

Pensamientos sobre la técnica

\$11.00



Apuntes sobre el tecnologismo - Héctor Schmucler



Lenguaje de tradición y lenguaje técnico - Martin Heidegger



La voluntad de ver - Ensayos de M. Jay, J. Crary, P. Terrero, D. Mundo, F. Costa, C. Feld v J. L. Comolli



William Morris. Técnica, belleza y revolución - Estela Schindel



Artefacto

Artefacto n°1

Grupo editor

Daniel Butti

Claudia Feld

Claudia Kozak

Estela Schindel

Patricia Terrero

Flavia Costa

Christian Ferrer

Daniel Mundo

Lucila Schonfeld

Han participado en esta revista

Héctor Schmucler

Diego Tatián

Rodrigo Molina Zavalía

Agradecemos la ayuda amistosa de Darío Sztajnszrajber, Pablo Ramos, Viviana Alonso y Guido Indij.

Diseño

María Laura Piaggio

Composición y corrección general

Oficina de Publicaciones del C.B.C.

Foto de tapa

«Ojos de cristal», de Herbert Bayer.

Traducciones

Martin Jay por Rodrigo Molina Zavalía

Martin Heidegger por Diego Tatián

Jean-Louis Comolli por Claudia Kozak y Christian Ferrer

Jonathan Crary por Flavia Costa

Antonin Artaud por Martín Caparrós y Christian Ferrer

James Ballard por Christian Ferrer

Artefacto ha sido publicada por el grupo editor y la Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires.

Dirección postal: Maipú 889, 4° (1006) Buenos Aires.

Tels.: 312-1310 / 381-9305 / 431-5019 / 307-5910

Fax: 343-2999

Email: flavc@hotmail.com

Oficina de Publicaciones del CBC

Coordinador General de Publicaciones:

Ernesto Abramoff

Director de Publicaciones:

Darío Sztajnszrajber

Promoción Institucional:

Martín Unzué

Directora de Arte:

María Laura Piaggio

© Oficina de Publicaciones del C.B.C.

Universidad de Buenos Aires

Ciudad Universitaria, Pabellón III P.B.

Tel.: 780-1546 Fax: 786-5601

(1428) Buenos Aires, República Argentina

ISSN: 0328 - 9249

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Está permitida la reproducción de los ensayos citando la fuente.

Sumario

La modernidad tecnológica / 4

Héctor Schmucler. *Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer / 6*

Martin Heidegger. *Lenguaje de tradición y lenguaje técnico / 10*
Diego Tatián. *Introducción a la conferencia de Heidegger*

In memoriam

Antonin Artaud. *El rostro humano / 21*

Tema central: La voluntad de ver

Christian Ferrer: *Introducción. El servicio visual obligatorio / 27*

Jonathan Crary: *La modernidad y la cuestión del observador / 32*

Jean-Louis Comolli: *Máquinas de lo visible / 47*

Martin Jay: *La crisis del antiguo régimen escópico / 55*

Flavia Costa: *Dirección de tránsito / 69*

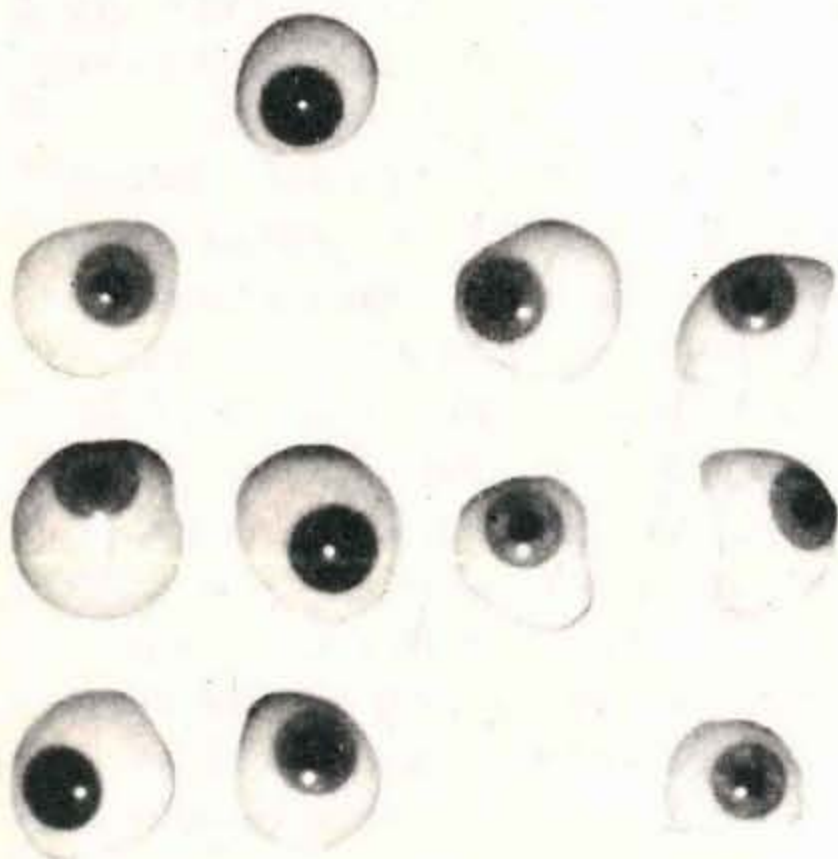
Daniel Mundo: *El tejido estético de la historia / 80*


Claudia Feld: *Violencias invisibles y visibilidades neutras / 92*

Patricia Terrero: *La televisión y el pensamiento sobre la comunicación en Argentina / 97*

James Ballard: Proyecto para un glosario del siglo XXI / 104

Dossier: William Morris. Técnica, Belleza y Revolución
Estela Schindel / 107





La modernidad tecnológica

Los relatos ideológicos fundantes de la época moderna han cambiado mucho, tanto como sus elencos políticos y culturales, sus horizontes y sus hábitos. Pero un sustrato duro y poderoso se ha mantenido firme a lo largo de los dos últimos siglos. Podremos llamarlo «modernidad tecnológica». Si la «revolución industrial» fue cimiento moderno, es claro que sus ensanches sucesivos no han hecho otra cosa que generar un sistema de vida, que abarca y regula desde los actos más nimios de la percepción al trato objetivante que damos a los demás. Las capas tecnológicas y los discursos ideológicos que se han agregado a lo que antes se llamaba capitalismo y ahora —con un descuido terminológico notorio— «globalización», la proponen, luego de tantas creencias y utopías desplomadas, no solamente como un sistema de ensamblajes técnicos y culturales, sino como el relato oficial que debe ser divulgado e idolatrado. Ese relato, viejo como la memoria de la modernidad, es fundante. Ahora mismo experimentamos un nuevo impulso de la revolución tecnológica y su presión intensa se descarga cotidianamente sobre

las ciudades y sus habitantes. Los orígenes de la modernización técnica del mundo son, en verdad, bastante más antiguos que la máquina de vapor y la ciudad industrial. Algunos ya son lugares comunes: la objetivación del mundo, la racionalización de la vida, el proyecto de la ciencia moderna, la instauración de un sistema de equivalencias comerciales para tasar conductas. Y aún no se ha remontado lo suficiente a esos afluentes cuyo encastre posterior impuso un cauce ineludible a la vida. La fuerza que impulsó su dinámica, que se propulsa sobre el terreno ya macerado y que arrolla a sus anteriores promesas, aún no ha topado con su muro de contención.

De una manera no necesariamente prevista por sus primeros estrategas y divulgadores, las metáforas derivadas de la máquina, de un futuro aún no verificado y de la administración estadística de la vida se constituyeron en principio espiritual. Se ha hecho habitual llamar a este panorama la *era de la técnica*. Desde que se inició su ciclo, la vida humana sólo se hace posible en el interior de una matriz cuyo esqueleto dista mucho de articularse únicamente por medios tecnológicos; sus implicancias abarcan modos de pensar, de sentir y de hablar. Pero esta misma matriz torna invisible su propio despliegue y de esta manera impone obstáculos a quienes tratan de pensar sus consecuencias más allá de una mera historia evolutiva de las tecnologías. La «era de la técnica» propone y descarga problemas cotidianamente, pero por nimios o por graves que sean, sólo son planteados y resueltos como incidentes o imperfecciones subsanables. En cierto sentido, pareciera que huir hacia adelante en un círculo cerrado es la experiencia actual del tiempo. ¿Es nuestra imagen del destino? Una mirada descarnada, una autopsia de la época, quizá nos expondría hasta qué punto estamos siendo tratados como materia prima orgánica en una gigantesca maquinaria.

No son pocos los que suponen póstuma a nuestra época: la época de la inconciencia de un epílogo. Sin embargo, a todo aquel que se sienta concernido le toca estar a la altura de los desafíos que propone este tiempo. Y, desde luego, no han faltado momentos en que los hombres intentaron reorientar sus creencias y sus vidas, incluso cuando las condiciones para hacerlo transformaban al intento en poco menos que una hazaña. Momentos que han dejado huellas en las playas de la historia y que han establecido un intermitente linaje. Esta revista se propone constituir una serie de problemas teóricos que necesariamente estarán orientados por la implantación de un modo de vivir técnico. En esos problemas están abarcados las facetas de la vida urbana, el imaginario tecnológico que le corresponde, los usos modernos del cuerpo, los actos y los comercios entre personas, la percepción del tiempo y la energía de la memoria. Las resonancias y consecuencias de estas cuestiones se desentrañan mejor meditando sobre la condición humana que analizando el hierro, la electricidad, el átomo o el bit. Salvo que pensemos en los elementos como signos de época y entonces la alambrada de púa o la manipulación genética pueden ser paisajes o chirridos que el ojo y el oído harían bien en atender. La técnica nunca es otra cosa que una extensión del alma y por eso no vale la pena discutirla en un plano exclusivamente técnico ni mucho menos en el terreno de las innovaciones tecnológicas. — Esto excluye todo determinismo —reducto último de tecnócratas y alarmistas— a la vez que complejiza la raíz del problema. Aquí, el instinto crítico esencial consiste en saber que las justificaciones de la actualidad nunca son neutras y que las soluciones derivadas de «ingenierías sociales» sólo pueden agravar los problemas.

¿De qué modo Argentina no ha sido ajena a este despliegue? En este siglo, la *idea* de la modernidad a toda costa fue santo y seña de sus clases dirigentes, de sus castas intelectuales y de las ilusiones del «hombre de la calle». Es este un país que siempre ha mirado hacia las grandes capitales y ha tomado nota de las más notorias innovaciones en el terreno de la técnica. Buenos Aires, su mascarón de proa, fue cincelada por ese espíritu. Pero toda tecnología lleva impresa el sello de la sociedad que la ha promovido e imprime en los cuerpos las marcas propias de su modo de injertarse. Las huellas de la técnica son también un camino para pensar nuestra actualidad. La nueva reorganización, en curso, de la materialidad y el imaginario del país se pretende ajena a la historia argentina y trata de desestimar la experiencia macerada durante décadas. Por otra parte, la actual interconexión de las naciones subsume a la Argentina al interior de grandes

planes financieros, económicos, mediáticos y de renovación tecnológica, y transforma a los presupuestos técnicos de la cultura en sentido común y hasta en sentido único. Poco a poco nos hemos ido deslizando hacia un espacio público perverso: se ha aceptado la inevitabilidad histórica de los planes de ajuste de cuentas, de la incorporación acrítica del país al sistema económico mundial, del privilegio que ha de concederse al saber técnico en casi cualquier campo donde deberían primar decisiones éticas y políticas, del soslayamiento de fundamentos culturales, políticos y sensoriales anteriores o alternativos. A esa alianza de hierro podemos llamar futurismo conservador y, por el momento, ella nos arrastra por la corriente. ♦

Grupo editor



Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer

HÉCTOR SCHMUELER



Fotografía: Lewis Hine

I.

Los discursos sobre la técnica suelen ser opacos, tautológicos. Excluyen el pensar en proporción directa a la aceptación de la técnica como un continuo en la historia, como una historia única centrada en sí misma. Cuando la técnica sólo admite su propia mirada para afirmar que *es lo que es*, no propicia reflexión alguna *sobre* la técnica sino que produce discursos *de* la técnica que, al autocomplacerse, diluye su distancia con la naturaleza, se vuelve naturaleza ella misma. El equívoco se sustenta en la creencia de que la técnica es una y necesaria. El paso siguiente es la constitución de una ideología de la técnica que, en nuestro tiempo, se ha vuelto la ideología dominante y a la que podríamos denominar *tecnologismo*. La ideología de la técnica arrincona al pensamiento en una opción aporética: técnica vs. no técnica, que no sólo prescinde de la voluntad humana sino que se concibe como matriz en la que se gesta la propia naturaleza del hombre. Mencionar los atributos de la voluntad, sin embargo, está muy lejos de suponer que una misma técnica admite *usos* sustancialmente distintos. El camino es inverso: la técnica lleva en sí la marca de la voluntad, que es anterior a la técnica y que depende de la percepción que los seres humanos tienen de sí mismos. La técnica construye el mundo pero hay una voluntad humana que previamente le ha dado nacimiento. Se trata de algo raigalmente opuesto a la doxa que la «naturaliza». Si se desea escapar de la atenazante aporía señalada más arriba, es ineludible indagar en el origen.

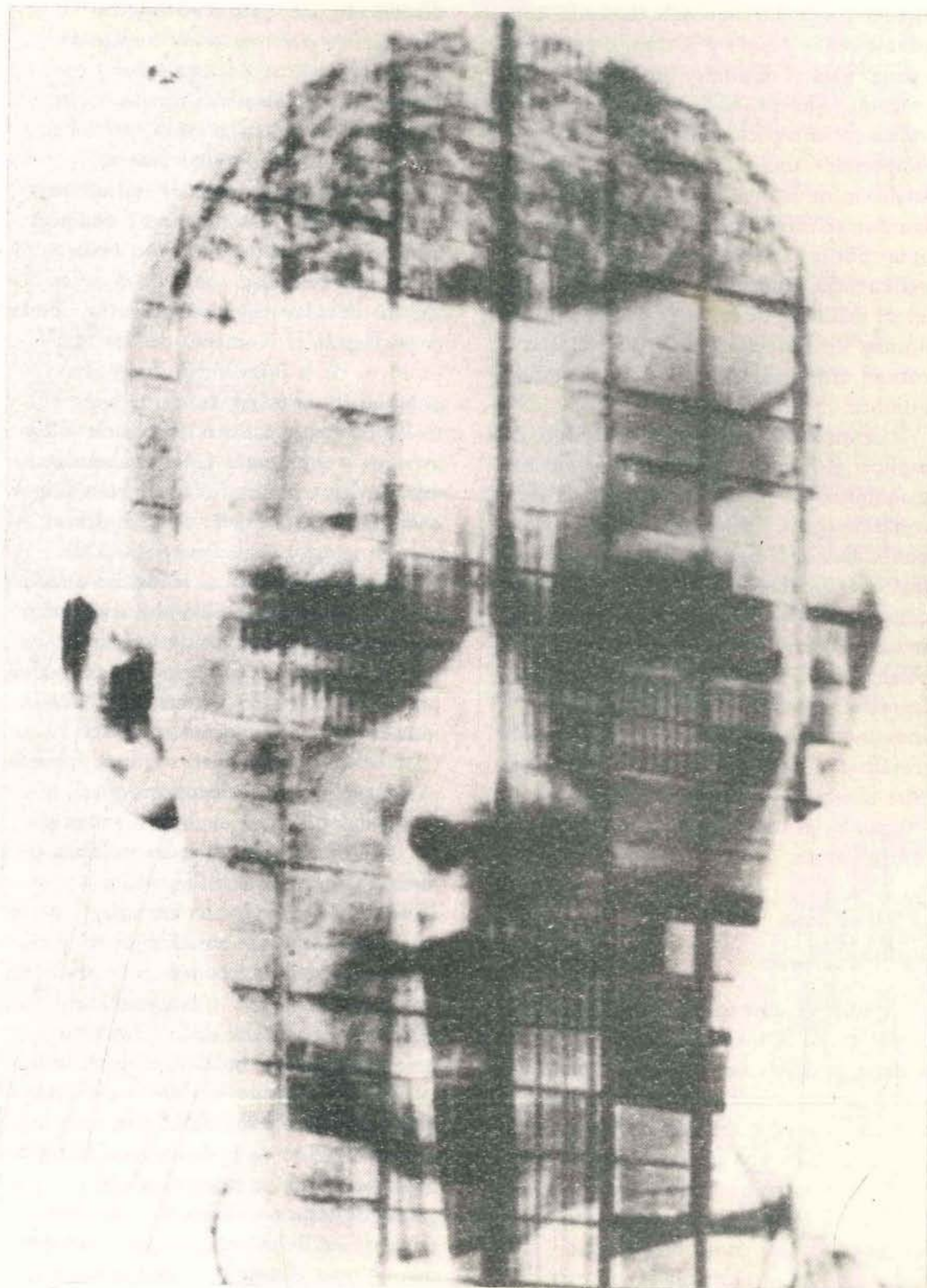
II.

La meditación heideggeriana ha destacado que la *techné* encierra, primitivamente, el concepto de *poiesis* —que privilegia el momento creador— más próximo a la contemplación

que a la acción: *poiesis*, poesía, entendido como un renovado y amoroso asombro en la relación del hombre con lo que lo rodea. La actitud de la técnica moderna es su antagonista. La técnica *provocante* impone a la naturaleza la exigencia de responder de una manera calculadamente determinada. La naturaleza es llamada a comportarse como reserva disponible de energía, como proveedora de *recursos*. En este orden también el ser humano sólo puede ser pensado como recurso productivo: la actual abstractización del hombre, entendido como *recurso humano*, consagra la negación de su libertad. La técnica lo interpela como mero productor.

III.

Desde la tautología, la técnica moderna —ya fragmentada de todo compromiso con la incesante creación de lo poético— se muestra como afirmación acrítica de sí misma; se erige en sentido común, en camino único para la definición de lo humano del hombre. El tecnologismo auspicia un destino humano que se realiza a través de la técnica y un destino de la técnica que se expresa en su instrumentalidad para dominar el mundo. En adelante, la magnitud de la grandeza de la técnica será medida por la mayor o menor capacidad de ejercer ese dominio. Así, para la técnica moderna no hay más futuro que el de su propia multiplicación dominadora; verdaderamente no hay futuro sino una expansión mimética del presente. Sólo si se acepta la existencia de algo estable en la naturaleza humana, que permanece a través de la técnica, puede pensarse en nuevos nacimientos, interrupciones en el tiempo, comienzos. En cambio si, como quiere el tecnologismo, la naturaleza humana admite ser moldeada, ninguna chispa,



ningún misterioso acontecer puede cambiar el sentido del tiempo que se venía recorriendo. En esta relación con el tiempo se muestra la infranqueable distancia entre la *techné* como *poiesis* y la técnica como cálculo para el dominio. Lo constante de lo humano —lo que hace hombre al hombre— radica en su capacidad de saltar a lo «imposible», una marca que lo arranca al fatalismo de la especie. Entre el animal y el hombre se interpone esta posibilidad de optar por un futuro no inscripto en la pertenencia genética. La técnica moderna, en su voluntad de hacer previsible el futuro, postula un borramiento de límites, una natural artificialización, que indiferencia al hombre.

La metáfora de la técnica se reduce a explicar el mundo en su funcionamiento maquínico. La *poiesis*, en cambio, la técnica como creación, instala al hombre en la posibilidad más rigurosa de la metáfora, «ir más allá» (*meta-fora*). La técnica como arte, como capacidad humana de avizorar una trascendencia que a veces se sintetiza en la palabra Dios, hace posible el futuro. Los animales —en su inexplicable e irrenunciable perfección— son ajenos a la metáfora, al más allá, al futuro. También para la técnica moderna el tiempo ha concluido: el futuro está ya contenido en este presente.

IV.

Héctor A. Murena (*Homo Atomicus*, 1961) evoca la suerte de Marie-Jean-Antoine Caritat, marqués de Condorcet quien, en la cárcel donde se envenenó para no morir en el cadalso, «redactaba con optimismo» el *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humaine* (1794) «en el que el futuro, ese futuro que el condenado a muerte concebía como un progreso indefinido de la humanidad, no existía.

Porque si la esencia del futuro consiste en ser desconocido, el *Esquisse* lo cancelaba como tal, en la medida en que daba por descontado que, pese a previsibles detenciones y retrocesos, la humanidad, gracias a la educación intelectual y moral, avanzará inevitablemente rumbo a una relativa perfección». La razón, para el autor del *Esbozo*, crece progresivamente inventando instrumentos de trabajo cada vez más sutiles. Pero mientras Condorcet afirma su fe en la razón a partir de la «chispa de eternidad» que ella encierra, algunas décadas más tarde Augusto Comte creyó llegado el momento del «estadio positivo» de la humanidad, luego de atravesar ilusorios estadios anteriores: el teológico y el metafísico. La ciencia sólo averigua y comprueba las leyes dadas en la experiencia, tanto en los fenómenos físicos como en los espirituales y en los del mundo moral y civil. Para el autor del *Catecismo positivista*, al renunciar a todo lo trascendente y ajustado al nuevo orden positivo, el futuro esperado sería un indefinido presente sin engaños, aunque el propio Comte, hacia el final de su vida, y movido por su pasión amorosa hacia Clotilde Vaux, se volcaría al misticismo para imaginar una religión universal. Más de un siglo después, en 1989, el año que vio desmoronarse el proyecto socialista de nuestra época, Francis Fukuyama clausuraba el futuro, una vez más, esgrimiendo razones atendibles: «lo que estamos presenciando puede ser no sólo el fin de la Guerra Fría, o la terminación de un período particular de la historia de la postguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final del gobierno humano». Hay un momento, reiterado en la historia, en que el tiempo parece inmovilizarse y el optimismo que

por esa causa se proclama, se vuelve inseparable de la convicción de que la muerte puede ser derrotada. El entusiasmo que intenta transmitir la técnica moderna es la expresión de un extraño proyecto de futuro sin devenir, de un futuro que pretende arrancar desde hoy mismo porque, como Fausto, busca detener el tiempo. El tecnologismo repite, triunfalmente, el gesto de borrar el futuro: el futuro no es otra cosa que la técnica misma. El tecnologismo insta una visión fundamentalista de la existencia: impone su proyecto técnico como mandato indiscutible; niega cualquier posibilidad de decir *no* al presente. El tecnologismo es una ideología totalitaria.

V.

El tiempo dominado por la violencia tecnológica es un largo período civilizatorio que se realiza históricamente en formas concretas y que hoy aparece bajo el rostro de la llamada «globalización». Sería inexplicable este nuevo proceso de articulación económico y social sin el papel instrumental de las tecnologías contemporáneas. Pero es más importante otro hecho aún poco explorado: la influencia del tecnologismo en la propia idea de globalización, que incluye modificaciones decisivas en conceptos que rigieron permanentemente en el imaginario de Occidente. Nuestra reflexión sobre la tecnología, es bueno subrayarlo, surge de la preocupación por la existencia de los seres humanos en la vida cotidiana contemporánea. Es, dicho genéricamente, una preocupación política. Traer el futuro al presente, ser lo que será, no sólo diluye el futuro sino que desrealiza el presente. La astucia de la ideología totalitaria consiste en hacer impensable la voluntad de *no querer*, que sólo puede.

ejercerse en el hoy. El tecnologismo incluye el «progreso del espíritu», el «estadio positivo», el «fin de la historia». Mientras tanto, la libertad humana, en la que se fundamenta cualquier forma de responsabilidad, arriesga la decisión de decir no a un presente ofrecido como único posible puesto que aparece determinado por el futuro. Al declarar superfluo el pasado y el presente, se nos propone vivir una apariencia de futuro establecido en la fugacidad inasible del presente. Desarraigado del espacio y del tiempo, lo que desaparece, en realidad, es el momento único del vivir humano que, en cualquier hipótesis, sólo puede ser entendido como capacidad de elegir. La ideología totalitaria se asienta sobre la convicción de que en este presente —dispuesto por el futuro— sólo es posible una positividad irrenunciable.

La ideología tecnológica no admite la voluntad de negación; se enraíza en la pura afirmación del mundo tal cual es. El tecnologismo, mientras ahueca lo propio de la naturaleza del ser humano: su posibilidad de opción, le señala al hombre un espacio, el de la técnica, en el que debe realizarse como especie. Determinado por la técnica, el hombre se vuelve especie propia de la técnica, *homo technicus*. Para ello la ideología técnica ha cumplido dos actos que se complementan: por una parte, ha negado cualquier forma transhistórica de la naturaleza humana y, por otra, afirma la posibilidad de cambiar esa naturaleza creando entornos culturales (artificiales) de interacción. «El mundo de las máquinas —dice Hannah Arendt en *La condición humana*— se ha convertido en un sustituto del mundo real, aunque este pseudo-mundo no pueda realizar la tarea más importante del artificio humano, que es la de ofrecer a los mortales un domicilio más permanente y estable que ellos mismos. En el proceso continuo de la

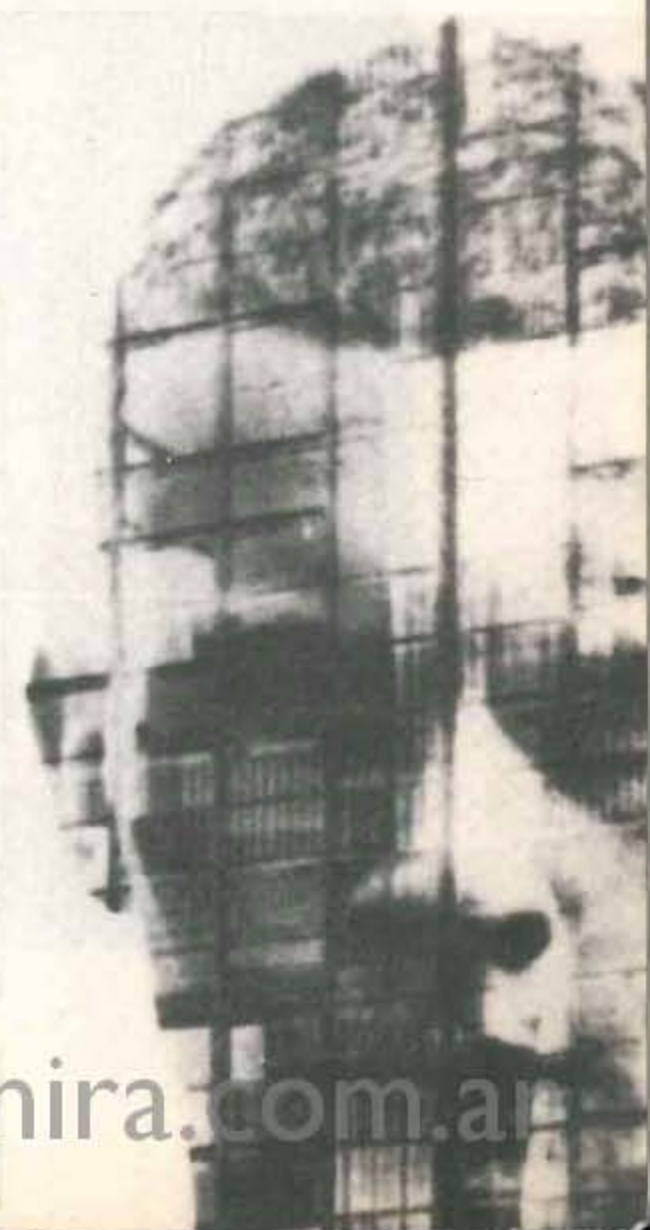
operación, pierde incluso ese carácter de mundo independiente que en tan alto grado poseían los útiles, instrumentos y la primera maquinaria de la época moderna. Los procesos naturales de los que se alimenta lo relacionan cada vez más con el propio proceso biológico, de manera que los aparatos que manejamos libremente en otro tiempo comienzan a parecer caparazones pertenecientes al cuerpo humano como el caparazón perteneciente al cuerpo de la tortuga».

VI.

La pertenencia a la técnica —que implica un incesante cambio de la naturaleza humana— equivale a la negación del vínculo íntimo y orgánico del ser humano con su propio pasado, con una memoria que se sostiene en algo permanente que lo constituye y en el que asienta un sentido. El tecnologismo impone la aceptación pasiva y paciente de una situación que nos inscribe en una realidad que actúa por sí misma. En consecuencia, el hombre, desolado, sin asidero, pierde la posibilidad de reconocer el mundo y, eventualmente, de negarlo.

Francis Fukuyama, sorprendentemente, concluye su primer trabajo sobre el «fin de la historia» con palabras de desaliento ante el mundo que ha descrito: «El fin de la historia va a ser un tiempo muy triste. La lucha por el reconocimiento, la disposición a arriesgar la propia vida por un objetivo puramente abstracto, la lucha ideológica mundial que requería audacia, coraje, imaginación e idealismo, serán reemplazadas por los cálculos económicos, la resolución interminable de problemas técnicos, problemas del medio ambiente y la satisfacción de sofisticadas demandas de consumo. (...) Tal vez esta misma perspectiva de siglos de aburrimiento en el

fin de la historia sirva para que la historia comience de nuevo». El fin de la historia bien puede ser la consecuencia de la aceptación de la técnica como sustancialidad del mundo. Vivimos un extraño tiempo en el que la derrota del espíritu humano suele ser celebrado como triunfo. La virtualización del mundo puede interpretarse como una *objetivación positiva* de las imágenes engañosas evocadas en la fábula de la caverna platónica. Pero la nuestra —dice Denise Souche-Dagues, *Nihilismes*, 1996— «es una caverna desprovista de un afuera, la simulación de lo real ha reemplazado lo real mismo y ha suprimido el deseo de una salida». La consumación idolátrica de la apariencia, después de haber ejecutado la muerte de Dios, después de haber proclamado que «todo está permitido» y por lo tanto que «todo es posible», tiende hacia una abismal realización deliberada de la nada totalitaria. La esperanza patética expresada por Fukuyama en su última frase repite el enigmático verso de Hölderlin: «Allí donde está el peligro nace también lo que salva». La condición es reconocer que allí está el peligro. ♦



Lenguaje de tradición y lenguaje técnico

MARTIN HEIDEGGER

Traducción de Diego Tatián



Introducción, por Diego Tatián

La singularidad, y en alguna medida la rareza del presente trabajo (leído como conferencia en 1962 y editado por vez primera en 1989 —*Überlieferte Sprache und technische Sprache*, Erker Verlag St. Gallen—) consiste en una total ausencia de las palabras “técnicas” que delimitan el pensamiento tardío de Heidegger. No encontraremos aquí términos como *Gestell*, *Ereignis*, *Geviert* o *Gelassenheit*, cuyo empleo filosófico —a partir de una torsión respecto al uso corriente de los mismos— opera la apertura propia de ese *topos*, de esos *topoi* más bien, que constituyen el pensamiento de Heidegger y a los que llegamos sin ninguna necesidad, siguiendo sendas perdidas.

No obstante la simplicidad relativa de este texto en lo referente a su formulación, hallamos en él dos de los motivos cardinales en los que se concentra la meditación heideggeriana tras la *Kehre*, esto es, el lenguaje y la técnica.

El llamado problema de la técnica, presumiblemente tiene su procedencia en la lectura de Jünger que realizara Heidegger a comienzo de los años treinta;¹ problema que, significativamente, adquiere preeminencia al mismo tiempo que la adquiere el pensamiento de Nietzsche. Si bien en primer lugar la técnica constituye una cuestión ontológica, y la pregunta que interroga por ella es una especificación de la pregunta que interroga por el sentido del ser, acaso sería posible, en su despliegue, aprehender una dimensión política cuya explicitación, sin embargo, ha sido siempre rechazada por Heidegger. No obstante, en el seminario de Le Thor de 1969 encontramos un extraño pasaje que quizá nos habilita para una comprensión en el sentido mencionado: “...el fondo de la historia —dice



Heidegger allí—, es una relación moderna de *poder*, una relación política. Sería necesario meditar aquí desde esta óptica la aparición de una nueva forma de nacionalismo, fundado sobre el poder de la técnica y no ya (por ejemplo) sobre los caracteres étnicos”.² ¿Qué sería pues esta “nueva forma de nacionalismo”, que halla su consistencia en el “poder técnico”, a su vez aprehendido como “relación política”? Es ésta una de las formulaciones posibles de *Die Frage nach der Technik* (1954), texto que por lo demás confiesa su propósito, no bien comenzamos a leerlo, con el empleo de otra palabra que procede del centro mismo de la esfera política: “Preguntamos —dicen las primeras líneas del ensayo— por la *técnica* y quisiéramos mediante esta pregunta preparar una relación libre con ella. Libre es la relación que abre nuestro ser-ahí a la esencia de la técnica”.³ Una aspiración, entonces, de *libertad*. Pareciera que únicamente la *pregunta* y el *pensamiento* serían capaces de desactivar el dominio de lo que nos somete (¿es en este sentido que el pensar obra en cuanto piensa?) y preparar dicha “libertad”, que es siempre una operación de apertura, la calidad de una relación con lo que históricamente se da como envío (*Schickung*). “Por todas partes —sigue Heidegger— seguimos estando encadenados a la técnica (*an die Technik gekettet*) y privados de libertad, tanto si la afirmamos como si la negamos apasionadamente”.

Ahora bien, tanto la meditación de la técnica como la reflexión sobre el lenguaje (segundo gran motivo de nuestro escrito) —así como relación entre ambas— remiten a una desantropologización común, que el pensamiento de Heidegger opera mediante un desmontaje paciente y plurívoco de la forma *animal rationale*.

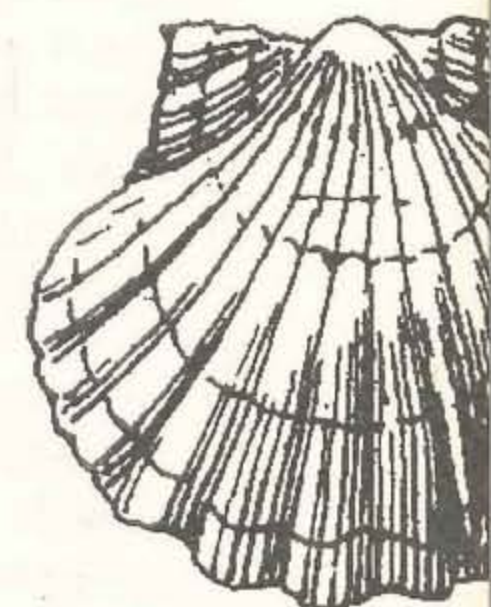
Una idea constante desde *Ser y Tiempo* hasta los últimos escritos es que el hombre es más un ser *muriente* que un ser viviente —idea cuya progresiva radicalización es testimoniada por el desplazamiento terminológico según el cual, en los trabajos tardíos, no se habla ya de ser-ahí sino de “mortales”—. La concepción heideggeriana del lenguaje guarda pues una relación esencial con esto. “Los mortales —leemos en un pasaje de *Unterwegs zur Sprache*— son los que pueden hacer la experiencia de la muerte como muerte. El animal no es capaz de ello. Tampoco puede hablar. Un fulgor repentino ilumina la relación esencial entre la muerte y el lenguaje, pero aún se halla sin pensar”.⁴ El lenguaje no tiene que ver con la vida sino con la muerte; no se vincula al “ser con vida” como su presunta expresión, sino, mediante un “fulgor repentino”, al ser-mortal. El hombre, podría decirse brevemente, habla en cuanto muere y muere en cuanto habla. Lenguaje y muerte remiten a una indisponibilidad común —y, por esto,

una determinación técnica del lenguaje aprehende su objeto en tan escasa medida como una determinación técnica de la muerte—. De manera que la tarea del pensar (*die Aufgabe des Denkens*) llega a ser, en un sentido eminente, una tarea del lenguaje, con el lenguaje: la salvaguarda de lo indisponible —de “lo inútil”, en el sentido aludido por el texto que sigue a continuación— desde el interior mismo de la disponibilidad *total* en el mundo metafísico-técnico.

Advertencia preliminar

Los elementos que están a la base del tema tienen formas tan diferentes, que sólo una pequeña parte puede ser analizada en esta conferencia, la cual tiene por único propósito servir como motivo para una discusión. Esta, por otra parte, no debe informar (*belehren*), sino enseñar (*lehren*), es decir, dejar aprender. En esto, la sola ventaja que el auténtico maestro le lleva a los alumnos es la de tener aún por aprender —es decir dejar aprender— más que ellos (aprender es poner el hacer y el dejar en correspondencia con lo que nos exhorta en cada ocasión para lo esencial).

M.H.



1. En relación con esto, véase la mención a Jünger en el escrito de 1945 (publicado en 1983) que contiene lo esencial del descargo de Heidegger ante la comisión depuradora encargada de la desnazificación en la Universidad de Friburgo (*El rectorado. Hechos y reflexiones*, Madrid, Tecnos, 1989). Asimismo, volvemos a encontrar una referencia a Jünger en el comienzo de un texto fundamental desde un punto de vista político (“Überwindung der Metaphysik”, en *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Neske, 1994, p. 68), en relación a la figura del trabajador y del trabajo, “que accede hoy —dice Heidegger allí— al rango metafísico de esta objetivación incondicional de todas las cosas presentes, que despliega su ser en la voluntad de voluntad”.

2. M. Heidegger, *Seminario de Le Thor 1969*, Córdoba, Alción, 1995, p. 56.

3. M. Heidegger, “Die Frage nach der Technik”, en *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., p. 9.

4. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, Neske, 1993, p. 215.

Lenguaje de tradición y lenguaje técnico

MARTIN HEIDEGGER

El título de la conferencia, *Lenguaje de tradición y lenguaje técnico*, puede parecer extraño. Debe serlo, para aludir al hecho de que los términos que aparecen allí —lenguaje, técnica, tradición— nombran cosas que carecen de una determinación suficiente. ¿Suficiente en qué sentido? En el sentido de que en el examen a fondo de los conceptos mencionados experimentemos lo que hoy es, lo que toca, amenaza y oprime nuestra existencia (*Dasein*). Esta experiencia es necesaria, puesto que si nos engañamos frente a lo que es y permanecemos fijados a las representaciones corrientes de la técnica y del lenguaje, entonces mutilamos a la escuela —a su tarea y su trabajo—, la privamos de la fuerza determinante que le corresponde.

“La escuela” —esto significa la totalidad de la instrucción pública, desde la escuela primaria hasta la Universidad. Esta última es hoy, presumiblemente, la escuela más esclerosada y rezagada en su estructura. Su nombre, “Universidad”, se arrastra ininterrumpidamente sólo como un título ficticio. En igual medida, también el nombre “escuela industrial” queda retrasado con respecto a aquello a lo que ella se refiere con su trabajo en la época industrial. Asimismo, es posible poner en duda que los discursos acerca de las escuelas que forman para una profesión, de la formación general, de la formación como tal, aprehendan todavía el estado de cosas que es acuñado por la época técnica. En este punto se podría objetar que lo que se halla ya en el nombre alcanza a las cosas. En efecto. ¿Pero cómo?, puesto que para nosotros no existiría ninguna cosa, ni una relación suficiente con una cosa, sin el lenguaje que le corresponde, y a la inversa: ningún verdadero lenguaje sin una justa relación con la cosa; incluso allí donde llegamos ante lo indecible, éste se da sólo en la medida en que la significatividad (*Bedeutsamkeit*) nos conduce al límite de la lengua. También este límite es aun algo lingüístico y encierra en sí la relación de la palabra con la cosa.

De modo que no es indiferente lo que nos dicen los términos “técnica”, “lenguaje”, “tradición”, tal como los oímos, si en ellos nos es dado lo que es hoy, es decir, lo que nos tocará mañana y que

para nosotros comenzó ayer. Por eso, la tentativa de proporcionar ahora un indicio para la meditación implica un riesgo. ¿En qué medida es esto un riesgo? En la medida en que meditación quiere decir: despertar el sentido para lo inútil. En un mundo para el cual sólo vale lo inmediatamente útil, que nada se propone sino el crecimiento de las necesidades y el consumo, una referencia a lo inútil, en un primer momento, habla sin duda en el vacío. Un reconocido sociólogo americano, David Riesmann, en *La muchedumbre solitaria*¹ constata que en la sociedad industrial moderna el potencial de consumo, para asegurar su fondo acumulado (*Bestand*), debe asumir la primacía respecto al potencial del tratamiento de las materias primas y al potencial de trabajo. No obstante, las necesidades se determinan a partir de lo que es considerado como inmediatamente útil. ¿Qué puede y qué debe aun lo inútil frente a la prepotencia de lo utilizable? Inútil, en la medida en que con ello nada práctico puede ser hecho, es el sentido de las cosas. Por esto, la meditación que reflexiona sobre lo inútil no produce ciertamente ninguna utilidad práctica, no obstante lo cual el sentido de las cosas es lo más necesario. Pues sin este sentido también lo útil quedaría desprovisto de sentido y por consiguiente ya ni siquiera sería útil. En lugar de discutir esta cuestión en sí misma y responderla, escuchemos un texto tomado de los escritos del antiguo pensador chino ChuangTzu,² discípulo de Lao-Tsé:

El árbol inútil

“Hui-Tzu se dirigió a Chuang-Tzu y dijo: ‘tengo un árbol. La gente lo llama el árbol de los dioses. Tiene un tronco tan deforme y nudoso que no se puede aserrar directamente. Sus ramas son tan torcidas y sinuosas que no pueden ser trabajadas con el compás ni con la escuadra. Se halla sobre el camino pero ningún carpintero le presta atención. Así son vuestras palabras, oh señor, grandes e inutilizables, y todos se desvían de vos al mismo tiempo’.

”Chuang-Tzu dijo: ‘¿No habéis visto nunca una marta, que con el cuerpo acurrucado aguarda y espera que algo suceda? Brinca de aquí para allá sobre las vigas y no teme dar grandes saltos, hasta que alguna vez cae en una trampa o perece en una red. Pero existe también el buey gruñón. Es grande como una nube de tempestad; se yergue poderoso. Pero no puede atrapar a los ratones. De la misma manera, vos tenéis un gran árbol y os lamentáis de que no es útil.

”¿Por qué no lo habéis plantado en una landa yerma o en un campo lejano y vacío? Allí podríais vagar ocioso en su proximidad y dormir tranquilamente bajo sus ramas. Ni el hacha ni el destal pueden causarle un fin prematuro y nadie puede dañarlo.

”¡No es preciso que nos preocupemos porque algo no tenga utilidad!”.

Dos textos semejantes, con algunas modificaciones, se encuentran en otro pasaje del escrito *El verdadero libro del país meridional de las flores*. Ellos nos hacen comprender que no es necesario que nos preocupemos por el hecho de que algo sea inútil. En virtud de su inutilidad le pertenecen lo intangible y lo durable. Por lo tanto, es invertir las cosas aplicarle a lo inútil la medida de la utilidad. De manera que lo inútil, aquello con lo que nada puede hacerse, tiene en sí mismo su grandeza y su poder determinante. Es en este modo que lo inútil es el sentido de las cosas.

Por lo tanto, cuando arriesgamos una meditación sobre las cosas y el estado de cosas que son nombradas a través de los nombres “técnica”, “lenguaje”, “tradición”, una tentativa semejante no aporta en lo inmediato, a un tipo de reflexión que se oriente a establecer una organización práctica de la enseñanza en este curso pedagógico. En tanto, podría ser que la mirada puesta en lo inútil abra un horizonte que, constantemente y en todas partes, determine todas las reflexiones pedagógico-prácticas, incluso si no las consideramos de manera expresa.

El intento de una meditación sobre lo que, en sí mismos y en su conexión, sean “técnica”, “lenguaje” y “tradición”, se lleva a cabo en primer término como una determinación más precisa de los conceptos correspondientes. Sin embargo la meditación exige más, esto es, que las representaciones corrientes de los asuntos en cuestión se transformen en el pensamiento. Esta transformación no se producirá por amor de una “filosofía” particular; se producirá merced al esfuerzo por hacer corresponder, en nuestro pensamiento y en nuestro decir, palabras fundamentales como “técnica”, “lenguaje” y “tradición”, con lo que hoy es. Pero una sola conferencia únicamente puede discutir una pequeña parte, acaso escogida de modo apropiado. De cualquier manera, la forma de proceder es simple. Ante todo vamos a interpretar las representaciones corrientes de técnica, lenguaje y tradición.

Luego preguntaremos en qué medida estas representaciones son suficientes frente a lo que hoy es. Finalmente sacaremos de estas interpretaciones un conocimiento (*Einsicht*) de eso a lo que se refiere el extraño título de la conferencia. De modo manifiesto, nombra una cierta oposición entre dos formas de lenguaje. Se imponen aquí interrogantes respecto a qué forma tendría esa oposición, en qué dominio imperaría, cómo se referiría a nuestra propia existencia (*Dasein*).

Muchas de las cosas que serán dichas a continuación seguramente son conocidas por ustedes. Sin embargo, en el campo de la reflexión y del cuestionamiento meditativo, nunca hay algo que sea conocido. Todo lo aparentemente conocido se convierte en algo digno de ser cuestionado, es decir, digno de ser pensado.

Técnica

Este tema será tratado del modo más detallado puesto que, adecuadamente concebida, la técnica penetra y domina todo el campo de nuestra meditación. Cuando hoy hablamos de técnica, aludimos a la moderna técnica de las máquinas en la época industrial. Pero mientras tanto, esta caracterización ya se ha vuelto inexacta. Pues en el interior de la época industrial moderna se constatan una primera y una segunda revolución técnica. La primera consiste en el pasaje de la técnica artesanal y la manufactura a la técnica de máquinas a motor. La segunda revolución técnica la observamos en el surgimiento y la irrupción de la mayor “automatización” posible, cuyos rasgos fundamentales son determinados mediante las técnicas de regulación y las técnicas de dirección, la cibernética. Lo que el término técnica significa aquí no es inmediatamente claro. Técnica puede significar la totalidad de las máquinas y los aparatos



1. D. Riesmann, “Die einsame Masse”, *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*, n° 72/73, Hamburgo, 1958, con una introducción de Helmut Schelsky, p. 13. Hay traducción al castellano: *La muchedumbre solitaria*, Editorial Paidós, Barcelona, 1981.

2. Chuang-Tzu, *Das wehre Buch vom sudlichen Blütenland*, traducción alemana de Richard Wilhelm, Jena, Diederichs, 1923, p. 7.

existentes (*vorkommenden*) en cuanto objetos disponibles (*vorhandene*) —o en funcionamiento—. Técnica puede significar la producción de estos objetos, producción que precede a un proyecto y un cálculo. Técnica puede asimismo querer decir la correspondencia (*zusammengehörigkeit*) del conjunto de los productos con hombres y grupos humanos que trabajan en la construcción, la producción, la instalación, el manejo y el control del conjunto de las máquinas y aparatos. Sin embargo, lo que se describe así, a grandes rasgos, como lo propio de la técnica, no es lo que experimentaremos a través de esta consideración. Sino que el campo del que vamos a hablar estará más o menos definido si intentamos aprehender en una serie de cinco tesis las representaciones hoy normativas de la técnica moderna.

La representación corriente dice:

1. La técnica moderna es un medio imaginado y producido por el hombre, es decir, un instrumento de realización, propuesto por el hombre, de los objetivos industriales en el sentido más amplio.
2. En cuanto tal instrumento, la técnica moderna es la aplicación práctica de la ciencia natural moderna.
3. La técnica industrial fundada en la ciencia moderna es una región particular de la civilización (*Kulturgefüges*) moderna.
4. La técnica moderna es el desarrollo creciente, constante y gradual de las antiguas técnicas artesanales conforme las posibilidades ofrecidas por la civilización moderna.
5. En cuanto instrumento humano así caracterizado, la técnica moderna reclama ser puesta bajo control humano, que el hombre disponga de ella como su propio producto.

Nadie puede negar la exactitud de las tesis sobre la técnica moderna que han sido citadas. Pues cada una de las afirmaciones puede ser justificada por los hechos. Pero sigue siendo dudoso que esta exactitud sea suficiente respecto a lo más propio de la técnica moderna, es decir lo que la determina previa y completamente. Lo propio de la técnica moderna que procuramos delimitar debe hacernos conocer en qué medida, es decir, si y cómo, lo que ha sido afirmado en las cinco tesis tiene coherencia.

A decir verdad, una mirada atenta sobre las tesis citadas muestra ya que las representaciones corrientes de la técnica moderna se reúnen en torno a un rasgo fundamental que puede ser caracterizado en función de dos momentos relacionados entre sí.

Como cualquier técnica más antigua, la técnica moderna pasa por algo humano, inventada, ejecutada, desarrollada, dirigida y consolidada por los hombres y para los hombres. Para confirmar el carácter antropológico de la técnica moderna es suficiente indicar que ella está fundada sobre la ciencia natural moderna. Concebimos

la ciencia como una tarea y un trabajo de los hombres. Lo mismo sucede con el sentido más extendido y general de la cultura, de la que la técnica constituye un dominio particular. Por otra parte, la cultura tiene por finalidad el cuidado, el despliegue y la protección de la humanidad del hombre. Aquí tiene su campo la cuestión tratada: si en general —y si es así en qué sentido— la instrucción (*Ausbildung*) en la técnica —y por consiguiente esta misma— contribuye en algo respecto a la formación de la humanidad, o bien expone al peligro y lleva a la ruina.

Junto a la representación antropológica de la técnica, tenemos, a la vez, el otro momento, al que llamamos momento instrumental. El verbo latino *instruere* significa: apilar uno con otro y uno sobre otro, construir, ordenar, instalar convenientemente. El *instrumentum* es el utensilio y la herramienta, el medio de transporte y el medio útil en general. La técnica es tenida por algo que el hombre usa con la intención de obtener una utilidad. La representación instrumental de la técnica deja entender y descubrir la historia de la técnica transcurrida hasta el momento de manera evidente y uniforme. Conforme a esto, en el horizonte de la representación antropológico-instrumental de la técnica, es posible afirmar con un cierto derecho que entre un hacha de piedra y el producto más nuevo de la técnica moderna, el "Telstar", en el fondo no existe ninguna diferencia esencial. Ambos son instrumentos, medios producidos para ciertos fines. Que el hacha de piedra sea una herramienta primitiva en tanto el "Telstar" un aparato extremadamente complicado, significa por cierto una diferencia de grado significativa, no obstante lo cual no se modifica su carácter instrumental, es decir técnico. Aquélla, el hacha de piedra, sirve para partir y devastar cuerpos de escasa dureza hallados en la naturaleza. Éste, el satélite televisivo, sirve como estación para un directo intercambio transatlántico de programas de televisión. Sin duda, alguien se apresurará a advertir que la enorme diferencia entre ambos instrumentos casi no permite ya la comparación de uno con otro, de manera que debemos conformarnos con acordar que ambos tienen en común un carácter instrumental concebido de manera muy general y vacía. Pero de este modo admitimos que el carácter instrumental no es suficiente para determinar lo propio de la técnica moderna y sus productos. Sin embargo, la representación antropológico-instrumental de la técnica permanece tan clara y obstinada, que explicamos la innegable diferencia de ambos instrumentos a través del extraordinario progreso de la técnica moderna. Pero la representación antropológico-instrumental de la técnica no sólo sigue siendo dominante porque se impone de modo inmediato y palpable, sino también porque dentro de ciertos límites es exacta. Además, esta exactitud es reforzada y consolidada por el hecho de que el representar antropológico no determina únicamente la interpretación

de la técnica, sino que irrumpe también en todos los dominios como el modo decisivo de pensar. Así, resulta cada vez más difícil formular objeciones frente a la exactitud de la representación antropológico-instrumental de la técnica. Aun así, haremos una, dado que la cuestión de la técnica no fue dilucidada. Porque lo exacto no es lo verdadero, es decir lo que muestra y resguarda lo más propio de una cosa.

¿Pero cómo podemos llegar a lo más propio de la técnica moderna? ¿Cómo podemos transformar en el pensamiento la representación corriente de la técnica moderna? Evidentemente, sólo si traemos a la mirada, de manera expresa, la cosa a la que alude la técnica moderna a partir de lo que hoy es.

De ahí que una determinada transformación en el pensamiento de una representación tan decisiva debe sin embargo contentarse con ser una suposición. Pero incluso en cuanto suposición es una exigencia para la opinión habitual.

Para poner este proyecto en el camino adecuado resulta necesario, ante todo, reflexionar brevemente sobre la palabra "técnica". Es propio del modo de pensamiento dominante en la actualidad que considere exterior y por consiguiente superficial una reflexión sobre la palabra que nombra una cosa —lo que sin embargo no es fundamento suficiente para desechar u omitir una reflexión semejante.

La palabra "técnica" deriva del griego τεχνικόν. Esto designa aquello a lo que pertenece la τέχνη (*tekhné*). En la antigua lengua griega esta palabra significa lo mismo que ἐπιστήμη (*episteme*) —es decir velar por una cosa, comprenderla. Τέχνη quiere decir conocer en profundidad una cosa, así como su producción. Ahora bien, la dificultad para una verdadera aprehensión de la τέχνη pensada en griego, así como para una comprensión adecuada de la posterior técnica moderna, radica en el hecho de que debemos pensar la palabra griega en su sentido griego y evitar interpretarla según representaciones más tardías o actuales. Τέχνη: conocerse en el acto de producir. El conocerse (*Sichauskennen*) es un género del conocer (*Erkennen*), del haber conocido (*Erkannthaben*) y del saber (*Wissen*). El rasgo fundamental del conocer consiste, según la experiencia griega, en abrir, hacer manifiesto lo que se muestra como presente. En tanto, el producir, pensado a la manera griega significa no tanto fabricar, manipular, operar, sino más bien lo que la palabra alemana "herstellen" dice literalmente: poner (*stellen*) en lo manifiesto, haciendo venir aquí (*her*), algo que antes no se mostraba en la presencia.

Para hablar de manera sucinta y elíptica: τέχνη no es un concepto que remite al hacer, sino un concepto que remite al saber. Τέχνη, y por consiguiente técnica, significa que algo se pone en lo manifiesto, en lo accesible y en lo disponible, y en cuanto presente es llevado a

su posición (*Stand*). En la medida en que ahora impera en la técnica el rasgo esencial del saber, ella ofrece desde sí misma la posibilidad y la exigencia de una formación particular de su propio saber, al tiempo que se presenta y se desarrolla una ciencia que le corresponde. Esto acontece, mas se trata de un acontecimiento que, en el curso de toda la historia humana, sucede sólo y únicamente en el interior de la historia del Occidente europeo como su principio, o, mejor dicho, como principio de esa época que llamamos modernidad.

Por esta razón, consideramos ahora la función y el carácter de la ciencia natural moderna (*neuzeitliche*) en el interior de la técnica moderna (*moderne*), en cuanto tentativa de traer a la mirada lo propio de la técnica moderna a partir de lo que hoy es. El otro fenómeno que salta a la vista junto al rol destacado de la ciencia natural, es lo irresistible del dominio desenfrenado de la técnica. Presumiblemente ambos fenómenos se hallan relacionados entre sí, puesto que tienen una procedencia común.

En el sentido de la representación antropológico-instrumental corriente de la técnica moderna, ésta pasa por ser la aplicación práctica de la ciencia natural moderna. Sin embargo, tanto de parte de los físicos como de parte de los técnicos, son cada vez más las voces que sostienen que una caracterización de la técnica moderna como ciencia natural aplicada se revela como insuficiente. En lugar de esto ahora se habla de la relación entre ciencia natural y técnica como "apoyo recíproco" (Heisenberg). Sobre todo la física nuclear ha sido conducida a una situación que obliga a comprobaciones desconcertantes, a saber, que el aparato técnico utilizado por el observador en el experimento co-determina lo que en relación al átomo, es decir a sus manifestaciones, es o no es accesible. Mas esto implica algo no insignificante: que la técnica es co-determinante en el conocimiento. Puede serlo porque lo más propio de ella misma es algo que tiene en sí el carácter de conocimiento. Sin embargo, no vayamos tan lejos y contentémonos con constatar una relación de reciprocidad entre la ciencia natural y la técnica. Llamamos a ambas "hermanas gemelas", con lo que no se dice nada mientras su procedencia común no sea tomada en consideración. Al indicar la relación recíproca de ambas, llegamos ciertamente más cerca del estado de las cosas, que recién ahora llega a ser verdaderamente enigmático y por esto mismo digno de ser puesto en cuestión. Una

relación de reciprocidad entre la ciencia natural y la técnica sólo puede existir cuando ambas están dispuestas de igual modo, cuando ni la ciencia es considerada solamente como fundamento de la técnica, ni la técnica sólo como aplicación de la ciencia. El rojo y el verde son semejantes en el hecho de tener en común el carácter idéntico de ser colores.





Ahora bien, ¿cuál es el punto en el que la ciencia natural moderna y la técnica moderna concuerdan, y son así lo mismo? ¿Qué es lo propio de ambas? Para traer esto a la mirada, al menos de manera aproximada, es necesario considerar lo nuevo (*Neue*) de la ciencia natural moderna (*neuzeitliche*). Más o menos conscientemente, ella se encuentra determinada por la pregunta conductora (*leitende Frage*): ¿cómo debe la naturaleza en cuanto ámbito de objetividad ser proyectada anticipadamente, de manera que los procesos naturales sean calculables *a priori*? Esta pregunta encierra un doble aspecto: por una parte, una decisión sobre el carácter de la realidad de la naturaleza. Max Plank, el fundador de la física de los *quanta*, ha expresado esta decisión en una breve frase: "Real es lo que puede medirse". Sólo

lo previamente calculable vale como ente. Por otra parte, la pregunta conductora de la ciencia natural que ha sido planteada contiene el principio de la primacía del método, es decir del procedimiento por el cual *algo* en tal proceder frente a la naturaleza es asegurado con certeza como objeto. Una característica de este primado consiste en el hecho de que en la física teórica la ausencia de contradicción de las proposiciones y la simetría de las equivalencias fundamentales siguen siendo determinantes *a priori*. A través del proyecto matemático de la naturaleza que es ejecutado por la física teórica y a través del interrogatorio experimental de la naturaleza correspondiente a este proyecto, ésta es provocada a dar respuestas según determinadas perspectivas, en cierta medida se le piden explicaciones. La naturaleza es interpelada para que se muestre como una objetividad calculable (Kant).

Ahora bien, precisamente esta interpelación provocante es a la vez el rasgo fundamental de la técnica moderna. Ella impone a la naturaleza la exigencia de suministrar energía. Se trata del sentido literal de producirla, de captarla, ponerla a disposición. Esta interpelación que rige en la técnica moderna se despliega en diferentes fases y formas relacionadas entre sí. La energía encerrada en la naturaleza es extraída; lo que es extraído es transformado; lo transformado es intensificado; lo intensificado es acumulado; lo acumulado es distribuido. Estas maneras, según las cuales la energía de la naturaleza es puesta en seguridad, son controladas, control que a su vez debe ser asegurado.

Lo que hemos dicho sugiere la idea de que la ciencia natural moderna con su interpelar teórico-descriptivo de la naturaleza, vuelta hacia una objetividad calculable, podría ser una variante de la técnica moderna. Por lo tanto, la representación corriente de la relación entre la ciencia natural y la técnica moderna debería ser inver-

tida: no es la ciencia natural el fundamento de la técnica, sino la técnica moderna el rasgo esencial de la ciencia natural moderna. Si bien la inversión del asunto nos aproxima, no toca el núcleo. Teniendo en cuenta la relación de la ciencia natural moderna y la técnica moderna, es necesario comprender que lo más propio de ambas, su procedencia común, se oculta en lo que hemos llamado interpelación provocante. ¿Pero en qué consiste esto? Se trata evidentemente de un hacer del hombre, del procedimiento representativo y productivo por parte del hombre frente a la naturaleza. La representación antropológica de la técnica no sólo es ratificada en su legitimidad sino también reforzada por la interpretación de la técnica moderna ahora alcanzada. ¿O bien debe esta representación ser problematizada a partir de lo indicado? Debemos diferir la respuesta hasta que no hayamos considerado antes el otro fenómeno de la técnica moderna, a saber, *el carácter irresistible de su dominación ilimitada*.

El grito de alarma lanzado con frecuencia, hasta hace poco, de que la marcha de la técnica debe ser dominada, de que sus impulsos cada vez más fuertes para nuevas posibilidades de desarrollo deberían ser puestos bajo control, muestra demasiado claramente que el temor es grande. En la técnica moderna se expresa una exigencia cuyo cumplimiento el hombre no es capaz de detener, ni menos aún de abarcar y someter en su totalidad. Pero mientras tanto —y esto es particularmente significativo— esos gritos de alarma enmudecen poco a poco, lo que de ninguna manera quiere decir que el hombre tendría ahora asegurada en sus manos la marcha de la técnica. Este silencio denota más bien que el hombre se ve reducido a la perplejidad y al desamparo frente a las exigencias de poder de la técnica, es decir, a la necesidad de adaptarse simplemente —de manera explícita o tácita— al carácter irresistible de la dominación de la técnica. Esta afirmación relativa al carácter de fatalidad se atiene por completo a la representación instrumental corriente de la técnica; esto quiere decir que se afirma el triunfo de un proceso que se limita a poner continuamente a disposición medios, sin tomar en cuenta la determinación de fines.

Pero entre tanto se ha mostrado que la representación fin-medio no alcanza en general lo más propio de la técnica. Su carácter propio consiste en el hecho de que en ella se expresa la exigencia de provocar a la naturaleza para que brinde y asegure la energía natural. Esta exigencia es más poderosa que cualquier determinación humana de los fines. Afirmar esto no significa otra cosa que reconocer un secreto en el reino de lo que hoy es; significa corresponder a una exigencia que se halla más allá del hombre, de sus proyectos y de sus actividades. Lo más propio de la técnica moderna no es una hechura meramente humana. El hombre actual está él mismo provocado por la exigencia de provocar a la naturaleza para la movilización.

ción (*Bereitstellung*). El hombre mismo es interpelado, es inmediatamente compelido a corresponder a esta exigencia.

Nos aproximamos al secreto de lo que hoy es, en el mundo determinado por la técnica, cuando simplemente reconocemos la exigencia que se expresa al hombre en lo más propio de la técnica moderna, en vez de eludir esta exigencia a través de impotentes declaraciones de metas que sólo se limitan a la salvaguarda de la humanidad.

¿Pero qué tiene que ver todo esto con el lenguaje? ¿En qué medida se torna necesario hablar de un lenguaje de los técnicos, es decir de un lenguaje técnico determinado por lo que la técnica tiene de más propio? ¿Qué es el lenguaje que, justamente, permanece particularmente expuesto a la exigencia de dominación de la técnica?

Lenguaje

Desde hace mucho prevalece la doctrina según la cual, a diferencia de la planta y el animal, el hombre sería el ser que es capaz de lenguaje. Esta proposición no alude solamente al hecho de que el hombre posee, junto a otras propiedades, también la de hablar. La proposición quiere decir que tan sólo el lenguaje permite al hombre ser este ser viviente que es en cuanto hombre. El hombre es en cuanto hablante. ¿Pero quién o qué es el hombre? ¿Y qué significa hablar? Es suficiente formular estas dos preguntas para poder reconocer que se revela aquí una profusión enorme de cosas que merecen ser cuestionadas. Pero más inquietante aún que esta profusión, sigue siendo el hecho de que desde el comienzo falta un hilo conductor seguro que permita desplegar las preguntas planteadas de una manera correcta. Por esto vamos a considerar también aquí, a propósito del lenguaje —como antes lo hicimos a propósito de la técnica—, en primer lugar la representación corriente.

Hablar es:

1. una capacidad, una actividad y una producción del hombre;
2. el funcionamiento de los órganos de locución y escucha;
3. expresión y comunicación de los movimientos del alma (*Gemüt*) guiados por los pensamientos, tendientes al acuerdo mutuo;
4. un representar (*Vorstellen*) y un describir (*Darstellen*) lo real y lo irreal.

Estas cuatro características del lenguaje, en sí mismas todavía ambiguas, han sido fundadas sobre una base más profunda por Wilhelm von Humboldt, determinando así más completamente la esencia del lenguaje. Es suficiente citar sólo una frase de sus observaciones sobre el lenguaje:

“Cuando el alma despierta verdaderamente el sentimiento de que el lenguaje no es un mero medio de intercambio para el entendimiento mutuo, sino que es un verdadero mundo que el espíritu debe poner entre él mismo y los objetos mediante el trabajo interior de su fuerza, entonces ella [el alma] está en el camino verdadero para, cada vez más, encontrar y poner algo en él [es decir en el lenguaje como mundo].”³

La frase de Humboldt contiene un enunciado negativo y otro positivo. El enunciado positivo expresa que cada lengua es una visión del mundo, a saber la de un pueblo que habla. El lenguaje es el entremundo. El lenguaje es el mundo intermediario entre el espíritu del hombre y los objetos. El lenguaje es la expresión de este entre sujeto y objeto. Sólo recientemente la comprensión decisiva de Wilhelm von Humboldt sobre la esencia del lenguaje ha llegado a influenciar en el interior de la ciencia del lenguaje y de la crítica literaria (*Literaturwissenschaft*). Podría remitirse aquí a las investigaciones de Leo Weisberger y su escuela, así como al significativo libro de Gerhard Storz, quien fuera ministro de cultura, *Sprache und Dichtung* (1957).⁴

El enunciado negativo de la frase de Wilhelm von Humboldt pone de relieve que el lenguaje no es un mero medio de intercambio, ni un medio de entendimiento. Ahora bien, es precisamente esta representación corriente del lenguaje la que, a través de la dominación de la técnica moderna, experimenta no sólo una reanimación sino también un fortalecimiento y un crecimiento unilateral hacia su extremo. Ella se expresa en la frase: el lenguaje es información.

Se podría pensar que la interpretación técnica del lenguaje como medio de comunicación y de información sería evidente, en la medida en que la técnica se comprende a sí misma como un medio y representa todo únicamente según este aspecto. Pero a la luz de lo discutido hasta aquí acerca de lo propio de la técnica y del lenguaje, tal explicación queda en la superficie. En vez de esto debemos preguntarnos en qué medida lo que es propio de la técnica llega a imponerse también y particularmente en la acunación del lenguaje como

3. W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihre Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes*, Berlín, 1836. Edición facsimilar a partir del original de 1836, Bonn, Dummlers Verlag, 1960, § 20, p. 221.

4. G. Storz, *Sprache und Dichtung*, Munich, Kosel Verlag, 1957.

mera información, de modo tal que provoca, es decir interpela al hombre a poner a disposición y asegurar la energía natural. En qué medida no yace en la esencia misma del lenguaje el medio y la posibilidad de una acuñación técnica del lenguaje como información.

Para responder a estas cuestiones, incluso sólo a grandes rasgos, son necesarias dos cosas: ante todo se requiere una determinación suficiente de lo propio del lenguaje, es decir de aquello que el lenguaje del hombre es propiamente. Por otra parte, es necesario delimitar de modo suficientemente preciso lo que significa información en un sentido estrictamente técnico.

Aunque la interpretación del lenguaje de Wilhelm von Humboldt en cuanto visión del mundo constituye una contribución fecunda, sin embargo deja en lo indeterminado lo que lo propio del lenguaje, el hablar mismo, es. Por razones cuya discusión no puede ser aquí desarrollada, Wilhelm von Humboldt permanece en la caracterización del lenguaje como expresión de un interior, es decir del alma (*Gemüt*), a través de un exterior, la voz y la escritura.

Mas hablar es propiamente decir. Alguien puede hablar continuamente y su hablar no decir nada (*nichtssagen*), en tanto que un silencio puede ser significativo (*vielsagen*). ¿Pero qué significa “decir”? Experimentamos esto cuando consideramos lo que el lenguaje mismo nos da a pensar con esta palabra. “*Sagen*” significa mostrar. ¿Y qué significa mostrar? Significa dejar ver y dejar oír algo, llevar algo a la apariencia. Lo no dicho es lo aún no mostrado, lo que todavía no ha alcanzado el aparecer. Pero mediante el decir llega a la apariencia el ente presente (*Anwesende*), qué y cómo él es presente (*anwest*); también, en el decir, llega a la apariencia en el decir la ausencia (*Abwesende*) como tal. Ahora bien, el hombre puede propiamente decir, mostrar, dejar aparecer, lo que se muestra desde sí mismo, lo que se le aparece de sí mismo, se manifiesta y se dirige a él.

Pero el decir como mostrar puede asimismo ser representado y efectuado de tal modo, que mostrar sólo signifique dar señales. La señal se convierte entonces en un mensaje y una información sobre algo que no se muestra a sí mismo. Un sonido que suena, una luz que relampaguea no son, tomados en sí mismos, señales. Son producidos e impuestos como señales sólo cuando antes es acordado, es decir, es dicho, lo que ellos deben significar respectivamente. Pensemos en las señales en morse, que se limitan a ser puntos y rayas cuya cantidad y disposición son coordinadas a las formas sonoras del lenguaje hablado. La señal individual sólo puede tener una de las dos formas, punto o raya. En este caso, la remisión a la serie de señales ejecuta una serie semejante de decisiones sí-no cuya producción es encargada a máquinas, las que mediante flujos de corriente e impulsos eléctricos realizan el esquema de este modelo abstracto de señales y suministran los mensajes correspondientes. A los efectos de que semejante modo de información se haga posible, cada señal

debe ser definida de manera unívoca; igualmente, cada una de sus combinaciones debe significar inequívocamente una proposición determinada. El único carácter del lenguaje que permanece en la información es la forma abstracta de la escritura, que es transcrita a las fórmulas de un cálculo lógico. La univocidad necesariamente exigida de las señales y las fórmulas asegura la posibilidad de una comunicación certera y rápida.

La construcción y la eficacia de las grandes computadoras se basan en los principios técnico-calculantes de esta transformación de la lengua cómo decir en lengua como mera información producida por señales. Lo que para nuestra reflexión resulta decisivo es el hecho de que son las posibilidades técnicas de las máquinas las que prescriben cómo el lenguaje puede y debe ser aún un lenguaje. El modo y el carácter del lenguaje se determinan según las posibilidades técnicas de la producción formal de señales que realiza una secuencia continua de decisiones sí-no con la mayor rapidez posible. Los programas que podrían ser utilizados para la computadora, con los cuales —como se dice— puede ser alimentada, ello se regula por la construcción y la eficiencia de la máquina. La modalidad del lenguaje se determina por la técnica. ¿Pero no vale también lo contrario? ¿No se regula la construcción de la máquina según las tareas del lenguaje, la traducción, por ejemplo? Pero también en este caso las tareas del lenguaje están vinculadas anticipadamente y por principio a la máquina, que exige siempre y en todas partes la univocidad de las señales y de la serie de señales. Es por ello que un poema, por principio, no puede programarse.

Con la dominación incondicionada de la técnica moderna se acrecienta el poder —tanto la exigencia como la eficacia— del lenguaje técnico con arreglo a la información más amplia posible. Dado que ésta se desenvuelve en sistemas de mensajes y emisión de señales formalizadas, el lenguaje técnico es la agresión más penetrante y amenazadora contra el carácter propio del lenguaje: el *decir* en cuanto mostrar y dejar aparecer lo presente y lo ausente, la realidad en el sentido más amplio.

Pero en la medida en que la relación del hombre tanto con el ente que lo rodea y lo sustenta, como con el ente que él mismo es, se basa en el dejar aparecer, en el decir hablado y no hablado, la agresión del lenguaje técnico contra el carácter propio del lenguaje es a la vez una amenaza contra la esencia más propia del hombre.

Si consideramos la información, en el sentido de la dominación de la técnica que lo determina todo, como la forma más alta del lenguaje a causa de su univocidad, seguridad, rapidez en la comunicación de las noticias y de las instrucciones, entonces el resultado es asimismo una concepción correspondiente del hombre y de la vida humana. De este modo, leemos en Norbert Wiener, uno de los fundadores de la cibernética —disciplina de las más avanzadas de la

técnica moderna—: “ver el mundo en su totalidad y dar órdenes al mundo entero es casi lo mismo que estar en todas partes” (*Mensch und Menschmaschine*,⁵ p. 95). Y en otro pasaje: “Vivir activamente significa vivir con información adecuada” (*op. cit.* p. 114).

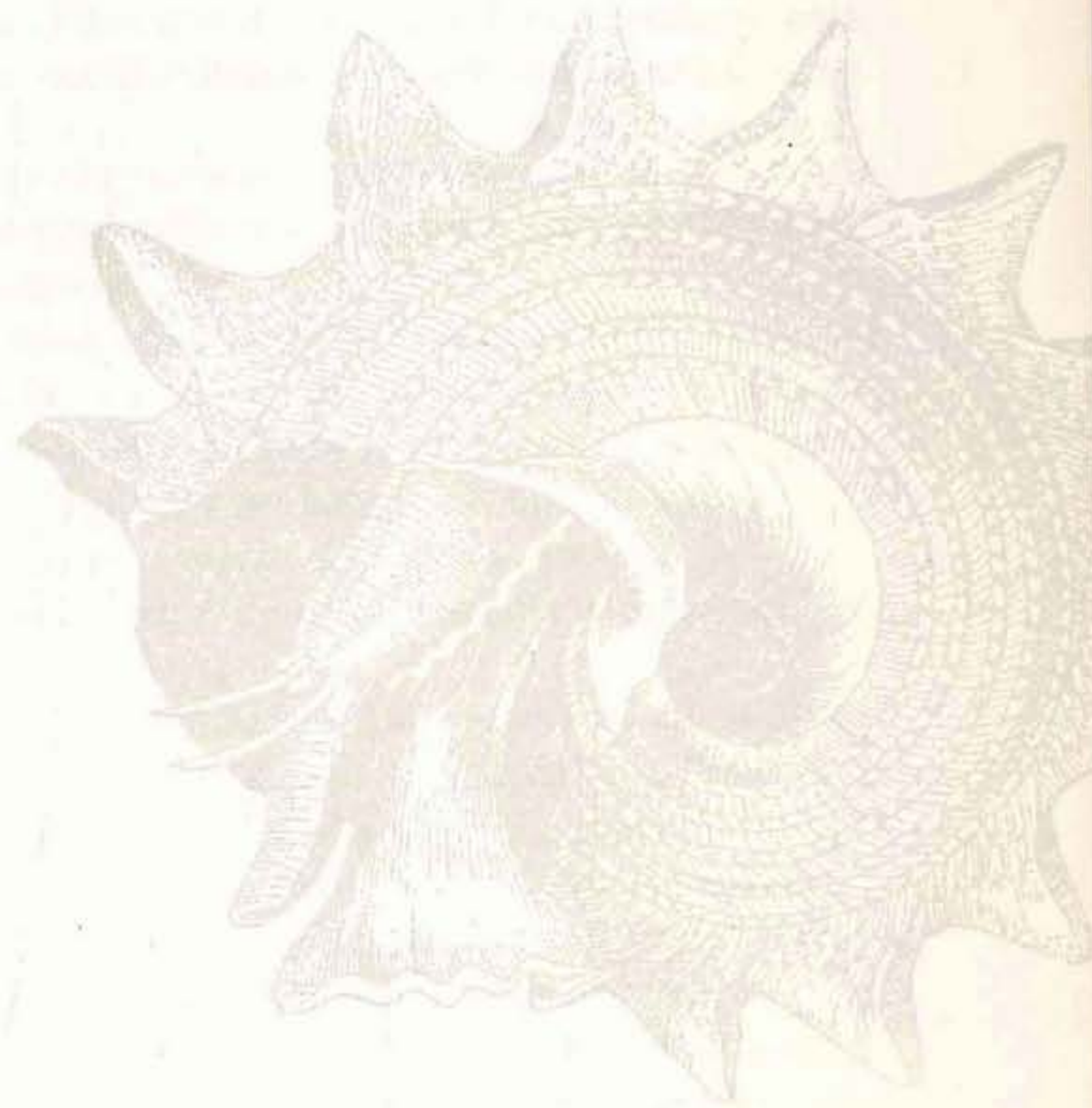
En el horizonte de la representación teórico-informativa del lenguaje y del hombre se interpreta también una actividad como la de aprender de manera técnica. Así, escribe Norbert Wiener: “En esencia, aprender es una forma de retroalimentación por la que el modelo de comportamiento es modificado mediante la experiencia que precede” (*op. cit.*, p. 63). “La retroalimentación... es una característica universal de las formas de comportamiento” (*ibíd.*). “La retroalimentación es la conducción de un sistema mediante la reinserción en el sistema mismo de los resultados de su actividad” (*op. cit.*, p. 65).

Una máquina efectúa el proceso técnico de retroalimentación que es caracterizado por un circuito de reglas, igual que —cuando no de manera aún más reflexionada, en sentido técnico— el sistema de mensajes del lenguaje humano. Por esto, el último paso —cuando no directamente el primero— de todas las teorías técnicas del lenguaje, es que “el lenguaje no es una propiedad exclusivamente reservada al hombre, sino una propiedad que comparte, hasta un cierto grado, con las máquinas por él desarrolladas” (Wiener, *op. cit.*, p. 78). Semejante afirmación es posible si presuponemos que el carácter propio del lenguaje se reduce a una mera producción de señales, al envío de mensajes.

Sin embargo, la teoría del lenguaje en cuanto información choca necesariamente contra un límite. Pues “todo intento de volver unívoca una parte del lenguaje (mediante su formalización en un sistema de señales), presupone ya el empleo del lenguaje natural, por más que él no sea unívoco” (C. Fr. von Weizsacker, “Sprache als Information”).⁶ Pues el lenguaje permanece y se mantiene siempre “natural”, es decir el lenguaje no concebido ni impuesto de manera técnica, y que en cierto modo está siempre detrás de cualquier transformación técnica de la esencia del lenguaje.

Lo que aquí hemos llamado lenguaje “natural” —el lenguaje corriente no tecnificado— es lo que en el título de la conferencia hemos denominado lenguaje de tradición. Tradición no es mera transmisión, es la preservación de lo inicial, la custodia de nuevas posibilidades del lenguaje ya hablado. Este mismo guarda y dona lo no-hablado (*Ungesprochene*). La tradición del lenguaje es ejecutada por el lenguaje mismo, y de tal modo que plantea al hombre la exigencia de decir nuevamente el mundo a partir del lenguaje conservado, y, así, llevar a la apariencia lo aún-no-visto. Pero esta es la tarea del poeta.

El título de la conferencia, *Lenguaje de tradición y lenguaje técnico*, no sólo nombra por tanto una oposición. Tras el título de la conferencia se oculta la advertencia de un peligro que crece con-



5. N. Wiener, *Mensch und Menschmaschine*, Frankfurt am Main, Metzner Verlag, 1952.

6. C. F. von Weizsacker, “Sprache als Information”, en *Die Sprache*, quinta serie de la publicación anual *Gestalt und Gedanke*, Munich, Verlag R. Oldenbourg, 1959, p. 70.

tinuamente y que amenaza al hombre en lo más profundo de su esencia —a saber, su relación con la totalidad de lo sido, de lo por venir, de lo que actualmente es—. Lo que en primer término aparece sólo como una diferencia entre dos géneros de lenguaje, resulta ser un evento que impera sobre el hombre, y que toca y conmueve ni más ni menos que la relación del hombre con el mundo. Se trata de una situación del mundo cuyos sobresaltos el hombre actual apenas toma en cuenta, puesto que está permanentemente cubierto por las últimas informaciones.

Por esto, sería necesario reflexionar si, frente a los poderes de la época industrial, la enseñanza de la lengua materna no es algo completamente distinto a una mera instrucción general por oposición a una formación profesional. Sería necesario considerar si esta enseñanza de la lengua no debería ser, en lugar de una formación, una meditación sobre el peligro que amenaza al lenguaje, es decir a la relación del hombre con el lenguaje. Pero a la vez, una tal meditación revelaría una dimensión salvífica oculta en el secreto del lenguaje, en tanto nos conduce siempre a la cercanía de lo inablabado y de lo indecible. ♦



Nota del editor

Este texto reproduce el manuscrito hasta ahora inédito —que se encuentra en el Deutschen Literaturarchiv de Marbach— de la conferencia que dió Martin Heidegger el 18 de julio de 1962 en un curso para docentes profesionales de escuelas industriales en la Academia Estatal de Capacitación de Combourg (Schwäbisch Hall). La conferencia tuvo lugar por la intermediación y la incitación del hijo de Martin Heidegger, Jorg Heidegger, que en ese entonces enseñaba como ingeniero diplomado en una escuela industrial.

Para la reproducción del texto fueron corregidos los descuidos evidentes del autor. Los giros característicos de Heidegger han sido conservados.

Las notas han sido añadidas por el editor.

Agradezco cordialmente al Deutschen Literaturarchiv de Marbach, en particular a la Dra. Brigitte Schillbach, por su inestimable ayuda.

Attental, marzo de 1989

HERMANN HEIDEGGER



TRADUCCIÓN DE MARTÍN CAPARRÓS Y CHRISTIAN FERRER

El rostro humano

Antonin Artaud

El rostro humano es una fuerza vacía, un campo de muerte.

La vieja reivindicación revolucionaria de una forma que nunca se ha correspondido con su cuerpo, que quería ser algo distinto que su cuerpo.

Es absurdo entonces reprocharle su academicismo a un pintor que aún se obstine en reproducir los rasgos del rostro humano tal como son; porque tal como son todavía no encontraron la forma que ellos indican y denotan; y no hacen más que bosquejar, de la mañana a la noche, y en el medio de diez mil sueños, machacados como en el crisol de una infatigable palpitación apasionada.

Lo que significa que el rostro humano todavía no encontró su cara, y que depende del pintor que se le conceda una. Pero esto significa que la cara humana tal cual es está aún explorando con dos ojos, una nariz, una boca y dos cavidades auriculares que corresponden a los agujeros de las órbitas como las cuatro aberturas de la bóveda sepulcral de la muerte próxima.

El rostro humano muestra, en efecto, una suerte de muerte perpetua sobre su rostro de la cual el pintor puede salvarlo devolviéndole sus propios rasgos.

Hace mil y mil años que el rostro humano viene hablando y respirando y uno todavía tiene la impresión de que no ha empezado a decir lo que es y lo que sabe.

Y yo no sé de ningún pintor en la historia del arte, de Holbein a Ingres, que haya logrado hacer hablar a este rostro del hombre. Los retratos de Holbein o Ingres son paredes espesas que no explican nada sobre la antigua arquitectura mortal que se sostiene bajo los arcos de la bóveda de los párpados, o que se

empotra en el túnel cilíndrico de las dos cavidades murales de las orejas.

Sólo Van Gogh supo arrancarle a la cabeza humana un retrato que era el cohete explosivo del latido de un corazón estallado.

El suyo.

La cabeza de Van Gogh con su sombrero de fieltro transforma en nulos de toda nulidad a todos los intentos de pinturas abstractas que puedan ser hechos después de él, hasta el fin de las eternidades.

Porque este rostro de carnicero ávido, proyectado como un disparo de cañón hacia la superficie más extrema de la tela, y que de golpe se ve detenido por un ojo vacío y vuelto hacia adentro, agota a fondo los secretos más especiosos del mundo abstracto donde la pintura no figurativa puede complacerse, por eso, en los retratos que yo he dibujado, evité ante todo olvidar la nariz, la boca, los ojos, las orejas o el pelo, pero traté de hacer que ese rostro que estaba hablándome contara el secreto de una vieja historia humana que pasó como si estuviera muerta en las cabezas de Ingres o de Holbein.

Algunas veces, junto a las cabezas humanas, he hecho aparecer objetos, árboles o animales, porque todavía no estoy seguro de cuáles son los límites donde el cuerpo del yo humano puede detenerse.

Además, he roto definitivamente con el arte, el estilo o el talento en todos los dibujos que verán aquí. Quiero decir que maldito sea quien los considere obras de arte, obras de simulación estética de la realidad.

Ninguna es propiamente hablando una obra.

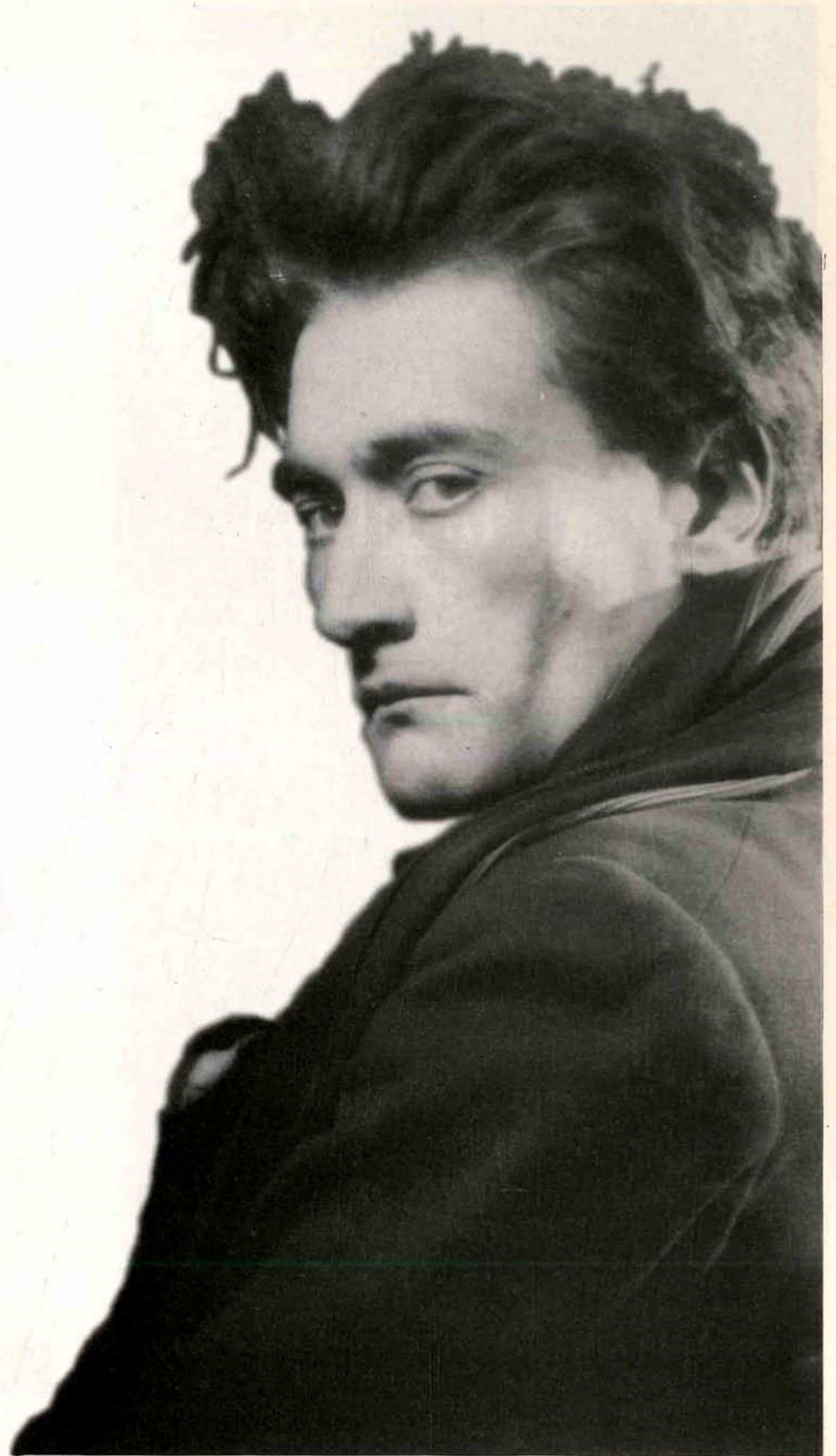
Todas son bosquejos, quiero decir golpes vacilantes o sondeantes dados en todos los sentidos del azar, la posibilidad, la suerte o el destino.

No me he cuidado de cuidar mis trazos o mis resultados, sino de expresar suertes de verdades lineales manifiestas que tanto valen a través de las palabras, las frases escritas, como del grafismo y la perspectiva de los trazos.

Es así que varios dibujos son mezclas de poemas y retratos, de interjecciones escritas y de evocaciones plásticas de elementos, de materiales, de personajes, de hombres o de animales.

Es así como deben aceptarse estos dibujos, en el barbarismo y desorden de su grafismo «que nunca se preocupó por el arte» sino por la sinceridad y espontaneidad del trazo.

Texto de la plaqueta que acompañaba la exposición de dibujos de Artaud titulada *Portraits et dessins*, en la Galería Pierre Loeb, que duró del 4 al 20 de julio de 1947. El breve ensayo había sido escrito en junio en Ivry, y más adelante sería publicado por *L'Éphémère*, n° 13, 1970.





La voluntad de ver

INTRODUCCION

El servicio visual obligatorio

CHRISTIAN FERRER

Nil novecientos noventa y seis podría ser recordado en el futuro como el año en que la audiencia argentina hizo contacto firme —alianza, cópula y fusión— con las redes mediáticas. Un hecho policial-político propio de ciudad de provincia se había transformado años atrás en un test sobre la supervivencia de las prácticas maffioso-feudales en el norte del país, deviniendo a la vez un acontecimiento mediático de primer orden: el así llamado “Caso María Soledad”. Cuando en abril pasado una serie de tejemanejes judiciales amenazaron con cegar los lentes que amplificaban la minucia del proceso y los testimonios de los implicados, manifestaciones espontáneas en varias ciudades del país peticionaron —casi plebiscitaron— el *derecho a ver* de la audiencia nacional. Cualquiera podría tomar al acontecimiento como curiosidad anecdótica, el tipo de “especie remota” de que vive el periodismo. Pero bien podría tratarse de un síntoma. Y sucede con ciertos síntomas, su creciente supuración estaría anunciando el agravamiento de un proceso.

La ideología seudoliberal del *derecho a ver* —de fuerte raigambre televisiva— ampliamente difundida en el país debería resultar tanto más sorprendente a quienes hayan prestado atención a la historia de la orientación de la mirada en el último siglo. Cien años de pantallas ya señalan la mayoría de edad de una idolatría. ¿Un siglo? El doble quizás. Dos de las desidias más insistentes entre intelectuales conducen hacia la preocupación casi exclusiva por la condición



ideológica o cultural de la programación televisiva y hacia la descriptiva semiencandilada del parque tecnológico renovado por las industrias mediáticas e informáticas, manías necias —cuando no perezas— que arrastran a la legión de ofendidos de la cultura y a su necesario partenaire, la mediúmnic de la recepción cultural. La cuestión queda, de este modo, remitida a la inevitabilidad histórica de los procesos técnicos o a una teorización del “sujeto” —activo o pasivo, remotamente controlado o en control remoto— que obliga a tratar los espacios mediáticos que consume como tramoyas teatrales donde solamente ocurriría una guerra de guiones o ideas, de escalafones generacionales o de estilos estéticos. Pero este recorrido circular por las políticas ideológicas de los medios, por el activismo político del ciudadano receptor y por los electrodomésticos de última generación escamotean el problema más vasto señalado por la matriz en cuyo interior se impone y experimenta un modo de vida peculiar. Una

oscura zona bajo la línea de visibilidad queda entonces fuera de observación, es decir, excluida del pensamiento.

Doscientos cincuenta años de linternas mágicas, de dioramas, de teatro de sombras, de innovaciones científicas en el terreno de los artefactos ópticos y de ferias populares, entre cuyas máximas atracciones siempre se contaron decenas de dispositivos reproductores de imágenes, señalaron la emergencia de orientadores para la mirada. Cien años de cine y cincuenta de televisión y computadora y diez de Internet han impulsado la expansión de un régimen social de visibilidad. Las fusiones empresariales ocurridas en el último lustro en el negocio de las redes telefónicas, mediáticas e informáticas ya propulsan un ensamblaje mayor, pronto a ser soldado por las nuevas taumaturgias que se publicitan en el horizonte. He aquí una auténtica *Voluntad de Poder*, cuyos objetivos no consisten tanto en ampliar el espacio de lucro —ya garantido— sino, pura y simplemente, en seguir dilatándose *hasta donde sus potencias lo permitan o hasta topar con su muro de contención*. Esta imponente “voluntad de movilización” despliega maquinarias de la visión como su necesario efecto, y *no al revés*. Para guiar la mirada, para diseñar un punto de vista, para engarzar los ojos a una matriz técnica de visibilidad, es preciso que primero haya germinado una suerte de pulsión social capaz de hacer presión sobre el sentido de la vista a fin de predisponerla a ser orientada. ¿Adónde? Hacia la producción de una verdad ahora expuesta por medios tecnológicos y audiovisuales —acaso una pirueta, el desplazamiento de la vieja metafísica de Occidente ya a punto de enmascarar del todo su propio mecanismo disolvente de huellas, voces, nombres, documentos y biografías—. Del mismo modo que en la producción estándar de

comida enlatada se jugaba algo del sentido del gusto y en la manipulación de palancas y botones fabriles se jugó algo del sentido del tacto, ahora el *sentido* de la vista es puesto en juego y en cuestión. La succión hacia adelante que genera lo no-verificado todavía está absorbiendo la ya debilitada percepción de un peligro a esos ejércitos internacionales que suelen ser pudorosa y eufemísticamente llamados “audiencias” o “usuarios”.

Las tecnologías específicas que despliega esta voluntad de poder se parecen a visores, a mirillas por donde el mundo se abre como panorama, a ranuras por donde la reticencia del caos natural, libidinal y urbano cede algunas trincheras y permite el ensamblaje, transformándolas en el único ángulo aceptado desde el cual un dibujo anamorfótico (el misterio de éste y del otro mundo) recompone algunos de los elementos de su composición. De allí en más, los movimientos del globo ocular comienzan a rotar sobre un eje-encuadre hacia el cual confluyen millones de ojos, tal cual la feligresía suplicante a una misa papal. Pero el impulso que arrastra a los pueblos atomizados hacia esas torretas corre por un carril más ancho y es previo, y a él podemos llamar *voluntad de ver* —contraparte necesaria de esa otra voluntad de poder—, disposición subjetiva a suponer que hay una “verdad” en el campo de la visibilidad que sería menos “verdad” en otras tecnologías tradicionales de subjetivación. Todo el siglo pasado preparó el emplazamiento de un conjunto de instituciones y de tecnologías aptas para impulsar esa *obligación de ver* que hoy se ha propuesto reclamar sus derechos plenos. El sentido de la vista es, evidentemente, continuo (prosigue incluso durante el sueño), pero el análisis de esta “voluntad de ver” requiere hacer una autopsia de los espacios visuales propuestos a la vista. En cuanto al valor

moral, pedagógico, ideológico y recreativo asociable al consumo de programación televisiva o a los usos actuales o virtuales de las tecnologías comunicacionales, son hipótesis que es preferible desplazar momentáneamente a un costado a fin de prestar atención a esa fuerza de succión y de conformación del sentido de la vista, del mismo modo que en las obligaciones de votar, de testimoniar en juicio o de cumplir el servicio militar debería atenderse a la calidad forzosa de los trabajos ciudadanos y no sólo a sus frutos. No se trata entonces de celebrar o lamentar la ampliación y mejoramiento de una capacidad fisiológica ni el declive de la alta cultura, ni el progreso o determinismo tecnológicos, sino de pensar el establecimiento de un modo de vivir, sentir y pensar que predispone a *creer en aquello que en su interior se expone*. Hacer ver la verdad: es éste el objetivo de esa voluntad de poder que descalifica cualquier otra voluntad de visión y que para ello pretende apropiarse incluso de la más nimia célula de visión humana. Sus antenas recorren el territorio como hormigas exploradoras “traduciendo” los bordes de lo invisible o de lo que es visiblemente inconveniente a color y marco adecuados o bien expulsando lo que se niega a encuadrarse hacia el limbo de las invisibilidades. Otras formas de ver, otro mundo visual —espiritualmente deteriorado o inventado por la imaginación—, ya necesitarían, no necesariamente de un uso diferencial de estas tecnologías, sino quizás de otras tecnologías de la visión.

Ya conocemos las metáforas visuales que han nutrido al conocimiento en Occidente: desde las demiúrgicas a las alegóricas, de las místico-visionarias a las corporales (la anímica vital-visual en Nietzsche), de las estratégicas (el panóptico en Foucault) a las

ontoteológicas (desocultamiento-ocultamiento en Heidegger). El hecho de que la luz exista y retorne expone al pensamiento a pensarla como condición de posibilidad misma del pensamiento. Pero esas metáforas se encastran en espacios físicos y espirituales que las cobijan y despliegan y en los que menguan y agonizan. De allí que el ojo rote también según la metáfora lumínica a la que se engarza. Es sabido que nave de iglesia gótica y vidriera encastraron espacio arquitectónico y metafórica de la luz, tanto como el aula de escuela y las tecnologías letradas propias de la filosofía iluminista se constituyeron como alianzas superadoras, proponiendo un nuevo vínculo entre organización de espacio, modelación de subjetividad y verdad. Para que una metáfora lumínica fuerce la declinación de la anterior y la remueva es preciso que se proponga a sí misma de modo *más extremo* que su rival y que con tal vigor se propague: eso fue la ilustración para la creencia religiosa y eso fue la televisión para el cine. Cuando una metáfora lumínica se expande triunfante, despliega un régimen político de visibilidad que ensambla al interior de sus presupuestos e instituciones los remanentes materiales y simbólicos de la metáfora de luz anterior. De modo que la cuestión de la *violencia técnica* específica que ciertas luces ejercen a fin de este siglo sobre el pensamiento y sobre los sentidos corporales debería ser considerado un tema crucial. ¿Una guerra de los mundos? Una auténtica *batalla de luces* donde los contendientes responden a astros opuestos: en ese teatro de operaciones una metáfora lumínica emergente sólo puede derrotar a la adversaria si puede desplegar un derrotero de *contagio visual* —equivalente a la línea de abastecimiento de un ejército— sobre la población. Su triunfo se celebra cuando las instituciones y modos de ver

correspondientes a la metáfora lumínica cercada ingresan en una etapa de “anemia visual”, punto de no-retorno de un declive somático. En verdad, la relación entre “estados de ánimo” (personales o colectivos) y sentido de la visión está muy poco pensada, a pesar de que el ojo es siempre periscopio del *ánima*. Al encandilar y debilitar al modelo lumínico anterior (a sus tecnologías, a sus orientadores, a sus saberes, a sus espacios institucionales), se despliega la nueva paleta que acaba por producir el mal de ojo por donde se infiltra una metáfora más extrema. Quien medite sobre el antiguo mito de la Medusa Gorgona descubrirá que es aún muy instructivo.

En determinadas etapas de su despliegue, la voluntad de poder técnica y su máquina visual se ensamblaron con diversas instituciones y poderes —antiguos o emergentes, moralistas o modernizadores— a fin de potenciar su impulso: con aparatos de Estado, con Iglesias, con modalidades de la censura, con símbolos que incluso podían serle perjudiciales en el futuro. Esa red de relaciones ha ido transformándose aceleradamente de época en época, hasta el punto en que ya ha ampliado sus fronteras hacia fuera de la tierra misma y ha evolucionado mediante la alianza con redes informáticas y telefónicas: la radiación que hoy fosforesce en la intersección de las tres redes promete durar más tiempo que los propios desechos de la industria atómica. Luego de cada mutación, la voluntad técnica que impulsa a las redes mediáticas borra los rastros de las alianzas anteriores. ¿Pero acaso la red mediático-informática, tal como enfatizan eufóricamente algunos autores, no es en sí misma garantía de des-totalización política y epistemológica? En verdad, se hace difícil llamar “des-totalización” a un proceso en expansión que recluta a miles de usuarios por día, a

millones por año y que promociona un quórum de decenas de millones para la próxima década. Nos hallamos ante un nuevo *centro de gravedad*, en cuyos bordes comienza lo que en el futuro restará del mundo actual, enormes márgenes cuyas luces disminuyen día a día. También la sensibilidad campesina fue cercada el día en que el geómetra urbano promovió el catastro sensible de la ciudad *urbi et orbi*, aún cuando su teodolito quizá sólo pudiera medir el cerradísimo ángulo de la esfera del reloj. La constitución y expansión —todavía en ciernes— de una red informática a escala global, anuncia el *ordenamiento* de un espacio que luego será puesto a disposición para ser utilizado, devenido utilitario y acondicionado para extraerle utilidades. La red es el nuevo



El servicio visual...



gran sincronizador de la sociedad "global", el último modelo de cronometración de la subjetividad capitalista. Al interior del espacio audiovisual, los recorridos de las miradas y comunicaciones carecen de "libertad": siguen un catastro, cuya diagramación no pretende ampliar el ángulo de mira sino dirigirlo, y todos ellos quedan engarzados a un nuevo organigrama social cuya relación con valores no informados por el catálogo de consumos o por el mercado de la banalidad es más que discutible. Es la "voluntad de movilización" la condición cultural que puede expandirla (y no la tecnología, es decir, la materialidad de la red): esa voluntad viene germinando desde hace dos siglos y ya en su semilla se ocultaba la nueva visión panorámica, para la cual recién esta década logró forjar los visores adecuados. Pero hasta un laberinto tiene muros y cimientos tanto como las redes se apoyan en aparejos y ganchos o las telarañas en paredes. El afuera de este adentro ha de ser una geometría seguramente más sorprendente, zona de figuraciones no trilladas aún donde la "información" sirve de poco y nada.

La conquista y ordenación de un territorio exige una panoplia puesta a punto, una tecnología bélica cuyos prototipos han sido testeados aquí y allá, en conflictos de baja intensidad o en la vigilancia de minorías de riesgo, a fin de probar sus beneficios en el rastreo de las actuales territorialidades urbanas, financieras, conductuales e informáticas. Un problema aún en ciernes, al cual haríamos bien en atender, concierne a las inéditas formas de vigilancia de conductas, mensajes, acontecimientos públicos y de la privacidad, consecuencia inevitable de la implantación de las tecnologías informático-mediáticas. ¿Acaso la cámara de vigilancia ya es el molde en que se vacían las instituciones y las subjetividades? En tanto posible metáfora de la sociedad contemporánea, es preciso

averiguar hasta qué límites y en qué direcciones estas tecnologías estarían ampliando el campo de observación de los poderes actuales; pregunta que antes ha sido hecha a las ciencias estadísticas, las cuales abrieron una visibilidad sobre acontecimientos confusos y sobre recurrencias inquietantes (el suicida alimentó cuadros estadísticos, el personal levado a la guerra devino fatalidad de la pirámide etaria, una crisis amorosa se disolvió en la regularidad estadística del divorcio, etc.). De allí que ciertas facetas y usos de la "comunicación" la dispongan, bien como partenaire, bien como sustituta de la sociología, y la transformen en archivo y aparato circulatorio de la "globalización" económica, política y mediática. La vigilancia es su consecuencia: lo que la luz intermitente es al radar lo es el dato único a la estadística y el monitoreo del movimiento de informaciones privadas a los archivos de datos: he aquí nuevas topografías del teatro de operaciones urbano. Posicionado en una tabla o en un archivo, detectado por rayos infrarrojos, descifrada la contraseña informática, interceptada la llamada telefónica: el soldado o ciudadano está igual de inerme que una luciérnaga en el jardín. ¿Acaso somos una luz que agoniza?

En fin, el cuerpo humano es el centauro de los sentidos; y éstos son, a su vez, activísimos sensores de los cuales la vista se especializó en el reconocimiento instantáneo de formas y en su moldeado. Los ojos se revelan como la última estribación de la intrincada galería de espejos del pensamiento; pero constituyen también un campo de lucha, allí donde se disputa por el dominio del lugar de formación de las imágenes mentales. No queremos suponer ninguna "naturaleza salvaje" en el cuerpo sino proponerlo como campo de pruebas de las actuales tecnologías de subjetivación. Al reorganizar la fisiología visual de un cuerpo, se lo predispone al reconocimiento veloz de

una verdad acuñada al interior del emplazamiento del régimen visual a escala mundial, verdad tanto más insistente por cuanto somete a la mirada a un *continuo de visualidad*. Pero ¿de qué lugar insospechable afloran a la vista las imágenes indesentrañables, los escorzos de visiones, los colores difuminados al límite de ser ya casi músicas? ¿Cómo hacernos concientes de la energía emotiva propia en la forja de las imágenes? Acaso la *vida visual* de una persona está destinada a concentrarse sobre unas pocas formas, sobre matices de un solo color, sobre nimios pero persistentes estímulos a los cuales nuestro instinto visual nos guía. Y ese “instinto” es justamente aquello que queda en cuestión cuando la mirada es frenéticamente orientada, como si se temiera que alguna suerte de *verdad incontrolada* cuestione al régimen de visibilidad dominante y abriera paso a *otros modos de ver*. Quizá las conjeturas sobre la invisibilidad y las metáforas de la oscuridad sean tan importantes y poderosas como las luminosas a fin de poder echar luz sobre el sentido de la vista. Cuando se medita sobre las causas del declive somático de una luminosidad tanto como sobre los puntos ciegos de un régimen visual emergente, se intuye que existen formas de ver que pujan para hacer girar la mirada hacia direcciones imprevistas, hacia otras fuentes de estima, hacia otro fiel de la balanza: fuera del orden de la economía y de la banalidad.

* * * *

Es intención del tema central de la revista proponer que la discusión actual sobre las transformaciones comunicacionales, corporales, escriturales, espaciales, temporales y perceptuales generadas por el creciente ordenamiento del mundo en torno a las redes informático-mediáticas es, primordialmente, *una cuestión donde subrepticamente se toman decisiones sobre la definición misma de la condición humana*. Meditar sobre estas decisiones es una tarea urgente pues el futuro cobra dividendos por adelantado. De allí que ni el pesimismo ni el optimismo, ni la nostalgia ni el horóscopo siempre favorable sean actitudes del pensamiento convenientes para encarar un análisis de la matriz que nos ensambla y cuyo desentrañamiento puede llevar un esfuerzo titánico.

Los ensayos de Jonathan Crary y de Jean-Louis Comolli enfatizan que las raíces de la actual maquinaria visual y la genealogía del observador que le corresponde, no se enroscan en la fotografía o en el cine, sino en la miríada de tecnologías ópticas y en el frenesí de la mirada que transformaron al siglo XIX en una enorme galería de espejos. Pues hay condiciones estéticas e imaginarias que anuncian el porvenir de la materia: así, en la tercera parte del mundo la publicitación de la red ferroviaria fue previa a la llegada de los durmientes. Un orden imaginario es

buena incubadora del progreso, que más tarde siempre borraré los rastros de sus anteriores futuros imperfectos. Comolli nos devuelve al viejo e imprescindible tema de las relaciones entre ideología y tecnología, habitualmente desestimado por quienes consideran a la ideología un tema problemático a la vez que suponen que la tecnología *ni es buena ni es mala* sino más o menos. Crary, por su parte, nos recuerda que la presión de los poderes institucionales y discursivos durante todo el siglo XIX arrancó un saber al sentido de la vista a fin de poder adiestrarlo. La obra de Foucault sigue dando frutos aunque en territorios que él dejó apenas explorados. Martin Jay, por su parte, propone discutir algunas obras estéticas y discursos filosóficos que dirigieron sus dardos contra lo que en sus últimos trabajos ha venido llamando “ocularcentrismo”. A su vez, Daniel Mundo se ha propuesto visitar una vez más la obra de un clásico moderno, la de Maurice Merleau-Ponty, y con suma atención sigue las huellas de su pensamiento sobre lo visible y lo invisible. Así como Crary dirige la atención conceptual sobre la multitud de dispositivos ópticos del siglo pasado y Comolli sobre la “máquina de cine”, Flavia Costa lo hace sobre Internet, y Patricia Terrero y Claudia Feld sobre aspectos de la *realidad televisiva*. Tomando a la “red de redes” como una Máquina Total, en la tradición iniciada por Lewis Mumford, Costa destaca su pretensión de volverse “rey de reyes”. Por su parte, los dos últimos ensayos analizan el modo en que se invisibiliza la violencia desatada en el país durante el Proceso Militar y el modo como se ha pensado en Argentina el advenimiento continuo de la televisión. ♦



La modernidad y la cuestión del observador *

JONATHAN CRARY

TRADUCCIÓN: FLAVIA COSTA

EL NACIMIENTO ANTECEDIÓ EN MUCHO AL PARTO: EL OBSERVADOR ES UN EFECTO DE LA PRESIÓN DISCIPLINADORA QUE PODERES INSTITUCIONALES Y DISCURSIVOS DESCARGARON SOBRE LA VISTA DURANTE TODO EL SIGLO XIX. DESDE ENTONCES, HABITAMOS LA ÉPOCA DE LA IMPLANTACIÓN DE ESPACIOS VISUALES PREFABRICADOS. JONATHAN CRARY DISCUTE LAS

TESIS QUE EXPLICAN EL PROCESO DE ABSTRACCIÓN DE LO VISUAL A PARTIR DE LAS CONVENCIONES REPRESENTACIONALES O DE LAS RUPTURAS ESTÉTICAS: LA EXTRACCIÓN DE UN SABER SOBRE LA VISIÓN Y LA CORONACIÓN DEL FIN DE SIGLO CON ARTEFACTOS ÓPTICOS HAN SIDO INCUBADORA, FORCEPS Y SONAJEROS DEL OBSERVADOR CONTEMPORÁNEO.

*El campo de la visión siempre ha sido para mí comparable
al fondo de una excavación arqueológica.*

PAUL VIRILIO

Este es un libro sobre la visión y su construcción histórica. Aunque da cuenta principalmente de acontecimientos y desarrollos anteriores a 1850, fue escrito en el medio de una transformación en la naturaleza de la visibilidad probablemente más profunda que el quiebre que separa la imaginería medieval de la perspectiva renacentista. El rápido desarrollo en poco más de una década de un vasto arsenal de técnicas de gráfica computarizada es parte de una arrasadora reconfiguración de las relaciones entre una observación subjetiva y modos de representación que efectivamente invalidan la mayoría de los significados culturalmente establecidos para los términos *observador* y *representación*. La formalización y difusión de imágenes generadas por computadora anuncia la

ubicua implantación de “espacios” visuales fabricados, radicalmente diferentes de las capacidades miméticas del cine, la fotografía o la televisión. Estos tres últimos, al menos hasta mediados de los años setenta, fueron generalmente variedades de medios analógicos que todavía correspondían a las longitudes de ondas ópticas del espectro y a un punto de vista, estático o móvil, localizado en el espacio real. Los diseños computarizados, la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación computada, el reconocimiento robótico de imágenes, el rastreo por radiaciones, el mapeado de texturas, el control de movimientos, los cascos y guantes de la realidad virtual, las imágenes por resonancia magnética y los sensores multiespectrales son solamente algunas de las técnicas que

están relocalizando la visión en un plano escindido del observador humano. Obviamente, otros modos más antiguos y más familiares de “ver” persistirán y coexistirán incómodamente junto a estas nuevas formas. Pero en medida creciente, estas tecnologías emergentes de producción de imágenes están volviéndose los modelos dominantes de visualización, de acuerdo a los cuales funcionan los procesos sociales primarios y las instituciones. Y, por supuesto, éstos están entrelazados con las necesidades de las industrias mundiales de la información y con los requerimientos expansivos de las jerarquías médicas, militares y policiales. La mayoría de las funciones históricamente importantes del ojo humano están siendo suplantadas por prácticas en las cuales las imágenes visuales ya no tienen ninguna referencia respecto de la posición de un observador en un mundo “real”, ópticamente perceptible. Si se puede decir que estas imágenes refieren a algo, es a millones de bits de datos matemático-electrónicos. Crecientemente, la visibilidad estará situada en un terreno cibernético y electromagnético, donde la abstracción visual y los elementos lingüísticos coinciden y circulan, se consumen e intercambian globalmente.

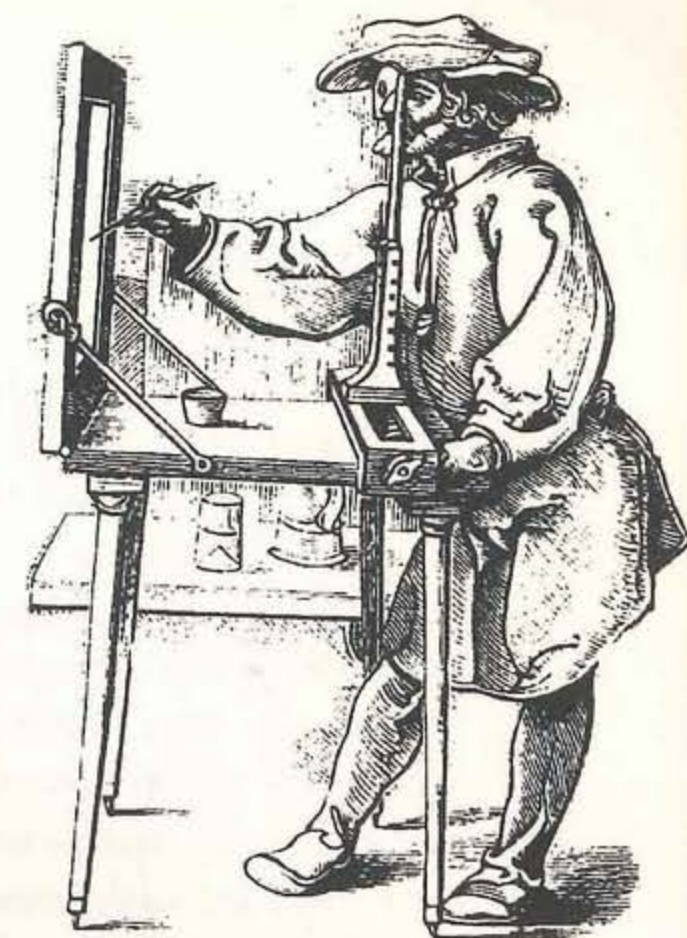
Para comprender esta inexorable abstracción de lo visual y para evitar mistificarla mediante el recurso a explicaciones tecnológicas, muchas preguntas deberían ser planteadas y respondidas. Algunas de las más cruciales de estas preguntas son históricas. Si se viene dando de hecho una incesante mutación en la naturaleza de la visibilidad, ¿qué formas o modos están siendo dejados atrás? ¿Qué clase de ruptura es esta? Al mismo tiempo, ¿cuáles son los elementos de continuidad que ligan la imaginería contemporánea con organizaciones anteriores de lo visual? ¿En qué medida, si es que en alguna, la gráfica computarizada y los contenidos de las

pantallas son una elaboración más amplia y refinada de lo que Guy Debord designaba como la “sociedad del espectáculo”?¹ ¿Cuál es la relación entre las inmateriales imágenes digitales del presente y la así llamada era de la reproductibilidad técnica? Las más urgentes de estas cuestiones, sin embargo, son más amplias. ¿De qué modo el cuerpo está volviéndose un componente de nuevas máquinas, economías, aparatos, ya sean sociales, libidinales o tecnológicos? ¿De qué maneras la subjetividad está deviniendo en una precaria condición de interfaz entre sistemas racionalizados de intercambio y redes de información?

Aunque este libro no encara directamente estas preguntas, intenta reconsiderar y reconstruir parte de su trasfondo histórico. Lo hace mediante el estudio de una reorganización anterior de la visión, en la primera mitad del siglo XIX, sacando a la luz algunos de los acontecimientos y fuerzas, especialmente en los años que transcurrieron entre 1820 y 1830, que produjeron un nuevo tipo de observador y que fueron precondiciones cruciales para la incesante abstracción de la visión mencionada más arriba. Aunque las repercusiones culturales inmediatas de esta reorganización fueron menos dramáticas, ellas fueron de todos modos profundas. Los problemas de la visión eran entonces, como ahora, fundamentalmente cuestiones acerca del cuerpo y las operaciones del poder social. Buena parte de este libro examinará cómo, a partir de los comienzos del siglo XIX, una nueva serie de relaciones entre el cuerpo, por un lado, y las formas del poder institucional y discursivo, por el otro, redefinieron el estatuto del sujeto observador.

* Introducción a *Techniques of the observer*. MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1990.

1. Ver mi “Eclipse of the Spectacle”, en *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston, Ed. Brian Wallis, 1984.



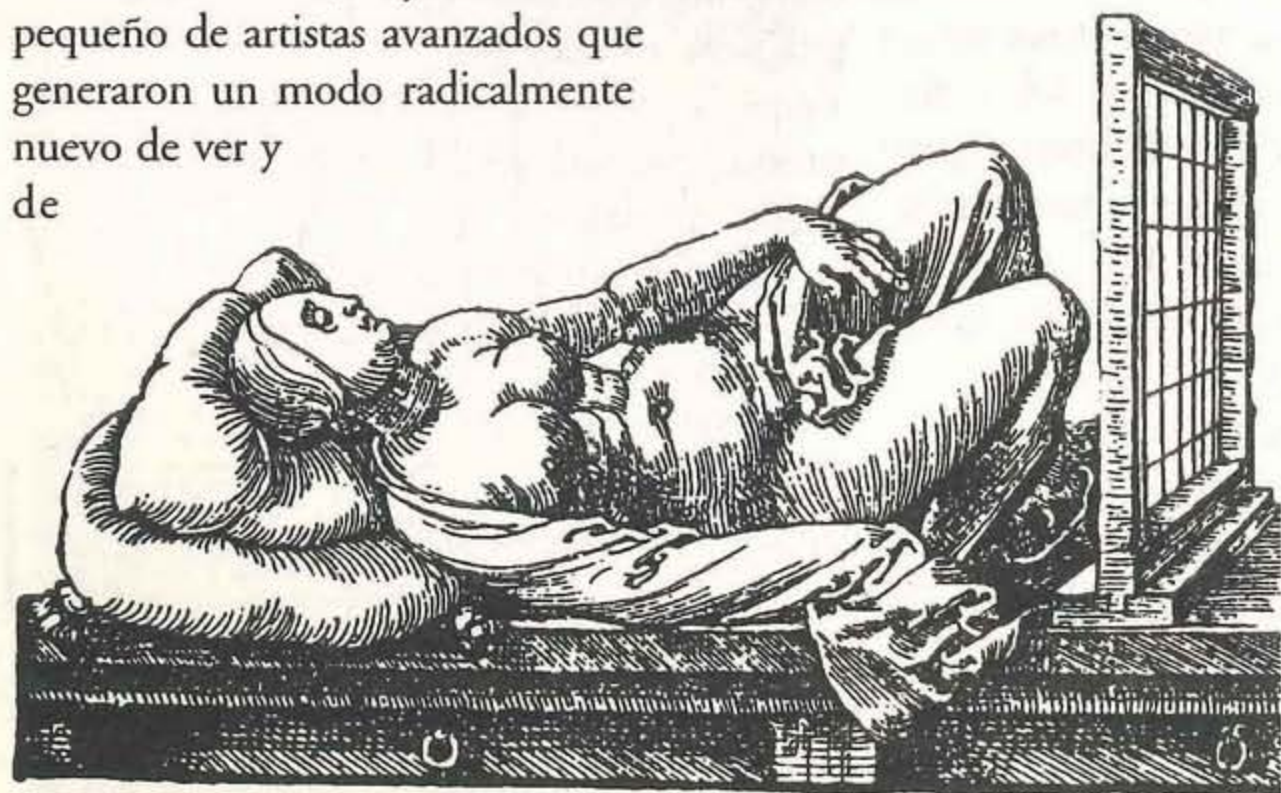
Al señalar algunos de los “puntos de emergencia” de un régimen de visión moderno y heterogéneo, me dirijo

simultáneamente al problema referido a cuándo, y a partir de qué hechos, se dio la ruptura con el Renacimiento, es decir con los modelos *clásicos* de visión y de observador. Cómo y cuándo situar ese corte tiene una enorme conexión con la inteligibilidad de la visualidad dentro de la modernidad de los siglos XIX y XX. La mayoría de las respuestas existentes a esta cuestión adolecen de estar exclusivamente preocupadas por los problemas de la *representación* visual. El corte con los modelos clásicos de visión en el temprano siglo XIX fue mucho más que un simple cambio en la apariencia de las imágenes y obras de arte, o en los sistemas de convenciones representacionales. Por el contrario, fue inseparable de una masiva reorganización del conocimiento y las prácticas sociales que modificaron de múltiples maneras las capacidades productivas, deseantes y cognitivas del sujeto humano.

En este estudio presento una configuración relativamente poco familiar

de los objetos y acontecimientos del siglo XIX; esto es, nombres propios, cuerpos de conocimientos e invenciones tecnológicas que raramente aparecen en las historias del arte o del modernismo. Una razón para hacer esto es escapar a las limitaciones de muchas de las historias dominantes sobre la visualidad en este período; de superar los muchos relatos sobre el modernismo y la modernidad que dependen de una evaluación más o menos similar de los orígenes de la cultura y artes visuales modernos en las décadas de 1870 y 1880. Incluso hoy, con numerosas revisiones y reescrituras (incluyendo algunos de los trabajos neo-marxistas, feministas o post-estructuralistas más provocativos), el centro de la narración permanece esencialmente el mismo. Sería algo así como lo siguiente: con Manet, el impresionismo y/o post-impresionismo, emerge un nuevo modelo de representación visual y perceptual que constituye un quiebre respecto de otro modelo de visión vigente durante varios siglos, vagamente definible como renacentista, perspectivo o normativo. La mayoría de las teorías acerca de la moderna cultura visual están todavía basadas en una u otra versión de esta “ruptura”.

A la vez, esta narración del fin del espacio perspectivista, de los códigos miméticos y de la referencialidad, ha convivido habitualmente de manera acrítica con otra periodización muy diferente de la historia de la cultura visual europea que igualmente debe ser abandonada. Este segundo modelo concierne a la invención y difusión de la fotografía y otras formas asociadas al “realismo” en el siglo XIX. De manera abrumadora, estos desarrollos han sido presentados como parte del continuo despliegue del modo de visión renacentista, en el que la fotografía, y eventualmente el cine, son simplemente instancias tardías de un incesante desarrollo del espacio y la percepción en perspectiva. Así, frecuentemente se nos deja con un confuso modelo bifurcado de la visión en el siglo XIX: en un nivel, hay un número relativamente pequeño de artistas avanzados que generaron un modo radicalmente nuevo de ver y de



significar, mientras que en un nivel más cotidiano, la visión permaneció encastrada dentro de las mismas estrecheces “realistas” que la habían organizado desde el siglo XV. Pareciera ser que, por un lado, el espacio clásico cambió, pero por otro lado, persiste. Esta división conceptual deriva de la noción errónea de que algo llamado realismo dominó las prácticas representacionales populares, en tanto los experimentos e innovaciones ocurrieron en la distinta —si bien muchas veces permeable— arena de la creación artística modernista.

Examinada de cerca, de todos modos, la celebrada “ruptura” del modernismo es considerablemente más restringida en su impacto social y cultural que lo que sugiere usualmente la fanfarria que la rodea. La pretendida revolución perceptual del arte de vanguardia de fines del siglo XIX es, de acuerdo a quienes la proclaman, un hecho cuyos efectos se hicieron sentir *fuera* de los modos dominantes y penetrantes de visión. Así, siguiendo la lógica de este argumento general, ésta es en realidad una ruptura que se dio en los márgenes de una vasta organización hegemónica de lo visual que se vuelve crecientemente poderosa en el siglo XX, con la difusión y proliferación de la fotografía, el cine y la televisión. En un sentido, de todos modos, el mito de la ruptura modernista depende fundamentalmente del modelo binario que opone realismo y experimentación. Esto quiere decir que la continuidad esencial de los códigos miméticos, es condición necesaria para suponer la ruptura vanguardista. La noción de una revolución visual modernista depende de la presencia de un sujeto con un determinado punto de vista, del cual el modernismo —ya sea como estilo, como resistencia cultural o como práctica ideológica— puede ser aislado contra el fondo de una visión normativa. El modernismo es presentado así bajo la apariencia de lo nuevo para un observador que permanece siempre igual, o cuyo estatuto histórico nunca es interrogado.

No alcanza con lanzarse a describir una relación dialéctica entre las innovaciones de los artistas y escritores de vanguardia a finales del siglo XIX y el concomitante “realismo” y positivismo de la cultura popular y científica. En cambio, es crucial percibir ambos fenómenos como componentes de una única superficie social en la que la modernización de la visión había comenzado décadas atrás. Estoy sugiriendo aquí que una más amplia y mucho más importante transformación en la hechura de la visión tuvo lugar a comienzos del siglo XIX. La pintura moderna de las décadas de 1870 y 1880 y el desarrollo de la fotografía después de 1839, pueden ser vistas como síntomas posteriores o consecuencias de este crucial cambio sistémico, que ya estaba iniciado en 1820.

Pero, alguien podría preguntar, al llegar a este punto, ¿no es que la historia del arte efectivamente coincide con la historia de la percepción? ¿No son las cambiantes formas de la creación artística

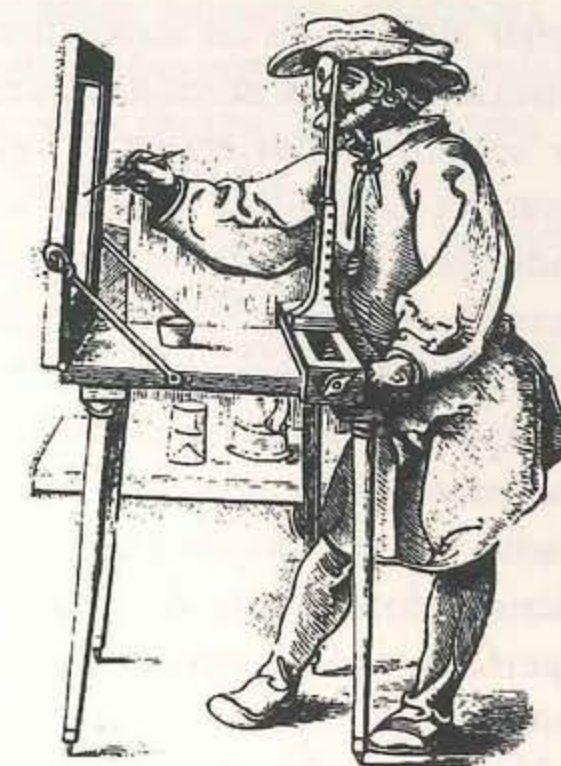
a lo largo del tiempo el más completo compendio de cómo ha mutado históricamente la visión? Este estudio insiste en que, por el contrario, la historia de la visión, si ésta es posible, depende de mucho más que de un resumen de los cambios o variaciones en las prácticas representacionales. Lo que este libro toma por objeto no son los datos empíricos de las obras de arte, o la noción, en última instancia idealista, de una "percepción" aislable, sino el no menos problemático fenómeno del observador. Porque el problema del observador es el campo histórico sobre el cual la visión se materializa, se vuelve ella misma visible. La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador, cuyo cuerpo es a la vez un producto histórico y el asiento de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivización.

La mayoría de los diccionarios hacen pequeñas distinciones semánticas entre las palabras "observador" y "espectador", y el uso común suele volverlas efectivamente sinónimos. Yo he elegido el término *observador* principalmente por su resonancia etimológica. A diferencia de *spectare*, raíz latina de "espectador", la raíz de "observar" no quiere decir literalmente "mirar a". Espectador arrastra además connotaciones específicas, especialmente en el contexto de la cultura decimonónica, que yo prefiero evitar; a saber: remite a alguien que es asistente pasivo a un espectáculo, a una galería de arte o un teatro. En un sentido más pertinente para mi estudio, *observare* significa "conformar la propia acción, consentir en", como cuando *observamos* reglas, códigos, regulaciones y prácticas. Tal como cualquier persona que ve, un observador es fundamentalmente alguien que ve con una gama de posibilidades prescritas, alguien que está inmerso en un sistema de convenciones y limitaciones. Y con "convenciones" intento sugerir mucho más que prácticas representacionales. Si puede decirse que hay un

observador específico del siglo XIX, o de cualquier otro período, esto se da sólo como efecto de un irreductible y heterogéneo sistema de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales. No hay sujeto previo a este campo en continuo movimiento y transformación.²

Si he mencionado la idea de una historia de la visión, es sólo como una posibilidad hipotética. Si la percepción o la visión realmente cambian es irrelevante, porque ellas no tienen una historia autónoma. Lo que cambia son las fuerzas heterogéneas y las reglas de composición del campo en el que la percepción ocurre. Y lo que determina la visión en cada momento histórico no es alguna estructura profunda, base económica o visión del mundo, sino el funcionamiento de un compuesto colectivo de partes dispersas sobre una única superficie social. Es posible que inclusive sea necesario considerar al observador como una distribución de acontecimientos localizados en muy diversos lugares.³ Nunca hubo ni habrá un observador para el cual el mundo es absolutamente claro y evidente. Por el contrario, siempre habrá disposiciones de fuerzas más o menos poderosas dentro de las cuales las capacidades de un observador son posibles.

Al proponer que durante las primeras décadas del siglo XIX tomó forma en Europa una nueva clase de observador, radicalmente diferente del tipo de observador dominante en los siglos XVII y XVIII, sin duda estoy suscitando la pregunta acerca de cómo pueden afirmarse semejantes generalidades, tales como la inasible categoría de "el observador del siglo XIX". ¿No se corre el riesgo de presentar algo abstracto, divorciado de las singularidades y las inmensas diversidades que caracterizaron la experiencia visual en ese siglo? Obviamente no hay un único observador decimonónico, ni hay ejemplos de él que puedan localizarse empíricamente. Lo que quiero hacer, de todos modos, es



2. En algún sentido, mis propósitos en este estudio son "genealógicos", siguiendo a Michel Foucault: "No creo que el problema pueda ser resuelto historizando el sujeto como postulan los fenomenólogos, fabricando un sujeto que se desarrolla a través del curso de la historia. Uno tiene que desprenderse del sujeto constituyente, deshacerse del sujeto en sí mismo, es decir, arribar a un análisis que pueda dar cuenta de la constitución del sujeto dentro de un entramado histórico. Y esto es lo que yo llamaría genealogía; una forma de historia que puede dar cuenta de la constitución de saberes, discursos, dominios de objetos, etc., sin tener que hacer referencia a un sujeto que o bien es trascendental en relación a un campo de acontecimientos o recorre su vacía monotonía a lo largo del curso de la historia". *Power/Knowledge*, Nueva York, 1980.

3. Sobre las tradiciones científicas e intelectuales en las cuales los objetos son "agregados de partes relativamente independientes", ver P. Feyerabend, *Problems of Empiricism*, vol. 2, Cambridge, 1981.

sugerir algunas de las condiciones y fuerzas que definieron o permitieron la formación de un modelo dominante acerca de lo que un observador era en el siglo XIX. Esto incluirá el enumerar a grandes rasgos una serie de acontecimientos combinados que produjeron los modos cruciales en los cuales la visión fue discutida, controlada y encarnada en prácticas culturales y científicas. Al mismo tiempo, espero mostrar cómo los principales términos y elementos de la anterior organización del observador ya no operaban más. Lo que *no* está asentado en este estudio son las formas marginales y locales mediante las cuales las prácticas dominantes de visión fueron resistidas, desviadas o imperfectamente constituidas. La historia de semejantes momentos de oposición necesita ser escrita, pero sólo se torna legible a contraluz de la serie más hegemónica de discursos y prácticas en las que la visión se configura. Las tipologías y unidades provisionales que utilizo, son parte de una estrategia explicativa para demostrar un corte general o discontinuidad en los comienzos del siglo XIX. Debería ser innecesario subrayar que no existen tales cosas como continuidades o discontinuidades en la historia, sino sólo en las explicaciones históricas. De ahí que mi extensa temporalización no conlleva el interés de una "historia verdadera", o de registrar "lo que realmente pasó". La apuesta es muy diferente: el modo en que uno organiza una periodización, y dónde uno localiza rupturas o las niega, son todas decisiones, elecciones políticas que determinan la construcción del presente. El hecho de excluir o poner en primer plano ciertos acontecimientos y procesos a expensas de otros afecta la inteligibilidad del funcionamiento contemporáneo del poder, en el cual estamos todos atrapados. Semejantes elecciones afectan el hecho de que la forma del presente parezca "natural" o de que se haga evidente su carácter de fabricado históricamente y sedimentado densamente.

A comienzos del siglo XIX ocurrió una profunda transformación en una amplia gama de prácticas sociales y dominios del conocimiento, que afectó el modo de considerar a un observador. Uno de los recorridos principales a través de los cuales presento estos desarrollos, es un análisis de la significación de ciertos artefactos ópticos. Los traigo a discusión no por los modelos de representación que ellos implican, sino como asientos de, a la vez, saber y poder, que operan directamente sobre el cuerpo de los individuos. Específicamente, propongo a la cámara oscura como el paradigma del estatuto dominante de observador en los siglos XVII y XVIII, en tanto para el siglo XIX analizo una serie de instrumentos ópticos, en particular el estereoscopio, como un medio de detallar la transformación del estatuto del observador. Los artefactos ópticos en cuestión, los más

significativos, son puntos de intersección donde los discursos filosóficos, científicos y estéticos se superponen con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas. Cada uno de éstos es comprensible no sólo como un objeto material a considerar, o como una parte de la historia de la tecnología, sino por el modo en el que está inmerso en un conglomerado mucho más amplio de acontecimientos y poderes. Claramente, esto se opone a muchos relatos influyentes sobre la historia de la fotografía y el cine que se caracterizan por un latente o explícito determinismo tecnológico, por el cual una dinámica independiente de la invención, modificación y perfección mecánica se impone sobre un campo social, transformándolo desde afuera. Por el contrario, la tecnología es siempre una parte colindante o subordinada a otras fuerzas. Para Gilles Deleuze, "una sociedad se define por sus amalgamas, no por sus instrumentos (...). Los instrumentos existen sólo en relación con las combinaciones que hacen posible, o que los hacen posibles a ellos".⁴ Una historia del observador no es más reductible a los cambios de prácticas técnicas y mecánicas que a los cambios en las formas de creación artística y representación visual. Al mismo tiempo, quisiera enfatizar que aunque designo a la cámara oscura como el objeto clave de los siglos XVII y XVIII, ésta no es isomórfica a las técnicas ópticas que analizo en el contexto del siglo XIX. Los siglos XVIII y XIX no son grillas análogas en las cuales diferentes objetos culturales pueden ocupar las mismas posiciones relativas. Más bien, la posición y función de una técnica es históricamente variable; la cámara oscura es parte de un campo de conocimientos y prácticas que no se corresponde estructuralmente con los lugares que ocupan los artefactos ópticos que examino más adelante. En palabras de Deleuze, "por un lado, cada estrato o formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo articulable que actúa sobre la propia formación; por otro lado, de un estrato al otro hay una variación en la distribución porque la propia visibilidad cambia de estilo, en tanto los enunciados cambian ellos mismos su sistema".⁵

Yo argumento que algunos de los modos más extendidos de producir efectos "realistas" en la cultura visual masiva, tales como el estereoscopio, estuvieron de hecho basados en una radical abstracción y reconstrucción de la experiencia óptica, lo que demanda una reconsideración acerca de qué significa "realismo" en el siglo XIX. También espero mostrar cómo las ideas más influyentes acerca del observador en los inicios de ese siglo se sostenían prioritariamente en modelos de visión subjetiva, en contraste con la supresión sistemática de la subjetividad en la visión durante los siglos XVII y XVIII. Una cierta noción de

“visión subjetiva” ha sido una parte importante sobre las discusiones sobre la cultura del siglo XIX, en su mayoría en el contexto del romanticismo, como por ejemplo al delinear un cambio en “el rol jugado por la mente en la percepción”, en el pasaje de las concepciones de imitación a otras de expresión, de la metáfora del espejo a la de la lámpara.⁶ Pero lo central de todas estas explicaciones es otra vez la idea de una visión o percepción que era de algún modo exclusiva de artistas o poetas, y que se distinguía de la visión configurada a partir de las ideas y prácticas empiristas o positivistas.

Estoy interesado en el modo en el cual los conceptos de visión subjetiva, de productividad del observador, invadieron no sólo las áreas del arte y la literatura sino que también estuvieron presentes en discursos filosóficos, científicos y tecnológicos. Más que enfatizar la separación entre arte y ciencia durante el siglo XIX, es importante ver cómo ambas eran parte de un mismo campo entrelazado de conocimiento y práctica. El mismo conocimiento que permitía incrementar la racionalización y el control del sujeto humano en los términos de los nuevos requerimientos institucionales y económicos, era al mismo tiempo condición de posibilidad de los nuevos experimentos en representación visual. Por esto, quiero delinear un sujeto observador que era producto, y al mismo tiempo elemento constitutivo de la modernidad en el siglo XIX. En líneas muy generales, lo que le sucede al observador en el siglo XIX es un proceso de modernización; él o ella se constituyen de acuerdo a una constelación de nuevos acontecimientos, fuerzas e instituciones que juntos, vaga y quizá tautológicamente, se definen como “modernidad”.

La modernización deviene una noción útil cuando se la extrae de las determinaciones teleológicas y principalmente económicas, y cuando abarca no sólo cambios estructurales en las formaciones políticas y económicas sino también en la inmensa reorganización de saberes, lenguajes, redes espaciales y comunicacionales, y en la propia subjetividad. Partiendo de los trabajos de Weber, Luckács, Simmel y otros, y desde todas las reflexiones teóricas alrededor de los términos “racionalización” y “reificación”, es posible postular una lógica de la modernización que está disociada radicalmente de la idea de progreso o desarrollo y que encierra transformaciones no lineales. Para Gianni Vattimo, la modernidad tiene precisamente estos rasgos “post-históricos”, por los cuales la producción continua de lo nuevo es lo que permite que las cosas permanezcan siempre iguales.⁷ Es una lógica de lo mismo, no obstante, que existe en relación inversa a la estabilidad de las formas tradicionales. La modernización es el proceso por el cual el capitalismo desarraiga y hace móvil lo que está fijo, despeja o destruye lo que impide la circulación, y hace intercambiable lo que es singular.⁸ Esto se

aplica tanto a los cuerpos, signos, imágenes, lenguajes, relaciones familiares, prácticas religiosas y nacionalidades como a mercancías, riquezas y poder laboral. La modernización deviene una creación incesante y auto-perpetuante de nuevas necesidades, nuevos consumos y nueva producción.⁹ Lejos de ser exterior a este proceso, el observador en tanto sujeto humano es completamente inmanente a él. A lo largo del siglo XIX, el observador tuvo que

4. G. Deleuze y F. Guattari, *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1988.

5. G. Deleuze, *Foucault*, Madrid, Paidós, 1987.

6. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara: La teoría romántica y la tradición crítica*, Buenos Aires, Nova, 1962.

7. G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986.

8. Aquí es relevante el bosquejo histórico de G. Deleuze y F. Guattari, en *Anti-Edipo*. Aquí la modernidad es un continuo proceso de “desterritorialización”, un volver abstractos e intercambiables a cuerpos, objetos y relaciones. Pero, como insisten Deleuze y Guattari, la nueva mutabilidad de las formas bajo el capitalismo es la condición para su “re-territorialización” en nuevas jerarquías e instituciones. La industrialización del siglo XIX es discutida en términos de desterritorialización, desarraigo, y producción de flujos en M. Guillaume, *Eloge du Désordre*, París, 1978.

9. Ver K. Marx, *Grundrisse*: “De allí la exploración de toda la naturaleza en vistas a descubrir cualidades nuevas, útiles, en las cosas; el intercambio universal de productos provenientes de climas y tierras extraños; nuevos (artificiales) modos de preparar objetos naturales, por los cuales se les otorga nuevos valores de uso. La exploración de la tierra en todas las direcciones, para descubrir nuevas cosas útiles y también nuevas cualidades útiles en lo viejo; (...) además, el descubrimiento, la creación y la satisfacción de nuevas necesidades que surgen de la propia sociedad; la cultivación de todas las cualidades del ser humano social, la producción de lo mismo de la manera lo más rica posible en términos de necesidades, en tanto rica en cualidades y relaciones —la producción de este ser como el producto social más total y universal posible—”.

interactuar en forma creciente dentro de espacios urbanos escindidos y desusados; con las dislocaciones perceptuales y temporales de los viajes en tren, la telegrafía, la producción industrial y el flujo continuo de información tipográfica y visual. A la vez, la identidad discursiva del observador como un objeto de la reflexión filosófica y de los estudios empíricos sufrió una renovación igualmente drástica.

El trabajo temprano de Jean Baudrillard detalla algunas de las condiciones de este nuevo terreno en el que se situó el observador del siglo XIX. Para Baudrillard, una de las consecuencias cruciales de la revolución política burguesa a finales del siglo XVIII fue la fuerza ideológica que animó los mitos de los derechos del hombre, del derecho a la igualdad y a la felicidad. En el siglo XIX, por primera vez, se necesitan pruebas observables a fin de demostrar que la felicidad y la igualdad habían sido de hecho conseguidas. La felicidad debía ser "*mensurable* en términos de objetos y signos", algo que debía ser evidente para los ojos en términos de un "*criterio visible*".¹⁰ Varias décadas antes, Walter Benjamin también había escrito acerca del rol de la mercancía en la generación de una "fantasmagoría de la igualdad". Así, la modernidad es inseparable, por una parte, de una reconstrucción del observador, y por la otra, de una proliferación de signos y objetos en circulación cuyos efectos coinciden con su visualidad, o lo que Adorno llama *Anschaulichkeit*.¹¹

El relato de Baudrillard subraya una creciente desestabilización y movilidad de signos y códigos iniciada en el Renacimiento, signos previamente enraizados a posiciones relativamente seguras ligadas a jerarquías sociales fijas.

"No hay nada parecido a la moda en una sociedad de castas y rangos, desde el momento en que a cada uno le está asignado un lugar irrevocable. Allí la movilidad social, de clases, no existe. Un interdicto protege los signos y les asegura una total claridad; cada signo refiere inequívocamente a un status (...). En las sociedades de castas, feudales o arcaicas, sociedades crueles, los signos son limitados en número, y no son difundidos ampliamente; cada uno funciona con su pleno valor de interdicto, cada uno es una obligación recíproca entre castas, clanes o personas. Los signos son, por lo tanto, cualquier cosa menos arbitrarios. Los signos arbitrarios comienzan cuando, en vez de ligar dos elementos en una reciprocidad inquebrantable, el significante comienza a referir al desencantado mundo del significado, un común denominador del mundo real hacia el cual nadie tiene ninguna obligación."¹²

Así, para Baudrillard, la modernidad está íntimamente ligada a la capacidad de los grupos y clases sociales recientemente

llegados al poder para superar la "exclusividad de los signos" y para iniciar "una proliferación de la demanda de signos". Imitaciones, copias, falsificaciones, y las técnicas para producirlas (lo que incluiría el teatro italiano, la perspectiva lineal y la cámara oscura), fueron todos desafíos al monopolio y control aristocrático de los signos. El problema de la mimesis no es aquí una cuestión de estética sino de poder social, un poder fundado en la capacidad de producir equivalencias.

Para Baudrillard y muchos otros, de todos modos, es claro que en el siglo XIX, junto al desarrollo de nuevas técnicas industriales y nuevas formas de poder político, emerge una nueva clase de signo. Estos nuevos signos, "objetos potencialmente idénticos producidos en series infinitas", anuncian el momento de la desaparición del problema de la mimesis.

"La relación entre ellos [los objetos idénticos] no es más la de un original con sus copias. La relación no es ni de analogía ni de reflejo, sino de equivalencia e indiferencia. En una serie, los objetos devienen simulacros indefinidos unos de otros (...). Sabemos ahora que es en el nivel de la reproducción, de la moda, los medios, la publicidad, la información y la comunicación (lo que Marx llamaba los sectores no esenciales del capitalismo)... lo que es decir en la esfera del simulacro y el código, donde se sostiene el proceso global del capital."¹³

Dentro de este nuevo campo de objetos producidos en serie, el más significativo, en términos de su impacto social y cultural, fue la fotografía y la multiplicidad de técnicas relacionadas a la industrialización de la producción de imágenes.¹⁴ La fotografía se convirtió en un elemento central, no sólo en la nueva economía mercantil sino también en el rediseño de todo un territorio en el que circulan y proliferan signos e imágenes, cada uno efectivamente separado de su referente. Las fotografías pueden tener algunas similitudes aparentes con otros tipos de imágenes, tales como las pinturas o los dibujos en perspectiva hechos con la ayuda de la cámara oscura; pero la vasta ruptura sistémica de la cual la fotografía es parte, vuelve a esas similitudes insignificantes. La fotografía es un elemento de un nuevo y homogéneo campo de consumo y circulación en el que comienza a instalarse el observador. Para entender el "efecto fotografía" en el siglo diecinueve, uno debe verla como un componente crucial de una nueva economía cultural de valor e intercambio, no como parte de la historia continua de la representación visual.

La fotografía y el dinero se vuelven formas homólogas de poder social en el siglo XIX.¹⁵ Ellos son sistemas igualmente totalizantes para ligar y unificar a todos los sujetos dentro de una única red

global de valores y deseos. Tal como dijo Marx respecto del dinero, la fotografía es también un gran nivelador, un democratizador, un “mero símbolo”, una ficción “sancionada por el así llamado consenso universal de la humanidad”.¹⁶ Ambos son formas mágicas que establecen un nuevo repertorio de relaciones abstractas entre individuos y cosas, e imponen esas relaciones como lo real. Es a través de las economías —distintas pero interconectadas— del dinero y la fotografía que todo el mundo social está representado y constituido exclusivamente mediante signos.

La fotografía, de todos modos, no es el tema de este libro. Así como la fotografía pudo ser crucial para el destino de la visualidad en el siglo XIX y más lejos aún, su invención es secundaria para los acontecimientos que pretendo detallar aquí. Mi argumento es que una reorganización del observador ocurrió en el siglo XIX antes de la aparición de la fotografía. Lo que sucedió desde 1810 a 1840, es que la visión fue arrancada de las relaciones estables y fijas que encarnaba la cámara oscura. Si la cámara oscura, como concepto, subsistió como una base objetiva de verdad visual, una variedad de discursos y prácticas —en filosofía, en ciencia y en los procedimientos de normalización social— tendieron a abolir los fundamentos de esas bases a comienzos del siglo XIX. En cierto sentido, lo que ocurrió fue una nueva valoración de la experiencia visual, a la que se le dio una movilidad y una potencialidad de intercambio sin precedentes, y se la abstrajo de cualquier referente o sitio fundante.

Más adelante, describiré algunos aspectos de esta revaloración en el trabajo de Goethe y Schopenhauer y en la psicología y la fisiología de los primeros años del siglo XIX, donde la naturaleza misma de la sensación y la percepción adquieren muchos de los rasgos de equivalencia e indiferencia que luego van a caracterizar a la fotografía y otras redes de mercancías y signos. Es este “nihilismo” visual

el que está al frente de los estudios empíricos de la visión subjetiva, una visión que encierra una percepción autónoma escindida de cualquier referente externo. Lo que debe enfatizarse, sin embargo, es que esta nueva autonomía y abstracción de la visión no es sólo una precondition para la pintura modernista de fines del siglo XIX, sino también para formas de la cultura visual de masas que aparecieron mucho antes. Luego analizaré cómo los artefactos ópticos que devinieron formas de entretenimiento

10. J. Baudrillard, *La sociedad de consumo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971. Enfatizado en el original. Algunos de estos cambios han sido descritos por Adorno como “la adaptación [del observador] al orden de la racionalidad burguesa y, en última instancia, a la era de la industria avanzada, la cual fue construida por el ojo cuando éste se acostumbró a percibir la realidad como una realidad de objetos y, por lo tanto, básicamente de mercancías”.

11. T. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980: “Al negar la implícitamente conceptual naturaleza del arte, la norma de la visualidad reifica esta visualidad en una opaca, impenetrable cualidad —una réplica del petrificado mundo exterior, cautelosa ante todo aquello que pueda interferir con la pretensión de armonía que el trabajo presupone—”.

12. J. Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1980.

13. *Ibidem*.

14. El modelo más importante para la producción industrial en serie en el siglo XIX fue el de municiones y repuestos militares. El argumento de que la necesidad de que los objetos en serie fueran absolutamente similares e intercambiables provino de los requerimientos bélicos, y no del desarrollo en algún sector específicamente económico, está expuesto en M. De Landa, *War in the Age of Intelligent Machines*, Nueva York, Zone Books, 1990.

15. Para argumentos relacionadas a esto, ver J. Tagg, “The Currency of the Photograph”, en *Thinking photography*, Londres, Victor Burgin, 1982; y A. Sekula, “The Traffic in Photographs”, en *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, 1984.

16. K. Marx, *El Capital*, vol. I.

de masas, tales como el estereoscopio y el kinetoscopio, originalmente derivaron de nuevos conocimientos empíricos del estatuto fisiológico del observador y de la visión. Así, ciertas formas de la experiencia visual acríticamente categorizadas como “realismo” están de hecho ligadas a teorías *no verídicas* de la visión que efectivamente anulan el mundo real. La experiencia visual en el siglo XIX, a pesar de todos los intentos por autenticarla y naturalizarla, ya no tiene la pretensión apodíctica que tenía la cámara oscura de establecer su verdad. En un nivel superficial, las ficciones del realismo operan sin ser perturbadas, pero el proceso de modernización del siglo XIX no depende de semejantes ilusiones. Nuevos modos de circulación, comunicación, producción, consumo y racionalización demandaban y dieron forma a un nuevo tipo de observador-consumidor.

Lo que yo llamo observador es en verdad un efecto de la construcción de un nuevo tipo de sujeto o individuo en el siglo XIX. El trabajo de Michel Foucault ha sido crucial por su delineamiento de procesos e instituciones que modernizaron y racionalizaron al sujeto en el contexto de transformaciones sociales y económicas.¹⁷ Sin hacer conexiones causales, Foucault demuestra que la revolución industrial coincidió con la emergencia de “nuevos métodos de administración” de grandes poblaciones de trabajadores, habitantes urbanos, estudiantes, prisioneros, pacientes de hospital y otros grupos. Como los individuos fueron crecientemente arrancados de los antiguos regímenes de poder, de la producción agraria y artesanal, de las formaciones de familia ampliada, se planificaron nuevos órdenes descentralizados para controlar y regular masas de sujetos relativamente desagregados. Para Foucault, la modernidad del siglo XIX es

inseparable de los modos en que mecanismos dispersos de poder coinciden con nuevos modelos de subjetividad, y así él detalla una serie de técnicas locales y penetrantes para controlar, mantener y hacer útiles las nuevas multiplicidades de individuos. La modernidad consiste en esta producción de sujetos manejables a través de lo que él llama “una cierta política del cuerpo, un cierto modo de volver dócil y útil a un grupo de hombres. Esta política requiere estar envuelta en relaciones definidas de poder; ella reclama una técnica para sobreimprimir sujeción y objetivación; ella trajo consigo nuevos procedimientos de individualización”.¹⁸

Aunque ostensiblemente examina las instituciones “disciplinarias” como las prisiones, escuelas e instituciones militares, Foucault también describe el rol de las recientemente constituidas ciencias humanas en la regulación y modificación de la conducta de los individuos. El manejo de los sujetos dependía sobre todo de la acumulación de conocimientos sobre ellos, ya sea en medicina, educación, psicología, fisiología, la racionalización del trabajo o el cuidado de los niños. Gracias a este conocimiento, advino lo que Foucault llama “una tecnología muy real, la tecnología de los individuos”, la cual, insiste, “se inscribe en un amplio proceso histórico: el desarrollo casi simultáneo de muchas otras tecnologías —agrarias, industriales, económicas—”.¹⁹

Crucial para el desarrollo de estas nuevas técnicas disciplinarias del sujeto fue la fijación de *normas* de conducta cuantitativas y estadísticas.²⁰ El establecimiento de una “normalidad” en medicina, psicología y en otros terrenos se tornó una parte esencial de la modelización del individuo según los requerimientos del poder institucional del siglo XIX, y fue a través de estas disciplinas que el sujeto, en un sentido, se volvió *visible*. Mi interés se centra en cómo el individuo en tanto observador devino un objeto de investigación y un campo de conocimiento a



partir de las primeras décadas del 1800, y cómo fue transformado el estatuto del sujeto observante. Tal como he indicado, un objeto de estudio clave en las ciencias empíricas de entonces era la visión subjetiva, una visión que había sido desplazada de las relaciones incorpóreas de la cámara oscura y relocalizada en el cuerpo humano. Éste es un cambio signado por el pasaje de la óptica geométrica de los siglos XVII y XVIII a la óptica psicológica, que dominó a la vez la discusión científica y filosófica de la visión en el siglo diecinueve. Así, se acumuló conocimiento sobre el rol constitutivo del cuerpo en la aprehensión del mundo visible, y rápidamente se hizo obvio que la eficiencia y la racionalización en muchas áreas de la actividad humana dependían de la información sobre las capacidades del ojo humano. Un resultado de la nueva óptica fisiológica fue el de exponer la idiosincracia del ojo "normal". Las imágenes post-retinianas, la visión periférica, la visión binocular y los umbrales de atención fueron estudiados en un intento por determinar normas cuantificables y parámetros. La extendida preocupación por los defectos de la visión humana definió aún más precisamente el alcance de lo normal, y generó nuevas tecnologías para imponer una visión normativa sobre el observador.

En el medio de semejante búsqueda, se inventaron cantidades de aparatos ópticos que más tarde devinieron elementos de la cultura visual masiva del siglo XIX. El fenakitoscopio, una de las muchas máquinas diseñadas para la simulación ilusoria del movimiento, fue producido en medio de los estudios empíricos acerca de las imágenes post-retinianas; el estereoscopio, una forma dominante para el consumo de la imagería fotográfica por más de medio siglo, fue ante todo desarrollado en un esfuerzo por cuantificar y formalizar la operación fisiológica de la visión binocular. Lo importante, entonces, es que estos componentes centrales del "realismo" del siglo XIX, de la cultura visual de masas, *precedieron* la invención de la fotografía y *de ninguna manera* requirieron los procedimientos fotográficos, o siquiera el desarrollo de las técnicas de producción masiva. En cambio, ellos son inextricablemente dependientes de un nuevo orden de conocimiento sobre el cuerpo y las relaciones constitutivas de ese conocimiento con el poder social. Estos aparatos son el resultado de una compleja reconstrucción del individuo en tanto observador como algo calculable y regularizable, y de la visión humana como algo mensurable e incluso modificable.²¹ La estandarización de la imagería visual en el siglo XIX, debe ser vista entonces no simplemente como parte de nuevas formas de reproducción mecánica sino en relación a un proceso más amplio de normalización y sujeción del observador. Si hay una revolución en la naturaleza y la función del signo en el siglo XIX, ésta no

17. M. Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

18. *Ibidem*.

19. *Idem*.

20. Para Georges Canguilhem, los procesos de normalización sobrevienen con la modernización en el siglo XIX: "Como la reforma pedagógica, la reforma de los hospitales expresa una demanda de racionalización que también aparece en política, así como en economía, bajo los efectos de la naciente mecanización industrial". *Lo normal y lo patológico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Canguilhem afirma que el verbo "normalizar" es usado por primera vez en 1834.

21. La medición toma un rol primordial en un amplio espectro de las ciencias físicas entre los años 1800 y 1850, siendo la fecha clave 1840, de acuerdo a T. S. Khun, "The Function of Measurement in Modern Physical Science", en *La tensión esencial*, Madrid, Alianza, 1981. Khun se basa en Ian Hacking: "Después del 1800 aproximadamente, hay una avalancha de números, mayormente notarial en las ciencias sociales (...). Quizá podría señalarse como plataforma giratoria el año 1832, cuando Charles Babbage, el inventor de la computadora digital, publicó su breve panfleto instando a la publicación de tablas de todos los números constantes conocidos en las ciencias y las artes". Hacking, *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge, 1983.

sucede independientemente de la reconstrucción del sujeto.²²

Los lectores de *Vigilar y castigar* han destacado con frecuencia la declaración categórica de Foucault: "Nuestra sociedad no es una sociedad de espectáculo sino de vigilancia (...). Nosotros no estamos en un anfiteatro ni sobre un escenario sino en una máquina panóptica".²³ Aunque esta frase aparece en el medio de una comparación entre los órdenes de poder en la antigüedad y la modernidad, el uso que hace Foucault del término "espectáculo" está claramente inmerso en las polémicas de la Francia posterior a 1968. Cuando él escribió el libro, en los primeros años de la década del setenta, "espectáculo" era una obvia alusión al análisis del capitalismo contemporáneo realizada por Guy Debord y otros.²⁴ Uno bien puede imaginar el desdén de Foucault, en tanto él escribió una de las más grandes meditaciones sobre la modernidad y el poder, ante cualquier uso fácil o superficial de "espectáculo" como explicación acerca de cómo las masas son "controladas" o "manipuladas" por las imágenes mediáticas.²⁵

Pero la oposición que hace Foucault entre vigilancia y espectáculo parece pasar por alto cómo los efectos de estos dos regímenes de poder pueden coincidir. Usando el panóptico de Bentham como un objeto teórico fundamental, Foucault enfatiza implacablemente los modos en que los sujetos humanos devienen objetos de observación, ya en la forma de control institucional o de estudio científico y comportamental; pero desatiende las nuevas formas mediante las cuales la visión misma deviene un tipo de disciplina o modo de trabajo. Los artefactos ópticos del siglo XIX de los que hablo aquí, no menos que el panóptico, involucraron disposiciones de cuerpos en el espacio, regulaciones de actividad y despliegue de cuerpos individuales, lo que codificó y

normalizó al observador con sistemas rígidamente definidos de consumo visual. Esas fueron técnicas para el manejo de la atención, para imponer homogeneidad, procedimientos anti-nómades que fijaron y aislaron al observador a través de "fragmentaciones y atomizaciones (...)" por las que el individuo se ve reducido en tanto fuerza política". La organización de la cultura de masas no procedió de ninguna otra área inesencial o superestructural de la práctica social; estaba plenamente embebida en las mismas transformaciones que Foucault subraya.

Estoy intentando sugerir, de todos modos, que la "sociedad del espectáculo" aparece de pronto junto a estos desarrollos que detallo aquí. El "espectáculo", tal como Debord utiliza este término, probablemente no toma forma efectiva sino hasta varias décadas más tarde, en el siglo XX.²⁶ En este libro, estoy proponiendo algunas notas acerca de su prehistoria, de las tempranas raíces del espectáculo. Debord, en un conocido pasaje, postula una de sus principales características:

"Desde el momento en que la tarea del espectáculo es construir un mundo que ya no es más directamente perceptible sino que debe ser visto a través de diferentes mediaciones específicas, es inevitable que esto eleve el sentido humano de la vista al lugar que alguna vez ocupara el tacto; el más abstracto de los sentidos, y el más fácilmente engañable, la vista, es naturalmente el más adaptable a la generalizada abstracción de la sociedad de nuestros días."²⁷

Así, en mi descripción acerca de la modernización y revaluación de la visión, indico cómo el sentido del tacto había sido una parte constitutiva de las teorías

clásicas de la visión en los siglos XVII y XVIII. La posterior disociación entre tacto y vista ocurre al interior de una intensa "separación de los sentidos" y reconfiguración industrial del cuerpo en el siglo XIX. La pérdida del tacto como un componente conceptual de la visión, significó la recuperación por el ojo de la red de referencialidad encarnada en lo táctil y de su relación subjetiva con el espacio percibido. Esta autonomización de la vista, que se dio en muy diferentes dominios, fue una condición histórica para la reconstrucción de un observador apto para las tareas del consumo "espectacular". El aislamiento empírico de la visión no sólo habilitó su cuantificación y homogeneización, sino que también permitió a los nuevos objetos de visión (ya mercancías, fotografías, o el acto de percepción en sí mismo) asumir una identidad mistificada y abstracta, separada de cualquier relación con la posición del observador dentro de un campo cognoscitivamente unificado. El estereoscopio es uno de los principales acontecimientos culturales en los que esta brecha entre tangibilidad y visualidad se hace particularmente evidente.

Si Foucault describe algunas de las condiciones epistemológicas e institucionales del observador en el siglo XIX, otros han detallado la actual forma y densidad del campo en el cual la percepción fue transformada. Quizá más que ningún otro, Walter Benjamin ha delineado la trama heterogénea de acontecimientos y objetos a través de los cuales fue constituido el observador de este siglo. En los diversos fragmentos de sus escritos, encontramos un observador ambulatorio conformado a partir de la convergencia de nuevos espacios urbanos, tecnologías y nuevas funciones económicas y simbólicas de imágenes y productos —tipos de iluminación artificial, nuevos usos de los espejos, arquitectura de

hierro y cristal, caminos, museos, jardines, fotografía, moda, muchedumbres—. La percepción, para Benjamin, era profundamente temporal y dinámica; él pone en claro cómo la modernidad subvierte también la posibilidad de una mirada contemplativa. No hay nunca un acceso puro al objeto aislado; la visión es siempre múltiple, adyacente a —y recubierta por— otros objetos, deseos y vectores. Incluso el congelado espacio del museo no puede trascender un mundo donde todo está en circulación.

No debería pasar inadvertido que Benjamin no examina por lo general un tópico: la pintura del siglo XIX. Esta simplemente no es una parte significativa de ese campo del cual el autor provee un rico inventario. Entre las muchas cosas que implica esta omisión, ella indica ciertamente que para él la pintura no era un elemento primordial en la reconfiguración de la percepción en el siglo XIX.²⁸ El observador de pinturas en el siglo XIX era siempre también un observador que consumía simultáneamente una proliferante gama de experiencias ópticas y sensoriales. En otras palabras, las pinturas eran producidas e investidas de sentido no en alguna especie de impracticable aislamiento estético, ni a partir de una tradición continua de códigos pictóricos, sino como uno de los tantos elementos consumibles y efímeros dentro de un creciente caos de imágenes, mercancías y estímulos.

Uno de los pocos artistas visuales sobre los que Benjamin trabaja es Charles Meryon, mediado a través de la sensibilidad de Baudelaire.²⁹ Meryon es importante no por el contenido formal o iconográfico de su trabajo, sino como indicio de una sensorialidad deteriorada que responde a los tempranos embates de la modernización. Las imágenes de Meryon acerca de la inercia mineral de la París medieval adquieren el valor de “imágenes residuales” de un núcleo de espacios aniquilado en medio de la embestida de la renovación urbana del Segundo Imperio, y las nerviosas incisiones cruciformes de sus grabados advierten acerca de la atrofia del oficio artesanal de cara a la reproducción industrial en serie. El ejemplo de Meryon confirma que la visión en el siglo XIX era inseparable de la transitoriedad —esto es, de las nuevas temporalidades, velocidades, experiencia de flujos y obsolescencia, una nueva densidad y sedimentación de la estructura de la memoria visual—. Dentro del

22. La noción de Baudrillard acerca de un corrimiento de los signos fijos de las sociedades feudales y aristocráticas hacia el régimen de intercambio simbólico de la modernidad encuentra una transformación recíproca articulada por Foucault en términos del individuo: “El momento que vio la transición de mecanismos histórico-rituales para la formación de la individualidad hacia mecanismos científico-disciplinarios, cuando la norma se impone a lo ancestral y la medición al estatus, sustituyendo así la individualidad del hombre memorable por aquella del hombre calculable, ese momento en que las ciencias del hombre se hacen posibles, es el momento en que fueron implementadas una nueva tecnología de poder y una nueva anatomía política del cuerpo”. *Vigilar y castigar*.

23. M. Foucault, *Vigilar y castigar*, op. cit.

24. G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.

25. Acerca del lugar de la visión en el pensamiento de Foucault, ver G. Deleuze, *Foucault*. Ver también J. Rajchman, “Foucault’s Art of Seeing”, *October*, N° 44, primavera, 1988.

26. Siguiendo un breve señalamiento hecho por Debord, he discutido la pertinencia de situar los comienzos de la “sociedad del espectáculo” a fines de los años ‘20, en coincidencia con los orígenes tecnológicos e institucionales de la televisión, la llegada del sonido sincronizado en las películas, el uso de las técnicas de los medios de comunicación de masas por el partido nazi en Alemania, el florecimiento del urbanismo y el fracaso político del surrealismo en Francia, en mi “Spectacle, Attention, Counter-Memory”, *October*, N° 50, otoño, 1989.

27. Debord, *La sociedad del espectáculo*, parágrafo 18.

28. Ver, por ejemplo, W. Benjamin, *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1971: “Con el alcance creciente de los sistemas de comunicación, la significación de la pintura en la difusión de información se ve reducida”.

29. W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972.

contexto de la modernidad, la percepción para Benjamin nunca revela el mundo como presencia. Un modelo era el observador como *flâneur*, consumidor movedizo de una incesante sucesión de imágenes ilusorias que se presentan como mercancías.³⁰ Pero el destructivo dinamismo de la modernización era también condición para una visión que resistiera sus efectos, una percepción vivificante del presente alcanzada por sus propias imágenes residuales. Irónicamente, la percepción “estandarizada y desnaturalizada” de las masas, a la cual Benjamin busca alternativas radicales, debe mucho de su poder en el siglo XIX al estudio empírico y la cuantificación de las imágenes post-retinianas y de su particular temporalidad.

La pintura del siglo XIX también fue desatendida, por razones muy diferentes, por los fundadores de la moderna historia del arte, una generación o dos antes que Benjamin. Se ha vuelto fácil olvidar que la historia del arte como disciplina académica tiene sus orígenes en este mismo contexto del siglo XIX. Tres procesos desarrollados en el siglo XIX e inseparables de la institucionalización de la práctica de la historia del arte son:

1. Los modos historicistas y evolucionistas de pensamiento que permitieron que las formas fueran alineadas y clasificadas como un despliegue en el tiempo.
2. Las transformaciones sociopolíticas que implicaron la aparición de tiempo libre y la emancipación cultural de grandes sectores de población urbana, uno de cuyos resultados fue el museo público de arte.
3. Los nuevos modos de reproducción en serie de imágenes, que permitieron a su vez la circulación global y la yuxtaposición de copias cada vez mejores y más creíbles de las más diversas obras de arte. Aun cuando la modernidad del siglo XIX fue en parte la matriz de la historia del arte, las obras de arte de esa modernidad fueron excluidas de los esquemas explicativos y clasificadores dominantes en la historia del arte, incluso en los comienzos del siglo XX.

Por ejemplo, dos tradiciones cruciales, una que parte desde Morelli y otra de la Escuela de Warburg, fueron fundamentalmente incapaces de, o renuentes a incluir al arte del siglo XIX dentro del alcance de sus investigaciones. Esto a pesar de la relación dialéctica de estas prácticas con el momento histórico de su propia emergencia: las preocupaciones de la aproximación morelliana a los conceptos de autoría y originalidad ocurren cuando nuevas tecnologías y formas de intercambio ponen en cuestión las nociones de “mano dotada”, autoría y originalidad; y la búsqueda por parte de los eruditos de la Escuela

de Warburg de formas simbólicas que expresaran los fundamentos espirituales de una cultura unificada coincide con una desesperación cultural colectiva ante la ausencia o la imposibilidad de tales formas en el presente. Así, estos modos superpuestos de historia del arte tomaron como objetos privilegiados el arte figurativo de la antigüedad y el Renacimiento.

Lo que interesa aquí es el profundo reconocimiento, por parte de los primeros historiadores del arte, de que el arte del siglo XIX fue fundamentalmente discontinuo respecto del arte de las décadas precedentes. Claramente, la discontinuidad que ellos sentían no es la familiar ruptura que significaron Manet y el impresionismo; la cuestión, en cambio, es entender por qué pintores tan diversos como Ingres, Overbeck, Courbet, Delaroche, Meissonier, Von Köbell, Millais, Gleyre, Friedrich, Cabanel, Gerôme y Delacroix (por nombrar sólo a unos pocos) encarnaron juntos una superficie de representación mimética y figurativa en apariencia similar, pero inquietantemente distinta de aquella que la precedió. El silencio, la indiferencia e inclusive el desdén de los historiadores del arte por el eclecticismo y las formas “degradadas” implicaban que este período constituía un lenguaje visual radicalmente diferente que no podía ser sometido a los mismos métodos de análisis, del que no se podía hablar de la misma manera, que ni siquiera podía ser interpretado.³¹

El trabajo de las generaciones subsiguientes de historiadores del arte, de todos modos, pronto oscureció esa intuición inaugural acerca de la ruptura, de la diferencia. El siglo XIX gradualmente comenzó a ser asimilado a la línea oficial de la disciplina a través de un examen aparentemente desapasionado y objetivo, de forma similar a lo que había sucedido antes con el arte de la antigüedad tardía. Pero en un intento por domesticar ese extrañamiento ante el cual habían retrocedido los primeros estudiosos, los historiadores explicaban el arte del siglo XIX de acuerdo con modelos tomados del análisis del arte anterior.³² Inicialmente, se transfirieron las principales categorías formales de la pintura renacentista a los artistas del siglo XIX, pero a partir de 1940, nociones como contenidos de clase e imaginaria popular pasaron a reemplazar a la iconografía tradicional. Sin embargo, al insertar a la pintura del siglo XIX en una historia del arte continua y en un aparato discursivo de explicación unificado, algo de su esencial diferencia se perdió. Para recuperar esa diferencia, uno debe reconocer hasta qué punto la producción, el consumo y la efectividad de ese arte dependen del observador —y de una organización de lo visible que excede en mucho del dominio de lo que convencionalmente analiza la historia del arte—. El aislamiento de la pintura posterior a 1830 como una

categoría de estudio viable y autosuficiente se torna, como mínimo, altamente problemática.

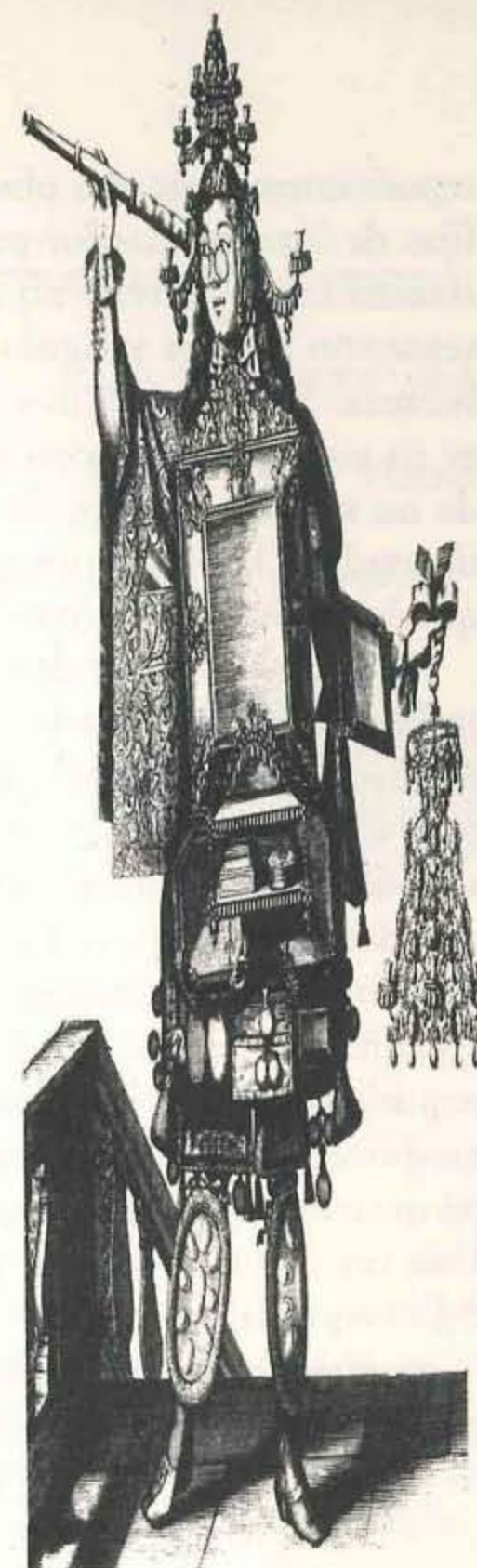
La circulación y recepción de toda la imaginería visual está tan estrechamente interrelacionada para mediados de siglo, que cualquier forma de representación visual ya no tiene, por sí sola, una identidad autónoma significativa. Los sentidos y efectos de cada imagen son siempre adyacentes tanto a este ambiente sobrecargado y plurisensorial como al observador que lo habita. Benjamin, por ejemplo, vio al museo de arte de mediados del siglo XIX simplemente como uno de los tantos espacios de ensueño, que era experimentado y recorrido por un observador de un modo no muy diferente a como podían serlo las galerías, los jardines botánicos, los museos de cera, los casinos, las estaciones de tren o las grandes tiendas.³³

Nietzsche describe la posición del individuo dentro de este entorno en términos de una crisis de asimilación:

“La sensibilidad inmensamente más irritable; ...la mayor abundancia de impresiones dispares jamás vista: el cosmopolitismo en comidas, literaturas, diarios, modos, modales, gustos, inclusive paisajes. El tempo de esta afluencia es prestissimo; las impresiones se borran unas a otras; uno instintivamente se resiste a admitir algo profundamente, “digerir” algo; un debilitamiento del poder de digerir resulta de todo esto. Una suerte de adaptación al aluvión de impresiones toma lugar: los hombres desaprenden la acción espontánea, ellos meramente reaccionan a los estímulos que les llegan desde el exterior.”³⁴

Como Benjamin, Nietzsche mina aquí toda posibilidad de una mirada

contemplativa y postula una distracción anti-estética como un rasgo central de la modernidad, algo que Georg Simmel y otros iban luego a examinar en detalle. Cuando Nietzsche utiliza palabras cuasi-científicas como “afluencia”, “adaptación”, “reacción” e “irritabilidad”, lo hace en relación a un mundo que ya ha sido reconfigurado en torno a nuevos componentes perceptuales. La modernidad, en este caso, coincide con el colapso de modelos clásicos de visión y sus espacios estables de representación. En cambio, la observación es cada vez más una cuestión de sensaciones equivalentes y estímulos que no refieren a una localización espacial. Lo que se inicia en los años que van de 1820 a 1830 es un



30. Ver S. Buck-Morss, “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, *New German Critique*, N° 39, otoño, 1986.

31. La hostilidad hacia la mayor parte del arte contemporáneo en Burkhardt, Hildebrand, Wölfflin, Riegl y Fiedler está referida en M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven, 1982.

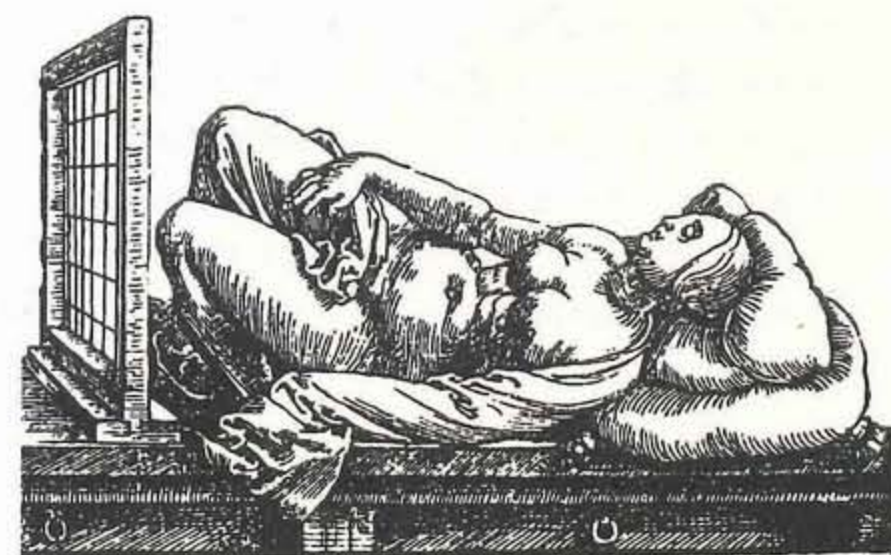
32. Una de las primeras tentativas influyentes de imponer la metodología y el vocabulario de la temprana historia del arte al material del siglo XIX fue el trabajo de W. Fiedlaender, *David to Delacorix*, Cambridge, Mass., 1952; edición alemana original de 1930. Fiedlaender describe la pintura francesa en términos de alternancia entre fases clásicas y barrocas.

33. Ver W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Vol. 1, Frankfurt, 1982.

34. F. Nietzsche, *La voluntad de poder*, Barcelona, Península, 1973.

reposicionamiento del observador, que deja fuera las relaciones fijas de interior/exterior presupuestas por la cámara oscura y se interna en un terreno no demarcado, en el cual la distinción entre sensación interna y signos externos se hace irreversiblemente borrosa. Si acaso hay una “liberación” de la visión en el siglo XIX, es en este momento cuando sucede por primera vez. En ausencia de un modelo jurídico de la cámara oscura, hay una puesta en libertad de la visión, un desbordamiento de las estructuras rígidas que le habían dado forma y habían constituido sus objetos.

Pero casi en simultáneo con esta última disolución de un fundamento trascendente para la visión, emerge una pluralidad de medios para recodificar la actividad del ojo, para regimentarla, para elevar su productividad y evitar sus distracciones. En este sentido, los imperativos de la modernización capitalista, a la vez que demolieron el campo de la visión clásica, generaron técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación y organizar la percepción. Estas fueron técnicas disciplinarias que requirieron concebir a la experiencia visual como instrumental, modificable y esencialmente abstracta, y que nunca más permitieron que un mundo real adquiriera solidez o permanencia. Una vez que la visión fue posicionada en la inmediatez empírica del cuerpo del observador, pasó a pertenecer al tiempo, al flujo, a la muerte. Las garantías de autoridad, identidad y universalidad provistas por la cámara oscura son de otra época. ♦



Máquinas de lo visible *

JEAN-LOUIS COMOLLI

TRADUCCIÓN: CLAUDIA KOZAK Y
CHRISTIAN FERRER

EL SENTIDO COMÚN NO SUELE ASOCIAR LAS TECNOLOGÍAS A LAS IDEOLOGÍAS. SIN EMBARGO, UNA PALANCA, UN BOTÓN O UN PROGRAMA DE COMPUTACIÓN NO SÓLO CONTIENEN UNA FUNCIÓN, TAMBIÉN UNA PEDAGOGÍA, QUIZÁS INCLUSO UNA ERÓTICA. COMOLLI, QUIEN FUERA MIEMBRO DE *CAHIERS DU CINEMA*, PROPONE EL ANÁLISIS DE LA "MÁQUINA" QUE GOBIERNA SOBRE LA ELECCIÓN DE TÉCNICAS FÍLMICAS: LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA SUELE BORRAR ESAS MARCAS QUE NO DEJAN DE REAPARECER EN EL TRABAJO VISUAL DEL ESPECTADOR.



Una de las hipótesis esbozadas en los fragmentos aquí reunidos sería que, por una parte, el cine —los enunciados cinemáticos constituidos históricamente— funciona con y en el conjunto de los aparatos de representación vigentes en una sociedad. Se incluyen, entre otros, no sólo las representaciones producidas por los aparatos de representación como tales (pintura, teatro, cine, etc.), sino también, participando del conjunto, los sistemas de delegación del poder (representación política), el accionar incesante de los imaginarios sociales (representaciones históricas e ideológicas) y una gran parte, incluso, de los modos de comportamiento relacional (equilibrios de poder, confrontaciones, manipulaciones de la seducción, estrategias de defensa, marcas de diferencia o afinidad). Por otra parte, pero al mismo tiempo, la hipótesis sería que una sociedad sólo es tal en la medida en que es *impulsada por la representación*. Si la máquina social fabrica representaciones, también se fabrica *a sí misma* a partir de esas representaciones, estas últimas eficaces

simultáneamente como medio, materia y condición de la sociabilidad.

Así, la variación histórica de las técnicas cinematográficas, su aparición-desaparición, sus fases de convergencia, sus períodos de dominancia y declive, me parece que dependen no de un orden racional y lineal de perfección tecnológica ni de una instancia autónoma de "progreso" científico, sino más bien de las compensaciones, ajustes y disposiciones llevadas adelante por una configuración social para representarse a sí misma; esto es, al mismo tiempo para sujetarse, identificarse y producirse a sí misma en su representación.

¿Qué pasó con la invención del cine? No era suficiente que fuera técnicamente posible, no era suficiente que la cámara, el proyector, la cinta de imágenes estuvieran técnicamente listos.¹ Más

* Publicado en *The cinematic apparatus*, New York, 1985.

1. Ver "Technique et idéologie", *Cahiers du cinéma*, N° 229, mayo-junio, 1971, pp. 9-15.

aún, estaban ya allí, más o menos listos, más o menos inventados, largo tiempo antes de la invención formal del cine, cincuenta años antes de Edison y de los hermanos Lumière. Fue necesario que algo más se constituyera, que algo más cobrara forma, la *máquina del cine*, que no es en lo esencial la cámara, el film o el proyector, que no es meramente la combinación de instrumentos, aparatos y técnicas. Sino que es por el contrario, una máquina: un *dispositivo* que articula entre sí diferentes elementos, ciertamente tecnológicos pero también económicos e ideológicos. Se requirió un *dispositivo*, lo cual implica, también, sus motivaciones, el conjunto de demandas, deseos, fantasías, especulaciones (en sus dos sentidos, económicas o imaginativas): un conjunto que le concede a los aparatos y las técnicas un estatuto y una función sociales.

El cine nace como una máquina social, y no tanto a partir de la invención de su equipamiento sino más bien de las suposiciones y verificaciones experimentales, de la anticipación y confirmación de su *rentabilidad*: económica, ideológica y simbólica. Se podría incluso proponer que son los espectadores quienes inventan el cine; la cadena que anuda entre sí a los que hacen la fila de espera, el dinero que se paga y las miradas de los espectadores llenas de admiración. “Un agenciamiento —dicen Gilles Deleuze y Claire Parnet— nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina, antes de ser técnica, siempre es una máquina social. Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos empleados. Una herramienta seguirá siendo marginal o poco empleada mientras no exista la máquina social o el agenciamiento colectivo capaz de incluirla en su *phyllum*”.² Los cientos de pequeñas máquinas destinadas en el siglo XIX a la reproducción más o menos torpe de la imagen y del movimiento de la vida están integradas en este “phyllum” de la gran máquina representativa, en esa zona de atracción, linaje e influencias que es creada por el desplazamiento de las coordenadas sociales de la representación analógica.

La segunda mitad del siglo XIX vive en una suerte de frenesí de lo visible. Se trata, por supuesto, del efecto de la multiplicación social de las imágenes: tiradas cada vez más grandes de periódicos ilustrados, montañas de impresos, caricaturas, etc. Sin embargo, es también el efecto de una extensión geográfica del campo de lo visible y de lo representable: a causa de viajes, exploraciones y colonizaciones, el mundo entero se hace visible al tiempo que se hace apropiable. En el mismo



sentido, se da la visibilidad de la expansión del industrialismo, de las transformaciones del paisaje, de la producción de las ciudades y metrópolis. Es, de nuevo, el desarrollo de la manufactura mecánica de objetos lo que determina, debido a una impecable fuerza de repetición, su reproducción siempre idéntica, estandarizando así la idea del pasaje de la copia (artesanal) a la de las series (industriales). Gracias a los mismos principios de la repetición mecánica, el movimiento de hombres y animales se hace más visible que antes: el movimiento se transforma en una mecánica visible. Lo mecánico abre y multiplica lo visible y entre ambos se establece una *complicidad* aun más fuerte en tanto los códigos de la figuración analógica se deslizan irresistiblemente desde la pintura hacia la fotografía y luego de ésta al cine.

En el preciso momento en el que se fascina y gratifica con la multiplicidad de los instrumentos escópicos que ponen bajo su mirada miles de imágenes, el ojo humano pierde su privilegio inmemorial; el ojo mecánico de la máquina fotográfica mira ahora *en su lugar*, y en ciertos aspectos de manera más fiable. La fotografía se erige al mismo tiempo como el triunfo y la tumba del ojo. Ocurre un descentramiento violento del espacio de maestrazgo en el cual la vista había reinado desde el Renacimiento, hacia algo que, en mi opinión, testifica el retorno sincrónico al auge de la fotografía, de todo lo que la legislación óptica clásica —esa *ratio* geométrica que hizo del ojo el punto de convergencia y centro de los rayos perspectivas de lo visible— había reprimido por mucho tiempo y que apenas había subsistido bajo la forma controlada de la anamorfosis: el retorno masivo al centro de la escena de las aberraciones, ilusiones y disoluciones ópticas. La luz se torna menos obvia, se constituye como problema y desafía a la vista. Huestes de inventores, conferencistas y hombres del espectáculo experimentan y explotan de diversas maneras el fenómeno óptico que aparece como irracional desde el punto de vista de la ciencia establecida (refracción, espejismos, espectros, difracción, persistencia retinal, etc.). Precisamente, se da forma en ese momento a una nueva concepción de la luz, en la que la noción de onda reemplaza a la de rayo y pone fin al esquema de la propagación rectilínea, y con la que la nueva óptica se acopla a una química de la luz.

Descentrado y en pánico, confundido por toda esa nueva magia de lo visible, el ojo humano se encuentra afectado por una serie de límites y dudas. El ojo mecánico, la lente fotográfica, al tiempo que intriga y fascina, también funciona como una especie de *garante* de la identificación de lo visible con la normalidad de

la visión. Si la ilusión fotográfica, como más tarde la ilusión cinematográfica, gratifica completamente el gusto del espectador por lo ilusorio, también reafirma en él o ella la idea de que lo ilusorio se da en conformidad con la norma de la percepción visual. La magia mecánica de la representación analógica de lo visible se lleva a cabo y se articula debido a la desconfianza tanto en la fidelidad de la visión humana como más ampliamente en la verdad de las impresiones sensoriales.

Me pregunto si no fue a causa de esto, a causa de ese vacío que debía ser llenado, que pudo darse tal extrema ansiedad en los primeros espectadores por *reconocer* en las imágenes de los primeros films —desprovistas de color, matices y fluidez— la imagen idéntica, el doble de la vida misma. Si no hay en el mismo principio de representación, una fuerza de desconocimiento que dio vía libre a una ilusión analógica que se manifestaba todavía débilmente sólo por los significantes icónicos en sí mismos. Si no fue necesario en esas primeras exhibiciones negar tozudamente la diferencia manifiesta que había entre la imagen filmica y la imagen retinal de manera de reafirmarse en el nuevo dominio de lo visible, sujeto a su vez a la ley de la reproducción mecánica.

La cámara vista

La cámara, entonces.

Ya que es justamente aquí, sobre esta *cámara-lugar*, donde confrontan dos discursos: uno que ubica la tecnología cinematográfica en la ideología, el otro que la ubica en la ciencia. Nótese que cuando se nos dice que lo que es esencial en el equipamiento técnico que sirve para producir un film tiene su origen fundante en una red de conocimientos científicos, o cuando se nos dice que ese equipamiento está gobernado por las representaciones ideológicas y las demandas dominantes de la época en que fue perfeccionado, en ambos casos —discurso de los técnicos, por un lado; intento de elaboración de una teoría materialista del cine, por el otro— el ejemplo que se ofrece *siempre* es el de la producción de la *imagen* cinematográfica, y ella en forma *aislada*, considerada desde el punto de vista de la *óptica*.³

Aquello que está en cuestión, por lo tanto, es una cierta *imagen* de la cámara: ella representa, como parte de un todo y en forma metonímica, la tecnología cinematográfica completa. Se pone de manifiesto como la *parte visible* de una *totalidad técnica*. Este desplazamiento sintomático debe ser examinado en función de cómo se articula la pareja Tecnología/Ideología.

La elección de la cámara como un “delegado” que representa la totalidad del equipamiento cinematográfico no implica sólo una sinécdoque (la parte por el todo). Se trata, ante todo, de una operación de reducción (del todo por la parte) que tiene que ser cuestionada *teóricamente* en tanto reproduce y confirma la división que en forma incesante se ha marcado en la práctica técnica del cine (no sólo en la práctica de los cineastas y técnicos y en su ideología espontánea de la práctica; sino también en la “idea”, en la representación ideológica que se hacen los espectadores del trabajo filmico: concentración en el rodaje y la tarea en estudios, ocultamiento del trabajo en laboratorio y de edición) entre la parte *visible* de la tecnología del cine (cámara, rodaje, personal técnico, iluminación, escenografía) y la parte *invisible* (el negro entre cuadros, el proceso químico, el baño y trabajo de laboratorio, los negativos, los cortes y montajes de edición, la banda de sonido, el proyector, etc.). Esta última parte es reprimida por la primera, por lo que generalmente es relegada al reino de lo no pensado, al “inconciente” del cine. Es sintomático, por ejemplo, el hecho de que Lebel, tan preocupado por sostener en sus argumentos la regulación científica del cine, lo haga derivar sólo de la óptica geométrica, mencionando solamente una vez la persistencia retiniana que, sin embargo, es lo que pone en escena la diferencia específica entre el cine y la fotografía, la síntesis del movimiento (y el trabajo científico que la hizo posible); al mismo tiempo que simplemente se olvida de la otra ciencia rectora del cine y la fotografía, la fotoquímica, sin la cual la cámara no sería más que una *camera obscura*. En cuanto a las consideraciones de Pleyner, éstas juntan en forma

2. G. Deleuze y C. Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, p. 80. [N de T: citamos directamente de la traducción española. Cfr. además en la misma edición p. 118. Comolli cita de la edición francesa: *Dialogues*, París, Flammarion, 1977, pp. 126-7.]

3. Con M. Pleyner —“Economique, idéologique, formel” (entrevista), *Cinétique*, N° 3, 1969— el foco de atención está puesto de manera voluntaria y *ante todo* sobre uno de los elementos que componen la cámara, la *lente*. Para J. P. Lebel —*Cinéma et idéologie*, París, Editions Sociales, 1971, capítulo I— quien cita el fenómeno de la “persistencia de la visión”, la ciencia referente, constantemente invocada, es la *óptica geométrica*: las leyes de la propagación de la luz.

Pierre-Louis Pierson. *Scherzo de folis*. 1839.



indiscriminada la *camera obscura* del quattrocento con la linterna mágica del siglo XVII, los distintos aparatos de proyección, ancestros del *cinématographe* o la máquina fotográfica. Existe allí un interés evidente por remarcar los lazos que ligan estos distintos mecanismos perspectivos con la cámara, pero con ello se corre el riesgo de no ver justamente lo que la cámara esconde (ya que no esconde su lente): la película y sus sistemas de alimentación, la emulsión, las líneas del marco, elementos que son esenciales (no sólo la lente) para el cine, sin los cuales no habría cine.

De ahí que no sea cierto que aquello que es un caso habitual en la práctica lo sea también en teoría: la reducción de la parte escondida de la técnica a su parte más visible lleva aparejado el riesgo de renovar la dominación de lo visible, esa *ideología de lo visible* (y lo que implica: ocultación y borramiento del trabajo) definida por Serge Daney:

“El cine postuló que de lo ‘real’ a lo visual y de lo visual a su reproducción fílmica, una misma verdad se reflejaba al infinito sin ninguna pérdida o distorsión. En un mundo donde ‘ver’ significa ‘comprender’, uno concibe que ese sueño no sea en realidad fortuito, y la ideología dominante —aquella que hace equivaler lo real a lo visible— tiene bastante interés en que así sea... Pero por qué no cuestionar, yendo incluso más atrás, aquello que sirve y precede a la cámara: una confianza ciega en lo visible, la hegemonía, asentada gradualmente, del ojo sobre el resto de los sentidos, el gusto y la necesidad que tiene una sociedad de ofrecerse a sí misma como espectáculo, etc. ... El cine está así unido a la tradición metafísica occidental del ver y de la visión, cuya vocación fotológica realiza. ¿Qué es la fotología? ¿Cuál podría ser el discurso de la luz? Seguramente un discurso teleológico si es cierto, tal como afirma Derrida, que la teleología ‘consiste en neutralizar la dura-

ción y la fuerza en favor de la *ilusión* de simultaneidad y forma’.”⁴

Sin duda, fue a esta “hegemonía del ojo”, a esta especularización, a esta ideología de lo visible ligada al logocentrismo occidental, a lo que apuntaba Pleynet cuando remarcaba la pregnancia del código perspectivo del quattrocento en el aparato básico: la imagen producida por la cámara no puede hacer otra cosa que confirmar y reduplicar “el código de la visión especular tal como es definido por el humanismo renacentista”, dado que el ojo humano está en el centro del sistema de representación, con una centralidad que excluye de inmediato cualquier otro sistema de representación, asegurando la dominación del ojo sobre cualquier otro órgano sensorial y elevándolo a categoría divina (crítica humanista al cristianismo).

Es así como se constituye entonces la *paradoja teórica*: al identificar la dominación de la cámara (de lo visible) sobre la totalidad de la tecnología del cine que se supone representa, informa y programa (funciona como *modelo*), es que se intenta denunciar el sometimiento de esa cámara, tanto en su concepción como en su construcción, a la ideología dominante de lo visible.

Si el gesto que privilegia la cámara para deducir de ella la cadena ideológica en que se inscribe, está teóricamente basado tanto en todo aquello implicado en ese aparato como, en todo caso, en el rol determinante y principal de la cámara en la producción del film, entonces también quedará atrapado en la misma cadena a menos que se pueda ir más lejos. Es necesario entonces cambiar la perspectiva, esto es, tener en cuenta qué es lo que deja de lado el gesto de seleccionar de ese modo a la cámara, de manera de evitar que el énfasis puesto en la cámara —necesario y productivo— no nos reinstale en la misma ideología a la que critica.

Considero que una teoría materialista del

cine debe a la vez desprenderse de la “herencia” ideológica de la cámara (tanto como de su “herencia científica”, ya que ambas, contrariamente a lo que parece afirmar Lebel, no se excluyen mutuamente), y de las investiduras ideológicas de esa cámara, dado que ni en la producción de los films ni en la historia de la invención del cine se puede pensar la cámara en forma aislada: si es cierto que lo que la cámara pone en escena en cuanto a la tecnología, la ciencia o la ideología es definitorio, lo es sólo en relación a otros elementos fundamentales que pueden llegar a ser secundarios respecto de la cámara pero cuya *secundariedad* debe ser entonces cuestionada: para determinar el estatuto de aquello que es cubierto por la cámara.

Para subrayar una vez más el riesgo que se corre al deducir la función del cine teoréticamente y por entero del *modelo reducido* de la cámara, será suficiente destacar la casi absoluta falta de trabajo teórico acerca de la banda de sonido o de las técnicas de laboratorio (como si la visión de la luz —la óptica geométrica— hubiera bloqueado su trabajo: la química de la luz), una carencia sólo explicable por la dominación de lo visible en el corazón tanto de la práctica como de la reflexión cinematográfica. ¿No será tiempo ya, por ejemplo, de traer a escena la función ideológica de dos técnicas (instrumentos + procesos + saberes + prácticas, interdependientes, que persiguen juntos una meta, un objetivo que por tanto constituye esa técnica, la funda y la legitima), dos técnicas que caen del lado de lo oculto, del impensable cinematográfico (excepto para unos pocos directores: Godard, Rivette, Straub):

4. S. Daney, “Sur Salador”, *Cahiers du cinéma*, N° 222, julio, 1970, p. 39.

5. En el ajuste general de códigos del “realismo” cinematográfico producido en Hollywood (de acuerdo, por supuesto, a sus normas y objetivos ideológicos y económicos: para su beneficio y para beneficio de la ideología burguesa) a la llegada del cine sonoro, los códigos del “realismo” estrictamente fotográfico de la imagen filmica se redefinen, en lo específico (pero no en forma excluyente), en relación al cada vez más importante lugar que ocupa la imagen fotográfica en las sociedades burguesas en función del consumo masivo. Ese lugar tiene algo que ver con aquél del oro (del fetiche): la foto como moneda de lo “real” (de la “vida”) asegura su conveniente circulación y apropiación. De tal modo, la foto es consagrada en forma unánime como el equivalente general de todo “realismo”: la imagen cinematográfica no podía, sin perder su “poder” (el poder de su “credibilidad”, dejar de alinearse junto a las normas fotográficas). El nivel “estrictamente técnico” de los adelantos en los aparatos ópticos y en las emulsiones está así programado por completo por la ideología de la reproducción “realista” del mundo que funciona en la constitución de la imagen fotográfica como la “reproducción objetiva” por excelencia. Sistema ideológico de codificación que, a su vez, esa imagen renueva.

graduación de color y mezcla de sonido.

Hasta donde sabemos, no es algo inherente ni a la lógica de la tecnología ni a la de la economía de la industria del film (a mediados del siglo XX ya suficientemente estructurada y equipada) adoptar (o imponer) un nuevo producto que, en un momento inicial, plantea más problemas que los productos anteriores y que por tanto conlleva un costo de adaptación (modificación de los sistemas de iluminación, lentes, etc.) *si no puede extraer alguna ventaja o beneficio.*

De hecho, se trata no sólo de una ganancia en lo relativo a la sensibilidad de la película sino también en lo que hace a la *fidelidad* “al color natural” y al *realismo*. La imagen cinematográfica se hace más refinada, perfecciona su “rendimiento”, compite una vez más con la imagen fotográfica que desde tiempo atrás venía usando la emulsión pancromática. La causa de este “progreso técnico” no es solamente técnica, es ideológica: no se trata tanto de la gran sensibilidad a la luz lo que la “hace más verdadera”. La imagen rígida y contrastada del primer cine ya no satisfacía los códigos del realismo fotográfico desarrollado y ajustado a través de la difusión de la fotografía. En mi opinión, la profundidad (perspectiva) pierde importancia en la producción de “efectos de realidad” en favor del matiz, la gama y el color. Pero eso no es todo.

Otra ventaja que la industria del cine pudo encontrar “alrededor de 1925”, imponiéndosela a sí misma, a pesar de las dificultades prácticas y del costo de operación —el reemplazo del stock ortocromático por el pancromático— radica de nuevo en la mayor sensibilidad de este último. El aumento de la sensibilidad no sólo permite el realineamiento del “realismo” de la imagen cinematográfica junto a la imagen fotográfica⁵ sino que también compensó la pérdida de luz producida por el pasaje de una velocidad más cerrada de 16 o 18 cuadros por segundo a una velocidad de 24 cuadros por segundo que era necesaria para el cine sonoro. Esta “mejor” explicación técnica, sin embargo, sólo nos sirve para remarcar la coincidencia de la llegada del cine sonoro y la pérdida de profundidad de campo, pero no para darnos una razón para que ello ocurriera. Aunque algunos de sus efectos lo sean, la causa no es técnica. Más de un film sonoro —antes de *El ciudadano*— trabaja con profundidad; incluso la generalización de lentes de amplia apertura no excluye esa posibilidad: no existió nada implícito en el aumento de la sensibilidad de la emulsión y de la cantidad de luz disponible que indujera

—técnicamente— el agotamiento del uso de esas lentes (aun si, como le ocurrió a Renoir, uno no podía conseguir otras). Así que, no es tanto una “causa técnica” lo que hizo que el cine sonoro fuera traído a escena, sino una ubicación precisa de la producción-distribución (Hollywood) que remodela no sólo los sistemas de escritura fílmica sino también, junto con ellos y dirigiendo esta puesta al día, la función ideológica del cine y los aspectos económicos de su funcionamiento.

No es un dato menor el que —en Hollywood— en el momento en el que el rendimiento de la imagen cinematográfica comienza a hacerse más sutil, en que se abre a los matices del gris (traducción monocromática de la gama de colores), acercándose así a una imitación fiel de las imágenes promovidas (fetichizadas) en tanto normas mismas del realismo, que el Habla y el Sujeto parlante entraran en escena. En el preciso instante en que fueron producidos, el sonido y el habla fueron plebiscitados como *la “verdad” que le estaba faltando al cine mudo* —la verdad que de un momento a otro se revela, no sin alarma y resistencia, como algo que había estado faltando al cine mudo—. Y al mismo tiempo esa verdad hace que dejen de ser válidos todos los films que no la poseen, que no la producen. El suplemento decisivo, el “lastre de realidad” (Bazin) constituido por el habla y el sonido interviene inmediatamente como *un perfeccionamiento y una redefinición de la impresión de realidad*.

Fue a costa de una serie de cegueras (de desconocimientos) que la imagen muda pudo ser tomada como un reflejo, el doble objetivo de “la vida misma”: repudio al color, relieve, sonido. En base a estas faltas (en tanto toda representación se funda en alguna falta que la gobierna, una falta que es el principio mismo de todo simulacro: el espectador es bien conciente del artificio pero prefiere igualmente creer en él), la representación fílmica pudo encontrar su producción únicamente trabajando en la disminución de sus efectos, en el ocultamiento de su verdadera naturaleza. De lo contrario, habría sido rechazada como visiblemente artificial: era absolutamente necesario que se facilitara el desconocimiento de las verdaderas castraciones sensoriales que fundaban su especificidad y no que, al remarcarlas, se pusiera en evidencia ese desconocimiento. Fue necesario un *compromiso* para que el cine pudiera funcionar como un aparato ideológico, para que su ilusión pudiera tener lugar.

El trabajo de sutura, llenado y arreglo de las faltas que constantemente hacían ver la diferencia radical de la imagen cinematográfica no se hizo de un día para el otro sino pieza a pieza, a partir de la *acumulación paciente de los procesos técnicos*. Programada en forma directa y total por la ideología de las semejanzas, de la duplicación “objetiva” de lo “real” mismo



concebido como reflejo especular, la tecnología del cine se ocupó de mejorar y refinar el imperfecto *dispositivo* inicial, *siempre* imperfecto en virtud de la ilusión ideológica producida por el film en tanto “impresión” de la realidad. La falta de relieve fue compensada de inmediato (ésta es la impresión original de realidad) por el movimiento y la profundidad de la imagen, inscribiendo el código perspectivo que en las culturas occidentales constituye el emblema fundamental del relieve espacial. La falta de color tuvo que arreglarse con el stock pancromático hasta la comercialización de los procesos a tres colores (1935-40). Ni los pianos ni las orquestas del cine mudo podían realmente sustituir al “sonido realista”: así la sincronización del habla y el sonido —a pesar de sus imperfecciones, de hecho de poco peso en una época en la cual toda la reproducción del sonido se ve afectada por ruidos de fondo e interferencias— *desplaza el lugar y los medios (hasta entonces estrictamente icónicos)* donde se producía la impresión de la realidad.

Dado que las condiciones *ideológicas* de producción y consumo de la anterior impresión de realidad (analogía figurativa + movimiento + perspectiva) estaban cambiando (al menos en función de la misma diseminación de la fotografía y el cine), fue necesario habérselas como fuera posible con las modalidades técnicas de manera que el acto de desconocimiento que renovaba la ilusión pudiera llevarse a cabo “en forma automatizada”, de manera refleja, sin perturbar el espectáculo y, sobre todo, sin ningún tipo de trabajo o esfuerzo de parte del espectador. La sucesión de avances técnicos no puede ser leída, como hace Bazin, como el progreso hacia un “plus realista” más que en lo que hace a la acumulación de suplementos realistas cuyo único objetivo es la reproducción —fortalecida, diversificada, más sutil— de una impresión de realidad; objetivo que reduce tanto como sea posible el hueco que debe llenar el “sí, lo sé/pero de todos modos”.

Lo que está en juego en la profundidad de campo, lo que está en juego en la historicidad de las técnicas son los códigos y los modos de producción del “realismo”, de transmisión, renovación o transformación de los sistemas ideológicos de reconocimiento, especularidad y fidelidad a la vida.

Notas sobre la representación

La representación más analógica del mundo no es, no es nunca, su duplicación. La repetición analógica es una falsa repetición, titubeante, desfasada, diferida y diferente; pero produce efectos de repetición y analogía que implican el desconocimiento (o la represión) de esas diferencias y, de este modo, hacen del deseo de identidad, identificación, reconocimiento, del deseo de lo mismo, una de las principales fuerzas motoras de la figuración analógica. En otras palabras, el espectador, el sujeto ideológico y social, y no solamente los aparatos técnicos, es el operador del mecanismo analógico.

Una famosa pintura de la escuela Inglesa, *The Cholmondeley sisters* (1600-161), representa a dos hermanas juntas, cada una sosteniendo un bebe en sus brazos. Las dos hermanas se parecen bastante, tanto como los bebes; hermanas y bebes están vestidas casi idénticamente, y así sucesivamente. Confrontados con la tela, quedamos perturbados por una repetición que no es repetición, por una repetición contradictoria. Lo que encontramos aquí pintado es el sujeto mismo de la pintura figurativa: repetición, *con*, en esta repetición, todo el juego de las innumerables diferencias que a la vez la destruyen (de una figura a la otra nada es idéntico) y la afirman como un efecto violento. El pánico y la confusión de la mirada duplicada y partida. La imagen está en la imagen, el doble no es el mismo, la repetición es una ficción: nos hace creer que se repite a sí misma justamente porque no se repite a sí misma. Es en la representación más "analógica", la más "fiel", la más "realista", que los efectos de representación pueden ser leídos más fácilmente. Uno debe ser embaucado por la imagen a fin de poder verla como tal (y ya no más como una proyección del mundo).

¿Es que el cine comienza donde la *mise en scène* finaliza, cuando se rompe o se abandona la maquinaria de la obra, del actor y el escenario, cuando la necesidad técnica se quita la máscara del arte? De un modo general, esto es lo que Vertov creía y lo que es repetido, más o menos, por una vanguardia entera desde su despertar —con categorías tales como "cine puro", "cine vivo", "cinéma vérité"— hasta ciertos films experimentales de hoy en día. No es difícil ver, de todos modos, que lo que está siendo celebrado en esa tradición del "no-cine" es un visible sin mácula original que se presentará en su "pureza" tan pronto el cine se despoje de los artificios "literarios" o "teatrales" que heredó en su nacimiento; un visible en el lado apropiado de las cosas, manifestando su autenticidad viviente. Por supuesto, no hay visible que no esté sostenido en una mirada y como si estuviera,

siempre ya enmarcado. Además, resulta ingenuo situar la *mise en scène* solamente del lado de la cámara: eso está, aún antes de que la cámara intervenga, en todos lados donde las regulaciones sociales ordenan el espacio, el comportamiento y casi la "forma" de los sujetos en las variadas configuraciones en los cuales ellos están atrapados (y que no demandan el mismo tipo de performance: aquí autoridad, aquí sumisión; resistiendo o apartándose; etc.; el lugar de un sujeto cambia de un sistema de relaciones sociales al otro, y también lo hace la captura del sujeto en la mirada de los otros). Lo que son los films de Vertov sin *mise en scène* (tal como él lo creía) es los efectos de otras *mises en scène*. En otras palabras, guión, actores, puesta en escena o no, todo lo que es filmable es la relación cambiante, histórica y determinada de hombres y cosas con lo visible: las disposiciones de la representación.

Por muy refinada que sea, la analogía en el cine es una decepción, una mentira, una ficción que debe ser puesta a horcajadas —en el desconocimiento, sabiendo pero no queriendo saber— por la *voluntad de creer* del espectador; el espectador que espera ser embaucado y quiere serlo, deviniendo, de este modo, el primer agente de su propio embaucamiento. El espectáculo, y el cine mismo, a pesar de todos los efectos de realidad que pueda producir, siempre se muestra a sí mismo por lo que es a los espectadores. No hay otro espectador que el que está enterado del espectáculo, aun si (provisionalmente) se permite a sí mismo o misma ser "tomado" por la máquina ficcionante, ser alucinado por el simulacro: es precisamente para eso que él o ella ha venido. La certidumbre que tenemos siempre, en nuestro corazón de corazones, de que el espectáculo no es la vida, de que la película no es la realidad, de que el actor no es su papel y de que si estamos presentes en tanto espectadores es porque sabemos que estamos tratando con una apariencia, es por lo que esa certidumbre debe ser capaz de ser puesta en duda. Solo vale su riesgo: nos interesa únicamente si puede ser (provisionalmente) cancelada. El "sí, yo sé" llama irresistiblemente al "pero aún así"; lo incluye como su valor, su intensidad. Sabemos, pero queremos algo más: creer. Queremos ser embaucados, sabiendo de todos modos que un poco lo estamos siendo. Queremos lo uno y lo otro, ser embaucados y no embaucados, oscilar, balancearnos del conocimiento a la creencia, de la distancia a la adherencia, de la crítica a la fascinación.

Eso explica por qué las representaciones realistas son exitosas: ellas permiten este movimiento de un lado al otro que incesantemente instala la intensidad del desconocimiento, y sostienen el placer del espectador en ser prisionero de una situación de conflicto (creo/no creo). Ellas lo permiten porque

proyectan un espacio contradictorio, representativo, un espacio en el cual coexisten efectos de lo real y efectos de la ficción, de repetición y diferencia, dispositivos automáticos de identificación y de significativas resistencias, reconocimiento y captura. En este sentido, la ficción analógica en el cine está envuelta por la ficción narrativa y todas las ficciones cinematográficas son urgidas, más o menos energicamente, por este lazo de desconocimiento que incesantemente comienza, y comienza nuevamente con el *petitio principii* de la "impresión de realidad". La potencia atrapante de una ficción, sea la ficción de la reproducción analógica de lo visible o las ficciones de la narrativa cinematográfica, depende siempre de su autodesignación como tal, del hecho de que su carácter ficticio es conocido y reconocido desde el inicio, de que se presenta a sí mismo como disposición artificial, de que no oculta que es, sobre todo, un aparato de decepción y por lo tanto supone un espectador que no es fácilmente sino *difícilmente* engañable, un espectador que no está ciegamente condenado a la fascinación sino uno que está "complicado", deseando acompañar.

Las imposturas ficcionales, al revés de muchos otros sistemas de ilusiones, son interesantes en el sentido en que pueden funcionar solamente desde la designación franca de su carácter ilusorio. No hay incertidumbre, no hay equivocación, malentendido o manipulación. Se trata de una ambivalencia, de un juego. El espectáculo siempre es un juego que requiere la participación de los espectadores, no como consumidores "alienados", "pasivos", sino como jugadores, cómplices, como maestros del juego aún teniendo en cuenta que ellos son también lo que está comprometido en el juego. Sería necesario suponer espectadores totalmente imbéciles, seres

sociales completamente alienados, para poder creer que ellos son enteramente encandilados y embaucados por el simulacro. A diferencia de las representaciones ideológicas y políticas, las representaciones espectatoriales manifiestan su existencia como simulacros y, sobre esa base contractual, invitan al espectador a *usar* el simulacro para embaucarse a sí mismos. Nunca "pasivo", el espectador obra. Pero ese obrar no es solamente un trabajo de desciframiento, lectura, elaboración de signos. Es, por lo menos y tanto como, si no más, jugar el juego, embaucarse por el gozo que concede, a pesar de esos conocimientos que refuerzan su posición de no-embaucado; es mantener —si el espectáculo, si su juego lo hace posible— el mecanismo de desconocimiento en su máximo nivel de intensidad. Mientras más uno sabe, más difícil se hace creer, y más vale la pena lograrlo.

Si existe en la analogía icónica, tan operativa en el cine, el trabajo contradictorio de la diferencia, la no-similitud, la falsa repetición, que a la vez encuentra y limita a la decepción, entonces se trata del entero edificio de la representación cinematográfica lo que se halla afectado por una carencia fundamental: el índice negativo, la restricción del desconocimiento del cual es el síntoma y al cual trata de llenar mientras al mismo tiempo lo despliega. Mucho más que los aparatos de representación que lo precedieron (teatro, pintura, fotografía, etc.), el cine —y precisamente porque efectúa una aproximación mayor a la reproducción analógica de lo visible, porque es empujado por esa "vocación realista" tan cara a Bazin— es, sin duda, más profundamente, más decisivamente socavado que esos otros aparatos por todo lo que separa lo real de lo representable y aún lo visible de lo representado. Lo que

resiste a la representación cinematográfica, limitándola en todos lados y desde dentro, es lo que constituye igualmente su fuerza; lo que la hace vacilar es lo que la hace avanzar.

La imagen cinematográfica se apodera solo de una pequeña parte de lo visible; y es un asimiento que —provisional, contraído, fragmentario porta en sí mismo su imposibilidad. Al mismo tiempo, las imágenes filmicas solo son una pequeña parte en la multiplicidad de lo visible, incluso aunque tienden, a causa de su acumulación, a cubrirlo. Cada imagen es, de este modo, doblemente rasgada por la desilusión: desde el interior de sí misma como máquina para la simulación, reproducción mecánica y mortal de lo viviente; desde fuera de sí como una imagen solamente individual, y no todas las imágenes, y lo que la completa nunca será sino el índice presente de una ausencia, de la carencia de otra imagen. Aunque es esta desilusión estructurante, por supuesto, la que brinda la fuerza ofensiva de la representación cinematográfica y le permite obrar contra las representaciones confusas, tranquilizantes, concluyentes de la ideología. Es esa fuerza, y ese trabajo de desilusión, lo que se hace imprescindible, si es que se pretende que la representación cinematográfica sea algo más que un cúmulo visible sobre lo visible, si es que, en ciertos raros destellos, pueda producir en nuestra vista la ceguera misma que está en el corazón de lo visible. ♦

La crisis del antiguo régimen escópico *

MARTIN JAY

TRADUCCIÓN:
RODRIGO MOLINA ZAVALÍA

EL VIEJO RÉGIMEN DE VISIÓN COMENZÓ A DESPLOMARSE A FINES DEL SIGLO PASADO MINADO POR LA FILOSOFÍA, LAS ARTES PLÁSTICAS Y LAS NUEVAS PRÁCTICAS DE CONSUMO VISUAL. DE ESTA MINA DERRUMBADA POR PARTES, MARTIN JAY SECCIONA LA CRÍTICA DE CIERTA TRADICIÓN PICTÓRICA Y FILOSÓFICA AL MODO "OCULARCÉNTRICO" DE VISIÓN. Y DE TANTA LABOR DE ZAPA DESTACA LA OBRA RADICAL DE MARCEL DUCHAMP, FINÍSIMO IRONISTA: FUE EL PRIMERO EN ELEGIR AL OJO DEL ESTETA "MODERNO" COMO INMEJORABLE BLANCO PARA UN PINCEL.

Nosotros sostenemos que el cerebro es un instrumento de acción, y no de representación.

HENRI BERGSON¹

La segunda mitad del siglo XIX vive en una suerte de frenesí de lo visible", escribió el cineasta y teórico francés Jean-Louis Comolli. "Se trata, por supuesto, del efecto de la multiplicación social de imágenes".² Pero irónicamente, el impacto de ese frenesí iba a minar la confianza en sí mismo del espectador humano:

"Al mismo tiempo que es de este modo fascinado y gratificado por la multiplicidad de instrumentos escópicos que ponen a su disposición miles de puntos de vista debajo de su mirada, el ojo humano pierde su privilegio inmemorial; el ojo mecánico de la máquina fotográfica ahora *ve en su lugar*, y en ciertos aspectos con más fiabilidad. La foto se presenta al mismo tiempo como el triunfo y el sepulcro del ojo. Hay un violento descentramiento del lugar de supremacía en el cual, desde el Renacimiento, la vista había venido a reinar... Descen- trado, en pánico, arrojado a la confusión

por toda la nueva magia de lo visible, el ojo humano se encuentra a sí mismo afectado por una serie de límites y de dudas."³

Comolli, uno de los editores de *Cahiers du Cinéma*, escribe inscripto dentro del discurso antiocularcéntrico que estamos examinando en este estudio; es por este motivo que sus generalizaciones pueden parecer extremas. Pero existe amplia

* Fragmento del Cap. III de *Eyes downcast*, Univ. of Berkeley Press, California, 1995.

1. H. Bergson, *Matter and Memory*, New York, 1988, p. 74.

2. J. L. Comolli, "Machines of the visible", en Teresa de Laurentis y Stephen Heath (eds.), *The Cinematic Apparatus*, New York, 1985, p. 122.

3. *Ibidem*, p. 123.



evidencia para demostrar que en los últimos años del siglo XIX se presenció realmente un rápido cuestionamiento sobre el régimen escópico

hegemónico de la era moderna, al cual hemos llamado perspectivismo cartesiano. Y, como hemos intentado demostrar, las innovaciones tecnológicas, tales como la cámara fotográfica, contribuyeron a socavar su estatuto privilegiado.

Tras esos eventos, sin embargo, aparecieron no sólo dudas sino también el coraje suficiente para explorar nuevas experiencias visuales. Una explosión de experimentos artísticos restauró culturas visuales más tempranas —la fotografía, como ya hemos dicho, puede haber ayudado a revivir el “arte de describir” holandés— y desarrolló otras nuevas. En las artes visuales y en la literatura, estas innovaciones contribuyeron a ese florecimiento estético que llamamos Modernismo. En filosofía, ayudó a que se hicieran audaces intentos para remplazar la epistemología cartesiana y otras desacreditadas epistemologías “espectatoriales” por alternativas que exploraron el carácter corporizado y culturalmente mediado del sentido de la vista.

Pero en muchos de estos casos —y aquí la intuición de Comolli sobre la crisis de confianza es correcta— la exploración inicialmente eufórica de nuevas prácticas visuales llevó finalmente a cierta desilusión, la cual alimentó el discurso filosófico más radicalmente antiocular que alcanzó su apogeo en la Francia de fines del siglo XX. Aquí el régimen escópico dominante perdió su lugar de preeminencia y llegó a significar una denigración más fundamental de lo visual *tout court*. Intentaré trazar, sin pretender

abarlo en su totalidad, este crucial proceso de transición en las artes visuales, la literatura y la filosofía en Francia durante los años previos e inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. Comenzando con los desarrollos en la pintura que condujeron al arte “antiretinal” de Marcel Duchamp, me dirigiré a los cambios en las actitudes literarias hacia lo visual que se encuentran mejor expresados en las novelas de Marcel Proust, para luego concluir con una descripción de la filosofía de Henri Bergson, cuya explícita desvalorización de la visión iría a tener un profundo efecto, aunque no siempre explícitamente reconocido, en el pensamiento francés del siglo XX.

Como recientemente ha demostrado el historiador del arte Jonathan Crary,⁴ la ciencia decimonónica desplazó su interés por las leyes de la óptica basadas en la geometría y por la transmisión mecánica de la luz hacia las dimensiones físicas de la vista humana. Tan prematuramente como en los años veinte y en los treinta del siglo pasado Crary dice que “lo visible se escapa del atemporal orden incorpóreo de la cámara oscura y se establece en otro aparato, dentro de la inestable fisiología y temporalidad del cuerpo humano”.⁵ En términos de la distinción medieval antes señalada, el *lumen*, sea tanto entendido como una radiación divina o como una iluminación natural, es suplantado por la *lux*, la luz percibida en el ojo de un observador concreto como el foco de interés. De hecho, en los años veinte del siglo pasado, el desarrollo de una teoría de la luz como onda de Augustin Jean Fresnel puso en entredicho la noción rectilínea del *lumen*.

Una significativa deducción de este desplazamiento de los intereses de la ciencia —o incluso quizás una de sus causas— fue el renovado prestigio del color, que Descartes había relegado a un incierto papel desempeñado por el falible

ojo humano y que había denigrado en relación a la forma pura. El *Farbenlehre* de Goethe desafió a la óptica de Newton, y químicos como E. M. Chevreul investigaron al color con precisión científica. A través de la popularización de escritores como Charles Blanc, cuyo libro *Grammar of Painting and Engraving* fuera publicado en 1867, estos hallazgos tuvieron un fuerte impacto en la pintura francesa.⁶ El mismo impacto fue conseguido también por las investigaciones de fisiólogos y psicólogos como Joseph Plateau, Jean Purkinje, Gustav Fechner, Johannes Müller y Hermann Helmholtz quienes analizaron fenómenos visuales tales como las imágenes post-retinianas (*after images*) y la fusión binocular. Invenciones como el estereoscopio también desataron debates acerca de la naturaleza de la visión que fueron bastante más allá que aquellos causados por la pregunta de Molyneux en el siglo XVIII. Al descartar la verificación del tacto —sus imágenes tridimensionales se hallaban solamente en la percepción del espectador— el estereoscopio cuestionó la asumida congruencia entre la geometría del mundo y la geometría natural de la imaginación. Tampoco fue posible seguir privilegiando un punto de vista monocular, ya que el rol de ambos ojos en la visión se hizo evidente en la experiencia estereoscópica.

El regreso del cuerpo significó asimismo una mayor susceptibilidad a la dimensión temporal de la vista, el vistazo en contraposición a la vista en la sugerente terminología de Norman Bryson. El flujo de sensaciones en el tiempo de la experiencia comenzó a desplazar la “toma” congelada hacia un trascendental sujeto espectador atemporal. Filósofos como François-Pierre Maine enfatizaron el rol de la voluntad y del cuerpo activo para determinar la experiencia interna. Aquí el complejo impacto de la fotografía,

produciendo representaciones estáticas y fijas de lo que eran sin embargo fugaces momentos de evanescencia, también deben tenerse en cuenta. A pesar de que sería prematuro hablar de una explícita preocupación por el cuerpo sexualizado y deseante como fuente de experiencia visual —tal preocupación debió esperar a la aparición de Duchamp y otros artistas del siglo XX— la importancia de estimulaciones fisiológicas internas con sus propios ritmos, establecidas en particular por el trabajo de Müller, fueron entonces por primera vez reconocidas como un factor determinante de la visión.

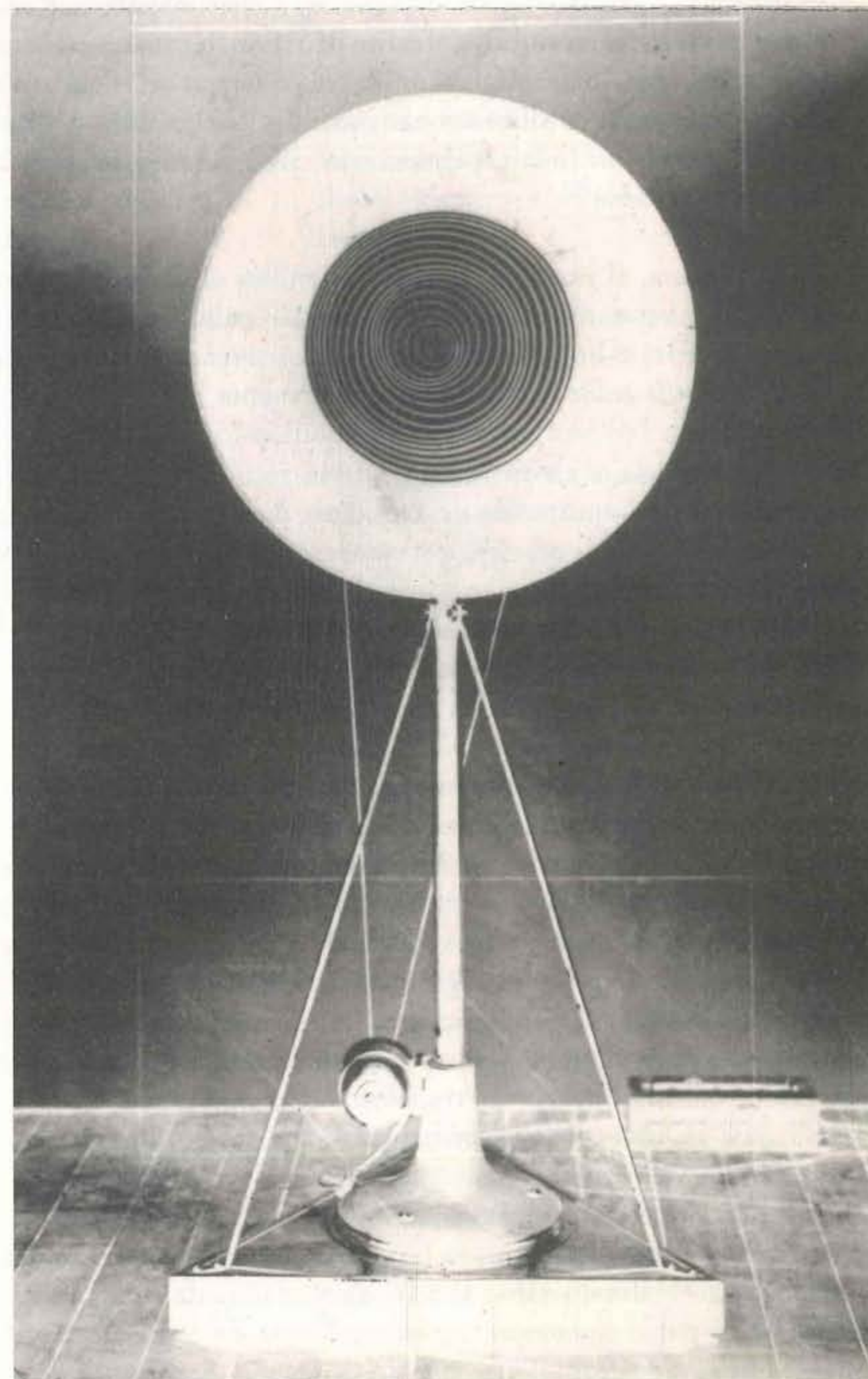
Otra interpretación más política de esos cambios enfatiza la relación entre las reificaciones científicas y económicas en el capitalismo avanzado. En una discusión acerca del estilo “impresionista” de Joseph Conrad, el crítico literario marxista Fredric Jameson ha ligado la “desperceptualización de las ciencias” con la intensificación y penetración de las relaciones de mercado,

4. J. Cray, *Techniques of the Observer. On vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T., 1990.

5. *Ibidem*, p. 70.

6. Consultar la discusión en P. C. Vitz y A. B. Glimcher, *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision*, New York, 1984, p. 36. Podría pensarse que un renovado énfasis en el color por sobre la forma contribuiría al triunfo de la pura visión porque sólo el ojo puede registrar el color, mientras que el tacto también da el sentido de la forma. Pero paradójicamente, la falta de esa misma verificación táctil podría poner en entredicho la autoridad de lo visual mostrando su dependencia en el aparato fisiológico del espectador, separando de ese modo la experiencia de la vista de cualquier realidad objetiva “allá fuera”. Una vez que el estatus problemático de esa experiencia fue hecho explícito, la estatura epistemológica de la vista fue conmovida. El énfasis en el color parece haber contribuido a ese resultado, o al menos haber sido sintomático del mismo.

El rotorrelieve de Marcel Duchamp, 1925.



que se combinan para tener un impacto en la experiencia visual. Jameson arguye que

“la misma actividad de la percepción de los sentidos no tiene dónde ir en un mundo en el cual la ciencia trata con cantidades ideales, y resulta poseer bastante poco valor de intercambio en una economía dominada por consideraciones de cálculos, mediciones, ganancias y cosas así. Esta inutilizada capacidad de percepción de los sentidos sólo puede reorganizarse a sí misma convirtiéndose en una nueva y semi-autónoma actividad, una que produzca sus propios objetos específicos, nuevos objetos que son ellos mismos el resultado de un proceso de abstracción y reificación, esas más antiguas unidades concretas se encuentran ahora dispersadas en dimensiones medibles por un lado y, digamos, el puro color (o la experiencia del color puramente abstracto) por otro lado.”⁷

En la pintura, el impacto de esos desarrollos científicos, tecnológicos y económicos parecen haber sido sólo registrados de una manera lenta e imperfecta hasta los años setenta y ochenta del siglo XIX. El color había sido crecientemente liberado de su subordinación a la línea por artistas románticos como Delacroix. De hecho, Baudelaire en su Salón de 1846 reconoció explícitamente la importancia de Delacroix para la representación del movimiento y de la atmósfera y comparó los coloristas con los poetas épicos.⁸ Es también cierto que el resurgimiento en Turner del *sfumato* de Leonardo puede ser considerado un desafío a la óptica geometrizada de la tradición perspectivista.⁹ Y los autorretratos de Courbet pueden muy bien haber sido intentos de superar el dualismo cartesiano, y en palabras de Michael Fried, “evocar dentro de la pintura su intensa absorción de su propio ser corporal vivo”.¹⁰ Pero no fue hasta el advenimiento de la “nueva pintura”¹¹ que conocemos como Impresionismo que el régimen escópico dominante realmente comenzó a ser sujeto del “violento descentramiento” al que se refiere Comolli.

Obviamente este no es el lugar para arriesgar una descripción total de la historia y las implicaciones de ese muy estudiado movimiento, pero algunos puntos generales, familiares a cualquier historiador cultural, deben ser tratados. Antes que pintar escenas teatralizadas en un espacio geometrizado ideal en el otro lado de la tela/ventana tal como es visto desde lejos, los impresionistas procuraron reproducir la experiencia producida por la luz y el color en sus retinas. Rechazando la tradicional transformación del esbozo directo realizado sobre la tela “apenas pintada” tomado de la naturaleza y que se completa posteriormente en el atelier, los impresionistas siguieron el ejemplo de la Escuela Barbizon de los

años veinte y dejaron sus trabajos en apariencia incompletos, sus pinceladas que todavía se pueden percibir, los contornos de las formas velados, sus colores usualmente yuxtapuestos en vez de estar suavemente mezclados. Aprendiendo de los ejemplos de la fotografía y los grabados japoneses, los impresionistas desenfataron la tridimensionalidad, el modelado del claro-oscuro y una composición jerarquizada para favorecer, en cambio, un espacio achatado o escorzado, una mayor atención a los detalles autónomos y una relativa democratización de los temas que pintaban.

De hecho, *lo que* pintaban a menudo parecía menos importante que *como* era pintado, ya que la experiencia de la visión antes que los personajes, las narraciones o los objetos naturales, se convirtió en el sujeto de su arte. Como se puede apreciar en los conocidos ejemplos de las múltiples versiones de las pilas de heno o de la fachada de la catedral de Rouen de Monet, el modelo externo se transformó sólo en una ocasión para el estímulo de sus retinas. A pesar de que recientemente algunos comentaristas como T. J. Clark nos han recordado prudentemente la continua importancia de los temas elegidos —en muchos casos el espectáculo de la vida moderna—¹² los impresionistas pueden ser entendidos, sin embargo, como un paso previo en el camino hacia el arte autorreferencial puro que es usualmente identificado con el elevado formalismo modernista. Al mismo tiempo, no obstante, el énfasis que ponían en el vistazo pasajero, temporal, evanescente, significó que conservaban una cierta preocupación por la calidad de visión corporalmente situada, que el modernismo avanzado, como veremos más adelante, a veces olvidó. En realidad su trabajo en ocasiones parece restaurar una dimensión casi táctil a la pintura, que se encontraba en tensión con la fría distancia del ojo observante.¹³ No dejó de ser también un desafío para el privilegio de ese ojo desapasionado el impactante regreso de la mirada del espectador en la obra de Manet, más notoriamente en los desnudos de *Desayuno sobre la hierba* y *Olimpia*, que problematizaron la unidireccional relación sujeto-objeto de la tradicional pintura perspectivista.¹⁴

Para comprender este múltiple legado, debemos detenernos a considerar la complicada reacción a la ruptura impresionista que es vagamente llamada post-impresionismo. Sus sucesores, para decirlo aproximadamente, consideraron que el impresionismo se basaba en una ingenua epistemología sensacionalista, comparable al entonces positivismo hegemónico defendido por Hipólito Taine, Emile Littré y otros discípulos de Augusto Comte. Al igual que el positivismo en los años ochenta y noventa del siglo pasado generó una fuerte reacción. Una alternativa representada por Georges Seurat aceptó las intenciones científicas del

movimiento impresionista, pero intentó llevarlas a cabo con una aplicación más precisa de las teorías sobre el color de Chevreul del modo que fueron desarrolladas por David Sutter y Charles Henry en los ochenta.¹⁵ La supuesta espontaneidad de la mirada impresionista fue desechada en favor de una trabajada yuxtaposición de puntos de color discreto que intentaba producir una representación más fiel de la experiencia visual. Pero el neo-impresionismo, el divisionismo o el puntillismo, denominado como fue, de todas estas maneras, fracasó en su intento de mantener esta postura. Como un comentarista ha hecho notar recientemente, Seurat “se vio atrapado en la contradicción entre dos maneras de ver fundamentalmente opuestas, una fluctuante e inconstante, la otra constante y permanente —las dos posiciones contradictorias no podían funcionar juntas, combinadas en una concepción visual lógica”.¹⁶

Otra alternativa rechazó con más vehemencia las pretensiones sensacionalistas de los impresionistas, bien denunciando que su trabajo de hecho traicionaba un desarreglo de la visión —Joris-Karl Huysmans invocó la idea de Charcot de una “enfermedad de la retina”—¹⁷ o bien argumentando que la pintura de cualquier modo debería centrarse en ideas y no en meras apariencias de superficie. Esta última crítica, que inspiró a los pintores normalmente llamados simbolistas, fue ejemplificada en el rechazo que importó la caracterización de los impresionistas de Paul

7. F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Art*, Ithaca, 1981, p. 229.

Jameson también señala las implicaciones utópicas de la liberación del color como una protesta contra lo gris de un sistema de mercado desacralizado.

8. Ch. Baudelaire, “The Salon of 1846”, en *The Mirror of Art*, trad. Jonathan Mayne, New York, 1956. Para una discusión, consultar E. Abel, “Redefining the Sister Arts: Baudelaire’s Response to the Art of Delacroix”, *Critical Inquiry*, 6, 3, Primavera, 1980, pp. 363-384.

9. Crary sostiene esto en la discusión que sigue a su “Modernizing Vision”, en *Vision and Visuality*, Seattle, Hal Foster, 1988, p. 47.

10. M. Fried, “The Beholder in Courbet: His Early Self-Portraits and Their Place in his Art”, *Glyph*, 4, 1978, p. 97.

11. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, catálogo de Charles S. Moffett, Ruth Berson, Barbara Lee Williams y Froma E. Wissman, San Francisco, 1986.

12. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, 1984.

13. Pierre Francastel, por ejemplo, dice de Renoir que “dibuja cerca del modelo, toca, lo siente con su ojo y su mano; se aferra a él, más sensible a las cualidades del contacto que, como Degas, a los aspectos usuales del contorno”. “The Destruction of a Plastic Space” en *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, New York, Wylie Sypher, 1963, p. 394.

14. Lo interesante es que durante el mismo *Quattrocento* esta unidireccionalidad no había sido establecida aún. Usualmente una figura que actuaba como “demostrador” señalando los acontecimientos significantes en la tela miraba directamente al espectador. Fue sólo después de 1500 que este recurso se consideró innecesario y, salvo por ciertas

excepciones tales como los seductores muchachos de Caravaggio, la vista del observador fue raramente retornada sino hasta Manet. Para una interesante discusión sobre el “demostrador”, ver C. Gandelman, “The Scanning of Pictures”, *Communication and Cognition*, 19, 1, 1986, p. 18 y sigs. Para un debate reciente sobre la dinámica visual del *Olympia*, consultar M. Bal, “His Master’s Eye”, en *Modernity and the Hegemony of Vision*, David Michael Levin, Ed. Berkeley, 1993.

15. D. Sutter, “Les phénomènes de la vision”, *L’Art*, 1, 1880; C. Henry, *Cercle Chromatique*, Paris, 1888; *Rapporteur Esthétique*, Paris, 1888; *Eléments d’une théorie générale de la dynamogénie autrement dit du contraste, du rythme, de la mesure avec application spéciales aux sensations visuelle et auditive*, Paris, 1889.

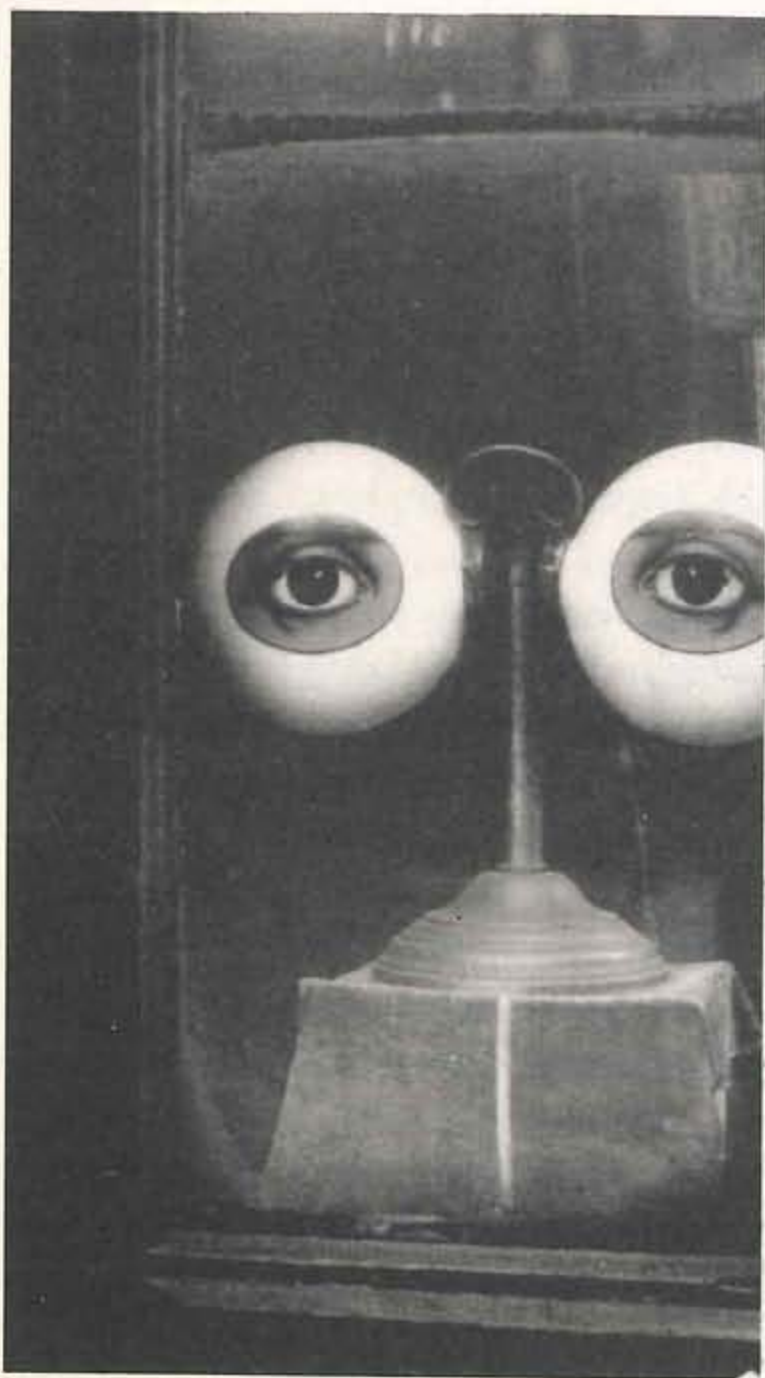
16. J. Alsberg, *Modern Art and Its Enigma: Art Theories from 1880 to 1950*, London, 1983, p. 125.

17. J. K. Huysmans, *L’Art moderne*, Paris, 1975, p. 103.

18. P. Gauguin, *Diverses Choses, 1896-97*, reimpresso en *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Herschel B. Chipp, Ed. Berkeley, 1975, p. 65. La opinión de que los impresionistas eran “ojos” meramente pasivos no se ha dejado pasar sin ser contestada. Consultar, por ejemplo, la enérgica defensa de Monet como un “hombre completo” de R. Shattuck en *The Innocent Eye: On Modern Literature and the Arts*, New York, 1984, p. 221 y sigs. Reconociendo las implicaciones corporales de la práctica de Monet dice que “tal visión es tan extensa como para parecerse a una forma de audición o incluso del tacto, uniéndonos al mundo físico de nuestro propio cuerpo” (p. 234).



Irving Penn, *La ventana del óptico*, Nueva York, 1939.



Gauguin: “ellos ponían atención solamente en el ojo y descuidaban el misterioso centro del pensamiento, cayendo de ese modo en un razonamiento meramente científico...”

Cuando hablan de su arte, ¿de qué se trata? Un arte puramente superficial, lleno de afectación y puramente material. No hay pensamiento allí”.¹⁸

Lo que precisamente constituía el pensamiento a ser mostrado no era de ningún modo evidente por sí mismo. Mientras algunos simbolistas anhelaban evocar lo oculto u otras verdades misteriosas, poniendo, como las ya famosas palabras de Odilon Redon, “la lógica de lo visible al servicio de lo invisible”,¹⁹ otros post-impresionistas regresaron al interés en una representación puramente geométrica de la linealidad ideal, desprovista sin embargo de sus implicaciones miméticas. Aquí, y esto es lo interesante, existió una cierta continuidad con la pedagogía dominante del dibujo en las escuelas francesas asociadas con la figura de Eugène Guillaume, quien dominó la educación artística de la Tercera República desde 1881 hasta 1909.²⁰ El énfasis no-retinal de Guillaume puesto en la forma geométrica como un lenguaje visual se acomoda muy bien con las necesidades del diseño tecnológico industrial tanto como con la ideología de la Tercera República de un racionalismo universal. Ese rasgo del modernismo que privilegiaba a las cuadrículas —“aplanadas, geometrizadas, ordenadas...”, antinatural, antimimético, en contra de la realidad”, como Rosalind Krauss las ha descrito²¹— pudo ganar sustento de esta reacción conceptualista a la fugaz mirada de la experiencia visual del impresionismo.

En las repercusiones inmediatas a la “nueva pintura”, sin embargo, este camino no fue de ninguna manera el único abierto. Un intento pudo ser hecho para combinar la preocupación subjetivista de los impresionistas con un reconocimiento de la

cosidad* material de los objetos pintados, y hacerlo sin perder la recientemente ganada sensibilidad al cuerpo vivo del artista y del observador. El iniciador de este proyecto imposible fue Cézanne, cuya “duda” acerca de su logro es el tema de un famoso ensayo de Merleau-Ponty.²²

De los impresionistas Cézanne —como Merleau-Ponty leyó en él— sacó una “devoción hacia el mundo visible” y una creencia en la pintura como “el exacto estudio de las apariencias”.²³ Pero prontamente abandonó esta creencia ingenua en la percepción no mediada buscando, en cambio, redescubrir los objetos que ellos habían disuelto. Para Cézanne “el objeto ya no está más cubierto por reflexiones y perdido en sus relaciones con la atmósfera y con otros objetos: parece sutilmente iluminado desde dentro, la luz emana de él, y el resultado es una impresión de solidez y de sustancia material”.²⁴ Rechazando la paleta limitada de los impresionistas de siete colores, él añadió tonos terracotas, blanco y negro, lo que restauró la densidad de los objetos representados en la tela. Pero lo hizo sin restaurar la ficción de un espectador distanciado capaz de ver tales objetos en un espacio perspectivizado a distancia. Del mismo modo que los matemáticos no euclidianos del siglo XIX, Cézanne se dio cuenta de la multiplicidad de órdenes espaciales existentes en el mundo.²⁵ También descubrió, según sostiene Merleau-Ponty, “lo que recientes psicólogos han llegado a formular: la perspectiva vivida, que lo que realmente percibimos no es una perspectiva geométrica o fotográfica”.²⁶ Esta perspectiva vivida tuvo de hecho sus raíces en una experiencia anterior al aislamiento artificial de los sentidos y la autonomía hegemónica de la vista. De ese modo Cézanne trató de presentar objetos que fueran inmediatos a todos los sentidos al mismo tiempo: “Nosotros vemos la profundidad, la

uniformidad, la suavidad, la dureza de los objetos. Cézanne incluso sostenía que podemos ver sus olores”.²⁷ Lo que Cézanne quería, era superar la distancia misma entre el observador y lo observado, haciendo añicos de este modo los cristales de la ventana que separa al observador de la escena del otro lado. Su labor, por consiguiente, fue la recuperación del momento mismo en que el mundo es nuevo, antes de que sea fracturado en el dualismo sujeto-objeto o las modalidades de los sentidos escindidos.

No es sorprendente entonces que un proyecto tan ambicioso no haya nunca tenido éxito. Quedó demostrado que presentar la realidad en todas sus manifestaciones sensoriales en un medio que seguía siendo obstinadamente visual era un problema de difícil solución. Merleau-Ponty concluye que “las dificultades de Cézanne son aquellas de la primera palabra. Él se consideraba poderoso porque no era omnipotente, porque no era Dios y quería sin embargo representar al mundo, cambiarlo completamente convirtiéndolo en un espectáculo, hacer *visible* como el mundo nos *toca*”.²⁸ Sin importar cuán parcial fue su triunfo, la duda de Cézanne fue inmensamente estimulante para los futuros pintores. Como Clark ha señalado “las dudas acerca de la visión se convirtieron en dudas acerca de casi todo aquello que involucra el acto de pintar: y a su debido tiempo la incertidumbre se convirtió en un valor por derecho propio: podemos decir que se volvió una estética”.²⁹ Esa estética fue lo

19. Odilon Redon, *A Soi-même: Journal (1867-1915)*, citado por Chipp, p. 119. La propia fascinación de Redon con el ojo como un poderoso símbolo —por ejemplo en su litografía “Visión” en la serie de 1879 *Dans le rêve*— valdría la pena que fuera estudiada detenidamente. Esos ojos enucleados, como las cabezas decapitadas de Juan el Bautista, pintada tan asiduamente en el mismo período,

quizás expresan la misma ansiedad de castración evocada por las *femme-fatales* parecidas a Salomé, cuya miradas medusinas obsesionaron tanto a los Decadentistas.

20. Para una historia general de la política artística de la Tercera República, consultar el trabajo de M. R. Levin, *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France*, Ann Arbor, Mich., 1986.

21. R. E. Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

* Hemos elegido traducir el sustantivo inglés “thingness” como *cosidad* a pesar del desagrado que produce este neologismo. “Thingness” puede ser entendido como el estado o la condición de ser o estar constituido como cosa, de poseer una materialidad observable. (N. de T.)

22. M. Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”, en *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1982. Para una discusión en el contexto del criticismo de Cézanne consultar J. Wechsler, *The Interpretation of Cézanne*, Ann Arbor, Mich., 1981.

23. Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”.

24. *Ibidem*.

25. La primera geometría no-euclidiana fue desarrollada independientemente por N. I. Lobachevsky y Farkas Bolyai en los años treinta del siglo pasado, pero su importancia no fue advertida por filósofos y científicos hasta cerca del fin de siglo.

26. Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”. Los psicólogos en cuestión son aquellos asociados con la escuela de la Gestalt, pero Merleau-Ponty pudo también haber estado hablando de James Gibson, cuya distinción entre “campo visual” y “mundo visual” encaja perfectamente en su argumento.

27. *Ibidem*.

28. *Idem*.

29. Clark, *The Painting of Modern Life*, p. 12.

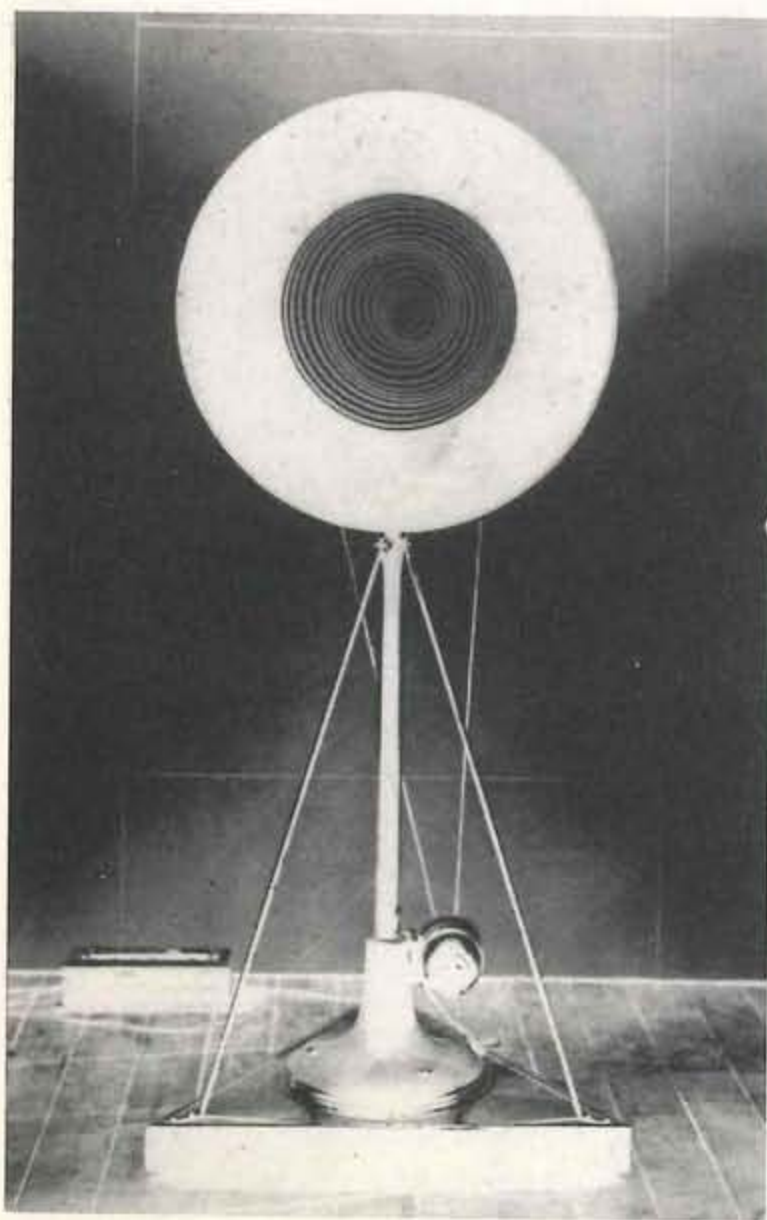
que llamamos modernismo, el cual en movimientos como el cubismo, el futurismo y el vorticismo fue más lejos en su investigación de la destrucción de Cézanne del orden visual heredado.

La estética modernista ha sido tradicionalmente explicada como el triunfo de una pura visualidad, preocupada exclusivamente por las preguntas ópticas formales.³⁰ El exponente más influyente y con mayor autoridad en esta postura ha sido el crítico norteamericano Clement Greenberg, quien purgó a Cézanne precisamente de esas dimensiones corpóreas y omnisensuales que Merleau-Ponty celebraba en su trabajo.³¹ Para Greenberg, Cézanne combatió el acento que los impresionistas ponían en las experiencias sobre la luz y el color en nombre de una forma espacial pura. Los cubistas pueden haber pensado que estaban introduciendo el tacto y otros valores sensuales, pero según Greenberg, “el cubismo terminó proponiendo una negación aún más radical de toda la experiencia que no fuera literalmente accesible al ojo. Al mundo se le quitó su superficie, su piel, y la piel fue planamente tendida en el plano de la pintura falto de relieve. El arte pictórico se redujo enteramente a sí mismo a lo que era visualmente verificable, y la pintura occidental cejó en su esfuerzo de 500 años de rivalizar con la escultura en la evocación de lo táctil”.³² Incluso la escultura modernista, argumentó Greenberg, “resultó ser casi tan exclusivamente visual en su esencia como la pintura misma”.³³

Si la versión formalista de Greenberg del privilegio de lo visual de los modernistas fuera todo el relato, nos veríamos confrontados con la paradoja de que el discurso antivisual del siglo XX estaba completamente enfrentado a la práctica artística dominante de la misma era. Sin embargo, algunos críticos recientes de Greenberg —tales como Leo Steinberg,

Rosalind Krauss, Victor Burgin, Hal Foster, Thierry de Duve y P. Adams Sitney— han reabierto la cuestión de la pureza de lo visual en el modernismo.³⁴ Al enfatizar la importancia de la hasta ahora subvaluada contratendencia, ellos han revelado los orígenes, dentro del proyecto modernista, de un impulso explícitamente antivisual que finalmente preparó el camino para lo que ha venido a conocerse como post-modernismo. Al rechazar el precepto de Greenberg de siempre presentar sustancias enteramente ópticas, ellos cuestionaron explícitamente lo que Krauss llama “la fetichización modernista de la vista”.³⁵ Ellos enfatizaron, en cambio, ese impulso para restablecer el cuerpo viviente, que hemos visto era evidente tanto en el impresionismo como en Cézanne, tal como lo interpretó Merleau-Ponty.³⁶ En su punto más extremo, esta historiografía del arte revisionista, que se halla ella misma influenciada por el discurso antivisual francés de nuestra era, ha procurado enfrentar al cuerpo *en contra* del ojo, produciendo un paradójico proyecto de pintura, que es lo menos que se puede decir.

De hecho, la paradoja es tan grande que en ocasiones parece como si sólo fuera a ser resuelta por el deceso de la pintura tal como ha sido tradicionalmente concebida. En la obra (o “antiobra”) de Duchamp, que ha sido explícitamente llamada “una reacción *contra* el arte moderno”,³⁷ los límites externos de esa auto-cancelación fueron muy rigurosamente explorados. Durante muchos años Duchamp fue relegado por críticos como Greenberg a un rol marginal en la historia del modernismo, una vez que se hiciera público el escándalo de su *Desnudo bajando una escalera* presentada en 1913 en la exposición Armory de Nueva York. No obstante, Duchamp ha sido elogiado como el exponente más subversivo en esa tradición debido a su radical desafío, en sus últimos trabajos, a las nociones de una renovación postperspectivista de la visión. Ese desafío



arte. Antes que una visión ontológica del arte, Duchamp propuso un "nominalismo pictórico" en el cual la designación arbitraria reemplazó la esencialización estética. Llevando al extremo la incorporación de materiales de la vida de todos los días en los collages cubistas, los "ready mades" de Duchamp cuestionaron la diferencia entre representación y presentación, mientras que se movía al mismo tiempo de la tradicional noción del aura que rodea a la "obra de arte" por la mano de un genio individual. A objetos producidos masivamente, como las ruedas de bicicleta o los urinarios, les fue concedido un status estético putativo por la firma del artista, una especie de mandato auto-paródico que procuraba socavar la institución misma del arte.³⁸ Lo hizo al descontextualizar el objeto de la vida diaria y recontextualizarlo en el museo, donde solamente eran expuestas "grandes obras" aprobadas. Al hacer esto, el límite entre lo vanguardista y lo kitsch, que Greenberg vio como diferencia fundamental para el proyecto modernista, quedaba implícitamente problematizado.³⁹

Debido a la importancia de su marco contextual no visual, el *ready-made* no fue un fenómeno puramente visual. Como Duchamp le contó a Pierre Cabanne acerca de qué objetos eligió, "en general uno tiene que defenderse uno mismo en contra de la 'mirada'. Es muy difícil elegir un objeto porque después de un par de semanas terminas gustando de él o detestándolo. Tienes que lograr algo tan indiferente a ti que no tienes emociones estéticas. La elección de *ready-mades* siempre se basa en indiferencia visual tanto como en la ausencia de buen o mal gusto".⁴⁰ Según Rosalind Krauss, el *ready-made* le debía algo a la fotografía o, para ser más específico, a la instantánea: "el paralelo del *ready-made* con la fotografía es establecido por su proceso de producción. Se trata de la transposición física de un objeto desde el continuo de realidad hacia la condición fija del arte-imagen por un momento de separación o selección".⁴¹ En ambos casos, lo que ves *no* es lo que obtienes, debido a la insuficiencia de la imagen descontextualizada por sí misma.

30. Este debate es al menos tan antiguo como el influyente *Art*, (New York, 1958), de Clive Bell, que se publicó por primera vez en 1913. Sobre Cézanne escribió que "todo puede ser visto como pura forma, y por detrás de la pura forma acecha el significado misterioso que estremece hasta el éxtasis" (p. 140).

31. C. Greenberg, "Cézanne", en *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, 1965.

32. C. Greenberg, "On the Role of Nature in Modernist Painting", *Art and Culture*, p. 172.

33. C. Greenberg, "The New Sculpture", en *Art and Culture*, p. 142.

34. L. Steinberg, *Other Criteria*, New York, 1972; Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, op.cit., V. Burguin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London, 1986; H. Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington, Port Townsend, 1985; T. de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, Minneapolis, 1991; P. Adams Sitney, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York, 1990. Para más críticas políticas, de Greenberg, consultar S. Guilbaut, *De como New York robó la idea de arte moderno. Expresionismo abstracto, libertad y la Guerra Fría*, Madrid, Mondadori, 1989, y C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, 1987.

35. R. Krauss, "Antivision", *October*, 36, Primavera, 1986, p. 147. Consultar también su contribución al debate "Theories of Art after Minimalism and Pop", en *Discussions in Contemporary Culture*, 1, Hal Foster (ed.), Seattle, 1987.

36. El cuerpo viviente es entendido aquí no como el sujeto/tema de la obra sino como un aspecto del proceso de creación/recepción. El impulso antimimético, no figurativo en su máxima abstracción generalmente significó la negación de la figura humana como un tema que merezca tratamiento. Como resultado de esto algunos críticos han incluso hablado del impulso "iconoclasta" en el modernismo. Consultar, por ejemplo, el trabajo de J. Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte", *Revista de Occidente*, Madrid, 1967.

37. Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, México, Era, 1976.

38. Para un debate sobre el proyecto dadaísta de cuestionar la institución del arte, a la cual contribuyeron los *readymades* de Duchamp, consultar el trabajo de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1988.

39. C. Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", en *Art and Culture*. Para un interesante debate sobre el borrado de las fronteras de Duchamp, consultar a M. Calinescu en su *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, 1977, pp. 254-255.

40. P. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972.

41. R. Krauss, *La originalidad de las vanguardias*.

producción. Se trata de la transposición física de un objeto desde el continuo de realidad hacia la condición fija del arte-imagen por un momento de separación o selección".⁴¹ En ambos casos, lo que ves no es lo que obtienes, debido a la insuficiencia de la imagen descontextualizada por sí misma.

Las provocaciones de Duchamp, como las de otros artistas en el campo dadaísta, pudieron ser rápidamente recuperadas por las presiones ideológicas y comerciales de la institución que trataban de subvertir. Ahora es un lugar común el señalar que los museos exhiben orgullosamente los "originales" de sus *ready-mades*, como Duchamp mismo estaba convencido que harían.⁴² El gesto más radical de Duchamp fue el virtual abandono de la producción artística misma después de 1924 para dedicarse al ajedrez, un juego que practicaba con considerable éxito. Su obra deliberadamente inacabada *El gran vidrio* (también conocida como *La novia desnudada por sus solteros, aun...*), dañada al ser transportada luego de su exhibición en Brooklin en 1926, llegó a ser considerada como un símbolo de ese rechazo. O al menos así pareció hasta la instalación póstuma de su extraordinaria *Etant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage* (*Teniendo en cuenta que: 1. La cascada, 2. El gas de alumbrado*) en el Museo de Arte de Filadelfia en 1969, un sorprendente descubrimiento ya que revelaba que había estado trabajando en algo en los últimos veinte años.

Duchamp no era un mero retador de las ideas convencionales sobre qué es una obra de arte y sobre la misma institución del arte, también debe ser considerado uno de los más tenaces e imaginativos exploradores de los interrogantes de lo visual producidos por los avances técnicos y artísticos de fines del siglo XIX. Él estaba fascinado con las implicaciones del

estereoscopio y los últimos artefactos de la ilusión tridimensional tal como el anaglifo, que producía efectos ópticos en el cerebro sin ninguna realidad material detrás de ellos.⁴³ También manejó con maestría las técnicas de la perspectiva anamórfica, que habían sido virtualmente olvidadas desde su apogeo tres siglos antes, y estaba fascinado con las deducciones de la geometría no euclidiana. Junto con Frantisek Kupka, Robert Delaunay y los futuristas, Duchamp abrevó en los experimentos cronofotográficos —y esto se advierte bien en *Desnudo bajando una escalera*— de Muybridge y Marey.⁴⁴

Duchamp, sin embargo, distanció su trabajo de aquel de otros artistas sosteniendo que "el futurismo era una impresión de lo mecánico. Fue estrictamente una continuación del movimiento impresionista. A mí no me interesaba. Yo quería distanciarme del acto físico de pintar. Estaba mucho más interesado en recrear ideas en la pintura. Para mí el título era muy importante... Me interesaban las ideas, no sólo los productos visuales. Yo quería poner a la pintura nuevamente al servicio de la mente".⁴⁵ Porque antes que tratar de encontrar una representación de la experiencia visual más fiel aún, en movimiento o en reposo, Duchamp rechazó "el estremecimiento retinal"⁴⁶ del arte convencional, que incluía al impresionismo y al post-impresionismo (con la destacada excepción del surrealismo). Duchamp puso en su lugar un arte que tímidamente socavó la primacía de la forma visual misma.

La crítica de Duchamp al fetichismo de la vista aporta un importante ejemplo que rebate la construcción greenbergiana del modernismo (es muy significativo que el nombre de Duchamp no esté mencionado en el libro de Greenberg *Art and Culture*). Esa crítica se apoya en varias fuentes no-visuales, que pueden ser divididas en

literarias y psicológicas. Duchamp reconoció la importancia de dos escritores cuyos "delirios de imaginación"⁴⁷ lo inspiraron: Jean-Pierre Brisset y Raymond Roussel. En ambos casos, el delirio fue esencialmente lingüístico, un reconocimiento del poder de los juegos de palabras, los anagramas, y recursos de ese estilo para socavar la función del lenguaje puramente comunicativa. Obras como *El gran vidrio*, de Duchamp, han sido interpretadas como transposiciones de sus métodos a un registro visual —o más correctamente, a un registro *combinadamente* visual y lingüístico.⁴⁸ De la misma manera, el efecto espacial de su film *Anémic Cinéma* ha sido también comparado por Jean Clair con el espacio "tropológico" que Foucault iría a descubrir en Roussel: "un espacio chato en el cual las palabras y los tropos giran indefinidamente, sin principio ni fin, un espacio completamente sujeto al infinitamente deslumbrante efecto del significado, en la definitiva ausencia de todo significado".⁴⁹

Poniendo el énfasis en la compleja relación entre títulos y obras,⁵⁰ jugando con el nombre del artista y su identidad (más descaradamente en la persona de Rrose Sélavy),⁵¹ produciendo acertijos jeroglíficos que tanto proponían como resistían la decodificación semántica, Duchamp problematizó no sólo las representaciones de las sensaciones (arte retinal) sino también las ideas. A veces parecía sugerir que una pintura necesitaba mil palabras, e incluso entonces no se traducían fácilmente en un objeto con algún sentido. Sólo el surrealista belga René Magritte igualaría su inventiva de juegos de palabras visuales y metáforas semánticamente opacas, pero Duchamp fue más lejos en su hostilidad hacia la pintura efectivamente pintada.

El desdén de Duchamp por la pura



42. Ver sus comentarios a Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*.

43. Para consultar un trabajo sobre su interés en estereoscopos y anaglifos, ver el de J. Clair, "Opticeries", *October*, 5, Summer, 1978, pp. 101-112. Él señala que la inmaterialidad de la imagen estereoscópica, contrariamente a la de la fotografía, encaja bien con la burla de Duchamp de la "obra de arte" comercialmente valiosa, porque se resistía a convertirse en una mercancía intercambiable.

44. Consultar, por ejemplo, el trabajo de Vitz y Glimcher, *Modern Art and Modern Science*, p. 127. Es interesante cómo Merleau-Ponty, haciéndose eco de la crítica de Bergson al cine, pensó que eran fracasos al mostrar el movimiento real. "Ellos conceden un ensoñamiento zenoniano al movimiento", comentó refiriéndose a las paradojas de Zenón. "Eye and Mind", en *The Primacy of Perception*, Evanston, Illinois, James M. Edie, 1964, p. 185.

45. Duchamp, "Painting... at the service of the mind", en Chipp, *Theories of Modern Art*, pp. 393-394.

46. Duchamp a Cabanne, *Conversaciones.....*

47. Duchamp, "Painting... at the service of the mind", p. 394. Para un debate sobre el tema del

delirio en la literatura francesa del siglo XX, consultar el trabajo de J. J. Lecercle, *Philosophy Through the Looking-Glass: Language, Nonsense, Desire*, London, 1985, pp. 17-27.

48. O. Paz, *Apariencia desnuda*.

49. J. Clair, "Opticeries", p. 112.

50. Quizás el ejemplo más conocido es su Mona Lisa con un bigote llamada LHOOQ, que es un obscuro juego de palabras en francés. Para una apreciación general de la importancia de los títulos en Duchamp y en surrealistas como Miró y Magritte, consultar el trabajo de L. Edson, "Confronting the Signs. Words, Images, and the Reader-Spectator", *Dada/Surrealism*, 13, 1984, pp. 83-93.

51. Rrose Sélavy, con su deliberada confusión de géneros, era un juego de palabras por "Eros, c'est la vie" (Eros, es la vida). Duchamp llegó a ser fotografiado vestido de mujer por Man Ray y también se llamaba a sí mismo Belle Helaine. Consultar el debate de A. Schwartz, "Rrose Sélavy: Alias Marchand de Sel, Alias Belle Haleine", *L'Arc*, 59, 1975.

opticalidad —el arte propio tanto de los impresionistas como de sus herederos formalistas, el cual en ambos casos él insistía que era “retinal”— aparecía no solamente en su introducción de marcos y mediaciones lingüísticas, sino también en su preocupación por los modos por los que el cuerpo deseante entra en el paisaje pictórico. “En vez de ser un Monsieur Teste”,* señaló en una oportunidad su amigo el pintor italiano Gianfranco Baruchello, “Duchamp fue, de algún modo, una especie de Monsieur Corps”.⁵² No hay por supuesto nada oximorónico acerca del concepto de deseo ocular; en efecto, Bryson fue tan lejos como para sostener que “la vida de la visión es aquella que se define por un impulso nómada, y en su forma carnal el ojo no es otra cosa más que deseo”.⁵³ Fue, sin embargo, de un modo general el ojo descarnado el que caracterizó al cartesiano régimen escópico perspectivista.⁵⁴ Por ejemplo, en su modo convencional de representar al desnudo, en el cual el deseo era dejado a buena distancia, se explica el shock producido por obras como *Desayuno sobre la hierba* y *Olimpia* (Manet) en la década del sesenta del siglo pasado.

El modernismo, leído en términos formalistas, continuó esta inclinación. Incluso a pesar de permitir que el cuerpo volviera a establecer su importancia, del modo que Merleau-Ponty propone que ocurrió con Cézanne, ese cuerpo tendió a permanecer deserotizado. Como ha señalado Meyer Shapiro, “Cézanne redujo la intensidad de la perspectiva, moderando la convergencia de las líneas paralelas en profundidad, ubicando los objetos sólidos en un segundo plano y trayendo los objetos lejanos más cerca, para crear un efecto de contemplación en el cual el deseo ha cesado”.⁵⁵

En Duchamp, sin embargo, la presencia del deseo complicó aún más el “ruido” visual producido por la interrupción de los signos lingüísticos. Él forzó al desnudo idealizado de la pintura tradicional a bajarse del pedestal y a descender por la escalera, donde ella podía despertar respuestas más explícitamente eróticas. Pero al hacerlo de ese modo también descompuso su forma como un objeto de deseo, mofándose del intento de obtener un placer sensual directo de su contemplación. Si se identificó con Rose Sélavy (*Eros, c'est la vie*), la vida sugerida por Duchamp en su juego de palabras no se trató ciertamente de una vida de plenitud erótica. El deseo ocular presentado en su obra no era una abierta estimulación erótica que produjera satisfacción; como muchos comentaristas han notado, Duchamp fue el gran maestro de la obra inacabada, del clímax no conseguido, del gesto masturbatorio de la repetición sin una consumación real. Como observa Octavio Paz “Duchamp estableció un vértigo del retardo opuesto al vértigo de la aceleración”.⁵⁶ El aplazamiento infinito impide que alguna acción sea llevada a cabo con éxito. La “novia” en *El gran vidrio* permanece para siempre en el proceso de ser

desnuda del todo.

De hecho las dos secciones de la obra —la superior de la “novia”, la inferior de los “solteros”— fueron presentadas por medio de dos proyecciones espaciales incomensurables que desafían a la unidad visual. Del mismo modo ocurre con la disparidad entre las líneas perspectivistas o anamórficas grabadas en el vidrio y el “mundo real” visible a través la “tela” transparente de la obra. El resultado es una negación de la plenitud visual, la cual refuerza el modelo de excitación sexual y frustración sin fin, explícitas a un nivel temático.

La fascinación de Duchamp con las máquinas ópticas de todo tipo incluyó los así llamados roto-relieves, aquellos discos giratorios con espirales o círculos excéntricos que fueron por primera vez investigados por el científico Plateau en 1850.⁵⁷ Los roto-relieves jugaron un papel muy importante en su film de 1924-26 cuyo título era el anagrama *Anémic Cinéma*, que también incluyó juegos de palabras que giraban en ruedas. La repetición hipnótica de esos modelos, evocaban según Krauss “el pulso del deseo..., un deseo que hace y pierde su objeto en un mismo gesto, un gesto que está continuamente perdiendo lo que ha encontrado porque sólo ha encontrado lo que ya ha perdido”.⁵⁸ Además, el deseo invocado no tenía un género específico, era, en cambio, irreducible a una diferenciación sexual.⁵⁹ Así como el desnudo descendiendo la famosa escalera de Duchamp está descompuesto en formas y figuras que resisten el placer retinal, de la misma manera la evocación del deseo en la “óptica de precisión” de Duchamp conduce a escasa satisfacción erótica. Lo que sí hace, sin embargo, es introducir una disrupción temporal en el sueño de la forma eterna, atemporal, que subraya el fetiche modernista de lo óptico en sus momentos más descarnados.

El regalo de despedida de Duchamp al arte del siglo XX no fue menos perturbador: la primera exposición de *Etant donnés* en Filadelfia un año después de su fallecimiento en 1968. El visitante entra sin mayor ceremonia a una sala pequeña y oscura en cuyo extremo se halla una puerta toscamente labrada rodeada por una arcada de ladrillos con dos aberturas en forma de ojos a través de las cuales se puede observar una escena sorprendente. A pesar de no haber descripción verbal alguna (o una fotografía a tal efecto) que pueda hacerle justicia, Octavio Paz se acerca bastante a lograrlo:

Primero un muro de ladrillo hendido, y a través del hueco, un gran espacio luminoso y como hechizado. Muy cerca del espectador —pero también muy lejos en el “otro lado”— una muchacha desnuda, tendida sobre una suerte de lecho o pira de ramas y hojas, el rostro casi enteramente cubierto por la masa

rubia del pelo, las piernas abiertas y ligeramente flexionadas, el pubis extrañamente limpio de vello en contraste con el esplendor abundante de la cabellera, el brazo derecho fuera del rayo visual de la mirada, el izquierdo apenas levantado y la mano empuñando con firmeza una pequeña lámpara de gas hecha de metal y de vidrio... En el extremo derecho, entre rocas, brilla una cascada. Quietud: un pedazo de tiempo detenido. La inmovilidad de la mujer desnuda y el paisaje contrasta con el movimiento de la cascada y el parpadeo de la lámpara. El silencio es absoluto. Todo es real y colinda con el verismo; todo es irreal y colinda, ¿con qué?⁶⁰

Para sus detractores, *Etant donnés* es poco más que otro de los engaños de Duchamp, “la baladronada final contra el arte y toda su superestructura, un diorama obscuro empeñado en un museo respetable debido a la reputación del ‘artista’ y al brillante aparato literario que le concedió prestigio”.⁶¹ Para aquellos menos hostiles, representa la exploración más profunda de Duchamp de la problemática confluencia de la visión y el deseo. El observador es convertido en un explícito voyeur en un show de semidesnudos, un tema que ya había investigado en *El gran vidrio*, donde los “testigos oculares” miraban cómo la “novia” era desnudada por sus “solteros”. Ahora, sin embargo, el que contempla es directamente convertido en un observador escopofílico, atrapado en el embarazoso acto que sirve de fundamento a todo placer visual. O más precisamente, ese acto es puesto entre comillas, porque como observa Dalia Judovitz, “el problema con la escena es su ‘hiperrealidad’, su excesivo realismo, que pone en escena al erotismo como un espectáculo ‘demasiado’ obvio. El personaje dramático de la escena es enfatizado aún más por la presencia de una

* *Monsieur Teste* (Señor Cabeza) es el título de un libro de Paul Valery, un poco más abajo contrastado al “*Monsieur Corps*” (Señor Cuerpo). (N. de T.)

52. G. Brauchello y H. Martin, *Why Duchamp? An Essay on Aesthetic Impact*, New York, 1985, p. 95.

53. N. Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge, 1984, p. 209.

54. Típicamente no significa exclusivamente. Bryson, por ejemplo, muestra en *Tradition and Desire* la introducción del deseo en Delacroix e Ingres.

55. Meyer Shapiro, *Modern Art 19th and 20th Century: Selected Papers*, New York, 1982, pp. 87-88. Estos comentarios se encuentran en un ensayo sobre Van Gogh que establecen la profunda calidad emocional de su pintura, pero que no enfatiza el deseo erótico como uno de sus componentes.

56. O. Paz, *Apariencia desnuda*, p. 2.

57. Consultar el debate en Vitz y Glimcher, *Modern Art and Modern Science*, p. 196 y sigs.

58. R. Krauss, “The Im/pulse to See”, *Vision and Visuality*, Hal Foster, p. 62. Consultar también su trabajo “The Blink of an Eye”, en *Nature, Sign, and Institutions in the Domain of Discourse*, Program in Critical Theory, University of California, Irvine, Berkeley, 1989.

59. Para el análisis de este tema, consultar el trabajo de D. Judovitz, “Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade”, *Dada/Surrealism*, 15, 1986, p. 48.

60. O. Paz, *Apariencia desnuda*.

61. R. Shattuck, *The Innocent Eye*, p. 291.

62. D. Judovitz, “Rendez-vous with Marcel Duchamp: *Given*”, *Dada/Surrealism*, 16, 1987, p. 187.



desnuda que alguna vez pareció ofensivamente chocante fuera vencido por una especie de hiperdesnudez que se mofa del instinto escopofílico de mirar. A través de las aberturas de la puerta, el voyeur mira fijamente la “abertura” femenina en el centro de la escena, un punto de fuga en el cual no hay “nada para ver”.

La instalación también subvierte la identificación tradicional de la subjetividad con, bien una mirada monológica, espectral, o bien una especularidad dialógica. En vez de que la pintura devuelva la vista del observador del modo que lo hace, digamos, el *Olimpia* de Manet, lo que sugiere la posibilidad de reciprocidad, el observador deviene el objeto perturbador de una mirada de detrás —aquella de esas personas esperando para mirar el show voyeurista—. La puerta, como observa Paz, es como la bisagra de una escena visual quiasmática, la cual convierte al observante en el objeto de la vista del otro. Como resultado, la ecuación del “yo” con el “ojo” soberano se trastorna a sí misma.* ◆

* Martin Jay propone aquí un juego de palabras entre el pronombre personal “yo” (*I* en inglés) y el sustantivo “ojo” (*eye* en inglés) que se pronuncian del mismo modo. Este juego de palabras es intraducible. (N. de T.)

Dirección de tránsito

FLAVIA COSTA



POR LAS ARTERIAS DE LA NUEVA NIÑA MIMADA DE LA TECNOLOGÍA COMUNICACIONAL CIRCULAN MILLONES DE BITS. MANUALES DE USO, CONSEJOS, PROGRAMAS DE COMPUTACIÓN, CASUÍSTICA POLICIAL, DEONTOLOGÍA USUARIA: TODO CONFLUYE A ORDENAR EL TRÁNSITO EN LAS AUTOPISTAS INFORMÁTICAS. LOS DISCURSOS SOBRE SU CARÁCTER "DESTOTALIZADOR" OCULTAN MALAMENTE SU EXPANSIÓN MATERIAL EN TANTO MÁQUINA TOTAL, ORDENACIÓN DE UN TERRITORIO QUE SE SUPERPONE SOBRE OTRAS MAQUINARIAS GENERALES PREVIAS: LA CIUDAD FUNCIONAL, LA ORGANIZACIÓN DE ESTADO, EL MERCADO MUNDIAL.

En esta época de sobreinformación, los mitos, las leyendas, los fetiches, las grandes marcas, los principales programas político-económicos comparten una curiosa cualidad: de entrada, no necesitan presentaciones. No hace falta explicarlos con detalle ni requieren introducciones fatigosas. La comunicación planetaria ya hizo posible que casi todos hayan oído alguna vez hablar de ellos. Y más: en su mayoría, han oído mucho, muchas veces. Lo curioso está en que la circulación permanente de todo este andamiaje retórico-informativo no impide, sin embargo, que la criatura permanezca reconocible pero incógnita.

Conocer Internet¹ requiere un tiempo, un espacio, una sensibilidad que no es la de Internet, y esa sensibilidad está ciertamente devaluada por estos días. Pensar Internet es volver a hacer hablar a algunos argumentos, al menos como ejercicio mnemónico de repetición formulaica, y (pero) también como exasperación del léxico, del código, intentando rebasarlo: esas frases, esos

1. Internet es una red de redes que conecta millones de ordenadores en todo el mundo. En abril de 1996, unía aproximadamente 50 mil redes más pequeñas y más de 5 millones de procesadores centrales. Nadie sabe exactamente cuántos usuarios están conectados a ella, pero se estima que superan los 50 millones, el 70 por ciento en los Estados Unidos. Según Nicholas Negroponte, director del Media Lab del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) y entusiasta gurú de la Nueva Era virtual, para el año 2000 se estima que mil millones de personas estarán conectadas con Internet. Se basa para afirmarlo en que el mayor crecimiento de centrales durante 1994 se registró en ocho países periféricos; encabeza la lista la Argentina y le siguen Irán, Perú, Egipto, Filipinas, Rusia, Eslovenia e Indonesia. Más de 110 países tienen acceso directo a la red, incluidos todos los países del bloque occidental, la mayoría de los estados de Europa del Este, Latinoamérica y el Sudeste Asiático, pero la mayoría de los estados africanos no tiene ningún tipo de conexión. (sigue en p.71)

nombres, esas palabras dichas hasta el hartazgo acaso puedan revelar algo más acerca de la red, y en general acerca del mundo de la llamada era virtual, digital, teleinformática. Se sabe —lo decía Borges con frecuencia— que para el pensamiento primitivo, los nombres, las palabras, no son símbolos arbitrarios sino parte vital de las cosas que definen.

Red de redes: epifanía de la ilusión de comunicación total, de la transmisión incesante de datos organizados matemáticamente; entretejido inmaterial, malla de sucesiones de unos y ceros que emerge como un nuevo espacio virtual en el que es posible incursionar siempre y cuando se respete el orden del tránsito, establecido de antemano según el plano de una segunda urbanización planetaria aparentemente caótica pero en realidad tan rigurosa como para evitar y repeler embotellamientos, intercambios defectuosos y malas interpretaciones.

El de Internet es uno de los principales —si no el principal— mitos, marcas, leyendas, fetiches y programas políticos nacidos en los últimos años. Es el plan económico, cultural y político de la supercarretera informática, que sucedió en los años noventa, gracias al impulso brindado por la fórmula Clinton-Gore, al trasnochado proyecto Guerra de las Galaxias de la era Reagan-Bush. Es el fetiche de los 56 millones de usuarios-consumidores que, se dice, están dispuestos a festejar el advenimiento del teletrabajo, el *home-banking*, las teleconferencias, el correo electrónico, las cibercompras, los foros de discusión, las realidades virtuales, como si se tratase de una invitación a abalanzarse sobre el banquete de los dioses. Es la marca del último gran emprendimiento transnacional, cuyas acciones se dividen y disputan a la vez las más poderosas firmas de telecomunicaciones e informática. Es la leyenda de que *la información quiere ser libre* —según rezaba uno de los eslóganes más difundidos entre los cibernautas californianos durante el conflicto por la Ley de Decencia de las Comunicaciones, que intentaba limitar la circulación de material “indecente” en Internet—.² La de la expansión de las comunidades virtuales basadas en la descentralización y la falta de jerarquías en la red; de la imposibilidad fáctica de la censura, de la anarquía autogestionaria y la democratización global.³ Es el gran mito de la transparencia y el contacto permanente; la ilusión de la absoluta comunicabilidad de realidades-verdades mediáticas que se asientan en las imágenes tomadas en tiempo real y los sondeos de opinión. Mito cuya estética de producción —más que de reproducción— es paralela a la que en el “mundo real” propicia fenómenos como la publicidad, el marketing y la moda: estética de lo efímero, solidaria del diseño racional y calculado, de la conexión permanente y las interfaces amigables. Mito cuya ética

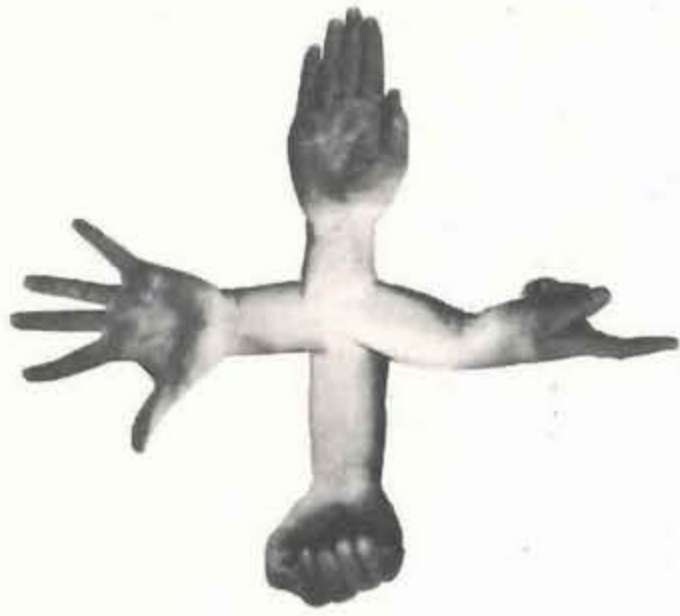
es la de la indistinción entre comunicación como “atributo humano de poner en común, en el necesario reconocimiento de otro con quien comulgar”⁴ y comunicación como mero pasaje de información. La de la equivalencia entre realidad (comunicada) y verdad. La toma de posición en favor del signo —del código— y en contra del sentido.⁵ El mito revitalizado de la máquina total.

* * * *

¿Qué significa decir que Internet es una máquina total? En nuestra cultura, y sobre todo en los últimos doscientos años, el mundo de la Megamáquina, como lo llama Lewis Mumford, ha sido prolífico en este tipo de constructos. El “hecho social total” del capitalismo⁶ propuso una serie de aparatos o máquinas totales que operaron según las técnicas de la administración, la vigilancia y el control para ordenar y racionalizar los espacios, para normalizar los cuerpos y las mentalidades de acuerdo con las nuevas condiciones económico-técnico-culturales: así, el modelo urbanístico del barón Georges Eugène Haussmann en la ciudad de París de mediados de siglo XIX combinado con el esquema panóptico de la fábrica-prisión dio a luz a los ciudadanos trabajadores del taylorismo y el fordismo. Así, el Estado rigurosamente medicalizado y estadístico de la primera mitad de nuestro siglo permitió las formaciones militarizadas de consumidores usuarios en la sociedad de consumo controlado. Así, el esquema perceptual y sociológico del Arte, que delimitaba con precisión los espacios (físicos e imaginarios) y los campos de acción del artista y el público espectador, deja paso de a poco al sujeto total de la cultura popular-mediática, cuyo mejor exponente es la “comunidad electrónica” de operadores usuarios.

Ahora, cuando ya no quedan continentes por colonizar, cuando los satélites han escudriñado los rincones más recónditos del planeta y los seres humanos han sido escrupulosamente censados y auscultados, el capitalismo tardío, la cultura de la tecnocomunicación electrónica, da a luz un nuevo ambiente, un nuevo ecosistema virtual (el *ciberespacio*, como lo bautizó William Gibson en su novela *Neuromante*, de 1984). Esta realidad virtual⁷ permite *navegar* en espacios inmateriales construidos de manera artificial; propone recorrerlos desde una silla e *interactuar* con ellos, operar sobre las informaciones y los datos que transitan por las redes; hace posible la paradoja del *inner environment* (entorno interior) de generación informática.

Estos entornos están habitados por “*dividuos*” (Deleuze) modelados en una especial y novedosa simbiosis hombre-máquina, cuyo mayor peligro no es —como creen algunos— la posibilidad de que la máquina termine devorando al hombre, sino que el hombre acabe por asumir que su existencia es



(1. Viene de p. 69)

El origen de Internet puede rastrearse por septiembre de 1969, en plena Guerra Fría, cuando cuatro ordenadores de los Estados Unidos se interconectaron como parte de un experimento de la Agencia de Proyectos de Defensa Avanzada (ARPA) para desarrollar un sistema de comunicación que pudiera mantener en contacto a altos cargos militares en caso de un ataque nuclear. A fin de evitar el riesgo de que un ataque de ese tipo obstruyera un puesto de mando central y dejara al ejército sin “cabeza”, diseñaron ARPAnet, un sistema de intercambio de información totalmente descentralizado. Su utilización se difundió a las universidades y centros de investigación recién en 1984, cuando la National Science Foundation creó la NSFnet. Pero el giro fundamental de Internet, que la llevó a desarrollarse a nivel mundial, estuvo ligado sobre todo a la caída del bloque soviético, entre 1989 y 1990. Este proceso llevó a los Estados Unidos a replantear doblemente su estrategia: en relación al proyecto matriz de la Era Reagan, el programa de defensa conocido como Guerra de las Galaxias, y en relación a la red de redes, que desde 1993 no sólo puede utilizarse con fines militares, científicos y educativos, sino que también abrió sus *ventanas* a las transacciones comerciales.

2. La frase fue, además, el título de la convocatoria al segundo encuentro cyberpunk europeo, New Age II, que se celebró en Madrid en junio de 1995. Respecto de la Ley de Decencia, aprobada el 8 de febrero de 1996; del fallo del tribunal federal de Filadelfia, que en junio declaró la inconstitucionalidad de algunos aspectos de la legislación, y de los antecedentes de censura en la red, ver —entre la abundante bibliografía—: C. Platt, “Los americanos no somos tan libres como pensamos”, en *Wired*, abril, 1996, y M. Meyer, “¿De quién es la Internet?”, en *Newsweek*, 26 de junio de 1996.

3. Los más entusiastas hablan de la existencia de “una verdadera contracultura

digital, que promoverá la interdependencia en lugar del aislamiento (...) una revolución tecnológica que comienza a remodelar nuestra sociedad y que está basada no en la jerarquía sino en la descentralización, no en la rigidez sino en la fluidez”. Ver: J. Mayo, “La contracultura digital”, y R. Ascott, “¿Hay amor en el abrazo telemático?”, ambas en *El viejo topo*, N° 72, febrero, 1994. Claro que estas voces no hablan de la exclusión de más de un 60 por ciento de la población mundial a la miserable condición de analfabeto informático —lo cual, si se atiende a las condiciones de abyección a las que ya está sometida la mayor parte de la humanidad, y por razones en absoluto desvinculadas con la introducción de las nuevas tecnologías informáticas en los procesos productivos, no parece un peligro grave. Excepto porque sin dudas acelera y refuerza esas desigualdades.

4. Héctor Schmucler, “Los riesgos de la pancomunicación”, en *Causas y Azares*, N° 4, Buenos Aires, invierno, 1996.

5. Dice Alejandro Piscitelli que “mientras el viejo mundo cultural se organizaba alrededor de una cascada de interpretaciones, el mundo contemporáneo está apuntalado por una red de operaciones. Antes, el hilo conductor era el gesto; ahora es la programación. Se abandona la materia inerte en pos de modelos numéricos proteiformes, libres del tiempo largo de la maduración. El orden del control efectivo y calculado suplanta la interpretación; el orden del código borra el del signo. El lenguaje comienza a *subordinarse al cálculo*” (resaltado en el original). A. Piscitelli, *Ciberculturas*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 129.

6. Sobre la tesis del capitalismo como hecho social total, ver C. Castoriadis, “La época del conformismo generalizado”, en *El mundo fragmentado*, Buenos Aires, Altamira, 1993.

7. Hay dos acepciones corrientes de realidad virtual (RV): una, más general, que llama RV a todas las prácticas que surgen a partir del uso de las computadoras, desde los fenómenos de *telepresencia*, a la *navegación* por el ciberespacio, desde los simuladores de vuelo al llamado arte electrónico. Otra, restringida, reserva el término para las tecnologías informáticas de simulación que permiten al usuario sumergirse en mundos artificiales y transmiten la sensación de “estar ahí”. El caso prototípico es el de los juegos en tres dimensiones que requieren casco y guantes con sensores electromagnéticos para “habitar” un espacio artificial figurativo con el que se interactúa. Aquí utilizamos RV en el primer sentido.

reductible a la lógica implacable del artefacto electrónico. Tiene razón el comunicólogo alemán Norbert Bolz cuando dice que “el hecho de que los nuevos medios penetren en la realidad es la realidad”. En todo caso, el problema es si sabemos de qué realidad estamos hablando; y si el imperativo de ese “real” debe ser abrazado incuestionadamente.

Como buena máquina total, Internet es (vivida como) instrumento y fin; objeto empírico y modelo ideal; mapa y territorio. Es a la vez a priori mediático de la experiencia perceptual humana —como lo fueron en su momento el libro, la fotografía, el cine, la televisión—, y modelo al que aspiran las otras máquinas. Del mismo modo que hace siete siglos una máquina no protésica como el reloj contribuyó a imponer una experiencia perceptual del tiempo y el espacio como sistemas abstractos, mensurables y cuantificables, escindidos de la experiencia y los ritmos orgánicos, Internet se propone ahora como construcción (in)material y significación imaginaria que no sólo amplía las capacidades de almacenamiento y distribución de la información, sino que modela la percepción, propone una nueva forma de relación hombre-mundo, organiza y da coherencia a un nuevo régimen de visibilidad. Finalmente es también un nuevo régimen de administración del poder, en la medida en que oculta buena parte de estas operaciones bajo el *charme* de la supuesta neutralidad e inevitabilidad de la tecnociencia.⁸

Así, la eficacia de la máquina Internet es doble: como medio, tiene sus propios engranajes y emplazamientos. Los sistemas hombre-máquina conectados entre sí mediante redes ordenadas jerárquicamente⁹ permiten ciertas operaciones, como la interactividad, la telepresencia —que otros llaman también

teleexistencia—, el teletrabajo, la comunicación de una a otra punta del planeta en tiempo real. Estas operaciones instauran nuevas relaciones de producción, distribución y consumo audiovisual: la disolución de los lugares fijos de emisión y recepción, la disponibilidad inmediata (o al menos con mediaciones no del todo evidentes) de material, la multiperspectividad de imágenes y sonidos inestables que se disuelven en un paisaje óptico cambiante. Prescriben reglas de uso —en especial la exigencia del respeto puntilloso a las reglas del programa— e imprimen determinados gestos en los cuerpos de quienes operan en/con las pantallas: el pasaje del “biosedentarismo televisivo” al “nomadismo alucinatorio del operador”¹⁰ y la necesidad de aprender a interactuar con interfaces que no por amigables dejan de exigir determinados saberes nuevos, desde el manejo del *mouse* hasta la adecuación a un “pensamiento” inflexible, que no acepta errores de tipeo ni mensajes contradictorios o paradójales. Como ideología, Internet es un modelo de mundo que disciplina las subjetividades y los cuerpos en función de la lógica propia de esas mismas operaciones y relaciones a que da lugar.

No es un dato en absoluto menor el de que para poder no tanto navegar, sino bucear en las profundidades de Internet es necesario conocer el lenguaje binario, el de los bits. Todo lo que existe en el mundo virtual de Internet, existe y está allí en tanto es comunicable (transmisible, traducible) por medio de impulsos eléctricos, de unos y ceros. Detrás de esos entornos simulados, de esos espacios sin extensión y sin materia, hay máquinas que operan por transposición analógica de datos y algoritmos matemáticos —y poco hace a la cuestión que éstos sean “secuenciales” o “en paralelo”—. Las redes computacionales exigen detallar en forma

muy precisa y según códigos estrictos cada uno de los pasos a seguir en la confección y utilización de un programa. “La tecnociencia opera a tal escala que una simulación es indispensable para poner en relación un funcionamiento oscuro u opaco con nuestra escala sensorial y nuestros modelos culturales”, dice Piscitelli.¹¹ Pero esas simulaciones, esas interfaces cada vez más simples de manejar, fabrican una ilusión de transparencia que es análoga, en el plano material-técnico, a la que ofrece la fascinación tecnológica respecto de la ideología totalizante de la red: ocultarse a sí misma como presencia imprescindible para la operatividad del sistema, hacerse invisible para facilitar la consecución de “resultados”.

La estrategia de Internet es presentarse como modelo rizomático de redes invisibles cuyo diseño se asemeja punto por punto al caos organizable, pero nunca del todo organizado, del mundo; pero a la vez negarse a sí misma en tanto que dispositivo tecnológico, económico, político e ideológico históricamente construido. Como si después de todo, ese rizoma caótico —que es Internet y que también es el “mundo real”— no estuviese al fin organizado de algún modo. Como si de la premisa (a la vez científica, cultural y estética) de que no hay un orden único, un progreso lineal, una realidad fija e inmutable, un sujeto centrado o un poder localizable, pudiera extraerse la conclusión de que no hay órdenes relativamente estables y establecidos, progresos más o menos calculables o (in)deseables, realidades vividas, sujetos sujetados y poderes en circulación que se ejercen y son eficaces.

* * * *

“Cada año las interfaces son más amigables con el usuario, cada vez más simples. Y esto significa que hay una enor-

me parte del mundo computarizado que vive en la superficie de las pantallas y sólo un muy pequeño grupo que diseña los programas. Diseñar un programa es producir las condiciones de posibilidad de hacer todo con ese programa; así, mientras se produce la ilusión de libertad, de absoluta libertad para escribir y producir imágenes gráficas, de hecho esa libertad está restringida por el a priori del programa, que es invisible".¹²

Esta denuncia de Bolz apunta a un asunto clave: el hecho de que con los nuevos medios los hombres se dividen no sólo entre informatizados y no informatizados, sino también entre programadores y usuarios. Y que estos últimos serán, tarde o temprano, las "verdaderas víctimas del desarrollo tecnológico", a menos que adquieran la "competencia adecuada acerca de cómo manejar los medios y las tecnologías" y que logren incluso "tener con ellos una relación gozosa". Esto lleva al autor a promover una "alfabetización mediática" a escala global, para que el Tercer Mundo (geográfico y/o cibernético) aprenda a producir su propio software. Lo que equivale a decir que invente sus propios mundos posibles; que invada la red con sus creaciones; que colonice, él también, el nuevo mundo virtual con sus costumbres, sus ideas, su folklore, sus pintoresquismos. Así, el subdesarrollo informático es el nuevo obstáculo a sortear por los pobres de información para ingresar en una época que, predica Al Gore, nos llevará al "desarrollo sostenible de la gran familia humana" que consistirá en "un progreso económico, en democracias sólidas, en un mejor manejo del medio ambiente y en una atención sanitaria más avanzada".¹³

Sin embargo, la pseudoingenuidad de una propuesta semejante no deja de ser llamativa. ¿Por qué habría de someterse el



8. Nicholas Negroponte afirma que la era digital es "una fuerza natural (que) no debe ser negada ni detenida". N. Negroponte, *Ser digital*, Buenos Aires, Atlántida, 1995.

9. Pese a toda la literatura que circula acerca de la supuesta "igualdad" u "horizontalidad" de las relaciones en la red, hay en Internet al menos dos grandes divisorias de aguas: una, entre los programadores y los usuarios, que abordaremos en seguida. Otra, entre los diferentes puntos de enlace con la red: en primer lugar aparecen las grandes firmas comerciales "servidoras" de Internet (IBM, CompuServe, America On Line, etcétera), que venden la conexión a distribuidores "minoristas" y éstos la ofrecen a los usuarios. Por otro lado, las redes amateurs al estilo de FIDOnet también tienen su estructura jerárquica, que incluye escalones descendentes desde los "nodos" a los "hubs" y de allí a los "fucking users", como literalmente se denomina en la jerga cibernauta a los usuarios recién iniciados.

10. Según las palabras de R. Gubern en "Las nuevas fronteras de la imagen", en *Claves de razón práctica*, N° 58, diciembre, 1995.

11. A. Piscitelli, "El tiempo se acaba. Del péndulo al reloj virtual", en S. Bleichmar (ed.), *Temporalidad, determinación, azar*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

12. N. Bolz, *El caos controlado*, Frankfurt, 1994 y "La postmodernidad es el moderno servicio postal", en *Frankfurter Hefte*, enero, 1995.

13. A. Gore, "Para crecer el mundo necesita datos", en *Clarín*, 8 de octubre 1994.

Tercer Mundo a un servicio digital obligatorio si no es porque se considera que el imperativo categórico de la Era Virtual, el *estar comunicado*, mucho más que simplemente “irrevocable e imparable”,¹⁴ es bienvenido? Frente al hombre y frente al cuerpo social, la máquina total se propone a sí misma y al tipo de relación que genera como la mejor, y acaso la única relación posible. Elevadas a la categoría de modelo, de prototipo, las tecnologías digitales son el centro de una feroz lucha por la apropiación tecnológica y material, perceptual y filosófica del mundo: el disciplinamiento de los cuerpos y de la existencia por la lógica binaria y la ideología de la tecnocomunicación.

La batalla por el arte

Uno de los temas que más ocupa a quienes intentan analizar los cambios que traen aparejados las nuevas tecnologías teleinformáticas es el de las posibilidades y alcances de un eventual *arte electrónico*. Dos son las posturas que dominan las discusiones respecto de este tema: una que afirma no sólo la posibilidad sino la existencia —por ahora incipiente, pero en vertiginoso ascenso— del *ciberarte*, cuya principal característica sería la de venir a redimir a la red de su origen bélico, de su existencia meramente instrumental y utilitaria, en favor de una experiencia estética que, a diferencia del arte moderno o burgués, postula relaciones más “democráticas” entre autores y público. La otra enfatiza el cambio de régimen analógico a numérico propiciado por los nuevos medios, y preanuncia (por enésima vez) la muerte del arte, esta vez asociada al quiebre del paradigma de la creación en favor de una teoría de la comunicación, el diseño y la combinatoria.

Ambas tesis parten de una serie de observaciones y presupuestos comunes, aunque difieren en las consecuencias que de ellos extraen. En general, coinciden en que las imágenes generadas por computadoras y/o difundidas a través de la red inauguran nuevos modos de producción, circulación y consumo audiovisual cuyas claves son: uno, la desaparición de la figura del autor. Dos, la universalización (“democratización”) de la distribución de materiales gracias a la red. Tres, la posibilidad de que los espectadores-usuarios puedan interactuar con las imágenes, textos, sonidos, que aparecen en la pantalla transformándolos a su gusto, posibilidad que disuelve de paso la noción de “obra de arte” en tanto objeto estable y duradero.

Veamos estos supuestos más de cerca: la crisis del concepto de autor no es nueva; todo el arte del siglo XX está empapado de la reflexión acerca del carácter elitista y mercantil que asume, en el

sistema del arte burgués, la figura romántica del genio creador, que se complementa con la de un público espectador-receptor pasivo. Esta discusión ya aparece explícita en las vanguardias clásicas de principios de siglo, en Dadá y los surrealistas. En la polémica exaltación de la firma en Warhol o Dalí. En la discusión que introdujeron los críticos y cineastas franceses de la *Nouvelle Vague* acerca de la posibilidad de hablar de un autor en el cine. En general, toda la reivindicación de la cultura popular-masiva tiene una de sus fuentes de inspiración en este tema, lo mismo que los desarrollos de la Estética de la Recepción, que efectuaron desde la Escuela de Constanza autores como Hans Jauss y Wolfgang Iser.

Refiriéndose a este tópico, el crítico e *infoartista* español Vicente Carretón Cano señala que la noción de autor será próximamente reemplazada por la de “redes de asociación telemática”, en las que “el artista electrónico se limita a crear un contexto que el observador complementa. Produce una estructura marcadamente inestable, más democrática y abierta, en la que el usuario participa y completa el proceso de producción”.¹⁵

Esta afirmación pone en juego menos la crítica al concepto de autor que la estabilidad del objeto artístico: es evidente que todo artista “se limita a crear contextos”, a partir de los cuales el espectador, el receptor, el lector debe completar el sentido. La “obra de arte” se caracteriza precisamente por su carácter plural, por su apertura a diferentes interpretaciones o lecturas, por la imposibilidad de asir y cerrar un sentido único. Si en algo se diferencia el arte del paradigma de la comunicación en tanto transmisión de un *mensaje* es precisamente por su carácter no lineal, por su imprevisibilidad, por su búsqueda del diálogo a través de lo que Marc Le Bot llama “la experiencia de alteridad enigmática de lo real”. El argumento de Carretón, en cambio, se hace fuerte en su segunda parte, que enfoca el carácter inestable, efímero, inmaterial, de las obras que circulan por la red.

Si bien vale recordar ejemplos de obras esencialmente inestables en toda la tradición del arte del último siglo, y más aún —desde las improvisaciones en teatro o en jazz a los *ready made* de Duchamp, desde los *vivo-dito* del argentino Alberto Greco a las novelas folletinescas de fines de siglo pasado, en las que los personajes cambiaban el color de sus ojos porque también cambiaban las manos que los iban escribiendo conforme pasaban los meses y se renovaban (o no) los contratos—, ésta sí puede postularse como una “diferencia” entre el arte electrónico y el arte anterior. La condición inestable de los productos del arte informático, fundada en las posibilidades técnicas del nuevo medio, aparece así como una de las claves del cambio en el régimen de mirada al que asiste el fin de siglo.

Esta inestabilidad conspira sin dudas contra la idea de autor,

en tanto es prácticamente imposible identificar un estilo "autoral" cuando la obra (des)aparece como el resultado de una potencial creación-recreación colectiva y en permanente alteración. No obstante, esta afirmación reclama volver a lo dicho más arriba acerca de la ilusión de libertad en las tecnologías teleinformáticas, que se conecta estrechamente con las cuestiones de la *interactividad* y de las relaciones supuestamente "horizontales", no jerárquicas, entre "autores" y "consumidores".

Para la imaginería tecnofascinada, el intercambio de información a través de las redes posibilita la libre circulación de materiales —no sólo útiles sino también creativos y hasta revolucionarios— que no dependen ya de los avatares del mercado del arte; no padecen censuras ni requieren intermediarios, sino que simplemente están ahí, disponibles para todos. El arte de las redes estaría así en condiciones de liberarse, y liberar a la humanidad, de las trampas de la industria cultural, con su régimen mercantil y su ejército de editores, galeristas, productores ejecutivos, distribuidores, empresarios multimedia, jefes de prensa, comentaristas especializados y demás, así como de evitar la conversión del público lector, oyente, espectador en esa masa amorfa de simples consumidores de novedades que se suele hacer corresponder con los medios masivos de difusión tradicionales, como la radio o la TV. Los lugares del emisor/ productor y el receptor/espectador pasan a ser intercambiables: cualquiera puede crear o modificar una obra y reenviarla al ciberespacio; cualquiera deviene en *infoartista* con sólo apretar un par de teclas.

Esta perspectiva desconoce la naturaleza de las relaciones en la red, la efectiva desigualdad que existe —como mencionábamos antes— entre usuarios y programadores. El que los nuevos medios permitan que el lector-usuario se convierta en explorador, navegante e inclusive coautor de hipertextos; que opere sobre las imágenes del mundo virtual para modificar recorridos, alterar líneas y colores y sonidos, para incluir algunos toques personales en las imágenes que aparecen en pantalla, hace aparecer al arte generado y difundido por los ordenadores como "más democrático" que el tradicional circuito del arte. Pero esa interacción está pautada de antemano: si bien los hipertextos, y todavía más los hipermedia,

permiten saltar de un *link* a otro; si bien es posible dar infinitas marchas y contramarchas, esa libertad sólo puede ejercerse dentro de los límites de un menú de opciones preestablecidas por el programa.

De hecho, no es posible ser un "amateur" en materia de programación: si alguien intenta hacer un buen cuadro y no lo logra, producirá al menos un cuadro mediocre (o incluso uno maravilloso que puede ser revalorado por las generaciones posteriores, si atendemos a casos como el de Van Gogh). Pero si alguien intenta hacer un programa y no lo consigue, no habrá producido nada: si el producto no *funciona*, no existe ni existirá nunca. Para "crear mundos posibles" en la red de redes es necesario un conocimiento específico de base matemática que la gran mayoría de las veces está vedado al común de los usuarios. Roman Gubern lo dice así:

"La imagen [generada por computadoras] nace como consecuencia de un proceso de interacción que constituye casi un diálogo en tiempo real entre el operador de la máquina y el programador, que, aunque físicamente ausente, está vicarialmente representado en la máquina por su programa. Los límites a la invención y a la creatividad de la imagen vienen impuestos, por tanto, por las posibilidades del programa utilizado. Tampoco se puede imaginar una imagen infográfica (previsualizar un resultado) sin conocer las posibilidades de tal programa".¹⁶

Por otra parte, modificar una obra que circula por la red no implica que el arte ha sido final e irremediamente

14. Según afirma Negroponte en *Ser digital*, op. cit.

15. Carretón Cano expuso esta tesis en el seminario "La percepción en la era de la realidad virtual", organizado por el Instituto Goethe de Buenos Aires en agosto de 1995.

16. R. Gubern, op. cit. Acaso cabría preguntarse si lo que llamamos "obra" no está hoy más cerca del programa de software que organiza los "mundos posibles" que en la imagen que aparece en la pantalla. De todos modos, esta cuestión no es relevante en el marco de este trabajo. Primero, porque una mirada apenas atenta a las discusiones sobre el problema de la localización de un autor en la historia de las llamadas artes combinadas (cine, teatro, danza) ya da una idea de las dificultades de emprender un debate semejante. Segundo, porque no se intenta aquí defender obstinadamente la persistencia de la figura del autor, sino de reflexionar acerca de determinados argumentos que aparecen como naturales y obvios en relación a las nuevas tecnologías.

democratizado (matado), sino simplemente que es posible hacer sobre esa obra todas las variaciones que se quieran. ¿Acaso las citas, el plagio más o menos literal, la alusión, la copia lisa y llana,

no son todas formas de “interactividad” con el arte —literario, plástico, musical—? Está claro que la red

de redes habilita a esa posibilidad con mayor énfasis que otros medios, pero a esta evidencia se la debe confrontar con otras no menos relevantes: en principio, esa potencialidad no está

constituyendo hoy la dinámica de uso más corriente en la red —habría que esperar que todos los usuarios dispusieran

de los programas que permiten esas operaciones, posibilidad que por ahora es

bastante más lejana de lo que cualquier cibereufórico quisiera tener que admitir. Pero sobre todo hay que considerar el hecho de que las posibilidades de un medio jamás “obligan”. El científico y experto en informática Joseph Weizenbaum sostiene que “sólo muy rara vez, acaso nunca, han sido inventados simultáneamente una tarea y un instrumento”;¹⁷ lo que significa decir también que la invención de un medio, de un aparato técnico, no implica su utilización en todos los sentidos, modos y campos para los que potencialmente está habilitado, sino sólo en aquellos en los que la sociedad en que aparece le da cabida y posibilidades de expansión.¹⁸

Finalmente, cabe preguntarse acerca de la pertinencia de la noción misma de “arte electrónico”. Hasta el momento, no puede decirse que la era digital haya dado a luz un nuevo tipo de arte, al que se podría denominar arte electrónico o digital, infoarte o ciberarte. Si bien es cierto que los entornos conectados en red permiten crear cualquier imagen, cualquier sonido, cualquier texto (visible, audible o legible) con la combinatoria de elementos de la pintura, la fotografía, la poesía, la música o el cine, también lo es el hecho de que esas imágenes, sonidos o palabras no hablan de las posibilidades plásticas, poéticas, musicales del artefacto, sino de su mera capacidad para hacer de soporte de diferentes artes. Nuevo puede ser su enorme potencial de combinarlas entre sí, pero en definitiva esa combinación no hace de las obras propiciadas por las tecnologías electrónicas sino formas exaltadas del collage.¹⁹

Con esto no se está queriendo decir que no se pueda hacer “arte” en la red. Seguramente es posible, y así lo demuestran trabajos como los de Simon Biggs o Laurie Anderson.²⁰ Ante sus obras, que no son meras exaltaciones de las posibilidades técnicas del medio, uno puede contemplar formas y colores, escuchar sonidos, experimentar sensaciones que llevan al goce estético, a la

vivencia de arte, a esa inexplicable pero reconocible relación sensual que se da entre una obra —un acontecimiento— y los hombres que la crean y recrean. Pero ese arte no es arte “computacional” —a menos que admitamos que existe un arte “papelil”, un arte “celuloidal”—. Es sabido que un lenguaje no se define por el medio que lo soporta, sino al menos por la conjunción de un régimen histórico-cultural de organización perceptual y reglas igualmente históricas de composición temática, retórica y enunciativa. Acaso el “arte electrónico” tiene que crear todavía un lenguaje, un modo de ser propio, y nada lo inhibe para hacerlo. Pero por ahora ese arte no existe como tal. Sólo se trata de las mismas viejas artes, ahora combinadas en la tela-pantalla audiovisual.

Muchas de estas objeciones están en la base de la segunda tesis antes enunciada, según la cual estos problemas llevan a tener que admitir que cuando hablamos de “arte electrónico” estamos diciendo, o bien simplemente que el arte tradicional incorporó a su repertorio nuevas materias significantes (las imágenes generadas por computadoras) y nuevos soportes mediales (pantallas interconectadas en redes digitales), es decir la constatación o la apuesta por una “utilización artística” de los nuevos medios, o bien que estamos frente a algo muy diferente del arte. Algunos llaman a esto diseño. Otros, comunicación y combinatoria.

La base general de esta hipótesis tampoco es nueva. Ya fue planteada —entre otros— por el mexicano Juan Acha en su trabajo *Introducción a la teoría de los diseños*.²¹ Desde una óptica materialista y socioantropológica, Acha señala que al menos desde 1851 —año de la primera exposición universal, organizada en el Palacio de Cristal londinense— estamos asistiendo al fin de la hegemonía del arte en tanto sistema estético nacido históricamente con la modernidad, y cuyo germen se rastrea en los trabajos de Giotto, allá por el 1300. El beneficiario de esta caída es el sistema emergente de los diseños, basado en una producción “proyectiva y directorial... destinada a un público masivo”. “Lo específico de los diseños —escribe Acha— consiste en la innovación de las configuraciones provistas de elementos estéticos y hermanadas con el valor de uso de los productos industriales y masivos”. Así como el arte (burgués) desplazó a la producción artesanal, los diseños han provocado el corrimiento de las artes y artesanías al lugar de prácticas residuales.

Al exponer su teoría, Acha realiza una salvedad importante: en su análisis, lo estético y lo artístico no se identifican. El campo de la estética es para él mucho más amplio que



17. J. Weizembaum, *La frontera entre el ordenador y la mente*, Madrid, Pirámide, 1978.

18. Esto se ve claramente en el caso del cine: en su libro *El tragaluz del infinito*, Noël Burch analiza cómo, a partir sobre todo de David Griffith, el cine americano logró imponer la narrativa ficcional y diegética que hoy denominamos clásica como “modelo de representación institucional” (MRI), a contrapelo de otras posibilidades que fueron siendo desplazadas, como el ilusionismo figurativo de Georges Méliès —quien inclusive pintaba a mano sus películas— o los fascinantes trucajes fotográficos de Georges Albert Smith. El cine del MRI, que constituye la base del llamado cine de género, en absoluto agota las potencialidades expresivas del artefacto cinematográfico; sin embargo se constituyó como sistema narrativo hegemónico al menos hasta la década del '50, y más tarde siguió marcando el modelo al cual se remitían las demás obras, ya para continuar la tradición como para romper con ella. N. Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

19. Para hablar el nuevo “lenguaje”, en todo caso, no habría que partir de la capacidad de cada “usuario” para armar sus propias combinaciones de artes preexistentes, sino más bien por la existencia de una especificidad, que comienza recién luego de que se ha establecido una especial combinación de materia y lo que Eliseo Verón llamaba “reglas constitutivas” que vuelven a aquella significante. Siguiendo el esquema de Verón, la materialidad significante primaria de la computadora está organizada por reglas de arbitrariedad, discontinuidad, no similaridad y sustitución: se trata, como ya se ha dicho, del lenguaje binario, que mediante procedimientos matemático-lógicos combinados con elementos técnicos puede crear sus propias imágenes sin necesidad de “referente” (las imágenes generadas por computadora en sentido estricto, creadas siempre a partir de lo que el

programa preexistente permite) y convertirse en soporte simulado de otras materias significantes que provienen enteramente desde “afuera” (escaneado de fotos o pinturas; grabación de sonidos o música). Todo esto no es poco, no está nada mal. Pero no hay allí una especificidad nueva: es un trabajo de combinatoria de sonidos, colores y formas del mismo modo en que la música puede llegar a entenderse como una combinatoria de sonidos y la literatura como una combinatoria de palabras.

20. No se me escapa que estoy nombrando “autores” —lo que va en contra de uno de los fundamentos básicos del ciberarte—. Pero sólo lo hago para señalar una constatación: la de que pese a exaltar la muerte del autor y de los lugares prefijados de emisor y receptor, el autodenominado arte electrónico no ha logrado aún sustraerse al esquema tradicional de la obra firmada, y su mayor novedad consiste en requerir determinados gestos en el espectador-usuario para, literalmente, “poner en marcha” la obra-programa. La supuesta horizontalidad de las relaciones se reduce, en estos casos, a proponer instalaciones virtuales más o menos laberínticas en los que el usuario debe “entrar” y “moverse” para pasar de una imagen a otra, de una situación a otra —y celebrar, de paso, los brillos centelleantes de hardwares y softwares cada vez más sofisticados—. En la mayoría de los casos, además, estos programas siguen el diseño de los videojuegos, en los que se propone una meta o finalidad, que puede ser derrotar a un eventual enemigo o descubrir elementos escondidos, al estilo de una búsqueda del tesoro. Como si no bastara que la imagen o el sonido estén ahí y puedan ser alterados, sino que deben tener un sentido, una funcionalidad, preestablecidos. Tal es el caso de la mayor parte de los trabajos que presentó en Buenos Aires este año el director del VideoFest de Berlín, Micky Kwella. No casualmente ese festival inauguró en la edición 1996 una sección especialmente dedicada al “arte informático” —lo mismo que la Feria Internacional de Arte



Contemporáneo (ARCO)—: el ingreso del ciberarte a los circuitos de exposición del arte tradicional son otro indicio de que *la criatura* todavía no ha logrado una especificidad que la coloque definitivamente fuera de los cánones del sistema del arte.

21. J. Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*, México, 1988. En otra clave, también Régis Debray intenta historizar los “códigos de lo visible”, para lo cual termina asumiendo una periodización bastante similar a la de Acha. Ver: R. Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1994.



el del arte, ya que este último concepto está restringido a un tipo específico de sistema estético basado en las nociones de artista libre y original, de obra única y de público informado e individual, típicas de la cultura estética de Occidente entre los siglos XVII y XIX.

A pesar de sus límites —muchas veces derivados del abordaje sociológico— el esquema permite una primera entrada a la perspectiva que habla de la “muerte del arte” —el arte ahora entendido en sentido amplio, es decir lo que para Acha es lo estético, y que para Heidegger es la Poesía (*Dichtung*)— como crisis de valoración de una determinada práctica o experiencia estética en el seno de una cultura. El propio Acha se queja de la “sobreevaluación” que registra hoy frente al diseño, al “objeto bello, al que por su pura funcionalidad práctica y por su geometrismo elemental, se considera capaz de satisfacer, si no todas, por lo menos las principales necesidades estéticas y artísticas del hombre actual, como si no tuviésemos necesidad de manifestaciones espirituales y de mayor intensidad estética”.

Desde otra perspectiva, Norbert Bolz se remite al constructivismo radical de las nuevas teorías de la percepción para argumentar que las cuestiones de la estética se han distanciado del terreno del arte. Y aún más: que ese corrimiento es necesario, y hasta deseable. Bolz sostiene que

“la idea de autoría es un constructo histórico de un tipo de producción cuya desaparición es irreversible por razones esencialmente técnicas: los nuevos medios hacen imposible pensar en un producto o invención como intuición de un autor. Hoy la creación está mucho más cerca de algo que podemos llamar permutación o variación. Producir cosas nuevas, ser innovador, ser creativo, es trabajar con elementos ya dados y jugar con ellos [...] Desde mediados del siglo XIX, la moda, la publicidad y el diseño justifican la sospecha de que lo realmente estético sucede más allá del arte y ha migrado a la industria. La estética ya no se orienta por el arte sino por la comunicación. Y precisamente cuando ya no se concibe como teoría histórica de las artes, la estética puede volverse la nueva ciencia rectora: teoría de la percepción mediada y medial. Es en este horizonte donde la praxis artística adquiere nuevo significado [y se constituye] como escuela para una educación en el lenguaje de las imágenes; como anti-entorno donde se entrena la percepción; como obra de arte total multimedial en el que se implementa técnicamente el “interplay of senses” [interjuego de los sentidos] de Mc Luhan”.²²

Aquí, la tesis de la muerte del genio iluminado aparece complementada con la idea de la ruptura, no sólo con el sistema estético del arte, sino con la experiencia de arte entendida como lo radicalmente otro de la utilidad y la funcionalidad, del cálculo y la programación. El arte, decía Heidegger, sustrae al objeto de su función; es el gesto de asombro ante la creación que se da en el momento de reposo, en el develamiento del mundo. En el contexto del avance de la tecnociencia sobre todas las esferas del quehacer humano, la tesis de la unión de arte (estética) y técnica no puede pasar por inocente. Adquiere el carácter de programa que excede la propuesta acaso torpe de una utilización artística de los nuevos medios para pasar a ser un llamamiento a la tecnificación del arte y su conversión en “combinatoria”, en “escuela de educación” o en campo de “entrenamiento técnico” de los sentidos: la domesticación del arte y su conversión (disolución) en comunicación —mediática y mediatizada—.

Son razones técnicas —nuevos medios, nuevos emplazamientos, nuevas reglas y circuitos de producción, distribución y consumo— las que permiten hablar de un desplazamiento de un sistema estético por otro, de una mutación en el régimen escópico dominante. Son razones políticas, ideológicas, las que llevan a exaltar la conversión del arte y la creación en comunicación y combinatoria.

Entra en escena así la disputa política, económica, simbólica en torno a qué lugar ocupa la experiencia del arte —el goce estético, el “efecto de arte”— en una cultura para la cual la “catástrofe de sentido” de la que hablaba Hölderlin es cada vez menos valorada como experiencia subjetiva de afirmación de la soberanía que como un problema práctico, una indisciplina disfuncional de la que más vale desembarazarse, ya a través de la hiperproducción de materiales cuya afluencia incesante impide la menor de las “distracciones” —es decir, favorece la dispersión permanente—, como por medio de una desestimación de la experiencia personal, subjetiva, de recogimiento, de contemplación, de demora.

Sabemos desde hace rato, desde Benjamin y Dadá, desde Nietzsche y los surrealistas, que la experiencia del arte, la contemplación, la mirada asombrada del mundo, está siendo avasallada por nuevas formas de consumo, de relación con los *objetos*. Sabemos que la sociedad contemporánea —no el fin de siglo, sino la era de la reproductibilidad técnica— propone una nueva economía política del consumo artístico. Antes señalábamos como una de las especificidades de las nuevas tecnologías digitales el carácter inestable de las imágenes que ellas producen. Esta inestabilidad es, en el fondo, no primordialmente el resultado de la interactividad de individuos-usuarios que

modifican las obras a su gusto, sino el modo de ser y de aparecer de las imágenes en una pantalla que funciona como máquina multimedial de emisión permanente de elementos seriales y variables. Las imágenes de síntesis y su tratamiento técnico —sus modelos de velocidad, de transformación y ubicuidad— exhiben formalmente la lógica social que las pone en marcha: a la vez que exigen del “usuario” una mirada atenta y una habilidad inusual para las respuestas inmediatas, sustituyen el diálogo por la interacción, la experiencia demorada de una dislocación del sentido por el éxtasis del estar conectado y la ilusión de comunicabilidad total.

Queda todavía como interrogante si las nuevas tecnologías lograrán imponer nuevas reglas perceptuales, nuevos regímenes de visión, acaso nuevos sistemas estéticos. Mientras tanto, seguimos *viendo, leyendo, oyendo* aquello que sucede, que transita por Internet. Que lo hagamos a ritmo vertiginoso —como se recorre el Museo del Louvre en busca de La Gioconda, para fotografiarla y partir raudos hacia la siguiente parada del ómnibus del tour— o que nos detengamos a *contemplantarlo* hace, todavía, la diferencia. Y esa diferencia está dada menos por las posibilidades técnicas de la red y sus modelos matemáticos que por la matriz social, el conjunto de significaciones imaginarias y decisiones políticas, en las que esas tecnologías están llamadas a insertarse. ◆



22. N. Bolz, “La percepción y los medios de comunicación”, en *Prisma*, revista del Instituto Goethe de Buenos Aires, enero, 1994.

El tejido estético de la historia

DANIEL MUNDO

LA PERSISTENCIA DE UN CLÁSICO NO ES OTRA COSA QUE EL IMPULSO QUE NOS LLEVA A PERSISTIR EN SU RASTRO: EN SUS PREGUNTAS. MAURICE MERLEAU-PONTY ENCONTRÓ UNA BRECHA POR DONDE HACER ASOMAR UN PENSAMIENTO SOBRE LOS SENTIDOS CORPORALES Y LOS VAIVENES DIALÉCTICOS QUE ELLOS MANTIENEN CON LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. EN ESTE ENSAYO SE EXPLORAN LAS IDEAS DE MERLEAU-PONTY SOBRE LA PERCEPCIÓN Y SU INTUICIÓN FUNDAMENTAL DE QUE TODA OBRA DE ARTE ABRE UN PORO EN EL MUNDO: UN MIRADOR, UN OMBLIGO, UN ABISMO, UNA CICATRIZ.

*Yo soy inapresable
en la inmanencia.*

PAUL KLEE

Parentemente el mundo se ha convertido en algo invisible, y nosotros, desaparecidos debajo de una estética del movimiento, de la desmemoria, del desarraigo, nos hemos transformado, ya no en un objeto —que era lo que se podía denunciar aún en las décadas del '40 y del '50—, sino en un haz de remisiones que no garantiza, como lo ve Debray, “el fin del mundo”,¹ sino casi todo lo contrario. Pero ¿remisiones de qué hacia qué? No de la Nada al Ser, que refiere a la ontología heredada, pero tampoco de una cosa a otra cosa; sino de algo más etéreo y a la vez más carnal: lo visible y lo invisible. Esto, sin duda, significa un movimiento o una serie de movimientos del pensar, movimientos que nosotros trataremos de rastrear en el pensamiento de Merleau-Ponty.

La remisión no es —dijimos— de algo a algo, y este des-fasaje no se resuelve si

continuamos en una dicotomía entre el Ser por un lado y la Nada por otro, entre un Ser pleno y una Nada vacía. Para esta relación, la nada y el ser son siempre entidades maleables, deformables o penetrables, pero como entidades distintas son, siempre, ajenos: “su aislamiento es lo que los une”.² Aquí la discusión no se limita a despejar esta dicotomía entre un ser y una nada como si se tratara de un positivo y un negativo que le serviría de complemento, como lo invisible sería sólo la ausencia de lo visible, o, en última instancia, aquello que la visión podría dejar de lado; detrás de esta idea aún se eleva el mundo de la verdad, del develamiento, ese

1. R. Debray, *La muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 255.

2. M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, (VI), Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 94.

acontecimiento nos da la idea de algo cerrado, concluido aunque no sea previsto; pero si la historia no termina de cerrarse, si el gesto significa más allá de su existencia empírica, y no deja de inaugurar sentidos nuevos, entonces ese sentido, en verdad, no deja de advenir y no termina de llegar, aunque *esté ahí*. Este acontecimiento o este advenimiento no se produciría *necesariamente* en la Historia, por la irrupción de nuevos regímenes de enunciados y de nuevas condiciones de visibilidad, aunque sea la historia la que nos los procure y sea la historia el único lugar en donde puedan manifestarse. Nosotros podríamos volver sobre los hechos históricos y registrarlos, describirlos y relatarlos; en este caso tendríamos con el hecho una relación de exterioridad, lo estaríamos viendo y dominando en su totalidad desde afuera, como un satélite que registra un sector localizado de la selva amazónica. Pero si nosotros pensamos que la historia no es algo que sucedió, sino que es algo que no deja de suceder, el acercamiento al hecho, entonces, consiste en abrirlo, abrir las cosas, escindir la palabras, no hablar *de* las cosas y *de* las palabras sino *desde* las palabras y *desde* las cosas.⁶ Es desde la encarnación del sentido desde donde debemos pensar la historia, y la condición de posibilidad de esta encarnación es un sujeto situado. ¿Es el lenguaje el lugar de esta encarnación? Sí y no, porque el lenguaje no es ya lo que vuelve posible al hombre, no es el lugar privilegiado que separaría a lo social de lo natural y al hombre de la naturaleza, porque la naturaleza tampoco es ese trasfondo sobre el que la sociedad se erigirá; el lenguaje permite situarme, me inserto en el lenguaje y es verdad que es por el lenguaje por lo que podemos rescatar la vida destinada a perderse de los hombres infames, pero yo y esos hombres —si no hablo sobre ellos sino desde ellos— nos insertamos en el lenguaje porque antes tuvimos la posibilidad de utilizarlo, porque antes lo utilicé de hecho y para utilizarlo debí vivir en un mundo común de lo Sensible, el mundo del lenguaje y de la visión y del tacto y del oído y del gusto y del olfato al que todos, para Merleau-Ponty, estamos milagrosamente destinados. Me inserto en el lenguaje como me inserto en la visión, me enlazo



en un mundo social como el mundo se enlaza en mí, “estamos condenados al sentido, y no podemos hacer o decir nada que no asuma un nombre en la historia”.⁷ Lo que no significa que la comunicación esté garantizada, y que lo

que vea o diga sea alguna vez *todo* lo que pueda ver o decir. Si no hay ilusión o engaño, no es porque las cosas son como son y las aceptemos como dadas, o porque la realidad sea una imagen y la verdad una conveniencia. La visión le tiene horror al vacío, y si el acontecimiento o el advenimiento encarnado no puede agotarse bajo una mirada panorámica, es en la medida en que no reduzcamos el acontecimiento a un objeto histórico y que lo encarnemos en un enunciado en el que se nos va la vida y en una visión que nunca es ajena a la historia. Ningún trascendentalismo: la historia es una piel, un suelo poroso que podemos disecar pero en el que también podemos hundirnos, por el cual podemos abismarnos en el *quiasmo* que si bien no conduce a un determinado lado tampoco nos abandona en ninguna parte.

Salvar la dialéctica, y que eso no signifique permanecer en ella. Primeramente deberíamos decir que para Merleau-Ponty la dialéctica es lo que era para Kant: “no tiene por objeto una cuestión arbitraria, [es] un problema que toda razón encuentra necesariamente en su camino”.⁸ Pero en la dialéctica fenomenológica no se resuelve una contradicción o un enfrentamiento material o ideal, ni es tampoco la superación de esta contradicción en una síntesis última: no encontraremos por un lado *lo visible* y por otro *lo invisible*, por un lado el sujeto y por otro el objeto. Como veíamos recién, en ningún hecho se plasma el sentido total de ese hecho, en ningún momento tenemos bajo nuestra mirada la totalidad del objeto observado, porque para tenerla deberíamos ver al objeto desde todos sus lados a la vez —como Dios o como un artefacto técnico—, lo cual no es posible para la experiencia humana. Por un lado, entonces, en la dialéctica heredada la relación contradictoria se dará entre elementos formalizados con anterioridad a su puesta en común, lo que posibilitaría resolver el problema sin nunca haberlo planteado, ya que se lo resolvería en el mundo puro de lo posible y no en el mundo político de lo histórico. Por otro lado, el mundo no es una positividad colmada y el hombre una nada que, para ser, debe negarse, la fórmula hegeliana de la negación de la negación que implica la destrucción de lo positivo y a la vez su reconstrucción. El hombre no es la negación de una positividad, para realizarse no debe ni negar el mundo ni negarse a sí mismo, ni destruirse ni destruir el mundo. No hay mundo a negar ni hay negación en los que no vaya inscripto el mismo hombre. El hombre, entonces, en lugar de ser una negación, es también una afirmación, no niega al mundo y al otro, lo que no quiere decir que acepta lo dado como único mundo posible: hace que el otro y el mundo sean. De este modo, la dialéctica no es una metodología de superación, ya que los momentos que la conforman, si verdaderamente la conforman, no pueden negarse, porque si se niegan ¿cómo participarían en la

conformación?: si la existencia de los acontecimientos se funda en esa manifestación sin trascendencia, en esa cosa en la que adviene provisoriamente el mundo y que no permite asegurar que lo fijado sea lo vivido, sino todo lo contrario, cada poro cristalizado, entonces, no es el producto de una síntesis, es un agujero sin fondo por el cual podemos salir de los estados o reconfigurar, con lo invisible, la visibilidad de las cosas.

Salvar la dialéctica no quiere decir perpetuarla o restituirla, es radicalizarla. A nosotros este gesto que abre Merleau nos sirve por lo menos por dos motivos: por un lado porque es él el que abre la posibilidad de abandonar una racionalidad objetivista que renuncia a habitar las cosas y se limita a pensarlas,” y esto no lo hace sólo en el último momento, cuando de algún modo intenta dejar atrás la fenomenología; ese gesto, esa apuesta por una filosofía estética la encontramos ya en *La fenomenología de la percepción*. Por otro lado, a nosotros no nos interesa el devenir de la dialéctica, sino de qué modo a partir de la dialéctica merleauPontiana se puede imaginar la relación del ego con el alter y con el mundo. En *Lo visible y lo invisible*, por lo menos en sus capítulos cuasi terminados, se plantearán dos concepciones distintas de la dialéctica, y ambas se oponen a lo que Merleau-Ponty llama la “mala dialéctica”, aquella que se apoya en un pensamiento tético para “recompensar al ser”. Para la primera concepción, la dialéctica se apoyará en el suelo originario de la lógica perceptiva o del esquema perceptual; es el intento de devolverle a la reflexión el suelo originario en el que se instituye, y que de algún modo se había abierto en *La fenomenología*. Será el cuerpo, aquí, será la palabra gestual ese suelo común a la reflexión y a la existencia: por el cuerpo descubro que no soy un Para-sí y que el otro no es un En-sí pero que tampoco es un simple Para-sí; que junto al Para-sí mi cuerpo tiene un Para-el-otro y que el otro también tiene un Para-mí, y que es a partir de estas exterioridades por lo que nos comunicamos. Entre el otro y yo aún habría una relación especular, en donde mis intenciones serían un reflejo de las intenciones del otro desde dentro de mi propio cuerpo; la visión sería aún lo que me permite tener una relación de distancia con el mundo y con el otro, y la palabra habitual sería aquello que se instituye como un producto segundo de la palabra hablante. Pero también en *Lo visible y lo invisible* Merleau comienza a plantear una relación con el otro que ya no se sustenta en una actitud refleja. El otro no está enfrente de mí como un ser corporal que participa en el mismo mundo que yo: el otro y yo somos carne del mismo mundo: “La visión hace lo que la reflexión jamás comprenderá: que el combate a veces no tenga vencedor, y el pensamiento no tenga titular. Yo le miro. Él ve que le estoy mirando. Yo veo que él lo ve. Él ve que yo veo que él ve... El análisis no tiene fin”.¹⁰ La cita pertenece al

prólogo de *Signos*, escrito contemporáneamente a *Lo visible y lo invisible*, en donde se dirá que la “buena dialéctica” no sólo plantea “la pluralidad de las relaciones y la ambigüedad”; plantea que toda división de un yo y un otro, aunque sea de un yo y un otro como exterioridad, es válida para el pensamiento reflexivo pero no para meditar la existencia: el otro no es aquel cuyas intencionalidades asumo como mías sino que es el que me permite interrogar el mundo, aquel que hace con su mirada que el mundo sea, para mi visión, un Visible; en toda relación entre el ego y el alter no hay un mundo de cosas dichas sino que el ego y el alter son al unísono el mundo. Merleau introducirá el concepto de “vidente visible” para, de algún modo, meditar esta situación.

¿Cómo y por qué la visión logra hacer lo que “la reflexión jamás comprenderá”? Y este mundo constituido por la visión, ¿deja de lado el lenguaje? ¿Merleau-Ponty está diciendo que ya no es por el lenguaje por lo que deberíamos preguntarnos y que en cambio sería la visión lo que nos permitiría comprender la manifestación humana? ¿Qué entiende Merleau-Ponty por visión? Es a estas preguntas a las que apuntábamos cuando decíamos que había que abandonar ese mundo dicotómico de un Ser y una Nada, de lo visible y lo invisible, de una cosa y otra cosa. “El pensamiento en tanto pensamiento no puede jactarse de expresar todo lo vivido: se le escapa su peso y su espesor”;¹¹ lo

6. “Un esfuerzo por reabrir el tiempo a partir de las implicaciones del presente”. M. Merleau-Ponty, *La fenomenología de la percepción*, (FP), México, FCE, 1957, p. 198.

7. FP, p. XVIII.

8. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, México, Porrúa, 1991.

9. M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, (EO), Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 9.

10. SI, pp. 24-25.

11. M. Merleau-Ponty, VI, pp. 114-115.

que no significa que la filosofía no deba interrogarse sobre esa “fe perceptiva” que nos hace mover por la historia y por los lugares con una cierta confianza ciega; es esta confianza, a la vez, lo que permite que lo movido de toda “apariencia” —aquello que hace que lo percibido no pierda su ambigüedad y que el ser no sea otra cosa más que esa apertura— “no rompa la evidencia de la cosa”, y lo que autoriza a descartar de las posibilidades de existencia una visión falsa y una visión verdadera, la ilusión y lo real.¹² Esta es la tarea que Merleau-Ponty se impuso, y que sólo podía ser resuelta parcialmente: no podía resolver desde la reflexión la gravedad de la existencia y la atmósfera que siempre la circunda. Lo que estalla en la visión, lo que cristaliza en lo Visible, nunca se cristaliza del todo, lo que se posee porque se ha encontrado no se termina de poseer porque nunca hay que dejar de buscarlo. Y sin embargo vemos, hablamos, vivimos con la seguridad del que tiene todas las respuestas; estas respuestas —dirá Merleau-Ponty—, sus certezas y sus dudas, son prestadas. Cuando el pintor se interroga, cuando pinta “por rodeos, transgresiones, usurpaciones e impulsos repentinos, no significa que el pintor no sepa lo que quiere, sino que lo que quiere está más acá de sus fines y de los medios”.¹³ Abandonar los fundamentos y abandonar finalmente la certeza de la reflexión para comprender la ambigüedad constitutiva del mundo, la indeterminación inmanente del ser, la inaprensibilidad del sentido, la incompletud del otro.¹⁴

* * *

*Esa inmovilidad de las cosas que nos rodean,
acaso es una cualidad que nosotros les imponemos,
con nuestra certidumbre de que ellas son esas cosas
y nada más que esas cosas, con la inmovilidad que toma nuestro
pensamiento frente a ellas.*

MARCEL PROUST

La visión ha dejado de ser un hecho natural y se ha convertido, también, en un foco a disciplinar y que, de hecho, cada época, cada a priori histórico hace a su modo. La visibilidad total concretó, por su opuesto, la utopía rousseauiana. Pero de tanto pensar la visibilidad la hemos, de alguna manera, naturalizado, y nos conformamos con pensar que el espectáculo del mundo es un objeto prefabricado que responde a intenciones y estrategias cuyo titular puede o no ser ubicado. Merleau-Ponty nos permite pensar que este nivel de denuncia y de reflexión es todo lo válido que un pensamiento objetivista puede serlo, pero no puede o no debe sostener que da cuenta *por fin* de la

experiencia vivida por un sujeto situado.¹⁵ No basta la denuncia para pensar, ya que uno puede tener con la denuncia y el hacer pensante la misma exterioridad que se tiene al momento de estudiar un mineral inédito. No discutiremos aquí si la difusión televisiva de luz y de información a nivel mundial conlleva detrás un alejamiento de la experiencia concreta que, supuestamente, se tenía en otros momentos históricos; o en todo caso lo discutiremos sin tematizar, ya que no sólo es un problema menor, sino que de hecho se resolverá por sí solo a partir de nuestro devenir argumentativo. Volver, desde Merleau-Ponty, a la visión es desustancializarla, es pensarla no como el producto del disciplinamiento de una época sino como la condición de posibilidad de todo disciplinamiento, porque es por la visión —por lo Sensible, y la visión es una de las maneras de lo Sensible, la manera que Merleau-Ponty elige para demostrar la pertenencia mutua de las cosas y el hombre— como por el lenguaje que nos sabemos existiendo en una sociedad; es dejar de abordar la visión como ese instrumento que nos aleja de las cosas y las objetiva, aunque tampoco debemos concebirla como el medio natural de contacto entre el hombre y las cosas; es rever la adecuación entre lo visto y lo real, pero no porque lo visto y lo real sean dimensiones distintas, sino porque, si bien no hay otro real que lo visto y no hay otra verdad que la *vivida*, es la adecuación lo que obliga a imaginar por separado a lo real y a lo visible, que se unirían en una tercera instancia superadora.¹⁶

La visión es un problema del espacio y es también un problema del tiempo. La visión es un problema del espacio, nos abre al espacio y abre el espacio en una relación que debemos aún pensar, pero a la que, sin terminar nunca de implicarnos, tampoco podremos abandonar a su suerte. La visibilidad como a priori destituye el a priori espacio-temporal. La suerte de nuestra relación con el espacio y el tiempo desde la visión es *nuestra* suerte, y es que el espectáculo del mundo nunca se organiza para sí mismo, “se organiza para X”.¹⁷ Y esta X no es una torre que vigila, registra, controla, y el espectáculo tampoco es una escena en tercera persona en la que los personajes intervienen de un modo instrumental o accidental, y cuyo devenir fue planeado con anterioridad a su encarnación escénica. El espectáculo del mundo, el mundo como espectáculo, aunque se presente como parcial y perspectivo, para el sentido común, que es el sentido de la ciencia, sería un espacio en el que nadie actúa, en donde nos limitaríamos a representar papeles y roles más o menos fijos a partir de los cuales recién actuaríamos en el mundo; para actuar, entonces, nos investiríamos con ropajes dados desde siempre, nos alienaríamos en personajes ajenos, en funciones prestadas, en visiones del Otro cuando, para Merleau-Ponty, la alienación y la

realidad, la verdad y la mentira, el mundo y su doble sólo son pensables desde una metafísica que deberíamos abandonar. Organizado por nadie para mí, soy yo el que organiza lo Visible, ya que su organización provisoria siempre necesitará de mi participación corporal para instituir un sentido. El espectáculo del mundo, que no lo organiza nadie, sin embargo no puede no organizarse para una mirada que lo mira y que se ve implicada en él. No hay aquí un privilegio del que mira sobre lo mirado, o en todo caso este “privilegio de mi perspectiva y de mi percepción es provisional”.¹⁸ Ni subjetivismo ni relativismo ingenuos, la tarea que se propone Merleau-Ponty es reflexionar, desde adentro de la visión, el modo en que nos movemos por el mundo, rehusándose a la vez a encaminar su meditación desde determinismos a priori como pueden ser la sexualidad o lo económico, la sociedad o el inconsciente.

Si no queremos abordar a la visión desde afuera, como un objeto más entre los objetos, si la queremos pensar en su despliegue y hacerlo desde adentro de ella, las dicotomías se evaporan y las negatividades se esfuman: “la no visión no está al margen de la visión, sino en toda la extensión de lo que vemos”,¹⁹ como aquello que posibilita que el espectáculo se organice entre mi visión y la visión del otro y la visión de las cosas. El pintor no pinta las cosas, siente sobre él la mirada de las cosas, esa mirada invisible de las cosas que hace que las cosas y uno y el otro participen en común en la misma *carne* del mundo. Lo invisible no es una superficie plana sobre la cual lo visible se instalaría, ni es tampoco una realidad ontológica distinta a la realidad de lo visible: no es ni trasfondo ni el margen de lo visible, hace a lo visible como el otro hace conmigo el mismo mundo que es, de todos modos, particular para cada uno. Lo



Fotograma de *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel.

12. VI, p. 24. Merleau agrega: “De forma que la relación entre las cosas y mi cuerpo es realmente singular (...) Diríase que mi poder de penetrar en el mundo y el de retraerme y quedarme con los fantasmas son inseparables.”

13. OE, pp. 68-69.

14. “Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas”. OE, p. 28.

15. Somos conscientes de que este tema no puede despacharse de buenas a primeras, y que si Bourdieu cree resolverlo simplemente enunciando la superación del objetivismo y del subjetivismo gracias a algún concepto eficaz, y Foucault imaginando un análisis biopolítico y otro análisis anatomopolítico, el problema vuelve a plantearse casi en las mismas condiciones cuando Deleuze, discutiendo con Foucault, plantea que el “micropoder” no puede pensarse en términos de poder, y que hay que pensarlo en términos de deseo. El poder sería uno de los aspectos de la Máquina macropolítica. Este es, sin duda, un tema pendiente.

16. El paso de las “pre-cosas flotantes” a las cosas “no se trata de una síntesis, es una metamorfosis mediante la cual las apariencias” se convierten en la única visión *válida* o *experienciable*. VI, p. 24.

17. VI, p. 83.

18. VI, p. 83.

19. VI, p. 90.

invisible se presenta como la opacidad dispersa entre las miradas, lo que no quiere decir que sea un velo opaco que hay que correr para contemplar luego un ser pleno, ni que sea tampoco un espejo oscuro que dobla las cosas y nos mantiene en el error: "Nuestra vida tiene una atmósfera, la envuelve de continuo una neblina"²⁰ y no por eso dejamos, para Merleau-Ponty, de vivir en la verdad. La invisibilidad de la visión, su opacidad, es la profundidad de las cosas que se presentan siempre en una superficialidad insondable: podemos abrir las cosas porque la visión nunca es ni puede ser clara y total, y porque la visión sabe —en un saber que sólo ella conoce, como sólo la palabra conoce el valor del silencio— que aquello que ve no se limita a anunciarse sino que inaugura un mundo nuevo, es decir que en el acto de ver como en el de hablar se asume una tradición que no se circunscribe al código, al tiempo que se funda (en el sentido en que Husserl usa el concepto *Stiftung*, que es una fundación o un establecimiento) una nueva tradición cuya ilimitada fecundidad no será nunca agotada. La dimensión del tiempo que la visión nos permite pensar, este reasumir el pasado y abrirlo a su vez a un futuro sin fin, no consiste en "una supervivencia /del recuerdo/, que es la forma hipócrita del

Fotografía de Man Ray.



olvido, sino en una nueva vida que es la forma noble de la memoria".²¹ Tiempo y visión. Visión y espacio.

¿Qué es, entonces, ver? Merleau-Ponty se vale, en *Lo visible y lo invisible*, de la visión para restituirle a la filosofía un terreno que la filosofía ha olvidado o se ha dedicado a olvidar. El *vidente visible* nos permite comprender la manera en que yo, el otro, los otros, nosotros y las cosas participamos en un mismo mundo desde los mundos particulares de cada uno. La filosofía olvidó el sentido antepredicativo y originario del ser-en-el-mundo que hace que el mundo no sea un absoluto *en sí*, y que los contactos o conexiones con él, sin ser necesarios, no respondan ni a una lógica del accidente y de lo accesorio, ni estén tampoco tramados entre entes absolutos y autorreflexivos. Desde la visión, entonces, la cuestión es volver a preguntar una vez más la vieja pregunta que la filosofía se planteó el primer día y que nunca dejó de responder: ¿qué es ver? quiere decir ¿qué es pensar? No ¿cómo pensar?, aunque tal vez no haya otra manera de responder a aquella pregunta que por intermedio de ésta, es decir, que podemos esbozar un acercamiento a cómo de hecho se piensa sin tener que elaborar una propedéutica o una metodología que nos garantice el éxito de la tarea. Desde Merleau-Ponty lo primero que deberíamos aclarar es que ¿qué es pensar? no es lo mismo y es casi lo contrario a ¿qué es conocer? Conocer es abordar un mundo que está ahí, que se despliega ante nosotros como un espectáculo natural o cultural y que nosotros observamos, registramos, interpretamos con mayor o menor felicidad, y cuestionando con más o menos destreza nuestros propios prejuicios o paradigmas epistemológicos. Conocer puede conllevar o no una metafísica de la rememoración, pero siempre conlleva un proceso dialéctico por el cual el

conocimiento avanza a saltos, de síntesis a síntesis, de victorias provisionarias a otras victorias también provisionarias aunque más *correctas*. Conocer desacraliza el mundo, porque para conocer se debe de alguna manera enfrentar al mundo con la seguridad del que tiene la certeza de que ahí hay un mundo, que ahí hay un sentido y que el éxito de la comunicación está garantizada más allá de los *ruidos* accidentales. Y si de hecho ahí hay un mundo y un sentido que, sin esperarnos, se nos dan, y que están garantizados por la fe perceptiva, eso no significa que ese mundo invisible sea cognoscible. Así como no hay un solo tipo de comunicación válido ni hay un único significado del concepto de arte, no hay tampoco un destino que gobierna nuestras vidas y que conduciría a una existencia colmada y transparente o, por el contrario, a una vida alienada, desarraigada o sin-sentido. La existencia está colmada justamente por su incompletud constitutiva, y es clara por la densidad sin-sentido que la cubre. Hay, como de alguna manera vimos, una comunicación segunda, una comunicación que supone al otro ahí afuera, un otro que comparte conmigo un código y unas significaciones y que de un modo u otro intercambia conmigo información: para el pensamiento objetivo, una vez más, la comunicación implica una coordinación entre los enunciados del otro y los míos, entre sus gestos y mis respuestas; el otro está ahí y lo veo, y lo veo porque lo pienso, porque conozco las posibilidades de sus respuestas y porque aquello que no comprendo no se transforma en una molestia irrecusable e impostergable. La comunicación segunda de la que hablamos no se refiere sólo a esa comunicación entre las conciencias que las ciencias, a pesar de todos los reparos y de sus replanteos, no pueden abandonar; la comunicación corporal también tiene una dimensión

instituida en la que el otro es encasillable en unos papeles sociales pre-dispuestos, y se diferencia de mí aunque me necesite para fundarse y fundar sentidos. Cuando hablo de comunicación segunda me refiero a esa dimensión en la que la comunicación es inevitable, y en la que el silencio está poblado de sentidos farfullantes como lo invisible de fantasmas evidentes: si todo comunica, la comunicación presente e insalvable por la que me creo y creo al otro, y por la que el otro me crea en su manifestación, en última instancia evita el pensar y me obliga a moverme por entre las cosas dichas: en el mundo hablado el enunciado, la visión, el tacto, no interrogan al mundo, y la comunicación —la expresión y el recibimiento— no implican ningún esfuerzo ni ningún riesgo. La comunicación que no se interroga en su manifestación —no en un momento segundo y aislable, como cuando el teórico vuelve sobre ella, como sobre el lenguaje o la visión, e intenta reponer sus condiciones de existencia—, que no piensa a la ambigüedad como su propio hacer, y que el pensar da por supuesto, como nacer cuando se ha nacido o como morir, sólo se puede presentar como la instancia que aún hay que regular, normalizar, tabular, la instancia que de tanto decir ya no dice nada y que se repite como el ciclo lunar: es el pintor honorario, dice Merleau en *Signos*, el que utiliza el lenguaje instrumental, no porque haya un uso sustancial de los colores o de las palabras que no sea instrumental, sino porque, con sus colores y sus luces, ha dejado de interrogar el mundo y se limita a copiarlo.²² Este tipo de manifestación, que el pensamiento objetivo inventa para poder dar cuenta de un símil de la existencia, no es de hecho realizable ni experimentable aunque, al momento de pensar, lo olvidemos, y sigamos creyendo que una verdad objetiva puede dejar de ser



sólo una verdad para mí y convertirse en la cristalización efectiva de una experiencia situada. La respuesta del otro, antes de reconstituirse como objeto en mi conciencia, o de registrarse en mi ojo, es mi visión y mi palabra que comparten con la manifestación del otro el advenir al mundo como un sentido nuevo e inalienable; él y yo no somos dos conciencias que nos comunicamos, somos un haz de significaciones en el mundo: “Antes de la toma de conciencia, lo social existe sordamente y como sollicitación”.²³ El otro no es el otro y yo no respondo a unas propiedades o a unos caracteres, y así como una lectura o un amor hacen que las cosas conocidas se pueblen de fantasmas y de sentidos ignorados antes de esa lectura o de ese amor, la comunicación no es *con* el otro sino *desde* el otro, mi cuerpo preobjetivo no responde a sus intenciones y mis intenciones operativas no son recuperadas por el cuerpo del otro: mi cuerpo y su cuerpo (en donde “mi” y “su” son abusos del lenguaje: ya en *La fenomenología* Merleau hablaba de un sujeto prepersonal cuyas percepciones son excéntricas con respecto al yo judicativo), mi visión y su visión no se cruzan sobre la *x* del mundo, y no se cruzan porque no son exteriores una a la otra: son el mismo elemento, el mismo quiasmo y la misma *x*, la misma carne sobre la que la tradición supone que se despliegan. En *Lo visible y lo invisible*, la palabra hablada o hecha ya no es una dimensión de la experiencia posible, ya no representa el mundo habitual de los gestos compartidos; es ahora una posibilidad por siempre inactual, y cuya dimensión de existencia no es otra que ser una disponibilidad. La creación, entonces, que se consideró una experiencia privilegiada y única, es

simplemente la experiencia que la visión y la palabra mantienen con el mundo —el pensamiento no se traduce en palabras para comunicarse, así como lo visible no se vale de la mirada para significar—. Esta experiencia creativa es la palabra parlante o hablante que se habla, es la visión que se ve, que tienen como suelo el mundo vivido del que se alimentan la literatura y la pintura y la filosofía y toda experiencia, y del que nunca podrán dar cuenta y que se escurre de toda recuperación.

¿Qué es pensar? Pensar es ver. Hay, como nosotros veíamos, un pensamiento *de* las cosas y un pensar *sobre* las cosas que hace que la comunicación entre las cosas sea una relación instrumental: las cosas se despliegan y alguien las comenta o las explica, alguien las mira; la mirada de alguien se despliega sobre las cosas y las ve allí, objeto constituido o que va constituyéndose a medida que la mirada lo inspecciona y que la reflexión se

20. VI, p. 111.

21. SI, p. 71.

22. “De modo que el problema del lenguaje no es más que un problema regional, si se quiere —es decir si se considera el lenguaje hecho, la operación secundaria y empírica de traducción, codificación y decodificación, la relación técnica entre un sonido y un sentido que sólo están unidos por convenio expreso y son, por lo tanto, idealmente aislables—”. VI, p. 159.

23. FP, p. 398.

autocuestiona. La visión permite explotar metáforas, y el *punto de vista* propio siempre se enfrenta o discute con la *perspectiva* del otro o con la realidad *panorámica*. Cada sujeto tiene su imagen del mundo, imagen elaborada en el silencio de la reflexión y que se tiene como se tiene la certeza de que la unión de ciertas letras según cierto orden llegan a conformar una palabra. Para el sentido común, ver es distanciarse, ver implica tomar la suficiente distancia con el mundo como para verlo: ver, el más noble de los sentidos y el más digno de confianza, parece llevar en sí el principio de la distinción y ser, por lo tanto, el origen de la objetividad científica. Pero para el pensamiento objetivo, a la vez, ver es reconstruir lo visto de acuerdo al modelo que el mismo pensamiento se da, “la visión [sería] el pensamiento de ver”, y lo visto siempre una representación; ver, entonces, es tocar con la mirada como el bastón del ciego es, para el ciego, tocar el mundo: “El modelo cartesiano de la visión es el tacto”.²⁴ Pero ver es esa distancia insuperable mientras lo visto no tenga un sentido propio y sirva sólo de intermediario entre un significado claro y distinto y una realidad de formas más o menos informes; pero la visión tiene un sentido pretematizable: si el sentido de la visión pertenece al orden de lo *sensible* y no al de lo *pensado*, entonces la distancia instaurada por la visión “es una extraña proximidad”;²⁵ lo sensible —lo visible— permite alterar esa lógica en la que lo general se opone a lo particular, y lo visible, que ni generaliza ni particulariza, es una experiencia *singular*, “puede estar en más de un cuerpo sin moverse de su sitio”. No se ve porque haya un mundo visible, como para pensar no nos elevamos a un mundo de verdades y de esencias: la visión es una de las maneras en que pensamos en el mundo. ¿Lo visible significa lo mismo que la visión? La visión es el acto o el acontecimiento en donde lo visible y el vidente se aproximan y se alejan, no en un movimiento pendular o sucesivo, sino al mismo tiempo e instituyendo el mismo fenómeno esencial: lo Sensible es el enigma de “esta tele-visión que nos hace en lo más íntimo de nuestra vida simultáneos con los demás y con el mundo”.²⁶

Pensar es ver, y ver es, también, pensar, aunque hay que tener cuidado con la reflexividad de este enunciado, ya que solemos confundir el sentido de la visión con el sentido que un pensamiento segundo le adjudica a lo que ve, porque este pensamiento segundo, como veíamos, desconoce la existencia al suponerla. Pensar *desde* las cosas es convertirnos en una cosa que piensa, y cuyo sentido ya no depende de ese *piensa* que supone un *soy*: soy, no porque me distancio del mundo y lo pienso, sino porque mi condición existencial de *vidente visible* hace que el pienso se concrete y encarne, y ver es pensar si pudiéramos imaginar un pensamiento que sólo vive en estado naciente y que,

al ser el flujo que la reflexión corta para coagular alguna figura o alguna imagen, no se coagula necesariamente ni vive en estado coagulado. “Pensar es aparecerse”, sostiene Merleau en *Signos*: uno se aparece no porque sea algo con anterioridad a la manifestación que necesitaría manifestarse, sino porque el yo es un abismo del que nunca terminamos de salir o de entrar, de caer o de subir. El yo simplemente es una abertura en el tiempo y en el espacio, en el lenguaje y en la visión. La comunicación me asegura que el otro no es alguien que está ahí enfrente como las cosas; el otro y las cosas están a mis costados, o mi visión surge del corazón de esa situación en la que estoy encarnado. Ver es crear, y pensar *desde* las cosas es comprometerme con ellas hacia un mismo mundo sensible al que nunca terminamos de arribar. Mientras que lo *hablante* y lo *hablado*, en *La fenomenología*, se sucedían atemporalmente, se sucedían sin anterioridad ni prioridad, o estaban indisolublemente relacionados con un habla y se necesitaban como el color necesita la luz y el despliegue, en *Lo visible y lo invisible* la comunicación que me garantiza la existencia es reversible: la palabra parlante conduce hasta su límite a la palabra hecha, y una vez llegadas allí no la abandona como se abandona una patria que no cesa de perseguirte: la da vuelta, y lo que de un lado de la carne era el fantasma presente e inaprensible, del otro lado se vuelve algo inagotable y visible.

“Es preciso que la visión se inscriba en el tipo de ser que nos revela, es preciso que el que mira no sea ajeno al mundo que mira”.²⁷ A lo largo de toda su obra Merleau no intenta reponer o completar las condiciones que el pensamiento científico necesitaría para profundizar o para mejorar su análisis. Merleau hace derivar esta idea para de algún modo resituar la verdad y para descentrarla de cualquier privilegio o esencialismo, para ubicar a la verdad no en el orden de lo determinado y de lo probable —en ninguno de los dos sentidos de la palabra—, en esa dimensión que tematiza la verdad y divide lo real en visible e invisible, en sujeto y objeto, en ilusión y verdad, sino en la dimensión para la cual la realidad quizá no pertenece a nadie, y la verdad es una certeza ingenua que de hecho vivimos pero que no permite ser formulada o “erigida en tesis”: la verdad es la invisibilidad que rehúsa ser tematizada, y que no deja de mostrarse: la reflexión debe suspender la fe en el mundo para *verlo*, porque verlo permitirá buscar el secreto de nuestro lazo perceptivo que hace que toda experiencia pertenezca al mismo mundo común. Utilizar las palabras —dice Merleau-Ponty— para que digan ese lazo prelógico, y para que nos permitan hundirnos en el mundo y convivir con las cosas: lo que la filosofía quiere “es que se expresen las cosas mismas desde el fondo de su silencio”.²⁸ O en otras palabras, la ciencia puede ubicar al sujeto,

al observador, en el corazón mismo de la experiencia que intenta analizar, y de algún modo, aunque el observador sabe su imposibilidad de agotar el objeto o, como diría Merleau, de verlo desde todas sus lados, no por ello renuncia a explicarlo ni renuncia tampoco a un dominio más o menos parcial o perspectivista. La pregunta del observador *participante* nunca lo involucra a él, y si lo involucra lo hace desde la molestia que el teórico siente al comprobar que sus conceptos no encajan en lo real; esta molestia y este involucramiento no son lo mismo que estar implicado en el problema que se plantea, porque siempre van a guardar una exterioridad con el problema planteado. Pero así como el artista no es exterior a la obra, y su obrar no *produce* una tela o una página o un volumen, el pensador no es exterior al pensar por el que deviene, y en el que, por otro lado, no cesa de entrar y de salir (salir y entrar aquí son sinónimos). En su estilo se funda todo lo que él es y casi todo lo que puede ser. Su estilo, como su fe perceptiva, una fe cimentada en la incredulidad y en una duda que la suspende, no es un sólido armazón de preconceptos y de soluciones: “la fragilidad misma de la percepción”, del estilo en el que nos movemos, “lejos de autorizarnos a borrar de ella [de la percepción pero también del estilo] todo indicio de ‘realidad’, nos obliga a reconocérselo a todas, a considerarlas a todas, no como falsas, sino como ‘verdaderas’”.²⁹ Cada estilo particular es una manera singular de comprender el mundo, y el balbuceo, el rodeo, el silencio y lo invisible no son carencias ni fracasos que debamos vencer, son modos de aproximarnos al sentido que no deja de llegarnos. *Es preciso que el que mira no sea ajeno al mundo que mira*, o como dice en otra parte Merleau: “El vidente que soy está siempre algo más allá del sitio que miro o que mira el otro”.³⁰ Uno no es uno. Hay en Merleau-Ponty, junto a una trascendentalidad del cuerpo, una desubjetivación: el sujeto, que no responde a una identidad y a un nombre, ni tampoco a un pasado milenar, se representa como un territorio infinito y limitado. Hay que inventar un concepto que nos permita imaginar este territorio: el cuerpo, que se ha sustancializado y que se confunde con lo empírico, ya no nos sirve: el cuerpo no es reversible. Es la carne, ahora, lo que permite que me hunda en el anonimato fundamental del mundo y del Yo: la carne, elemento primordial como el fuego y la tierra, el aire y el agua, no es materia y se resiste a ser enumerado como puede ser enumerado un cuerpo. La carne, que se diseca, mientras vive se humedece y transpira. Es la carne lo que nos permite pensar que “vidente y visible se hacen recíprocos y ya no se sabe quién ve y quién es visto”³¹ : hundiéndonos en una visibilidad anónima y en un lenguaje de todos, el otro, él y yo y las cosas, no somos sólo lo que vemos, y la

24. OE, p. 30.

25. SI, p. 23.

26. SI, p. 24.

27. VI, p. 168.

28. VI, p. 20.

29. VI, p. 62.

30. VI, p. 314.

31. VI, p. 173.

unión irresoluble que se nos presentaba al pensar la conexión que se da, en la existencia, entre yo y el otro, se resuelve por esa reversibilidad tangente que hace que el vidente, para ser vidente, no deba carecer de "existencia visible". El vidente, casi como si fuera un incorporal estoico, no es dueño de lo que ve ni tampoco del ver: la visión no tiene titular, el vidente ve porque es visible, porque está con el otro y con el mundo englobado en un mismo elemento, la visibilidad o la carne. Así como de pronto el enunciado me transporta, así como me hundo en el enunciado como si fuera un poro de la tierra que me abandonaría en un lugar ignoto, así como abro las palabras y las hago hablar, así también hay una visión en la que el otro no es otro y yo junto con el otro nos adherimos a la carne del mundo que, sin ocultar nunca nada, no deja de mostrar sentidos nuevos: el mundo, que es todo lo que se ve, siempre es más que eso: lo visible se desborda como una pintura o un relato no cesan de transfigurarse. Un poro en la carne del mundo, el ser —para Merleau-Ponty— es un abismo, y si cuando el ser se abisma no se pierde, no se va, es porque no podemos irnos de la visión como no podemos abandonar el lenguaje porque no podemos olvidar el mundo y nuestra adherencia primordial a él.³² Pero podemos salir del lenguaje y podemos salir de la visión: la visión que sucede a otra como la palabra que reemplaza a una palabra anterior no borran a esa palabra o a la visión precedente, la "tachan": toda palabra y toda visión están *marcadas* por un sentido presente, que a la vez proyecta todo el pasado y retoma todo el futuro. Salir del lenguaje no es cobijarse en un silencio que no recibe a nadie; salir de la visión no es ocultarse en una invisibilidad que, por otro lado, no puede dejar de mostrar. Salir de la visión y del lenguaje es instalarse en una comunicación de la que no tenemos ninguna garantía, y en la que el sentido no es anterior a ella ni se desprende de ella como una hoja seca.³³ Si el ver y el decir se preceden a sí mismos, lo hacen por y en el sentido que el mundo dona; pero ese sentido no gobierna el devenir como un destino inscripto en un origen transhistórico, no tiene otra dimensión de existencia que la materialidad que lo expresa —lo Visible, lo Decible, lo Sensible en general; la carne—; y esta materialidad se caracteriza por ser radicalmente indeterminada, informe e indefinida.

Es tal vez cierto que —como plantea Virilio— estamos en una época de transición semejante al Quattrocento: "Pero cuidado, lo que nosotros llamamos desorden y ruina, otros, más jóvenes, lo viven como natural y tal vez van con ingenuidad a dominarlo precisamente porque no buscan sus referencias donde nosotros las tomábamos".³⁴ El relativismo radical no es un relativismo ingenuo, que igualaría todas las experiencias a partir del mismo

rasero. Reflexionar con las palabras de Merleau y desde Merleau nos sirve para comprender no sólo nuestra época *de transición* sino todo devenir histórico: es de algún modo rever la lógica de la determinación y los causalismos a priori. Por ello, cuando Merleau-Ponty plantea que es el ser de la obra de arte lo que nos ayuda a pensar la condición del Ser en-el-mundo, no ve en la Obra un poder de videncia o la encarnación del sentido de la época: en todo caso esta videncia que se adelanta a su época no consiste en un poder de pre-decir, ni sería tampoco el poder de escudriñar en lo que para los otros constituye lo invisible: lo que salva Merleau-Ponty de la obra es ese poder que la obra tiene de adelantarse a sí misma y de abrir, en su abrirse, una línea o un poro en el mundo que de allí en adelante no terminará de cicatrizar. La obra de arte, como la fe perceptiva, no prevé su acaecer, simplemente ve y acaece. Desde Merleau-Ponty, la existencia estética no es un camino que nos conduzca a un contacto débil o irresponsable con el mundo. La existencia estética supone un único mundo en donde la verdad y la mentira, el sueño y la realidad se disputan la manifestación del sentido sin nunca dominarla del todo o terminar de imponerse. El ser estético es único pero está fisurado, es singular y múltiple, responde al yo como responde al otro, es visible porque está tejido de invisibilidades. ♦



Bibliografía

- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 1993.
- Debray, Régis, *La muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1991.
- Kant, Inmanuel, *Crítica de la razón pura*, México, Porrúa, 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Las aventuras de la dialéctica*, Buenos Aires, Leviatan, 1957.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La fenomenología de la percepción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1971.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
- Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Madrid, Alianza, 1984.
- Virilio, Paul, *La estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Virilio, Paul, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.



Fotograma de *Un perro andaluz*, del director Luis Buñuel.

32. "La adherencia [es] contacto y fisura, identidad y diferencia." VI, p. 77.

33. "Hablando a los demás (o a mí mismo), yo no hablo de mis pensamientos, sino que *los hablo*, y también lo que está entre ellos, lo que hay detrás de ellos, lo que hay debajo de ellos." SI, p. 27.

34. SI, p. 31.

Violencias invisibles y visibilidades neutras

Los represores
en la TV

CLAUDIA FELD

LA VIOLENCIA ESTÁ EN LOS MEDIOS. EN VERDAD, ELLA NUTRE TANTO COMO INDIGESTA A LAS AUDIENCIAS. PERO LA MEMORIA DE LA CATÁSTROFE ARGENTINA RECIENTE SUELE SER ELUDIDA EN LA TELEVISIÓN POR OTROS MEDIOS: DAR LA CARA —EL ACONTECIMIENTO PROTAGONIZADO POR EL EX CAPITÁN ADOLFO SCILINGO— ES TAMBIÉN ENMASCARAR UNA ÉPOCA. EN ESTE ENSAYO SE ANALIZA EL MODO EN QUE LA TELEVISIÓN PRODUCE UNA VERDAD SOBRE LA VIOLENCIA POLÍTICA QUE A LA VEZ ESCAMOTEA LOS MECANISMOS DE LA ORGANIZACIÓN TÉCNICA DE LA MUERTE.

En rasgo que suele atribuirse a cualquier sistema técnico, junto con la serialidad, la impersonalidad, el cálculo, el automatismo y la intención de eficacia, es la ceguera. Desde Kafka hasta Terry Gilliam, pasando por Huxley, Orwell y Chaplin, los aparatos burocráticos y productivos han sido retratados como monstruosas maquinarias que no pueden distinguir la especificidad de lo que tienen delante. Si las máquinas no ven, si para ellas todo da lo mismo, la destrucción de las diferencias, el aniquilamiento de lo múltiple en un patrón único de medición, la falta de reflexión acerca de los valores que justifican los fines perseguidos, serán algunos de los efectos que esta ceguera técnica producirá en sus componentes y en su entorno.

A su vez, estos sistemas tienen su cuota de invisibilidad, ya que en ellos no puede distinguirse una cabeza rectora o un núcleo de responsabilidad. No importa si el fin perseguido por determinado sistema técnico es provechoso o inútil, magnánimo u

horroroso, de todos modos, cada individuo que lo componga sólo realizará una tarea específica y la responsabilidad sobre el resultado final quedará disuelta en el conjunto. La categoría de “crimen burocrático” que Hannah Arendt le asigna al Holocausto judío hace referencia a esta cualidad técnica de la muerte programada por el nazismo.

En nuestra época, la omnipresencia de sistemas técnicos coexiste con una ilusión de visibilidad total que no proviene tanto de estas organizaciones como de diversos artefactos tecnológicos. Ver más allá de las distancias, más allá de los muros, más allá de los tamaños que nos diferencian de las cosas, he aquí lo que las tecnologías de la visión han hecho posible. El espacio de lo visible se conforma así como el “bloque de imágenes”, según la definición de Paul Virilio, que se da a ver públicamente a través de diferentes medios tecnológicos. Entre estos medios que organizan lo visible, la televisión cumple hoy un rol preponderante, no sólo porque

difunde imágenes masiva e instantáneamente, sino también porque lo que se excluye de su oferta de imágenes tiende a quedar excluido del espacio de lo visible.

Una confianza casi ciega de nuestra sociedad en lo que puede ver (las imágenes otorgan credibilidad y la falta de imágenes genera dudas) es una de las paradojas que resulta de este hecho. Una segunda paradoja es que el triunfo simultáneo de lo visible tecnologizado y de lo invisible técnico no entra en el espacio de visibilidad.

La violencia en una sociedad también tiene polos visibles e invisibles. Mientras los poderes ejercen una violencia que se esfuerzan por mantener invisible, hacen ver las violencias que pueden atribuir a problemas menores o que justifican su propia escalada de violencia. Así, ante las violencias que ingresan al espacio de visibilidad, el poder ejecuta acciones represoras en pos de proveer una “mayor seguridad”, refuerza la capacidad de la policía y se considera habilitado para hacer visible —y, por lo tanto, legítima— una parte de su propia violencia. Las imágenes de la violencia son asimismo parte de la violencia que circula en la sociedad, ya que las marcas que la violencia imprime provienen tanto de los actos de violencia como de su difusión a través de imágenes.

Finalmente, cuanto más tecnificada está la violencia, es decir, cuanto más se inserta en aparatos impersonales de producción de la violencia —más allá de los artefactos tecnológicos que sirvan para ejercerla—, más invisible es.

Aniquilación

La violencia de la represión ejercida por la última dictadura militar argentina y las maneras en que hoy se la evoca nos enfrentan a la vez con un hecho técnico y con un problema de visibilidad.

En marzo de 1995, con el testimonio del ex-capitán Adolfo Francisco Scilingo, la televisión mostró por primera vez la imagen de un represor de la dictadura que relataba en qué había consistido su participación en los hechos aberrantes de esa época. Scilingo describió los operativos de la Armada en los que los detenidos eran arrojados vivos al mar y definió como muertos a “los mal llamados desaparecidos”.

Así, se otorgaba visibilidad a lo que hasta entonces había permanecido

invisible: la identidad de los represores, su relato de lo ocurrido y la afirmación de que el destino final de los desaparecidos había sido la muerte.

En efecto, la invisibilidad de la represión iniciada en 1976 por el gobierno militar se asentó sobre dos aspectos. Por un lado, se trataba de una violencia sumamente organizada, racionalmente administrada y, por lo tanto, altamente tecnificada.¹ Los actos de violencia (secuestros, torturas, homicidios, etc.) eran ejecutados por un aparato institucional que los distribuía entre miles de personas, cada una de las cuales cumplía una función específica.

El “servicio público criminal”² consistente en una violencia tecnificada que, además, no se ejerce contra el orden vigente sino por el orden vigente, hizo posible el segundo aspecto de la invisibilidad: el manejo de todos los instrumentos del Estado permitió a la dictadura escamotear sistemáticamente las imágenes de la violencia que ejercía. No tanto por la censura en los medios masivos de comunicación, como por el uso de instrumentos que tendían a borrar las huellas de la violencia producida (clandestinidad de los centros de detención y tortura, nombres falsos de los represores, encapuchamiento de los detenidos, desaparición de los cuerpos de las víctimas).

Si el objetivo de las Fuerzas Armadas era la “aniquilación” —la reducción a la nada— de toda oposición, debía ejercer una violencia que no dejara rastros, que —en el límite— se redujera a la nada a sí misma. La carencia de imágenes consumaba la aniquilación de la víctima y también del victimario e incluso de la violencia ejercida.

Así, la invisibilidad de los victimarios y la desaparición de las víctimas formaron parte de una misma lógica, que se quebró con la visibilidad de los represores a partir de su aparición en

1. “De la documentación recogida por la Conadep surgía que los derechos humanos habían sido violados en forma orgánica y estatal, con similares secuestros e idénticos tormentos en toda la extensión del territorio, lo cual demolía la doctrina de los excesos individuales”. Horacio Verbitsky, *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995. Esta información fue corroborada por la sentencia del juicio a las ex-juntas militares, a fines de 1985.

2. Un “servicio público criminal” organiza sus actividades asesinas “según los métodos administrativos que los demás Estados utilizan para garantizar sus funciones regulares”. Alain Finkielkraut, *La memoria vana. Del crimen contra la humanidad*, Barcelona, Anagrama, 1990.

Digan algo que no sepamos, fotomontaje de Barbara Kruger.



televisión.³ Esta aparición certificó la existencia del crimen dentro de un nuevo sistema de producción de verdades. Ya no se trataba de la instancia judicial, como en 1985, sino del espacio audiovisual. Así, la visibilidad de los represores parecía expresar: “el crimen existió, puesto que nosotros, que somos los criminales, tenemos imagen”. No por casualidad el primer programa que mostró a Scilingo lo acompañó con el subtítulo “Adolfo Francisco Scilingo da la cara”. Mostrarse, dar la cara, es más importante que decir o que probar en el sistema televisivo de producción de verdades.

Sin embargo, el juego entre lo visible y lo invisible en nuestra época es bastante más sutil y más complejo. El modo en que los represores se hicieron visibles en estos relatos televisivos nos da pautas para reflexionar sobre las formas actuales de la visibilidad y de la violencia en nuestra sociedad.

Tres elementos presentes en estos relatos nos servirán para ordenar este análisis.

Demonios

En primer lugar, los programas periodísticos que presentaron los testimonios de ex-represores hicieron, a través del conductor o de los invitados, una alusión permanente a la violencia desatada por la guerrilla durante los primeros años de la década del '70. La insistencia de los conductores en escuchar testimonios de “uno y otro bando”, el llamado a la reconciliación de “todos los argentinos”, y la presentación de ex-guerrilleros de los que se procuraba extraer algún tipo de confesión, de autocrítica o de arrepentimiento acompañaron casi todas las apariciones de los ex-represores. Así, se intentaba igualar, en el campo de lo visible, al represor con el guerrillero, a la violencia de la dictadura con la violencia de las organizaciones armadas.

La denominada “teoría de los dos demonios” enmarcó, de esta forma, la emergencia hacia el espacio de lo visible del tema, desdibujando la especificidad irreductible de la represión desatada en 1976, en la que la constitución del Estado en una máquina de matar, la desaparición de las víctimas, el uso de la tortura como método sistemático, el secuestro de niños y la apropiación de hijos de desaparecidos nacidos en cautiverio, entre otros hechos, transformaron a la violencia ejercida por la dictadura en un fenómeno único en la historia del país.

Pero, además, la represión generó una lógica diferente del uso de imágenes. La guerrilla producía actos públicos de violencia: explosiones, atentados, copamientos, secuestros de personajes reconocidos. La lucha en el campo de lo visible era un complemento de la lucha mediante las armas. De este modo, la violencia política no sólo apuntaba a los adversarios, sino también, como señala Yves Michaud, a los “comprometidos, semicomprometidos, simpatizantes, silenciosos, miedosos”.⁴

Si la violencia guerrillera era esencialmente visible y la de la represión era fundamentalmente invisible, tratar de hacer corresponder la aparición pública de los ex-represores con la televisación de testimonios de ex-jefes guerrilleros es al menos atenuar lo inédito de aquellas apariciones y neutralizar los efectos imprevisibles de lo inédito.

Así, unas imágenes se superponen a otras y generan en el espacio de lo visible un territorio de fuerzas contrapuestas y mantenidas en equilibrio, donde la unicidad del horror no queda expuesta.

De a uno

Un segundo elemento presente en estos relatos fue la visibilidad individual de cada

uno de los represores que no permitió ver la tecnificación de la violencia ejercida. La transformación del “crimen burocrático” en un crimen individual es la aproximación superficial a un mecanismo complejo de producción de la violencia que, lejos de estar desviado y completamente desvinculado del tejido social en el que se inserta, se genera desde la trama de relaciones sociales y desde las instituciones de la sociedad. De esta aproximación, surgieron las condenas —en boca de los conductores de estos programas y de la mayor parte de los invitados— al “pasado violento e irracional” de hace dos décadas.

Pero pensar la violencia como “irracional” es olvidar que la violencia de los años setenta formaba parte de una organización racional, militarizada —y por lo tanto extendida y efectiva— de producción de la violencia. No se trataba de actos espontáneos sino de una violencia mediada por aparatos. Cuando los “hombres de aparato” se hacen visibles individualmente, se pierde de vista la extrema división del trabajo y la jerarquía de tareas que caracterizan a la violencia tecnificada.

Por otra parte, la televisión, en tanto sistema técnico, impregnó con su lógica la emergencia de los ex-represores al espacio de lo visible. En la imagen televisiva se conjugan la máxima impersonalidad (como sistema técnico que es, la organización televisiva produce imágenes sin firma y naturalizadas) con la individualización exacerbada (los conflictos públicos se muestran como dramas individuales). Así, el crimen burocrático —una de cuyas características es la invisibilidad— sólo accede superficialmente a la máquina de visibilización individual que conforma la televisión.

La máquina de la muerte se diluye en confesiones individuales y, nuevamente, se neutraliza una reflexión sobre el grado en que el horror está presente en la sociedad, la constituye y rehúsa emerger en toda su dimensión hacia el espacio de lo visible.

Paces

El tercer elemento que encontramos en estos relatos televisivos es la oposición entre un pasado violento y un presente pacificado.

La puesta en imagen de los ex-represores se caracterizó por la convivencia en el espacio de lo visible de los victimarios con sus víctimas o con los parientes de sus víctimas. Después del testimonio de Víctor Ibáñez, por ejemplo, varios familiares de desaparecidos pudieron exponer su opinión, e incluso hacer preguntas puntuales al ex-represor. El torturador y el sobreviviente, el asesino y los padres del asesinado, aparecieron unificados en la pantalla, se mostraron capaces de dialogar

“racionalmente” y, de algún modo y con diversos matices, repudiaron un pasado violento ya concluido. En estas imágenes, la violencia se escamotea. Primero por esta coexistencia pacífica,⁵ después porque los protagonistas aparecen desvinculados de todo signo de violencia (no llevan armas, no usan uniformes, no vociferan, no odian), y finalmente porque los represores intentan ellos mismos distanciarse de los crímenes que cometieron, a través de la “confesión” y de la “culpa”.

Esta oposición entre un pasado violento y un presente de paz no es nueva. Forma parte de los mitos fundantes de la democracia iniciada en 1983: entonces, el campo político debía construirse sobre la base de la exclusión terminante de la violencia política. Si la violencia era una equivocación del pasado, la democracia marcaba el final de esa equivocación y proveía un campo de racionalidad no violenta en el que debía instalarse cualquier participación política.

En los primeros años de la democracia, mostrar el horror era mostrar el error, es decir aquello que no debía repetirse “nunca más”. La ilusión de una política sin violencia era acompañada por una ilusión de visibilidad total: los medios de comunicación debían hacer visible todo lo que la dictadura había ocultado.

Así, surgieron los primeros relatos públicos de los hechos aberrantes de los años de la dictadura (el informe de la Conadep en 1984, el juicio a las juntas militares en 1985) y el intento por hacer visibles a los desaparecidos (a través de fotos llevadas por los familiares durante las marchas, de siluetas pintadas en toda la ciudad, etc.). Sin embargo, estas imágenes seguían mostrando la

3. Si bien los represores que aparecieron en televisión fueron muy pocos, sus testimonios constituyeron hechos sin precedentes y bastaron para quebrar el “pacto de silencio” llevado a cabo por los integrantes de las Fuerzas Armadas desde el fin del gobierno militar.

4. Yves Michaud, *Violencia y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

5. Pero la frontera entre el eclipse de la violencia y el borramiento de los conflictos nunca es clara: la aparente coexistencia pacífica de las diferencias tiene su contrapeso en la imposibilidad de la pantalla para hacer visibles esas mismas diferencias. Así, cuando se muestra un presente de paz siempre se está en el límite de exponer un presente despejado de conflictos.

falta de imágenes, el no saber con seguridad lo que había ocurrido con cada desaparecido, es decir, el no haber visto, el no poder ver.

Con la aparición pública de los represores, diez años después, el testimonio de las víctimas fue corroborado por los victimarios y los relatos de desapariciones fueron sustituidos por relatos de muertes. Sin embargo, las imágenes de aquella violencia invisible (y las certezas que implican las imágenes) seguían sin aparecer.⁶ La transformación del espacio de lo visible en la democracia no pudo desmontar completamente el sistema de invisibilidad de la represión.

Por otra parte, mientras la democracia generó una desautorización total de la violencia política, los umbrales de tolerancia ante las imágenes de violencia fueron subiendo constantemente. Imágenes de cuerpos acribillados, de torsos desmembrados, de brutales explosiones y de intensos tiroteos se suceden a un ritmo vertiginoso en programas informativos y de ficción. Pero se trata de una violencia sin contenido social ni político, donde las atrocidades se muestran detalladamente en la pantalla como fruto de una patología individual y fácilmente aislable. Así, en tanto las imágenes del pasado emergen al presente en una versión pacificada, se borran del espacio de lo visible los rastros políticos de la violencia actual.

Amenazas

La memoria de una sociedad trabaja sobre continuidades y sobre rupturas, funda nuevas épocas y encierra en un tiempo concluido las dimensiones más conflictivas de su pasado. Así, la constatación del final de la violencia política ha impedido hasta ahora a la democracia reflexionar sobre las formas actuales de violencia que también son políticas. No es materia de este artículo analizar de qué modo y a través de qué canales la violencia está presente en la constitución de lo social, pero sí nos interesa enfocar la atención hacia los ataques que sufre actualmente nuestra sociedad y hacer notar que éstos son difícilmente percibidos como violencia. No sólo porque son invisibles —en el sentido en que aquí se definió—, no sólo porque gracias a su tecnificación se encuentran vinculados de raíz a la forma de organización de la sociedad, sino porque más que actos de violencia constituyen estados de violencia. No se producen abruptamente, sino que actúan de manera escalonada y con plazos largos.

Esto puede constatarse si centramos el análisis en la forma en que los miedos se hacen vigentes en nuestra sociedad, ya que las

estrategias de visibilidad de la violencia son también estrategias de operación del miedo de la población. La violencia visible de las organizaciones guerrilleras producía, a comienzos de los años setenta, un sentimiento generalizado de inseguridad, una noción de amenaza continua e incontrolable. Con el escamoteo de la violencia guerrillera y, virtualmente, de todo tipo de violencia del espacio de lo visible, la violencia de la dictadura podía al mismo tiempo proveer seguridad y causar terror. Si bien el terror se basa en la incertidumbre y en la invisibilidad, para un sector de la población este mismo terror introdujo al miedo en el ámbito de lo calculable: siguiendo la idea de que bastaba con “hacer lo correcto” para evitar ser tocado por la violencia, mucha gente conjuró al miedo con la no participación.

Si hoy los miedos se han desplazado del terreno de lo político al de lo económico, y el peligro de muerte abrupta, de tortura y de desaparición se ha diluido en una cantidad de amenazas más vagas y aparentemente menos importantes (el miedo a la desocupación, a la inestabilidad económica, a los asaltos callejeros, al “gatillo fácil”) es porque un nuevo campo de violencia se ha instalado en la sociedad. Un tipo de violencia que también actúa burocráticamente (aunque no solamente desde el Estado), que también genera víctimas y victimarios invisibles, y cuya dimensión política elude el espacio de lo visible.

Mientras el campo de visibilidad neutraliza y despolitiza las violencias del pasado, mientras la pantalla exhibe imágenes de un presente con violencias individualizadas y acotadas, estos estados de violencia forman parte de lo invisible actual. ♦

6. Estas incertezas se transformaron en reclamos de “listas” de desaparecidos y de represores por parte de los organismos defensores de los derechos humanos, reclamos que no fueron satisfechos por el gobierno nacional ni por las Fuerzas Armadas.

La televisión y el pensamiento sobre la comunicación en Argentina

PATRICIA TERRERO

LA «COMUNICACIÓN» NO ES SOLAMENTE DIVERTIMIENTO POPULAR Y TALISMÁN TEÓRICO DE LA ACTUALIDAD, TAMBIÉN ES EL SOPORTE DE ORDENES POLÍTICOS Y ECONÓMICOS. LA IMPLANTACIÓN DE LA TELEVISIÓN EN EL PAÍS GENERÓ INMEDIATAMENTE PENSAMIENTOS CRÍTICOS Y CELEBRATORIOS. CADA DÉCADA PASADA DESDE ENTONCES HA SIDO SEÑALADA POR GIROS IDEOLÓGICOS EN LOS ESTUDIOS MEDIÁTICOS. PATRICIA TERRERO ANALIZA EN ESTE ENSAYO LAS DIVERSAS LECTURAS PROVOCADAS POR LOS SUCESIVOS ENSAMBLAJES DE LA TELEVISIÓN CON EL ESTADO, EL MERCADO Y LA GLOBALIZACIÓN.

La historia de la televisión y el estudio de los medios de comunicación estuvieron estrechamente vinculados en el país y en América Latina desde sus orígenes. Hacia fines de los años sesenta, cuando estaba consolidado el sistema televisivo nacional, comienza a delinearse el campo de las teorías críticas sobre comunicación y en él se cruzan diversas y heterogéneas miradas interpretativas alimentadas en la recepción del pensamiento crítico del Instituto de Frankfurt (sobre todo de los textos de Adorno, Horkheimer, Benjamin y Marcuse), el estructuralismo francés, los textos de la corriente inglesa de estudios culturales (los trabajos de Richard Hoggart y Raymond Williams aparecen citados por Jaime Rest en "Sobre el arte en la era tecnológica" de 1961 y en *Literatura y cultura de masas* de 1967), la aproximación crítica a la sociología de la comunicación norteamericana, y conforman un campo de reflexión que, en la década siguiente, se expresa en los primeros estudios sistemáticos y en algunas revistas (como

Comunicación y Cultura, Lenguajes, Crisis y, más tarde, Punto de Vista) que registrarán el estado de la cuestión, los debates, los cambios de perspectiva en la investigación en relación con la historia del país y la región, los avances y vacíos teóricos y metodológicos que se registran en estas dos décadas en este campo de estudios.¹

Los estudios sobre la prensa, la televisión, la radio y el cine, que estaban en el centro de las primeras aproximaciones a la investigación, manifiestan desde entonces transformaciones significativas que apuntan a considerar las transformaciones tecnológicas, el nuevo papel que tienen los medios en la

1. Esta etapa de la investigación ha sido analizada por J. Rivera en *La investigación en comunicación social en Argentina*, Lima, DESCO, 1986.

sociedad contemporánea, la significación política y cultural de los mensajes masivos, y registran el impacto de los desplazamientos teóricos que se operan en esta época en la comunicación.

En el caso de la *televisión*, los primeros análisis de la década del setenta señalaban el nacimiento y el desarrollo del medio en el marco general de la dependencia económica del país y de su vinculación con empresas multinacionales ligadas a los grupos de poder local. Los medios y la televisión, en particular, eran considerados instrumentos claves de la penetración cultural e ideológica norteamericana en la región. La teoría de la dependencia, la crítica al imperialismo cultural y los aportes de la semiótica en el análisis ideológico de los medios, abrían una brecha frente al pensamiento instrumental norteamericano con centro en las políticas desarrollistas y la teoría de la “difusión de innovaciones”.²

La historia de la televisión, la estructura de propiedad de las emisoras en Argentina, las relaciones entre los propietarios privados de las mismas con el capital nacional y extranjero³ y el análisis de la industria electrónica, las grandes cadenas, el negocio de la publicidad, la tendencia a la concentración en la industria televisiva norteamericana y su relación con el desarrollo de la televisión local,⁴ perfilaban esa primera etapa de aproximación al estudio del medio. Los procesos de transformación social que se encaraban en aquella época en países como Chile, Perú y Argentina, planteaban la necesidad de pensar en políticas nacionales y públicas en el campo comunicacional e inauguraban procesos de estatización acompañados por la necesidad de definir en este marco el papel de los medios. Eran años en los que no sólo se intentaba una interpretación crítica sobre la comunicación sino que —y, sobre todo— había urgencia en encontrar un camino para su transformación política.

Algunos de los textos escritos en esa época mostraban, sin embargo, los límites de un análisis centrado en forma prioritaria en la estructura económica de los medios y el paradigma informacional, sustento del concepto de manipulación presente en muchos de esos estudios. En esta dirección, el libro *Neoliberalismo y comunicación de masas* de Heriberto Muraro, publicado en 1974, se distancia del “modelo de la manipulación” al repasar la historia de este concepto en la sociología crítica y plantear dudas sobre sus alcances y límites. También, en la misma época, un artículo de Héctor Schmucler publicado en 1975⁵ plantea las condiciones que debería contemplar la investigación en el campo de la comunicación masiva en América Latina y considera, muy tempranamente, la necesidad de afrontar el análisis de la recepción y el estudio de los procesos de decodificación y consumo de los medios masivos. En este marco,

se piensa que la significación del mensaje debe indagarse a partir de las condiciones históricas y sociales en que circula, tomando en cuenta la experiencia del receptor. El análisis se desplaza del medio y el mensaje a las condiciones de recepción del mismo que es el lugar en el que se “realiza” su significación. Las características económicas de los medios y el contexto político y económico que condicionan su funcionamiento aportan datos para entender la producción de mensajes masivos pero este análisis debe incluir las condiciones de la recepción que determinan la acción (significación) del medio.

Como se verá después, este problema teórico-conceptual de la recepción no sólo cuestionó las más estrechas perspectivas economicistas e instrumentales de la comunicación de los años sesenta y setenta o las conclusiones excesivamente lineales de los trabajos teóricos realizados bajo el marco de la teoría de la dependencia, sino también, en un movimiento pendular, terminó idealizando la “libre” decodificación y evaporando los análisis de las relaciones de poder que se establecen en el campo de la comunicación masiva. El resultado de esta operación teórica y metodológica no parece, por otra parte, haber aportado hasta el momento los resultados que prometía: los estudios sobre recepción, consumo y usos de los medios, no han superado aún en la región las limitaciones de los tradicionales estudios de mercado.

En los años setenta, la investigación sobre la comunicación intenta interpretar su papel en los procesos sociales y políticos, la significación de los mensajes y géneros, las políticas estatales en este campo, el desequilibrio en los flujos de información a nivel mundial, las formas alternativas de comunicación frente al modelo masivo y los posibles caminos de la democratización de los sistemas nacionales de comunicación. A lo largo de la década, algunos países latinoamericanos iniciaron un camino de reforma y discusión en torno a la propiedad, la programación, el financiamiento y el control de los medios electrónicos.⁶ El centro de estos proyectos se encontraba en la definición de las políticas públicas en relación a la comunicación y la cultura, y el papel del Estado como regulador y control de las comunicaciones masivas y los debates y postulaciones sobre un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación, o los que se ocuparon de las formas “alternativas” de la comunicación.

Innovación técnica y teoría

En el comienzo de los años noventa esos diagnósticos, teorías prospectivas y acciones habían perdido vigencia explicativa y

comenzaban a ser reemplazadas por otras concepciones que nacían en un mundo caracterizado por el sustantivo cambio en el sistema técnico comunicacional, soporte de las globales transformaciones económicas y culturales contemporáneas. La innovación en curso se materializa en la multiplicación de las posibilidades mediáticas y videotecnológicas, el cambio en las modalidades productivas, en los productos y en la conformación de los públicos.

Transformaciones que crean nuevos canales de difusión, estrategias de producción, tecnologías, objetos y servicios que circulan en el mercado de lo audiovisual e informacional y que muestran el alcance de su distribución y las diferencias sociales que pautan sus usos. Uno de los rasgos relevantes de este proceso de innovación y consumo tecnológico en curso es la rápida difusión, saturación y también la veloz obsolescencia de las tecnologías y su reemplazo por otros servicios o nuevos aparatos. En otro nivel, la distribución social de las innovaciones muestra una desigual o diversa distribución de las tecnologías en la sociedad de nuestra época y, simultáneamente, una fuerte tensión hacia la universalización y uniformidad de su difusión.

En el campo de la televisión, los nuevos o futuros sistemas de reproducción e interconexión (videocable, TV codificada, reproducción videográfica, transmisión vía satélite, compresión digital, fibra óptica, TV de alta definición, cine electrónico, convergencia entre informática, telecomunicaciones y medios masivos), modifican sustantivamente las condiciones de producción y distribución de la información y el entretenimiento, aumentan la capacidad de la pantalla doméstica de ofrecer servicios interactivos, generan la aparición de nuevos hábitos de consumo audiovisual y redefinen, en consecuencia, las características del medio y sus usos actuales. En el nuevo escenario, los aparatos y ofertas de video y telecomunicaciones tienden a construir una nueva formación cultural centrada en la presencia de la imagen-sonido y profundizan la interacción tecnológica del hogar con múltiples redes de información. La pantalla en esta dimensión tiende a ser un instrumento privilegiado de las prácticas culturales, lúdicas y de relación con el mundo exterior. En la tele-visión, por una parte, convergen y se intensifican las experiencias audiovisuales que habían construido los dispositivos mecánicos de reproducción: la imagen en movimiento, la representación de una realidad alejada de la experiencia directa y real, la creciente circulación y ubicuidad de la imagen representada, la posibilidad de transmisión en tiempo real, las nuevas formas de experimentar el espacio y el tiempo, el movimiento y la velocidad; y, por otra parte, el medio televisivo convive con

las nuevas tecnologías computarizadas en las que desaparece la relación de la imagen con el referente (el objeto representado y ausente) y nace la posibilidad de creación digital de imágenes desvinculadas de la realidad.

En otro nivel, los procesos de mundialización y de desregulación que se articulan en este horizonte en transformación y caracterizan la historia de los últimos años tienen expresión manifiesta en la comunicación masiva: las similitudes en los cambios de funcionamiento, de ordenamiento interno, de reconversión tecnológica, dan cuenta de la repercusión en nuestro país de las innovaciones de los países que encabezan estos cambios. Las nuevas tecnologías de la información son los instrumentos que hacen posible la redefinición del modelo de economía en curso y una nueva organización del espacio nacional y mundial. En Argentina, esta

2. Sobre la presencia de la investigación norteamericana en América Latina ver: L. R. Beltrán, "Premisas, objetos y métodos foráneos de la investigación sobre comunicación en América Latina", en M. de Moragas (ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
3. M. Graziano, "Los dueños de la TV argentina", *Comunicación y Cultura*, Buenos Aires, Nº 3, 1974.
4. H. Muraro, "Los dueños de la TV argentina", *Crisis*, Buenos Aires, Nº 2, junio, 1993; y "La estatización de la TV argentina", *Crisis*, Buenos Aires, Nº 16, agosto, 1974.
5. H. Schmucler, "La investigación sobre comunicación masiva", *Comunicación y cultura*, Buenos Aires, Nº 4, 1975.
6. E. Fox, *Días de baile: El fracaso de la reforma de la televisión en América Latina*, México, FELAFACS, 1990.

es la etapa de la expansión de la televisión por cable, la privatización de las radioemisoras y canales, la constitución de empresas multimedios y el cambio en el consumo de imágenes.⁷ Algunos rasgos que caracterizan la nueva época muestran la tendencia al abandono del modelo de comunicación como servicio público y la consolidación de un modelo televisivo regido por las leyes del mercado, el crecimiento de la rentabilidad económica del sector, la fuerte acumulación y concentración del capital protagonizada por algunos grupos y el cuadro creciente de mundialización audiovisual. Los mecanismos del mercado desplazan al intervencionismo estatal y comienzan a regir todas las formas de la vida nacional. En la etapa de transición hacia la aplicación del modelo se abandonan las anteriores posiciones de defensa de lo público y de la soberanía frente al avance, en los '90, de las políticas neoliberales que comienzan a aplicarse en la región.⁸

En este marco, el tema de las políticas de comunicación comenzó a declinar a medida que se modifica sustantivamente el papel del Estado y la definición de lo "público". También los trabajos que daban cuenta de la importancia de la economía en los medios masivos perdían el sentido que antes se le atribuía y lo económico pasa a ser analizado a través de la existencia del medio como empresa comercial y, en otro nivel, a través de la relevancia de la comunicación como soporte del nuevo orden económico y de los actuales procesos de mundialización de los mercados. En la transición, no sólo se cuestionaron las perspectivas economicistas de la etapa anterior, también desaparecieron las convicciones que sostenían que ciertos espacios de lo social y lo público eran demasiado importantes para dejarlos abandonados al juego del mercado.

Técnica, política y mercado

El mundo y las concepciones que se desintegraron en esas dos décadas, el desencanto y la desesperanza frente al fracaso de los proyectos de revolución social, eran un campo propicio para el abandono de la crítica y el nacimiento de las nuevas religiones seculares centradas en la "teología liberal" como la llama Hobsbawm⁹ y el fetichismo de la técnica. La derrota del socialismo y, en el capitalismo, la crisis y retirada de las políticas keynesianas frente al avance de renovadas concepciones liberales y la expansión del modo de vida orientado al consumo, configuraban el nuevo marco de referencia. En avance frente al pensamiento crítico, el determinismo tecnológico y la naturalización de lo dado tienden a corresponderse con el desarrollo de un saber técnico que se integra a las necesidades del nuevo modelo productivo y político, las orientaciones mercantiles y las características del orden mundial.

Las tecnologías comunicacionales polarizan las interpretaciones entre la "ideología tecnológica" dominante que presenta la innovación técnica en curso como un camino de dirección única para el mundo contemporáneo, promete un porvenir feliz y describe el actual proceso de cambio celebrando el orden social, cultural y humano que tienden a construir,¹⁰ y un pensamiento crítico que, desde comienzos de los años ochenta, reflexiona sobre el modo de existencia social e individual que diseña la "sociedad informatizada",¹¹ las lógicas que orientan la expansión de tecnologías informáticas en América Latina,¹² los nuevos mecanismos de control social que entraña la tecnología electrónica, el lugar que la comunicación ocupa en las lógicas dominantes de la "economía-mundo" y la renovada

racionalización que sustenta el dispositivo productivo y tecnológico de la información y la comunicación en el actual modelo capitalista.¹³

Otras dos direcciones en el pensamiento sobre comunicación nacen en este contexto: el análisis de la relación entre medios y política, la concepción de la política como saber técnico y su transformación por la massmediación, y la tendencia a pensar los medios electrónicos y el mercado como escenarios del nuevo régimen de participación en el orden del consumo, frente al estado como antiguo espacio de lo público, y el tránsito del ciudadano al consumidor.

El replanteo sobre la relación entre comunicación y política se inaugura en los ochenta con el análisis de la emergencia de mercado y de los medios como dispositivos de disciplinamiento y resocialización política en la etapa de la dictadura ante la ausencia de otras instancias de comunicación social, el papel de los medios, en la etapa posterior, en la conformación de hegemonías frente a las crisis políticas locales, la forma en que intervienen en la formación de las culturas e identidades políticas.¹⁴ Algunos años después, este análisis se desplaza hacia la realización de la política en los medios masivos. Esta perspectiva señala que en los años de la transición a la democracia en América Latina, frente al debilitamiento de las doctrinas partidarias, los lazos sociales y las utopías políticas, desaparece la autonomía comunicacional de los partidos y el quehacer político encuentra su realización en los medios, los estudios de opinión pública y la publicidad política. La televisión, en el nuevo escenario, se convierte en principal mediadora entre el ciudadano y el poder y construye esta relación según las reglas del espectáculo.¹⁵

El país había cambiado, su cultura política, "la totalidad de su universo de

7. En 1989, la ley N° 23.696 de "Reforma del Estado" dictada bajo la presidencia de Carlos Menem, elimina toda la reglamentación anterior tendiente a evitar la concentración económica y el monopolio informativo e inicia una amplia desregulación del sistema comunicacional. Las normas del mercado que empiezan a orientar todos los aspectos de la vida nacional, se aplican en el campo de la comunicación. La reprivatización de los emisoras de televisión y radio, la inversión de empresas del sector gráfico en medios audiovisuales, la constitución de grandes conglomerados multimedios, las disposiciones que permiten el ingreso al capital extranjero en el sector comunicacional, inician una nueva época en la historia de la comunicación en Argentina.

8. Algunos artículos escritos a fines de la década del '80 dan cuenta de las diferentes posiciones y el debate crítico sobre el tema: B. Sarlo, "Una legislación para los mass media", *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 33, septiembre/diciembre, 1988; H. Muraro, "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986", en O. Landi, (comp.): *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987; R. Horvath, *Los medios en la neocolonización*, Buenos Aires, Rescates, 1988 y "Privatizar los medios: la modernización menemista", en *Voces y Culturas*, N°1, enero/junio, 1990.

9. E. Hobsbawn, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995.

10. Es masivamente difundida la vertiente dominante en el plano de la ideología tecnológica y el discurso publicístico sobre el actual proceso de innovación tecnológica. Diseñadores de máquinas, investigadores, protagonistas de proyectos de difusión de nuevas tecnologías, empresarios, vendedores, etc., por una parte informan sobre la evolución presente y futura de la innovación tecnológica y, por otra, despliegan un discurso que se sustenta en la naturalización de la dinámica de transformación, lo inevitable del cambio y las promesas de "felicidad" que encierra el mundo que la tecnología tiende a construir. Los futurólogos de los '80 —A. Toffler, *La tercera ola*, México, Plaza & Janés, 1980; J. J. Servan-Schreiber, *El desafío mundial*, México, Plaza & Janés, 1980— continúan en renovados pronósticos de la "revolución que viene" en los '90 —N. Negroponte, *Ser digital*, Buenos Aires, Atlántida, 1995; B. Gates, *Camino al futuro*, Madrid, McGraw-Hill, 1995—.

11. H. Schmucler, "La sociedad informatizada y las perspectivas de la democracia", en *Comunicación y democracia en América Latina*, Lima, DESCO/CLACSO, 1982; "La educación en la sociedad informatizada" en G. Rodríguez, *La era teleinformática*, Buenos Aires, Folios/Ilet, 1985; "Impactos socioculturales de la informática: caminos y lagunas de la investigación", en *Telos*, Madrid, septiembre-noviembre, 1989.

12. A. Mattelart y H. Schmucler, *América Latina en la encrucijada telemática*, Buenos Aires, Paidós, 1983.

13. A. Mattelart, *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y las estrategias*, Madrid, FUNDESCO, 1993.

14. O. Landi, *Crisis y lenguajes políticos*, Buenos Aires, CEDES, 1982; y *Reconstrucciones. Las nuevas formas de la cultura política*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.

15. O. Landi, "Video político y cultura", en *Día-Logos* N° 29, Felafacs, Lima, marzo de 1991.

discurso”, habían sufrido una mutación radical y esta evidencia inauguraba la época de la comunicación “a la americana” que construye la comunicación política a través del sistema de medios y el marketing político. En el marco de un descarnado pragmatismo, la política se transforma en saber técnico y en estrategia de venta y la democracia competitiva requiere de “expertos” (en campañas políticas, en publicidad y comunicación política) que aportan a los partidos precisiones sobre el mercado electoral, incorporan el lenguaje del “show bussines” y del “advertising” político y logran votos mediante la elaboración de un lenguaje de masa “que atenúa el peso del simbolismo histórico y del discurso ideológico”.¹⁶ Entre el político y el equipo técnico electoral —dice Landi definiendo a ese saber presente no sólo en situaciones electorales sino en la gestión permanente de los gobiernos— “se establece una relación de fuerza en la toma de decisiones y cada elemento influirá sobre el otro; por ejemplo, dándole perfil propio a la actividad política que la diferencia de la comercial.(...) Por cierto, existe una diferencia sustantiva entre ambas publicidades generada por diferencia del ‘producto’ que se oferta”.¹⁷

En la descripción del escenario de la “videopolítica” y los saberes técnicos que moviliza, ha desaparecido de la investigación el análisis del lugar de los medios en las nuevas condiciones del poder y sus formaciones discursivas, que dan a la sociedad y a la política de la época su particular configuración. La política, en el espacio de la massmediación, se convierte en una táctica de venta. La empresa asume un papel imperial y con el mercado y la cultura mediática conforma una “trinidad inseparable”.¹⁸ En este plano, la asimilación de la política a la empresa y al mercado, refuerza el proceso de racionalización y de colonización de la opinión pública-política.

Próxima a esta concepción de lo político,

pero en vinculación con la reflexión sobre el proceso de globalización económica y con posiciones que sostienen la presencia en el mundo actual de un igualitarismo comunicativo «desterritorializado», se destaca el tópico de la presencia del mercado como espacio que diluye las fronteras nacionales y de clase, las identidades políticas, fragmenta y privatiza las aspiraciones de los pueblos y transforma a los ciudadanos en consumidores.¹⁹ En esta concepción, los medios masivos desplazan a los actores tradicionales de la vida política moderna (partidos políticos, sindicatos, intelectuales), favorecen el «pasaje del ciudadano como representante de una opinión pública al ciudadano como consumidor interesado en disfrutar de una cierta calidad de vida» y el mercado se transforma en el centro de las nuevas formas de participación a través del consumo. La aproximación de la ciudadanía, la comunicación masiva y el consumo reconocen que «los ciudadanos somos también consumidores» y, ante la falta de credibilidad en la política y en las instituciones públicas, la comunicación mediática y el mercado son los escenarios de reestructuración de la relación entre lo público y lo privado. Las demandas ciudadanas en el nuevo orden sociopolítico encuentran respuesta «más en el consumo privado de bienes y de los medios masivos que en las reglas abstractas de la democracia o en la participación colectiva en espacios públicos» y las formas argumentativas y críticas de la política ceden su lugar al goce de los espectáculos mediáticos. En este marco, la comunicación entre las sociedades que surge de la globalización cultural vuelve inestables las identidades que se definían por una comunidad étnica, nacional o de clase. En la nueva sociedad, las identidades tienden a configurarse en los escenarios comunicacionales y el mercado, dependen de lo que uno posee o es capaz de llegar a

apropiarse y se organizan «por la participación en comunidades transnacionales o desterritorializadas de consumidores». Este mundo/mercado debería garantizar la igualdad en el acceso a los bienes de la globalización a los individuos y los países ya que «la distribución global de bienes y de información permiten que en el consumo los países centrales y periféricos se acerquen».

En realidad esta concepción, en la que subyace la creencia de que el mercado es el lugar de participación de los ciudadanos y los países integrados por la globalización a la distribución internacional de la producción en situación de libre competencia, no se corresponde con el aumento creciente de las injusticias sociales y desigualdades económicas en el interior de los países y entre continentes, regiones y países. La creencia de la economía neoclásica -como dice Hobsbawm- de que el comercio mundial sin limitaciones permitirá que los países pobres se acerquen a los ricos camina a contrapelo de la experiencia histórica y del sentido común. También va contra el sentido común pensar que el mercado es el lugar de distribución equitativa de los recursos entre los ciudadanos y reemplaza a través del consumo, las instancias de participación y mediación pública en la orientación de las decisiones humanas colectivas, en la realización de valores de justicia y solidaridad y en la asignación de la riqueza y el bienestar.

Un proceso de creciente privatización, despolitización, de individualismo, de «colonización» de la opinión pública-política²⁰ queda validado en este horizonte en el que se homologan los territorios del mercado y la política, en el que se disuelven las diferencias entre las clases e individuos que en su nueva identidad de ciudadanos/consumidores se encuentran

integrados en la «democracia» mercantil. El mercado como marco de las relaciones humanas y el consumo como experiencia que reorganiza las identidades, desplaza a la experiencia construida por las relaciones sociales, culturales, laborales en las cuales los hombres viven; los valores, creencias, las elecciones éticas y políticas que orientan la formas de existencia individual y social. El pensamiento sobre la comunicación, los medios y el hacer de los comunicadores —tal vez porque la comunicación es el subsuelo del actual modelo tecnoproductivo— son las pantallas en la que parece escenificarse y celebrarse el horizonte político y cultural de fin de siglo. El abandono de la crítica y la descripción de lo dado acompañan en este plano al aplastante triunfo del renovado proceso de racionalización. Sabemos, sin embargo, como dice

Hobsbawm reflexionado sobre éstos últimos años del siglo, que «vivimos un mundo cautivo, desarraigado y transformado por el colosal proceso económico y tecno-científico del desarrollo del capitalismo» que no se prolongará *ad infinitum* y sabemos que «si la humanidad ha de tener un futuro no será prolongando el pasado o el presente» porque hay síntomas de que hemos alcanzado un punto de crisis histórica. ♦

16. H. Muraro, *Poder y comunicación. La irrupción del marketing y la publicidad en la política*, Buenos Aires, Letra Buena, 1991.

17. O. Landi, *Devórame otra vez*, Buenos Aires, Planeta, 1992.

18. H. Schmucler, «La política como mercado o la desventura de la ética», en H. Schmucler, y M. C. Matta (coord.), *Política y comunicación. ¿Hay un lugar para la política en la cultura mediática?* Buenos Aires, Catálogos, 1992.

19. N. García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, 1995.

20. J. Habermas: *Teoría de la acción comunicativa*, tomo 2, Ed. Taurus, 1987.



Proyecto para un glosario del siglo XX

James Ballard

LA OBRA DE JAMES BALLARD TRAZÓ UN RELIEVE INQUIETANTE Y BRUTAL EN EL HORIZONTE PREVISIBLE DE LA CIENCIA FICCIÓN CLÁSICA. *CRASH*, *LA EXHIBICIÓN DE ATROCIDADES* O *FUGA AL PARAÍSO* HICIERON ESTALLAR LAS FRONTERAS DEL GÉNERO Y ECHARON UNA LUZ CRUDA SOBRE NUESTRA ÉPOCA, LLEVANDO HASTA EL LÍMITE LA IDEA DE QUE LA TECNOLOGÍA CONSTITUYE EL CAMPO DE ENSAYO DE NUESTRA PSICOPATOLOGÍA. EN ESTE GLOSARIO —PENSAMIENTOS NACIDOS COMO A LA LUZ DE UN RELÁMPAGO— BALLARD EXPONE A LOS PANORAMAS INDUSTRIALES TARDÍOS COMO EXPRESIÓN DE NUESTRO MALESTAR CULTURAL.

Traducción de Christian Ferrer

RAYOS X:

¿Existe todavía el cuerpo, en algún sentido que no sea el más mundano? Su rol ha sido disminuido de forma constante, de modo que ahora parece apenas algo más que una sombra fantasmal vista en la placa de rayos-X de nuestra desaprobación moral. Estamos ingresando en una fase colonialista en nuestras actitudes con respecto al cuerpo, repletas de nociones paternalistas que esconden una explotación despiadada llevada a cabo por su propio bien. Esta criatura bestial debe ser alojada, alimentada de vez en cuando, restringida al mínimo de actividad sexual requerida para reproducirse a sí misma y sometida a toda forma de patronazgos esclarecedores y perfeccionadores. ¿Se rebelará el cuerpo finalmente, tirará todas esas vitaminas, duchas y programas aeróbicos a la Bahía de Boston y arrojará al opresor colonialista fuera de sí?

TELEFONO:

Un altar devotado a la esperanza desesperada de que un día el mundo nos escuchará.

CHAPLIN:

El gran logro de Chaplin fue desacreditar al cuerpo por completo y ridiculizar cada noción sobre la dignidad del gesto. Hombres pesados se mueven a su alrededor como buceadores con pies de plomo tratando de anclar el sistema nervioso central al lecho del tiempo y del espacio.

PORNOGRAFIA:

El sueño casto y deserotizado que el cuerpo tiene de sí mismo.

PROTESICA:

El complejo de castración elevado al nivel de arte.

GUERRA BIOQUIMICA:

Gases nerviosos; la venganza, paciente y esperada por tanto tiempo, del mundo inorgánico contra lo orgánico.

DROGAS ALUCINOGENAS:

La visión caleidoscópica del ojo.

GENOCIDIO:

La economía de la producción masiva aplicada al auto-disgusto.

FENOMENOLOGÍA:

La valiente apuesta del sistema nervioso central de que sí existe.

TEORIA DE LA MULTITUD:

La claustrofobia enmascarada de agorafobia o incluso, concebiblemente, de malthusianismo.

ROBOTICA:

La degradación moral de la máquina.

SUBURBIOS:

¿Representan los suburbios a la zona convalescente de la ciudad o son un genuino paso dado hacia un nuevo dominio psicológico, a la vez más pasivo pero de mayor potencialidad imaginativa, como el de un durmiente antes del ataque del sueño en su etapa del movimiento rápido del ojo? Distinto de su contraparte, la ingobernable ciudad, el cuerpo suburbano ha sido domesticado por completo, y puede decirse ya que los suburbios constituyen un enorme

zoológico de mascotas, donde los cuerpos de los residentes proveen el stock de mamíferos peludos.

CIENCIA POPENSE:

Sobre la mesa de disección la ciencia y la pornografía se encuentran y se fusionan.

MINIATUPIZACION:

Los sueños de volverse muy pequeña antecedieron a Alicia, pero ahora está creciendo la posibilidad de que todas las máquinas del mundo pudieran ser conservadas en un lugar fuertemente custodiado, al igual que el oro en Fort Knox, protegidas tanto de ellas mismas como del resto de nosotros. Las computadoras seguirán miniaturizándose a sí mismas aunque finalmente desaparecerán dentro de una microestrofa donde sus vastísimos cálculos y modelos matemáticos se volverán uno con los quarks y las partículas subatómicas.

MOBILIARIO Y DISEÑO INDUSTRIAL:

Nuestro mobiliario constituye la constelación externa de nuestras áreas de piel y de nuestras posturas corporales. Es curioso que la menos imaginativa de todas las formas del mobiliario sea la cama.

BODY-BUILDING:

Masturbación asexual, en la cual la musculatura entera simula una pieza de tejido eréctil. Pero el orgasmo parece posponerse indefinidamente.

EPIDEMIOLOGIA:

La teoría catastrofista en cámara lenta.

AUTOMOVIL:

Todos los millones de automóviles sobre este planeta están en estado estacionario, y su aparente movimiento constituye uno de los sueños colectivos de la humanidad más grandiosos.

PASOLINI:

El sociópata como un santo.

RETROVIRUS:

Patógenos que podrían haber sido inventados por la ciencia ficción. Mientras mayores sean los avances de la medicina moderna, más urgente se vuelve nuestra necesidad de enfermedades que no podemos comprender.

DINERO:

El reloj digital original.

ABORTO:

Genocidio hágalo-usted-mismo.

CIENCIA FICCION:

El sueño del cuerpo de llegar a ser una máquina.

CONTESTADORES AUTOMATICOS:

Ellos nos están entrenando pacientemente para pensar en un lenguaje que aún tienen que inventar.



**GENETICA:**

El sistema lingüístico de la naturaleza.

ALIMENTO:

Nuestro deleite con la comida está enraizado en nuestra inmensa fruición con el pensamiento de que nos estamos comiendo a nosotros mismos por anticipado.

NEUROBIOLOGIA:

La Capilla Sixtina de la ciencia.

CRIMINOLOGIA:

La anatomización del deseo ilícito, más excitante que el deseo en sí mismo.

CAMUFLAJE:

El bunker o el acorazado camuflado nunca debe ocultarse por completo, sino confundir nuestros sistemas de reconocimiento mostrándose tal como es por un momento y en el siguiente no. Muchos imitadores y políticos explotan el mismo principio.

CIBERNETICA:

El sistema totalitario del futuro será dócil y servicial, tal cual un criado supereficiente, y justamente por eso más amenazante.

CONTROL DE ENFERMEDADES:

Puede esperarse prontamente una proliferación de enfermedades imaginarias que satisfacerán nuestra necesidad de una versión corrupta de nosotros mismos.

COMPUTADORAS PERSONALES:

Quizás insensatamente, el cerebro está subcontratando muchas de sus funciones nucleares, creando una serie de economías subsidiarias que un día podrían amalgamarse y montar una gerencia que compre la parte del socio.

GUERRA:

Existe al fin la posibilidad de que la guerra pueda ser vencida en el plano

lingüístico. Si la guerra es una metáfora extrema, podríamos derrotarla inventando metáforas que sean aún más extremas.

TIEMPO INTERNACIONAL ESTANLAR:

¿Es el tiempo una estructura mental obsoleta que hemos heredado de nuestros distantes antepasados, quienes inventaron el tiempo serial como un modo de dismantelar una simultaneidad a la cual eran incapaces de aferrar como un todo único? El tiempo debería ser descartelizado y cada uno debería elegir el propio.

MISION APOLO:

La primera demostración, preparada por la máquina para nuestro bien, de la prescindibilidad del hombre.

Este glosario fue preparado por Ballard a partir de voces suministradas por los editores de la revista *Zone*, quienes las incluyeron en un número especial titulado "Incorporations", en 1992.



WILLIAM
MORRIS

TÉCNICA,
BELLEZA Y
REVOLUCIÓN

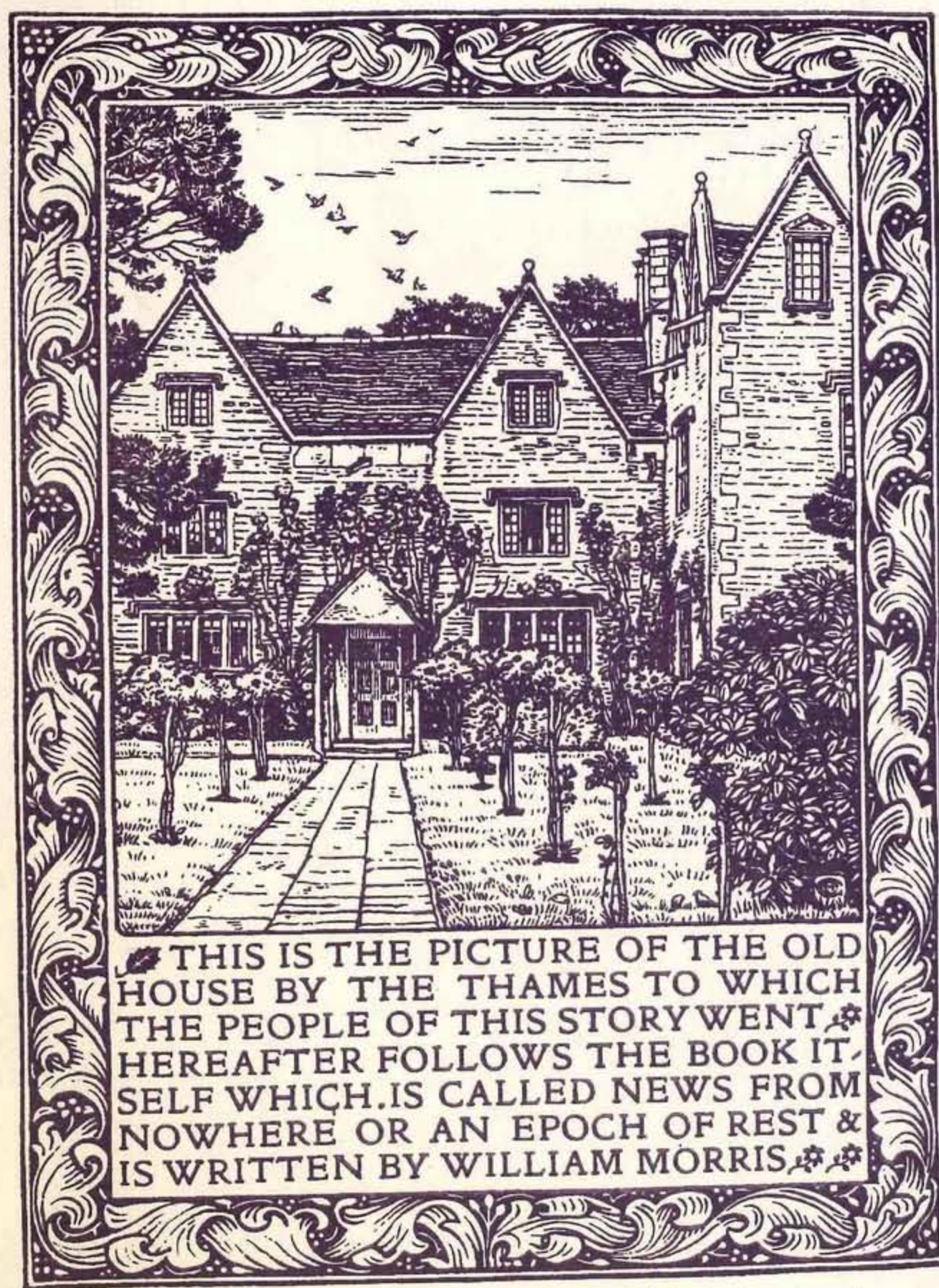
ESTELA SCHINDEL



“Además del deseo de producir cosas hermosas, la pasión rectora de mi vida ha sido y sigue siendo el odio hacia la civilización moderna.”

HAY HOMBRES CUYAS VIDAS SON COMO PRISMAS DE SU TIEMPO. AL MODO DE UN CRISTAL FACETADO, CAPTURAN LA ENERGÍA DE LA HISTORIA Y LA DESCOMPONEN, DESPLEGANDO LOS Matices fundamentales de su época y creando con ellos una nueva forma de luz. WILLIAM MORRIS, HIJO INEQUÍVOCO Y REBELDE DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL, ES UN CASO PRIVILEGIADO DE ESTA CUALIDAD. NACIDO EN 1834 Y MUERTO EN 1896, SU VIDA TRANSCURRIÓ PARALELA AL VICTORIANISMO TRIUNFANTE QUE CONVIRTIÓ A INGLATERRA EN LA FÁBRICA DEL MUNDO Y CONSAGRÓ A LA HIPOCRESÍA COMO SUSTENTO MORAL DE LA SOCIEDAD. EXTRAORDINARIAMENTE SENSIBLE A LOS MOVIMIENTOS QUE ATRAVESARON EL SIGLO XIX INGLÉS, MORRIS CONSIGUIÓ REFORMULARLOS Y RESISTIR A LA MISERIA DE SU ÉPOCA DESDE VALORES OPUESTOS A LOS QUE ÉSTA PROMOVIO: LA NOBLEZA DEL TRABAJO HUMANO, LA CAMARADERÍA E IGUALDAD ENTRE LOS HOMBRES Y LA CONSECUSSION DEL SOCIALISMO POR MEDIO DE LA REVOLUCIÓN. UNA IMPUGNACIÓN RADICAL INSPIRÓ A WILLIAM MORRIS SU REVUELTA CONTRA LA ÉPOCA QUE LE TOCÓ VIVIR: LA FEALDAD DEL MUNDO QUE EL CAPITALISMO ESTABA ERIGIENDO A SU ALREDEDOR. ASÍ, DESCALIFICÓ EL PROGRESO CIVILIZATORIO EN NOMBRE DE LA BELLEZA Y ABRIÓ EL CAMINO A UNA CONCEPCIÓN INÉDITA DE LA PRODUCCIÓN: LA TÉCNICA COMO FORMA DE APRENSIÓN GLOBAL DEL MUNDO Y CAMINO HACIA LA ÉTICA, Y NO COMO ALTAR ERIGIDO A LA RAZÓN DONDE SACRIFICAR LA PROPIA HUMANIDAD.

Portada de la edición de Noticias de Ninguna Parte realizada por el propio Morris en su Kelmscott Press, en 1892. La ilustración reproduce el frente oriental de Kelmscott Manor, una finca de estilo gótico de tiempos del rey Carlos I donde Morris vivió varios años y que fue incluida en las últimas páginas de su novela: "Si, amigo mío, esta antigua casa edificada por las sencillas gentes del campo que vivieron en tiempos ya pasados, sin cuidarse del tumulto de las ciudades y de las calles, es encantadora y digna entre todas las bellezas", afirma un personaje de la obra en su tramo final.



LA LENTE INVERTIDA: EL LADO LUMINOSO DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

Las nociones cotidianamente asumidas y repetidas acerca de la técnica, el arte, el trabajo y la producción impregnan tan hondamente nuestro lenguaje y nuestras actitudes hacia el mundo que resulta difícil advertir los supuestos que contienen y ofrecerles una mirada de extrañamiento y desnaturalización. De esa manera se reproducen a diario valores profundos sobre la definición de la actividad humana y el sentido del arte y el trabajo en la sociedad, que aparecen como un rasgo necesario e inherente del hombre contemporáneo. En nuestro tiempo, la aceptación incuestionada de estos supuestos se verifica en la casi total opacidad que adquieren los fenómenos tecnológicos en el imaginario colectivo. La dimensión de la naturalización y deshistorización de nuestras actitudes hacia la disposición técnica del mundo requiere de visiones antitéticas poderosas e imaginativas a fin de dislocar los valores que se hallan en su base y oponerles una reformulación radical. De ahí la fuerza que adquiere en nuestros días la inspiración de William Morris, una voz surgida en el momento mismo en que el imaginario duro de la revolución industrial se consolida en Occidente. La mirada de Morris se convierte en una lente invertida con la que observar a contraluz el sistema de ideas victoriano y la confianza ciega en el progreso que otorgó el monopolio del proyecto civilizatorio a las respuestas de la técnica instrumental. Desde el corazón mismo del capitalismo industrial, sus afirmaciones sobre el sentido del arte, del trabajo y de la belleza permiten desafiar las nociones adoptadas en forma acrítica que avalan la primacía del saber técnico y develar la falacia contenida en su separación de las otras esferas de la vida. La recuperación de la identidad necesaria entre arte, técnica, trabajo e igualdad social que habilita su obra ofrece un marco de especulación propicio para postular, aun hoy, una unidad que nunca se debió descartar.

¿Cuál de los aspectos que desarrolló en su vida permitiría definir a Morris mejor? ¿Un individuo renacentista en pleno apogeo del capitalismo industrial, un esteta refinado ante la vulgaridad de la producción en masa, un poeta envuelto en ensoñaciones medievales, un artesano y diseñador de energía inagotable o un agitador socialista fervoroso y convencido? Siendo la fuente de su originalidad, la pluralidad de facetas de su biografía ha sido también el origen de su distorsión. Mientras para sus contemporáneos fue conocido —y reconocido— antes que nada como un poeta, actividad que lo acompañó en todas las sinuosas etapas de su vida, en nuestro siglo los valores literarios de Morris han quedado algo olvidados. Si su influencia más concreta, tanto durante su vida como en la actualidad, se detecta en el campo del diseño y las artes decorativas, el

éxito de su firma comercial entre la burguesía fue ocasión permanente de conflicto interior. En el seno de la izquierda inglesa, por otro lado, su adscripción al marxismo ha sido objeto de malentendidos y disputas que han hecho desestimar el vigor revolucionario de la militancia de los últimos años de su vida. Un cúmulo de paradojas —reales de su biografía o equívocas de sus comentaristas— contribuyó a que en el siglo transcurrido desde su muerte muchos de los aspectos más disruptivos de su obra hayan quedado diluidos en un tibio reformismo o un utopismo romántico. Pero es precisamente ahora, cuando las antiguas nociones de estos conceptos parecen estallar, que sus particulares definiciones sobre la sociedad, el trabajo, la arquitectura, el arte y la belleza adquieren una resonancia singular. En una época de desencanto político e imperio del diseño industrial, el trabajo de Morris es una cantera de valores vivos para la impugnación estética y moral del estado civilizatorio. El arco de su evolución desde la revuelta romántica juvenil —signada por el compromiso estético a través de la poesía y las artes visuales— hasta los años de militancia revolucionaria confirma a ambas instancias como manifestaciones de un mismo espíritu de crítica rotunda a la corrupción de su época. El historiador E.P. Thompson, en su monumental biografía de William Morris, describe la transformación del “artista excéntrico y literato romántico” en agitador socialista como “una de las conversiones más formidables de la historia”. El monto de voluntad y generosidad implícito en este vuelco es expresión de una capacidad notable para sobreponerse a la propia circunstancia, personal e histórica, en un momento de descreimiento público y desazón personal. Por eso su actitud, en una época de cinismo y desgano, se convierte en otro motivo para su descargo, y no el menor.

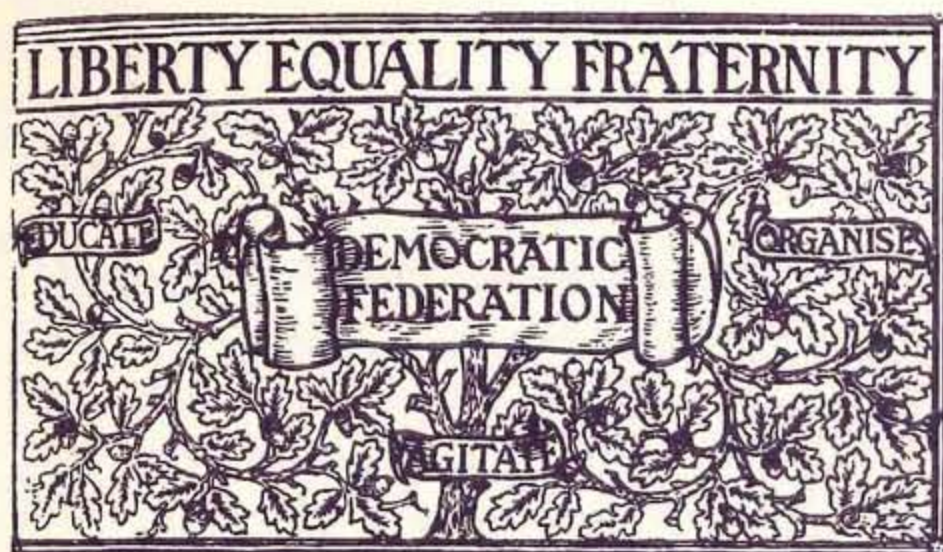
LA GUERRA CONTRA LA ÉPOCA: “LA MALDICIÓN DE SANGRE Y HIERRO”

En el prefacio al libro de poemas que lo consagró entre sus contemporáneos, *The Earthly Paradise*, Morris se define a sí mismo como un “soñador de sueños, nacido fuera de mi tiempo debido”. Este verso expresa la cualidad onírica de su poesía y define la contradictoria y entrañable relación de Morris con su propia época. La sociedad, afirmaba, “que para muchos parece ser un arreglo ordenado para permitir a la gente decente vivir sus vidas respetablemente

“La misión del arte es establecer el ideal verdadero de una vida plena y razonable ante el trabajador, una vida para la cual la percepción y creación de belleza, el disfrute del placer auténtico que esto significa, sea sentido tan necesario para el hombre como su pan de cada día.”

y con cierto placer, a mí me parece puro canibalismo”. El desencanto con la sociedad de su tiempo, el desprecio a los valores de la burguesía y la convicción de que el curso del progreso destruiría “la belleza de la vida” hicieron germinar su desprecio por la civilización mecánica. El espíritu de frialdad y crueldad del “comercialismo” y la asimilación de la sociedad capitalista a la guerra alimentaron su anhelo de una comunidad orgánica, basada en la cooperación, al modo de las agrupaciones de artesanos de la Edad Media. Una infancia transcurrida en contacto con las leyendas medievales, los bosques de la Inglaterra rural y, más tarde, la influencia decisiva de los poetas románticos, labraron un espacio espiritual afecto a los encantos de una idealizada Edad Media que podría haberse agotado en un escapismo melancólico de no ser por el vuelco que, hacia su madurez, lo llevó a invertir el foco histórico hacia el futuro y aspirar a la consumación del sueño de una vida armónica y serena en una sociedad socialista.

En los años de su juventud, la revuelta contra la corrupción y fealdad del mundo halló expresión a través de la inquietud artística compartida y la camaradería entre iguales. En esos años Morris editó la revista *Oxford & Cambridge Magazine*, conoció a muchos de los que serían sus amigos de toda la vida —incluyendo a los pintores Dante Rossetti y Edward Burne-Jones— y formó junto a ellos una cofradía en defensa de los valores estéticos y morales precapitalistas como denuncia de la vulgaridad y decadencia del medio burgués. La *hermandad* que integraron emulando a la de sus inspiradores, los prerrafaelitas, postulaba la creación de belleza como gesto de resistencia a la mediocridad consagrada por la sociedad victoriana, “enemiga de toda belleza” y declaró una “*cruzada y guerra santa contra la época*”. El mundo de ensoñación y encanto propio de la pintura prerrafaelita ofrecía un adecuado referente de belleza e inspiración medieval, y convirtió al arte y la arquitectura en el primer campo de batalla. El círculo de artistas e intelectuales le ofrecía un espacio oxigenante y abierto desde el cual resistir la represión del ambiente victoriano y en ese marco Morris desarro-



Carnet de afiliación a la Federación Democrática, el primer partido socialista inglés, diseñado por William Morris poco después de unirse a ella en 1883. Figura el lema de la revolución francesa, "Libertad, Igualdad y Fraternidad", junto al refrán de propaganda de la Federación: "Educar, agitar, organizar". Como escribió el propio

Morris: "Estas palabras, el lema de nuestra Federación, expresan casi por completo lo que es necesario hacer por parte de aquellos que tienen alguna esperanza en el futuro del pueblo". El diseño central de un roble cuyas ramas se expanden simboliza las aspiraciones de la Federación.

lló, tras un breve paso por la arquitectura, la vocación por las artes decorativas y el diseño textil. La relativa medida en que la *guerra santa* de la hermandad era capaz de conjurar lo que Morris llamó "la maldición de sangre y hierro que pesa sobre nuestra época" sería puesta en evidencia más tarde por el propio itinerario de su vida intelectual. En esta etapa, la condición irreconciliable de capitalismo y belleza lo convenció de que el verdadero artista, trabajando en el seno de su sociedad, estaría siempre forzado a mirar atrás a fin de "cualificar y dulcificar la fealdad y la sordidez del entorno de nuestra generación" y tornar la atención hacia "algún período en el cual el entorno de la vida no fuera feo sino hermoso".

Muchos años después, al describir su conversión al socialismo, Morris escribiría que "además del deseo de producir cosas hermosas, la pasión rectora de mi vida ha sido y sigue siendo el odio hacia la civilización moderna". Una frase que condensa la doble actitud hacia su tiempo que lo llevó a despreciarlo y a intentar redimirlo a través de la belleza. La recuperación de los modos de creación artesanales, la búsqueda de una hermandad donde desarrollar los valores de la camaradería y la cooperación, por oposición al belicismo y la competencia del universo burgués, y el intento de restaurar una comunidad artística fundada en valores nobles y antiguos son expresiones de esa paradoja que le permitió odiar y fecundar a su época a la vez dando

evidencia, finalmente, de un involucramiento profundo con ella. Al alimentar su descontento, el siglo XIX que odió le ofreció el material para elaborar su pensamiento revolucionario y nutrir el entorno desfalleciente de su tiempo con la vitalidad de sus diseños y la esperanza de instauración de un arte popular.

LA ARQUITECTURA: EL PALACIO DEL ARTE EN LA TIERRA

Morris era profundamente sensible a la hermosura de los edificios y su gusto arquitectónico, conmovido por una visita a las catedrales del norte de Francia, se inclinaba especialmente por la nobleza de las construcciones antiguas. La intensidad del placer que le causaban estos edificios le produjo un contraste insoportable con la miseria de los barrios suburbanos y las viviendas obreras que habían convertido a las ciudades en infiernos de mugre y hollín. Hija de la tierra y expresión de la vida del hombre en ella, la arquitectura era para

Morris el verdadero "arte democrático", que comprende y resume todas las artes populares. Como arte quintaesencial, la arquitectura debía ser "hecho por el pueblo y para el pueblo y como gozo para el realizador y el usuario". En ella percibió de manera rotunda la responsabilidad del capitalismo industrial en la vulgaridad y fealdad del entorno —donde se confrontan de manera más rotunda el bien común y el interés personal— que luego denunciaría en la corrupción de los demás ámbitos de la vida. Condenaba, por otro lado, la acción destructora de los trabajos pretendidamente "restauradores" que se llevaban a cabo entonces en los edificios antiguos y consideraba otra hipocresía típica de la burguesía y de una concepción del arte como forma y no como sustancia. Para promover la defensa de las construcciones medievales fundó la Sociedad de Protección de Edificios Antiguos que fue uno de sus primeros gestos de acción pública y le dio oportunidad de ver de cerca la relación del arte con la sociedad y de chocar con las mezquinas disposiciones sobre la propiedad del mundo capitalista.

La revitalización de lo medieval era corriente entre los arquitectos jóvenes de la época, pero fue impulsada por los miembros de la hermandad hacia un punto más radical: la revuelta romántica debía ser capaz de influir en la arquitectura tanto como lo había hecho en la literatura. Morris decidió consumir de un modo concreto este ideal estético en su entorno vital; tras su casamiento con Jane Burden, musa predilecta de los pintores prerrafaelitas por su her-

mosura lánguida y medieval, hizo construir su *Red House* (la *Casa Roja*), con la que aspiraba a realizar su *Palacio del Arte* en la tierra. La casa, diseñada por su amigo Philip Webb, contradecía los mandatos de las construcciones de su época, a las que calificaban de “pedantes imitaciones de arquitectura clásica” o despreciaban por ser el típico “utilitario” cajón de ladrillo expresión de buen juicio y sensatez. La *Red House* era una construcción austera y hermosa, de líneas despojadas y carecía de ornamentación no funcional. La decoración y ambientación de la casa estuvo a cargo de todo el grupo de la hermandad y esta cooperación en el diseño fue el origen espontáneo de la firma comercial que establecieron poco después. La empresa era otra proyección del deseo de la hermandad de “construir un mundo de arte” en el siglo XIX por medio de la transformación de las artes decorativas; una manifestación de la *sagrada cruzada contra la época* que influiría en un área concreta de la vida victoriana inyectando en las fuentes mismas de la producción un elemento de trabajo placentero. Su mayor contribución en las artes decorativas y el diseño textil, de hecho, fue recuperar los gestos artesanales y recrear la nobleza de los materiales renovando el decadente gusto burgués con formas frescas, luminosas y vitales.

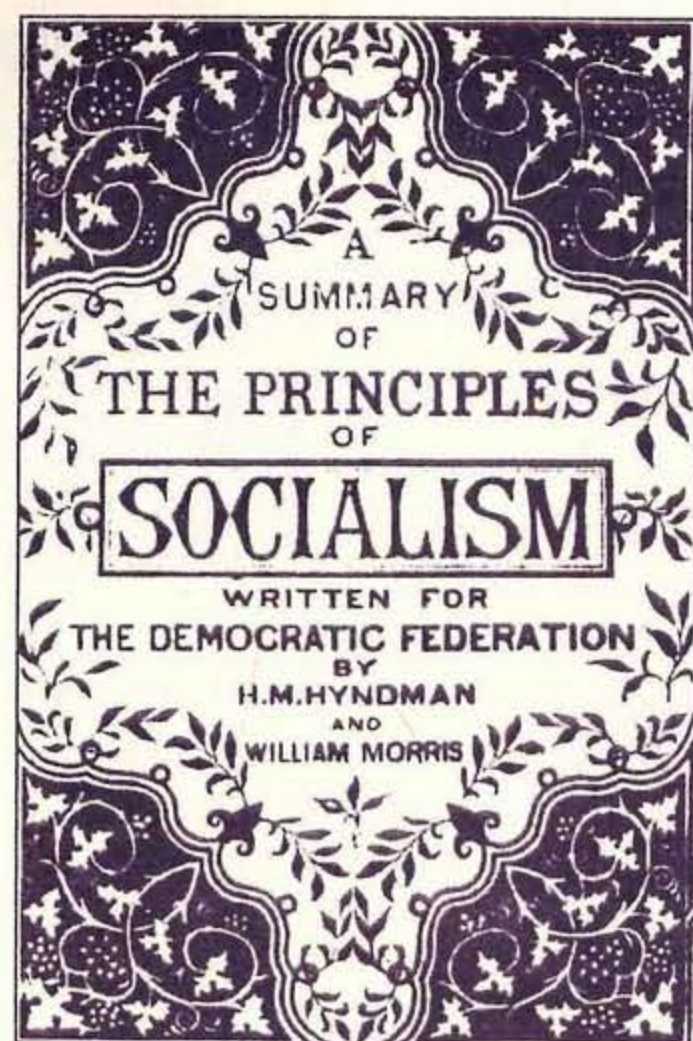
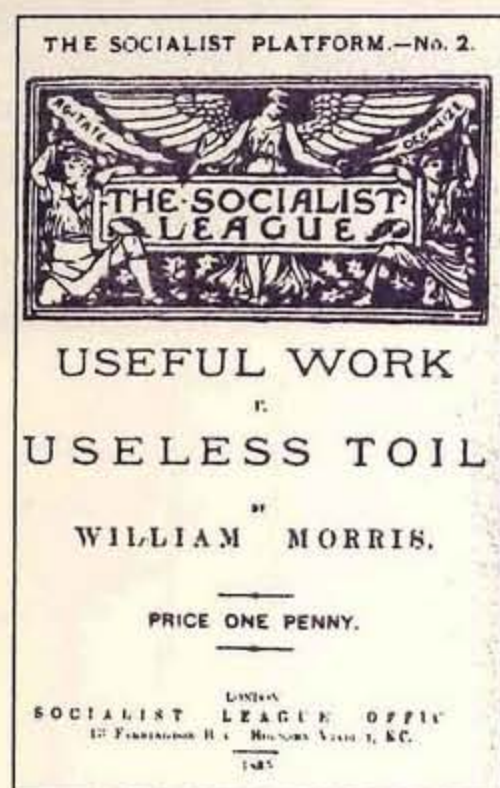
Para Morris, que unos años más tarde compraría a sus amigos el resto de la empresa, la firma significó también la estabilización de sus finanzas personales. Pero su administración y el éxito que sus productos alcanzaron entre la alta burguesía le causaron una contradicción interna que lo atormentaría el resto de su vida. Al igual que el origen financiero del bienestar de su familia, su tarea en la firma lo confrontaba con la burguesía “árida, ignorante e irresponsable” que despreciaba. Había renunciado a las acciones en una compañía minera que le había dejado su padre y se había sentado sobre su sombrero de copa —símbolo de la presuntuosidad y el convencionalismo burgués— para no usarlo nunca más; pero la constatación de que sus diseños eran apreciados y adquiridos por ciudadanos ricos de gusto vulgar anulaba la ambición redentora de su tarea. Por otro lado, a pesar de que las condiciones de trabajo en sus talleres eran excepcionalmente respetuosas y agradables, y aunque al volcarse al socialismo le dedicara enormes sumas del dinero extraído de ellos a la causa de la revolución, la oposición entre bienestar personal y militancia revolucionaria mantuvo intranquila su conciencia de ahí en más. Aunque hubo quienes cuestionaron la legitimidad de su actividad política por esta razón, el conflicto interior permaneció activo en Morris y se convirtió en inspiración de sus ideas sobre el arte, el trabajo y la felicidad. El contraste entre la satisfacción que él lograba en su trabajo, fuente de intenso placer, y la explotación y alienación a que deben someterse la mayoría de los hombres, intensificó el proceso que lo condujo al socialismo y le permitió transformar en acciones su contradicción.

“El verdadero arte es la expresión del hombre del placer en el trabajo. No creo que pueda ser feliz en su trabajo sin expresar esa felicidad; y esto ocurre especialmente cuando trabaja en algo en lo que es particularmente excelso.”



Sold by William Morris at the Kelmscott Press.

Marca de la imprenta Kelmscott Press. Hacia el final de su vida Morris decide incursionar en el arte de la imprenta y funda el sello Kelmscott Press para la edición de volúmenes cuidados y bellos, de acuerdo a su idea de que los libros son objetos hermosos que deben embellecer toda habitación humana. Entre otras obras, publicó una edición de El Capital de Karl Marx, las obras completas de Geoffrey Chaucer, la Utopía de Tomás Moro y varios títulos propios, como Noticias de Ninguna Parte. Morris diseñó tres caracteres tipográficos: Golden, Troy y Chaucer, de inspiración medieval.



La conferencia "Useful Work vs Useless Toil" (Trabajo útil vs carga inútil) fue publicada originalmente en el Manchester Examiner el 14 de marzo de 1883 y luego editada como panfleto independiente por la Liga Socialista.

Los Principios del Socialismo, escritos junto a H. M. Hyndman, fueron redactados poco después de la unión de Morris a la Federación Democrática.

LA BELLEZA, EL ARTE Y EL TRABAJO: "LA MANO DEL ARTESANO PIENSA"

En una carta escrita en 1883 Morris advertía: "sólo tengo un tema sobre el cual disertar: la relación entre el arte y el trabajo". Pocos años antes había comenzado a viajar dando conferencias sobre artes decorativas que devinieron una crítica a la civilización misma, "vista con perspectiva histórica y tal como se reflejaba en el arte público contemporáneo". La experiencia de estas charlas le permitió a Morris elaborar más finamente su teoría y confrontarla con las reacciones de un público entusiasta. Así se le hizo evidente no sólo la centralidad del arte y el trabajo en su obra sino también el modo

en que ambos se hallan indiscerniblemente unidos. Su concepción del trabajo se había nutrido de las nociones de Thomas Carlyle, en el sentido de que todo trabajo es noble ya que posee una chispa de divinidad, y de John Ruskin quien promovió la satisfacción del trabajo a través de la realización de los poderes creativos del hombre y protestó contra la degradación del obrero convertido en simple máquina. En 1883, además, Morris leyó *El Capital* y añadió a estas formulaciones las del análisis social de Marx que, al cabo de una vida dedicada al estudio de la historia, lo convencieron de que existe una raíz económica común a la explotación capitalista y la corrupción del arte en el proceso de producción.

La base de la identidad entre arte y trabajo se encuentra, según Morris, en la necesaria unidad entre concepción mental y ejecución técnica de la obra, que la separación entre artista y operario interrumpe. Esta fue una de las fuentes de su constante indignación con el capitalismo industrial y el motivo por el cual jamás concibió un diseño que él mismo no pudiera realizar. Deseaba que la persona que ejecuta el trabajo tuviera la oportunidad de ejercitar sus propias capacidades creativas y al defender la esencia del oficio artesanal asumía la convicción de que "la mano del artesano piensa". Esta unión es lo que los sistemas de producción fabril intentarían destruir desde la revolución industrial en adelante y en el modo de producción taylorista se llevaría más lejos al postularse el "scientific management": la separación del cerebro que concibe de la mano que ejecuta. Cuando, por el contrario, la mano del artesano piensa, diseña y realiza, nos hallamos, según Morris, ante la fuente del arte y el placer verdaderos. Por eso su interés radicaba en el arte como condición de la vida del hombre en la tierra: "no estoy abogando por la producción de un poco más de belleza en el mundo, por mucho que la ame, y por mucho que esté dispuesto a sacrificarme por ella; es por la vida de los seres humanos por lo que abogo".

Al profundizar en la relación entre el industrialismo, el trabajo y el arte auténtico Morris perdió la esperanza de un renacimiento de la actividad artística en el contexto de la sociedad capitalista y asumió que su propio trabajo como diseñador sería fuente de gozo y satisfacción privados pero no un acto público. El deseo de una artesanía simple y noble podría fomentarse aun en una sociedad capitalista, según el precepto que solía repetir: *no tengan nada en vuestras casas que no sepan que es útil o no crean que es hermoso*, pero la tendencia del comercialismo a discriminar entre ornamento y función y a diseñar para el público masivo productos industrializados feos y vulgares persistiría en el sistema social y económico vigente. Hacia el final de su vida, Morris descreía de una reforma de las artes en el contexto de su sociedad y esperaba, incluso, que "lo que queda de ellas" muriera antes de volver a nacer: "yo creo que el arte se compagina tanto con una libertad alegre, el corazón abier-

to y la realidad, como enferma con el egoísmo y el lujo, por lo que no puede vivir aislado y exclusivo... en tales términos no quiero que viva el arte, prefiero que no viva... No lo quiero para unos pocos”.

La afirmación de que el trabajo auténtico es necesariamente fuente de arte y felicidad personal la convicción de que nadie realiza bien una tarea que no le gusta, son proposiciones cuya dimensión aumenta si se las piensa en el contexto del enorme esfuerzo de disciplinamiento que el industrialismo puso en marcha para domesticar la mano de obra trabajadora, habituarla al ritmo de la máquina y despojarla de las cualidades sensibles del trabajo. La moralización impuesta por la razón productiva durante el reinado de Victoria, contracara “blanda” del costo en sangre de la revolución industrial, se encuentra en la antípoda exacta de afirmaciones como las de Morris y explica su fascinación por el modo de vida del artesano medieval: “trabajaba menos horas que nosotros y tenía más días festivos. Trabajaban deliberada y reflexivamente, como hacen todos los artistas... Todo su trabajo dependía de su propia destreza manual y de su inventiva, y siempre dio signos de ello en su belleza y propiedad”. La idea de cualquier reformismo o mejora compensatoria en la organización de la producción era totalmente ajena a las preocupaciones de Morris ya que no eran las circunstancias del arte o el trabajo lo que se hallaba en la base de sus cuestionamientos, sino lo que ellos entrañan como encarnaciones del acto mismo de vivir.

LA CONVERSIÓN A LA CAUSA: “LA ÚNICA BATALLA EN LA QUE NADIE PUEDE FRACASAR”

En la obra poética, en verso y en prosa, de William Morris se encuentra una lánguida recreación de pasados bucólicos o idealizados, así como una recurrente nota de medievalismo. Se ha querido ver en esta tendencia, como en el recurso a la ensoñación frecuente en su literatura, un signo de debilidad o de escapismo ante una vida personal no muy feliz, un repliegue ante la fealdad del mundo a un ámbito puro para la consumación del ideal armónico y romántico. Este universo, sin embargo, fue su mayor inspiración y el grado en que el recurso al pasado resultó una usina de esperanza y proyección hacia el futuro sólo puede apreciarse a la luz del giro que dio en la madurez al volcarse a la militancia socialista.

El ímpetu necesario para el cambio surgió, curiosamente, de la afición a la literatura nórdica, que le proporcionó un parámetro de valores totalmente diferentes para enjuiciar su propia época. Después de dos viajes a Islandia, en 1871 y 1873, Morris confesó: “aprendí allí una lección, espero que concienzudamente, a saber,

Portadilla de la edición argentina de Noticias de Ninguna Parte publicada por Editorial La Protesta en 1928. El prólogo, de Max Nettlau, es una defensa del espíritu libertario del socialismo de Morris y destaca la contribución de su obra a la conciencia anarquista: “¿Quién no encuentra en esas líneas, que son todo un programa, una condensación exquisita de las ideas anarquistas y que difieren de lo que habría podido decir todo anarquista?”.



que la pobreza más aplastante es un daño trivial comparado con la desigualdad entre las clases". Pero la lección más honda de su viaje a la isla y de la lectura de sus sagas surgió del contacto con la resistencia y el coraje de ese pueblo frente a un entorno social y físico hostil: la convicción de que los hombres no deben desesperanzarse por sus desgracias sino salir en busca de su destino y esforzarse por dominar las circunstancias adversas. Si la evocación de la Edad Media le sirvió para intensificar el sentimiento de bajeza del presente, el ejemplo de resistencia que encontró en el norte le dio a Morris fuerza y esperanza para luchar en su propio tiempo y fue el prelude de su irrupción en la vida política activa a fines de la década de 1870. Contrariamente a lo que se ha tendido a creer, el amor de William Morris al pasado se hallaba despojado de nostalgia; antes que un espacio donde solazarse ante la fealdad del industrialismo supuso una fuente de inspiración para la consecución del cambio. El contacto con la historia activó un deseo que, de otro modo, habría derivado en gestos de nostalgia o autocompasión y si, como escribió William Blake, aliado a la inacción "engendra peste", unido a la esperanza lo condujo a la acción.

Cuando en 1883 se unió a la Federación Democrática, por entonces el único partido de ideas radicales, comenzó su larga y generosa entrega a la "causa" o, en sus palabras, "la única batalla en la que nadie puede fracasar". La vehemencia de su militancia, el vigor de sus convicciones y la energía dedicada a las tareas concretas del trabajo partidario permiten desmentir las versiones suavizadas que han minimizado el alcance de su compromiso con el naciente socialismo inglés. Éste incluyó la financiación, dirección y contribución permanente en las revistas *Justice*, de la Federación Democrática, y *Commonweal*, cuando por desavenencias con el ala reformista de la Federación fundó junto a otros compañeros la Liga Socialista. Morris se hallaba convencido de la necesidad de educar para la revolución y de que sólo se llegaría al socialismo "haciendo socialistas". Se opuso tajantemente al parlamentarismo y a los métodos oportunistas de intervención política, y se dedicó en persona a la propaganda y la agitación callejera que consideraba los auténticos medios para alcanzar el socialismo. La medida de su contribución al surgimiento del movimiento socialista en Gran Bretaña —ampliamente documentada en la biografía de E.P. Thompson— parece proporcional de manera inversa al desconocimiento de esta militancia pero neutraliza cualquier intento de interpretar su obra como una fantasía irrealizable o un sueño irresponsable. Morris era una personalidad práctica y en su militancia lo demostró en la actividad concreta en los parques y las calles.

El universo de sus ideas, un *socialismo libertario* a mitad de camino entre el marxismo y el anarquismo, aportó al primero una concepción del arte ajena a la noción de "superestructura" e intrín-



Ramos de hiedras o flores junto a esta inscripción fueron dibujados por Morris con témpera en el cuarto de dibujo de su Casa Roja, que Morris aspiraba a que fuera el ambiente más bello de toda Inglaterra. El lema personal de Morris, "si yo puedo", es una expresión de humildad notable en un hombre celebrado por sus extraordinarias capacidades.

seca a la producción y enriqueció al segundo al promover una forma de organización cooperativa a través de comunas. En la perspectiva de una época como la nuestra, signada por la resignación, la apatía y la falta de esperanza en un cambio radical, la dosis extraordinaria de generosidad y confianza en el futuro que demuestra el vuelco de Morris resulta el legado mayor. En un carta escrita en 1883 Morris se refiere a "los hipócritas radicales de clase media, que piensan o pretenden que ahora al fin estamos viviendo de la mejor forma, en el mejor de los mundos posibles". Aunque formulada hace cien años, su denuncia de los discursos de la celebración o el conformismo adquiere, inusitadamente, una vigencia singular.

UTOPIA: NOTICIAS DE NINGUNA PARTE O UNA ERA DE REPOSO

La novela utópica *Noticias de Ninguna Parte* se publicó por entregas en *Commonweal* durante 1890 y se convirtió en la obra más recordada de las creaciones literarias de Morris. Escrita como reacción a *Looking Forward* de Edward Bellamy, aparecida el año anterior, es una cristalización de las ideas de Morris sobre la realización de un paraíso socialista en la tierra. En *Ninguna Parte* se han despejado las sórdidas aglomeraciones, se han limpiado el aire y los ríos y la gente vive en casas esparcidas en un paisaje hermoso apreciando las bellezas de la tierra y disfrutando de su trabajo. Se trata de un contraproyecto simétrico al de Bellamy, a quien objeta su insistencia en la constitución de una maquinaria técnica y social, y propone una inversión de los horizontes existenciales burgueses: recrea una tierra de amistad y no de autoridad, donde el tormento de los sentidos y la mente de la ciudad capitalista devenida apéndice de la mina de carbón es reemplazada por un ambiente limpio y soleado que habitan personajes epicúreos y desinhibidos. Las rela-

ciones de los hombres entre sí y de éstos con la naturaleza son directas y sensuales y la doctrina victoriana del trabajo penoso cede paso a la necesidad humana de experimentar el trabajo como fuente de alegría y placer. Los comedores albergan verdaderas fiestas comunales, abiertas a la abundancia y fertilidad de la naturaleza, y dan lugar a una entidad colectiva que ha abolido la división entre público y privado y con ella la imposición de una doble moral. Las ansiedades impuestas a sangre y fuego por el progreso se han aplacado ante esta "era de reposo" que, a diferencia de otras conversiones sociales descriptas en el género utópico, se alcanza al cabo de una revolución popular.

Noticias de Ninguna Parte propone el desmantelamiento de la tecnología y, de hecho, el rechazo de cualquier maquinaria técnica o social. Allí la fuente de energía se halla en los talleres y a disposición de todos pero sólo se aprovecha en los oficios y no como alimento de las necesidades ficticias impuestas por el sistema mercantil. En el rechazo de las formas de tecnología y organización industrial del capitalismo se halla en última instancia un problema de valores; en *Ninguna Parte* se ha suprimido la actividad con fines de lucro de modo que no sólo haya menos trabajo sino también menos producción. Al sacrificar la productividad para deshacerse de la administración centralizada y la tecnocracia, se obtiene una utopía centrada en el productor antes que en el consumidor donde todos participan del trabajo concebido como placer. La coerción es reemplazada por la cooperación a conciencia y un sistema de tareas rotativo y ecuánime asegura la participación de todos en el mantenimiento de la comunidad. La novela se inscribe dentro de la evolución de la historia humana que Morris traza desde el "comunismo tribal", pasando por el capitalismo, hasta "el descanso y la felicidad actuales del comunismo total" y se ubica en el horizonte de su interpretación del marxismo. Al mismo tiempo, multiplica los ideales del círculo de *artes y oficios* de su época ilustrando el ideal de hacer de la vida una obra de arte. Morris diseñó un país a la altura de sus aspiraciones y dejó establecida una tensión entre el relato de la felicidad colectiva que realiza el huésped-informador y su melancolía personal por no poder acceder a ella. Su esperanza, cifrada en el saludo final, se funda en la certeza de que el paraíso terrestre es posible, bajo la forma de un socialismo sin clases, y esa confianza iluminará la lucha política posterior.

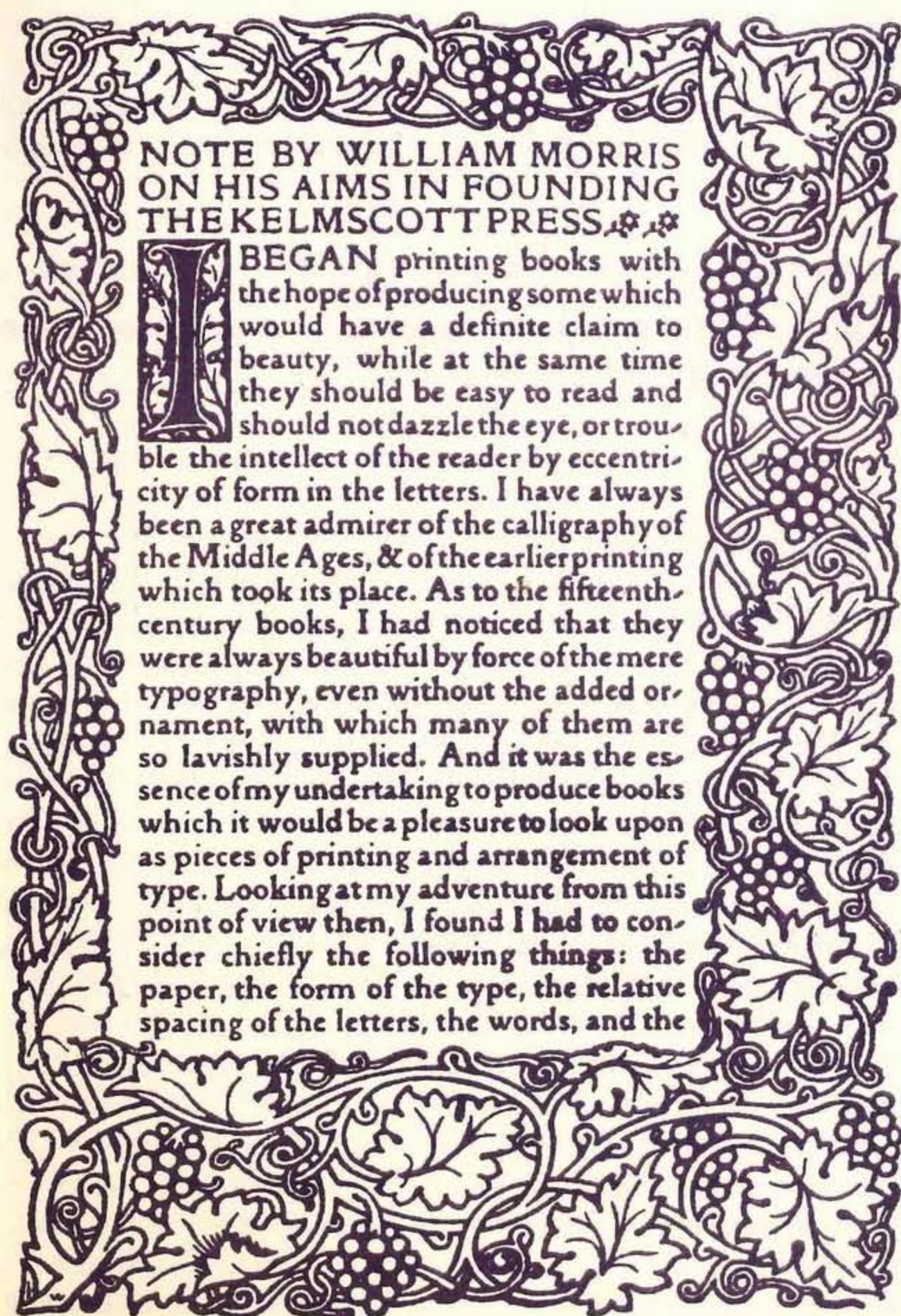
PROTESTA SOCIAL E IMPUGNACIÓN ESTÉTICA: LAS FLORES DEL BIEN

La época en que Morris elaboró sus relaciones entre el arte, el trabajo y la organización social es contemporánea a los poetas malditos, los pintores simbolistas y la aparición de la figura del artista marginal que impone un divorcio absoluto con la cultura burguesa. Mientras Morris extremaba su teoría del arte para que llegue a dar cuenta de las contradicciones sociales, Rimbaud y Baudelaire hallaban en el viaje, la locura, la enfermedad o la muerte una alternativa desgarrada a la vida en sociedad. La distancia insalvable entre las aspiraciones elevadas de la vida y la mediocridad del ambiente burgués, que en el artista maldito es fuente de fuga hacia la lucidez solitaria y trágica, se resolvió en Morris a través de la reconciliación entre arte, organización social y producción. Entre la condición irreconciliable del espíritu artístico con la miseria cotidiana y la capacidad restauradora del arte que abre camino

"No es de ésta o aquella máquina concreta de acero y latón de lo que queremos librarnos, sino de la gran maquinaria intangible de la tiranía mercantil que oprime las vidas de todos nosotros."

a su integración con los demás aspectos de la vida, ¿qué es lo que quedó afuera de la teoría estética de Morris? Sus formulaciones del arte, vivificantes y revolucionarias en cuanto a la relación de éste con los trabajadores y la sociedad, se enfrentan con sus propias limitaciones en el momento de elaborar una teoría estética coherente y global. Morris no alcanzó a precisar sus alcances en cuanto a las artes "intelectuales" y un exceso de sensualismo, basado en la convicción de que el arte apela a las emociones y el intelecto del hombre a través de los sentidos, derivó en una teoría apoyada excesivamente en argumentos provenientes de las artes decorativas. La asimilación del arte a la aspiración hacia la belleza de la vida, inspirada en la doctrina de Ruskin del "placer", llevó demasiado lejos la analogía entre el placentero ejercicio de las energías del artesano y la definición del hecho artístico singular, añadiendo un énfasis medievalista dictado por su gusto personal. Acaso por la vehemencia de su rechazo al capitalismo y la consiguiente hostilidad a la ética individualista, Morris desarrolló un desagrado hacia el arte subjetivo y volcado al interior. La falta de entusiasmo por lo doloroso, lo trágico, lo oscuro o abismal del alma humana le evitó la contemplación del sufrimiento en el arte y

*Ilustración que informa los fines de William Morris al fundar Kelmscott Press.
"Comencé a imprimir libros con la esperanza de producir algunos que tuvieran una aspiración definida a la belleza y fueran al mismo tiempo fáciles de leer y no deslumbraran la vista o perturbaran el intelecto del lector con excentricidades en la forma de las letras..."*



lo orientó a una actitud reposada y placentera hacia él. Así, al interesarse en el problema del artista con su sociedad desde una óptica social antes que individual, se distanció de la poderosa herencia de sus nobles antecesores, los poetas románticos, con quienes se une en el sentimiento de revuelta contra la mediocridad de la vida pero se distancia antes de profundizar en los vértigos del espíritu. La ausencia de toda noción de trascendencia, que restó espesor a su teoría del arte, abrió en cambio el camino a una democratización del arte en la sociedad. Morris aspiraba a un ennoblecimiento del trabajo común y cotidiano, y luchó por la revalorización de las llamadas "artes menores"; la idea de un artista impoluto y separado del resto de los hombres le parecía tributaria de un sistema que niega a la mayoría el derecho a la creación. El arte no se correspondía con un ámbito aislado y elevado de la vida donde refugiarse de la desertización espiritual del capitalismo y la ciudad, sino con la esperanza de conciliar el mundo del trabajo y el arte popular.

Esa integración entre uso, función y creación y la procura de un arte que sea a la vez diseño para la vida, es la línea de su pensamiento que influyó en los principios de la Bauhaus, aunque las continuidades que se han trazado entre Morris y esta escuela presentan más disrupciones de las que se suelen admitir. El primer manifiesto de la Bauhaus de Weimar (1919) afirmaba que "no existe diferencia sustancial entre el artista y el artesano" y se pronunciaba en contra de las "diferencias de clase que elevan una arrogante barrera entre el artesano y el artista". Estas definiciones explican la conexión realizada por Nikolaus Pevsner en "Pioneros del movimiento moderno: de William Morris a Walter Gropius" (1936), un texto clásico que halla entre ambos diseñadores una unidad histórica alrededor del modernismo. Las afinidades entre Morris y el movimiento inglés *Arts & Crafts* (Artes y Oficios) con la Bauhaus e incluso la vanguardia expresionista enfrentan sin embargo varios puntos de desencuentro.

Los objetivos fundacionales de la Bauhaus, unir las artes a través de los oficios, experimentaron durante la década del '20 un cambio del énfasis en la empatía con los materiales hacia una mayor abstracción que supuso una reinterpretación del rol del arte y del oficio en la producción industrial. Gropius pasó a considerar el uso de la "instrucción manual" como un "primer paso práctico en el dominio de los procesos industriales" y las "manufacturas" como la etapa inicial hacia la "evolución a nuevos modelos para la producción en masa". De modo que la elaboración artesanal se convirtió para la Bauhaus en una etapa del desarrollo de diseños para la producción, ajena a la noción de realización del trabajador en su confección. El nuevo principio de la escuela promovió la unidad de arte y tecnología a fin de crear una nueva democracia de diseño industrial: el énfasis en la producción, la insistencia en el significado ético de la manufactura, cedió paso a la ponderación del objeto

en función del resultado y el modo en que el bien está hecho se convirtió en tributario de su recepción.

Si se considera a Morris un pionero del movimiento modernista en diseño y arquitectura es por el mérito de haber introducido los problemas técnicos y sociales entre los intereses del arquitecto y renovado una concepción anquilosada de la arquitectura como "ornamento de la construcción". Pero las analogías no debieran llevarse mucho más lejos de allí. Se ha criticado su anti-industrialismo, su visión histórica, su "revuelta contra el destino" y, efectivamente, su convicción de que la simpleza de las herramientas beneficia el resultado final, pues acerca la mano y el pensamiento humanos al trabajo y le añaden personalidad, es incompatible con la síntesis de arte y tecnología propiciada por la Bauhaus cuyo excesivo funcionalismo, por otro lado, implicó una última ruptura con la asociación de Morris entre trabajo, arte y placer.

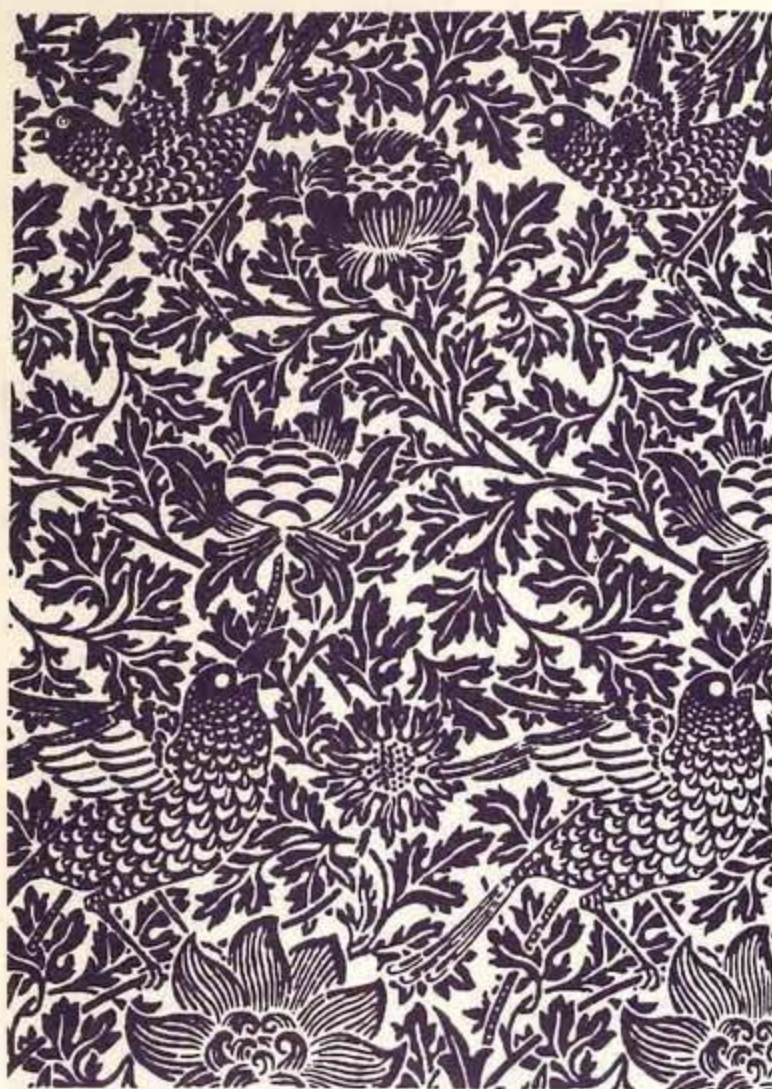
La obra de Morris, más allá de esto, está llamada a integrar cualquier genealogía subterránea que quiera dar cuenta de los esfuerzos por congeniar estética y pensamiento social. La escisión entre ambos que signó el destino del arte occidental reconoce un itinerario errático trazado por los intentos, esporádicos pero notables, de asociar el hecho estético al hecho político o social. En esa historia figurarán las concepciones de Morris sobre el arte, el socialismo y el trabajador, pero también los tapices, objetos y diseños cuya belleza armónica y serena mantiene una coherencia profunda con su proyecto de sociedad. Se ha destacado la mezcla de sencillez y sensualidad en el trazo de sus flores y su capacidad de reproducir las líneas de las plantas sin reducir su exuberancia natural. Las cualidades innatas del diseño de Morris, la combinación de estructura y libertad de sus patrones que mantienen vigentes y vitales sus dibujos aún hoy, son tal vez la expresión más acabada del modelo de arte por el que bregaba y la representación más elocuente de su sueño socialista de un paraíso terrenal.

EL CAPITALISMO Y LAS MÁQUINAS: LA TÉCNICA COMO APERTURA HACIA LA VIDA

Un amplio malentendido difundió la versión de que William Morris era un enemigo acérrimo de las máquinas y de que su socialismo propugnaba un "retorno" a una sociedad de artesanos. La opinión se basa en interpretaciones distorsionadas de *Noticias de Ninguna Parte*, pero diverge abiertamente con los textos de sus conferencias donde se lee claramente que es el capitalismo, y no las máquinas, lo que ha reducido al hombre a un "apéndice de la molienda de beneficios" o una "pieza de la factoría donde trabaja como

lo hace un eje o una rueda dentada". Aunque le desagradaban las máquinas por una cuestión de temperamento personal, Morris reconocía un empleo humano de las mismas en el ahorro del trabajo monótono y repetitivo al trabajador. Mientras la máquina no redujera al obrero especializado al nivel del peón y no existieran fábricas donde la actividad se limitase a su atención, ésta podría ser empleada en el socialismo como un "instrumento" para la equiparación del trabajo que dejara abierto a los hombres el campo más elevado del esfuerzo intelectual. Hasta allí, la valoración de la maquinaria es meramente instrumental y remite a la formulación marxista de sus condiciones de propiedad.

Pero su crítica a la disposición maquinica del mundo fue mucho más allá de la técnica instrumental: "no es de ésta o aquella máquina concreta de acero y latón de lo que queremos librarnos, sino de la gran maquinaria intangible de la tiranía mercantil que oprime las vidas de todos nosotros". En el fondo del cuestionamiento de Morris se halla la maquinización de que es víctima el hombre, donde los obreros llevan una "vida de máquinas" y son "considerados como tales por los capitalistas". Su alusión a los hombres que "dan vueltas a una manivela sin nada en su extremo" expresa su preocupación ante una maquinaria vacía, carente de contenido creativo y sentido de la realización. De las apreciaciones de Morris sobre la sociedad y el trabajo en general, por otro lado, se desprende un cuestionamiento al hecho técnico mucho más profundo en tanto incluye la relación global del trabajador con su entorno, con el producto creado y con la sociedad en que se produce, de una manera que acerca su teoría a lo que nuestro contemporáneo Murray Bookchin ha llamado *técnica orgánica* y en la antigüedad clásica se entendía por *tekhné*. En estos casos, el énfasis de la producción radica en el productor y en la relación que éste establece con el producto a través del diálogo con los elementos, antes que en el consumo o en la pieza terminada en sí, e incorpora como dimensión de la producción la orientación ética hacia la sociedad en que tiene lugar. Es en ese contexto donde el trabajo puede superar la instancia alienante y abrir el camino a la satisfacción. Esta definición del hecho técnico como *modo de abrirse hacia el mundo* —una noción que era habitual entre los griegos y fue desarrollada en nuestro siglo, notablemente, por Martin Heidegger— no fue formulada en estos términos por el propio William Morris cuyas teorías difícilmente trascienden el marco de su mentalidad práctica como diseñador. El conjunto de sus definiciones sobre el trabajo, el arte, la acción del hombre sobre la naturaleza y el sentido de su vida y su tarea, sin embargo, da cuenta de una cualidad *orgánica* en su disposición técnica hacia el mundo que acaso habría formulado de haber profundizado en su elaboración. Así puede conjeturarse, al menos, de su insistencia en el sentimiento de "la



Papel pintado para decoración con esquema sinusoidal (1882-1883). Los papeles de la firma de Morris eran impresos a mano de a un color por vez en un proceso artesanal, lento y cuidadoso.

"La cuestión del arte popular es una cuestión social, que involucra la felicidad o la miseria de la mayor parte de nuestra comunidad. La ausencia de un arte popular en los tiempos modernos es más penosa y alarmante por esta razón que por ninguna otra: porque evidencia la fatal división de los hombres entre las clases cultivadas y las clases degradadas que el comercio competitivo ha engendrado y fomenta; el arte popular no tendrá la oportunidad de una vida saludable ni, de hecho, de ningún tipo de vida, hasta que no estemos en camino de zanjar el terrible abismo entre ricos y pobres."

tierra, su crecimiento, su vida" que aparece en *Noticias de Ninguna Parte* y en los últimos romances en prosa, sintetizando las aspiraciones de una vida dedicada a la búsqueda de la felicidad en el *hacer*.

Morris no estaba interesado en las máquinas en sí mismas; le resultaba evidente que sólo unas pocas de ellas serían realmente necesarias, o incluso útiles, para una existencia feliz, y creía que la gente llegaría finalmente a entenderlo y preferiría trabajar con sus propias manos. Creía que si el pueblo se encontrara libre de opresión tendería a elegir soluciones no tecnológicas e imaginó una sociedad que redujera sus necesidades efectuando reformulaciones sociales sensatas. Nuevamente, el problema de la técnica remite en Morris a su indiscernible dimensión política y al inherente conjunto de valores y definiciones sobre la condición humana que ésta supone, acercando sus elaboraciones a la más compleja, más abarcadora, noción de *tekhné*. Si las personas dejaran de explotarse unas a otras obtendrían un acceso igualitario a la tierra y los materiales, por lo tanto, producirían sólo lo que precisan, pasarían menos tiempo trabajando, combinarían el trabajo, el ejercicio y el ocio creativo y, como consecuencia natural, los dispositivos para la producción, el transporte y el entretenimiento tenderían a desaparecer. Una ideología de soluciones naturales, no tecnológicas, da cuenta de una percepción contemplativa, no violenta, de la especie humana como parte del mundo natural y recupera el desarrollo dejado por Marx en el análisis de la explotación entre sujetos para observar la relación entre hombre-sujeto y naturaleza-objeto.

Dotar de sentido a nuestro trabajo, meditar en nuestro contacto con la producción y el arte y en las relaciones de éstos con el contexto social resulta un programa cada vez más improbable ante una

organización del mundo donde sus referentes se desvanecen. La llamada "tercerización" de la economía, el alejamiento de la producción de sus materias originales y la pérdida general de la conciencia de *hacer cosas* a raíz de la elevada abstracción y tecnificación de la vida podrían hacer aparecer como anacrónicas o inadecuadas las formulaciones de Morris para la época actual. En ellas puede deletrearse, sin embargo, la estructura de la mentalidad técnica que hizo posible el actual estado de las cosas; y el hecho de que lo experimentemos, además, como un fenómeno natural. ♦

BIBLIOGRAFÍA

Bookchin, Murray, *Ecology of Freedom*, Black Rose Press. Montreal, 1992.

De Carlo, Giancarlo, *William Morris*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1955.

Heidegger, Martin, *Ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1984.

Institute for Contemporary Arts, *William Morris Today*, Londres, 1984.

Johnson, Jean y Bishop, Richard, *The Earthly Paradise. William Morris Yesterday & Today*, William Morris Society of Canada; The Craft Studio at Harbourfront Centre, Toronto, 1996.

Manuel, Frank E. *Utopías y Pensamiento Utópico*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

Morris, William. *Arte y sociedad industrial*, Fernando Torres Editor. Valencia, 1975.

Morris, William, *Noticias de Ninguna Parte o una era de reposo*, Editorial La Protesta, Buenos Aires, 1928.

Morris, William, *News from Nowhere and selected writings and designs*, Asa Briggs, Penguin Books, Londres, 1986.

Parry, Linda (Ed.), *William Morris*, Philip Wilson Publishers, Victoria & Albert Museum. Londres, 1996.

Suvin, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, F.C.E., México, 1984.

Thompson, Edward Palmer, *William Morris. De romántico a revolucionario*, Edicions Alfons El Magnànim, Institució Valenciana D'Estudis I Investigació, Valencia, 1988.

CIEN AÑOS DE LECTURAS DE MORRIS

Cuando William Morris murió, en 1896, un delegado socialista declaró que *“el camarada Morris no ha muerto; no hay socialista vivo que le crea muerto, porque él sigue vivo en el corazón de todos los hombres y mujeres verdaderos y lo seguirá estando hasta el fin de los tiempos”*. El modo en que el camarada Morris sería recordado luego de su muerte, sin embargo, no fue tan unívocamente asociado al ideal socialista como lo quisieron esas palabras de homenaje. La bibliografía ha querido ver en William Morris la figura cándida e inocua de un socialista utópico, un soñador empedernido o un romántico idealista sin mayor trascendencia política ni afán revolucionario. La comercialización y el uso masivo y banalizado de sus diseños, varios malos entendidos respecto a su condición marxista y su verdadera contribución a los orígenes del socialismo inglés y el extraño azar de la historia por el cual los hombres tienden a olvidar a los mejores, contribuyeron a reforzar la imagen de un Morris soñador, evasivo y

algo afeminado, relegado a la esfera de la producción de objetos bellos y a sentimentales meditaciones sobre el arte. El aspecto militante de la vida de Morris fue diluido en gran parte de las lecturas posteriores de su obra y tendió a aceptarse la versión edulcorada de su actividad política que promovió el establishment británico.

En el fondo de las interpretaciones interesadas o distorsionadas de su obra puede postularse la propia versatilidad y energía de Morris, que le permitieron desplegar una actividad intensa en ámbitos diversos y generar versiones parciales o simplistas de su obra incapaces de dar cuenta de esa totalidad. Estas interpretaciones reflejan contradicciones o al menos incomodidad entre ellas y atentan, en definitiva, contra la mayor fuerza del pensamiento de Morris que reside, precisamente, en la síntesis de sus distintas actividades, en un mismo ímpetu hacia la belleza de la vida y en la conformación de una moral social. Pocos días después de su muerte, el periódico *Daily News* publi-

có una necrológica afirmando que *“fue destacado en varios modos diversos, ninguno de los cuales mantiene una relación obvia y distintiva con los demás”*. De ese modo se dio origen a la tendencia de los críticos a separar lo que en vida Morris había pretendido integrar, cuando fue él mismo quien en 1883 preguntó *“¿qué tenemos que ver con el arte a menos que todos podamos compartirlo?”*.

Su socialismo fue tratado con una mezcla de burla e indulgencia. Otra necrológica, la del *Times*, alude al *“resultado de un corazón encendido y un entusiasmo erróneo”*, sugiriendo que la militancia habría sido expresión de la debilidad y no de la fuerza del hombre. De hecho la biografía de Aymer Vallance (1897), escrita con el permiso de Morris, es la única publicada a raíz de su muerte que hace referencia extensa a su vida política. La biografía “clásica” de Morris, escrita por John William Mackail y aparecida en 1899, apenas menciona el socialismo, se



centra en los años de su vida más orientados al diseño, a su empresa y a la poesía y dedica al socialismo una breve mención. Este texto, considerado la biografía básica de William Morris, fue una de las piedras basales de la sucesión de malas interpretaciones. El propio George Bernard Shaw, que había trabajado con Morris en la Federación Democrática y la Liga Socialista, cayó en esta tendencia al pretender que había adoptado los puntos de vista de la sociedad fabiana; aunque cuarenta años más tarde se retractó en "William Morris como yo lo conocí", afirmando: "*Morris, cuando tenía que definirse a sí mismo políticamente, se llamaba comunista. Muy a menudo, por supuesto, discutiendo sobre socialismo, tendía a hablar de sí mismo como socialista; pero en lo más íntimo se rebelaba contra etiquetas tales como social demócrata y cosas por el estilo. Él sabía que etimológica, histórica y artísticamente el término esencial era comunista; y esta era la única palabra con la que estaba cómodo... estaba del lado del Karl Marx contra mundum.*"

En su *William Morris, Selected Writings*, (1934) G.D.H. Cole establece claramente su carácter de socialista revolucionario pero, aunque señala correctamente el papel de Ruskin como mentor temprano de Morris, no menciona una palabra de su deuda hacia Marx. Fue el trabajo de Robin Page Arnot, *William Morris, a Vindication*, un panfleto de 32 páginas aparecido en 1933, el que llamó a Morris por lo que realmente fue. Posteriores trabajos han seguido la senda abierta por Page Arnot, quien se basó en una fuente primarísima como lo es la propia *Noticias de Ninguna Parte*, señalando la continuidad entre el contenido utópico de la novela y el carácter científico del análisis histórico que se expone en ella. "*El verdadero William Morris nos pertenece a nosotros, a la clase trabajadora revolucionaria de Gran Bretaña*" escribió Page Arnot con posteriori-

dad. La rehabilitación política más amplia de Morris se produjo después de la Segunda Guerra Mundial a partir de trabajos y exhibiciones entre los que se destacan la monumental biografía de Edward P. Thompson (1955; 2a versión de 1977), *Letters of William Morris to his Family and Friends*, de Philip Henderson (1951) y más tarde *La Pensée utopique de William Morris*, de Paul Meier, (1972). La notable biografía de Thompson salda todas las cuentas con el hombre político, se detiene especialmente en los años militantes de Morris y lo ubica en el lugar que merece como pionero del movimiento socialista inglés. Según Thompson, la razón por la cual antes no se había leído adecuadamente el marxismo de Morris no era una dificultad intrínseca a su figura sino una deficiencia del propio marxismo ortodoxo anquilosado. Es en el contexto de renovación de la izquierda inglesa producido a partir de la década del '50 que pueden cobrar fuerza nociones de William Morris como las que desafían las concepciones tradicionales de infraestructura y superestructura. Según Thompson, las críticas de Marx y de Morris al capitalismo se complementan y refuerzan mutuamente; pero no ve en este último una determinación económica en su crítica moral a la sociedad: "*Las relaciones económicas son al mismo tiempo relaciones morales; las relaciones de producción son al mismo tiempo relaciones entre personas, de opresión o de cooperación: y existe una lógica moral así como una lógica económica, que deriva de esas relaciones. La historia de la lucha de clases es al mismo tiempo la historia de la moralidad humana*". Para Thompson las formulaciones de Morris no sólo no son contradictorias con el análisis de Marx sino que son un complemento necesario de él, puesto que sin la comprensión histórica de la evolución de la naturaleza moral del hombre su concepto de "hombre total" se pierde, como se ha perdi-

do tantas veces en la tradición marxista posterior. Este argumento permite a Thompson postular a Morris como "*iniciador moral del comunismo*".

Los análisis tardíos y las celebraciones póstumas de su contribución política no condujeron necesariamente a la integración de éstos en el contexto más amplio de su obra. Aplaudida o criticada, la faceta política permaneció aislada del resto de sus contribuciones al siglo XX. De todas ellas, paradójicamente, la poesía fue la menos reconocida en nuestro tiempo, a pesar de que en la época victoriana llegó a calificárselo como uno de los poetas más importantes de su tiempo. Su legado fue sí fundamental para la consolidación del movimiento de artes y oficios (*Arts&Crafts*) que contribuyó a definir la identidad cultural inglesa a fines del siglo pasado. Su tarea en el campo de las artes decorativas es posiblemente la que ha adquirido más impulso y es allí donde su influencia ha sido más notoria ofreciendo, como mínimo, un modelo de decoración doméstica y, como máximo, las bases del movimiento modernista en diseño y arquitectura. La continuidad que se ha establecido entre Morris y la Bauhaus, sin embargo, también merece ser revisada (ver artículo principal).

Los museos también han contribuido a la fragmentación del legado de Morris. La muestra organizada por el Victoria & Albert Museum en 1934, conmemorando el centenario de su nacimiento, directamente evitó el tema político. El mismo museo organizó, en 1952, una muestra sobre las artes decorativas victorianas y en 1961 una exhibición sobre la firma comercial de Morris. Exhibiciones de importancia se han realizado también en Tokyo (1989), Toronto (1993) y Australia (1994). En 1982 se realizó una película para el Canal 4 de la BBC,



bajo el título “Memorias del futuro: William Morris” de la que participó, entre otros, Raymond Williams. La exhibición que más justicia le hizo fue probablemente la del Instituto de Artes Contemporáneas de Londres, de 1984, donde por primera vez se intentó tomar la vida y la obra de Morris no en carácter de pieza ornamental sino en función de su mensaje concreto para la actualidad. Bajo el título “William Morris Hoy” la muestra enfatizó los diversos aspectos de la relación entre historia, trabajo, arquitectura, arte y sociedad e intentó dar cuenta de la integración entre ellos y especialmente de lo que ellos pueden decirnos, hoy, sobre nuestra sociedad.

Este año, el centenario de la muerte de Morris dio lugar a un gran número de conferencias, encuentros y publicaciones —entre las que figuran una biografía de Fiona McCarthy que trabaja con material recientemente encontrado— y hasta una página en Internet de la William Morris Society. La exhibición principal del aniversario, montada en el Victoria&Albert Museum,

enfatizó nuevamente los aspectos estéticos de la obra de Morris, dedicando una mención tibia al hombre político. En el voluminoso catálogo de la exposición, sin embargo, un artículo de Paul Greenhalg reconoce la conflictividad del carácter plural de su obra y reconoce, con justicia que “haríamos bien en recordar que Morris era una sola persona, y no una colección de caricaturas aisladas”. Una observación que estaba contenida en las palabras de su biógrafo E.P. Thompson cuando afirmó: “Si tengo que reconocer a William Morris como uno de los más grandes hombres de Inglaterra no es porque haya sido, con mucha voluntad, un buen poeta; tampoco por su influencia sobre la tipografía; ni a causa de su elevado oficio en las artes decorativas; ni porque haya sido un pionero del socialismo práctico; ni tampoco, ciertamente, porque haya sido todo esto; sino a causa de una cualidad que permea todas estas actividades y les da una cierta unidad. He intentado describir esta cualidad diciendo que Morris fue un gran moralista, un gran maestro moral. Es en su críti-

ca moral de la sociedad (...) y en la posición crucial que esta crítica ocupa en nuestra historia cultural en el punto de transición de una tradición antigua a una nueva donde se encuentra esta grandeza”.

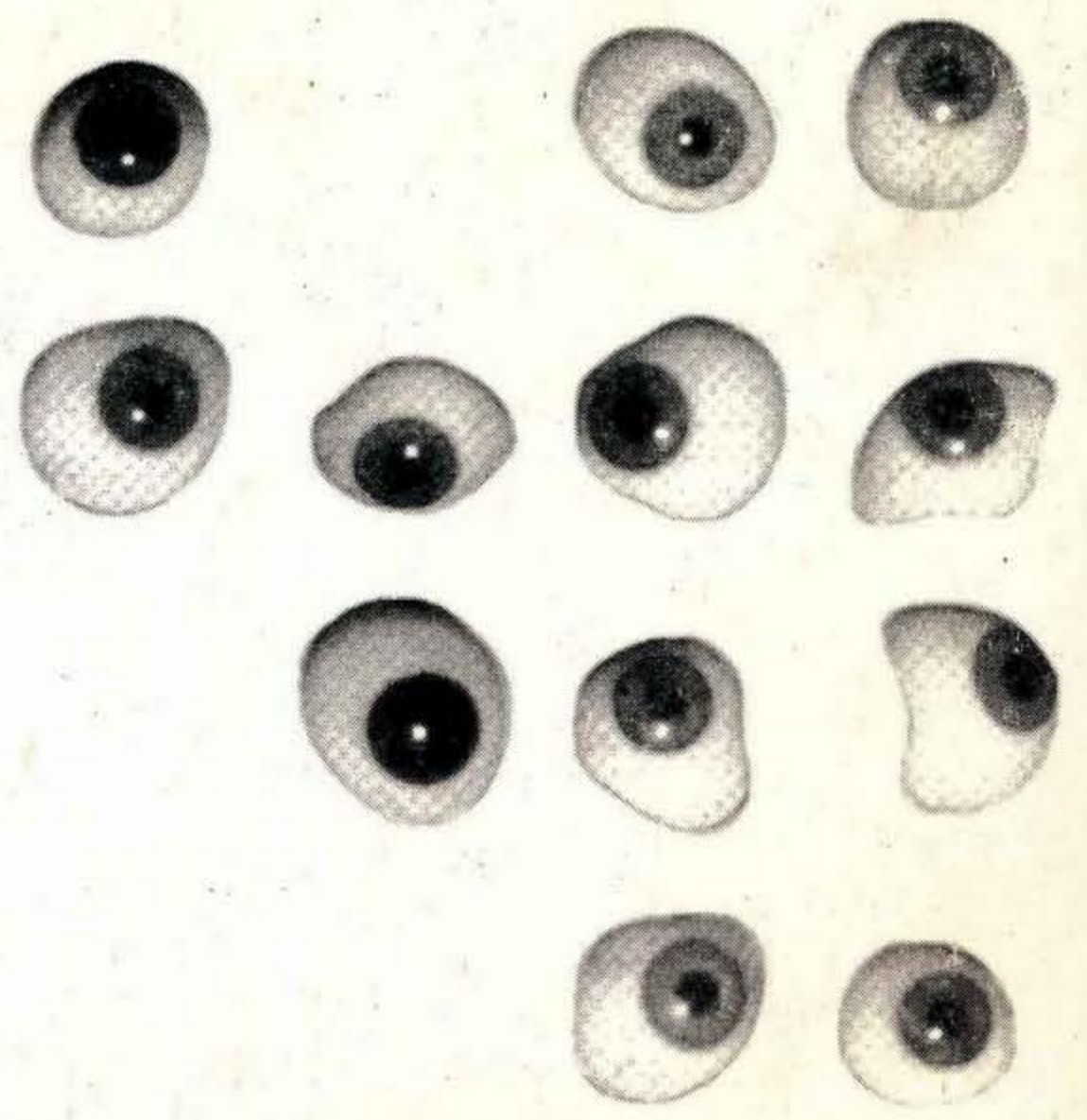
En nuestro país, donde a principios de siglo hubo centros socialistas y anarquistas que llevaron su nombre, la influencia de William Morris se pierde con el rastro de los pioneros de esos movimientos. La primera edición argentina de su *Noticias de Ninguna Parte*, de 1928, estuvo a cargo de la editorial anarquista La Protesta e incluyó un prólogo de Max Nettlau que destaca la importante influencia mutua entre la tradición anarquista y el socialismo libertario de Morris. Más tarde, el debilitamiento de muchos de estos grupos y la confusión con un pedagogo homónimo de ideas liberales contribuyó a mantener en el olvido la figura de William Morris. En la Universidad, actualmente, parte de su obra es difundida en la Facultad de Arquitectura, donde se ofrece una versión escueta de su influencia como diseñador.

E.S.



Esta revista se terminó de imprimir en
el Departamento de Impresiones del
Ciclo Básico Común
en el mes de diciembre de 1996.
Primera edición, 500 ejemplares.

Impreso en Argentina



Artefacto

Pensamientos sobre la técnica