos Simples y Compuestos , coordinado por la Dra. Ma. Antonia González Valerio (FFyL), del Proyecto ARTEMASCIENCIA, Posgrado UNAM. Agradezco especialmente a Liliana Quintero por su pensamiento transdisciplinario.

2. Luciano Sánchez Tual. *Bitácora de Nuevos Ojos. Dibujo del autor y fotografías de gemelos de Martin Schoeller, éstas últimas publicadas en la revista National Geographic, 2012.*..... 13

3. Luciano Sánchez Tual, *extracto de Bitácora Nuevos Ojos, collage de fotografía y bolígrafo, 2012.* 18

4. Luciano Sánchez Tual. *RT a mediodía en la Academia de San Carlos, México, 2012.* 21
Para Nuevos Ojos (autorreferencia) utilicé una Canon EOS 550D (o T2i) en combinación con un lente de ampliadora Rodenstock Rodagon 180 mm f5.6 y un Yashica Yashinon 50mm f1.7. El factor de conversión de distancia focal (por no ser una cámara de sensor full-frame) de la 550D es de 1.6x. Así, el Rodagon se convierte en un 288mm y el Yashinon en un 80mm

5. Luciano Sánchez Tual, *extracto de Bitácora Nuevos Ojos, collage de fotografía y lápiz, 2012.* 22
En mis fotografías todos los ojos no biológicos son de vidrio, fabricados en Tlaxcala, México.

6. Luciano Sánchez Tual. *Papaya, fotografía digital, 2013.* 23

7 Luciano Sánchez Tual. *Mazatlán, El Tesoro y Zihuatanejo, fotografía digital, 2013.EXPO*..... 24
Esta pieza fotográfica tuvo una versión como instalación en una exposición individual de mi trabajo visual en la galería de Radio Educación, México, D.F. en julio 2013. En las notas sucesivas relacionadas a esta exposición indicaré EXPO como etiqueta.



8. Luciano Sánchez Tual, *S/T, versión de prueba, 2012.*..... 25

9. Luciano Sánchez Tual. *Resolución granular, fotografía digital, 2013.EXPO, 11X14"* 26

10. Luciano Sánchez Tual, *extracto de la Bitácora Nuevos Ojos, collage de impresiones fotográficas, 2012.* 27

11. Luciano Sánchez Tual, *Pequeñas vergüenzas, fotografía digital , 2013, EXPO, 20X30"*..... 28

12. Luciano Sánchez Tual, <i>Jumelles (binoculares) detalle de instalación, 2012.</i>	39
La instalación completa considera dos fotografías, ya mostradas, y unos binoculares militares que pertenecieron a mi abuelo materno, en Francia durante la Segunda Guerra Mundial.	
13. Luciano Sánchez Tual, <i>Solar, fotografía u objeto, 2012, EXPO, 8X10"</i>	40
14. Luciano Sánchez Tual, <i>Cangrejo, fotografía digital, 2012.EXPO, 8X102</i>	49
15. Luciano Sánchez Tual, <i>Constelación, fotografía digital, versión de prueba</i>	63
16. Luciano Sánchez Tual, <i>Constelación, fotografía digital, 2013, EXPO, 16X20"</i>	64
17. Luciano Sánchez Tual. <i>Versión de prueba de Cangrejo, fotografía digital, 2012.</i>	66
18. Luciano Sánchez Tual, <i>Imposibilidad de fotografiar la fosforescencia, versión de prueba (1), fotografía digital, 2013.</i>	69
19. Luciano Sánchez Tual, <i>Imposibilidad de fotografiar la fosforescencia, versión de prueba (2), fotografía digital, 2013.</i>	70
20. Luciano Sánchez Tual, <i>Imposibilidad de fotografiar la fosforescencia, fotografía digital, 2013, EXPO, en díptico con objeto</i>	71
La fotografía final (fuera de díptico) fue resuelta capturando la fosforescencia proveniente de la emulsión excitada, pintada sobre el cráneo, así como la luz de una vela de parafina situada en su parte posterior. En términos de impresión, cabe señalar que el tono verde es arbitrariamente elegido, ya que sólo una pantalla de tubo catódico puede ser análoga a la fosforescencia, en términos físicos.	
21. Luciano Sánchez Tual, <i>Mamíferos volviendo al océano, ensamblaje, 2013.EXPO, 16X20"</i>	72
22. Luciano Sánchez Tual, <i>Mamíferos volviendo al océano, versión de prueba, 2013.</i>	73
24. Luciano Sánchez Tual, <i>Sistema nervioso modulado, fotografía digital, 2014.</i>	81
25. Luciano Sánchez Tual, <i>Sistema nervioso modulado II, fotografía digital, 2014</i>	84
26. Luciano Sánchez Tual. <i>Piensa tu conciencia como una cebolla y llora, fotografía digital, 2014.</i>	86
27. Luciano Sánchez Tual, <i>Modulación III, fotografía digital, 2014</i>	88
Parte del movimiento en esta y las fotografías 31, 32 y 33 está construido con una combinación de filtros Adobe Photoshop CS6 .	
28. Luciano Sánchez Tual, <i>Devenir-imperceptible, fotografía digital, 2014.</i>	91
29. Luciano Sánchez Tual, <i>Devenir-imperceptible II, fotografía digital, 2014.</i>	92
30. Luciano Sánchez Tual, <i>R.T. a mediodía en San Carlos, 2013, EXPO, 20X24"</i>	96
31. Luciano Sánchez Tual, <i>Modulación IV, fotografía digital, 2013.</i>	98
32. Luciano Sánchez Tual, <i>Adriana Butoi en El Lado B de la materia(1), fotografía digital, 2013</i>	99
Adriana Butoi es una actriz rumana viviendo en la capital mexicana, que accedió a ser fotografiada durante su actuación en <i>El lado B de la Materia</i> , pieza dramática dirigida por Alfredo Villarreal y presentada en el foro Sor Juana Inés de la Cruz, Centro Cultural Universitario, UNAM, en octubre de 2013.	
33. Luciano Sánchez Tual, <i>Adriana Butoi en El Lado B de la materia(2), fotografía digital, 2013</i>	100

CREDITOS DE IMAGENES

I. Gabriel Pareyón, <i>Mapeo intersemiótico en un circuito autorreferencial</i> , 2011	34
II. Gabriel Pareyón, <i>Simbolización, expresión y representación en música usando categorías de Luhmann</i> , 2011.	36
III. Dirk HR Spennemann, <i>sitio web</i> , 2014	37
IV, Lucien Clergue,	38
V. Marc Quinn, <i>Iris (We Share Our Chemistry with the Stars) AJ 200R (Dilated)</i> , , óleo sobre tela, 2009.	41
VI, <i>Iris (We Share Our Chemistry with the Stars) AJ 200R (Dilated)</i> , 2009, (detalle)	42
VII. Michael Snow, <i>Conception of Light</i> , instalación, 1992.	43
VII. Michael Snow, <i>Conception of Light</i> , instalación, 1992.	43
VIII. Rafael Lozano-Hemmer. <i>Tensión superficial, Plasma o proyección, sistema de vigilancia computarizado, software adaptado</i> , 1992.	44
IX. Anaisa, Franco. <i>Ojo Expandido</i> , instalación interactiva, 2008.	45
X. De izq. a derecha y de arriba abajo: Magritte, R. <i>El espejo falso</i> , 1928; Cattelan, M. <i>Revista Toilet Paper</i> , junio 2010. Orozco, G. "Pata de elefante"; Bourgeois, L., <i>Plaza Katz</i> ; todas las demás imágenes sin referencia.	46
XII. Anne Collier, <i>Developing Tray #2</i> ,, fotor mural en el High Line billboard, N.Y, 2009.	47
XI. Anne, Collier, <i>.Cut</i> , impresión fotográfica,, 2009.	47
XII. Suren Manvelyan. <i>Serie Animals (sin fecha)</i> .	47
XIII Algunos géneros del orden Trilobites, ilustrados por Samuel M. Gon III	55
XIV Damien Hirst, <i>Fear of death (full skull)</i> , Cráneo, moscas, resina y vidrio, 2007.	61
XV Damien Hirst, <i>Tityus</i> , insectos y pintura. 2012.	62
XVI. <i>Captura de imagen de Skypmap</i> , software de Mobius, 2013.	64
XVII: Gregory Crewdson, <i>de la serie Fireflies</i> , 1997.	68
XVIII. Hiroshi Sugimoto, <i>de la serie Doriamas</i> , fotografía análoga, iniciada en 1974.	74
XIX. Ximena Berecochea, <i>de la serie Animal</i> .	75
XX. Karina Juárez, <i>de la serie Acciones para recordar</i> , 2011.	96
XXI. Christina Rinaldi, <i>animación GIF (33 cuadros por segundo)</i> , cuadros 50-54 de 72,2014.	102
XXII. Micael Reynaud, <i>animación GIF (33 cuadros por segundo)</i> , cuadros 1, 20, 40, 60, 80, 100, 120 y 140 de 15, 2014.	103
XXIII. Mike Collette, <i>olas fotografiadas con una cámara con scanner</i> , 2007.	104
XXIV. Etienne-Jules Marey, <i>Vuelo de gaviota</i> , molde de yeso, sin fecha.	105
XXV. <i>Instantáneas extraídas de un video de The Slow-Mo Guys</i> .2014	106
XXVII. John Hilliard, <i>Large study for: Scare Cat</i> , 2008.	107
XXVI. Nir Arieli, <i>De la serie Tension</i> , fotografía digital, 2013.	107
XXVIII. John Hilliard, <i>Division of labour</i> , 2004	107
XXIX. Frédéric Fontennoy, <i>De la serie Métamorphose</i> , 1988-1990	108

