



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN**  
**FILOSOFÍA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**CAMPO DEL CONOCIMIENTO: ESTÉTICA**

**La construcción visual de lo social: estratos y estrategias  
de una epistemología visual crítica**

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

PRESENTA:  
CARLOS EDUARDO VELÁZQUEZ GARCÍA

NOMBRE DEL TUTOR:  
Dr. EDUARDO SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO  
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS).

Ciudad de México, A g o s t o , 2 0 2 2 .



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.

## **Agradecimientos**

*Me gustaría agradecer principalmente a mi tutor Sebastián Lomelí por su voluntad de ayudarme en esta investigación, así como también por siempre mostrarse abierto a escuchar y discutir las ideas que iban surgiendo en la escritura de la misma. Sin duda sus aportes fueron fundamentales para guiar la reflexión a mejores lugares. Así como también me gustaría reconocer especialmente el gran apoyo que me fue dado por Cuitláhuac Moreno durante todo el desarrollo de mi investigación de múltiples maneras. De ambos he aprendido una enormidad, y ambos destacan por su generosidad.*

*Gracias a mis lectores Bily López, Jorge Reyes y Rosaura Martínez, por su tiempo y atenta lectura a las ideas desplegadas en esta investigación.*

*Por último, gracias a mis padres, a Mariana, a Ofita y Carlitos, por su aliento constante, su amor y paciencia conmigo. Ojalá algún día les pueda retribuir algo de lo mucho que he recibido.*

*La construcción visual de lo social: estratos y estrategias de una  
epistemología visual crítica*

**Agradecimientos**

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>Estratos visuales: dominios del saber entre el ver y el decir.....</b>	<b>12</b>
i.    ¿Cómo extraer visibilidades?.....	16
ii.   Renacimiento y la representación clásica.....	20
iii.  Dispersión visual: el quiebre moderno de la representación y “esto no es una pipa” .....	31
<b>Estrategias visuales: dispositivos y tecnologías de poder.....</b>	<b>46</b>
i. <i>Hacer ver</i> : la cámara oscura, la fisiología y el panóptico.....	49
ii.   Disposición y expresión pictórica: Manet y la luz.....	62
iii.  Entrecruces artísticos: después de la sociedad de vigilancia.....	69
<b>Hacia una epistemología visual crítica.....</b>	<b>76</b>
i.    Circulación actual de las imágenes.....	76
a.  Circulación e hipervisibilidad.....	81
b.  Performatividad e interfaz.....	90
ii.   Heterotopías y micropolíticas de la imagen.....	94
a.  Heterocronías, heterotopías.....	95
b.  De la pintura fotogénica a la adopción.....	102
<b>Conclusiones.....</b>	<b>109</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>115</b>

## Introducción

Las discusiones estético-políticas acerca de las imágenes y lo visual se han centrado tradicionalmente ya sea en el poder ideológico, religioso o propagandístico, y principalmente provienen de ámbitos sociológicos o antropológicos. Son pocas las lecturas contemporáneas que se han hecho sobre las imágenes y lo visual centradas en la filosofía, por ello resulta pertinente una indagación filosófica de la circulación contemporánea de las imágenes y su papel en la conformación de lo social en el horizonte de una estética-política. De entre los pensadores que articulan en su propuesta filosófica los ámbitos de la estética y la política, encontramos en Michel Foucault el más interesante para reflexionar y problematizar las dimensiones políticas de lo visual y la circulación de las imágenes en el campo social.

La relevancia de una revisión, desde la estética política, al pensamiento de Michel Foucault radica en que la investigación sobre la circulación y la lógica de las imágenes en la actualidad debe entenderse en un marco que además de histórico, sea filosófico, con el fin de poder replantearnos parte de las premisas de la cultura visual y del llamado giro pictórico que pretenden reparar en aquellas. En este sentido, no sólo se trata de pensar el cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte señalando sus discontinuidades y rupturas, sino también de poder pensar las imágenes, el hecho de la percepción, la representación y los regímenes de visualidad en su dimensión cultural y política. Dado lo anterior, nos preguntamos, entonces, para esta investigación, si los regímenes epistémicos que explica Foucault, tanto en su periodo arqueológico como en el genealógico –con las implicaciones que conllevan– podrían ampliarse al campo de lo visual, pues aunque los estudios visuales implícitamente han reparado en ello, consideramos que no se ha dispersado una lectura extensa y fundamentada en sus discusiones al respecto en el ámbito filosófico.

En suma, esta investigación se trata de una revisión extensiva hacia lo visual y las imágenes de la epistemología crítica de Michel Foucault en el marco de las discusiones en torno a la cultura visual y el giro pictórico, principalmente de corte anglosajón (Thomas Mitchell, Keith Moxey, Michael Ann Holly, José Luis Brea, entre otros). Teniendo como ejes rectores la articulación entre la conformación de los saberes y el despliegue de tecnologías de poder en el campo social, así como sus consecuencias actuales para los modos de subjetivación. En otras palabras, pondremos nuestro énfasis en la pregunta que formuló Thomas Mitchell sobre cómo es que se conforma no sólo la construcción social de lo visual, sino la construcción visual de lo social.<sup>1</sup>

Gran parte de la historiografía del siglo XX se abocó a estudiar las mentalidades, las conductas y las ideas (v. gr. la Escuela de los Annales, entre otras). Entre las conductas estudiadas se encontraba también aquella concerniente al acto de ver y a los modos en que a través del tiempo, nuestra percepción y el modo en que miramos se ha ido transformando. Así es como se fue perfilando el estudio del fenómeno de la construcción social de la visión. A esta tarea, se sumaron los estudios culturales (*Cultural Studies*)<sup>2</sup> y la deriva social de la historiografía del arte. Así como también, y esto quedará claro a lo largo de la investigación, diferentes frentes que desde la filosofía, principalmente de corte político y social, se dedicaron a pensar el problema de lo visual, la representación y las imágenes.

Los primeros usos y menciones a la categoría de cultura visual en la historia del arte en su deriva social los encontramos en textos como *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972) del historiador británico del arte Michael Baxandall (1933-2008); en aquél, se introduce el concepto de “ojo de la época” que señala la relación

---

<sup>1</sup> Thomas Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en *Revista de estudios visuales*, p. 26.

<sup>2</sup> Éstos comienzan en Inglaterra a finales de la década de 1950, con autores como Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall. Con el tiempo estos esfuerzos lograron lo que se llamó “giro cultural” (*Cultural Turn*) que para los años ochenta hizo una revisión del estatus de cultura en las humanidades, esto es, entenderla más como una causa que como un mero reflejo o respuesta a procesos sociales, políticos y económicos. Los estudios culturales presentaron afinidades con el pensamiento francés, sobre todo en la medida en que ampliaron su influencia de la literatura y los estudios de humanidades hacia el pensamiento social y político (esto también gracias a la radicalización política de los pensadores franceses por Mayo del 68).

entre la producción del arte y la historia social. Baxandall pretendía explicar cómo es que las habilidades de interpretación del espectador dependen de un cúmulo de información y supuestos extraídos de la experiencia general; de ahí que dichas habilidades, como la observación, fueran susceptibles de transformación de generación en generación. Más aún, la obra de arte sería sensible a dichos tipos de interpretación –patrones, categorías, inferencias, analogías– que la mente pone en ellas. En este sentido, el “ojo de la época” identificaba los hábitos de la visión y los modos de percepción cognitiva en tanto se relacionan con estilos pictóricos.<sup>3</sup>

Otra teórica importante pionera en el uso de la categoría de cultura visual es la historiadora del arte Svetlana Alpers (1936- act.), cuyo texto *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (1983) se ocupó de una cultura en la que las imágenes emergen, en oposición a los textos, como centrales para la representación del mundo.<sup>4</sup> Para la obra de Alpers, la diferencia entre imagen y texto fue fundamental, así como la categoría de cultura visual –en distinción de una cultura textual- para pensar el arte holandés.

Asimismo, no podemos subestimar los aportes teóricos de Erwin Panofsky y el desarrollo de su método iconológico –ya anunciado años antes por Aby Warburg- que renuncia a la objetividad y universalidad de la obra de arte, y que por ello se oponía a los estudios iconográficos realizados hasta entonces como rama de lo que él mismo llama la historia del arte tradicional. Aunque bien es cierto que, a ojos de los estudios visuales actuales, su iconología seguiría formando parte de dicha historia del arte al seguir de cerca las reglas del historiador del siglo XX y no aclarar lo suficiente el diálogo entre motivo y tema, esto es, entre forma y contenido.<sup>5</sup>

Gracias a textos como los anteriores es como el término de cultura visual se fue posicionando en el horizonte de reflexión sobre lo visual, poniendo en entredicho los procedimientos que hasta ese entonces habían sido llevados a cabo por la historiografía tradicional del arte, y a la cual, junto con la misma categoría de arte,

---

<sup>3</sup> Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 11.

<sup>5</sup> Cf. Gustavo Álvarez, *Lo invisible y lo indecible. El archivo pictórico en Foucault*, p. 31 y ss.

se le fue cuestionando poco a poco. Así, tal sentido de cultura visual vino a inmiscuirse en las áreas de la historia del arte para socavar la historia del arte perceptual en general, y las teorías del arte formalista en particular.<sup>6</sup> La historia estilística tradicional también parecía ponerse en cuestión. A su vez esto representó un cambio importante respecto a otras metodologías de estudio de las imágenes, como el formalismo de Heinrich Wölfflin, o la sociología del arte de Arnold Hauser.

El acontecimiento cultural que fue el *Visual Culture Questionnaire* (1996)<sup>7</sup> de la revista *October* convocó gran parte de las inquietudes alrededor de la cultura visual. Dicho cuestionario constaba de cuatro preguntas a las que dieron respuesta numerosos historiadores del arte y la arquitectura, teóricos de cine, críticos literarios y artistas, y en el cual se ponía especial atención a las intersecciones entre prácticas culturales y estructuras institucionales. Y sugería que la cultura visual estaba organizada bajo un modelo antropológico y posicionándose como antagonista de la historia del arte. Este acontecimiento dio pie a que, para finales del siglo XX, ya sea desde la historiografía del arte alemana o desde los departamentos de estudios culturales de las universidades de Estados Unidos, se prestara atención no solamente a los registros históricos del acto de ver en tanto que una conducta de la que se puede documentar, sino que también se pensó cómo es que se ha construido socialmente la manera en que miramos.

Uno de los pensadores más prolíficos al respecto es el norteamericano Martin Jay, quien en 1988, bajo el concepto de “régimen escópico”<sup>8</sup>, heredado por Christian Metz, hizo el mapeo de aquellas categorías visuales modernas que han determinado, de manera general, el modo en que nuestra experiencia visual concreta se ha llevado a cabo. Aunado a ello, también exploró las condiciones

---

<sup>6</sup> Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, p. xiii.

<sup>7</sup> Véase Margaret Dikovitskaya, *op. cit.*, p. 17 y ss.

<sup>8</sup> Para esta investigación quisieramos ampliar el término de Jay y llamarlos “regímenes de visualidad”. La ampliación radica en que los regímenes escópicos no incluyen en su análisis la lógica, el despliegue y la circulación contemporánea de las imágenes y sobre todo sus consecuencias para la producción de subjetividades. Esto quiere decir que, así como nos vamos a enfocar en las determinaciones que podemos encontrar en los regímenes escópicos respecto a nuestra experiencia visual, también será importante reparar en cómo es que el flujo de imágenes modifica y modula lo que Foucault llama “modos de subjetivación”.



políticas y sociales que posibilitaron dichos regímenes. Martin Jay nos dice que los regímenes escópicos más que ser un conjunto de teorías y prácticas visuales integradas de manera armónica, son un terreno en disputa, que puede caracterizarse por una diferenciación de subculturas visuales.<sup>9</sup>

Nos encontramos entonces con cambios significativos tanto en el área de la historia del arte en general, como en el modo en que se estudian las imágenes o las instancias pictóricas en particular. Ejemplo de estas transformaciones es la publicación de dos libros editados por Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey: *Visual Theory: Painting and Interpretation* (1991) y *Visual Culture: Images and Interpretations* (1994). En la introducción a *Visual Culture*, los editores sugieren que los textos reunidos pretenden “ampliar el significado cultural por las circunstancias históricas en las cuales [las obras de arte] fueron producidas, tanto como su significado potencial dentro del contexto de nuestra propia situación histórica”.<sup>10</sup> No pensando qué motivos inspiraron la grandeza de ciertas obras de arte, sino más bien reparando en las consecuencias de la circulación de las imágenes en la vida de la cultura.<sup>11</sup> Holly asegura que la cultura visual no debe enfocarse en los objetos, sino en los “sujetos inmersos en el cúmulo de significados culturales”<sup>12</sup>, entre ellos generados por la circulación de las imágenes en la vida de la cultura.

En este sentido es que, de acuerdo con la comentadora norteamericana Margaret Dikovitskaya, Michael Ann Holly y Keith Moxey se interesaron particularmente en importar la teoría posestructuralista ampliamente empleada en otras humanidades dentro del campo emergente de los estudios visuales.<sup>13</sup> De aquí la vinculación entre los estudios culturales y la cultura visual con el grupo de lecturas del mal llamado posestructuralismo francés, principalmente con el pensamiento de Michel Foucault; vinculación fundamental para esta investigación.

---

<sup>9</sup> Martin Jay, *op. cit.*, p. 4.

<sup>10</sup> Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, p. xvi.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> “Visual Culture Questionnaire”, en *October*, p. 40.

<sup>13</sup> Margaret Dikovitskaya, *op. cit.*, p. 11.

A comienzos de la década de los noventa, el pensador norteamericano W. J. Thomas Mitchell diagnosticó que nos encontrábamos frente al llamado “giro pictorial” —parafraseando la idea del “giro lingüístico” hecha por Richard Rorty para referirse a los estudios sobre la relación entre filosofía y lenguaje que primaron en gran parte de la filosofía en el siglo XX—, es decir, a un cambio fundamental de paradigma con el que nos acercábamos no sólo respecto de los estudios de la historia del arte, sobre la ideología, el despliegue de la publicidad y la consolidación de la cultura visual, sino también a los procesos cotidianos de composición de la mirada como dispositivo social y político. En otras palabras, se trató de un descubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen que hizo hincapié en la compleja interacción entre la visualidad, el campo social, el saber, el poder y las subjetividades. Por ello, según Mitchell, la visualidad debería considerarse igual de importante que el lenguaje como mediadora de las relaciones sociales y la producción de subjetividades. Así es como a la construcción social de lo visual se le sumó la preocupación por la manera en que se ha construido visualmente lo social.

En nuestro primer capítulo vamos a identificar los procesos de constitución de estratos visuales en tanto dominios de saber expuestos principalmente en el grupo de lecturas del periodo arqueológico del pensamiento de Foucault. Para este primer capítulo partiremos de la premisa foucaultiana: el saber está constituido por los ámbitos formales de lo enunciable y lo visible; y ambos ámbitos están en una constante lucha que les permite relacionarse sin poder reducirse uno al otro. Así, intentaremos responder a preguntas como: ¿cómo es que el orden de lo visual se despliega en relación con el orden de lo discursivo? ¿cómo es que se extraen las visibilidades que conforman los regímenes de visualidad? Y también, ¿qué continuidades y discontinuidades encontramos en el agrupamiento de las visibilidades, esto es, en los regímenes de visualidad?

Para el segundo capítulo, en el marco de su periodo genealógico, vamos a presenciar paralelamente la subversión de la mirada contemplativa, y un alejamiento del análisis histórico tradicional. La genealogía “acerca su visión a las

cosas que tiene más próximas: el cuerpo, el sistema nervioso, la nutrición, ...”<sup>14</sup>, a lo que agregaríamos nosotros la visión misma y su producción desde tecnologías de poder que *hacen ver* de determinada manera. En otras palabras, vamos a explorar cómo es que se despliegan los códigos de lo visual en tecnologías del poder, esto es, tanto en las formas de mirar como en las de ser codificado en términos de visualidad. Esto para poder entender cómo es que la visualidad ha sido y sigue siendo un mecanismo dispuesto con efectos productivos que constituye, atraviesa y dirige las subjetividades. Para ello, este capítulo también sostiene interesantes intercambios con textos como *Las técnicas del observador* (2008) del norteamericano Jonathan Crary que hace una revisión de las condiciones materiales e intelectuales de emergencia del observador en el siglo XIX, o bien *El peso de la representación* (2005) del pensador inglés John Tagg que se enfoca en el dispositivo fotográfico en instituciones carcelarias. En suma, mostraremos cómo se dan las actualizaciones de las relaciones de poder para el dominio de la racionalidad visual. Esto a partir de tres ejemplos, a saber, la cámara oscura (instrumento), la fisiología (disciplina) y la vigilancia moderna (orden espacial). Posteriormente, a partir del ensayo de Foucault sobre Manet, pensaremos cómo se nos *hace ver* desde el arte. Y finalmente, veremos cómo es que estas ideas siguen siendo discutidas en las prácticas artísticas actuales y cómo es que éstas nos abrirán la puerta para pensar la circulación contemporánea de las imágenes para el capítulo final de esta investigación.

Por último, para concluir la investigación, ahondaremos en la expresión de tales relaciones de saber y de poder para el campo social en la actualidad, haciendo hincapié en la circulación actual de las imágenes y su acento en la hipervisibilidad y la performatividad. En el marco de la inquietud de Joan Fontcuberta cuando nos dice que “estamos instalados en el capitalismo de las imágenes, y sus excesos, más que sumirnos en la asfixia del consumo, nos confrontan al reto de su gestión política”<sup>15</sup>, vamos a realizar primeramente un diagnóstico de cómo circulan las imágenes actualmente a partir de cuatro ejes: el modelo de producción, las

---

<sup>14</sup> Michel Foucault “Nietzsche, Genealogy, History”, en Martin Jay, *Ojos abatidos*, p. 309

<sup>15</sup> Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, p. 7.

estrategias postfotográficas, la datificación y el control biopolítico. Para posteriormente pensar algunos de los posibles horizontes de resistencia: las heterotopías y la *adopción* de imágenes.

Si este proyecto es exitoso, entonces habremos logrado un buen avance respecto al entendimiento filosófico de las imágenes.

## Estratos visuales y regímenes de visualidad: entre el ver y el decir

El punto de partida es aquella proposición de Michel Foucault que nos dice que el saber está constituido por los ámbitos formales de lo enunciable y lo visible. Si como dice el mismo autor de *Historia de la locura* (1961), el objetivo de la filosofía lo encontramos en un diagnóstico del presente, entonces habrá que reparar de manera filosófica en los segmentos y estratos, así como en las relaciones y estrategias sobre lo visual en el tiempo presente. En este sentido, habremos de tomar en cuenta que dicho diagnóstico debe estar parado sobre la base de una continuidad histórica sobre la que trabajar arqueológicamente. Es por ello que para este capítulo nos vamos a centrar en los diferentes estratos visuales, en tanto que formaciones históricas, y en cómo se conforman los regímenes de visualidad; esto en su despliegue a caballo de los ámbitos formales de lo enunciable y lo visible, esto es, entre el lenguaje y la visualidad.

Será pertinente entonces tener parámetros que nos permitan comparar nuestros tiempos y nuestra relación con las imágenes, no para identificar una serie de causas que los expliquen de manera secuencial, sino para tener un marco de análisis sobre el cual poder pensar los elementos que determinan los diferentes modos de visualidad y las actitudes que han existido respecto de las imágenes. Para ello, veremos cómo es que las llamadas *formaciones discursivas*, o como las llama Gilles Deleuze en su lectura sobre Foucault: *formaciones históricas*<sup>16</sup>, se componen de regímenes de enunciados y campos de visibilidad. Nuestra intención, entonces, para este primer capítulo, recae en la exploración de los elementos visuales que constituyen diferentes formaciones históricas. Esta exploración convocará necesariamente la interrogación sobre las relaciones entre el lenguaje y la visualidad.

---

<sup>16</sup> ¿Formación discursiva o formación histórica? Dada la naturaleza de esta investigación, nos decantaremos por utilizar el término deleuziano de "formación histórica", que es igualmente dependiente de esta mutua aprehensión entre lo visible y lo decible. En palabras de Deleuze, "una formación histórica es un agenciamiento de lo visible y lo enunciable", en Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*, p. 33.

Esto viene de la mano también con una primera distinción entre la visualidad y lo visible, que ya encamina el rumbo de nuestras reflexiones. Mientras que lo visible hace referencia a las condiciones fácticas que posibilitan el acto de ver, la visualidad se trata de un registro de la experiencia que, como han notado los estudiosos de la cultura visual, está atravesada por, e implica de diversas maneras, un cúmulo de significaciones culturales, patrones, categorías, *dispositivos* y supuestos, que, si bien es cierto que posibilitan el acto fáctico de ver, no es posible que se reduzcan a éste. Por ello es por lo que nuestro enfoque principal está basado en la conformación y ordenamiento de la visualidad, en la que se incluye el acto fáctico de ver, pero sobre el cual no realizamos un análisis desde sus meros elementos fisiológicos. La visualidad entonces la vamos a entender como un *a priori* histórico a través del cual las cosas son dadas para ser vistas fácticamente; esto la hace pertenecer a la “positividad”<sup>17</sup> del saber en un tiempo y en un espacio.<sup>18</sup> En el marco del pensamiento de Foucault, no se trata de pensar lo que es visto, sino lo que *puede* ser visto.

Así, nuestro interés se centra en la relación entre los regímenes de enunciados, por una parte, y los campos de visibilidad, por la otra, esto es, por una parte, el lenguaje, y por otra, la visualidad. En otras palabras, las interrogantes que marcan la dirección de este primer capítulo serán: ¿cómo se desenvuelven los elementos visuales en las diferentes formaciones históricas? ¿cómo es que el orden de lo visual se despliega en relación con el orden de lo discursivo? La hipótesis que queremos sostener aquí es que la visualidad y las imágenes no son sólo un tipo particular de función biológica o un mero signo (lingüístico), sino que se tratan de principios fundamentales del orden de las cosas.<sup>19</sup> En este mismo sentido, las

---

<sup>17</sup> “Foucault utiliza el término ‘positividad’ para referirse al análisis discursivo de los saberes desde un punto de vista arqueológico. Determinar la positividad de un saber no consiste en referir los discursos a la totalidad de la significación ni a la interioridad de un sujeto, sino a la dispersión y la exterioridad. Tampoco consiste en determinar un origen o una finalidad, sino sus formas específicas. La positividad de un saber es el régimen discursivo al que pertenece, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (AS, 163-167). “Así, la positividad juega el rol de lo que se podría llamar un *a priori* histórico”, Edgardo Castro, “Positividad” en *El vocabulario de Michel Foucault*, p. 425. Para ahondar más al respecto véase lo dicho por Foucault en su apartado “Los hechos comparativos”, en *La arqueología del saber*, pp. 205-215.

<sup>18</sup> Cf. John Rajchman, “Foucault’s art of seeing”, en *October*, p. 91.

<sup>19</sup> Thomas Mitchell, “¿Qué es una imagen?”, en García Varas, Ana, *Filosofía de la imagen*, p. 12.

respuestas a estas preguntas serán el marco de comprensión para pensar los regímenes visuales y las operatividades de los dispositivos en la circulación de las imágenes (a tratar propiamente en los siguientes capítulos).

Como apunta la filósofa española Ana María García Varas en su texto *Filosofía de la imagen* (2011), “el estudio filosófico de la imagen tiene lugar como una búsqueda de la particular lógica icónica”.<sup>20</sup> Sin embargo, debe quedar claro que dicha lógica no puede abordarse de manera independiente y autónoma, esto es, pensando la “imagen en sí misma”, en un análisis por *partes extra partes*, antes bien, para pensarse se requiere reparar en cómo es que se ha conformado el orden de lo visual a caballo de la relación entre el lenguaje y la visualidad como categorías filosóficas.

La lógica icónica sobre la que reflexionan los estudios visuales contemporáneos desde la circulación de las imágenes actual no puede entenderse sin un marco que además de histórico, sea filosófico, y que nos permita replantearnos parte de las premisas de la cultura visual y del llamado giro pictórico, en su pretensión de ser no sólo un cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte señalando sus discontinuidades y rupturas, sino también ser un pensamiento en torno a las imágenes que haga patente la dimensión cultural y política del hecho de la percepción, la representación y de los regímenes de visualidad. De ahí la relevancia de la revisión filosófica, desde la estética política, al pensamiento de Michel Foucault.

Para ello, como dijimos al inicio, partiremos de la premisa foucaultiana ubicada en la relación entre lo visible y lo decible. Mencionando que nos apoyaremos en la lectura que Gilles Deleuze realiza sobre el pensamiento de Foucault -y al cual le dedica un par de cursos en la Universidad de Vincennes entre 1985 y 1986-. De acuerdo con Deleuze, Foucault propone desde el comienzo de su obra un pensamiento ampliamente visual, porque tanto en sus conceptos, como en sus

---

<sup>20</sup> Ana García Varas, *Filosofía de la imagen*, p. 39.

historias y ejemplos, se trabaja desde las imágenes.<sup>21</sup> Habremos de notar también que esta característica visual del pensamiento foucaultiano marca su distancia con el tratamiento sobre lo visual en el sentido que lo hace cierta línea historiográfica del siglo XX, principalmente desde la historia de las ideas, acerca del “ver” en tanto que un comportamiento entre otros. Así, el pensamiento foucaultiano va a concebir tanto el “ver”, como el “hablar”, de un modo que desborda la historiografía de los comportamientos y las mentalidades, para elevarse históricamente a las condiciones de dichos comportamientos.<sup>22</sup> Por lo tanto, veremos que la condición de todo lo que hace una época está determinada por un régimen de “ver”, o formalmente por un régimen de luz. Y será entonces a partir de dicho régimen y sus evidencias, que se constituya formalmente una formación discursiva o histórica, en otras palabras, el saber mismo de una época en particular.<sup>23</sup>

El saber de una época depende de diferentes campos de visibilidad<sup>24</sup>, por ejemplo, la arquitectura o la pintura, las cuales disponen visibilidades, al mismo tiempo que instauran un cuadrículado visual (cuestiones por tratar propiamente en el siguiente capítulo cuando revisemos los dispositivos y las tecnologías del poder). En este sentido, así como la arquitectura dispone y perfila un orden visual, también lo hará la pintura entendida como el arte de las visibilidades, de ahí su lazo tan íntimo.<sup>25</sup> Una vez en el marco pictórico, la primera pregunta será, entonces, ¿cómo extraer las visibilidades? Para ello es necesario, como se dijo, establecer los

---

<sup>21</sup> No obstante, hay discusiones en torno a en qué medida el pensamiento de Foucault prioriza, o no, los elementos visuales. Por ejemplo, Martin Jay reconoce en aquél uno de los ejemplos de la crítica a la hegemonía visual que predomina el pensamiento francés del siglo XX, mientras que, por otra parte, el filósofo francés Michel de Certeau en su artículo “La risa de Michel Foucault” reconoce la naturaleza visual de la obra del Foucault. En este mismo sentido, el comentarista John Rajchman celebra el pensamiento foucaultiano como un verdadero “arte de la mirada”.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 16.

<sup>23</sup> Asimismo, también habrá que señalar que los enunciados tampoco hacen referencia a las frases como tal, sino que aquellos serán entendidos para la arqueología foucaultiana como la consistencia material del discurso -ajenos e irreductibles a su significación o semántica-. Así, el enunciado será el elemento que conforme el conjunto de las formaciones discursivas, y a su vez, cada formación discursiva regirá el sistema de dispersión, de reparto, y de regularidad, de un grupo de enunciados. Para ahondar más al respecto véase Julián Sauquillo, *Michel Foucault: Poder, Saber y Subjetivación*, p. 143 y ss.

<sup>24</sup> Y claramente también podría decirse lo contrario, es decir, que los campos de visibilidad de una época dependen de diferentes saberes.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 21.



alcances y los límites de la visualidad en relación con el orden hegemónico del lenguaje. Exploraremos estos alcances y límites en diferentes formaciones históricas, o como las llamaba Foucault en el primer periodo de su obra: *epistemes*, comenzando por la episteme clásica, pasando por la llamada episteme moderna, y una vez que se quiebra esta última, finalizaremos viendo cómo es que desde las imágenes de Magritte se pueden redistribuir los órdenes de lo visible y lo enunciable.

### **i. ¿Cómo extraer visibilidades? *Hay luz***

A continuación, quisiéramos analizar principalmente los campos de visibilidad, en tanto que se trata de la parte extradiscursiva de las formaciones históricas, al menos en la manera en que Foucault utiliza estos conceptos. El ejemplo más patente de ello es que en *La arqueología del saber* (1969), de entre la pareja de las visibilidades y los enunciados, Foucault toma partido por estos últimos, esto es, por las “formaciones discursivas”, refiriendo a las visibilidades con el término de “formaciones no-discursivas”. De ahí nuestra intención de explorar algunas consecuencias visuales no pensadas del todo en su obra. Por ello es por lo que partimos de aquello que apuntó Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966): “lo que se ve, jamás reside en lo que se dice”<sup>26</sup>. Esto con el objetivo de señalar el modo en que se extraen las visibilidades que históricamente han condicionado las maneras y las disposiciones con que se mira, y en última instancia, los modos en que ha sido posible la construcción de discursos alrededor de lo visual y las imágenes.

En el marco del mencionado intersticio que convoca lo enunciable y lo visible, y de acuerdo con las lecciones sobre Foucault dictadas por Deleuze, se nos señala que la manera en la que el lenguaje se agrupa sobre tal o cual formación es referida bajo el concepto “*hay lenguaje*”, o bien un “*se habla*”. Esto quiere decir que la relación del enunciado con lo que enuncia no existe por creación personal de un sujeto.<sup>27</sup> El lenguaje es impersonal. Así, “el ser del lenguaje, el ‘se habla’ es

---

<sup>26</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 27.

<sup>27</sup> Julián Sauquillo, *op. cit.*, p. 144.

inseparable de tal o cual modo histórico que él adopta por relación a tal o cual formación”.<sup>28</sup> Esta manera en que el lenguaje se agrupa sobre las formaciones va a contener un *corpus*, ahora sí, compuesto por palabras y frases.

Es el *hay* lenguaje, el agrupamiento del lenguaje sobre el corpus, que obliga al corpus a abrirse y a soltar los enunciados que, de lo contrario, mantendría encerrados [...] El enunciado surge entre el agrupamiento del lenguaje y el corpus sobre el que se agrupa.<sup>29</sup>

Y aquí proponemos una primera hipótesis más allá de lo meramente expuesto por Foucault, a saber, que en este sentido y de manera análoga, el ámbito formal del campo de visibilidades va a encontrar una misma manera en la cual poder agruparse sobre tal o cual formación histórica. Se va a agrupar y ordenar de cierta manera en la episteme clásica, en la moderna y en su redistribución en el siglo XX. No obstante, para pensar el agrupamiento y orden de la visualidad es indispensable reparar en la heterogeneidad irresoluble entre lo enunciable y lo visible.

De acuerdo con Deleuze, en el pensamiento de Foucault se nos presenta una heterogeneidad irresoluble entre lo enunciable y lo visible, pero que, sin embargo, permite una doble captura, donde “las visibilidades se apropian de los enunciados, [y] los enunciados se apropian de las visibilidades”.<sup>30</sup> A pesar de dicha captura mutua, los dos ámbitos se mantienen siempre bajo un isomorfismo y una inconformidad que nos impedirá identificarlos. De ahí que Deleuze se decante por pensar esta mutua apropiación más como una “no-relación” (concepto extraído de Maurice Blanchot). Ahondar en este punto de tensión nos dará el marco para responder a la pregunta por cómo se extraen las visibilidades en el campo formal de lo visible y cómo se forman los regímenes de visualidad, como contrapartida, en un primer momento, de los regímenes de enunciados. He aquí el punto de quiebre que nos ubica allende la lectura propiamente foucaultiana.

---

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 94-95.

<sup>29</sup> *Ídem.*

<sup>30</sup> *Ibidem.*, p. 32.

Las visibilidades no se dejarán reducir a objetos, estados de cosas o cualidades sensibles; aunque el punto de partida sea, efectivamente, un corpus compuesto por objetos, estados de cosas y cualidades sensibles (a lo que intuitivamente nos referimos cuando pensamos en lo visual). La manera en que las visibilidades se van a agrupar sobre tal o cual formación podríamos, entonces, entenderla bajo el nombre de *hay luz*, o bien “se ve”<sup>31</sup>, el agrupamiento de toda la luz sobre el corpus. Un corpus compuesto por visibilidades e imágenes. Un cuadro o una imagen son, en palabras de Deleuze, figuras de luz o trazados de luz, pues lo primero en ellas es la luz. ¿Qué quiere decir esto?

La luz ya no es un medio físico, es decir, la luz no es newtoniana. Es también un medio físico, pero la luz como medio físico se llamará, por ejemplo, “luz segunda” [...] es un indivisible, es una condición de la experiencia y del medio, es una condición indivisible. Es aquello que los filósofos llaman un *a priori*. Los medios se desarrollan o se exponen *en* la luz. La luz no es un medio, es una condición *a priori*.<sup>32</sup>

El *hay luz* es entonces la condición relativa a tal corpus (en este caso al de las imágenes) y a tal formación histórica (puede ser clásica, moderna, etcétera). Entender las imágenes como elementos de un corpus nos hace comprenderlas como trazados de luz que ponen en tensión y posibilitan la experiencia visual. Así, podemos decir que un régimen de visualidad se va a conformar por el agrupamiento de los elementos visuales; aunado también a las figuras epistemológicas que conforman distintos discursos alrededor de lo visual y lo pictórico. Véase por ejemplo los discursos que han sido históricamente hegemónicos al momento de acercarnos a las imágenes, a saber, la historia del arte tradicional, la hermenéutica y el estructuralismo. Frente a estos discursos es que en última instancia el giro pictórico, principalmente aquél de corte anglosajón, va a abandonar el pensar a la imagen como un mero signo, y la va a pensar más cercana a un principio fundamental del orden de las cosas.<sup>33</sup> Y he aquí una de las tesis principales de

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*, p. 97.

<sup>32</sup> *Ibidem.*, p. 98.

<sup>33</sup> Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 12.

nuestra investigación, a saber, la relación entre el pensamiento foucaultiano y las investigaciones de los estudios visuales contemporáneos.

Las líneas de luz no se tratan de líneas solidas trazadas por el pintor o el autor de cierta imagen, sino que son realmente la condición que despliega el cuadro en tanto que campo formal de lo visual. La luz se agrupa de diferente manera dependiendo el orden visual que la rige; no será el mismo agrupamiento de luz para la pintura barroca del siglo XVII que para el romanticismo del siglo XIX. En el caso particular de *Las Meninas* de Velázquez podemos ser testigos de esta suerte de agrupamiento. Así es que es posible extraer las visibilidades, a partir del encuentro entre el *hay* luz y el corpus visual

Pensar de esta manera las condiciones formales de lo visual nos da un horizonte filosófico para pensar las agrupaciones de visibilidades que conforman un régimen de visualidad, su orden y su posición respecto de la heterogeneidad irresoluble con el lenguaje. Por ejemplo, aquellas cosas que parecían impensables en una formación histórica anterior, ahora pueden ser vistas y habladas a partir de las condiciones de los regímenes de enunciados y los campos de visibilidad. De acuerdo con John Rajchman, lo que hace inteligible a lo visual es en sí mismo invisible. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que las condiciones de posibilidad de lo visual están en relación también con un cuerpo de prácticas anónimo, es decir, con las estrategias de relaciones de fuerzas, o sea un diagrama de poder, para un tiempo en particular. “Lo que es invisible es solamente la luz que ilumina o hace visible las cosas”.<sup>34</sup> Por lo tanto, nos dice el mismo Rachjman, el arte de ver de Foucault es un arte de exponer las evidencias no vistas que hacen las cosas aceptables o tolerables; una exposición de los estratos que conforman las formaciones históricas, entendidos como “capas sedimentadas” de ver y de hablar; y de ahí también que podamos entender incluso la cercanía etimológica entre el *savoir* y el *voir*.

---

<sup>34</sup> John Rajchman, *op. cit.*, p. 93

## ii. Renacimiento y la representación clásica

Para esta parte del argumento, nos basaremos principalmente en las ideas que Foucault expone en *Las palabras y las cosas* en relación con las *epistemes* renacentista y clásica. Esto quiere decir que vamos a dar un paso atrás de *La arqueología del saber*, donde propiamente se exponen los alcances y los límites de las formaciones discursivas, para explorar la potencia visual de la conformación del saber a partir de las categorías de análisis mejor llamadas *epistemes*. Lo que pretendemos hacer es dar cuenta de las *epistemes* anteriormente mencionadas, y explorar cómo el problema de la relación entre imagen y lenguaje puede aterrizar en el perfilamiento teórico en torno a problemáticas y discusiones que siguen llevando a cabo los estudios visuales en la actualidad.

Como mencionamos anteriormente, una de las premisas fundamentales de las que partimos es que existe un isomorfismo inconciliable entre lo enunciable y lo visible, que sin embargo no impide su interacción y sus capturas mutuas. En lo siguiente, mostraremos qué suerte de capturas mutuas podremos encontrar entre lo enunciable y lo visible, esto es, entre la visualidad y el archivo lingüístico.

Nuestra hipótesis es que los órdenes de lo visual en el campo del saber no se pueden comprender sin lo que históricamente ha constituido un registro de experiencia diferente, a saber, el lenguaje, pero que, no obstante, no pueden traducirse o reducirse sólo a éste. Si tomamos en cuenta que el objeto que abordan los enunciados, en el marco del pensamiento de Foucault, tiene que ver con lo que es el mundo del que se rodea tal enunciado en su diferencia con cualquier otro enunciado<sup>35</sup>, entonces por ello, nuestra primera intención debe ser rescatar este mundo que se pone en juego en las diferentes *epistemes*, y que determina los enunciados, para señalar de qué manera ha sido posible tanto su construcción como su despliegue en el orden de lo discursivo. Veamos entonces cómo es que la relación entre imagen y texto va a poner en tensión estos umbrales.

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*, p. 137.

La categoría de lenguaje comenzó siendo tímidamente tratada por Michel Foucault al inicio de su llamado periodo arqueológico, en obras como *Historia de la locura* (1961), o en *El nacimiento de la clínica* (1963). Posteriormente nuestro filósofo dio paso en su pensamiento a la categoría vecina de “representación”, en textos como *Las palabras y las cosas* (1966) y *La arqueología del saber* (1969), si bien lo hará especialmente en la primera.<sup>36</sup>

Posterior a la indagación sobre el significado de las prácticas discursivas y su dependencia relativa a las instituciones sociales (*Historia de la locura*), y en el marco de discusión con entusiasmo estructuralista que inundaba París, Foucault centró su interés en el discurso, su autonomía y sus transformaciones.<sup>37</sup> Así entonces para 1966, año en que se publica *Las palabras y las cosas*, Foucault se da a la tarea de analizar el discurso en el dominio de las principales ciencias del hombre. Lo social, el individuo concreto y los significados compartidos en las disciplinas relacionadas con el trabajo, la vida y el lenguaje, serán ahora el objetivo de sus reflexiones en tanto que pretende una arqueología de las ciencias humanas. En palabras de los comentaristas norteamericanos Hubert Dreyfus y Paul Rabinow:

La arqueología de las ciencias humanas aplica y purifica el método desarrollado por la arqueología de la percepción médica. Intenta estudiar la estructura del discurso de varias disciplinas que han pretendido imponer teorías de la sociedad, el individuo y el lenguaje<sup>38</sup>

En este sentido, es ya famoso el análisis que nuestro autor francés realiza en el prólogo de dicho texto con respecto a la obra *Las Meninas* (1656) de Diego de Velázquez. Dicho análisis lo podemos ubicar, y podemos entenderlo, a la luz de la

---

<sup>36</sup> Teniendo siempre presente que no se trata de aproximaciones o metodologías separadas, sino implicadas entre sí. Al respecto nos dice que: “Al hablar de arqueología, de estrategia y de genealogía, no pienso que se trate de señalar con ello tres niveles sucesivos que serían desarrollados unos a partir de otros, sino más bien de caracterizar tres dimensiones necesariamente simultáneas del mismo análisis, tres dimensiones que deberían permitir en su simultaneidad misma volver a aprehender lo que hay de positivo, es decir, cuáles son las condiciones que hacen aceptable una singularidad cuya inteligibilidad se establece por la detección de las interacciones y de las estrategias en las que se integra.” En Foucault, Michel, “Sobre la ilustración”, p. 33.

<sup>37</sup> Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, p. 44.

<sup>38</sup> *Ídem.*

coyuntura entre lo decible y lo visible. Una vez que exploramos cómo operan y cómo se extraen las visibilidades, queremos señalar el recorrido que ha tenido el orden de lo visual para las llamadas *epistemes*, puntualmente para la Época Clásica y la Modernidad.

Desde la misma definición de la *episteme* en sus alcances y límites podemos ir esbozando la manera en que nos podemos aproximar al orden de lo visual. Foucault nos dice en *La arqueología del saber* que:

Por *episteme* se entiende [...] el conjunto de las relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a unas figuras epistemológicas, a unas ciencias, eventualmente a unos sistemas formalizados [...] La episteme no es una forma de conocimiento o un tipo de racionalidad que, atravesando las ciencias más diversas, manifestara la unidad soberana de un sujeto, de un espíritu o de una época; **es el conjunto de las relaciones que se pueden descubrir para una época dada, entre las ciencias cuando se las analiza al nivel de las regularidades discursivas**<sup>39</sup>

Si bien, como vimos, Foucault pone su atención -al menos en este periodo de su obra- en las regularidades discursivas, descubriremos que dichas regularidades no pueden entenderse sin aquellas regularidades no-discursivas, que se juegan en otros registros de la experiencia. El registro de la experiencia visual es el elemento no-discursivo, al menos analíticamente, que está en juego filosóficamente, no solamente en la conformación de las diferentes ciencias, sino también en el conjunto de relaciones de poder sujetas al ordenamiento de este registro de la experiencia.

Así las cosas, las diferentes epistemes que nos propone Foucault nos permiten señalar el papel que ha jugado el orden de lo visual en cada época<sup>40</sup>, pero principalmente nos sirven también para perfilar nuestra investigación hacia una respuesta respecto a cómo se posiciona lo visual en las relaciones formales entre

---

<sup>39</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, pp. 322-323. Las negritas son mías.

<sup>40</sup> Aquí cabe resaltar que, en contadas ocasiones, entre ellas sus entrevistas en Brasil o en Japón, Foucault ha dicho que sus análisis se enfocan conscientemente en Francia, reconociendo los alcances de su trabajo y admitiendo la posibilidad de que para otros territorios haya sido de manera diferente.

lo enunciable y lo visible. Veremos entonces cómo se desenvuelven los elementos visuales en las diferentes formaciones históricas.

Para tal motivo, partimos de *Las Meninas* de Velázquez que, a decir de Foucault, anuncia el fin de dos periodos precedentes de la era moderna, a saber, el Renacimiento y la Época Clásica; artísticamente correspondiente al *quattrocento* y a la pintura clásica. En esta pintura podemos encontrar ilustrados algunos elementos para poder interpretar las dos epistemes antes mencionadas a partir del señalamiento de una ausencia central que rige a la obra, esto es, del lugar hacia donde se dirigen las miradas, pero que no forma parte explícita de la pintura. Una triple función del espacio vacío que superpone la mirada del modelo en tanto que pintado, la del espectador en tanto que posa su mirada en la pintura y la del pintor en tanto que compone la pintura. Esto va a manifestar los diferentes marcos en que se desenvuelven dichas epistemes en tanto que modos de ordenar nuestro saber del mundo.

Estos desplazamientos dentro de la obra descansan sobre la heterogeneidad fundamental que caracteriza la relación entre el ver y el decir. Como sabemos, la heterogeneidad radica en la imposibilidad de reducción y traducción de un dominio hacia el otro, pero a su vez, despliega una mutua apropiación de sus elementos, que los hacen inteligibles. Esto queda patente en que:

[L]a relación del lenguaje con la pintura es infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano en recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que se despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.<sup>41</sup>

De acuerdo con el comentador norteamericano Joseph Tanke, la relación en tensión complementaria entre imagen y palabra es crucial para la primera parte de la *Historia de la locura*, puesto que aquella es la fuente de dos concepciones de

---

<sup>41</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 27.



locura radicalmente distintas. Mientras que una parte en los relatos morales de Brant y Erasmo se pugna por una “conciencia crítica” que borre los rasgos más preocupantes de la locura, por la otra, para la pintura del siglo XV -Foucault menciona al Bosco, Brueghel, Dirk Bouts y Durero— hay una experiencia diferente, la de la 'locura trágica del mundo'. La primera concepción de la locura es la que para la época clásica será la dominante como “sinrazón”, mientras que la segunda, la concepción pictórica y trágica, seguirá en mucho menor medida latente y expresada mucho después por Goya y por las últimas pinturas de Van Gogh.<sup>42</sup>

En este mismo sentido, en *Historia de la locura* vemos que esta diferenciación particular entre imagen y texto emerge de la ruptura del estrecho simbolismo del mundo medieval y de la experiencia del leproso y su exclusión. De acuerdo con Foucault, hubo un tiempo en que las imágenes comunicaban directamente el sentido que poseían, principalmente en el simbolismo del mundo medieval y los códigos elaborados por los Padres de la Iglesia. Sin embargo, paulatinamente la imagen se fue saturando de significados suplementarios y de libres asociaciones, que fueron alejando a las imágenes del ámbito de la percepción inmediata. Esto aunado al desplazamiento del leproso por el loco. La imagen de la locura en el Renacimiento sufrió un cambio fundamental, de modo que su poder ya no radicaba en la instrucción como las antiguas imágenes medievales, sino en la fascinación, dada la multiplicidad de significaciones ofrecidas al espectador.<sup>43</sup>

La bella unidad entre palabra e imagen, entre lo que figuraba en el lenguaje y lo dicho por medios plásticos, comenzó a desaparecer, y dejaron de compartir un único significado inmediatamente discernible. Aunque la vocación de la imagen seguía siendo principalmente *decir*, y su rol era transmitir algo consustancial al lenguaje, había llegado el momento en que no decían exactamente lo mismo. Por sus propios medios, la pintura estaba comenzando el largo proceso de experimentación que la llevarían aún más lejos del lenguaje, independientemente de la identidad de un tema.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Joseph Tanke, *Foucault's philosophy of art*, p. 198.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>44</sup> Michel Foucault, *History of Madness*, p. 16, citado en *Ibidem*, pp. 20-21.

Las imágenes en la experiencia occidental de la locura seguían siendo significativas, pero sujetas a una mayor complejidad, una que resistía la asimilación de la imagen al discurso; e históricamente fueron superadas por parte de los discursos de la locura elaborados por la tradición psiquiátrica francesa y europea.<sup>45</sup> Por lo tanto, según Tanke, desde el hecho de la brecha inconciliable entre el lenguaje y lo visual llegamos al centro del proyecto arqueológico; por ello, autores como Joseph Tanke señalan que lo dicho en *Las palabras y las cosas* es el relato de cómo dicho espacio entre lo visible y lo decible presenta rupturas para constituir diferentes formas de experiencia y diferentes dominios del saber.<sup>46</sup>

La heterogeneidad entre lo visible y lo decible la encontramos justo en el apartado de “la prosa del mundo” en *Las palabras y las cosas*, en la cual se expone tanto la aparición de las cosas y su conexión con el orden visual. Por ejemplo, para la episteme renacentista las cosas, así como su orden visual, estaban sustentados en la relación de semejanza<sup>47</sup> como la figura de pensamiento soberana para entender el mundo hasta finales del siglo XVI. Este papel soberano como principio ordenador de esta episteme, dota a los seres de su verdad, a las palabras y a las cosas de su relación, y a la mirada de su primer principio.<sup>48</sup> Foucault identifica la relación de semejanza con el papel que toma literalmente el reflejo del rey Felipe IV y con su esposa Mariana de Austria en el espejo que se encuentra al fondo de la habitación en *Las Meninas*. Esto apunta a un primer modo de representación, aquel que asume la prioridad de un observador como medida para un mundo ya dado; la semejanza es indicadora de una modo de representación como una “ventana” hacia

---

<sup>45</sup> Michele Cometa, “Immagini e follia in Michel Foucault”, en *Liberazione*, 25-05-2005.

<sup>46</sup> *Ídem*.

<sup>47</sup> “[F]ue ella la que guio la exégesis e interpretación de los textos, la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros reflejaban las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar” en Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 35

<sup>48</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 19.

el mundo.<sup>49</sup> Es pensar la imagen de *Las Meninas* como una ventana hacia la infanta Margarita y la corte real.

Y es que, como señala atinadamente John Searle, es en el espejo donde encontramos el corazón del orden visual y las paradojas de esta imagen, en las que queda patente el sistema de representación pictórico clásico. Por ello, para Foucault, el espejo contiene lo que está excluido por la nueva configuración conformada por el desplazamiento de la representación como nueva figura soberana. Las paradojas son las siguientes: 1) la primera paradoja es que el lugar clásico del punto de vista del artista está aquí ocupado por los modelos (los reyes), 2) la segunda paradoja es que el artista está ubicado en un punto de vista imposible (puesto que se encuentra pintando la misma pintura que estamos viendo desde el punto de vista del modelo).<sup>50</sup> Para Foucault, en la episteme clásica, “el hombre de la semejanza” no tiene lugar; esto es equivalente a decir que el modo de representar como “ventana” hacia un mundo dado ya no es compatible:

En vez de volverse hacia los objetos visibles [meramente], este espejo atraviesa todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada. Sin embargo, esta invisibilidad que supera no es la de lo oculto: no muestra el contorno de un obstáculo, no se desvía de la perspectiva, se dirige a lo que es invisible tanto por la estructura del cuadro como por su existencia como pintura<sup>51</sup>

Esto quiere decir que la función del espejo en *Las Meninas*, al menos en este primer momento, señala o sostiene lo que está estructuralmente ausente de la pintura y es arqueológicamente incompatible con la existencia de la pintura como representación. En palabras de Foucault:

---

<sup>49</sup> Svetlana Alpers, “Interpretation without Representation or, the viewing of *Las Meninas*”, p. 39.

<sup>50</sup> John R. Searle, “*Las Meninas* and the paradoxes of pictorial representation”, en *Representations*, p. 486.

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 25.

El espejo asegura una metátesis de la visibilidad que hiere a la vez al espacio representado en el cuadro y a su naturaleza de representación; permite ver en el centro de la tela, lo que por el cuadro es dos veces necesariamente invisible<sup>52</sup>

Este punto es debatido principalmente por Svetlana Alpers, quien sostiene que no se trata de que aquello que está ausente (el observador) sea lo esencial para la representación clásica. Ella defiende que la reciprocidad entre el espectador ausente y el mundo a la vista no se produce por la ausencia de un sujeto humano consciente, como argumenta Foucault, sino más bien por la ambición de Velázquez de abarcar dos modos de representación en conflicto, cada uno de los cuales constituye la relación entre el espectador y cómo representamos el mundo. Es la tensión entre estos dos, como entre los polos opuestos de dos imanes que uno podría intentar unir con las manos, lo que conforma esta imagen.<sup>53</sup> En suma, para Alpers, *Las Meninas* no están producidas sólo por la noción clásica de representación (Foucault), sino por tradiciones pictóricas específicas de representación que entran en conflicto.

Siguiendo con la representación para la episteme clásica, vemos que en un nivel arqueológico, la representación es la introducción de un sistema de signos – principalmente lingüísticos- que permiten el análisis y el orden del conocimiento y de lo visual.<sup>54</sup> Partiendo de la idea de lenguaje como el cuadrículado de la representación, Foucault muestra que para el siglo XVII la representación es el lugar donde el lenguaje se agrupa y manifiesta lo que Deleuze reconoce con el nombre de ser-lenguaje o *hay* lenguaje. El concepto de representación será el encargado de convocar las agrupaciones y manifestaciones del lenguaje. “La representación constituye la dimensión según la cual se da el lenguaje”.<sup>55</sup> De ahí que, como contrapartida a la relación de semejanza, las nuevas funciones del pensamiento sean la *designación*, la *significación*, entre otras que dependen igualmente de la representación.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>53</sup> Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. 36.

<sup>54</sup> Joseph Tanke, *op. cit.*, p. 28.

<sup>55</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 81.

<sup>56</sup> *Ídem*.

La primera manifestación de la unidad escindida entre la visualidad y el lenguaje la encontramos con el *Quijote* de Miguel de Cervantes -del cual no hay que dejar de lado el hecho de su locura-, y con quien encontramos que la consecuencia de dicha escisión “fue la conciencia creciente de la naturaleza representativa y binaria del signo, conciencia que la liberaba de la asunción de que mantenía una semejanza intrínseca, ora figurativa, ora icónica, con lo que significa”.<sup>57</sup> En otras palabras, la representación cobra consciencia de su papel representativo.

La implicación que más nos importa de dicha escisión está en la afirmación del papel de la observación como el medio primordial para el conocimiento fiable del mundo. Un conocimiento que no puede provenir de otros sentidos poco fiables, sino sobre todo de la observación determinada por los ojos de la razón -que excluyen visualmente la locura-. La filosofía de Descartes es prueba manifiesta de esto:

Descartes cierra sus ojos y tapa sus oídos para ver mejor el verdadero brillo de la luz del día esencial; por tanto, él está asegurado contra el deslumbramiento del loco quien, abre sus ojos, y solamente ve la noche, y sin mirar nada, cree que ve cuando imagina [...] La sinrazón está en la misma relación con la razón como el deslumbramiento con el mismo brillo de la luz del día. Y esto no es una metáfora. Estamos en el centro de la gran cosmogonía que anima toda la cultura clásica<sup>58</sup>

Así las cosas, para el final de la episteme clásica, sólo en el discurso no psiquiátrico del arte fueron permitidas las referencias a la noche, la oscuridad y la locura. El arte se volvió el reverso de la locura, y el *Quijote* de Cervantes es una prueba patente de ello. Mientras que, por otra parte, el papel del lenguaje organizado bajo los ojos de la razón “se ha retirado del terreno de las propias cosas y ha entrado en un periodo de transparencia y neutralidad”.<sup>59</sup> Así se organizan visualmente los registros de la experiencia para esta episteme.

---

<sup>57</sup> Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, p. 305.

<sup>58</sup> Michel Foucault, “History of Madness”, en Couzens Hoy, David (ed.), *Foucault: A Critical Reader* p. 180.

<sup>59</sup> Martin Jay, *op. cit.*, p. 305.

Los signos miden, clasifican y ordenan, arbitrariamente. En otras palabras, los signos, mediante la separación de cosas de acuerdo con diferencias, traducen el contenido del conocimiento hacia un lenguaje neutral que permite su clasificación. Conocer es discernir.<sup>60</sup> Sin embargo, el punto primordial aquí es señalar la dependencia de dicho lenguaje neutral respecto de la mirada [*gaze*] observadora como registro transparente del mundo. De ahí, entonces que la *reduplicación/repeticón* sea la condición indispensable por la cual un signo puede ser tomado como un signo.<sup>61</sup> Así entonces, “el problema esencial de la época clásica descansa en las relaciones entre *nombre* y *orden*: cómo descubrir una *nomenclatura* que pudiera ser una *taxonomía*”.<sup>62</sup> El lenguaje a la vez que va nombrando los entes, se relaciona consigo mismo refinándose y clarificándose cada vez más. Los signos, que una vez estuvieron presentes en el mundo y en las cosas para la episteme renacentista, ahora se introducen en el campo de la representación.

En este sentido es que se encuentra la conclusión de Foucault de que, con *Las Meninas* como ejemplo, se nos manifiesta la imposibilidad de representación de la representación para la época clásica. Y entonces podemos entender de mejor manera el orden de lo visual en la representación.

En este sentido, tanto el comentarista norteamericano Joseph J. Tanke, así como Martin Jay coinciden al señalarnos la importancia visual que encarna la historia natural al fundar un nuevo orden de lo visual, en toda su densidad, desde la episteme clásica. Lo que logró la historia natural fue reducir la distancia entre las cosas y la visión en relación con el lenguaje; “llevar al lenguaje lo más cerca posible de la mirada, y a las cosas miradas lo más cerca de las palabras”.<sup>63</sup> “La historia natural no es otra cosa que la denominación de lo visible”.<sup>64</sup> Continúa Foucault diciendo que

---

<sup>60</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 72.

<sup>61</sup> Michel Foucault, “The Order of Things”, en Joseph Tanke, *Op. cit.* p. 29.

<sup>62</sup> *Ibidem.*, p. 30.

<sup>63</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 148

<sup>64</sup> *Ídem.*

Se tiene la impresión de que con Tournefort, Linneo o Buffon se empezó a decir al fin lo que siempre había sido visible, pero que había permanecido mudo ante una especie de invencible distracción de la mirada. De hecho, no se trata de una milenaria desatención de la mirada que se disipó de pronto, sino de un nuevo campo de visibilidad que se constituyó en todo su espesor<sup>65</sup>

No se trata de que en la historia natural se haya mirado mejor o más de cerca, sino que se trata de una nueva configuración de todo un abanico de posibilidades visuales. Una visualidad que analiza el mundo por *partes extra partes*. “El ciego puede ser geómetra, pero no naturalista”, se dirá ya entrado el siglo XVIII. Podemos decir que la visión encaja y se moldea de acuerdo con el proyecto de orden de la episteme clásica.

Lo que se vuelve visible, entonces, es aquello que es limitado por el proyecto taxonómico de la representación que fuerza a la historia natural a instituir una serie de exclusiones sistemáticas de los entes. Exclusiones, por ejemplo, que vienen de los demás sentidos como el gusto, el tacto, etcétera. “Observar... es contentarse con ver –con ver algunas cosas sistemáticamente”.<sup>66</sup> El mirar es, sin lugar a duda, limitado, pero en una manera que se permite cruzar del ámbito de lo que es dicho a lo que es visto, puesto que los entes son representados por el ojo de la mente y la representación hace visible a los entes en su verdad. En el marco de *Las Meninas*, esto se manifiesta cuando Foucault nos dice que la representación tomó la corona. Haciendo notar que aquella disposición formal que encontramos emplazada en la episteme renacentista es imposible de coincidir simultáneamente con esta de la representación. Pero no sólo en un plano teórico encontramos dichas diferencias, sino que también las encontramos en el plano pictórico, al nivel de la luz y del espacio. Al respecto nos dice Joseph J. Tanke:

Las imágenes barrocas como *Las Meninas* sobrepasan el sistema renacentista de la perspectiva, intentando borrar la separación entre el espectador y la escena. En *Las Meninas*, la luz enmascara la superficie del cuadro, creando la ilusión de que nosotros ocupamos el espacio del pintor, de la infanta Margarita y de la corte

---

<sup>65</sup> *Ídem.*

<sup>66</sup> Joseph Tanke, *op. cit.*, p. 32.

asistente. La ilusión es la experiencia visual de la semejanza encontrando su vía dentro de la representación<sup>67</sup>

Esto no es otra cosa que decir que en el marco de la episteme clásica ya sólo vamos a encontrar los ecos de la episteme renacentista en puntos bien localizados: ya sea en el papel del artista o del poeta como genios creativos que siguen encontrando semejanzas y similitudes entre las cosas del mundo, o bien, en algunos ejercicios pictóricos, con la utilización de la analogía, de los juegos visuales y de la ilusión.

### **iii. Dispersión visual: el quiebre moderno de la representación y “esto no es una pipa”**

Sólo con el colapso de la época clásica nos es posible hablar de la emergencia del Hombre como categoría del pensamiento.<sup>68</sup> Mientras que los seres humanos, en la época clásica, tenían la capacidad de usar signos lingüísticos, la naturaleza de aquellos sólo podía ser interpretada a partir de su propia definición de ser humano, esto es, sólo en la medida en que el ser humano podía ubicarse a sí mismo en la tabla de los demás seres, era posible la representación. De ahí la imposibilidad paradójica que mencionamos en *Las Meninas* de representar la representación. “En el pensamiento clásico, aquello para lo cual existe la representación y que se representa a sí mismo en ella [...] aquello que anuda todos los hilos entrecruzados de la ‘representación del cuadro’ jamás se encuentra presente”.<sup>69</sup>

Foucault no ofrece una causa puntual del desplazamiento de la época clásica a la época moderna, sólo sabemos que la relación de representación se volvió un problema en sí mismo cuando el discurso clásico no pudo seguir volviéndose un

---

<sup>67</sup> *Ibidem.*, pp. 36-37.

<sup>68</sup> Aquí habrá que señalar que mantenemos la categoría usada por Foucault para un mayor apego a su desarrollo teórico. Sin embargo, en adelante, podremos desplazar esta noción para referirnos al ser humano en general. Como veremos más adelante, los cambios en el paradigma de la cultura visual no pueden prescindir de aquellos cambios impulsados por los diferentes feminismos, incluidos aquellos que abordan propiamente la cultura visual contemporánea y los estudios visuales.

<sup>69</sup> Michel Foucault, “Las palabras y las cosas”, p. 300, en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, p. 44.



medio perfectible cuyos elementos naturales (los signos) representaran los elementos naturales del mundo. Por lo tanto, para la episteme moderna el ser humano que hasta entonces era un ser entre otros seres, ahora se volvía un sujeto entre objetos.<sup>70</sup> El ojo observador capaz de contemplar las tablas visibles de la época clásica sólo lo podría hacer entonces desde una posición externa a ellas. Pero entonces, ¿qué formas de experiencia están sustentadas sobre esta episteme moderna? Y más importante aún, ¿qué desplazamientos sufre el orden de la visión y las imágenes?

Así como el orden taxonómico fue el sitio de clasificación de la época clásica, la Historia ahora provee el espacio sobre el cual los seres son pensados, vistos y relacionados. No se trata simplemente de una historia secuencial que proceda de forma narrativa, sino más bien de una orientación fundamental hacia las cosas en el mundo. En otras palabras, los seres van a entrar en el orden del conocimiento sólo bajo la condición de ser entendidos en su temporalidad, y presentados en sus relaciones de sucesión y de su muerte inminente.<sup>71</sup> En este sentido, este modo de ser histórico, por definición, excederá el orden de la representación desplegando las fuerzas que le subyacen, y siendo unificadas bajo la figura del “Hombre”. La vida, el trabajo y el lenguaje anunciarán su aparición, a la vez que se liberarán a sí mismos del dominio de la mirada [*gaze*] taxonómica.<sup>72</sup> Una vez que la visión quedó localizada en la inmediatez empírica del cuerpo del observador, pertenece entonces al tiempo, al flujo y a la muerte.<sup>73</sup> En otras palabras, lo que hace posible y lo que excede la representación es el ser de la era moderna. Así, con la llegada del Hombre, el juego visual en torno a *Las Meninas* cambia, el espectador (ser humano/Hombre) desplaza al pintor (representación), volviéndose el eje soberano de la organización de la mirada.

El espectador sostiene ahora una posición privilegiada, tanto dentro del conocimiento moderno, así como en el espacio ante el cuadro. El espectador reúne

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 53

<sup>71</sup> Joseph Tanke, *op. cit.*, p. 41

<sup>72</sup> El análisis de la riqueza es desplazado por una economía política, la filología por una gramática general, y las taxonomías de la historia natural por una biología que expone la finitud y la muerte.

<sup>73</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador*, p. 46.

ámbitos diversos de lo real a partir de su posición en el orden de la observación: por un lado, le sirve al pintor como modelo, esto es, como un objeto de representación, mientras que al mismo tiempo la representación completa es para él un objeto de contemplación, es decir, es el sujeto observador por el cual la representación existe. “La pintura es una representación para el observador solamente porque el observador, ubicado ante ella, está en su fundamento”.<sup>74</sup> De ahí que concluyamos que el ser humano como observador es una invención del pensamiento moderno. Conclusión cercana a la que también llegan importantes pensadores alrededor de las problemáticas de la visión, tales como Jonathan Crary o el mismo Martin Jay, anteriormente mencionado. La hipótesis de Jonathan Crary es que en el siglo XIX el observador pasa por un proceso de modernización, es decir, él o ella se adecua a una constelación de acontecimientos que posibilitan una nueva valoración de la experiencia visual.<sup>75</sup> Podemos decir que el espectador es una suerte de “efecto de verdad” producido por el orden visual de dicha formación histórica, en este caso la de la época moderna y sus mecanismos de poder.<sup>76</sup>

Pero, entonces, ¿cuáles son los desplazamientos que sufre el orden de la visión? Pues bien, de acuerdo con Martin Jay, la episteme posclásica, o humanista, aun después de quebrar con la representación, permaneció presa de la primacía de la vista, aunque movilizada por un nuevo régimen de visualidad. Tanto en *Historia de la locura*, como en *El nacimiento de la clínica*, Foucault insistía en que la visión se mantuvo como el sentido cognitivo dominante ya sea en el escrutinio de la superficie del cuerpo para señalar aquello que hasta ese momento fuera invisible, así como también para la mirada [gaze] psiquiátrica. En este sentido, con la emergencia de las ciencias humanas, la primacía de lo visual mantenía su hegemonía.<sup>77</sup> En palabras de Foucault:

---

<sup>74</sup> Joseph Tanke, *op. cit.*, p. 45.

<sup>75</sup> Jonathan Crary, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>76</sup> Michel Foucault, *El poder una bestia magnífica*, p. 73.

<sup>77</sup> Para una explicación entre régimen visual y el desarrollo de la ciencia moderna véase D.C. Lindberg y N. H. Stenek “The sense of vision and the origins of modern science”, en A. G. Debus (ed), *Science, medicine and society in the renaissance: essays to honor Walter page*, Nueva York, 1972.

Aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado, surge allí, en este lugar del Rey, que le señalaba de antemano *Las Meninas*, pero del cual quedó excluida durante mucho tiempo su presencia real. Como si, en este espacio vacío hacia el cual se vuelve todo el cuadro de Velázquez, pero que no refleja sino por el azar de un espejo y como por fractura todas las figuras cuya alternancia, exclusión recíproca, rasgos y deslumbramiento suponemos (el modelo, el pintor, el rey, el espectador), cesan de pronto su imperceptible danza, se cuajan en una figura plena **y exigen que, por fin, se relacione con una verdadera mirada todo el espacio de la representación**<sup>78</sup>

Esta cita muestra en qué medida el humanismo se basaba en el reemplazo del espectador ausente (el Rey) por el “espectador observador” (el Hombre), “en un campo epistemológico a la sazón visualmente constituido”.<sup>79</sup> A partir de esto es que Martin Jay, en su lectura de Foucault, llega a la conclusión de que este Hombre, o sujeto trascendental que se pregunta por las condiciones de su experiencia, fue una función de la disposición hegemónica de lo visual más que una precondition de ésta.

Bajo estas condiciones es que las ciencias europeas comenzaron a descubrir lo invisible, o, mejor dicho, que el orden de lo visible y de la representación fue construyéndose en un juego de fuerzas, de relaciones invisibles, que le subyacen y que era tarea del conocimiento, a la vez, el producirlas. El orden visible tan caro y difícil de alcanzar para la época clásica, resultaba ser para la episteme moderna nada más que “un brillo superficial sobre un abismo”.<sup>80</sup> La desintegración de la tabla introduce la historicidad y la finitud dentro de la naturaleza, es decir, vuelve posible que concibamos la vida dentro de las fuerzas que la sustentan y eventualmente la harán desaparecer.

---

<sup>78</sup> Michel Foucault, “Las palabras y las cosas”, p. 304, en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, p. 55. Las negritas son mías.

<sup>79</sup> Martin Jay, *op. cit.*, p. 307.

<sup>80</sup> Michel Foucault, “Las palabras y las cosas”, p. 251, en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *op. cit.*, p. 48.

Como dice José Luis Brea en su texto *Las tres eras de la imagen* (2010), las imágenes no hablan, ni en ellas se *dice*, sino la episteme en la que se inscribe y con la que se conjuga.<sup>81</sup> El objetivo de este recorrido por estas epistemes foucaultianas de *Las palabras y las cosas*, no fue sino para responder a la pregunta sobre los diversos órdenes de lo visual en relación con aquel otro registro constituido por el discurso o el lenguaje, para conformar ambos lo que entendemos por saber.<sup>82</sup>

Ya con la episteme moderna nos acercamos a la descomposición y dispersión de algunos de los órdenes hegemónicos de lo visual para Occidente. Vimos cómo es que estos estratos visuales conllevan la interacción de la generación de conocimiento, el lenguaje, las imágenes, las relaciones sociales y la producción de subjetividades. Nos resta ahora enfocar nuestra atención en la relación entre imagen y lenguaje en su dispersión y redistribución.

En su artículo “Imagen x texto”, incluido en el libro *La Ciencia de la Imagen* (2015), Thomas Mitchell señala tres posibilidades de la relación imagen-texto. Se trata de la ruptura, la síntesis y la relación, que adoptan la convención tipográfica: *imagen/texto*, *imagentexto* e *imagen-texto*. La primera marca una ruptura problemática con la representación; la segunda designa obras o conceptos que combinan el texto y la imagen; y la última, señala las divisiones formales de narrativa y descripción, por ejemplo, en las imágenes literarias.<sup>83</sup> Nuestro interés se enfoca en las primeras dos relaciones entre texto e imagen. La primera relación (*imagen/texto*) la hemos explorado en la medida en que recorrimos el orden visual de la época moderna y la ruptura problemática con la representación. Mientras que la relación como *imagentexto* se centra en las obras que reúnen el texto y la imagen. Para explorar los caminos de esta relación, vamos a tomar el ensayo que lleva por título *Esto no es una pipa* (1973) que Foucault le dedica al pintor René Magritte (1898-1967). Lo que queremos mostrar trayendo a la discusión este texto de

---

<sup>81</sup> José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, p. 129.

<sup>82</sup> De ahí que Gilles Deleuze pueda afirmar en su curso sobre Foucault, que para éste “saber’ es siempre efectuar la no-relación entre lo visible y lo enunciable, es combinar lo visible y lo enunciable, es operar las capturas mutuas entre lo visible y lo enunciable”, en *El Saber. Curso sobre Foucault*, p. 33.

<sup>83</sup> Thomas Mitchell, “Imagen x texto”, en *La ciencia de la imagen*, p. 45.

Foucault es la clausura de la falacia antropocéntrica del sujeto y del campo visual unificado, es decir, mostrar la opacidad que envuelve a la condición posthumanista en relación con la visualidad y las imágenes. “La visión, parecía apuntar Foucault ahora, podía ayudar a constituir una *episteme* sin la presencia supuesta de un soberano absoluto o de su sustituto humanista, cuya mirada [*gaze*] totalizaba el campo visual”.<sup>84</sup>

“El título no contradice al dibujo; lo afirma de otro modo”, así escribió Magritte al lado de una de las reproducciones de *La Trahison des images* (La Traición de las Imágenes) (1929) en una de las cartas enviadas a Foucault. A diferencia de las intenciones históricas y generales de los caligramas, según las cuales lo que se pretende es hacer *decir* al texto lo que *representa* el dibujo -y así borrar lúdicamente las más antiguas oposiciones de nuestra civilización: mostrar y nombrar, figurar y decir, mirar y leer-, para el caso de los caligramas de Magritte -en particular el cuadro principal de *La Trahison des images*-, éstos no pueden decir y representar al mismo tiempo, pues “esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura”.<sup>85</sup>

Martin Jay en su texto *In the Empire of the Gaze: Foucault and the denigration of vision in twentieth-century French thought* (1986), señala que los análisis que hace Foucault tanto sobre René Magritte, como sobre Raymond Roussel<sup>86</sup>, “enfataron el poder de la visión para subvertir el impulso homogeneizador hacia ‘lo Mismo’ en las ingenuas versiones lingüísticas de la representación”.<sup>87</sup> Punto en

---

<sup>84</sup> Martin Jay, *op. cit.*, p. 308.

<sup>85</sup> Michel Foucault, *Esto no es una pipa*, p. 38

<sup>86</sup> En su texto *Raymond Roussel* (1963), Foucault señala algunos procedimientos que el poeta usaba a lo largo de su obra. En una primera etapa de ésta, a través de un procedimiento lingüístico (sustitución de fonemas, entre otros), para despejar los enunciados y explorar sus visibilidades. Posteriormente, en una segunda etapa, por medio de un procedimiento visual, esto es, por medio de descripciones infinitas en cientos de versos que van posibilitando otras visibilidades. Por último, Roussel, por medio del juego de intercalado de versos, va determinando una suerte de poema infinito, en palabras de Deleuze: “Ya no se ve nada, la visibilidad se sustrae a medida que la determinación avanza, la visibilidad retrocede a medida que la determinación va a al infinito”. Al respecto, véase Gustavo Álvarez, *Lo invisible y lo indecible. El archivo pictórico en Michel Foucault*, p. 207 y ss. Y Gilles Deleuze, “Visibilidades y enunciados en Raymond Roussel”, en *El saber*, p. 191 y ss.

<sup>87</sup> Martin Jay, “In the empire of the gaze”, en Couzens Hoy, David (ed.), *Foucault: A Critical Reader*, p. 194.

el que coincide con Gilles Deleuze, cuando señala que el dualismo foucaultiano entre ver y decir es un principio metodológico al servicio de una teoría de las multiplicidades.

Es a partir de la correspondencia entre Foucault y Magritte que el primero se vio impulsado a escribir *Esto no es una pipa* (1973). En este ensayo Foucault nos señala dos principios que han dominado la pintura occidental desde el siglo XV. El primero se basa, como hemos visto, en la rigurosa separación de lo lingüístico y lo visual en el cuadro; y en una primera subordinación de lo lingüístico por lo visual. No obstante, si la pintura sólo se rigiera por este principio, las imágenes quedarían “mudas”, de ahí que éstas tengan que recurrir al modelo lingüístico por medio de la *semejanza*. Por ello, el segundo principio nos dice que la semejanza implica la *afirmación*, pues a través de ella las imágenes adquieren la habilidad para referir y nombrar al mundo fuera de ellas mismas, y así entonces nos pueden decir *qué* es aquello que vemos.

Foucault caracteriza la pintura clásica como una oscilación entre esos dos principios: la imagen *muestra* por medio de la semejanza, a la vez que la afirmación reintroduce el elemento lingüístico a la pintura, de la cual había sido cuidadosamente excluido. Por lo tanto, así es como se constituye la función mimética y referencial de la pintura con el mundo externo desde el siglo XV. En este sentido, lo que hace Magritte, según Foucault, es disociar estos principios de semejanza y afirmación. Magritte pretende disociar estos principios, y por tanto la función referencial de la pintura, haciendo una pintura no-afirmativa (*nonaffirmative*). La frase “esto no es una pipa” es una muestra patente de dichas pretensiones, pues desde el momento en que indagamos en el artículo demostrativo “esto”, no es claro qué nombra o a qué refiere. Puede que “esto” signifique la pipa como imagen inmediata; o que “esto” como palabra sea idéntico a “pipa” también en tanto que palabra; o bien, que “esto” signifique negar la combinación resultante imagen-enunciado que se forma con el enunciado... Por lo tanto, podemos decir con Magritte que efectivamente el título no contradice al dibujo, sino que finalmente sólo lo afirma de otro modo.

Anteriormente, en mayo de 1966, a partir de su lectura de *Las palabras y las cosas*, Magritte se anima a mandar su primera carta a Foucault, en la cual expone sus inquietudes con respecto a las nociones de “ semejanza ” y “ similitud ”.<sup>88</sup> Lo que Foucault responde ya en su ensayo es que la similitud socava la semejanza, en su función referencial metida de contrabando en el ámbito de la visión.<sup>89</sup> ¿Cómo es esto posible? La respuesta es que, dado que, al igual que la referencia lingüística, la semejanza apunta y *afirma* un elemento que la trasciende y decide el significado de las imágenes, este elemento es el mundo externo -la pintura clásica desde el siglo XV se rigió bajo esta relación-. Entonces, la similitud va a silenciar la voz de la afirmación externa que circula en la semejanza. La similitud es la creación de una copia tan fiel que sustituye al original.<sup>90</sup> Esto permite entonces que la jerarquía que establecían tales principios basados en la semejanza y la afirmación sean puestos en cuestión, y por consecuencia, también el orden visual que desplegaban.<sup>91</sup>

La comparación con la pintura de Paul Klee (1879-1940) puede remarcar nuestro punto. En la obra de Paul Klee encontramos figuras reconocibles susceptibles de ser *leídas*. Los grafismos y los signos en la obra de Klee indican el camino de la mirada, como otra forma de poner en cuestión los principios clásicos pero centrada en una perspectiva lingüística. Así:

Mientras Klee crea espacios sin nombres ni geometría con base en signos y figuras para formar una **mirada-lectura**, Magritte recurre a las palabras para

---

<sup>88</sup> En dicha carta, Magritte, a partir de una breve reflexión y con ayuda de los diccionarios franceses, le comenta a Foucault que, a su parecer, las relaciones de similitud (color, forma, tamaño, ...) existen entre seres y objetos del mundo; mientras que las relaciones de semejanza son una propiedad del pensamiento que designa su capacidad de contacto con el mundo externo. Cf. Amaya Velasco, “Foucault-Magritte. Un diálogo sobre la imagen y la representación artística”.

<sup>89</sup> Joseph Tanke, *Op. cit.*, p. 101.

<sup>90</sup> “Lo similar (*Le similaire*) se desarrolla en series que no tienen ni principio, ni fin, y que pueden ser seguidas fácilmente en una dirección u en otra, sin obedecer jerarquías, sino *propagándose* a sí mismas de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias”. Michel Foucault, “This is not a Pipe”, p. 44, en Joseph Tanke, *Op. cit.*, p. 101. La traducción es mía.

<sup>91</sup> Entre otros procedimientos que Magritte desarrolló estaban: incluir elementos lingüísticos de manera ambigua (*L'art de la conversation*, 1950), o bien, la sustitución de palabras (signos lingüísticos) en lugar de formas visuales (*Personnage marchant vers l'horizon*, 1928-1929)

alojarlas en el interior de los cuadros, como si las cosas se dieras a sí mismas nombres al margen de los hombres<sup>92</sup>

En las composiciones de Klee, los elementos lingüísticos funcionan como formas visuales, pero son dadas como signos para ser leídos, esto quiere decir que el signo en el espacio pictórico seguiría siendo signo pero ya no dotado de su carácter afirmativo como en la pintura clásica. Lo que Klee ha hecho por medio de la mirada-lectura, Magritte lo ha hecho en el desplazamiento de la semejanza a la similitud.

En suma, lo que ha hecho Magritte es redistribuir el espacio del texto y de la imagen, haciendo que ambos elementos, como él mismo lo dijo, *afirmen* de otros modos, mediante “ataques lanzados” y “flechas disparadas contra el blanco contrario”, en un “no decir todavía” y en un “ya no representar”.<sup>93</sup> Esto quiere decir, además, que no se trata de una referencia única al mundo externo, sino de una proliferación de afirmaciones reunidas en un mismo espacio pictórico. Afirmaciones que enmascaran el hecho de que tales composiciones descansan en un vacío y que ahora toman el lugar que en *Las Meninas* llegaron a ocupar los reyes.

Las obras de Magritte son también, según Martin Jay, lo opuesto al *trompe l'oeil*, dado que socavan las convenciones miméticas -en el sentido imitativo- de la pintura realista.<sup>94</sup> En Magritte encontramos entonces “caligramas desenredados” (*unravelled calligrams*), que se alejan de los caligramas comunes que intentan borrar lúdicamente las oposiciones entre imagen y texto, aquellos entonces se rehusarán a cerrar la brecha entre imagen y texto, el isomorfismo irreductible con que comenzamos este capítulo, redistribuyendo sus respectivos ámbitos y haciendo proliferar cada vez más similitudes. Por lo tanto, estas obras no solamente no proporcionan una visión estable, sino que incluso se preguntan si la persona frente a ellas sigue siendo un espectador.

---

<sup>92</sup> Gustavo Álvarez, *Lo invisible y lo indecible. El archivo pictórico en Michel Foucault*, p. 204. Las negritas son mías.

<sup>93</sup> *Idem*.

<sup>94</sup> Martin Jay, *op. cit.*, p. 185.



Hasta los años setenta, los abordajes teóricos respecto de las imágenes estuvieron centrados en una perspectiva semiótica, estructuralista y en una historia del arte formalista, perfilando un acercamiento hegemónico hacia lo visual.<sup>95</sup> Es con la emergencia de la cultura y los estudios visuales impulsados por el llamado giro pictórico en los años noventa que dichos abordajes pudieron diversificarse. Una de las consecuencias de este fenómeno fue el cambio de disposición en el estudio de las imágenes con relación al rol que éstas desempeñan para el campo social. Así, para concluir este capítulo sólo queremos señalar un desplazamiento que convoca los trayectos que hasta ahora hemos señalado en relación con la tensión entre visualidad y lenguaje. Este desplazamiento intenta encontrar recovecos teóricos que permitan pensar la imagen en relación con las determinaciones dadas por los intercambios entre el saber y el poder, en contraposición de los acercamientos meramente lingüísticos de las imágenes.

En las clases que Deleuze imparte sobre Foucault, el primero nos señala cómo es que para el autor de *La arqueología del saber* la cuestión de la experiencia está enmarcada por el saber, esto quiere decir que la experiencia es un saber y que antes del saber no hay nada. He aquí la raigambre kantiana de nuestro autor. Sin embargo, el saber no es una cuestión meramente epistemológica, no se hablará únicamente en términos de sujeto y objeto. Más bien, los planos de lo determinante y lo determinable serán puestos de manera equivalente, como hemos intentado señalar hasta ahora, en los ámbitos del ver y del decir, de las imágenes y de los enunciados. En este sentido, para Foucault, al menos en los ejemplos y el énfasis que hace sobre todo en su periodo arqueológico, el ámbito discursivo será prioritariamente determinante de aquél no-discursivo (visual). Esto queda patente también en cómo las diferentes epistemes (renacentista, clásica, moderna) siguen paradas en las determinaciones lingüísticas de lo visual, aunque los procedimientos de cada una sean totalmente diferentes. Estas determinaciones llegan incluso más allá del pensamiento foucaultiano, ya sea en los estudios semióticos y su teoría de la comunicación visual, con trabajos *Un arte medio* (1965) de Jean Bourdieu o *Do*

---

<sup>95</sup> Christian León, “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen”, en *Post(s)*, p. 38.

*photographs tell the truth?* (1978) de Howard Becker, así como también los bien conocidos trabajos del norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914) y sus reflexiones sobre la imagen como signo. Estos serían sólo algunos ejemplos que denotan un abordaje de las imágenes en el marco estructuralista de análisis del lenguaje.

Así las cosas, debemos localizar al giro pictórico y el estudio de las imágenes no como meramente opuestos a los análisis semióticos y estructuralistas; como vimos con el caso de Magritte, donde lo visual y lo discursivo no estaban en una relación de oposición dialéctica, sino más bien en una mutua apropiación que evita la traducción y la determinación completa de uno por el otro. Es en este marco que el comentarista de arte Hal Foster puede llegar a decir, guardando las debidas dimensiones, que la imagen es para los estudios visuales lo que el texto para el discurso crítico posestructuralista. Este espacio sería entonces un “abismo infranqueable por el lenguaje”, pero no ajeno a éste.

El giro pictórico y la cultura visual contemporánea apuntan a esbozar respuestas a qué pasa entonces no sólo con la construcción social de lo visual, sino también con la construcción visual de lo social. Esto quiere decir también pensar la agencia y los modos de ser de las imágenes y lo visual en el campo social: “Lo que las imágenes quieren de nosotros, lo que hemos fallado en darles, es una idea de visualidad adecuada a su ontología”.<sup>96</sup> De ahí la relevancia del pensamiento de Foucault para dirigir nuestras reflexiones desde una epistemología crítica, pero también desde una estética política que parte, en nuestro caso, del abordaje de los regímenes de visualidad.

Algunas intenciones abiertas están en actualizar la disciplina de la historia del arte, borrar las distinciones entre alta y baja cultura, romper las actitudes “naturales” hacia la imagen. Y como conclusión a la tensión que guió este capítulo, podemos concluir que:

---

<sup>96</sup> Thomas Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, p. 73

La visión es tan importante como el lenguaje a la hora de mediar las relaciones sociales y no es reducible al lenguaje, al “signo” o al discurso. Las imágenes quieren derechos igualitarios con el lenguaje, no ser convertidas en lenguaje. No quieren ni ser niveladas en una “historia de las imágenes” ni ser elevadas a una “historia del arte”, sino ser vistas como individuos complejos ocupando múltiples posiciones e identidades de sujeto<sup>97</sup>

En este sentido encontramos ciertos registros desde los que podemos preguntar tanto por la operatividad, como por el deseo de las imágenes. Y así poder pensar también qué es lo que pasa con los regímenes de visualidad contemporáneos en comparación con aquellos órdenes de lo visual que fuimos desplegando. ¿Qué otras agencias posibles hay en las imágenes?

Por el momento podemos señalar el trabajo de Thomas Mitchell como una buena aproximación a nuestro interés de pensar las imágenes y los regímenes visuales en la tensión entre imagen y texto. Pensamos principalmente en el texto *Picture Theory* (1994), el cual nace de una distinción importante que el autor norteamericano señala, y que nos aclara el encauce académico que ha tenido lo dicho hasta el momento. Mitchell nos dice que es diferente hablar de *theory of pictures* que de *picture theory*, dado que no se trata de una teoría que sistematice las imágenes de acuerdo con sus elementos semióticos, sintácticos, formales, etcétera, más bien pretende ubicar su proyecto en los límites de lo discursivo y lo visual en “una actividad práctica en la formación de representaciones”. En esta actitud encontramos una crítica directa a la posición sostenida por Panofsky y su método iconológico, pues decir que lo visual no puede reducirse al texto es ya una crítica a la tradición de la historia del arte hegemónica. Llegando a la conclusión de que este marco es un redescubrimiento poslingüístico de la imagen común, un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los

---

<sup>97</sup> *Ibidem.*, p. 74. En este sentido Rancière, respecto a lo dicho por Mitchell, señala que la idea de vida de las imágenes se trata “como si” quisieran todo esto, pero no estar del todo vivas como un sujeto trascendental kantiano. Rancière aclara dos sentidos posibles para la vida de las imágenes en el marco de lo dicho por Tom Mitchell. A saber, señala la vida como el cuerpo orgánico regido por la lógica de la carencia que precisa de nosotros (véase el ejemplo de Mitchell de la imagen del Tío Sam) y la imagen viviente como virus proliferante que se apodera de la vida de los individuos (la fotografía “Parade” de Robert Frank), en “¿Quieren realmente vivir las imágenes?”, p. 87.

cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el 'alfabetismo visual', basándose sólo en un modelo textual.<sup>98</sup>

Uno de los principales procedimientos de Mitchell es apoyarse en las llamadas *metaimágenes*, las cuales "anidan" una imagen en otra, esto es, la formación de imágenes de segundo o tercer grado. Cada vez que una imagen se emplea como un motivo para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes, estamos un paso más cerca de abordar nuestras inquietudes sobre los regímenes de visualidad.<sup>99</sup> El ejemplo más claro de esto es el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, y es por ello por lo que, a partir de éste, pudimos ir señalando las pautas y patrones en el orden visual en las diferentes epistemes.<sup>100</sup> Dentro de la categoría de metaimágenes también cabría la serie de cuadros de Magritte *La traición a las imágenes*, en los cuales pudimos justamente pensar una actividad práctica en la formación pictórica a caballo entre lo discursivo y lo visible. Esto es también proceder de manera arqueológica, señalando cómo las diversas disciplinas y discursos han establecido de cierta manera la verdad de los órdenes de lo visual.

Otra aproximación a nuestros intereses se encuentra en el trabajo del norteamericano Gary Shapiro en su texto *Archeologies of vision: Foucault and Nietzsche on seeing and saying* (2003), en el que además de una brillante exploración en el pensamiento visual de Friedrich Nietzsche, también se explora, entre otras cosas, la posibilidad de hablar de una arqueología de la pintura. Aquí hay algunas zonas de indeterminación sobre las diferencias de hablar de una arqueología de la pintura o de una arqueología visual, ya que una de las

---

<sup>98</sup> Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 23.

<sup>99</sup> Thomas Mitchell, "Cuatro conceptos fundamentales de la ciencia de la imagen", en *La ciencia de la imagen*, p. 29.

<sup>100</sup> Claro que también podríamos pensar a partir de otros ejemplos clásicos como *El arte de la pintura* (1666) de Vermeer o *El taller del pintor* (1855) de Courbet, como representaciones de la representación pictórica, en el marco de las *metaimágenes*.

pretensiones principales del giro pictórico es poder abarcar imágenes que no necesariamente recaigan en el dominio hegemónico de lo visual manifestado en la pintura (occidental). Sin embargo, hay un apunte con el que nos gustaría concluir esta primera parte de la investigación, según el cual Shapiro nos dice que una arqueología de lo visible debe intentar comprender las prácticas cambiantes, expectativas y disciplinas que tienen relación con la producción, el despliegue y la interpretación de los artefactos visuales.

Un ejemplo de esto, que comparte nuestra inquietud es el proyecto que George Didi-Huberman lleva a cabo en algunos de sus textos como *Ante el tiempo* (2009) o la curaduría de la exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010). Donde el autor francés apuesta por una epistemología del anacronismo junto con el método arqueológico en aras de construir una arqueología visual. Por ejemplo, en su curaduría Didi-Huberman señala al atlas como un archivo visual, un dominio de espacios heterotópicos, entendidos a la manera de Foucault, que descolocan la mirada y el habla por la taxonomía absurda y risible de las imágenes exhibidas.<sup>101</sup>

Como conclusión de este capítulo y como apertura al capítulo siguiente podemos decir que la visibilidad no se constituye de objetos iluminados, no se trata de discursos que determinen y echen luz sobre las imágenes -el periodo arqueológico del pensamiento de Foucault avocado sobre lo visual nos permite pensar los elementos y posible sucesión de diversas formaciones históricas constituidas, entre otros elementos, por regímenes visuales-, sino que la visualidad va a depender de formas de luminosidad presentadas como centellas o reflejos en mutua determinación con su ámbito más inmediato y con el que más se encuentran

---

<sup>101</sup> Aunque autores como Gustavo Álvarez sostienen que el proyecto general de Didi-Huberman se sigue sosteniendo en la fenomenología o en la dialéctica que fundamenta el saber de las imágenes en la experiencia del cogito, del observador soberano. Véase, *Op. cit.*, p. 37 y ss. Posiciones que generaban animadversión a Foucault, pues como él mismo dice en su entrevista con Alessandro Fontana y Pasquale Pasquino en 1976 al referirse a los enfrentamientos del campo social: “La dialéctica es una manera de eludir la realidad siempre azarosa y abierta de esa inteligibilidad, reduciéndola al esqueleto hegeliano, y la semiología es una manera de eludir su carácter violento, sangriento, mortal, reduciéndola a la forma apaciguada y platónica del lenguaje y el diálogo”, en Michel Foucault, *Microfísica del poder*, p. 25.

anidadas, a saber, el lenguaje; y cómo es que en su relación se van conformando las diferentes formaciones históricas entendidos como “capas sedimentadas” de ver y de hablar. Ahora entonces, lo que pretendemos es señalar de qué manera es que las visibilidades funcionan como condición de experiencia de focos de poder y de resistencia al poder.

## Estrategias visuales: dispositivos y tecnologías de poder

*Un campo social no se define por una estructura, se define por el conjunto de sus estrategias*  
Gilles Deleuze (2014)

Una vez que vimos cómo es que el orden de lo visual, como régimen de visualidad, perfila y determina de muchas maneras las diferentes epistemes y estratos organizando la mirada, ahora podemos entonces pensar en cómo es que se despliegan los códigos de lo visual como tecnologías del poder. Este paso por dar equivale a señalar que la visualidad ya no será, tal y como vimos en el primer capítulo, el supuesto para un discurso con pretensiones de verdad, sino que será el terreno de aquello que Foucault describió como un dispositivo (*dispositif*), esto es, un mecanismo dispuesto con efectos productivos que constituye, atraviesa y dirige las subjetividades.<sup>102</sup> Esto quiere decir que pretendemos ahondar ahora en cómo operan, desde una perspectiva microfísica, los regímenes de visualidad y en cómo se despliega lo visual como tecnologías del poder.

Si bien sabemos que de acuerdo con el marco teórico propuesto por Foucault son inseparables e inmanentes los conceptos de saber y de poder, de cualquier modo, y con miras a nuestra exposición, mostramos en el primer capítulo el papel de lo visual y las imágenes en relación con el saber y los estratos que conforma.<sup>103</sup>

Parafraseando a Foucault y su posición respecto del poder estatal, nosotros preguntaríamos entonces, ¿qué sería del observador si en torno de cada representación particular no estuvieran ya un cúmulo de determinaciones visuales que lo ligan a un régimen de visualidad en concreto? El cúmulo de determinaciones

---

<sup>102</sup> Michel Foucault, "Las palabras y las imágenes", en *Obras esenciales*, p. 195.

<sup>103</sup> No obstante, en última instancia habremos de darnos cuenta de que no se trató meramente del saber, pues como vemos en una entrevista concedida a Shigehiko Hasumi en 1977, Foucault afirma que sus trabajos siempre estuvieron cruzados por el análisis del poder, incluso en *Las palabras y las cosas*, bajo su aspecto literario y especulativo, señala los mecanismos de poder dentro de los propios discursos científicos. Cf. Michel Foucault, *El poder. Una bestia magnífica*, p. 71.

visuales no serán otra cosa que la consecuencia de las relaciones de poder. Esto es ampliamente trabajado por Foucault en su periodo genealógico, tanto en *Vigilar y castigar* (1975), así como en *La voluntad de saber* (1976)-y de cierta manera en *El nacimiento de la clínica* (1963)-.

Lo que nos interesa de esta elaboración es poder señalar los modos en que las tecnologías de poder *hacen ver* de determinada manera. En este sentido, la discusión mantiene interesantes intercambios con textos como *El peso de la representación* (2005) del pensador inglés John Tagg que se enfoca en el dispositivo fotográfico en instituciones carcelarias, o bien *Las técnicas del observador* (2008) del norteamericano Jonathan Crary que hace una revisión de las condiciones materiales e intelectuales de emergencia del observador en el siglo XIX. Estos análisis sociales, junto con los textos de Foucault, sostenemos, discuten el despliegue de tecnologías del poder en relación con lo visual y las imágenes.

Así, ahondaremos en las dimensiones estéticas y políticas de los dispositivos en torno a la visualidad y los modos en que las imágenes han circulado en el mapa entre el saber y el poder para conformar los modos de subjetivación y los modelos de construcción de la mirada, esto quiere decir, tanto las formas de mirar como las de ser codificado en términos de visualidad. Esto es relevante en la misma medida en que Thomas Mitchell piensa la interacción “visualidad-aparato-instituciones-discurso-figuralidad” no respecto a una crítica meramente ideológica sino más bien en una crítica al orden de lo visible.<sup>104</sup> Pues sólo a partir de dicha crítica podremos trazar el modo en que hemos recibido y heredado un despliegue de códigos sobre cómo nos relacionamos con y desde las imágenes, así como con respecto a la circulación que los conforman.

En el horizonte foucaultiano, este análisis se inscribiría en una microfísica de las relaciones de poder -lo que en su continuación con Deleuze y Guattari sería una revisión de los órdenes menores de lo político-, es decir, en un análisis de las micropolíticas de lo visual, que operan en la circulación de las imágenes en el campo

---

<sup>104</sup> Cf. Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, Madrid, 2009.



social. Así, la relevancia de sustituir categorías como microfísica del poder y micropolíticas ante sus precedentes en la tradición política clásica reside en que para el análisis que requerimos de lo pictórico, podemos decir que las nociones centrales y unitarias se encuentran desfasadas y competen principalmente a un desarrollo mediante instituciones del orden de lo estatal, lo familiar, lo civil y un orden legal mayor; mientras que lo micropolítico y la perspectiva microfísica nos proveen la ventaja de analizar los dispositivos y sus distintos componentes entendidos como tecnologías del poder que incitan la producción de subjetividades.<sup>105</sup>

Se trata, en suma, de orientarse hacia una concepción del poder que reemplaza el privilegio de la ley por el punto de vista del objetivo, el privilegio de lo prohibido por el punto de vista de la eficacia táctica, el privilegio de la soberanía por el análisis de un campo múltiple y móvil de relaciones de fuerza donde se producen efectos globales, pero nunca totalmente estables, de dominación. El modelo estratégico y no el modelo del derecho<sup>106</sup>

En otras palabras, para estudiar las tecnologías y dispositivos del poder no basta con estudiar las formas jurídicas y la soberanía estatal que rigen lo que está permitido y lo que está prohibido. Sino que también hay que pensar el papel de lo extrajurídico, o sea, de las singularidades y sus relaciones de fuerza en el campo social, “el campo heterogéneo” como lo llama Deleuze, para que así podamos pensar los mecanismos de poder y resistencia al poder que están en juego en la producción de subjetividades.

Foucault nos dirá que la doble captura entre visibilidades y enunciados, expuesta en el primer capítulo, no es una relación fija, sino que de hecho se va actualizando en la medida en que las singularidades dispersas incitan, excluyen, provocan, etcétera, relaciones de poder. Este es el marco en el que entra en la

---

<sup>105</sup> Se trata de una perspectiva orientada hacia una consideración del deseo investido en lo social a través de una mecánica objetual. Dicha comprensión ha sido construida por diferentes pensadores en su revisión de las distintas instancias psíquicas pensadas en el campo extenso del *socius*, y de otros aspectos que obligan a reparar en las tensiones internas a los sujetos pensados más como una composición de fuerzas en lucha y devenir constante, que como una unidad homogénea, inmutable y estática.

<sup>106</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, pp. 96-97.

discusión el dispositivo, como la red que se tiende entre elementos heterogéneos de saber y poder, con una función estratégica concreta: para nosotros será la función de *hacer ver*. Para el caso de los regímenes de visualidad, se desarrollan dispositivos hegemónicos que organizan reticularmente nuestra mirada y producen nuestras subjetividades. Aquí mostraremos cómo se da esto en la mirada objetiva desde las instituciones, posteriormente cómo se nos *hace ver* desde el arte a partir del ensayo de Foucault sobre Manet, y finalmente, veremos cómo es que estas ideas siguen siendo discutidas en las prácticas artísticas actuales y cómo es que éstas nos abrirán la puerta para pensar la circulación contemporánea de las imágenes para el capítulo final de esta investigación.

#### **i. *Hacer ver: la cámara oscura, la fisiología y el panóptico.***

La visualidad no se trata únicamente del desarrollo discursivo que se hace sobre ésta, puesto que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual, se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”.<sup>107</sup> Recordando siempre que no se trata de adueñarse en un sentido literal como agente poseedor del poder, sino que el discurso es impersonal, y que la manera en que el poder es “adueñado” es en su actualización por medio de la integración y la diferenciación. El poder constituir un dominio de objetos en particular (en nuestro caso el dominio de la visualidad) será el objeto de análisis de la aproximación genealógica.

Esta aproximación a través de la constitución de objetos particulares de análisis es a lo Michel Foucault se refería cuando en su artículo *El sujeto y el poder* (1982) marcaba su distancia de los abordajes de la Escuela de Frankfurt, es decir, mientras que esta última señala la racionalización como un foco históricamente peligroso para Occidente, nuestro autor prefiere enfocarse en las pequeñas racionalidades específicas. Nuestro interés se encuentra en cómo es que la visualidad se trata de una racionalidad particular y cómo es que se ha ido

---

<sup>107</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 15.

modulando en diferentes tiempos y espacios, esto es, responder a la pregunta sobre a qué formaciones históricas responden las relaciones de poder que terminan articulando y formando los estratos y sus regímenes de visualidad. De ahí que sea menester incluir el concepto de estrategia y dispositivo para poder conducirnos en estos terrenos.

El dispositivo es incapaz de ser reducido al discurso<sup>108</sup>, más bien, los discursos se vuelven prácticas por medio de la captura o pasaje de las subjetividades por un dispositivo, que producen formas de subjetividad que en su reproducción forman regularidades discursivas (y visuales).<sup>109</sup> De tal modo que, como apunta Deleuze, el dispositivo es una máquina para *hacer hablar y hacer ver* que opera en determinadas formaciones históricas por medio de *estrategias*, definidas como un campo de fuerzas, sea o no humano, en el que interactúan las singularidades. Por ello, gracias a los dispositivos y sus estrategias (poder) es posible realizar análisis genealógicos más específicos respecto de formaciones discursivas/históricas y estratos (saber). Esto queda ilustrado en *La voluntad de saber* donde Foucault nos dice que “las relaciones de fuerzas constituyen entonces una línea de fuerza general que atraviesa los enfrentamientos locales y los vincula; como contrapartida, por supuesto, *las formas* van a proceder a redistribuciones, alineamientos, homogeneizaciones, ordenaciones, puestas en convergencia”.<sup>110</sup>

¿Cómo operan entonces los dispositivos y las estrategias (diagramas) que tienen como función el *hacer ver*? Los estratos, como vimos, atribuyen, fijan y transmiten el poder, mientras que las estrategias, por su parte, definidas por su campo de fuerzas entre singularidades necesitan de cierta tecnología, de cierta disposición, para su operación. Los discursos y disciplinas sobre lo visual, incluso la misma historia del arte, son formas terminales y consecuentes que han dependido

---

<sup>108</sup> Incluso en la entrevista (*Onicar?*) que Alain Grosrichard le hace a Foucault en 1977, éste último declara que con el concepto de *episteme* no conseguía articular los elementos discursivos y no discursivos, como después lo lograría con la noción de dispositivo. En Orazio Irrera, “La ideología y la prehistoria del dispositivo”, en Ayala-Colqui et al. (comp.), *Poder y subjetivación en Michel Foucault*, p. 160.

<sup>109</sup> Luis García Fanlo, “¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben”, citado en Jorge Martínez Posada, *El dispositivo: una grilla de análisis en la visibilización de las subjetividades*, p. 85.

<sup>110</sup> Michel Foucault, “La voluntad del saber”, p. 115, en Deleuze, Gilles, *El poder*, p. 175.

históricamente del despliegue de dispositivos y estrategias que han organizado nuestros modos de ver y el modo en que nos relacionamos con las imágenes. Cada vez que se alcanzan fijaciones a modo de discursos, disciplinas, instituciones, etcétera, podemos decir que las relaciones de fuerza se *actualizan*.<sup>111</sup> Y así como la actualización de las relaciones de fuerza implica la integración, así también implica una diferenciación. Los grandes estratos o formaciones históricas han integrado sus singularidades, pero también las han necesariamente diferenciado: gobernante/gobernado, hombre/mujer, y así sucesivamente, por mencionar sólo algunas. Para el caso de la visión, la primera diferenciación argumentativa esencial fue entre el *ver* y el *decir*, y consecuentemente, entre imagen y texto, visualidad y lenguaje, etcétera.

Desde el punto de vista de las estrategias y las relaciones de fuerzas, el diagrama no es sino el manejo de la multiplicidad de las relaciones de fuerzas en una sociedad determinada y el dispositivo la función estratégica dominante que se ejerce en el campo de una multiplicidad de relaciones de fuerzas<sup>112</sup>

Por lo tanto, para responder a la pregunta sobre cómo operan los dispositivos y las estrategias que tienen por función el hacer ver, hay que pensar las actualizaciones de las relaciones de poder para el dominio de la racionalidad visual. El dispositivo por lo tanto designa un conjunto de elementos heterogéneo (instituciones, estructuras arquitectónicas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, ...), “tanto lo dicho como lo no dicho”, entre ello, el campo visual<sup>113</sup>; así como también tiene como una función estratégica dominante que supone una intervención racional de las relaciones de fuerza, siempre vinculada a uno o más límites de saber que derivan de él y lo condicionan. Foucault lo dice de esta manera: “esto es el dispositivo: estrategias de las relaciones de fuerza que condicionan tipos de saber y, a la vez, son

---

<sup>111</sup> Cf. Pollock, Griselda, “Whither Art History?”, en *Art Bulletin*, No. 1, 2014.

<sup>112</sup> Cuauhtémoc Hernández, “Diagrama, dispositivo y estrategia. A propósito del poder como relación de fuerzas en la lectura deleuziana de la microfísica foucaultiana”, en Ayala-Colqui, Jesús *et. Al.* (comp.), *Poder y subjetivación en Michel Foucault*, p. 188.

<sup>113</sup> Orazio Irrera, *Óp. Cit.*, p. 152.

condicionados por ellos”.<sup>114</sup> Y es por ello por lo que tomaremos tres ejemplos, a saber, la cámara oscura (instrumento), la fisiología (disciplina) y la vigilancia moderna (orden espacial).

¿Qué *hace ver* la cámara oscura? La cámara oscura fue el instrumento óptico dominante durante los siglos XVII y XVIII. Jonathan Crary señala el estatuto mixto de la cámara oscura al señalarla como una figura epistemológica (puesto que poseía privilegios sobresalientes para decir la verdad del mundo a partir de una representación “realista” de éste) dentro de un orden discursivo y también como un objeto dentro de una disposición de prácticas culturales.<sup>115</sup> Como señaló en su momento Deleuze: “las máquinas son sociales antes de ser técnicas”<sup>116</sup>. Como podemos constatar, las prácticas con la cámara oscura implicaron mucho más que su sólo ejercicio como instrumento óptico, pero sus múltiples relaciones de fuerza estuvieron casi siempre actualizadas a partir de su disposición visual y el modo en que *hacía ver* el mundo y sus representaciones de cierta manera.

En este sentido, Arthur K. Wheelock señala que el uso de la cámara oscura cumplió las pretensiones naturalistas de los pintores flamencos del siglo XVII, quienes pensaban que la perspectiva renacentista era demasiado mecánica y abstracta.<sup>117</sup> Punto en el cual coincide la precursora de la cultura visual Svetlana Alpers en su enfrentamiento entre el estilo del Norte de Europa frente a la pintura italiana.<sup>118</sup> El matiz para señalar estas posiciones respecto de la visión radica en que por una parte la cámara oscura definió el lugar de un observador interiorizado respecto del mundo exterior, y no solamente una representación bidimensional como es el caso para la perspectiva.<sup>119</sup> De ahí también la relación tan estrecha de la cámara oscura con una metafísica de la interioridad.<sup>120</sup>

---

<sup>114</sup> *Ídem*.

<sup>115</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, p. 53.

<sup>116</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, p. 66

<sup>117</sup> Para ahondar más en este punto véase Arthur K. Wheelock, *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650*, Outstanding dissertations in the fine arts, New York, 1977.

<sup>118</sup> Cf. Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

<sup>119</sup> Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 57

<sup>120</sup> Habrá que decir también que la pretensión de dotar de cierta vida e interioridad a las imágenes - el efecto Pigmalión, como algunos le llaman- fue algo que trascendió las prácticas y los usos de la

Finalmente, podemos decir que la cámara oscura descorporeizaba la visión. Lo que *hacía ver* la cámara oscura era el punto de vista monádico del individuo, legitimándolo. El modo en que este punto de vista pudo constituirse como una racionalidad hegemónica para este periodo fue a partir de que la experiencia del observador fue fundamentada en la relación entre un aparato mecánico y un mundo preexistente objetivamente verdadero.<sup>121</sup> Textos como la *Óptica* de Newton (1704) y el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke (1690) demuestran cómo la cámara oscura era modelo para la observación de fenómenos empíricos, pero también lo era para la introspección reflexiva y la auto-observación.

Es importante señalar que para el siglo XIX y XX se da una ruptura con esta posición respecto de lo visual, y que habremos de tener cuidado en no tratar al paradigma de la cámara oscura, como se ha llegado a pensar, como una etapa temprana de un proceso ininterrumpido y lineal de especialización de la visión, ni intelectual ni materialmente. Y más bien, con Foucault, poder señalar la discontinuidad que existe en este desplazamiento para poder saber qué efectos de saber circulan entre estos regímenes de visualidad.<sup>122</sup>

Así las cosas, preguntamos ¿qué *hace ver* la fisiología moderna? El surgimiento de un estatuto científico para los saberes acerca de la visión a principios del siglo XIX significó un desplazamiento de la mecánica de la luz y la transmisión óptica hacia una indagación sobre la constitución fisiológica del ser humano en general y el registro de lo visual en particular. Bichat es una figura paradigmática en este desplazamiento. Las ideas de Bichat provienen de sus estudios sobre la muerte, en los cuales la entiende como un acontecimiento múltiple y disperso. De acuerdo con Georges Canguilhem, el genio de Bichat consistió en descentralizar la noción de vida y de muerte para encarnarla en distintas partes de los organismos

---

cámara oscura y siguió impulsándose incluso ya entrado el siglo XIX. Los ejemplos son variados y van desde el praxinoscopio de Reynaud, el revolver fotográfico de Pierres Jules Janssen que intentaba registrar el paso de Venus (1874), el cronofotógrafo (1882) de Etienne-Jules Marey o el zoopraxiscopio (1879) de Eadweard Muybridge.

<sup>121</sup> Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 31

<sup>122</sup> Cf. “Verdad y Poder’ Entrevista de Alessandro Fontana y Pasquale Pasquino, 1976”, en Michel Foucault, *Microfísica del poder*, pp. 22 y ss.

(la muerte de la locomoción, de la respiración, etcétera).<sup>123</sup> En esta parcelación y división progresiva del cuerpo en sistemas y funciones, el sentido de la vista cobró una especial relevancia.

A mediados de la década de 1820, el biólogo y fisiólogo experimental Pierre Flourens había localizado y distinguido las funciones particulares de las actividades motrices, por una parte, y las actividades perceptivas por otra. La división anatómica de estos sistemas que regulan la vida significó también un reordenamiento del papel del sentido de la vista en relación con las demás actividades biológicas. Es decir, los artistas y pensadores<sup>124</sup> reiteraban el rol hegemónico de la vista, pero desde una justificación fisiológica, ya que aquél ya no dependía de los sistemas que regulaban la vida puramente instintiva.

La vida como nuevo objeto del poder, así como la emergencia de la fisiología en este momento del siglo XIX, representaron nuevas tecnologías de poder en torno a lo visual. Una parte importante de la disciplina encargada de este dominio de lo visual:

consistió en el estudio cuantitativo del ojo en términos de atención, tiempos de reacción, umbrales de estimulación y fatiga. Dichos estudios estaban relacionados con la exigencia de un conocimiento sobre la adaptación del sujeto humano a tareas productivas en las que la atención óptima era indispensable para racionalizar y hacer más efectivo el trabajo humano. La necesidad económica de una rápida coordinación entre ojo y mano al realizar las acciones repetitivas requirió un conocimiento preciso de las facultades sensoriales y ópticas humanas<sup>125</sup>

En este sentido, otro ejemplo de la articulación entre conocimiento y tecnologías del poder en el registro de la experiencia visual fue el estereoscopio. El

---

<sup>123</sup> Georges Canguilhem, "Bichat et Bernard", p. 161, citado en Crary, Jonathan, *Las técnicas del observador*, p. 111.

<sup>124</sup> Jonathan Crary señala que, para el caso particular de Arthur Schopenhauer, la distinción de Flourens fue muy importante en la medida en que le proporcionó un modelo para aislar la percepción estética de los sistemas que se ocupaban de la mera subsistencia del cuerpo. Cf. Jonathan Crary, "La visión subjetiva y la separación de los sentidos", en Jonathan Crary, *Óp. Cit.*, pp. 97-132.

<sup>125</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador*, p. 118. Para una revisión más amplia de la relación entre cuerpo y tecnologías del poder podemos revisar el libro de Didier Deleule y François Guéry *El cuerpo productivo. Teoría del cuerpo en el modo de producción capitalista*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs As, 1975.

estereoscopio fue desarrollado en un principio como un intento por cuantificar y formalizar las operaciones fisiológicas de la visión binocular, y se consolidó como una forma dominante de consumo de imágenes fotográficas por más de medio siglo. Por ello, lo podemos señalar como un ejemplo de tecnología de poder que opera desde el dispositivo de la fisiología moderna y que designa elementos heterogéneos (la circulación de las imágenes, conocimientos técnicos, ...) en un entramado de relaciones de poder que responden a una “urgencia” como lo era el nuevo orden del conocimiento del cuerpo en su intervención racional. “El estereoscopio es un lugar cultural [...] en el que esta brecha entre tangibilidad y la visualidad se hace particularmente evidente”.<sup>126</sup> Estas nuevas relaciones que disponen una nueva organización de la percepción visual llegan a tener eco incluso en la pintura modernista de las décadas de 1870 y 1880, así como en el desarrollo de la fotografía a partir de 1839.

Finalmente, una de las funciones del dispositivo en su despliegue en el campo social es la de distribuir lo visible. Y una de las consecuencias de dicha distribución de lo visible es la de concebir a los sujetos humanos como objetos de observación bajo la forma del control institucional, y en particular bajo la forma de la vigilancia. Sin embargo, hay que entender las diferentes disposiciones visuales de las tecnologías de poder que llevaron a posicionar a la vigilancia como una forma hegemónica del *hacer ver* a través del surgimiento de las disciplinas.

En *El nacimiento de la clínica* (1963), Foucault señala la transformación que sufrieron las prácticas médicas en el siglo XIX, a partir de dos figuras representativas y paradigmáticas del modo de hacer medicina, a saber, Philippe Pinel (1745-1826) y Xavier Bichat (1771-1802). Esta transformación radica en cómo es que la anatomía patológica logró desplazar al modelo nosológico como medicina de las especies: del “¿qué enfermedad tienes?” al “¿dónde te duele?”. Lo que para el ámbito visual significa el desplazamiento de la visión absoluta de la medicina clásica a una visión comparativa de la anatomía patológica y la fisiología. En este marco, la invención del estereoscopio (1816) a pesar de que intuitivamente deja de

---

<sup>126</sup> Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 39



lado la actividad visual, nos damos cuenta de que no es del todo así, puesto que, menciona Foucault, en su articulación con los demás sentidos (oído y tacto), se sigue presuponiendo un orden visual. Por ello es un ejemplo claro de este *hacer ver* y de la sujeción de los demás sentidos al “triumfo de la mirada” en la autopsia. Así, el principio de visibilidad organiza la percepción de la anatomía patológica en la forma del conocimiento de lo individual.<sup>127</sup> De ahí que la visión de nosotros mismos derive ahora de una “finitud autopsica” fundada en la óptica clínica que ha abierto el interior del cuerpo humano a la luz de la muerte y la enfermedad.<sup>128</sup>

Para fines del siglo dieciocho... ver consiste en dejarle a la experiencia su mayor opacidad corporal; la solidez, la oscuridad, la densidad de las cosas cerradas sobre sí mismas, tienen poderes de verdad que no se deben a la luz, sino a la lentitud de la mirada que pasa sobre ellas, y poco a poco dentro ellas, llevándoles nada más que su propia luz. La residencia de la verdad en el oscuro centro de las cosas está vinculada, paradójicamente, al poder soberano de *la mirada empírica* que convierte su oscuridad en luz<sup>129</sup>

Este desplazamiento se trata de una tecnología particular que hace circular las relaciones de poder en torno de la visión *haciendo ver* de cierta manera específica. Se trata de un desplazamiento que convoca y articula la luz, las nociones de verdad, el poder y la visualidad.

Por otra parte, aunque en el mismo sentido, podemos preguntarnos ¿qué *hacen ver* las tecnologías del poder como vigilancia? A pesar de que la respuesta a cómo se han transformado las relaciones entre visión y poder no es el tema fundamental en *Vigilar y Castigar* (1975), no obstante a lo largo de este texto encontramos diferentes nodos que nos ayudan a pensar aquellas relaciones. Principalmente aquella transformación que va de los festivales crueles del poder soberano hacia la inspección (y auto-inspección) universal que bajo el presupuesto de una visión panóptica emergen como tecnología del poder disciplinario en

---

<sup>127</sup> Thomas R. Flynn, “Foucault and the eclipse of vision”, Kleinberg-Levin, David (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*, p. 278.

<sup>128</sup> John O’Neill, “Foucault’s Optics. The (in)vision of morality and modernity”, en Jenks, Chris (ed.), *Visual culture*, p. 190.

<sup>129</sup> *Ibidem.*, p. 194. La traducción es mía.

diferentes instituciones. Los ejemplos de la primera relación entre visión y poder son ampliamente descritos en la primera parte de aquel texto, siendo la ejecución pública del regicida Damians la más elaborada. Esta ejecución representa un despliegue del poder soberano a través de la visibilidad, es decir, se reitera la intención monárquica de *mostrar* a la población lo que la primera puede hacer.

Más aún, la orquestación de la representación que articula el poder y la visión no se encuentra solamente en las ejecuciones públicas, sino también, en el polo social opuesto, en las celebraciones reales (bodas, coronaciones, ...) y otras festividades. Incluso podemos decir que el retrato real es una presentación virtual del poder soberano. En las ejecuciones públicas, el soberano actúa por medio de sus agentes y el pueblo *mira*; así como también es parte del proceso que el criminal mismo aguarde el *observar*, en la medida que siga consciente, la tortura de su propio cuerpo.

Es difícil saber con exactitud los orígenes de la relación entre poder y visión, en particular con una visión entendida a la manera de vigilancia como tecnología de poder; si bien hay algunos teóricos que afirman que existe una línea genealógica que sitúa el dominio más temprano de la visualidad en relación con la plantación esclavista y sus modos de vigilancia y supervisión, esto en la consolidación del proyecto colonial decimonónico.<sup>130</sup>

Encontramos que después del despliegue visual del poder soberano patente en el relato que Foucault hace sobre la ejecución de Damians, el diagrama de relaciones de fuerza habrá cambiado sus objetos y sus funciones. Es decir, el desplazamiento discursivo y visual pasó de tener meramente al cuerpo como el objeto real del aparato de castigo a sumar, de ahora en adelante, al alma como otro dominio de saber y de poder. En este sentido, podemos decir que dicha anexión del alma en el diagrama de las relaciones de fuerza produjo también una nueva distribución de lo visible y lo invisible.

---

<sup>130</sup> Sergio Martínez, *Cultura visual. La pregunta por la imagen*, p. 84.

Esto fue posible en gran parte gracias al dispositivo identificado con una nueva arquitectura pensada a partir de los alcances y límites de la visión y del *ser visto*. Así, mientras que para Merleau-Ponty la relación *ver-ser visto* se vuelve incluso ontológica porque define nuestra propiedad de ser humano, para Jeremy Bentham (1748-1832) dicha reciprocidad no es inevitable, puesto que es posible pensar una disposición espacial y arquitectural que incite una relación unidireccional de la mirada, logrando la objetivación de ésta en las relaciones humanas.<sup>131</sup> En este sentido, Svetlana Alpers a propósito de pinturas de Velázquez como *La fábula de Aracne (Las hilanderas)* (1675), *El triunfo de Baco* (1629) o *La rendición de Breda* (1634-35), y claramente en *Las Meninas* (1656), deja patente la relación *ver-ser visto* para el campo pictórico. Nos dice que, en éstas, “la mirada, más bien, señala desde dentro de la imagen que el espectador fuera de la imagen es visto y, a su vez, reconoce el estado de ser visto”.<sup>132</sup>

A través de procedimientos de individuación, normalización y vigilancia, fue posible, por una parte, ir segmentando cualquier grupo en cuestión para que fuera susceptible de ser observado y controlado. Nos resulta relevante en particular el rol que tuvo la visión para este tipo de prácticas. Por ejemplo, el examen es una práctica que, según Foucault:

combina las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar [...] La superposición de las relaciones de poder y de las relaciones de saber adquiere en el examen toda su notoriedad visible<sup>133</sup>

En suma, aquello que hizo Bentham fue combinar en una figura y estructura eficiente lo que hubiera requerido numerosos esfuerzos para ejercer el poder.<sup>134</sup> El panóptico entonces se nos presenta para pensarlo como un sistema óptico y arquitectural, y como un dispositivo que *hace ver* a través de una mirada objetiva, que como dice Thomas R Flynn, más que contener la hegemonía de la visión en el

---

<sup>131</sup> Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, p. 15.

<sup>132</sup> Svetlana Alpers, “Interpretation without Representation or, the viewing of *Las Meninas*”, en *Representations*, p. 32. La traducción es mía.

<sup>133</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 215.

<sup>134</sup> Gary Shapiro, *Archeologies of vision*, p. 295.

periodo moderno, el matrimonio de poder-visibility del principio de Bentham sirvió para intensificarla. Este mismo autor engloba acertadamente que:

La arqueología de la mirada médica de Foucault rastreó la transformación de esa visión posterior [la que fundó el *cogito* cartesiano] y el desplazamiento de su espacio en la episteme moderna. Su genealogía del sistema penal reveló la transformación de la ostentación del castigo en la mirada sutil y normalizadora del inspector y supervisor y el desplazamiento de su objeto del cuerpo físico al cuerpo-alma como materia de la que se constituyen los sujetos.<sup>135</sup>

Los dispositivos y estrategias visuales para cierta formación histórica encuentran su expresión de múltiples maneras, esto es, en una multiplicidad de tecnologías del poder, según las cuales, cada una produce elementos diferentes sobre la base de sus intervenciones en la multiplicidad: “Así, el dispositivo jurídico forja individuos que son sujetos de derecho, el disciplinario genera cuerpos individuales normalizados y el de seguridad construye una realidad estadística, la población”.<sup>136</sup> Por lo tanto, la expresión visual de la intervención sobre las multiplicidades también nos deja diferentes maneras de producir imágenes, basta con observar cómo en el siglo XIX se experimentaron diversos cambios en la cultura visual y la producción de imágenes, en particular expresada desde su forma retratística. Estos cambios van del retrato miniatura de naturaleza artesanal y de producción escasa a partir de la destreza artística, al fisionotrazo<sup>137</sup> y su primera difusión en los grabados de siluetas conservando cierta habilidad manual, llegando finalmente hacia la fotografía sostenida en una operación mecánica.

En el marco de la cultura visual de entonces, la realización y divulgación de imágenes retratísticas era la manera imperante de producción pictórica. Esta divulgación cada vez mayor hizo que la valoración de las imágenes se fuera secularizando cada vez más, esto es, en la medida en que era más fácil y económico

---

<sup>135</sup> Thomas R Flynn, *Óp. Cit.*, p. 283.

<sup>136</sup> Guillermo A. Vega, “El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la ‘microfísica’ y el tratamiento de la multiplicidad”, en Ayala-Colqui, Jesús; Lugo Vázquez, Mauricio y Soto Núñez, Luis Daniel (comps.), *Poder y subjetivación en Michel Foucault*, p. 152.

<sup>137</sup> Instrumento óptico mecánico operado manualmente e inventado en 1786 por Gilles-Louis Chrétien. Fue utilizado a lo largo del siglo XIX como una máquina de dibujo capaz de trazar los perfiles de objetos y modelos sobre láminas de cobre.

el acceso a este tipo de imágenes, éstas fueron adquiriendo un valor cada vez más pasajero. Se pasó de la imagen de culto a una imagen de valor pasajero hecha para su consumo y desecho. Por ello el retrato fotográfico nunca encontró su lugar perdurable en las alturas del arte autónomo sino en la industria profana que decoraba los espacios del hogar burgués.

Aunque no únicamente, puesto que también sirvió para instaurar un uso de las imágenes particular en otros espacios como los archivos en comisarías, hospitales, cárceles, etcétera. La significación social de la fotografía en tanto que documento o evidencia emergió con el objetivo de la ampliación del saber de las subjetividades, y como vimos más arriba el “desplazamiento de su objeto del cuerpo físico al cuerpo-alma como materia de la que se constituyen los sujetos”. Para John Tagg, el “ser reproducido en una imagen ya no era un privilegio, sino un lastre de la nueva clase de los vigilados”.<sup>138</sup> El retrato fotográfico entonces se instauró como una tecnología de poder sobre el cuerpo social, que suscitó nuevos géneros de conocimiento y medios nuevamente perfeccionados de control en sus mecanismos de *hacer ver*.

El cambio del eje político de la representación en la documentación (finales del s. XIX y principios del s. XX) y la acumulación de un archivo sistemático de sujetos sociales, raciales y sexuales subordinados, no son signos de una democratización de la cultura pictórica.<sup>139</sup> Antes bien, aquellos fenómenos respondían al desarrollo de tecnologías de poder y de la emergencia de las disciplinas. Para ilustrarlo podemos pensar el desarrollo de la fuerza policial metropolitana que tardó poco más de diez años desde su creación en 1829 en Londres para que fuera posible contratar fotógrafos civiles para documentar a los individuos a partir de 1841. “Fue la policía la que instaló el nuevo nexo de poder-conocimiento en el corazón mismo de la vida de la clase trabajadora, extendiendo las técnicas emergentes de observación-dominación más allá de los muros de las

---

<sup>138</sup> John Tagg, *El peso de la representación* p. 78-79.

<sup>139</sup> *Ibidem.*, p. 18.

nuevas instituciones disciplinarias y reformatorias, como las cárceles y las penitenciarías”.<sup>140</sup> Se trataban de:

un retrato producto del método disciplinario: el cuerpo hecho objeto: dividido y estudiado; encerrado en una estructura celular de espacio cuya arquitectura es el índice de archivo; domesticado y obligado a entregar su verdad; separado e individualizado; sojuzgado y convertido en súbdito. Cuando se acumulan, estas imágenes vienen a ser una nueva representación de la sociedad<sup>141</sup>

Para cerrar este punto podemos incluso mencionar que, para Foucault, la figura de Napoleón funge como bisagra para explicar la transición del régimen visual de la soberanía ritual hacia la vigilancia disciplinaria moderna. Al mismo tiempo que conserva simbólicamente en su persona la pompa de la soberanía y su espectacular manifestación del poder, así también somos testigos de las incursiones del ejercicio diario de la vigilancia, volviendo cada vez más innecesario la mirada física y permanente del sujeto de poder. “La visibilidad apenas soportable del monarca se vuelve visibilidad inevitable de los súbditos. Y esta inversión de visibilidad en el funcionamiento de las disciplinas es lo que habrá de garantizar hasta en sus grados más bajos el ejercicio del poder”.<sup>142</sup>

La ceremonia solemne del soberano era evidencia del despliegue de su poder. Las disciplinas nacientes conservan el carácter ceremonial del despliegue de su poder sobre las subjetividades, por ejemplo en la revista o “desfile” militar, en el cual, “los súbditos son ofrecidos en él como ‘objetos’ a la observación de un poder que no se manifiesta sino tan sólo por su mirada [...] Entramos en la época del examen infinito y de la objetivación coactiva”.<sup>143</sup>

En resumen, se trata de tecnologías del poder que históricamente han dispuesto la visualidad para *hacer ver*, en este caso con fines disciplinarios que organizan la mirada para hacer efectivo el despliegue de su poder. Pero entonces

---

<sup>140</sup> *Ibidem.*, p. 98.

<sup>141</sup> *Ibidem.*, p. 101.

<sup>142</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, pp. 219-220. “

<sup>143</sup> *Ibidem.*, pp. 218-220.

nos podemos preguntar a su vez, ¿en qué otros ámbitos encontramos dispuesta la visualidad con estos fines?

## ii. Disposición y expresión pictórica: Manet y la luz

En 1968 Foucault dicta un curso sobre el arte italiano del siglo XV. Algunos comentaristas como Joseph Tanke afirman que este curso tenía la intención, sin lugar a duda, de servir como marco para explicar posteriormente la manera en que operaba el trabajo del pintor francés Édouard Manet (1832-1883) en tanto que ruptura con las convenciones pictóricas del *Quattrocento*.<sup>144</sup> De acuerdo con el filósofo norteamericano Gary Shapiro, el arte moderno, desde Manet, podría considerarse como una respuesta a la sociedad de la vigilancia. Dicha respuesta no consistiría solamente en alterar el carácter del objeto visto, sino también en reconfigurar las dinámicas y el diagrama de visión a los que está sujeto aquél.<sup>145</sup> La reconfiguración se daría desde diferentes frentes pictóricos, entre los principales se encontrarían la permisión de lo plano en las imágenes, la utilización de los colores contundentes -por ejemplo, el negro-, o bien, la eliminación de la apariencia de iluminación interna, por mencionar algunos.

Para Foucault, Manet encarna al primer artista visual en realizar su trabajo explícitamente en un intercambio con el archivo, esto es, como lo mencionamos en el primer capítulo, con el sistema general de enunciados y visibilidades. Este intercambio, a decir de Joseph Tanke, queda patente en el ensayo que Foucault realiza sobre Gustave Flaubert titulado *La tentación de san Antonio* (1964), en el que explora el nuevo espacio imaginario del siglo XIX -dicho espacio imaginario también estará minado por el trabajo de Manet-. Lo que hace Foucault, en el caso de sus reflexiones sobre Flaubert, es una investigación de archivo demostrando cómo es que Flaubert teje un nuevo espacio donde los elementos archivísticos (textos religiosos, comentarios, pinturas o imágenes impresas) se fusionan para

---

<sup>144</sup> Joseph Tanke, *Foucault's philosophy of art*, p. 53.

<sup>145</sup> Gary Shapiro, *Archeologies of Vision*, p. 304.

formar una red completamente única.<sup>146</sup> Es lo que anteriormente hemos intentado señalar al hablar del corpus y las formaciones en las cuales se despliegan los enunciados y las visibilidades. El caso paradigmático en relación con las visibilidades se encuentra, como nos dice Foucault, en las obras de Édouard Manet.<sup>147</sup> En las obras de Manet vamos a poder encontrar diferentes focos de poder y de resistencia al poder, esto por medio de las funciones que tiene la luz -entendida como el *hay luz*- como condición del corpus visual y de la formación histórica que constituye, así como la articulación que forma con la función del *hacer ver*.

Imágenes como *Almuerzo sobre la hierba* (1863) y *Olympia* (1863) son las primeras piezas que serán pensadas propiamente para ser “del museo”, constituyendo una ruptura que marca nuestra modernidad. Para Foucault, Flaubert es para la biblioteca lo que Manet es para el museo; ambos realizan sus prácticas, a decir de Foucault, en una relación fundamental y única con aquello que tanto en la escritura como en la pintura queda abierto indefinidamente.

En este sentido, una de las innovaciones más interesantes de pensar es la construcción del “*cuadro-objeto*” (*‘tableau-object’*) que está en juego en el arte de Manet. Respecto a este nuevo objeto lo que pretendemos es rescatar su disposición en tanto que imagen, así como también sus disposiciones en torno a las relaciones de fuerza que despliega, en particular su uso de la luz y la relación con la mirada.

Históricamente han sido constantes los entrecruces entre lo icónico, la luz y un trasfondo metafísico. Como vimos, estas singularidades actualizan sus relaciones de poder formando estratos que ahora podríamos reconocer como corrientes y estilos pictóricos.<sup>148</sup> La luz se adecuó por mucho tiempo con el modelo

---

<sup>146</sup> *Ibidem.*, p. 64

<sup>147</sup> El investigador Jonathan Crary coincide en señalar el parteaguas que representa la obra de Manet para los regímenes de visualidad, llegando incluso a señalar que la primera irrumpe de manera más potente que aquella que tradicionalmente la historiografía ha asignado a la fotografía. Véase Jonathan Crary, “La modernidad y el problema del observador”, p. 36.

<sup>148</sup> Tomemos por ejemplo las condiciones de emergencia de la perspectiva lineal. Los historiadores del arte renacentista señalan cómo es que con el constante pintar y repintar de las capillas familiares se fueron formando comisiones públicas abundantes y nuevas formas de patronazgo en las cuales la innovación y la experimentación estilística se fue volviendo cada vez más valorada. Filippo Brunelleschi (1377-1446) es el mayor ejemplo. Los frescos de Masaccio que, a decir de los



de los rayos geométricos que la óptica griega había privilegiado. La forma lineal perfecta se consideraba como la *esencia* de la iluminación, la luz así entendida adquirió el nombre de *lumen*, mientras que otro modelo que competía en el orden del discurso de la óptica y la pintura fue el concepto de *lux*, que por otra parte subrayaba la experiencia real de la visión humana.<sup>149</sup> En este mismo sentido encontramos la compleja relación entre la mirada y el objeto en el núcleo de la idea de *theoria*, y sus posibles implicaciones en el posterior dualismo moderno entre sujeto y objeto.<sup>150</sup>

El trabajo que realiza Manet con la luz le resulta fascinante a Foucault, más allá de su mero valor estético, por sus implicaciones para pensar una cuestión política que lo conforma. Es decir, si bien para historiadores del arte como el norteamericano Robert Rosenblum trabajos como *Almuerzo sobre la hierba* y *Olympia* “parodian” sus respectivos prototipos renacentistas para crear un sentido de descomposición pictórica -de ahí también la necesidad de Foucault de dictar primero un curso sobre el arte renacentista-, también es cierto que la relación que mantiene Manet con la tradición pictórica anterior es una operación mucho más compleja.

Manet es una figura fundamental porque sus obras transforman fundamentalmente las formas en que se componen y reciben las pinturas. Este desplazamiento consiste en dejar que las propiedades materiales de la pintura aparezcan dentro de la pintura misma, de modo que la capacidad de representación de la pintura sea en sí misma criticada [...] La obra de Manet permite, en última instancia, superar la representación<sup>151</sup>

Aunque nos es claro que Manet sigue siendo un pintor figurativo, las transformaciones patentes en su obra en relación con la tradición pictórica que lleva a cuentas va a ser una de las condiciones de posibilidad para que en el siglo XX

---

historiadores renacentistas, dominaron el lenguaje visual hasta el siglo XIX. En Joseph Tanke, *Óp. Cit.*, p. 68.

<sup>149</sup> Para un estudio de la distinción *lux/lumen* Cf. Vasco Ronchi, *Optics: the science of vision*, New York University Press, 1957.

<sup>150</sup> Martin Jay, “El más noble de los sentidos: la visión desde Platón hasta Descartes”, en *Ojos abatidos*, p. 31

<sup>151</sup> Joseph Tanke, *op. cit.*, p. 66. La traducción es mía.

fuera posible explorar la abstracción; a pesar de que la historiografía del arte tradicional ha ubicado el legado de Manet en el Impresionismo. No obstante el mismo Foucault llega a declarar en una entrevista de 1975: “Manet hizo en el ámbito de la pintura gran número de cosas en comparación con las cuales los impresionistas son absolutamente regresivos”.<sup>152</sup>

Lo que hace Manet, y que llama fuertemente la atención de Foucault, es cómo es que aquél confronta la tradición pictórica que históricamente trató de encubrir su propia condición material -principalmente teniendo en mente el arte florentino entendido como juego de evasión (*jeu d'esquive*)-, para ahora mostrar dentro de cada imagen sus condiciones materiales (entre otras cosas, el hecho de que la imagen es plana, que se ubica en un espacio físico, y sobre todo que está compuesta por luz). Véase por ejemplo el cuadro de *L'exécution de Maximilien* (1868), sobre el que Foucault señala cómo es que la gran muralla cierra violentamente el espacio de la escena. O de manera similar en *Le bal masqué à l'Ópera* (1873-1874), obra en la cual podemos observar cómo es que la pared empuja a las figuras hacia la vista del espectador, la cual se pretende excluir de las profundidades. “En lugar del juego de evasión, constitutivo de la pintura como representación, Manet expone las condiciones de posibilidad para la función representativa de la pintura”.<sup>153</sup>

Aquellas condiciones imposibles de representar en *Las Meninas*, pues en ésta:

En la extrema derecha, el cuadro recibe su luz de una ventana representada de acuerdo con una perspectiva muy corta; no se ve más que el marco; de modo que el flujo de luz que derrama baña a la vez, con una misma generosidad, dos espacios vecinos, entrecruzados, pero irreductibles: la superficie de la tela, con el volumen que ella representa (es decir, el estudio del pintor o el salón en el que ha instalado su caballete), y, delante de esta superficie, el volumen real que ocupa el espectador (o aun el sitio irreal del modelo)<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> *Ibidem.*, p.67.

<sup>153</sup> Joseph Tanke, *op. cit.*, p. 76.

<sup>154</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 23.

Con este ejemplo queda patente cómo es que se da el desplazamiento para pensar las condiciones de posibilidad de la imagen y cómo ejercen la función de *hacer ver*, en este caso por medio de las condicionantes que la luz pone en relación con las visibilidades. Aquí, y como queda manifiesto con Manet, los intentos de evasión de sus propias condiciones se hacen intencionalmente evidentes.<sup>155</sup> A grandes rasgos podemos decir que Manet reemplaza la luz artificial ostensible en el *Quattrocento* con la luz real que emana del exterior de la imagen. “Si la primera ayuda a esconder el hecho de que la pintura descansa sobre una superficie rectangular en encuentro con una luz real, la segunda explota esta luz para llamar la atención en el espacio en el cual el cuadro descansa”.<sup>156</sup>

Retomando los ejemplos anteriores, a saber, *Desayuno sobre la hierba* y *Olympia*, podemos señalar dos cuestiones importantes sobre la luz. El modo en que dos sistemas de iluminación heterogéneos caracterizan al primero, y el modo en que la luz implica al espectador en la desnudez protagonista de la segunda.

En *Desayuno sobre la hierba* encontramos, de acuerdo con Foucault, dos sistemas de iluminación en disputa: uno clásico y otro moderno. El esquema clásico es aquel que ilumina de manera descendente desde las alturas a la figura central de la mujer tomando el baño en el río; hay un “triángulo luminoso que pasa a través del cuerpo de la mujer y modela su rostro”.<sup>157</sup> Por otra parte, las demás figuras están sujetas a un sistema de iluminación diferente, más que ser iluminados por una fuente interna, esas figuras logran ser visibles por medio de una luz que golpea el cuadro desde un ángulo perpendicular. De esta manera la luminosidad distribuye sus propiedades físicas de manera diferente, dando un efecto general de planitud.<sup>158</sup> La contraposición puede notarse también en la cuestión de la vestimenta de los hombres y la desnudez de la mujer. Incluso, indica Foucault, vemos la posición poco

---

<sup>155</sup> Esto sin contar otras condicionantes sobre el conocimiento de lo visual. Por ejemplo, el paso que se da de la geometría óptica, propia de los siglos XVII y XVIII, hacia una geometría fisiológica desplegada a lo largo del siglo XIX. En este mismo sentido es que tales condicionantes dependían de la información que se tuviera sobre el ojo humano. Cf. Jonathan Crary, “La modernidad y el problema del observador”, en *op. cit.*, p. 35.

<sup>156</sup> Joseph Tanke, *op. cit.*, p. 76.

<sup>157</sup> Michel Foucault, *La pintura de Manet*, p. 37.

<sup>158</sup> Joseph Tanke, *op. cit.*, p. 77.

natural de la mano del hombre joven de perfil: el dedo pulgar indica la dirección de la fuente de luz interna, mientras que el índice doblado señala al origen de la luz exterior. Este es un ejemplo de cómo las imágenes de Manet se posicionan alrededor de la pregunta sobre las condiciones de posibilidad de la mirada y las visibilidades.

En este mismo sentido, en la obra *Olympia*, allende la controversia que desató en el Salón en 1865 -o bien como parte de ésta-, notamos una luz que ilumina directamente la desnudez de la modelo. La ruptura de la manera de representar el cuerpo femenino se da en relación con aquella otra de raigambre renacentista, por ejemplo, la *Venus* (1554) de Tiziano. Esta última posibilitaba una discreción y un placer voyerista más “delicado”, sujeta a un esquema de iluminación lateral que la volvía posible. “La propia mirada del espectador sobre la desnudez ilumina a *Olimpia*” a diferencia de la *Venus* de Tiziano. Mientras que en la composición de Tiziano había una distinción entre el principio de visibilidad y el lugar del espectador, Manet colapsa ambas. De manera que una vez que reflexionamos sobre las condiciones de posibilidad de la visibilidad, ahora también cambia la relación del espectador con la imagen, es decir, ahora podemos criticar las asunciones políticas y éticas de la representación.<sup>159</sup>

Así también vemos cómo es que las figuras en la obra de Manet no son individualizadas por medio de la profundidad, como lo era bajo el régimen visual panóptico y perspectivista, sino que se vuelven sujetos por medio de la repetición.<sup>160</sup> Veamos por ejemplo *La ejecución de Maximiliano* (1867) y *Baile de máscaras en la Ópera* (1873).

En el Panóptico la mirada es movilizada y fijada sobre cada individuo; es una mirada flotante o funcional que no necesita aparecer como la mirada de alguien en particular. En Manet el mirar no encuentra su objeto, ni su persona, aunque nosotros

---

<sup>159</sup> Aquí podemos encontrar una de las aproximaciones que más tarde desarrollarán teóricas feministas alrededor de la cuestión de la mirada, la representación del cuerpo femenino y la hegemonía patriarcal. Este tipo de análisis, pertenecientes también a los estudios visuales contemporáneos, son una de las consecuencias más evidentes de las discusiones en torno a las visibilidades, los dispositivos de poder y la circulación de las imágenes.

<sup>160</sup> Gary Shapiro, *op. cit.*, p. 308.

podamos ver la fuente de la que proviene. Lo que vemos, entonces, es un ojo desconectado del contenido de la visión<sup>161</sup>

En *El Balcón* (1868) queda patente cómo se produce un espacio misterioso en el cual las figuras se suspenden entre la vida y la muerte, entre un régimen que aviva y mata las imágenes.

Manet no descubre la pintura no-representativa, pues todo en su obra es representativo, en el sentido común de representación imitativa, sino que más bien incorpora los elementos básicos para el descubrimiento de la imagen y de la pintura como objetos. Así como Foucault ve en Marx, Nietzsche y Freud a los fundadores de una nueva suerte de discursividad, así también señala en Manet la fundación de un nuevo modo de visualidad. Y el ejemplo ostensible de ello lo encontramos en el museo, cuando éste se convierte en un espacio para ver imágenes planas. Imágenes que ya no cumplen la función de ventanas virtuales del mundo. “En una sociedad que ha instituido tantas ventanas y torres de vigilancia, la estructura cerrada del museo vuelve nuestros ojos hacia otro tipo de actividad”.<sup>162</sup>

Para hacer hincapié en nuestro punto podemos traer a colación la serie de pinturas *Dogs* (1973) de Paul Rebeyrolle (1926-2005), a la cual Foucault le dedica un ensayo que aparece en el catálogo de su exhibición. Estas pinturas muestran, cada una, a un perro cautivo sufriendo e intentando luchar contra su aprisionamiento. Las ventanas presentes en las pinturas no se tratan de salidas, sino más bien de un medio de inspección visual, que forma parte del aparato y del diagrama de vigilancia. La ventana como motivo deja de referir a una interioridad como en la pintura clásica y puede comenzar a pensarse desde su lugar condicionado por diferentes tecnologías del poder y del diagrama de vigilancia. Del mismo modo, tanto Manet como Rebeyrolle van a pintar con la intención de dotar de una dimensión de verticalidad a sus imágenes para poner en cuestión el espacio pictórico hegemónico y sus disposiciones espaciales, lumínicas y visuales. Aún más, en el caso de Rebeyrolle, si el contenido de las imágenes ya refiere al

---

<sup>161</sup> *Ibidem.*, p. 310.

<sup>162</sup> *Ibidem.*, p. 312.

aprisionamiento, es tautológico que éstas se presenten también en un espacio como el museo. Si *Las Meninas* nos había dejado confundidos por las ambiguas posiciones de identidad entre el pintor y los modelos, la serie de imágenes principalmente de Manet, y en menor medida de Rebeyrolle, nos sacuden por los usos que a contracorriente se realizan al respecto de la pintura clásica y sus regímenes de luz. Se tratan de ejemplos de tecnologías del poder que conducen las conductas, que *hacen ver*, pero que de otras ciertas maneras pueden ir encontrando modos para, parafraseando a Foucault en su definición de lo que es la crítica, no ser gobernado o regido “por ése, en nombre de eso, ...”<sup>163</sup> Y es en este punto que podemos englobar las articulaciones entre las imágenes y las tecnologías de poder.

### iii. Entrecruces artísticos: después de la sociedad de vigilancia

Para Joan Fontcuberta existe una serie de artistas que parten del marco conceptual foucaultiano para pensar las imágenes en el marco de la postfotografía, esto es, desde la producción visual proveniente de cámaras de videovigilancia y otros sistemas de visualización automatizada (cámaras satelitales, drones, ojos endoscópicos, entre otros). Habría entonces dos géneros artísticos comunes que hacen uso de dicho material, a saber, los artistas que seleccionan, editan y montan el material pictórico de tales medios, o bien los artistas que interactúan con tales medios con el objetivo de que sus acciones queden registradas.<sup>164</sup>

La disposición arquitectónica de las máquinas que *hacen ver* estaba sustentada en la instrumentalización espacial principalmente en la modernidad temprana, mientras que las diferentes disposiciones de las imágenes en el siglo XIX, así como también en el siglo XX, fueron catalizadores de la “democratización” y multiplicación de los modos de ver. Actualmente el arte es un buen lugar para explorar este tipo de disposiciones que hagan explícitos los diferentes modos en que *se nos hace ver*. Puesto que el arte es un registro desde el que se puede pensar otros puntos de vista respecto de la política basada en una metafísica de la

---

<sup>163</sup> Cf. Michel Foucault, *¿Qué es la crítica?*, 1995.

<sup>164</sup> Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, p. 159.

presencia, esto es, a través del arte se ponen en cuestión las políticas de la vigilancia invisible, los regímenes disciplinarios de supervisión y la administración y el control autoritario de la visión y la visibilidad. El ejemplo que Foucault pone es, como vimos, el de Rebeyrolle y el de Manet. Pero ¿qué otros artistas podrían ayudarnos a pensar dichas articulaciones?

Durante los últimos años ha sido recurrente el motivo de la vigilancia para las prácticas artísticas, exposiciones como “*Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera*” (2010), “*A look inside*” (2013) y “*Watched! Surveillance, Art and Photography*” (2016) son algunos de los ejemplos más relevantes al respecto. En estas se piensa alrededor del poder de la fotografía en la vigilancia, el espionaje y el voyerismo no sólo mediante tecnologías controladas por poderes institucionales sino también en la monitorización de los dispositivos personales y las redes sociales.

El paso que Deleuze señala en su *Post-scriptum sobre las sociedades de control* (1990) el cual va de las sociedad disciplinarias a las sociedades de control puede entenderse también en términos de las tecnologías del poder en relación con la visualidad. Las tecnologías del *hacer ver* no sólo funcionan disciplinariamente por inclusión y disyunción de manera concéntrica de los tiempos y los espacios, sino que también actualmente se multiplican y penetran en todos los espacios más sutiles de la vida diaria.

Dentro de la superproducción de imágenes y la vigilancia que eso conlleva, asistimos también a la proliferación de lo que Paul Virilio llamó “máquinas de visión”.<sup>165</sup>

Con la industrialización y proliferación de las estas prótesis de visión asistimos a un desplazamiento del lugar de construcción de las imágenes mentales, pues las engendramos a través de un punto de vista que no es el nuestro, sino aquél del objeto técnico. Esto significa que la condición de presencia conjunta del que ve y lo que ve queda suprimida. El cuerpo se encuentra cada vez menos solicitado, nuestro acercamiento al mundo ya no se produce necesariamente desde nuestra presencia

---

<sup>165</sup> Cf. Paul Virilio, *Maquinas de visión*, 1988.

física, sino desde una *teletopología*. Es decir, desde una aprehensión a distancia del espacio.<sup>166</sup>

Frente a esto también cabe decir que ya desde la cámara oscura nos encontrábamos en relación con máquinas de visión, sin embargo, el punto que habría que señalar aquí es el desplazamiento de la naturaleza de dichas máquinas, de lo análogo a lo digital, para pensar cómo es que las tecnologías de poder nos *hacen ver* desde esta realidad rodeada de objetos que en gran medida han dejado de ser inanimados, decorativos o mecánicos, y ahora se trata de objetos de visión inteligentes, informatizados e investidos de incontables sensores. Esto en el mismo sentido que Víctor Hugo cuando dijo “mi casa me ve y no me entiende”.

La auto-vigilancia, la vigilancia cooperativa y la exposición voluntaria como ejemplos de vigilancia horizontal implican nuevas formas de visualidad que a su vez nos llevan a diferentes modos de subjetivación. En la actualidad estamos inmersos en nuevos modelos post-panópticos como aquel que propone Zygmunt Bauman<sup>167</sup> como modelo sinóptico que corresponde a visibilidades líquidas, flexibles y desterritorializadas que son exigidos por la economía globalizada y la sociedad de consumo; los modos de subjetivación estarían igualmente exigidos por estas condiciones, de la producción de una fuerza de trabajo dócil y útil a la producción del sujeto como espectador y consumidor.<sup>168</sup> Pues así como Foucault señala que la modalidad específica del poder disciplinario y su “anatomía política” responde al crecimiento de una economía capitalista, así también podemos pensar ahora cómo es que los nuevos modelos de vigilancia, e incluso en general de la producción visual, responden también a una suerte de transformaciones económicas y culturales muy particulares.

---

<sup>166</sup> Alejandra López, “Régimen de visibilidad y vigilancia en la era de la Identidad Digital”, en *Revista Teknocultura*, p. 479.

<sup>167</sup> Aunque hay autores como Roy Boyne que problematizan las diferentes posturas, entre ellas la de Bauman, al respecto de los desplazamientos que ha tenido el “panopticismo” en ámbitos como el social y el político. Para ahondar más al respecto véase Boyne, Roy, “Post-Panopticism”, en *Economy and society*, no. 29 (2), 2000, pp. 285-307.

<sup>168</sup> *Ibidem.*, p. 493.



Frente a todo esto, encontramos también propuestas que apuntan a la resistencia de estos nuevos modelos de vigilancia. La artista y escritora alemana Hito Steyerl nos dice que una manera diferente de tratar la visualidad y las “máquinas de visión” es por medio de acciones que opongan resistencia al modo en que somos vistos más allá de la percepción hegemónica actual que nos percibe como imágenes-datos (cuestión a ahondar en el siguiente capítulo). En el video *How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File* (2013) Hito Steyerl desarrolla una serie de instrucciones sobre cómo lograr ser invisible en este capitalismo de las imágenes cuya exigencia de visibilidad favorece la vigilancia. Reducir la resolución digital de nuestras fotografías en las diferentes plataformas digitales es una primera acción, esto lograría descolocar nuestra mirada y nuestro acercamiento con el mundo puesto que el capitalismo de las imágenes incentiva la alta resolución, el flujo de datos y en este sentido, nuestra individuación en imágenes. Estas tecnologías de poder también quedan patentes en la posición desventajosa que tenemos frente a la automatización e industrialización de los objetos que *hacen ver*, esto es, la posición que nos coloca en desventaja respecto de tales objetos que superan extremadamente nuestra capacidad de visibilidad y además siguen manteniendo un carácter impersonal que resulta muy difícil de localizar y que, en última instancia, les exime de cualquier responsabilidad como agente intrusivo. Por lo tanto, nuestra agencia está en desviar y contrariar los mecanismos de captura *de y en* imágenes, encontrarle fugas a la imagen de alta resolución que encarna un capital cultural y que promete la superación de las constricciones del cuerpo y los conflictos de la vida material.<sup>169</sup> En otras palabras, abogar por lo que ella llama la “imagen pobre”, principalmente desde el arte como un registro experimental para pensar estas lógicas de circulación -sobre la cual ahondaremos en el siguiente capítulo- junto con otras posibles contravisualidades. En palabras de David Michael Levin:

la mirada soberana de una metafísica ocularcéntrica, una mirada cuya voluntad de poder presiona el discurso para obtener absoluta presencia en su centro y cuyo carácter colabora con el proceso social de instalar regímenes de poder autoritarios

---

<sup>169</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 54.

y totalitarios, será cuestionada y resistida por una posición de la mirada, y una manera de observar y de ver, que ponga en marcha un proceso continuo de descentramiento y dispersión<sup>170</sup>

El poder para Foucault está en todos lados no porque abarque todo, sino porque puede venir de cualquier lado. Lo interesante es ver cómo se configuran en diferentes épocas y en diferentes ámbitos (objetos, disciplinas, espacios, ...) las tecnologías de poder, del gesto epistemológico y social de confinar al paria, y sus implicaciones visuales, hacia el gesto minucioso reproducido ubicuamente por el cual el espacio visible es dividido para sujetar a sus habitantes a la vigilancia.<sup>171</sup> Es por ello que se vuelve menester reparar en los diagramas de las relaciones de fuerza, en nuestro caso desde una perspectiva visual, que abordara estos elementos en las formaciones históricas de las sociedades disciplinarias, tanto social como artísticamente, y ahora también las tecnologías de poder en las sociedades de control -cuestión ampliada y mayormente elaborada en el siguiente capítulo-

Otros ejemplos que podríamos mencionar finalmente y que pueden dotarnos de material para pensar lo hasta ahora dicho son los trabajos de Michael Snow, Peter Campus y Richard Mosse. En *DeLa* (1971) el artista visual canadiense Michael Snow desplaza la atención de las imágenes hacia el dispositivo que permite producirlas. La cuestión de la rostridad y su camuflaje para hacerle frente a los nuevos dispositivos de vigilancia queda patente en la obra *Three transitions* (1973), en la cual el artista norteamericano camufla su rostro utilizando la técnica del *chroma key*, esto es, pintando su cara con pintura verde logra que diversas imágenes se superpongan en él. Recordando que este trabajo resultó pionero e incluso augurador de las cada vez más finas e ubicuas tecnologías de vigilancia. Finalmente otro ejemplo bastante interesante lo encontramos en el fotógrafo documental y conceptual irlandés Richard Mosse. Las fotografías de Mosse se

---

<sup>170</sup> David Michael, Levin, "Keeping Foucault and Derrida in Sight: Panopticism and the Politics of Subversion", en Levin, Michael David (ed.), *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, P. 439. La traducción es mía.

<sup>171</sup> Cf. Michel de Certeau, "Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid pro Quo", en *Heterologies. Discourse on the Other*, p. 186.

basan en el uso de tecnología militar como infrarrojos y detección térmica para señalar las asociaciones con los imaginarios tecnológicos del control social, la cibervigilancia o la seguridad global; y más aún, señala Sergio Martínez, también logran señalar la figura del *homo sacer*, y los imperativos biopolíticos que cosifican la vida hasta el extremo.<sup>172</sup>

Estos ejemplos artísticos se enmarcan también en la pregunta por la visualidad digital, los modos de subjetivación y la circulación de imágenes actual. Pues como dice Sergio Martínez, “las imágenes tienen un carácter intersubjetivo que hoy está siendo gestionado por el capitalismo digital como veta de creación de beneficio. Las imágenes se ubican en la convergencia entre economía y producción de subjetividad”.<sup>173</sup> Dicho carácter intersubjetivo nos interpela como constantes participantes de esta cultura visual como sus artífices pero también como sus consecuencias. Se trata de un paso más adelante de las sociedades de vigilancia.

En conclusión, podemos decir con el teórico español Sergio Martínez, que:

La imagen no es sólo huella de la realidad. Es el registro de las huellas de los usos sociales que posibilita y de los que es objeto, de su circulación acelerada e interconectada, de sus dependencias con el cruce entre producción de subjetividad, economía e instrumentalización comunicativa<sup>174</sup>

A través de diferentes elementos sociales y culturales, esto es, desde disciplinas como la fisiología, sea por objetos técnicos como la cámara oscura o el estereoscopio, sea por un dispositivo arquitectural y espacial como el panóptico, o bien incluso en la expresión artística moderna o contemporánea, podemos encontrar focos de reflexión que articulen la mirada, las imágenes y las tecnologías de poder. Ahora bien, restaría preguntarnos por cuáles son las pautas, además de aquella de la creación de beneficio económico, que marcan el ritmo de la circulación actual de las imágenes. Este será el objetivo del siguiente capítulo, y finalmente haciendo explícita la interrogación por una epistemología visual crítica desde una

---

<sup>172</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 63.

<sup>173</sup> *Ibidem.*, p. 101

<sup>174</sup> *Ibidem.*, p. 53.

estética política, que aunque ha estado latente en todas las líneas anteriores, quisiéramos preguntarnos por su viabilidad a partir de todo lo dicho.

## Hacia una epistemología visual crítica

*Como el agua, como el gas, como la corriente eléctrica,  
que llegan de lejos a nuestros hogares  
para satisfacer nuestras necesidades  
casi sin esfuerzo, así nos alimentaremos  
de imágenes visuales o auditivas, que nacerán  
y se desvanecerán al menor gesto, a la menor señal.*  
Paul Valéry (1928)

*El significado de una imagen no subyace  
en su origen sino en su destino.*  
Sherrie Levine (1982)

Tanto Michel de Certeau como Martin Jay señalan que en la obra de Foucault, junto con su metodología y procederes, apoyados ampliamente en el tema de lo visual - incluso diríamos que impulsado por este mismo- podemos encontrar, quizá indirectamente, una crítica sobre los peligros y consecuencias de su hegemonía. En el capítulo anterior pudimos constatar los mecanismos y agenciamientos que, desde diferentes ámbitos (fisiológico, técnico, arquitectural, entre otros posibles), logran *hacer ver* en maneras particulares, así como también logran determinar las formas de ser codificado en términos de visualidad. Mecanismos y agenciamientos que podrían ser cuestionados desde la misma potencialidad disruptiva de las imágenes, como por ejemplo con Manet o Rebeyrolle, pero también con artistas contemporáneos como Hito Steyerl.

De ahí entonces que la circulación de las imágenes se vuelva un tema crucial para pensar una epistemología visual crítica; con este enfoque se puede hacer hincapié y extender la reflexión a las relaciones de poder, y con ellos nos dará cuenta de la naturaleza, percepción y uso de las imágenes contemporánea y de los posibles horizontes de resistencia.

### I. Circulación e hipervisibilidad

Ya en su madurez, Michel Foucault le dedicó un breve texto al artista francés Gérard Fromanger (1939-2021) con motivo de la exposición de éste titulada *Le desir est partout* (El deseo está en todas partes) (1975) en la Galería Jeanne Bucher. En este texto Foucault hace un breve recorrido por algunas posiciones y actitudes que han existido en los últimos dos siglos al respecto de las imágenes. Foucault nos señala que:

Entre 1860 y 1880 había un nuevo frenesí por las imágenes, era el tiempo de su **circulación rápida** entre la cámara y el caballete, entre el lienzo, la placa y el papel -ya fuera por sensibilización o imprimidas-; existía, entre todos los nuevos poderes adquiridos, **la libertad de trasposición, de desplazamiento, de transformación, de semejanza y de falsas apariencias; de reproducción, de redoblamiento y de trucaje. Se trataba del hurto, aún nuevo pero ingenioso, divertido y sin escrúpulos, de las imágenes.** Los fotógrafos hacían seudopinturas, los pintores utilizaban las fotos como bosquejos. Se abría un gran espacio de juego, dónde expertos de la técnica y aficionados, artistas e ilusionistas se deleitaban en el jugueteo sin preocuparse por su identidad.<sup>175</sup>

En otras palabras, las imágenes tomaron protagonismo en el campo social. Así, había quienes, como señala Foucault, se entregaban al juego de intervención, “migración y perversión”, de las imágenes, en el cual los profesionales y aficionados, pintores y fotógrafos, entre otros, no necesitaban asumirse como tales para producir imágenes, y donde los medios de la imagen pasaron a segundo plano (lienzos, placas sensibles, ...). Mientras que al mismo tiempo, había quienes tomaban actitudes de recelo y animadversión hacia este constante avance de las imágenes que permeaba el campo social. Esta posición está representada por Charles Baudelaire, quien en 1859 escribe sobre la fotografía:

El gran recurso de quienes no son pintores por naturaleza es querer asombrar con medios ajenos al arte en cuestión. [...] En estos días deplorables ha surgido una nueva industria, que contribuyó poco a confirmar la fe en la tontería y a arruinar lo que acaso quedaba de divino en el espíritu francés. Esta multitud idólatra, se entiende, postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza. En pintura y

---

<sup>175</sup> Michel Foucault, *La pintura fotogénica*, p. 115. Las negritas son mías.

escultura, el credo actual de las personas de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que alguien se atreva a afirmar lo contrario), es el siguiente: «Creo en la naturaleza y nada más que en la naturaleza (existen buenas razones para ello). Creo que el arte es y sólo puede ser la reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente pretende excluir objetos de género repugnante, como un orinal o un esqueleto). Así la industria que nos ofreciera un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto». Un Dios vengativo ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y ahora la multitud dice: «Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡creen eso, los insensatos!), aquel arte es la fotografía». A partir de ese momento, la inmundada sociedad se abalanzó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen grabada en placas.<sup>176</sup>

Lo que resulta claro a partir de estas dos actitudes frente a las imágenes es, por una parte la relevancia social y política que adquirió tanto la producción como la circulación de éstas, pero también es claro que las maneras tradicionales tanto de *ver* como incluso de la condición ontológica que se les daba a las imágenes sufrieron desplazamientos significativos. Estos desplazamientos son señalados por José Luis Brea, en su clasificación de las tres eras de la imagen, en particular abocándose, en el mismo sentido que hace Foucault, a cómo es que la *imagen materia*, caracterizada por su unicidad, su estaticidad y su espacialización, fue el tipo de imagen que sufrió “el ingenioso y divertido hurto sin escrúpulos” por parte del cúmulo de personajes (fotógrafos, pintores, aficionados, ...) que podrían intervenir y producir imágenes.

La intervención técnica manifestada en un incontable abanico de artefactos visuales (el estereoscopio, el *praxinoscopio*, el revólver fotográfico, entre muchos otros) y las múltiples experimentaciones con las imágenes (pintar las fotografías con acuarelas o pasteles, fotomontajes, fotografiar diferentes figuras sobre negativos separados y revelarlas para crear una imagen única, la cerámica fotográfica, el fotograbado, etcétera) significó un hito y una fuga icónica sin precedentes al respecto de las actitudes y regímenes de visualidad hegemónicos hasta ese

---

<sup>176</sup> Charles Baudelaire, “El público moderno y la fotografía”, en *El pintor de la vida moderna*, pp.104-108.

momento. “¡Qué enorme gozo en torno a esos procedimientos menores que se reúnen del Arte!”<sup>177</sup> escribió Foucault.

Un ejemplo de este cambio de régimen de visualidad fue no sólo la revocación de la pretendida unicidad del *objeto arte* y su aura, sino sobre todo la posibilidad de dislocar las demandas de las imágenes -en la era de la *imagen materia*- de darse a la contemplación “en lugar”. Pues así como vimos en el capítulo anterior respecto de la pintura de Manet, nuestra mirada históricamente ha estado sujeta a la organización ceremonializadora que obliga *el lugar* para posibilitar la mirada, sea este el templo, el teatro, el cine o el museo.<sup>178</sup> Con las ideas de Foucault sobre Gerard Fromanger vemos un primer ejemplo de diagnóstico sobre la circulación de las imágenes como agente activo en el despliegue de la visualidad en el campo social.

Uno podría pensar que con el nacimiento de la fotografía la producción de imágenes cada vez se volvería más democrática. Idea sostenida por el filósofo francés Régis Debray, quien escribió que “Kodak fue a la imagen lo que Lutero a la letra”.<sup>179</sup> Esto en el sentido de que así como con el protestantismo luterano la lectura e interpretación de las santas escrituras dejó de ser una actividad exclusiva de los sacerdotes para dar paso a que cada persona pudiera hacerlo individualmente, así también la producción de imágenes fotográficas, sobre todo desde la fundación de Kodak (1888) y su comercialización a gran escala, dejó de ser exclusiva de los profesionales, y ahora más bien todos podían ser fotógrafos.

Sin embargo, de acuerdo con Foucault el frenesí que mencionamos en un principio se fue paulatinamente sedimentando y logró estabilizarse gracias a la apropiación técnica, profesional, institucional y académica de la producción y difusión de las imágenes. La fragmentación del proceso de creación pictórica (unos

---

<sup>177</sup> Michel Foucault, *La pintura fotogénica*, p. 117.

<sup>178</sup> Por otra parte quedaría abierta la pregunta sobre cómo esos lugares (templo, teatro, cine o museo) sobrevivirán a la nueva dinámica de circulación de las imágenes que los volvería innecesarios, en la medida en que “los lugares” ya no son imprescindibles para las imágenes. ¿Cómo justificamos estos lugares? Y más aún, ¿cómo vamos a justificar a las imágenes que se sigan presentando en estos? ¿bajo qué economía de objetos e imaginarios? O bien, ¿cómo será para el museo en su hacer que las obras refieran a una historia del arte?

<sup>179</sup> Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 226.



“toman” la foto, otros “la entregan”, y así sucesivamente) significó un aletargamiento del impulso creativo tanto de los artefactos visuales como de las experimentaciones con las imágenes. En un diagnóstico que pareciera ser escrito para nuestros tiempos, Foucault señala en el ensayo anteriormente mencionado cómo es que privados de la posibilidad técnica del proceso completo de fabricar, producir y crear imágenes, y plegados bajo la obligación teórica de no leer las imágenes más que como lenguaje (como vimos en el primer capítulo), estaríamos abandonados a la fuerza de otras imágenes (políticas, comerciales, etcétera) ante las cuales no tenemos poder alguno.<sup>180</sup>

El impulso del poder creativo de las imágenes, en su estrecha relación con el proceso técnico y su significación social, se aletargó al punto de que paradójicamente hoy en día producimos más imágenes que nunca, pero moldeadas e insertas en la lógica y fuerza del capitalismo tardío. Si bien la mediación técnica y la reproducción mecánica, como Benjamin nos lo dijo, puso en suspensión la experiencia *aurática* de la obra de arte y su sujeción al ritual de culto (la *imagen materia*, según la terminología de Brea), también es cierto que la fuerza del capitalismo tomó ventaja de tal circulación.<sup>181</sup> Ese “frenesí de las imágenes” se fue convirtiendo en pretexto de su propia reproducción y conservación ante el que parece que no tenemos poder alguno. En la interpretación que Deleuze hace de Foucault, se trata de la integración institucional de las fuerzas y sus relaciones en formas precisas y con funciones determinadas.

Este punto es crucial para el desarrollo de nuestra reflexión, puesto que es en este marco que Foucault se pregunta: “¿cómo recobrar esa locura, esa insolente libertad que fue contemporánea al nacimiento de la fotografía?”. En este sentido, la respuesta a esta pregunta apuntará hacia la ampliación visual de la epistemología política, que en esta investigación entendemos como epistemología visual crítica, cuyas pretensiones son, como se dijo al principio, dar cuenta, de manera

---

<sup>180</sup> Michel Foucault, *La pintura fotogénica*, p. 118.

<sup>181</sup> Aquí cabría preguntarse para posteriores análisis si no es más bien que dicho tipo de circulación de las imágenes marcado por la reproducción mecánica nació desde un principio modelado por el capitalismo.

foucaultiana de un “diagnóstico del presente” al respecto de la circulación de las imágenes, pero también reflexionar sobre posibles horizontes de resistencia desde lo visual y las imágenes.

#### a. **Circulación actual de las imágenes.**

Para el teórico español José Luis Brea, en su texto *Las tres eras de la imagen* (2010), el fenómeno de la circulación y distribución de las imágenes actual podría enmarcarse en el paso que se da de una economía de la escasez de las imágenes (la *imagen materia*) hacia una economía de la abundancia (pensando en la imagen digital como paradigma).

Según la primera, el valor de las imágenes estaba regido directamente por las características de unicidad, originalidad y, como vimos, por su carácter de presentarse en *un lugar* y “sustanciadas en objetos” (cuadro, grabado, dibujo, bajorrelieve, ...). En este sentido, la circulación posible de las imágenes bajo la tónica de esta economía de la escasez radica en su estatización, en una producción limitada, redundante en el sentido de una re-producción identitaria de una imagen original, así como también una producción artesanal.<sup>182</sup> “En tanto que objetos singularísimos, y portadores del máximo de fuerza de individuación, [las imágenes bajo esta economía] tienden a acumular el máximo valor de intercambio imaginable, convirtiéndose en epítomes del sentido mismo de las *economías de escasez*”.<sup>183</sup> En otras palabras, esta economía de la escasez de las imágenes era la expresión de un “capitalismo propietario” donde el plusvalor se obtenía del hecho de *no tener suficientes* imágenes, y cada imagen en su singularidad poseía entonces el mayor valor posible.

Por otra parte, la economía de lo abundante se da, en un principio, en el marco de la mediación técnica y mecánica. Sin embargo, no se agota en él, antes bien la difusión y proliferación de las imágenes, ya de por sí abundante, se encona

---

<sup>182</sup> José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, p. 15.

<sup>183</sup> *Ibidem.*, p. 21.

y agudiza gracias a las determinaciones técnicas y las dinámicas capitalistas (v. gr. la fragmentación del proceso de creación pictórica). En este mismo sentido, diversos autores coinciden en la idea de una “desmaterialización” de la imagen en su expresión digital.<sup>184</sup> Aquí consideramos que el punto a resaltar no es tanto una posible “desmaterialización” sino más bien, como diagnosticaba Benjamin, una suspensión de la experiencia *aurática* de las imágenes y cuyas consecuencias las encontramos en la manera en que circulan las imágenes. Pasamos de una circulación de las imágenes regida por la estatización y ubicación en lugares determinados hacia su constante *(des)aparición en cada lugar* donde posemos la mirada. El límite numérico de la producción de la imagen se quiebra, y las imágenes entendidas como “objetos singularísimos y portadoras del máximo de fuerza de individuación” se vuelven ahora imágenes *cuales sean* inscritas en el orden de la producción infinita. –principalmente en el escenario de las mil pantallas al llamado de lo electrónico–.<sup>185</sup>

Ahora bien, la cuestión paradójica que rige la circulación actual de las imágenes es que aún incluso en la economía y la lógica de la abundancia de imágenes –manifiesta en el simple hecho que Johnny Winston indicó en 2011 de que “cada dos minutos hoy tomamos tantas fotos como las realizadas por la humanidad entera en el siglo XIX”–<sup>186</sup>, aun así se mantiene la percepción de *no tener suficientes*. Esta economía de los objetos y de los imaginarios está estrechamente relacionada con el carácter propietario del capitalismo y su regulación de las imágenes: escasearlas, desproducirlas, hacernos fantasearlas como pocas y consumibles. Paradoja que se extiende en el régimen de visualidad contemporáneo puesto que, éste:

no propicia la experiencia de las imágenes como bienes abundantes ni mucho menos ilimitados, sino al contrario, [propicia] un sentimiento a su propósito de

---

<sup>184</sup> Aunque también hay que ser cuidadosos con este tipo de afirmaciones ya que en última instancia no se trata de una desmaterialización literal porque la imagen sigue precisando de dispositivos materiales, de *hardware*, e incluso su carácter digital presenta consecuencias materiales tan importantes como la explotación de los recursos naturales y la contaminación de áreas naturales enteras.

<sup>185</sup> José Luis Brea, *op. cit.*, p. 76.

<sup>186</sup> Johnny Winston, “Photography in the Age of Facebook”, *Intersect* 6, 2, 2013.

invencible *ansiedad*; la falsa idea de que, como tantos otros recursos, también de las imágenes hay -para satisfacer nuestras necesidades sumadas- siempre *demasiado pocas*.<sup>187</sup>

Nos queda claro que actualmente las imágenes circulan y transitan desde la abundancia, aunque el sentimiento propiciado sea el contrario, y que esto representa, como se dijo, la integración institucional de las fuerzas y sus relaciones en formas precisas y con funciones determinadas. Entonces, y he aquí un punto crucial, habría que sumar a la inquietud de Foucault de cómo recobrar la locura contemporánea al nacimiento de la fotografía, una inquietud similar expresada por Joan Fontcuberta cuando nos dice que “estamos instalados en el capitalismo de las imágenes, y sus excesos, más que sumirnos en la asfixia del consumo, nos confrontan al reto de su gestión política”.<sup>188</sup>

Pero, antes de pasar a la cuestión del reto de la gestión política, quisiéramos señalar, a manera de diagnóstico, algunos otros ejes rectores de la circulación actual de las imágenes, tales como el modelo de producción, las estrategias postfotográficas, la datificación y el control biopolítico.

Como Luc Boltanski y Eve Chiapello argumentaron, el arte le entregó al capitalismo tardío su modelo de producción.<sup>189</sup> Características como la producción de lo nuevo, la multiplicidad abierta y móvil, o el acontecimiento genealógicamente indeterminado, son hoy partes del sistema operativo capitalista que estandariza el modo producción-imagen en formatos compartidos por los creadores de contenido. Para este punto, por lo tanto, diríamos que la imagen digital, como imagen paradigmática de la circulación contemporánea de las imágenes, “fulge con el brillo breve de la mercancía, en su captura fatal de los flujos de deseo”.<sup>190</sup> Inscrita en un mundo, “el de lo visual-digital en el que lo no visible, lo no configurable visualmente, apenas parece ya tener espacio o valor”.<sup>191</sup> Ya no siguiendo ningún orden de relato

---

<sup>187</sup> José Luis Brea, *op. cit.*, p. 93.

<sup>188</sup> Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, p. 7.

<sup>189</sup> Cf. Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Ediciones AKAL, Madrid, 2002.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>191</sup> Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, p. 7.

específico, más bien anclando su matiz característico en su capacidad de hacer sintaxis e instrumentar relaciones con otras imágenes -sin ningún límite numérico-.

Lo anterior queda patente en la característica de la economía del nuevo capitalismo cuando se hace “cultural”, y por lo tanto, tiene la potencia de crear *imaginarios de vida* y dárselos a sus mercancías para instituir procesos de sujeción tanto de las imágenes como de las subjetividades.<sup>192</sup>

Veamos el ejemplo del *punctum* barthesiano. Sin afán de adentrarnos en las múltiples dimensiones de éste, quisiéramos señalar, cómo es que la caracterización que hace Barthes en 1980 de las imágenes y fotografías que, desde su “azar” y unicidad, nos pinchaban y nos dejaban una marca emotiva, parece trastocarse, por decir lo menos, frente a los nuevos modos de consumo, producción y circulación de las imágenes. Aquellas imágenes que hacían del momento pasado capturado en la imagen algo visualmente presente, exponiendo “la naturaleza múltiple y compleja del tiempo para un espectador que se queda con-movido y comprometido con ella”<sup>193</sup>, parece perderse, por no decir que desaparece, en la ingente cantidad de imágenes que no nos importan.<sup>194</sup>

Este eje rector nos muestra cómo es que la circulación contemporánea de las imágenes modela una mirada fractalizada que muy difícilmente logra conmovernos, y que promueve una experiencia de imágenes anestesiadas “mediante su inclusión en la temporalidad acelerada del intercambio y del consumo de objetos visuales dirigida finalmente al sometimiento de los imaginarios y de los flujos del deseo”.<sup>195</sup>

Estos desplazamientos de actitudes y características de consumo y circulación son enfocados por el conjunto de prácticas convocadas bajo el término “postfotografía”. Dicho término surge en el mundo académico a principios de los

---

<sup>192</sup> Cf. Al respecto de la cuestión de la cultura como recurso, George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.

<sup>193</sup> Sergio Martínez, *Cultura visual. La pregunta por la imagen*, p. 71.

<sup>194</sup> Aunque también habría de ponerse a discusión qué es lo que pasa con tales afectos respecto a las fotografías. ¿No sería el *punctum* parte de las razones por las que guardamos, damos *like* o compartimos ciertas imágenes?

<sup>195</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 71.

años noventa, algunos identificándolo con prácticas fotográficas vinculadas a postulados posmodernistas, y otros con los efectos de la tecnología digital. La primera utilización del término se encuentra en el ensayo del artista canadiense David Tomas “*From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*” publicado en 1988. En este ensayo Tomas señala la postfotografía como una contra-práctica crítica que combatiría los principios de la fotografía (*un punto de vista, una mirada, el producto de una tecnología de representación*).<sup>196</sup> Es entonces que podríamos preguntarnos ¿puede la postfotografía contener en ella una potencia de resistencia a los regímenes de visualidad hegemónicos? ¿Qué encuentros y distancias hallamos entre ellos? ¿Será que las estrategias de la postfotografía podrían leerse como reactivación del *punctum*? Y sobre todo, ¿qué nos dice la postfotografía para diagnosticar el régimen de visualidad actual y la circulación contemporánea de las imágenes?

Véase el ejemplo de la instalación *Photography in Abundance* (2011) del artista holandés Erik Kessels. En ella se vuelca alrededor de millón y medio de fotografías, que el autor descargó de internet e imprimió en tamaño de tarjeta postal, en las diferentes salas del edificio. Esta cantidad de fotos correspondía solamente a la cantidad de imágenes subidas a *Flickr* durante 24 horas. Se trata de un ejemplo de la saturación visual y el inconmensurable flujo de imágenes que transitan en el campo social-digital. Esta sería una expresión visual de la declaración de Hito Steyerl de que no *navegamos* en datos e imágenes, sino que estamos *ahogados* en un océano de ellas. Y es también un ejemplo entre muchos otros de las numerosas prácticas postfotográficas derivadas desde los sistemas de registro fotográfico omniabarcantes como Google Earth, hasta los actos creativos apropiacionistas basados en bancos de imágenes digitales. Esta instalación también es incisiva en la cuestión sobre si tenemos suficientes imágenes, y más aún se pregunta si no es, como señala Fontcuberta, que “la hipervisibilidad sería sólo una hipocresía”. Si tomamos la proposición de Fontcuberta en serio, tendríamos entonces que secundar también a Deleuze en su advertencia de que la hipervisibilidad sería un

---

<sup>196</sup> Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 29.

riesgo para los modos de subjetivación, esto es, para los diferentes modos de vida. Y reiterar la crítica a la hipervisibilidad en su simulación de que nada ha sido invisibilizado como consecuencia principal de la circulación actual de las imágenes.

Como vimos, la simple pugna benjaminiana por la democratización y difusión de las imágenes parece no ser suficiente, e incluso, como vimos, también presenta peligros, puesto que esta lógica de dispersión digital termina por integrarse “en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales”.<sup>197</sup>

Sumado al modelo de producción y las estrategias postfotográficas se suma el fenómeno que Alejandra López Gabrielidis, entre otros autores, identifican con el nombre de “*datificación*”. Diversos autores coinciden en que los datos son y serán el recurso económico por explotar en el siglo XXI. En este marco es que la *datificación* se encuentra ligada directamente al Big Data e implica no sólo la traducción digital de la realidad a un lenguaje binario, sino que también realiza “acciones de poder”: integración de enormes bases de datos, conectar, analizar, catalogar, manipular, etcétera, toda la información, en este caso dispuesta visualmente. Se trata de dinámicas algorítmicas que hacen, por ejemplo, que la imagen de un árbol que muestra una fotografía digital, en cuanto pura información visual, se corresponda con una traducción a lenguaje binario que es dicha imagen, pero también que se tengan los metadatos que informan acerca del lugar donde se tomó la fotografía, el día, la hora, la cámara que se utilizó, etcétera.<sup>198</sup> El proceso de datificación también hace posible, el camino inverso, esto es, dar una imagen a todos aquellos datos que por su magnitud seríamos incapaces de representar sin ayuda informática. Son traducciones visuales que simplifican, mediante diagramas, esas cantidades ingentes de información.<sup>199</sup> Así, dichas visualizaciones, nos

---

<sup>197</sup> Marina G. de Angelis, “Del Atlas mnemosyne a GIPHY. La supervivencia de las imágenes en la era del GIF”, en Lucero, María Elena, *Imágenes en tránsito*, p. 3.

<sup>198</sup> Alejandra López Gabrielidis, “Régimen de visibilidad y vigilancia en la era de la Identidad Digital”, en *Revista Teknocultura*, p. 479.

<sup>199</sup> Juan Martín Prada, *op. cit.*, p. 21.

permiten navegar por ese mar de datos a diferentes escalas, sean estas macro-escópicas (*Google Earth*) o micro-escópicas (*Photoshop*).

En este sentido, también asistimos actualmente a la exploración y monitoreo de nuestros datos electrónicos en lo que desde hace años se le ha dado el nombre de *dataveillance* (*data* y *surveillance*).

Estos modelos de datificación son el mecanismo por el cual las grandes redes computacionales, los gobiernos y hasta nuestras amistades, hoy interpretan quiénes somos, organizándose una suerte de poder blando (*soft power*) entre el individuo y su realidad, con capacidad de “hipermodulizar” al conjunto en gran escala, operación que es necesaria interpretar en términos de la biopolítica” Queda por demás decir que toda esta información no nos es de hecho asequible democráticamente, antes bien, es ordenada, clasificada, usada y casi siempre vendida a los intereses del mercado global, así como para uso y control gubernamental.<sup>200</sup>

Este permanente rastreo de nuestra actividad digital por parte de los sistemas automatizados de las grandes empresas del Internet para bombardearnos con publicidad personalizada de acuerdo con nuestros intereses nos lleva a la pregunta “¿quién es el espectador en internet?”. Cuya respuesta más pertinente no sería sino “el algoritmo”, es decir, “esa mirada matemática que cuantifica, mide, analiza y predice”.<sup>201</sup> Esto quiere decir que en última instancia el horizonte de expectativas de sentido de las imágenes está determinado por el poder de las aplicaciones y el algoritmo para conectar nuestras experiencias con sus sugerencias basadas en nuestros intereses y preferencias.<sup>202</sup> Es una plenitud simulada de sentido sin posibilidad crítica.

---

<sup>200</sup> Cf. Pedro de Alverlanga (comp.), *Imágenes mutantes, Transformaciones en las industrias culturales*, p. 106.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 156

<sup>202</sup> “Dentro del ecosistema de plataformas sociales como Facebook, Google, Twitter operan plataformas de vigilancia como Acxiom, Epsilon, Experian, Oravle, Quantum, CCC Marketing, denominadas como *Data Brokers*, que cuentan con permisos para capturar información específica sobre la actividad de los usuarios: visitas de páginas, clics, tiempo de visualización, acceso a micrófonos y cámaras, actividad de las pantallas, compras, preferencias, gustos, posts y comentarios en las redes, registros, descargas, historiales de navegación, redes de contacto, redes de mails, teléfonos, localización de GPS”, en *ibidem*, p. 113.



Los alcances sociales de este fenómeno podrían encontrarse en pensar una ciudadanía no asignada por nacimiento y complejos documentos legales, sino por los datos ordenados algorítmicamente hacia una *Algorithmic Citizenship* como demuestra el artista inglés James Bridle en su proyecto *Citizen Ex* (2015) o el trabajo del estonio Timo Toots en *Memepol* (2011) donde los datos digitales de los visitantes se visualizan en una máquina para señalarnos de manera contrastante los peligros de la gestión gubernamental o comercial de los rastros digitales que vamos dejando en las acciones más comunes de nuestra vida, entre ellas, nuestra producción de imágenes.

La hipervisibilidad está sujeta a un régimen que determina maneras de ver y maneras de ser codificados en términos visuales, tributario de lo que Deleuze llamó sociedades de control. En el segundo capítulo ahondamos en lo que Foucault ha dado en llamar “microfísica del poder” expresada en particular en las técnicas disciplinarias. Dichas técnicas consisten, como vimos, en actuar sobre una multiplicidad de manera que sus fuerzas confusas, inútiles o peligrosas puedan convertirse en clases ordenadas. Esto quiere decir entonces que pensar desde una microfísica del poder que actúa de acuerdo con las fuerzas de una multiplicidad significa ir más allá de los dualismos dialécticos que piensan el poder como un “drama único” (el del Espíritu para Hegel o el del Capital para Marx).<sup>203</sup> En el sentido de las disciplinas, se trata de acciones de poder que reprimen toda variación que vaya más allá de los códigos establecidos, es decir, acciones de poder que actúan sobre la virtualidad de los comportamientos y las formas de vida que tengan posibilidad de variación; orientación equivalente en el caso de las técnicas biopolíticas (la salud pública, las políticas de la familia, ...) que “se ejercen como gestión de la vida de una multiplicidad”<sup>204</sup>, pero cuyo dominio de acción se avoca a una multiplicidad numerosa (la población en su conjunto) y un espacio abierto (los límites de la población definición por la nación).

---

<sup>203</sup> Maurizio Lazzarato, “Los conceptos de vida y de vivo en las sociedades de control” en *Políticas del acontecimiento*, p. 82.

<sup>204</sup> *Ibidem.*, p. 84.

Sin embargo, para las condiciones del mundo en que vivimos, y como bien señala Deleuze, esta voluntad de encierro, “de hacer pasar a la existencia un solo mundo disciplinado entre la infinidad de mundos posibles”<sup>205</sup> ha fracasado. El problema del poder ya no está solamente en encerrar la virtualidad y el afuera, disciplinando las subjetividades y gestionándolas en términos de población, sino que las acciones de poder se han desplazado hacia el terreno de la modulación. El control, la regulación y la captación cotidiana de las fuerzas desplegadas en el campo social instituyen procesos de sujeción en capas cada vez más finas y en conductas cada vez más sutiles. Además de la integración institucional de las fuerzas, ahora también se captan, se regulan y se dirigen de manera no lineal, ni progresiva, sino omnipresente y multidireccional las fuerzas que toda singularidad despliega en el campo social.

Si la disposición del poder en la que estamos insertos es la de la modulación de las formas de vida, en cada regulación, en cada imagen comercial dispuesta para nuestro consumo, y en cada captación de nuestra atención, estarían en juego relaciones de fuerza y de poder que determinan nuestros hábitos de percepción y la manera en que somos codificados en términos visuales. Es una gestión política, y micropolítica, que actúa desde las capas más finas de las subjetividades, y que por tanto recaería en otra cara del control biopolítico, ya no sólo en sus diferentes técnicas aplicables sobre la población en general, sino también en cada percepción en su singularidad.

Para José Luis Brea, estamos inscritos en un régimen de *hipervisión administrada*, derivado del régimen más amplio que sería la sociedad de control. La administración refiere a zonas de visibilidad y opacidad bien delimitadas -lo que en el primer capítulo referimos como el *hay luz*-. Es un régimen que regula:

...lo que accede a ser visible y quién accede a poder verlo; determinar dónde se cortan o abren los flujos y las transferencias de imaginario en el espacio público, quién vigila o quién es vigilado, todo ello prefigura ciertamente movimientos, actividades y estructuras políticamente decisivos en su regulación de los actos de

---

<sup>205</sup> *Ibidem.*, p. 89.

ver y de las arquitecturas -tanto técnicas como sociales- de la visualidad, y de ellos se siguen consecuencias directas para la propia cartografía política de nuestras *sociedades de control* -en las que la relación entre visualidad y poder reviste entonces la más alta importancia<sup>206</sup>

Esta hipervisibilidad administrada tiene en sus límites la modulación, gestión y regulación de dispositivos para *hacer ver*. Por ello, lo que está en juego y lo que ha de ser convertido en *objeto de lucha* es lo que Rancière llama la “división de lo sensible”, con el objetivo de forzar su *redistribución*.<sup>207</sup>

### **b. Performatividad e interfaz**

Una característica más de la circulación actual de las imágenes que merece una mención especial es la de la performatividad. El carácter performativo de las imágenes se deriva de los desplazamientos descritos anteriormente sobre la carencia de una imagen *original* y única en el marco de su circulación contemporánea, aunado a la imposibilidad de un análisis basado únicamente en una multiplicación de las imágenes como en la época de la reproducción mecánica.

Dicha característica nos es más clara si atendemos a cómo es que se dan los diversos modos de ser de la imagen. Por una parte, la fotografía analógica se define por la inscripción de un instante que *fue*, como un documento que queda de aquello que ya no está o dejó de ser así y ante el que se ampara una realidad pasada, además de una experiencia visual siempre relacionada con la conciencia de la muerte y la desaparición. Mientras que, por otra parte, la imagen digital, y el cómo circula, se define por su variación y fugacidad, pues “hay que destacar que, a través del propio lenguaje, estética y ritmo de la edición, se expresa la naturaleza performática de las imágenes”<sup>208</sup>, es decir, la imagen digital sólo *está siendo* a cada

---

<sup>206</sup> José Luis Brea, *op. cit.*, p. 122.

<sup>207</sup> *Idem*.

<sup>208</sup> Gisela Cánepa, “Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales”, en *Poliantea*, p. 190.

ocasión que se nos muestra.<sup>209</sup> En resumen, la imagen digital está, como dice Fontcuberta, “escrita” cada vez en su aparición, más que “inscrita”<sup>210</sup> como lo estaba la fotografía analógica en la emulsión sensible. Los momentos constantes de emergencia de la imagen digital hacen que a cada nueva imagen, la precedente desaparezca sin dejar rastro en la pantalla.

Se trata del tránsito de un modelo representacional a otro performativo, que apunta a la capacidad de las imágenes para actuar y constituir la realidad, añadiendo una realidad a la realidad del mundo. En este sentido, el análisis de las imágenes habría que ubicarlo en las infinitas *apariciones* o interpretaciones visibles de los datos que las conforman. En otras palabras, se trata de una nueva modalidad para la presentación de las imágenes en la que la imagen, primordialmente digital, no se define por su soporte inmediato<sup>211</sup>, sino que su composición, en este caso, se define por un sistema de operaciones matemáticas que posibilitan su presentación.

Las imágenes no son un elemento pasivo que sustenta a la representación, sino una forma activa de intersubjetividad con capacidad performativa y en circulación constante dentro de redes digitales comunicacionales [...] La imagen reclama ser recibida y reenviada, apropiada, reconectada, apela a una participación colectiva e intersubjetiva fuera de la cual la imagen pierde visibilidad y significatividad<sup>212</sup>

La pregunta entonces no sólo es por las capacidades performativas de la imagen para intervenir el mundo, sino por las capacidades que tienen para suscitar la acción de los sujetos. ¿Qué nos hace hacer la imagen? Pero también, ¿qué nos hace hacer la imagen sobre ella misma? Por ejemplo, vemos cómo los *hashtags* incitan acciones en el horizonte de la visualidad y cómo es que estas acciones, haciendo hincapié en el acto perlocutivo de la imagen, son aprovechadas para identificar el rendimiento económico y la eficacia comunicativa, y así, dominarla y

---

<sup>209</sup> No obstante, para autores como Sergio Martínez, por otra parte, el cambio de lo analógico hacia lo digital no implica una ontología diferente de la imagen. Según el autor español, la imagen digital: “...mantiene preocupaciones, como la búsqueda del realismo, la autenticidad, la afectividad, o la legitimidad como documento, comunes a las de la fotografía analógica, por mucho que ésta se base en lo icónico e indexical y aquella en la gestión informática y la codificación logarítmica”, p. 59.

<sup>210</sup> Joan Fontcuberta, *La caja de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, p. 63

<sup>211</sup> Aunque autores como Sergio Martínez llegan a hablar de una inmaterialidad de la imagen digital, no estaríamos de acuerdo por las razones expresadas en la nota 10.

<sup>212</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, pp. 52-53.

empobrecerla.<sup>213</sup> En otras palabras, los *hashtags* virales no sólo servirían para identificar una fotografía y convocar significados equivalentes, sino que también incitan la producción y modulación de modos de subjetivación en sus actos perlocutivos del tipo: tú también deberías mostrarte (al menos una vez) de esta manera.<sup>214</sup>

Este fenómeno de performatividad está estrechamente ligado a la aparición de las imágenes en la interfaz, sobre todo en tanto su capacidad de circular sin dejar rastro visible inmediato de su presencia y en tanto su circulación es dependiente de su constante *hacerse*. La interfaz, según Lev Manovich, se trata de “una mediación de todo tipo de producción artística y cultural”. Así, más que comunicarnos con un ordenador, un móvil, etc., nos comunicamos e interactuamos con una cultura codificada en forma digital.<sup>215</sup> A este bucle donde se convocan las economías, los medios, las prácticas de representación y conocimiento, Josep M. Càtala lo ha caracterizado como imagen-interfaz.<sup>216</sup> Y es el eje que señala el teórico de la imagen Sergio Martínez cuando nos dice que la interfaz no sólo es el soporte virtual y funcional sobre el que aparecen las imágenes, sino que también, y quizá sobre todo, las propias imágenes son, o pueden operar como, interfaces activas que materializan las formaciones de saber y articulan la vida simbólica y los imaginarios contemporáneos.<sup>217</sup> En ese sentido, nos dice Juan Martín Prada que:

Las interfaces operan naturalizando lo informático, haciendo su uso intuitivo, algo casi ‘orgánico’, corporal, obliterando toda evidencia de los procesos de su funcionamiento, haciendo que nos pase desapercibida toda relación entre códigos tecnológicos y las conductas a las que estos nos inducen. La interfaz, pues como

---

<sup>213</sup> Cf. Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 51. El mismo autor señala que La captación capitalista para identificar el rendimiento económico y la eficacia comunicativa hace entonces que incluso las imágenes alcancen la condición de mercancía en sí misma: “Las imágenes se redefinen porque cada vez funcionan menos como mediadoras entre objetos, discursos o mercancías por las que ellas hablarían y más como mediadoras de sí mismas, con su propia autonomía operativa. La imagen digital no necesita de un soporte, de un artefacto o de un medio para operar como signo y representación. Ella misma es el artefacto, el soporte, el tablero, la aplicación y la pantalla en que se da, aparece y manipula como imagen”, p. 59.

<sup>214</sup> Juan Martín Prada, *op. cit.*, p. 125.

<sup>215</sup> Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, p. 113.

<sup>216</sup> Cf. Josep M. Càtala, *La imagen interfaz*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Zarautz, s/f.

<sup>217</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 43.

protagonista del ocultarnos el funcionamiento de esa máquina que hay *detrás* de ella. De ahí que fuese posible hablar de un cierto 'inconsciente tecnológico' que tendría que ver con todo aquello que del sistema técnico escapa a nuestra atención, sobre todo sus capacidades estructurantes, tan poderosas en el modelaje de nuestras formas de trabajar y relacionarnos<sup>218</sup>

En suma, es una mediación que convoca determinaciones, como vimos, biológicas, tecnológicas, políticas y culturales. Las interfaces (sean en el teléfono móvil, el ordenador, las televisiones, incluso los autos) hacen lo que Deleuze llama *agenciamientos*, es decir, composiciones de una multiplicidad de singularidades a través de intercambios de fuerzas. La imagen pensada desde la interfaz es una extensión de nosotros mismos, y es también en la actualidad el elemento principal con el que constituimos nuestras diferentes formas de vida.

José Van Dijck observó en 2007 que las imágenes devenían como el nuevo lenguaje hablado y que las fotografías eran entonces, y mucho más ahora, la moneda para la interacción social.<sup>219</sup> Observaciones encaminadas a la propuesta que más tarde haría José Luis Brea de una "filosofía del lenguaje ordinario de las imágenes"<sup>220</sup>, en la que pudiéramos hablar de "actos de ver" o "actos de visión" al igual que Austin hablaba de "actos de habla". Lo que es cierto es que pensar una epistemología visual crítica deberá reflexionar este carácter performativo de la imagen como uno de sus fenómenos fundamentales.

Esto quiere decir, declinar las categorías epistemológicas tradicionales hacia categorías epistemológicas situadas histórica y socialmente, como el mismo Mitchell sostiene, dejar de pensar *sobre* las imágenes y comenzar a pensar *con* ellas. El debate que nos interesa, entonces, está en tramar la posibilidad de construcción de otras relaciones posibles, que en el marco de la circulación actual de las imágenes, que pretendimos describir y problematizar, puedan ir más allá de la instrumentalización que coloniza nuestra mirada.<sup>221</sup> En otras palabras, desplazar,

---

<sup>218</sup> Juan Martín Prada, *op. cit.*, p. 145.

<sup>219</sup> José Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, p. 115, citado en Juan Martín Prada, *op. cit.*, p. 103.

<sup>220</sup> Cf. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, p. 116.

<sup>221</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 82.

como reconoce Mitchell, el conocimiento hacia una relación más igualitaria entre nosotros y las imágenes. Y aquí está el punto de quiebre de gran parte de la investigación, es decir, una vez que vimos cómo se constituyen las formaciones históricas del saber icónico (primer capítulo), así como también cómo es que las imágenes y nuestras subjetividades se encuentran sujetas a dispositivos de orden visual a través de tecnologías de poder que dirigen nuestras miradas y el modo en que somos codificados visualmente (segundo capítulo), entonces queda por preguntarnos ¿cómo gestionar o cómo posicionarnos frente, en y con las imágenes en el marco de su circulación contemporánea?

## II. Heterotopías y micropolíticas de la imagen.

Para Guattari, el horizonte de toda acción política es, por excelencia, la producción de formaciones colectivas de subjetividad. En última instancia lo que ha estado en juego a lo largo de esta investigación son los *modos de vida* y cómo es que lo visual y las imágenes (en sus agenciamientos, formaciones históricas, tecnologías de poder y circulación) los modulan a lo largo y ancho del campo social. Una epistemología visual crítica deberá tener en su horizonte dichas formaciones colectivas de subjetividad y las potencialidades de generar otros modelos de identificación, nuevas estrategias de resistencia, otros modos de percepción de lo icónico y otros agenciamientos que abran diferentes mundos, esto es, una apertura a otros contextos de legibilidad de las imágenes. En suma:

...lo que enfatiza la micropolítica con minuciosidad es que en cada sujeto está tejida una red de relaciones múltiples con los otros, relaciones siempre desiguales en sus potencias, y con base en un reparto de poderes siempre variable, de modo tal que en una política pensada así las relaciones de subordinación, sometimiento o incluso la mera capacidad de acción cambian y se rearticulan todo el tiempo<sup>222</sup>

El campo de las prácticas artísticas es un asidero importante para pensar este tipo de ideas. En él se visibilizan y enfatizan tales relaciones múltiples y su

---

<sup>222</sup> Cuitláhuac Moreno, "Micropolíticas de la memoria en la obra de Nan Goldin", p. 29.

reparto variable y rearticulable de poderes. A continuación, en el marco de una micropolítica de las imágenes, señalamos algunos ejemplos de otros contextos de visualidad de éstas; principalmente a propósito de la imagen digital con el objetivo de proveernos de estrategias que nos permitan reflexionar sobre los regímenes temporales y espaciales de nuestros hábitos visuales.

#### a. **Heterocronías, heterotopías...**

Para el mismo Lev Manovich, nuestra visión y la temporalidad están estrechamente vinculadas, sin ser exhaustivo nos dice que “la pantalla clásica muestra una imagen estática y permanente, mientras que la pantalla dinámica [el cine] muestra una imagen del pasado en movimiento y, finalmente, la pantalla en tiempo real [la interfaz] muestra el presente”<sup>223</sup>. Este análisis señala algunos modos de darse de la temporalidad en la circulación actual de las imágenes. El tiempo de la interfaz y de la circulación actual de las imágenes es el presente en tanto que instantaneidad, es el tiempo de la performatividad. Como sabemos, este modo de circular de las imágenes nos presenta peligros, pues hay que recordar que, según Judith Butler, la performatividad también puede ser un recurso para la subordinación de la subjetividad y la agencia cultural a los marcos normativos de la representación.<sup>224</sup> En este sentido, por lo tanto, uno de los peligros de la instantaneidad tanto de producción como de circulación de las imágenes está en que ancla nuestra percepción visual en la mera instantaneidad y en las imágenes del mundo-como-mercancía<sup>225</sup>, esto es, una percepción de “plenitud simulada de sentido” que impone su lógica y que su velocidad impide *situar* nuestra percepción críticamente. Es por ello por lo que se vuelve menester hacer una crítica de los tiempos y los espacios que convoque la manera en que circulan las imágenes y posibles vías de resistencia a sus peligros.

Existe un gran abanico de prácticas artísticas que piensan la circulación de las imágenes y que además pretenden un mensaje de resistencia política. Veamos,

---

<sup>223</sup> Lev Manovich, *op. cit.*, p. 155.

<sup>224</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>225</sup> Juan Martín Prada, *op. cit.*, p. 32.



por ejemplo, las imágenes que transcurren en el vídeo *Cíclope* (2011) del artista colombiano Óscar Muñoz, en este video presenciamos un plano fijo de un recipiente lleno de agua, y un sumidero en su fondo por donde se evacúa permanentemente el líquido. La mano del artista va introduciendo una variedad de imágenes de rostros anónimos: retratos de desaparecidos, víctimas de la violencia nacional, etcétera; así, dado que las imágenes no están fijadas, se desvanecen de inmediato, mientras que su emulsión y residuos quedan en el agua ennegreciéndola. Finalmente el orificio del vertedero se convierte en una inmensa pupila negra que va deglutiendo las imágenes.<sup>226</sup> Señalando al mismo tiempo el acto performativo enmarcado por un contexto sociopolítico como puede ser la violencia que históricamente ha azotado Colombia, así como también la constitución íntima de las imágenes y la estrecha relación con la memoria y el archivo.

Otro ejemplo de activismo visual es el que menciona Mirzoeff en su libro *Cómo ver el mundo* (2015), donde nos menciona al autodenominado *artivista* (artista y activista) francés que se hace llamar JR y sus proyectos visuales que podríamos señalar sin temor a equivocarnos como performativos.

El único retrato fotográfico visto en público en Túnez en los últimos cuarenta años había sido el del antiguo dictador tunecino Zine El Abidine Ben Ali. JR organizó una representación *inversa* de Túnez, ubicando en el espacio público a la gente antes invisible. La intención era transformar la *desvisión* en visión. Trabajando con blogueros tunecinos y utilizando exclusivamente interlocutores y fotógrafos locales, el objetivo era crear una serie de cien retratos de personas que habían participado en la revolución [de 2011]<sup>227</sup>

Este tipo de acciones podríamos ahora pensar que hubieran sido del agrado de Foucault en la medida en que se encaminan a recobrar esa locura, esa insolente libertad que fue contemporánea al nacimiento de la fotografía, es decir, a recobrar ese “frenesí por las imágenes”. No sólo por su potencia de producción democrática, sino también por la composición de singularidades que las hicieron posible: el artista, los fotógrafos locales, las personas involucradas, etcétera. Se trataría, en

---

<sup>226</sup> Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, p. 79.

<sup>227</sup> Nicholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*, p. 229.

suma, de lo que más adelante el mismo Mirzoeff nos señala como la interacción entre píxeles y acciones para transformar el campo social.<sup>228</sup>

De manera particular existen prácticas artísticas contemporáneas que articulan la idea de la temporalidad y la circulación de las imágenes. Uno de los procedimientos más comunes lo encontramos en la *ralentización*, esto es, forzar al espectador a largos tiempos de observación, con el objetivo de hacer contrapeso a la instantaneidad que domina nuestros modos de ver. Ejemplo de ello son obras como las de Bill Viola, David Claerbout, Sam Taylor-Wood, Luca Pancrazzi, entre otros. Incluso podríamos pensar en Andy Warhol con su película *Sleep* (1963) de seis horas de duración, sin banda de sonido y a una velocidad reducida (de 24 a 16 fotogramas por segundo) y con algunos fotogramas repetidos. Estos ejemplos dejan patente la gestión de un tiempo *otro* al respecto de nuestros hábitos de percepción visual, lo que en palabras de Foucault sería un eje estratégico que puede abrir otros contextos de percepción, en este caso particular de percepción de las imágenes y que sobre todo repara en las implicaciones políticas de la visualidad.

En términos teóricos, la cultura visual ha venido a socavar ciertos presupuestos de la historia del arte de corte hegemónico para abrir el campo de reflexión a aquellas otras imágenes que históricamente han sido relegadas del pensamiento filosófico por considerarse vulgares.<sup>229</sup> Aquellas otras imágenes relegadas podrían caer en la categoría que Foucault llama *saberes sometidos*, caracterizados por ser históricamente descalificados como saberes no conceptuales o insuficientemente elaborados.<sup>230</sup> La cultura visual no trata obviamente de realizar la operación antagónica y excluir el arte, lo que resultaría absurdo, sino que, en palabras de José Luis Brea:

---

<sup>228</sup> *Ibidem.*, p. 260.

<sup>229</sup> Consideramos que para pensar una epistemología visual crítica que pueda atender al problema de la gestión de las imágenes, en el marco de la circulación capitalista de éstas, tenemos que atender a los diferentes fenómenos que la han determinado (capítulo 1), sean estas las divisiones de clase en la producción de imaginarios, esto es, cómo es que históricamente se ha dividido la producción material y simbólica para sectores sociales muy particulares (sacerdotes, artistas y en general una clase privilegiada) o los diversas tecnologías de poder que han dispuesto históricamente nuestra mirada (capítulo 2).

<sup>230</sup> Michel Foucault, *Defender la sociedad*, p. 21.

[se trata de] asumir que, en las actuales condiciones de producción de imaginario, esa constelación de prácticas, ritualidades y creencias -que llamamos arte- asociada a un cierto y específico régimen de producción distribución y (regulación de la) recepción de las imágenes -y, por supuesto, a un conjunto estabilizado de instituciones sociales, entre otras un importante sector contemporáneo de mercado-, esa constelación es nada más que parte del más amplio conjunto que define y al que se extiende la contemporánea *cultura visual* -digamos, el universo lógico de las posibles formas de producción de significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública<sup>231</sup>

Así las cosas, del mismo modo que encontramos tiempos *otros*, también podemos encontrar lugares *otros* para las imágenes y nuestra relación con ellas. Entre 1966-67 se invita a Foucault a dar una conferencia frente al Círculo de Estudios Arquitectónicos de París, en la cual propone una nueva analítica de los espacios en relación con el poder bautizada “heterotopología”, teniendo como objetivo señalar la impugnación de las utopías como idealidades o inexistencias. Las heterotopías serían lugares reales, pero no convencionales. No espacios de lo mismo, las casas, las fábricas, la cotidianidad, los restaurantes, sino espacios que trasgreden el orden y abren fisuras, monstruosas por su falta de cotidianidad, en la cuadrícula donde acontece lo *otro*. Las heterotopías congregan individuos marginales, aunque también podrían congregarse *saberes sometidos*, como lo hicieran también las técnicas de encierro en las sociedades disciplinarias, pero con el objetivo de rescatar su potencia creativa, o sus líneas de fuga como diría Deleuze. En nuestro caso, las imágenes marginales también pueden rescatar su potencia creativa y pueden pensarse como alquimistas de los espacios, invitando a la resistencia de la modulación excesiva de las sociedades de control.<sup>232</sup>

Las heterotopías no se tratan necesariamente de una estrategia precisamente novedosa. Una imagen fundamental en la historia del arte y que es

---

<sup>231</sup> José Luis Brea, *op. cit.*, p. 114.

<sup>232</sup> Otras vías para reflexionar estas ideas podrían seguir el camino de interrogaciones como: ¿Qué pueden las heterotopías ante la documentación en redes? ¿Cuáles son las imágenes y los lugares que faltan? ¿Qué espacios digitales son heterotópicos? ¿Es posible pensar el espacio digital en este contexto?

menester traer a la discusión es el cuadro *Los embajadores* pintado por Hans Holbein en 1533. En éste, la calavera que está pintada en anamorfosis en la parte inferior del cuadro nos llevaría a la necesidad de resituarnos, de movernos respecto a al punto de vista geometral cómodo, omniabarcante y siempre satisfactorio, con el objetivo de poder encontrar esa *otra* imagen que convoca dicha calavera. Retirarnos del centro de campo de visión es componer un lugar *otro*, una heterotopía que nos provee, asimismo, de otros contextos de legibilidad de la imagen. En resumen, las heterotopías pueden operar como otros contextos de comprensión y uso de las imágenes, y que encuentra sus ecos en la época de la postfotografía, en la que, como observó David Tomas en el ensayo antes mencionado, "no hay más punto de vista, sino contextos visuales".<sup>233</sup>

Aunque pudiera bien pasar lo contrario. Un ejemplo lo encontramos en la obra *State Britain* del artista inglés Mark Wallinger, para la que se crearon réplicas a mano de carteles de propaganda que habían sido arrancados y destruidos por la policía de Parliament Square como resultado de una nueva ley que prohibía las manifestaciones políticas dentro del radio de un kilómetro y medio con respecto al Parlamento; esas réplicas se colocaron en la sala central de la Tate Britain, que se encuentra a menos de ese kilómetro y medio, y por lo tanto, desafiaba dicha ley. A decir de Thomas Mitchell, dicho traslado de las imágenes, sobre todo aquellas de matices fuertemente políticos, de su auténtica ubicación a un espacios de exhibición artística, "tiene el efecto de anestesiarlas"<sup>234</sup> y arrancarles su potencia creativa.

Como ahondamos en el primer capítulo, al respecto de la constitución de los regímenes de visualidad, y como se discutió profusamente en la filosofía del siglo XX, nuestras percepciones y creencias están determinadas por "prejuicios" o esquemas y determinaciones culturales y cognitivas que nos hacen percibir el mundo de cierta manera. Así sucede también en el ámbito icónico, donde ver, en la mayoría de las ocasiones, se trata de hacer encajar la realidad en moldes visuales ya construidos: véase actualmente al turista promedio que busca la fotografía típica

---

<sup>233</sup> David Tomas, "From the photogrpah to postphotographic practice", en *Substance*, p. 153.

<sup>234</sup> Cf. Thomas Mitchell, "El destino de las imágenes", en *La ciencia de la imagen*, p. 89.

del monumento que tantas veces ha sido reproducida y que ahora ellos quieren protagonizar. Esta conducta, entre otras, es ejemplo de la modulación en la producción de imágenes en la actualidad y frente a las que las heterotopías, y heterocronías, parecen ser estrategias críticas de nuestros hábitos perceptivos. ¿Cómo resistir entonces a la hegemonía visual en tanto que razón instrumental? O bien, ¿cómo ser críticos al respecto?

W. J. T. Mitchell quería apuntar hacia una crítica a dicha hegemonía al proponernos que “no existen los medios visuales”.<sup>235</sup> En dicho artículo Mitchell comparte la idea de que todos los medios involucran todos los sentidos sin excepción. Por ello, un cuadro, como elemento históricamente dominante del saber visual, puede pensarse desde los demás sentidos involucrados en la producción de éste. En esto coincide el teórico de la cultura visual Nicholas Mirzoeff, al desmontar -basándose en múltiples artículos científicos- el mito de la visión como un sentido tanto superior como independiente. En sus palabras, “más que constituir un ‘sentido’ único e independiente, todas las experiencias que denominamos ‘visión’ son objeto de múltiples procesamientos y análisis, así como de la constante retroalimentación desde otras áreas corporales”.<sup>236</sup> O en palabras de Deleuze, al respecto de las obras de Francis Bacon, que “entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido, un peso habría una comunicación existencial que constituiría el momento ‘páthico’ (no representativo) de la sensación”.<sup>237</sup> Entendiendo de esta manera los lugares que dan sentido a las imágenes, es que podemos hablar de “otros lugares”, que en este caso encuentran un reverso a la hegemonía de los lugares que las conciben desde la representación, la narrativa, la mimesis, etcétera. Más bien, estos otros lugares o imaginarios regionales hacen una crítica desde la misma cultura visual hacia los diferentes avatares con los que se nos expresa la hegemonía visual.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Mitchell, “Los medios visuales no existen”, en *La ciencia de la imágenes*, pp. 121-130.

<sup>236</sup> Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 90

<sup>237</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, p. 48.

<sup>238</sup> No obstante, no podemos olvidar que los demás sentidos no están exentos de una intención instrumental y la instauración de sistemas sensoriales de recolección de información basada en nuestro comportamiento con miras al provecho capitalista.

Otro ejemplo de resistencia visual es el movimiento en el que ha insistido Naomi Klein, quien nos dice que el terreno donde mejor se desenvuelve el capitalismo contemporáneo es aquel que traza una línea de la economía hacia la cultura (economías de la atención), esto es, la apropiación de formas de experiencia y modelos de vida con sus cargas simbólicas con vistas hacia un aprovechamiento comercial (ej. Nike, Benetton, etc.).

Así entonces, el terreno para el ejercicio de la resistencia antagonista sería el simétrico y contrario: una línea de la cultura hacia la economía, esto es, no el “culturizar” los mecanismos comerciales, sino proponer “una verdadera *economía de la abundancia* de las imágenes” que propicie una generación de experiencia no tributaria del mercado y su razón instrumental.<sup>239</sup>

Esta idea es complementada por José Luis Brea, quien dice que la resistencia no radicaría en oponerse frontalmente a la hipervisibilidad, buscando estrategias de ocultación o zonas de ceguera escópica (así como vimos en el segundo capítulo que proponía Hito Steyerl en su video didáctico *How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*), antes bien, “las estrategias de lucha contra esas vehementes y efectivas asociaciones del poder con las tecnologías del ver atraviesan su **empleo táctico**, justamente para conseguir visibilizar aquello que se requiere mantener oculto, sirviendo ello a la propia **redistribución de lo visible**”.<sup>240</sup> Claramente el empleo táctico y estratégico de las prácticas de resistencia inscritas en una micropolítica de las imágenes estará definido por los diferentes agenciamientos que puedan evadir la apropiación comercial y sus alcances de control biopolítico.

El carácter performativo de la imagen también radica en su posibilidad de mutación técnica y social, en las que “retornan las capacidades de agencia icónica sedimentadas y a menudo ignoradas bajo el aparato hermenéutico y las separaciones purificadoras de la modernidad”.<sup>241</sup> Se trata de la pregunta hecha por

---

<sup>239</sup> José Luis Brea, *op. cit.*, p. 106.

<sup>240</sup> *Ibidem.*, p. 122. Las negritas son mías.

<sup>241</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 52.

Foucault “¿cómo reaprender -no sólo a descifrar o distorsionar las imágenes que se nos imponen, sino a fabricarlas de todas clases [...] y jugar, en toda ciencia y placer, dentro, con y contra los poderes de la imagen?”<sup>242</sup>

### b. De la pintura fotogénica a la adopción

Es por ello por lo que el ensayo a propósito de Fromanger es crucial para pensar la gestión política de las imágenes. Puesto que las obras de Fromanger, sostiene Foucault, producen e introducen la imagen como eterno retorno del afuera y lo indeterminado en el arte en la era de la reproducción mecánica, y por lo tanto, la convierte en un modo de subjetivación en resistencia.<sup>243</sup> Esto es así porque las imágenes de Fromanger no tienen una composición de cuadro. En este sentido, no se trata de una foto que “haga” cuadro, sino una foto “cualquiera”, sean fotos de prensa como en un principio o fotos al azar. Se trata de fotografías que “no se aferran a nada, que no tienen centro ni objetos privilegiados, y que por tanto no son dominadas por nada exterior”.<sup>244</sup> En suma, “sus imágenes son vírgenes de toda complicidad con el cuadro futuro”<sup>245</sup>, esto es, no necesitan agregar a su procedimiento el trazado con lápiz de la imagen proyectada sobre la pantalla que resulta de la cámara oscura, como lo hicieran Guardi, Canaletto u otros, sino que Fromanger aplica directamente la pintura sobre la pantalla sin más apoyo que una sombra. Son procedimientos que ya en sí mismos pretenden el mensaje confrontativo de una gestión política, o mejor dicho micropolítica, de las imágenes. En palabras de Foucault, se trata de:

Crear un acontecimiento-cuadro sobre el acontecimiento-foto. Suscitar un evento que transmite y magnifica al otro, que se combina con él y da lugar, para todos los que vendrán a verlo, y para cada mirada singular posada sobre él, **a una serie ilimitada de nuevas circulaciones.** Crear, mediante el cortocircuito foto-color, no

---

<sup>242</sup> Michel Foucault, *La pintura fotogénica*, p. 118.

<sup>243</sup> Stephen Zepke, “Foucault y el arte: del Modernismo a la Biopolítica”, en *Nómadas*, p. 104.

<sup>244</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 119.

<sup>245</sup> *Ibidem.*, p. 120.

la identidad trucada de la antigua foto-pintura, sino **un foco para la miríada de imágenes que de allí emanan**<sup>246</sup>

En otras palabras, Foucault nos muestra cómo es que la obra de Fromanger posibilita otros modos en que la pintura puede pintar la imagen en circulación. No únicamente posibilitar la circulación por sí misma, que, como describimos, nos sume en los peligros de una simulación de plenitud de sentido y una modulación biopolítica que rige nuestras subjetividades. Más bien el punto estaría en una crítica que apunte a que lo político en la circulación de las imágenes está en su resistencia a la razón instrumental.

En este sentido, la obra de Fromanger hace pasar a las imágenes, las conduce, las atrae, les abre pasajes, haciendo emanar más imágenes y propiciando una “multiplicidad en sí misma”.<sup>247</sup> Este es el tipo de acciones a las que se refería Deleuze cuando hablaba de las acciones propias del poder como lo pueden ser incitar, excluir, provocar, entre otras. Así:

La serie foto-diapositiva-proyección-pintura que está presente en cada cuadro [de Fromanger] tiene como función **asegurar el tránsito de una imagen**. Cada cuadro es un pasaje, una instantánea que en lugar de ser extraída del movimiento de la

---

<sup>246</sup> *Idem*. Las negritas son mías.

<sup>247</sup> Incluso, sería importante tener presente en la discusión, el diálogo que este carácter múltiple de las imágenes mantiene con el nacimiento del realismo en la pintura. Foucault menciona que este último puede entenderse como una manera de aligerar y compensar el frenesí de las imágenes “múltiples”. Cf. Michel Foucault, *La pintura fotogénica*, p. 115. Y más aún, para profundizar en la discusión, podríamos atender a las palabras que Baudelaire escribió sobre Courbet, y que se encuentran en un texto sobre las obras de Ingres presentadas en la Exposición Universal de 185: “El Sr. Courbet, también él, es un poderoso obrero, una voluntad salvaje y paciente; y los resultados que ha obtenido, resultados que ya tienen para algunos espíritus mayor encanto que los del gran maestro de la tradición rafaelesca [Ingres], sin duda a causa de su solidez positiva y de su amoroso cinismo, tienen, con estos últimos, esto de particular: que manifiestan un espíritu de sectario, un asesino de facultades. La política, la literatura, producen también, esos vigorosos temperamentos, esos protestantes, esos anti-supernaturalistas, cuya única legitimación es un espíritu de reacción en ocasiones saludable. La providencia que preside las cuestiones de la pintura les da como cómplices a todos aquellos a los que la idea adversa predominante había abandonado u oprimido. Pero la diferencia es que el sacrificio heroico que el Sr. Ingres hace en honor de la tradición y de la idea de bello rafaelesco, el Sr. Courbet la realiza en beneficio de la naturaleza exterior, positiva, inmediata. Es una guerra a la imaginación. Obedecen a móviles diferentes; y dos fanatismos inversos los conducen a la misma inmolación.” Cf. Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos. La balsa de la Medusa, Madrid, p. 209.



cosa por la fotografía, anima, concentra e intensifica el movimiento de la imagen a través de sus soportes sucesivos<sup>248</sup>.

En suma, las acciones que *hacen ver* y a la vez *hacen circular* las imágenes en el campo social son las mismas acciones que componen una micropolítica de las imágenes que critica las diferentes relaciones de saber y de poder que las despliega.

En este mismo sentido, podríamos señalar aquel el nuevo amor a las imágenes que, de acuerdo con Foucault, nos enseña el Pop y el hiperrealismo. Haciendo circular las imágenes no mediante un retorno a la figuración y sus objetos, sino a través de la conexión con una circulación indefinida de las imágenes, esto es, no mostrando el objeto, sino la imagen y su valor en tanto que imagen. La circulación que impulsaba el arte Pop estaba marcada no solamente por la insistencia en la circulación como una estrategia política, sino por sus objetivos de crítica al orden visual basado en la economía del consumo y la sociedad del espectáculo; órdenes a los que, como se mencionó, gracias a la sedimentación de la producción de imágenes, fuimos relegados y sujetos a sus modos de *hacer ver*. La extracción de imágenes del dominio de la farándula, el fotoperiodismo y la publicidad se tornaron material de trabajo para hacer patente la vacuidad de referentes icónicos en la sociedad occidental. Se trata, en sus respectivas dimensiones, del pensamiento antiplatónico de Nietzsche -autor caro a Foucault- patente en las imágenes de Warhol y en la prescripción de la “multiplicidad en sí misma”, más allá de cualquier carácter sustantivo e identitario. De ahí que Foucault declarase en 1973 que llegaría el día -y paradójicamente hemos actualmente en él- en el que mediante la similitud repetida indefinidamente a lo largo de una serie, la imagen junto con el nombre perderá la identidad: Campbell, Campbell, Campbell.<sup>249</sup> A propósito nos dice Stephen Zepke:

---

<sup>248</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 121. Las negritas son mías.

<sup>249</sup> “[A] contemplar de frente esta monotonía sin límite, de súbito se ilumina la propia multiplicidad - sin nada en el centro, ni en la cima, ni más allá-, crepitación de luz que corre aún más aprisa que la mirada e ilumina cada vez estas etiquetas móviles, estas instantáneas” en Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, p. 38.

Este destino de la imagen simulacro convierte la comprensión estética de Foucault sobre la “multiplicidad en sí misma” en la obra de Warhol, en una visión no sólo paradójica en su formulación, sino **cuestionable en su ambición política**. Hoy, la “multiplicidad en sí misma” dejó de ser la esperanza mesiánica que fue para Foucault, en cuanto al acontecimiento de su “iluminación repentina” es ahora el brillo constante de la interfaz<sup>250</sup>

Esta crítica es parcialmente compartida por Deleuze y Guattari en su condena al arte pop. Dicha condena la hicieron teniendo en mente al teórico e historiador del arte Leo Steinberg, y pensando también en particular el trabajo de Rauschenberg, por introducir el plano “aplanado” en el arte que redujo la superficie de la pintura a una “pantalla” en la que la información está arreglada de antemano. “Cuando el simulacro deviene común al arte y a la vida cotidiana, entonces el arte, por lo menos según Deleuze, deja de tener contacto con la vida porque ha abdicado de su diferencia con respecto a ésta”.<sup>251</sup> Posición contraria al júbilo que Foucault pone de manifiesto en su ensayo sobre Fromanger. Mientras que Foucault explora críticamente las condiciones de las imágenes “modernistas” dadas por la reproducción mecánica que les subyace y el simulacro que es lo que logra ir más allá de ella, para Deleuze y Guattari por su parte, la diferencia entre el arte y todo lo demás es lo que sigue siendo importante. Así, por lo tanto, para Foucault la imagen cumple su destino como moderna rompiendo los límites entre arte y política (punto centralísimo para esta investigación), y así poder expresar el poder de la vida. No obstante, de acuerdo con Deleuze, este poder de la vida corre el riesgo, como de hecho sucedió, de ponerse a las fuerzas de su producción con la potencialidad de instrumentalizarlo y controlarlo.<sup>252</sup>

La instrumentalización de la producción infinita de las imágenes está en el centro de la discusión en pensadores contemporáneos como Fontcuberta o Mirzoeff. Por último, y a propósito de lo dicho, quisiéramos hacer hincapié en lo que señala Fontcuberta con el nombre de “imágenes adoptadas”. De acuerdo con este

---

<sup>250</sup> Stephen Zepke, *op. cit.*, p. 104. Las negritas son mías.

<sup>251</sup> *Ibidem.*, p. 107.

<sup>252</sup> *Ídem.*

pensador español, en el marco de producción de imágenes actual se vuelve irrelevante quién hace o de dónde surgen las imágenes (si han sido tomadas por animales, niños, máquinas, cámaras de vigilancia, etcétera), puesto que la relevancia se desplaza hacia la asignación de sentido en la imagen, esto es, cómo es que “adoptamos” la imagen e intervenimos en su sentido. El valor más determinante no está en su fabricación, sino en saber gestionar su función; es otra manera de señalar la performatividad de las imágenes. Esto lo vemos incluso ahora en el ámbito de la autoría -la artisticidad- postfotográfica, que ahora radica en el acto intelectual de dar sentido a las imágenes.<sup>253</sup> La autoría también se entiende en este marco interpretativo como una co-autoría, es decir, el trabajo de creación de obras colectivas e interactivas.

Las imágenes adoptadas son una continuación del concepto de “apropiación” surgido en los años ochenta de la mano de críticos y artistas posmodernistas. Obras como *“Pictures”* (1977) comisariada por el estadounidense Douglas Crimp fueron un hito e introdujeron un nuevo vocabulario para pensar el arte y la cultura visual con conceptos como copia, cita, plagio, *re-enactment*, reciclaje, simulación, pastiche, parodia, alegoría, simulacro y *revival*; que aunque algunos de estos conceptos pueden ser rastreados en las composiciones, *ready-mades* y fotomontajes cubistas o dadaístas, es importante que veamos cómo la apropiación abrió aún más la llaga al concepto de originalidad y su metafísica de la identidad que le sustentaba.

En este mismo sentido encontramos el trabajo de Sherrie Levine que al reproducir directamente obras de Weston usurpa el carácter autoral de la fotografía, a la vez que sustrae el aura artística y cultural de la imagen. Por lo tanto, de acuerdo con Foncuberta, la adopción sería un procedimiento co-extensivo de la apropiación, en el sentido de que pretende además de socavar la originalidad de la imagen, una declaración pública, y por lo tanto política, del valor simbólico de la imagen y sus usos sociales. No solamente desposeer a las imágenes como en la apropiación, sino también determinar positivamente sus usos y “destinos”. Gestionar las

---

<sup>253</sup> Véase Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes*, UNAM, 2017.

imágenes como si estuviesen vivas, preguntarles -como sugiere Mitchell- qué es lo que realmente quieren y entablar relaciones performativas con ellas.

En este sentido no sería descabellado pensar que parte de la obra de Fromanger adelanta de cierto modo las ideas de apropiación y adopción de las imágenes. De entre la obra de Fromanger, podríamos tomar en particular, el ejemplo de *Le révolte de la prison de Toul (1)* (La revuelta de la prisión de Toul) (1974), pintura basada en una fotografía de prensa que fue ampliamente difundida y que tiene como motivo el motín de los presos de dicha prisión de 1971 ante los tratos inhumanos que recibían.<sup>254</sup> Fromanger reproduce la fotografía en blanco y negro, pero le inserta parches de colores brillantes que flotan alrededor de los prisioneros cubriéndoles sus rostros. Así, la pintura no pretende documentar el hecho histórico de la revuelta en prisión o participar del discurso que le rodea, sino que abre la imagen al afuera de ese discurso: se trata de “una pintura poblada por mil exteriores presentes y futuros”. Por lo tanto, los mil exteriores de la imágenes no son otra cosa que la “multiplicidad en sí misma”, es decir, las singularidades que escapan al asentamiento unitario de la imagen. No se trata de la fotografía, sino de modo en el que la pintura la abre: “¿Profundidad de la fotografía de la cual la pintura arranca secretos desconocidos? No. Más bien, apertura de la fotografía generada por la pintura que llama y hace transitar por ella imágenes ilimitadas.” En este sentido, entonces, las muchedumbres que podemos ver en esta obra se vuelven muchedumbres innumerables que en sus derivas expresan cada una el afuera excesivo, esto quiere decir la indeterminación que desde dentro de sí misma la imagen nos puede indicar y hacernos pensar, para así, como consecuencia hacer fluir una circulación de imágenes liberada que permite a cualquiera unirse al “juego de las imágenes”.<sup>255</sup> En palabras de Foucault:

---

<sup>254</sup> Este grupo de prisioneros estaba acompañado por el Grupo de Información sobre las Prisiones (G.I.P), creado por Foucault junto con intelectuales, activistas, ex presos y profesionales de la institución judicial en el mismo año. Así, el año siguiente y gracias también al movimiento Meurthe-et-Moselle, que se extendió por Francia durante el año 1972, estallaron más de treinta motines más en todo el país.

<sup>255</sup> Stephen Zepke, *op. cit.* pp. 104-105.

Y he aquí que al abrirse a todos los acontecimientos que relanza, ésta [la pintura] se reintegra a todas las técnicas de la imagen, reanuda los parentescos para ramificarse sobre ellas, amplicarlas, multiplicarlas, inquietarlas o desviarlas. Alrededor de ella se dibuja un campo abierto donde los pintores ya no pueden estar solos ni la pintura ser la única soberana; allí redescubrirán a la multitud de aficionados, artífices, manipuladores, contrabandistas, ladrones, saqueadores de imágenes; y podrán reirse del viejo Baudelaire<sup>256</sup>

En este modo de producción de imágenes no es la imaginación del artista la que produce la figuración, sino la que puede adoparala (Fontcuberta) e intervenirla. Esto quiere decir, como señala Foucault, crear un acontecimiento-cuadro sobre el acontecimiento-foto. En este sentido es que se redimensiona de manera crítica las imágenes y su circulación. La serie ilimitada de nuevas circulaciones no se toma por sí misma, sino con una nueva dimensión semántica que pretende una resistencia social tanto a la instrumentalización, como a la simulación de que nada ha sido invisibilizado.

Con todo lo anterior, podemos decir que:

La imagen no es sólo huella de la realidad. Es el registro de las huellas de los usos sociales que posibilita y de los que es objeto, de su circulación acelerada e interconectada, de sus dependencias con el cruce entre producción de subjetividad, economía e instrumentalización comunicativa<sup>257</sup>

Con estos últimos procedimientos lo que hemos querido exponer es por una parte un diagnóstico de la circulación actual de las imágenes con sus peligros (hipervisibilidad, datificación, control-modulación, ...) y los posibles horizontes de resistencia (heterotopías, adopción de imágenes, ...).

---

<sup>256</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 123.

<sup>257</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 53.

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación pudimos realizar una revisión filosófica, a partir del pensamiento de Michel Foucault, de las premisas estéticas y políticas de la cultura visual contemporánea en sus intercambios con los estudios visuales. Más que señalar la influencia que Foucault<sup>258</sup> ha tenido sobre los abordajes teóricos de las imágenes de los estudios visuales, la investigación pretendió rescatar y ampliar las implicaciones propiamente filosóficas del problema de las imágenes que abrió el giro pictórico, y así poder reparar en la articulación actual entre regímenes de visualidad y la circulación de las imágenes, así como sus posibles consecuencias para la producción de subjetividades.

La hipótesis que sostuvimos para el primer capítulo fue que la visualidad y las imágenes no son sólo un tipo particular de función biológica, una conducta o un mero signo, sino que se tratan de principios fundamentales del orden de las cosas. Esto quiere decir que la visualidad no se constituye de objetos iluminados, no se trata de discursos que determinen y echen luz sobre las imágenes. Pensar la dimensión visual desde el periodo arqueológico del pensamiento de Foucault nos permitió señalar los dominios que constituyen los estratos del saber, mediante su contraste y articulación con el ámbito del el “decir” y el lenguaje.

Lo dicho en la sección de “la prosa del mundo” en *Las palabras y las cosas* es el relato de cómo dicho espacio entre lo visible y lo decible presenta rupturas para constituir diferentes formas de experiencia y diferentes dominios de saber (*epistemes*). De ahí que indagáramos en el orden visual detrás de formas epistemológicas como lo son “la semejanza” para la episteme renacentista, “la representación” para la episteme clásica o “la similitud” como ruptura moderna y

---

<sup>258</sup> Aunque no debemos olvidar el impacto de Deleuze en el pensamiento sobre el cine (Véase Bertolini, Michele & Tuppi, Tommaso (dirs.), *Deleuze e il cinema*, Mimesis), dicho impacto se ha desplegado sobre la teoría del cine, así como respecto de los estudios de las nociones de lo virtual y lo actual, es decir, en seguimiento al trabajo de Deleuze enfocado en Bergson, en este estudio nos interesó más bien vincular el estudio de las imágenes en relación con los regímenes de lo político y lo micropolítico.

como crítica a la representación, esto es, no como una referencia única al mundo externo, sino como una proliferación de afirmaciones reunidas en un mismo espacio pictórico. La función de cada una de estas fue mostrada en el análisis que Foucault hace de *Las Meninas* de Diego de Velázquez. En suma, lo que pudimos atestiguar en este repaso de los órdenes de lo visual fue qué rol juega lo visual en la conformación de regímenes emplazados en diferentes formaciones históricas.

También concluimos en este capítulo que la lectura de Foucault nos lleva a un redescubrimiento poslingüístico de la imagen común, un complejo juego, como dice Mitchell, entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (v. gr. la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.), y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el 'alfabetismo visual', basándose sólo en un modelo textual.<sup>259</sup>

Para el segundo capítulo, exploramos las actualizaciones de las relaciones de poder para el dominio de la racionalidad visual. Y para ello tomamos tres ejemplos, a saber, la cámara oscura (instrumento), la fisiología (disciplina) y la vigilancia moderna (orden espacial). Indagamos en cómo se nos *hace ver* desde el arte y sus instancias pictóricas a partir del ensayo de Foucault sobre Manet. En este, por ejemplo, encontramos diferentes focos de poder y de resistencia al poder en las funciones que tiene la luz -entendida como el *hay luz*- como condición del corpus visual y de la formación histórica que constituye, así como la articulación que forma con la función del *hacer ver*. En suma, en la medida en que Foucault ve en Marx, Nietzsche y Freud a los fundadores de una nueva suerte de discursividad, así también señala en Manet la fundación de un nuevo modo de visualidad.

Para la última parte de este segundo capítulo, pasamos revista a prácticas y exposiciones artísticas que en los últimos años han pensado estos problemas, tales como *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera* (2010), *A look inside*

---

<sup>259</sup> Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 23.

(2013) y *Watched! Surveillance, Art and Photography* (2016); así como a los trabajos de artistas como Michael Snow, Peter Campus y Richard Mosse. Y también a propuestas como la de Hito Steyerl, quien desarrolla una serie de instrucciones sobre cómo lograr ser invisible en este capitalismo de las imágenes cuya exigencia de visibilidad favorece la vigilancia.

La bisagra entre el segundo y tercer capítulo la encontramos en las relaciones de poder y sus funciones en el campo social. El poder para Foucault está en todos lados, no porque abarque todo, sino porque puede venir de cualquier lado. Lo interesante fue ver cómo se configuran las tecnologías de poder en diferentes épocas y en diferentes ámbitos, como lo son objetos, disciplinas, espacios, etcétera.<sup>260</sup> Es por ello por lo que nos adentramos en los diagramas de las relaciones de fuerza, en nuestro caso desde una perspectiva visual, que abordan estos elementos en las formaciones históricas de las sociedades disciplinarias, tanto social como artísticamente. Pues como dice Sergio Martínez, “las imágenes tienen un carácter intersubjetivo que hoy está siendo gestionado por el capitalismo digital como veta de creación de beneficio. Las imágenes se ubican en la convergencia entre economía y producción de subjetividad”.<sup>261</sup> Dicho carácter intersubjetivo nos interpela como constantes participantes de esta cultura visual como sus artífices pero también como sus consecuencias. Se trata de un paso más adelante de las sociedades de vigilancia, haciendo de la imagen el registro de las huellas de los usos sociales que posibilita y de los que es objeto, de su circulación acelerada e interconectada, y de sus dependencias con el cruce entre producción de subjetividad, economía e instrumentalización comunicativa.<sup>262</sup>

De ahí que para el último capítulo realizáramos entonces un diagnóstico de cómo circulan las imágenes actualmente a partir de cuatro ejes: el modelo de producción, la datificación y el control biopolítico, así como también posibles

---

<sup>260</sup> “[D]el gesto epistemológico y social de confinar al paria, y sus implicaciones visuales, hacia el gesto minucioso reproducido ubicuamente por el cual el espacio visible es dividido para sujetar a sus habitantes a la vigilancia” Cf. Michel de Certeau, “Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid pro Quo”, en *Heterologies. Discourse on the Other*, p. 186.

<sup>261</sup> Sergio Martínez, *op. cit.*, p. 101.

<sup>262</sup> *Ibidem.*, p. 53.



estrategias de resistencia. Y pudimos resaltar las implicaciones filosóficas en tales fenómenos. Entre ellas la articulación saber-poder en la producción de las imágenes y en sus funciones biopolíticas desplegadas en el campo social bajo ejes rectores como la hipervisibilidad y la performatividad. Así concluimos que es problemático asumir que la hipervisibilidad fue un proceso social democratizador en la producción y distribución de imágenes; y que la performatividad intensifica el modelo biopolítico de control social mediante la sujeción de los modos de vida, y de producción de imágenes, a regímenes de visualidad hegemónicos.

A manera de contraste, esbozamos algunas estrategias visuales desde la imagen postfotográfica para posicionarnos frente a los regímenes visuales hegemónicos, pues como señalara Fontcuberta estamos instalados en el capitalismo de las imágenes, y sus excesos, más que sumirnos en la asfixia del consumo, nos confrontan al reto de su gestión política. Actitud equivalente a aquella de Foucault frente al nacimiento de la fotografía, cuando apelaba por recobrar la “locura” que permitió un abanico de usos de la imagen dotados de una dimensión política y social.

En última instancia lo que ha estado en juego a lo largo de esta investigación son los *modos de vida* y cómo es que lo visual y las imágenes (en sus agenciamientos, formaciones históricas, tecnologías de poder y circulación) los modulan a lo largo y ancho del campo social. Así, concluimos que una ampliación visual de la epistemología crítica foucaultiana debería tener en su horizonte formaciones colectivas de subjetividad y las potencialidades de generar otros modelos de identificación, nuevas estrategias de resistencia, otros modos de percepción de lo icónico y otros agenciamientos que abran diferentes mundos, esto es, una apertura a otros contextos de legibilidad y visualidad de las imágenes.

De cierta manera se trata no de cómo el arte se politiza, sino que lo político en el arte debería ser su resistencia a la razón instrumental. Es decir, más que la intervención política directa como lo fue para autores como Benjamin y Brecht, intentamos una lectura más prudente pero igualmente dura hacia los regímenes hegemónicos de lo visual, con la intención de explorar vías micropolíticas y de

“contravisualidad” para, parafraseando a Foucault en su definición de lo que es la crítica: no ser gobernado o regido “por ése, en nombre de eso, ...”<sup>263</sup>, apostando por una crítica a la visualidad como elemento siempre en relación con las instituciones, el saber y las subjetividades, y como señaló Mitchell, como elemento igual de importante que el lenguaje como mediadora de las relaciones sociales y la producción de subjetividades.

Cuestiones que se quedaron en el tintero y que podrían ser derroteros para próximas investigaciones las encontramos en las consecuencias de todo lo anterior pensado desde un horizonte ético: una extensión hacia las *técnicas de sí* como artes de la vida cotidiana (*etho-poiesis*) o estética de la existencia. Esto en su dimensión visual se podría traducir como una *higiene visual* o *ética icónica* que aborde desde otros frentes los mismos problemas de la hipervisibilidad y la asfixia en el consumo de imágenes. En el ensayo que Foucault le dedica a la fotografía de Duane Michals señala cómo ésta actúa de una manera *cínica*, puesto que expresa la verdad de la vida del artista, y más aún, dicha verdad “parece afirmar escandalosamente una vida que está por fuera del alcance valorativo supuestamente absoluto del capitalismo tardío”.<sup>264</sup> Las imágenes de Michals se tratan de experimentos que Foucault dice no comprender del todo y les nombra “acontecimientos indeterminados”. Las dificultades de comprender tales obras convierten el arte cínico en crítico y productivo, ya que es la forma como se resiste a los modos capitalistas de valoración y reproducción. El punto es que la vida devenga encarnada en el arte. Que el potencial de la vida pueda impulsar la creación pictórica propiciando diferentes modos experimentales de subjetivación.<sup>265</sup>

Aunque frente a esta salida de una ética o higiene visual habría posturas que le negarían su viabilidad. Para Martin Jay, en la obra de Foucault no encontramos una suerte de *parresía visual* para la subjetivación como una práctica de resistencia en el régimen de visualidad contemporáneo. Posición similar a aquella de Maurizio

---

<sup>263</sup> Cf. Michel Foucault, *¿Qué es la crítica?*, 1995.

<sup>264</sup> Stephen Zepke, *op. cit.*, p. 110.

<sup>265</sup> *Ibidem.*, p. 111.

Lazzarato, quien no encuentra una potencia verdaderamente revolucionaria en el arte.<sup>266</sup>

En palabras de Juan Martín Prada, al respecto de la posibilidad de una práctica visual de *resistencia*, se debería quizá pensar en

la generación de imágenes dotadas de un cierto potencial de extrañamiento, en ocasiones en la forma incluso de una cierta ‘mudez provisora’ opuestas a la sempiterna identificación entre el *hacer visible* y el *hacer inteligible*. En otras palabras, frente a las lógicas del espectáculo hacen falta imágenes exigentes de interpretación, única vacuna efectiva contra las determinaciones de la seducción y de sus excesos de sentido, que sólo podrían ahogarse en los vacíos que toda imagen auténticamente *crítica* (y no por lo que dice sino, precisamente, por las indeterminaciones que contiene) exige y procura<sup>267</sup>

Ideas cercanas y que podrían articularse con aquellas de la “mudez provisoria” presente en el texto *Cuando las imágenes tocan lo real* (1953) de Didi-Huberman... Y es lo que Foucault menciona en *Le révolte de la prison de Toul* (1) de Fromanger y en su “afuera”, esto es, la virtualidad, las fuerzas que entran en la dinámica de la “diferencia que va difiriendo”. Las heterotopías y las heterocronías se encontrarían en el *acontecimiento*, en lo virtual. Si para Deleuze “en una vida no hay más que virtuales”<sup>268</sup>, podríamos entonces también abrir la cuestión y preguntarnos si no es que también “en una imagen no hay más que virtuales”.

---

<sup>266</sup> Cf. Maurizio Lazzarato, *El hombre endeudado*, Amorrortu Editores, 2013.

<sup>267</sup> Juan Martín Prada, *op. cit.*, p. 18.

<sup>268</sup> Cf. Gilles Deleuze, “La inmanencia: una vida”, en *Philosophie*.

## Bibliografía:

- Acosta Iglesias, Lorena, "Poder y subjetividad en Michel Foucault: traslaciones, modificaciones, ambivalencias", en *Oxímora Revista internacional de ética y política*, no. 8, primavera 2016, pp. 20-35.
- Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Anagrama, Barcelona, 2015.
- Alpers, Svetlana, "Interpretation without representation, or the viewing of *Las Meninas*", en *Representations*, no. 1, febrero 1983, pp. 31-42.
- , *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987.
- Alvarenga de Pedro (comp.), *Imágenes mutantes, Transformaciones en las industrias culturales*, TesseoPress, Buenos Aires, 2020.
- Álvarez Sánchez, Gustavo, *Lo invisible y lo indecible. El archivo pictórico en Michel Foucault*, Tesis de doctorado, UNAM, Ciudad de México, 2016.
- Amar, Mauricio, "Foucault y el gobierno de las imágenes", en *Resonancias*, no. 1, Universidad de Chile, diciembre 2015, pp. 90-106.
- Ann Holly, Michael & Moxey, Keith (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Yale university press, New Haven, 2002.
- Ayala-Colqui, Jesús; Lugo Vázquez, Mauricio y Soto Núñez, Luis Daniel (comps.), *Poder y subjetivación en Michel Foucault*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2021.
- Barrios Cristaldo, Cleopatra, "La vida de las fotografías en la trama de las prácticas y los discursos", en *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, Año 2, No. 2, 2015, pp. 1-12.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* [trad. Joaquín Sala], Paidós, Barcelona, 1989.
- Baudelaire, Charles, "El público moderno y la fotografía", en *El pintor de la vida moderna* [trad. Martín Schifino], Prisa, México, 2014, pp.104-108.
- , *Salones y otros escritos sobre arte* [trad. Carmen Santos], La balsa de la Medusa, Madrid, (s/f).
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.
- Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Bertolini, Michele y Tuppin, Tommaso (dir.), *Deleuze e il cinema*, Mimesis, Milán, 2002.
- Boehm, Gottfried, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar*. IIE-UNAM, México, 2017.

- Boltanski, Luc y Chiapello, Eve, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Ediciones AKAL, Madrid, 2002.
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* [trad. Tununa Mercado], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Boyne, Roy, "Post-Panopticism", en *Economy and society*, no. 29 (2), 2000, pp. 285-307.
- Brea, José Luis (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal. Madrid, 2005.
- , "Estética, historia del arte, estudios visuales", en *Revista de estudios visuales*, no. 3, 2005.
- , *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid, 2010.
- Bredenkamp, Horst, *Teoría del acto icónico*, Akal, Madrid, 2017.
- Bryson, Norman, Ann Holly, Michael y Moxey, Keith, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994.
- , *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, EUA, 1991.
- Camprini, Enrico, *Foucault e l'immagine nell'arte contemporanea tra pittura e fotografia*, Tesis de licenciatura, Universidad de Bologna, Italia, 2016.
- Cánepa, Gisela, "Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales", en *Poliantea*, IX (16), Enero-Junio, 2013, pp. 179-207
- Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Prometeo/ Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004.
- Castro Orellana, Rodrigo, *Foucault y el cuidado de la libertad. Ética para un rostro de arena*, LOM Ediciones, Santiago, 2008.
- , "Las palabras y las imágenes: una arqueología de la pintura en Foucault", en Castro Orellana, Rodrigo y Fornanet Fernández, Joaquín (eds.), *Foucault desconocido*, Universidad de Murcia, Murcia, 2011, pp. 171-202.
- Càtala, Josep M., *La imagen interfaz*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Zarautz, s/f.
- de Certeau, Michel, *Heterologies. Discourse on the Other*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- de Certeau, Michel y Correa Echegaray, L. (1985). "La risa de Michel Foucault", en *Historias*, (10), pp. 11–16. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/15256>
- Chatau, Pierre, "Cultura visual e historia del arte. La puesta en evidencia de los estudios visuales", en *Universum*, Vol. 32, No. 2, dic 2017, pp. 15-18.
- Coglitore, Roberta (ed.), *Cultura Visuale. Paradigmi a conforto*, Due punti edizioni, Palermo, 2008.

- Cometa, Michele, "Immagini e follia in Michel Foucault", *Liberazione*, 25-05-2005, [Consulta: 11-02-2022]
- Cometa, Michele, y, Vaccaro, Salvo (coord.), *Lo Sguardo di Foucault*, Maltemi editore, Roma, 2007.
- Corella, Miguel, "La política de las imágenes en Jacques Rancière", en *Res publica*, no. 26, 2011, pp. 95-113.
- Couzens Hoy, David (ed.), *Foucault: A Critical Reader*, Basil Blackwell, Londres, 1986.
- Crary, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Cendeac, Murcia, 2008.
- Crimp, Douglas, "La actividad fotográfica de la posmodernidad", en Jorge Ribalta, *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*, G. Gili, Barcelona, 2004, pp. 150-162.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* [trad. Ramón Hervás], Paidós, Barcelona, 1994.
- Delco, Alessandro, *Filosofía della differenza, la critica del pensiero rappresentativo in Deleuze*, Pedrazzini Edizioni, Locarno, 1988.
- Deleule, Didier y Guéry, François, *El cuerpo productivo. Teoría del cuerpo en el modo de producción capitalista*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1975.
- Deleuze, Gilles, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*, Cactus, Buenos Aires, 2013.
- , *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo II*, Cactus, Buenos Aires, 2014.
- , *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1* [trad. Irene Agoff], Paidós, Barcelona, (s/f).
- , *La subjetivación, Curso sobre Foucault. Tomo III*, Cactus, Buenos Aires, 2015.
- , *Francis Bacon. Lógica de la sensación* [trad. Isidro Herrera], Arena Libros, Madrid, 2009.
- , *Conversaciones 1972-1990* [trad. José Luis Pardo], Pre-Textos, Valencia, 1999.
- , "El simulacro y la filosofía antigua", en Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.
- , "La Inmanencia: una vida" [trad. Consuelo Pabón], en *Philosophie*, No. 47, sep 1995.
- Díaz, Esther, *Michel Foucault. Los modos de subjetivación*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, s/f.

- Díaz de León, Laura Páez, "Analítica del poder y dispositivo", en Gómez, Luis E., *Michel Foucault. De la arqueología a la biopolítica*, Ediciones del Lirio, México, 2015, pp. 173-189.
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira* [trad. Horacio Pons], Manantial, Buenos Aires, 2010.
- , *Arde la imagen*, Ediciones Ve, México, 2012.
- Dikovitskaya, Margaret, *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, The MIT Press, 2006
- Dreyfus, Hubert & Rabinow, Paul, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.
- Elkins, James, "Un seminario sobre la teoría de la imagen", en *Revista de estudios visuales*, no. 7, 2010.
- , *Visual Studies: a skeptical introduction*, Routledge, New York-London, 2003.
- , *What a painting is*, Routledge, Londres, 2000.
- Fastelli, Fererico, "Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta", en *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, Vol. 7, 2018, pp. 1-16.
- Ferreya, María Elena, "Imágenes en la red. Violencia y nuevos regímenes escópicos", en Lucero, María Elena, *Imágenes en tránsito*, UNR Editora, Rosario, 2019, pp. 216-224
- Flynn R. Thomas, "Foucault and the eclipse of vision", en Kleinberg-Levin, David (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*, The University of California Press, California, 1993, pp. 273-286
- Fontcuberta, Joan, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.
- , *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- Foucault, Michel, *La pintura de Manet* [trad. Roser Vilagrassa], Alpha Decay, (s/l), (s/f).
- , *Obras esenciales*, Paidós, Barcelona, 2010.
- , *Estrategias de poder. Obras esenciales. Tomo II*, Paidós, Barcelona, 1999.
- , *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Tomo III*, Paidós, Barcelona, 1999.
- , "¿Qué es la crítica?", en *Daimón. Revista de Filosofía*, No. 11, 1995, pp. 5-25.
- , *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- , *Historia de la locura en la época clásica I* [trad. Juan José Utrilla], FCE, México, 2015.

- , “La pintura fotogénica” [trad. Adriana Pertuz], en *Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte*, no. 4, julio-diciembre 2016, pp. 114-127.
- , *El poder, una bestia magnífica: Sobre el poder, la prisión y la vida* [trad. Horacio Pons], Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2012.
- , *Vigilar y Castigar* [trad. Aurelio Garzón], Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- , *Defender la sociedad* [trad. Horacio Pons], FCE, México, 2002.
- , *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, (s/f), 1968.
- , *Sublevarse. Entrevista inédita con Farés Sassine*, Catálogo, Chile, 2017.
- , *Microfísica del poder* [trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría], Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1979.
- , *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* [trad. Ulises Guiñazú], Siglo XXI, México, 2011.
- , *Theatrum philosophicum* [trad. Francisco Monge], Anagrama, Barcelona, 1995.
- , *El orden del discurso* [trad. Alberto González], Tusquets, Buenos Aires, 2005.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Gallardo Cabrera, Salvador, *La mudanza de los poderes. De la sociedad disciplinaria a la sociedad de control*, Editorial Aldus, Ciudad de México, 2011.
- García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, en *Revista de estudios visuales*, no. 7, 2010, pp. 16-37.
- García Varas, Ana, *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.
- González Rivera, Guillermo & Olvera Gutiérrez, Thelma, “El poder y el sujeto en Foucault”, en Páez Díaz de León, Laura & Sánchez Sandoval, Augusto (coord.), *Analítica del poder y control social. Una mirada desde Michel Foucault*, FES Acatlán, México, 2008, pp. 13-38.
- Greenberg, Clement, “La pintura moderna”, en *La pintura moderna y otros ensayos* [trad. Fèlix Fanés], Madrid, Siruela, 2006, pp. 111-120.
- Guasch, Anna Maria, “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”, en *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, no. 1, noviembre 2003, pp. 8-16.
- Gudiño Aguilar, Alejandra, *Imagen e inmanencia. El concepto de imagen y sus consecuencias en el pensamiento de Gilles Deleuze*, Tesis de licenciatura, UNAM, Ciudad de México, (s/f).



- Gutiérrez de Angelis, Marina, "El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica", en Lucero, María Elena, *Imágenes en tránsito*, UNR Editora, Rosario, 2019, pp. 225-234
- , "Del Atlas mnemosyne a GIPHY. La supervivencia de las imágenes en la era del GIF", en *e-imagen Revista 2.0*, N° 3, Sans Soleil Ediciones, España-Argentina, 2016.
- Hernández-Navarro, Miguel Á., "Resistencia a la imagen", en *Revista de estudios visuales*, no. 4, enero 2007, pp. 73-98.
- Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.
- , "Scopic Regimes of Modernity", en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-27.
- , "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada", en *Revista de estudios visuales*, no. 4, enero 2007.
- , "Visual culture and its vicissitudes", en 'Visual culture questionnaire'. *October*, no. 77, verano 1996, pp. 42-44.
- Jenks, Chris (ed.), *Visual culture*, Routledge, Nueva York, 2002.
- Lazzarato, Mauricio, *Políticas del acontecimiento* [trad. Palo Esteban Rodríguez], Tinta Limón, Buenos Aires, 2006.
- , *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal* [trad. Horacio Pons], Amorrortu Editores, Buenos Aires-Madrid, 2013.
- León, Christian, "Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales", en *Post(s)*, no. 1, agosto 2015, pp. 32-57.
- Levin, David Michael, "Keeping Foucault and Derrida in Sight: Panopticism and the Politics of Subversion", en Levin, Michael David (ed.), *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, The MIT Press, Massachusetts, 1997, pp. 397-466.
- Lopes, Dominic, *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford, 2004.
- López Gabrielidis, Alejandra, "Regímenes de visibilidad y vigilancia en la era de la identidad digital", en *Revista Teknocultura*, vol. 12(3), pp. 473-499.
- Lugo Vázquez, Mauricio, *La relación saber-poder en la obra de Michel Foucault*, Tesis de maestría, UNAM, México, 2015.
- Maíz, Ramón, "Sujeción/subjetivación: analítica del poder y genealogía del individuo moderno en Michel Foucault", en Maíz, Ramón (comp.), *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, Universidad de Santiago Compostela, (s/f), 1986, pp. 137-187.
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

- Martínez Luna, Sergio, *Cultura visual. La pregunta por la imagen*, Sans Soleil Ediciones,
- Martínez Posada, Jorge Eliécer, “El dispositivo: una grilla de análisis en la visibilización de las subjetividades”, en *Tabula rasa*, no. 19, julio-diciembre 2013, pp. 79-99.
- Mitchell, W. J. Thomas, *¿Qué quieren realmente las imágenes?* [trad. Javier Fresneda], COCOM, México, 2014.
- , *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Akal, Madrid, 2019.
- , “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en *Revista de estudios visuales*, no. 1, diciembre 2003, pp. 17-40.
- , *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, Madrid, 2009.
- , “Interdisciplinarity and visual culture”, en *Art bulletin*, vol. 77 (4), EUA, 1995, pp. 541-544.
- Mirzoeff, Nicholas, *An introduction to visual culture*, Routledge, London, 1999.
- , *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*, Paidós, México, 2016.
- Cuitláhuac Moreno, “Micropolíticas de la memoria en la obra de Nan Goldin”, en *Caiana*, No. 15, 2019, pp. 28-42.
- Morey, Miguel, *Foucault y Derrida. Pensamiento francés contemporáneo*, Bonalitra Alcompas, España, 2015.
- Moxey, Keith, “Visual studies and the iconic turn”, en *Journal of visual culture*, vol. 7 (2), 2008, pp. 131-146.
- , “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, en *Revista de estudios visuales*, no. 1, diciembre 2003.
- Moxey, Keith; Cheethman Mark y Ann Holly, Michael, “Estudios visuales, historiografía y estética”, en *Revista de estudios visuales*, no. 3, 2005.
- Núñez Artola, M. G., “Dispositivo y dominación en el modelo panóptico”, 2013. Disponible en: [https://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id\\_articulo=137](https://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=137)
- Patton, Paul, *Deleuze y lo político* [trad. Margarita Costa], Prometeo Libros, Buenos Aires, 2013.
- Paredes, Diego, “De la estetización de la política a la política de la estética”, en *Revista de estudios sociales*, no. 34, Bogotá, diciembre 2009, pp. 91-98.
- Pinotti, Andrea y Somaini, Antonio, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milán, 2009.
- , *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Giulio Einaudi editore, Torino 2016..

- Pisters, Patricia y Lord, Catherine M. (eds.), *Micropolitics of Media Culture: reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001.
- Pollock, Griselda, "Whither Art History?", en *Art Bulletin*, No. 1, Vol. XCVI, marzo 2014.
- Prada, Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Akal, España, 2018.
- Rajchman, John, "Foucault's Art of Seeing", en *October*, Vol. 44 (Spring, 1988), The MIT Press, pp. 88-117
- Rancière, Jacques, *El destino de las imágenes*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2011.
- Ronchi, Vasco, *Optics: the science of vision*, New York University Press, Nueva York, 1957.
- Sauquillo, Julián, *Michel Foucault. Poder, saber y subjetivación*, Alianza Editorial, Madrid, 2017.
- Searle, John R., "Las Meninas and the paradoxes of pictorial representation", en *Critical Inquiry*, vol. 6, primavera 1980, pp. 477-488.
- Simons, Jon, Manghani Sunil & Piper, Arthur (eds.), *Images: a reader*, Sage, Londres, 2006.
- Shapiro, Gary, *Archaeologies of vision. Foucault and Nietzsche on seeing and saying*, The University of Chicago press, Chicago-London, 2003.
- Souyris Oportot, Lorena, "Los contenidos de lo sensible y sus regímenes de visibilidad", en *Revista NOiMAGEN*, no. 2, diciembre 2018, pp. 10-23.
- Suescún Pozas, María del Carmen, "Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad", en Malagón, F. y Millá de Benavides C. (eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2002.
- Tagg, John, *El peso de la representación* [trad. Antonio Fernández], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Tanke, Joseph J., *Foucault's philosophy of art. A genealogy of modernity*, Continuum, Londres, 2009.
- Tomas, David, "From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye", en *Substance*, Vol. 17, No. 1, 1988, pp. 59-68.
- Velasco, Amaya y Hermann, Omar, "Foucault-Magritte. Un diálogo sobre la imagen y la representación artística", en *Sincronía*, No. 67, enero-junio, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2015, pp. 1-18
- Virilio, Paul, *La máquina de visión* [trad. Mariano Antolín], Cátedra, Madrid, 1998.

- Wheelock, Arthur K., *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650*, Outstanding dissertations in the fine arts, New York, 1977.
- Winston, Johnny, "Photography in the Age of Facebook", en *Intersect* 6, 2, 2013, pp. 1-11.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Zepke, Stephen, "Foucault y el arte: del modernismo a la biopolítica", en *Nómadas*, no. 40, abril 2014, pp. 100-113.