



EL ARCHIVO *ESCOTÓMICO* DE LA MODERNIDAD
[pequeños pasos para una cartografía de la visión]

MIGUEL Á. HERNÁNDEZ-NAVARRO

EL ARCHIVO *ESCOTÓMICO* DE LA MODERNIDAD

[pequeños pasos para una cartografía de la visión]

MIGUEL Á. HERNÁNDEZ-NAVARRO

EDICIÓN: Ayuntamiento de Alcobendas

ALCALDE

José Caballero Domínguez

TENIENTE DE ALCALDE DELEGADO DE CULTURA

Francisco Javier Sánchez Arias

PATRONATO SOCIOCULTURAL

SERVICIO DE ARTES PLÁSTICAS E IMAGEN

DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL: Lucas Creativos, s.l.

ISBN: 84- 932163-9-9

DEPÓSITO LEGAL:

© DE LOS TEXTOS: los autores

© DE LA EDICIÓN: Ayuntamiento de Alcobendas

Colección *Arte Público & Fotografía* dirigida por Fernando Castro Flórez


Ayuntamiento de
ALCOBENDAS
Patronato Socio-Cultural

A mi madre

11	0 Introducción [La visión pulverizada]
35	1 La configuración del ver [Del ojo de la época al régimen escópico]
49	2 Modos de ver de la Modernidad [De la perspectiva a la cámara oscura]
69	3 Archivos de visualidad [Ver, saber y poder en Foucault]
85	4 El descrédito de la visión [Paisaje urbano, fotografía y verdad]
101	5 El archivo escotómico [Docilidad y desconfianza]
113	6 Conclusión [Hegemonía y resistencia]

0. INTRODUCCIÓN

[LA VISIÓN PULVERIZADA]

Hay una célebre fotografía de Man Ray, tomada en 1920, que presenta el *Gran vidrio*, la obra maestra de Marcel Duchamp, cubierta de polvo. Tras seis meses de inactividad, en los que Duchamp se dedicó intensivamente al ajedrez, una gran capa de polvo se había posado sobre el *Gran vidrio*, que el artista había guardado horizontalmente sobre dos caballetes. Un día, Man Ray se presentó en el estudio de Duchamp con una cámara panorámica y, sólo con la iluminación de una bombilla desnuda, realizó una fotografía de larga exposición del panel inferior¹. La obra fue titulada por Duchamp *Élevage de poussière*, que podría traducirse como “criadero” o “cultivo” de polvo, si bien en francés el término “*élever*” significa también “elevar” o “levantar”. La imagen de Man Ray presenta el *Gran vidrio* en primer plano, un fragmento que ocupa el total del encuadre,

¹ Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 255.

constituyendo un universo en sí mismo, un “paisaje lunar”, donde lo primero que llama la atención es que la transparencia del vidrio se encuentra totalmente opacada por el polvo.

Se ha señalado que en *Criadero de polvo* se encuentran reunidas gran parte de las direcciones del trabajo de Duchamp²: en primer lugar, la pereza –pero sobre todo la inactividad, indispensable en la configuración del *readymade*–, el “preferiría no hacerlo”, causante de que el polvo se acumule en el cristal en un período de abandono del trabajo; en segundo lugar, la idea de *gravedad*, esencial para que el polvo, y la fotografía así lo atestiguan, repose en la parte de abajo, en el dispositivo “soltero”; en tercer lugar, *la pintura*, ya que algo de este polvo se emplearía, con posterioridad, como pigmento para los tamices, esos siete conos por los que pasa el gas de luz que sale de los solteros a la novia; y, por supuesto, *la fotografía*, dado que la superficie del cristal ha sido “expuesta”, y el polvo se ha posado casi como en un rayorama, por contacto.

Aunque el polvo pueda ser visto aquí como un elemento azaroso, Duchamp había pensado con detenimiento su inclusión en la obra. En sus notas, aparece una referencia explícita: “para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor, de modo que este polvo sea una especie de color

2 Francisco Javier San Martín, *Dali-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid, Alianza, 2004, p. 57.

(pastel transparente)”³. En su búsqueda de un color neutro, Duchamp pensó en la materia gris del polvo –semejante a la materia gris del cerebro– como un “no-color”. Un color que iba a nacer, a criarse –a crearse–, directamente sobre la obra; sólo después habría que fijarlo. Esta fotografía presentaría, entonces, no sólo un criadero de polvo, sino también un criadero o un invernadero de color. Según Hamilton, para permitir el paso del gas, los tamices debían ser “porosos” y permeables, y el polvo era sin duda el elemento que mejor reproducía dicha porosidad. Octavio Paz ha observado que el color aparece aquí a la manera de que lo que Duchamp, para diferenciarlo del “color aparente”, llama “color nativo”, un color cuyas moléculas imperceptibles serían las que forman los colores reales, siendo, en realidad, el negativo, el no-color, del color aparente: “los colores de Duchamp no existen para ser vistos sino pensados (...) colores cerebrales que vemos con los ojos cerrados”⁴. Esto nos acercaría a lo que Paz llama “un nominalismo pictórico”, la pintura no retiniana, pero también abre una vía *Cromofóbica* en el arte del siglo XX que tendrá uno de sus mayores ejemplos en los cuadros sin color, *ácromos*, de Piero Manzoni, donde pintura y cuadro dejan de ser términos sinónimos⁵.

3 Citado por Juan Antonio Ramírez, *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, p. 105. **4** Octavio Paz, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989, p. 176. [La cursiva es mía.] **5** Cf. David Batchelor, *Cromofobia*, Madrid, Síntesis, 2001.

El polvo, para hacerse perceptible por la vista, necesita tiempo, “de tres a cuatro meses”, lo cual implica un proceso. Un proceso temporal sobre el que la propia obra parece querer reflexionar. Uno de los subtítulos que Duchamp dio al *Gran vidrio* fue “vidrio en retardo”, concepto éste que implica un movimiento y una *duración*. Aquí el tiempo aparece en la idea de la cría de polvo y la gestación del no-color, pero también en la propia fotografía, realizada con una larga exposición, de modo que en la fotografía misma se habría fijado un movimiento, el del supuesto polvo que seguiría cayendo y fijándose, pero que sería invisible, y que se superpondría al que ya de antemano estaba posado sobre el cristal.

Para Yve-Alain Bois, “el polvo es, semiológicamente hablando, un índice, una de las inscripciones del tiempo (cuya irreversibilidad se demuestra por las leyes de la entropía). Y esto es igual para la fotografía, aunque su trazo sea el de la duración”⁶. En cierto modo, se podría decir que duración, retardo, contacto y fijación coinciden tanto en la fotografía como en la propia realización del Gran vidrio.

Criadero de polvo, si se observa con detenimiento, sigue a la lógica del readymade. Y creo que, en este sentido, hay que ponerlo en la estela de *Aire de París*, el readymade de 1919.

⁶ Yve-Alain Bois, “Zone”, en Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 1997, p. 226.

Allí Duchamp dejaba entrar un elemento natural, invisible, en un recipiente de cristal y, en lugar de manipularlo, simplemente lo nombraba, pues un farmacéutico vació el líquido y volvió a sellar la ampolla. Aquí el asunto no es tan diferente. De nuevo, un elemento material invisible sobre un cristal, y alguien que lo “manifiesta”, Man Ray. En efecto, podemos entender el polvo en sí como un readymade, pero también la fotografía, puesto que Duchamp se queda al margen, y sólo “ nombra ” la obra; le da título. Un doble readymade, por tanto, natural y artificial.

La fotografía aquí duplica y “profetiza” el trabajo posterior de Duchamp, puesto que “fija” en la imagen lo que Duchamp después fijará en el cristal. Una doble fijación, un doble contacto, un índice duplicado. Y esto hace que estemos ante un calco o ante un negativo. Ante una duplicación en cualquier caso. Un doble, como su alter ego Rrose Sélavy. No es extraño que, en cierto momento, Duchamp, al referirse a esta fotografía, diga: “Estos son los dominios de Rrose Sélavy. ¡Qué árido es! ¡Qué fértil es! ¡Qué alegre es! ¡Qué triste es!”⁷. Son los dominios del doble.

Este juego con lo doble se extiende también a una dialéctica entre lo visible y lo invisible. En *Dar la muerte*, Jacques Derrida realiza una distinción entre dos modos de invi-

⁷ Citado por Francisco Javier San Martín, *Dali-Duchamp*, p. 57.

sibilidad que nos puede ser útil ahora. Sostiene el pensador francés que hemos de diferenciar entre dos maneras de desaparición de lo visible: lo “visible in-visible” y “lo absolutamente no-visible”⁸. La primera invisibilidad es la de “lo invisible que es del orden de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista”⁹. Se trataría de una ocultación, velamiento, adelgazamiento o distanciamiento de aquello que es visible por naturaleza, aquello que, aun sin estar “a la vista”, permanece siempre “en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible”¹⁰. La segunda manera sería la invisibilidad absoluta: “todo lo que no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (...), mas también lo táctil o lo odorífero”¹¹. Este orden de la invisibilidad nunca es dado a la vista, y su invisibilidad, se podría decir, “reside” en otros sentidos. Una invisibilidad que no es visible, puesto que jamás puede ser percibida como invisible por la vista.

El polvo pertenecería a la primera clase de invisibilidad. Un elemento que, aun perteneciendo al campo de lo visible, escapa a nuestra visión. Sería, pues, un visible-invisible. En *Criadero de polvo*, Duchamp procura una jugosa reversión de lo visible in-visible, puesto que lo vuelve visible por acumulación. Además, el polvo se posa sobre la transparencia, sobre aquello que debía escapar a la visión, haciéndola visible y

8 Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 88-89. **9** Ibidem, p. 88. **10** Ibidem. **11** Ibidem, p. 89.

opaca. Igual que el hombre invisible es visto por su relación con el espacio, aquí lo invisible se visibiliza por medio de lo transparente¹². Suspendido en el aire o posado en la superficie, el polvo sólo se hace visible por acumulación. Uno por uno, los granos de polvo, representaban, según Lucrecio, el mínimo grado de la materia. Sólo el contraluz y la saturación nos hacen conscientes de que el polvo existe. Fue en *De rerum natura*¹³, donde Lucrecio describió un mundo compuesto por cuerpos sólidos junto a los que existe un vacío en que éstos se desarrollan. En dicho mundo, los cuerpos se constituyen por unidades indivisibles, átomos –atomoi–, que, por su movimiento y tamaño minúsculo, son imperceptibles para el ojo humano, pero que, sin embargo, son el último resquicio de solidez, que se oculta a la mirada, ya que “los elementos esenciales de las cosas no pueden verse con nuestros ojos”¹⁴. Por tanto, en el conocimiento del mundo hay algo que al ojo se le escapa, por eso “es necesario que tú mismo admitas que [los componentes de la materia] existen en las cosas y no pueden verse”¹⁵. Como observa Italo Calvino al hablar de la levedad, en la obra de Lucrecio “el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la solidez del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil, leve. (...) es el poeta de lo concreto

12 Cf. Akira M. Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005. **13** Lucrecio, *La naturaleza de las cosas*, Madrid, Alianza, 2003 [edición de Miguel Castillo Bajaran]. **14** Ibidem, p. 68. **15** Ibidem.

físico visto en su sustancia permanente e inmutable, pero lo primero que nos dice es que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos”¹⁶.

Esta idea de un mundo invisible que se nos escapa ha tenido una larga historia. La filosofía de Lucrecio no tuvo tanta repercusión como su poesía. Sin embargo, su huella puede rastrearse hasta llegar, pasando por Giordano Bruno y, sobre todo, por la concepción monadológica del universo de Leibniz, al umbral del siglo XIX, a la figura de Goethe, que consideró sublime la idea lucreciana de la naturaleza. La teoría romántica y la tendencia simbolista al misticismo también serán modos, hasta cierto punto, de pervivencia de la sublimidad de la naturaleza y de la imposibilidad de los sentidos para captar la inmensidad –y la pequeñez– de un mundo que se escapa y que, al mismo tiempo, nos rodea. Pero fue sobre todo la ciencia del XIX y posteriormente la del XX la que, aun echando por tierra la idea de un vacío absoluto, sí que corroboró y dotó de fuerza la intuición de la presencia de elementos invisibles que ahora, sin embargo, podían ser vistos. Akira Mizuta Lippit, por ejemplo, ha observado que la utilización de los Rayos-X y del Microscopio se encuentra al final de la intuición de lo visible invisible, y que la filosofía de Lucrecio y su angustia ante la fugacidad, la invisibilidad y la imposibilidad de racionalizar los ele-

¹⁶ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 20.

mentos que componen la materia, verían una resolución en lo que podría ser llamado “óptica de sombra”¹⁷.

En *Les intuitions atomistiques*, Gaston Bachelard, quizá el pensador de la materia por antonomasia, sitúa del polvo como lo último visible, localizándolo en el “límite de la visibilidad”, en el “más allá de la experiencia sensible”¹⁸. Y ese estar al límite de la percepción lo acerca al concepto de *infra-mince*, que podríamos traducir como “infravele” o “infracino”. Duchamp dedica especial atención a este concepto, relacionándolo con todo aquello que no es evidente, mensurable, lo que “escapa a nuestras definiciones científicas”¹⁹. Lo infravele es lo que no puede ser del todo conocido por medio de la razón. Algo así como el fruto de un conocimiento intuitivo, o, por decirlo en palabras de Bachelard, de una imaginación poética.

¹⁷ Akira Mizuta Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Cit. Esta misma idea es la tesis de fondo del uno de los más curiosos y fascinantes estudios sobre la obra de Duchamp: Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton, Princeton University Press, 1998. ¹⁸ Gaston Bachelard, *Les intuitions atomistiques*, París, Vrin, 1975, p. 33. Sobre Bachelard y su estética de la materia, véase especialmente: Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid, Verbum, 2002; Aldo Trione, *Ensoñación e imaginario: la estética de Gaston Bachelard*, Madrid, Tecnos, 1989. Una de las más lúcidas y completas aproximaciones al fenómeno del arte contemporáneo desde el pensamiento de Bachelard, donde se tratan las cuestiones referidas a la inmaterialidad, es la de Barbara Puthomme, *Le rien profond. Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*, París, L'Harmattan, 2002. ¹⁹ Marcel Duchamp, *Notas*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 23.

Duchamp ofrece varios ejemplos en los que se pone en juego lo infraleve: “el calor de un asiento que se acaba de dejar”, “la sombra proyectada de soslayo”, “el peso de una lágrima”. Bien pensado, lo infraleve se encontraría en la estela de esa serie de “pequeñas percepciones sin objeto, micropercepciones alucinatorias” de las que habla Leibniz en su *Monadología*²⁰. Lo infraleve siempre tiende hacia lo imposible, a la imposibilidad de deslindar dos entidades (el reflejo y la superficie, la sombra y suelo, la huella y el terreno), a la imposibilidad de medir las energías (“el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico”, “la caída de las lágrimas”); a la imposibilidad de desligar lo que de uno queda en un espejo cuando deja de mirarse²¹.

Para lo que nos ocupa ahora, el concepto de infraleve pone de relevancia la insuficiencia de la visión para captar esos mundos otros que habitan la materia. Igual que hay infrasonidos, hay infraimágenes, o microimágenes que nuestra retina no puede ver. La idea de lo infraleve, al menos el modo en que aparece aquí, estaría relacionada con esa serie de “mundos que habitan lo minúsculo” del inconsciente óptico benjaminiano. Y, examinado con detenimiento, en el fondo, tiene que ver con una poética del exceso. Es aquello que habla de lo que queda, lo que sobra y no puede ser medido... lo que se pierde, lo

20 Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 112. **21** He estudiado de modo narrativo esta cuestión en *Infraleve. Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*, Murcia, Editora Regional, 2004.

imposible de asir: la energía desperdiciada que no puede ser reaprovechada para nada más: “el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo de tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos de miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de la manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos”²².

Lo infraleve sería, entonces, lo impensado, lo no dicho, lo no hecho, lo que sobra de lo hecho, lo que sobra de lo pensado. Como observa Gloria Moure, “su virtualidad posibilita el encuentro efectivo del pensamiento y de la materia, y su dominio sobre lo fronterizo, sobre el margen y sobre la exclusión discursiva, lo convierte en señoría de la creatividad y de la trascendencia. Sólo la subjetividad más interior posibilita penetrar en él, sin embargo ahí está también el eterno flujo de lo objetivo”²³.

Como se ha apuntado con anterioridad, el polvo es la metáfora esencial de la destrucción, del paso del tiempo, de la

22 Marcel Duchamp, *Notas*, Cit., p. 155. **23** Gluria Moure, “Introducción”, en Marcel Duchamp, *Notas*, Cit., p. 11.

ruina, pero al mismo tiempo es su resto indestructible, tanto en el sentido de aquello que ya no puede ser fragmentado y eliminado, como en el de lo que tampoco puede ser ya consumido y reaprovechado. A esto último es a lo que dirigirá los esfuerzos Duchamp al fijar el polvo como pigmento en los tamices, a una transformación el excedente, lo cual recuerda a una idea que aparece en sus notas sobre un transformador de energías perdidas. Idea que se encuentra en la base de la tesis de Jean-François Lyotard, para quien el Gran vidrio es un dispositivo de transformación²⁴.

Élevage de poussière se presenta, al final, como una puesta en evidencia de lo imposible, una "aparición" de lo irrepresentable, pero sobre todo de la vida y de la conciencia del "polvo eres y en polvo te convertirás" que, según la filosofía duchampiana, no llevaba a la desesperación sino a la "indiferencia". John Cage, uno de los herederos espirituales de Duchamp, sentenciará: "todos los demás eran artistas. Duchamp recoge polvo"²⁵.

* * *

Si he decidido introducir este ensayo con la obra de Duchamp, es porque en ella como en ninguna otra queda

24 Cf. Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, París, Galilée, 1977.

25 Citado por Elio Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milán, Mondadori, 2004.p. 76.

expuesta una toma de conciencia de un ver de otra manera, una mirada otra, una visualidad alternativa, no regida por las leyes de la visión socialmente instituidas. Su interés por lo pequeño, lo mínimo, lo imperceptible, lo invisible, pero también por lo sobrante, lo incompleto, lo escondido y lo velado se posiciona en el reverso de la visión moderna, dando su parte maldita, un ver bastardo, incómodo, inasible y, en consecuencia, difícil de manipular.

Aunque en más de una ocasión se haya querido ver como una excrescencia al arte del siglo XX²⁶, la obra de Duchamp no es, sin embargo, un ejemplo aislado de ese posicionamiento y toma de partida contra la visualidad hegemónica. De hecho, una rápida mirada al arte moderno nos ofrece numerosos ejemplos de esa postura: obras que muestran poco o nada a la visión, obras de vapor, de aire, de gas, obras invisibles, oscuras, escondidas, veladas, imposibles de ver... obras que, en todo caso, decepcionan y frustran la mirada del espectador. Un espectador que, ante tal situación, tiene que aprender a mirar de otra manera, a ver de otro modo.

En otro lugar, sin ánimo de establecer un catálogo, sino simplemente con la intención de sistematizar un poco la situación, he identificado tres estrategias o vías de "ceguera" por las que los artistas han intentado romper el placer de la

26 Cf. Donald Kuspit, "Marcel Duchamp, artista impostor", en *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Madrid, Abada, 2007, pp. 43-56.

visión²⁷: 1) reducción y adelgazamiento de lo que hay para ver (desde la monocromía pictórica iniciada con Malevich y los comienzos del arte moderno hasta la reducción operada por cierta escultura como la de Carl Andre, que, en ocasiones, llega a la propia identificación del suelo, pasando por Rauschenberg, Reinhardt o incluso los cubos mínimos de Cildo Meireles); 2) ocultación del objeto visible, por medio del velo, la tachadura, el desplazamiento o el mimetismo (desde las tempranas obras de Marcel Duchamp hasta las más recientes de Santiago Sierra, pasando por Christo, Manzoni o Acconci, donde el “asunto” de la obra siempre se encuentra alejado de la visión del espectador, al otro lado de su mirada); y 3) desmaterialización, no tanto en el sentido “conceptual” acuñado por Lucy Lippard cuanto en el sentido literal, como una desolidificación de la obra, que se ve reducida a polvo, gas, aire, humo o incluso absolutamente nada, como en el caso de Yves Klein o Martin Creed, lo cual conduce hacia una desaparición relacionada con una poética de la huella y su progresivo desvanecimiento (Ana Mendieta) o incluso con lo que Derrida llamó la ceniza, la imposible reconstrucción de lo perdido, como en el caso de Jochen Gerz.

En todas estas estrategias, como en la obra de Duchamp que hemos examinado al principio, emergen modos

27 *Más allá del ocularcentrismo: antivisión en el arte contemporáneo*, Murcia, Tesis Doctoral inédita, 2006.

de ver que chocan frontalmente con la visión de totalidad de la Modernidad, con el querer verlo todo, con pensar que ver es tener acceso a la totalidad de las cosas, sin resquicios, sin sombras, sin zonas oscuras²⁸. Las prácticas que, siguiendo el término empleado por Rosalind Krauss en su célebre artículo de 1986²⁹, podríamos denominar “antivisuales”, presentan un ver contrario al panóptico omniabarcador en el que, poco a poco, se ha convertido nuestra sociedad. Frente a la luminosidad totalitaria de la mirada moderna, estas poéticas de ceguera se sitúan a contracorriente, casi literalmente a “contra-luz”, a *contravisión*.

En los últimos años, cada vez son más los estudios que reflexionan sobre modelos de visión alternativos. Partiendo de la afirmación de W.T.J. Mitchell según la cual el objeto de la cultura visual no se agota en lo visible, sino que se extiende a “la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido”³⁰, los estudios visuales han comenzado centrar sus esfuerzos en una serie de cuestiones que tienen como punto común un interés por las cosas que desbordan lo visible, lo no percibido, lo apenas perceptible o, directamente, lo imperceptible: las discapacidades del ojo, la ceguera, lo háptico, lo audi-

28 Cf. Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, Londres, Verso, 1999. **29** Rosalind Krauss, “Antivision”, *October*, 36, 1986, pp. 147-154. **30** W. J. T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios visuales*, 1 (2003), pp. 17-40. Sobre la relación entre la cultura visual y lo no visualidad, véase: Georgina Kleege, “Blindness and Visual Culture: An Eyewitness Account”, *Journal of Visual Culture*, 4(2), 2005, pp. 179-190.

ble, lo escondido, el camuflaje, el velo, lo mínimo, lo inmaterial, lo infravisible, lo desaparecido³¹... en definitiva, y por utilizar el término de Derrida, lo “visible in-visible”, esto es, aquello que, sin estar “a la vista”, permanece siempre, no obstante, “en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible”³². La tesis de fondo que se desprende de gran parte de estos planteamientos –aunque cada cual emprenda un discurso particular– es que tales “ópticas de sombra” –por utilizar el término de Lippit– funcionan como emplazamientos de regímenes escópicos alternativos a la hegemonía de lo visible y el ocularcentrismo de la Modernidad. Regímenes de resistencia que ponen en evidencia las fallas de la visión moderna y, por ende, de cualquier sistema elevado sobre una epistemología lumínica³³.

Esta serie de estudios constata, asimismo, que una obra como la de Duchamp no es un ejemplo aislado, ni una

31 Georgina Kleege, *Sight Unseen*, New Haven, Yale University Press, 1999; Akira M. Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005; Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, Londres, Verso, 1999; Neil Leach, *Camouflage*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2006; Richard Panek, *The Invisible Century*, Nueva York, Viking, 2004; Lennard J. Davis y Maquard Smith (eds.), “Disability-Visuality”, *Journal of Visual Culture*, 5 (2), 2006. **32** Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 88. **33** Sobre esta cuestión, véase David M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993; idem (ed.), *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999; idem, *The Philosopher’s Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1999.

excrecencia o un extraño, sino que se encuentra enraizada en un impulso mayor, que es el emplazamiento de algo que la trasciende, que muestra algo que se halla debajo, más allá incluso del propio Duchamp, una suerte de posicionamiento inconsciente ante una configuración de lo visible. Es, precisamente, esa configuración de lo visible la que pretende estudiar este ensayo, amparado en la creencia de que en toda obra hay un más allá, una condición de posibilidad, algo que la permite, no sólo artísticamente, sino, sobre todo, visualmente. Una condición de posibilidad y, también, un posicionamiento ante dicha condición, una cierta singularidad común. A la condición de posibilidad, siguiendo a Foucault, la llamaré “archivo”: la ley de lo que puede ser dicho, pensado y sabido...; en términos visuales, *la ley de lo que puede ser visto* en cada momento. Y a los diversos emplazamientos de dicho archivo visual, siguiendo la clásica definición de Martin Jay, los denominaré regímenes escópicos. A mi modo de ver, uno y otros, archivo y regímenes, constituyen la base sobre la que se edifica y posiciona toda obra de arte. Y, al mismo tiempo, ellos son la clave que nos permite poner en un mismo impulso a Manet, Malevich, Duchamp, Mary Kelly, Santiago Sierra y gran parte del arte del siglo XX, en un más allá de las referencias artísticas, en el universo de lo visible, en el modo de ver, configurado por la intersección de veres, saberes, poderes y subjetividades, conscientes e inconscientes.

Para decirlo pronto, la tesis de este trabajo es que el archivo escópico de la Modernidad –la condición de posibilidad de lo visible– está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar. Se trata de la presencia de un escotoma –de ahí el término “escotómico”–, un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible. Ante dicha crisis en la episteme escópica³⁴, es posible identificar al menos dos modos básicos de reacción: la ocultación las fallas del ojo para poder dominarlo; o la puesta en evidencia de éstas para hacerlo consciente de su insuficiencia. El primero constituye un régimen escópico hegemónico, un régimen de luz; el segundo, un régimen de resistencia, un régimen de sombra. Uno es el de la sociedad del espectáculo y la vigilancia, y el otro, el de ciertas prácticas artísticas contemporáneas.

¿Hasta donde se extiende la contienda entre los dos regímenes escópicos? ¿Cuáles son los límites cronológicos de este archivo visual? A lo largo del trabajo utilizaré en más de una ocasión el término “modernidad”. La polisemia de la expresión hace que sea necesario puntualizar su significado. La

34 Cf. José Luis Brea, “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen”, *Estudios visuales*, 4, 2007, pp. 146-164.

Modernidad a la que se refiere el título es la que en inglés se ha llamado el *High Modernism* que, más que por Alto Modernismo, tendría que traducirse como Modernidad Avanzada o Segunda Modernidad, a saber, aquella que comienza a desarrollarse a lo largo del siglo XIX con la consolidación de los avances en la ciencia, la industria y la razón.

Desde el punto de vista de las narrativas históricas y artísticas, se podría establecer, sin problemas, un corte que daría inicio al tan traído y llevado periodo de la postmodernidad, o, como otros prefieren llamarlo, la contemporaneidad –término menos connotado, pero más inestable–. Sin embargo, desde la perspectiva de una historia de la visión, las cosas serían algo diferentes. A pesar de que el siglo XX ha sido el siglo del cine y posteriormente de la televisión, el archivo visual que ha configurado los modos de ver ha sido, sustancialmente, el que aquí he llamado escotómico y cuya mejor metáfora sigue siendo la de la fotografía. Bien pensado, la postmodernidad o contemporaneidad se ha caracterizado por una hipertrofia de los presupuestos modernos que comienzan a fraguarse, según ha mostrado Crary, en las primeras décadas del siglo XIX³⁵. El verdadero cambio del estatus de la visión, al menos en su relación con la verdad, no se producirá con el advenimiento de la

35 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cit.

postmodernidad, sino que tendrá lugar mucho después, en un tiempo que aún no ha terminado. Se podría afirmar que la crisis del "ocularcentrismo expandido" como modelo hegemónico está sucediendo ahora, en estos momentos, en lo que José Luis Brea ha llamado el tercer umbral³⁶, tras el nacimiento de la era que William Mitchell ha denominado "postfotográfica"³⁷ o Nicholas Mirzoeff "la zona pixel"³⁸.

Ciertamente, el archivo visual de la Modernidad, caracterizado por la insuficiencia de la visión, se encuentra ahora, debido al avance de la imagen numérica, incorpórea e inmaterial y la recirculación de la información, en proceso de transformación radical que aún no ha concluido. Así como sobre el archivo visual de la modernidad tardía se emplazaron los regímenes escópicos hegemónico y de resistencia, en el archivo visual del "capitalismo cultural" aún no se han configurado del todo los definitivos emplazamientos de la visión. Es ahí donde este trabajo acaba. Esa es otra historia que debe ser contada más adelante.

Este ensayo presenta sólo unos pequeños pasos para una teoría posterior. Lo que he intentado plasmar en las pági-

36 José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac, 2004. **37** William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographical Era*, Cambridge, Mass., 1992. **38** Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2004.

nas que siguen no es más que una cartografía preliminar. Preliminar, porque es susceptible de muchos arreglos, pero, sobre todo, porque constituye el punto de partida y la base para posteriores análisis de las prácticas antivisuales. En cierto modo, se podría decir que este ensayo no es sobre arte, sino sobre los modos de ver, sobre la configuración de la visualidad. Y sólo, en última instancia, sobre el papel que ocupan las prácticas artísticas dentro de dicha configuración. Lo que intentaré establecer es, pues, sólo el fondo de contraste en el que las prácticas suceden, el marco de visión del que todo el arte realizado en nuestros días es deudor, aquello que se encuentra debajo, su inconsciente visual. Un inconsciente que muestra un trauma originario: la obsolescencia del ojo y el descrédito de la visión. De un modo u otro, los discursos artísticos modernos y contemporáneos arrancan de ese lugar. En unos, como en la obra examinada al principio de esta introducción, el síntoma se hace más evidente, y en otros, es necesario rasgar la imagen para que el trauma salga a la luz.

Las páginas que siguen se han estructurado en seis capítulos que presentan un argumento diacrónico. El primero de ellos se centra en el estudio del idea de la construcción sociocultural del campo de la visión por medio de la noción de "régimen escópico" introducida por Martin Jay. A través de un breve recorrido por la historiografía del arte reciente, se observará que dicho concepto se encuentra ya prefigurado en el tér-

mino “ojo de la época”, empleado por Michael Baxandall en el análisis de la experiencia visual del Renacimiento, así como en la propia idea de “cosmovisión”, presente en la Historia del arte desde finales del siglo XIX.

Según lo anterior, y una vez establecido que los modos de ver se construyen sociohistóricamente, en el capítulo siguiente se intenta dilucidar cuál sería el modo de ver propio de la Modernidad, entendida en sentido amplio, como aquel periodo que llega desde el Renacimiento hasta prácticamente nuestros días. Se describen entonces rápidamente los “tres regímenes escópicos de la modernidad” en la concepción de Martin Jay: el perspectivismo cartesiano, presente en el modelo visual desde el Renacimiento; el arte de describir, que Svetlana Alpers observa en la pintura holandesa del siglo XVIII; y, por último, el ver barroco en tanto que “locura de la visión”, tal y como fue pensado por Christine Buci-Glucksman. Estos tres regímenes escópicos se podrían sustanciar, según los estudios de Jonathan Crary, en el modelo de la cámara oscura y la figura de un espectador descorporalizado, fijo e inmóvil frente a la experiencia visual.

Observado con detenimiento, el concepto de régimen escópico de Jay y el de Crary no coinciden, pero al mismo tiempo son complementarios. Ante la necesidad de formular una nueva definición que nos aclare esto, en el capítulo 3, tomando como punto de partida las ideas de “archivo” y de *a priori*

histórico en el sentido otorgado por Foucault, intento proponer la noción de “archivo de visualidad”. El archivo visual, creado en la intersección de saberes, poderes y subjetividades, sería el fondo de contraste en el que se emplazan los diversos regímenes escópicos.

En los últimos tres capítulos, se pretende dar cuenta del archivo visual de la modernidad avanzada. Un archivo, como ya hemos tenido la ocasión de comprobar en esta introducción, caracterizado por una crisis de la verdad visual y una insuficiencia de la visión como herramienta de conocimiento. A través del estudio los cambios en el paisaje, las nuevas técnicas, como la fotografía, o las teorías de la visión, intentaré poner de manifiesto que el fondo de contraste de todas ellas es una pérdida de creencia en la vista como el más noble de los sentidos. Ante esa situación, concluiré estableciendo la emergencia de dos regímenes escópicos, uno hegemónico, que podríamos denominar “ocularcentrismo expandido”, que toma ventaja de la insuficiencia de la visión, y otro de resistencia, “escotómico” —el posicionamiento “natural” del archivo—, que pone de manifiesto los puntos ciegos de la visión y que, además, ofrece la contrapartida ante el régimen dominante del panóptico y el espectáculo.

* * *

Gran parte de este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación de I+D “La redefinición de las prácticas artísticas a la luz de los estudios visuales”, financiado por la Fundación Séneca de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Algunos fragmentos del texto –surgido de una parte de mi tesis doctoral, dirigida por el Dr. Pedro A. Cruz, con quien estoy en deuda– han aparecido en algunos artículos recientes que abarcaban tangencialmente las cuestiones analizadas aquí. Aun a riesgo de parecer reiterativo, he creído conveniente volver a situarlos aquí para afianzar argumentos y centrar los términos de la discusión en torno a la visualidad. Discusión que, en nuestro país, no ha hecho más que empezar, aunque con toda probabilidad, y como siempre, llegamos demasiado tarde.

No quisiera dejar pasar la oportunidad de agradecer a José Luis Brea el haberme encaminado hacia estos lugares. Su aportación a los estudios visuales en nuestro contexto está siendo esencial y nunca será lo suficientemente reconocida. Junto al él, muchos son los que tendría que enumerar en los agradecimientos. Amigos, colegas, familia... ellos ya lo saben. Como también lo sabe Fernando Castro, amigo y maestro, y, sobre todo, culpable último de que este libro haya visto la luz.

1. LA CONFIGURACIÓN DEL VER

[DEL OJO DE LA ÉPOCA AL RÉGIMEN ESCÓPICO]

En 1972, Michael Baxandall publicaba su célebre *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*³⁹. Frente a la historia tradicional del arte, que situaba su centro de tensión en el ámbito de la producción –en el artista y su glorificación, o en la obra y su interpretación–, Baxandall se encargó de reconstruir el entramado de condiciones sociales, religiosas y comerciales que estructuraban los modos de ver y de conocer propios de la Italia del Quattrocento. De este modo, la obra de Baxandall, operaba un giro copernicano en la Historia del Arte, pasando del texto al contexto, de la obra al medio en que era producida y recibida, pues para el historiador británico “los hechos sociales conducen al desarrollo de ciertos hábitos y mecanismos visuales, distintivos, y estos hábitos y mecanismos visuales se convierten en elementos identificables en el estilo del pintor”⁴⁰. Como ha observado recientemente Nathalie Heinich, en este giro social se encuentra el germen de muchos de los logros de la historia social del arte⁴¹.

39 Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. **40** *Ibidem*, p. 13 **41** Nathalie Heinich, *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 33. Heinich distingue entre sociología del arte, estética sociológica e historia social del arte, tres formas que se desarrollan sincrónica y diacrónicamente según la disciplina raíz de la que se parte (sociología, filosofía o historia del arte). La obra de Baxandall, como es lógico, se encuadraría en la historia social del arte.

El “giro contextual” lleva a la obra más allá de los confines del arte o de la alta cultura. Para su comprensión, ésta ha de ser situada en la esfera de las cosas, en el mundo de vida. Y es sólo a través de la atención a dicho contexto que es posible abarcar el estudio de lo artístico. Como si, de algún modo, se hubiera visto influido por la pérdida del pedestal de los objetos artísticos del minimalismo y la atención al mundo real de la neovanguardia artística de los sesenta, Baxandall baja a la obra del arte del pedestal de la cultura erudita en el que se hallaba a causa del desarrollo de la “Historia del Arte como disciplina humanista”⁴². Y, sobre todo, atiende también a otros aspectos de la vida cultural que son esenciales en la configuración de los modos de ver y apreciar, pero también en los modos de hacer. Como sostiene Pierre Bourdieu, que ha utilizado a Baxandall para reformular su proyecto de una “sociología de la percepción artística”⁴³, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* trata, en última instancia, de “restituir una ‘experiencia social’ del mundo, entendida como la experiencia

42 Cf. Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

43 Pierre Bourdieu fue, de hecho, el verdadero introductor de Baxandall en el contexto francés. En 1981, junto a Yvett Delsaut, realizará la primera traducción parcial del libro de Baxandall en un número especial dedicado a la sociología de la percepción: Cf. Michael Baxandall, “L’œil du Quattrocento”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40 (1981), pp. 10-49

práctica que se adquiere con la frecuentación de un universo social particular”.⁴⁴

Es en el segundo capítulo de su obra donde Baxandall introduce el concepto fundamental en la genealogía de lo que aquí presentaré como un “régimen escópico”: “el ojo de la época”⁴⁵. Tras explicar el funcionamiento del ojo y la retina desde la fisiología, el historiador observa que lo fisiológico, en principio, es lo único común a todos los seres humanos: en todos los casos, el ojo, a grandes rasgos, funciona de modo semejante, pero “este es el punto donde el equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo”⁴⁶. La percepción, entendida en sentido amplio, es relativa, pues está sujeta a “tres clases de cosas, variables y en verdad culturalmente relativas”: un depósito de modelos, categorías y métodos de inferencia; la práctica y el hábito en una serie de convenciones representativas; y la experiencia contextual sobre “cuáles son las formas plausibles de visualizar lo que se nos da con información incompleta”⁴⁷. Estas tres variables, evidentemente, no funcionan por separado, sino que se entrelazan de modo sincrónico con la propia fisiología ocular proporcionando el modo de ver sociohistórico y contextualmente construido y determinado. O lo que es lo mismo:

44 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 465. **45** Michael Baxandall, “El ojo de la época”, capítulo 2º de *Arte y experiencia en el Renacimiento*, Cit., pp. 45-138. **46** *Ibidem*, p. 45. **47** *Ibidem*, p. 48.

Parte del equipamiento con el que un hombre ordena su experiencia visual es variable, y, en su mayoría, culturalmente relativo, en el sentido de que está determinado por la sociedad que ha influido en su experiencia. Entre las variables hay categorías con las que clasifica sus estímulos visuales, el conocimiento que usa para complementar lo que le aporta la visión inmediata y la actitud que adopta hacia el tipo de objeto artificial visto.⁴⁸

La obra de Baxandall ha sido reclamada como fundacional para varios modos de comprender el comportamiento histórico. Hemos visto a Henich reclamarla para la historia social según su atención al contexto y los hechos sociales⁴⁹. Pierre Bourdieu sugiere que se encuentra en los orígenes de una “sociología de la percepción artística”⁵⁰. Y en este sentido, Dario Gamboni también ha planteado que Baxandall abre el camino que ya iniciara Riegl para una “historia de la recepción”⁵¹, donde se da un paso crucial desde el ámbito de la producción a los estudios del espectador, un cambio semejante al que en la teoría de la literatura se operó más o menos por el mismo tiempo,

48 Ibidem, p. 60. **49** Ver también Vicens Furió, *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2001. **50** Este el proyecto llevado a cabo por Bourdieu tempranamente desde *La distinción* al trabajo con los museos. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988; *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Barcelona, Paidós, 2004 (junto a Alain Darbel). **51** Esta es la interpretación de Dario Gamboni, “Histoire de l’art et ‘reception’: remarques sur l’état d’une problématique”, *Histoire de l’art*, 35/36 (1996), pp. 9-14.

un cambio de paradigma desde el autor al receptor⁵². El lector se había convertido, para H. R. Jauss, en la verdadera “instancia de una nueva historia de la literatura”⁵³, y, de modo semejante, coincidiendo con un cambio primordial en la relación del público con las prácticas artísticas⁵⁴, el espectador se convierte también en “una instancia privilegiada de la historia del arte”⁵⁵.

Aunque de lo anterior se pueda desprender que realmente la estética de la recepción y su aplicación a la Historia del Arte se aleja de los propósitos de este ensayo, encontramos, sin embargo, en la dicha estética un concepto, emanado de la her-

52 José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1997; Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor DL, 1989. **53** Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 59-85. Véase también H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978; ídem, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002; ídem, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la literatura*, Madrid, Taurus, 1986. **54** Es un lugar común sugerir que a partir de los años sesenta el espectador se convierte en uno de los motores fundamentales de la creación artística. El ejemplo del Minimal art será, en este sentido, fundamental. Precisamente una de las razones del ataque furibundo de Michael Fried al minimalismo fue la cuestión de la “teatralidad”, de la apertura de la obra al espectador y de su inclusión en ella como parte fundamental de la realización (Cf. Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004). Mientras que en el arte moderno la obra se mantenía cerrada en sí misma, absorbe, el arte de lo que se llamará posmodernidad utiliza una serie de estrategias apelativas al espectador (Cf. Michael Fried, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, Visor, 2000). **55** Wolfgang Kemp, “The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception”, en M. A. Cheetham, M. A. Holly y K. Moxey, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.

menéutica gadameriana que se puede situar como correlato al mencionado “ojo de la época”. Dicho concepto no es otro que el de “horizonte de expectativas”: la reconstrucción de lo que espera ver el espectador de una época determinada y el modo en el cual se puede llegar a producir un entrelazamiento entre la visión del espectador de la época, el espectador dentro del cuadro y el espectador contemporáneo. Una especie de lugar quiasmático de confrontación de miradas, un umbral donde lo que vemos y lo que nos mira, lo que otros miraron, lo que esperaron ver y lo que esperamos ver se unen en una suerte de campo de visión común. Es en esta arena de miradas donde toma sentido, por ejemplo, un concepto como el de historia “preposterior”, enunciado por Mieke Bal, según el cual la obra es un acontecimiento que opera en el presente, incidiendo en él con toda su fuerza, y es la mirada del espectador la que realmente construye el pasado, en constante movimiento.⁵⁶

Pero dejemos de lado el complejo panorama de las relaciones entre Historia del arte y Estética de la recepción, y volvamos a la noción de “ojo de la época”. “Ojo” y “época” hacen referencia a lo natural y lo cultural, a la diferencia que podríamos

56 Cf. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999. El centro de la reflexión de Mieke Bal es sin duda el espectador y el proceso de reconstrucción intersubjetiva del horizonte de expectativas. Aunque es la figura del “espectador presente” la que se encuentra en el centro de su práctica, ya que está convencida de la imposibilidad de “restaurar” la complejidad originaria de la obra.

establecer, entre visión y visualidad⁵⁷. Tal diferencia no existe sino en el enunciado, pues, en la práctica, visión y visualidad son una misma cosa. La “mirada del quattrocento” supondría, entonces, el sistema de los esquemas de percepción y valoración, de juicio y de goce que, “adquiridos en las prácticas de la vida cotidiana, en la escuela, en la iglesia, en el mercado, asistiendo a clases, oyendo discursos o sermones, midiendo pilas de trigo o cortes de paño o resolviendo problemas de intereses compuestos o de seguros marítimos, son utilizados en toda la existencia corriente y también la producción y en la percepción de las obras de arte”⁵⁸.

La visión –ya lo intuyó Benjamin en su más famoso ensayo–, se construye históricamente, de tal manera que cada época tiene “un modo de ver” o un paradigma de visión particular y característico que lo diferencia de épocas pasadas y futuras: la visión o la visualidad son, pues, discontinuas⁵⁹.

Norman Bryson observa que el concepto de “ojo de la época” sugiere un espectador único y deja de lado cualquier grupo minoritario, ya sea de clase, de género o de religión⁶⁰.

57 Cf. Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1989. **58** Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Cit., p. 465. **59** “A lo largo de amplios periodos históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia” (Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 98). **60** Norman Bryson, “Art in Context”, en Ralph Cohen (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville y Londres, University of Virginia Press, 1992, pp. 18-42

La idea de un concepto tal remite, según Bryson, a un espectador descorporalizado e ideal, alejado de criterios de recepción minoritarios. Los diversos grupos sociales poseen diferentes códigos y medios de acceso a los códigos. Un análisis de la recepción debería, entonces, atender a todas y cada una de las modalidades de experiencia para evitar caer en el idealismo. Tal tarea, sin embargo, es para Baxandall una aporía, pues de lo que se trata es de exponer las condiciones “hegemónicas” que rigen la percepción y no tanto sus desviaciones⁶¹.

El ojo de la época, en realidad, no se refiere a otra cosa que a la “cultura visual” de un tiempo concreto, a un régimen de visión gestado en el complejo entramado del mundo de vida, en el que lo artístico no es sino uno más de los factores que lo componen. En este sentido, la obra de Baxandall, junto a la de Svetlana Alpers⁶², ha sido reclamada en más de una ocasión como el primer uso “legítimo” del término “cultura visual”, pues, en ambos casos, fue utilizado para referirse al

61 En otro lugar, y a la hora de observar los modos de ver de los espectadores de exposiciones de objetos antropológicos, Baxandall acude “conscientemente” a un espectador ideal, al visitante del museo como “un adulte d’une société développée” (Michael Baxandall, “Exposer l’intention. Les conditions préalables à l’exposition visuelle des objets à fonction culturelle”, *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, 43 (1993), pp.35-43). **62** Svetlana Alpers, *El arte de describir. La pintura holandesa del siglo XVII*, Madrid, Herman Blume, 1987.

“espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento particular”⁶³.

La noción de “modos de ver” o “modos de mirar”, no tanto en un sentido fenomenológico como el expresado por Jonh Berger⁶⁴, sino más bien bajo la forma de una *weltanschauung*, una cosmovisión o espíritu dominante de una época que, de algún modo, está presente tanto en las realizaciones artísticas

63 Keith Moxey, “Nostalgia de lo Real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*, Barcelona, Serbal, 2004, p. 126. Esta idea también ha sido empleada y desarrollada más ampliamente por Mathew Rampley, “Visual Culture and the Meanings of Culture”, en Mathew Rampley (ed.), *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005, pp. 5-18; y por Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005. Dikovitskaya, por ejemplo, encuentra aquí los dos pilares fundamentales, si bien observa toda una serie de estudios anteriores a los de Baxandall o Alpers que utilizan el término “cultura visual”, pero están vinculados con los estudios de la imagen de masas. De modo que tendríamos una doble genealogía de la cultura visual, por un lado como estudio de la imagen contemporánea de masas, y por otro como dentro de la propia historia del arte, con una atención al contexto de producción, mediación, recepción y recirculación de la obra y el espectador. Rampley, por su parte, sostiene que la verdadera génesis de la cultura visual se encuentra más fielmente en el debate postestructuralista frente los presupuestos del modernismo, en especial en el surgido en torno a la revista *October*, junto al proyecto de la *New Art History*. Véase también: Mathew Rampley, “La amenaza fantasma: ¿la Cultura visual como fin de la Historia del arte?”, en José Luis Brea, *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, 39-57. **64** Cf. John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980; idem, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1990. Sobre la obra de Berger véase también: Marcos Mayer, *John Berger y los modos de mirar*, Madrid, Campo de Ideas, 2004

como en la manera en que los individuos tienen de percibir el mundo, no es ni mucho menos nueva, sino, más bien, fruto de un larga tradición en la historia del arte cuyos orígenes pueden ser rastreados desde Hildebrand a Panofsky, pasando por Wickhoff, Riegl, Wölfflin, Worringer o Warburg. La distinción que hace Hildebrand entre una visión cercana, óptica, y una visión lejana, táctil, por ejemplo, sirve a Riegl para, tras enunciar el concepto de *Kunstwollen* (voluntad de forma), delinear una periodización que, metafóricamente, camina de lo háptico a lo óptico, manifestando una cada vez mayor “optimización” en los “modos de experiencia sensual”⁶⁵. Lo mismo podríamos decir de la polarización entre abstracción y empatía realizada por Worringer, según la cual se podría distinguir entre unas épocas en las que el hombre mantiene una relación de terror y hostilidad ante la naturaleza y el medio que le rodea, y otras, en las que el ser humano se identifica “empáticamente” con el contexto, comulgando con él⁶⁶.

Una distinción de parámetros semejantes, si bien tamizada por un determinismo cultural relacionado con las ideas de Jacob Burckhardt sobre el cambio en los modos de percepción del mundo, sería la llevada a cabo por Heinrich Wölfflin entre el modo de ver clásico, caracterizado por lo lineal, y el modo de ver

65 Alois Riegl, *El arte industrial tardorromano*, Madrid, Visor, 1992. Sobre Riegl véase: Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Mas., The MIT Press, 1993. **66** Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997.

barroco, dominado por lo pictórico⁶⁷. Aunque sin duda, quizá el lugar donde la idea de una visión del mundo construida socio-culturalmente se presenta como aquello que rige y se “visualiza” en la obra de arte, aunque no de modo evidente, es en el proyecto iconológico de Erwin Panofsky⁶⁸, tanto en su estudio sobre la perspectiva renacentista, en el que observa cómo el sistema de representación espacial renacentista es fruto de una configuración mental determinada, la de la Italia de la época⁶⁹, como en el modo en que relaciona el pensamiento de la Escolástica medieval con las formas de la arquitectura gótica⁷⁰.

En cierto modo, toda esa serie de nociones sobre la historicidad de la percepción y la construcción cultural de la mirada culminarán en la idea de “régimen escópico”, puesta en circulación por Martin Jay en 1987 en el célebre encuentro *Vision and*

67 Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1985; ídem, *Renacimiento y barroco*, Barcelona, Paidós, 2002. **68** Cf. Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Nueva York, Cornell University Press, 1984. La figura de Panofsky parece haber sido relegada a un segundo plano en los estudios de cultura visual. Salvo los ejemplos de W.T.J. Mitchell, Keith Moxey o Michael Ann Holly, quizá su vinculación con el eruditismo burgués y las formas de alta cultura ha hecho que sea otra figura, como la de Aby Warburg, preocupado por las formas no exclusivamente artísticas y lo cultural en sentido antropológico, la que se reclame ahora como un modelo a seguir para la nueva disciplina de la cultura visual. Véase la discusión sobre el tema entre Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly y Keith Moxey, “Estudios visuales, Historiografía y Estética”, *Estudios visuales*, 3 (2005), pp. 99-126. **69** Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999. **70** Erwin Panofsky, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1986.

Visuality organizado por Hal Foster dentro del programa de actividades científicas de la Dia Art Foundation⁷¹. Desde la publicación de dicho texto, el concepto se ha popularizado hasta el punto de erigirse en palabra maestra de los estudios de cultura visual.

El término “régimen escópico” proviene del teórico del cine francés Christian Metz, quien, a la hora de examinar las relaciones entre cine y voyeurismo, sostiene que “aquello que define el régimen escópico propiamente cinematográfico no es tanto la distancia mantenida, o el cuidado que se pone en mantenerla, cuanto la ausencia del objeto visto”⁷². Para Metz, el régimen escópico propio del cine, sería algo así como el modo “socialmente instituido” de mirar, “lo propio” de la mirada cinematográfica. Jay recoge el término de Metz, pero su aplicación es bien distinta. Aunque no llega del todo a definirlo nunca⁷³, los sinónimos que utiliza a lo largo de su trabajo –“cultura visual”,

71 Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture 2*, Nueva York, Bay Press, 1988. En el presente trabajo utilizaré la traducción castellana: “Regímenes escópicos de la modernidad”, en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 221-252. Jay es autor del hasta el momento más completo estudio sobre el papel de la visualidad en la modernidad: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Univ. California Press, 1994. **72** Christian Metz, *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 71. **73** Ni siquiera en su monumental *Downcast Eyes* (Cit.) proporciona Jay una definición del término. En el capítulo 3, “The Crisis of the Ancient Scopic Régime” (pp. 149-210), se dedica a observar el cambio paradigmático de un régimen antiguo a un régimen moderno de mirada, sin embargo siempre da por sentado que se conoce el significado que pueda tener el término para nosotros.

“campos oculares” o “modelo visual dominante”— nos hacen pensar en que el significado de régimen escópico no es sólo el de “lo propio” de un medio o un espacio, como lo era el cine y la sala de cine para Metz, sino en cualquier caso “lo propio” de una época, su modelo particular dominante. En otro lugar, viene a decir que realmente un régimen escópico es sinónimo del término “visualidad”, como aquello cultural que desplaza el modelo natural del estudio de la visión⁷⁴.

La reconstrucción, llevada a cabo recientemente por Antonio Somaini, del sentido que tendría un régimen escópico para Jay es quizá una de las más elaboradas, tanto, que merece la pena citarla en extenso:

[Un régimen escópico] presupone que junto al estudio fisiológico del funcionamiento de la visión, junto al análisis fenomenológico de la conciencia de imagen y a la descripción de la estratificación del fenómeno visual, junto, en definitiva, al análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituye el papel activo y constructivo del espectador (el beholder's shaver de que habla Gombrich), se desarrolla una reflexión sobre la multiplicidad de los factores cul-

74 “Culturally specific ‘visuality’ —or what the French film critic Christian Metz called different ‘scopic regimes’— has displaced ‘vision’ as the central concern of scholars in many different disciplines” (Martin Jay, “Vision in Context: Reflections and Refractions”, en Teresa Brennan y Martin Jay (eds.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Nueva York, Routledge, 1996, pp. 1-14, p. 3).

turales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso del ver, subrayando como dicho ver tiene siempre lugar en referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, a un entrecruzamiento con la esfera del placer y el deseo, y en el interior de determinadas posibilidades de visión que son configuradas por la acción de los instrumentos y los aparatos que regulan la producción y el disfrute de las imágenes⁷⁵.

Un régimen escópico, pues, sería mucho más que un modo de representación o un manera de comprensión. Ha de ser entendido como el complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes... que tienen lugar en un estrato histórico determinado. Para entender lo que significa un régimen escópico, habría que atender, como ha intuido Mitchell, no sólo a la “construcción social de lo visual”, es decir, a la manera en que lo que vemos, lo que nos queda de una época, responde a unos parámetros culturales concretos, sino también, y sobre todo, a la “construcción visual de lo social”, al modo en el que se visualizan los propios esquemas y diagramas culturales e históricos⁷⁶.

75 Antonio Somaini (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milán, Vita & Pensiero, 2005, pp.7-27, p. 13.**76** “La visualidad, entendida no sólo como la ‘construcción social de la visión’ sino con la construcción visual de lo social” (W. J. T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios visuales*, 1 (2003), pp. 19-40, p. 39).

2. MODOS DE VER DE LA MODERNIDAD

[DE LA PERSPECTIVA A LA CÁMARA OSCURA]

Uno de los lugares comunes de la teoría y crítica de la visualidad ha sido considerar que el modelo óptico que mejor se acomoda a la Modernidad –entendida ésta como el período histórico comprendido entre el surgimiento del humanismo renacentista y los inicios de la Revolución Industrial– es la perspectiva⁷⁷. Todavía hoy se suele creer en el esquema albertiano de la ventana abierta al mundo como el medio pictórico más avanzado para captar y reproducir lo que “realmente” el ojo ve, la herramienta más fiel para expresar la experiencia “natural” de la visión del espacio, como si toda la historia de la representación hubiese culminado en el Renacimiento con el descubrimiento de un régimen natural de visión. Sin embargo, según ha señalado Hubert Damisch, la perspectiva no es más que una convención pictórica que “no imita a la visión, más que la imagen al espacio”, ya que fue concebida “como un sistema de presentación visual y ha obtenido significado en la medida en que ha participado en el orden de lo visible, atrayendo de ese

77 Chris Jenks, “The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction”, en C. Jenks (ed.), *Visual Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, pp. 1-25.

modo al ojo”⁷⁸. Esto mismo ya fue atisbado por Panofsky en su clásico ensayo de 1927, en el que observó que la perspectiva renacentista representaba un sistema de ordenación visual del espacio radicalmente a diferente al de otras épocas⁷⁹. Una convención que era el correlato natural de la cosmología contemporánea y de modos de percepción sociohistóricamente constituidos⁸⁰.

Un aspecto esencial para el argumento que nos ocupa es la manera en que visión y espacio se relacionan en este modelo de “perspectivismo cartesiano”. La perspectiva proporciona un punto de vista ideal, imaginando al observador como una persona inmóvil, monocular y separada de lo que ve. Un ojo fijo, estático, que, a diferencia de lo observado por Bryson respecto al vistazo y al parpadeo⁸¹, simplemente es reducido a un punto de vista externo y eterno. La

78 Hubert Damisch, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza, 1997, p. 90. Sobre las relaciones entre la óptica medieval y la perspectiva renacentista, véase Gérard Simon, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Seuil, 2003. Para Simon, la recepción de la óptica de Ibn al-Haytham, más conocido como Alhazen, en particular de su teoría del cono o la pirámide visual, cuya punta estaba en el ojo y la base en el mundo, es en realidad la que se encuentra en el inicio de la perspectiva. **79** Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999. **80** John Berger siguió un razonamiento semejante al relacionar el uso de la perspectiva con las fuerzas económicas que movían el mundo, vinculando la perspectiva al orden burgués de representación. Cf. John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. **81** Cf. Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991 [1983].

perspectiva, de ese modo, hace del espectador una especie de dios sobre el que converge el mundo entero, un sujeto que ordena el universo, confiriendo al sujeto de la visión, como afirma Gérard Wajcman, “une Toute-Puissance sur le visible”⁸². Si el modelo medieval hacía al hombre un –digámoslo así– vertical “sujeto a ordenación”, ahora se establece un modelo horizontal donde el hombre, émulo divino, ordena el espacio racionalmente, ya que, en cierto modo, la perspectiva agrupa los datos visuales y los estabiliza, transformándolos en un campo unificado, accesible por completo a la razón: “una armonía entre las regularidades matemáticas de la óptica y la voluntad de Dios”⁸³. En el espacio de la perspectiva, como señala Jenks, “el ojo se distingue claramente de ese campo, así como el cerebro está también separado del mundo que contempla”⁸⁴. Entre el observador y el objeto emerge una distancia insalvable, la de la representación, la misma que también opera entre pintor y pintura; el cuerpo y el gesto del pintor desaparecen por completo, diluidos en la compleja estrategia “científica” de la representación.

82 Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p. 371. **83** Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, p. 225.

84 Chris Jenks, “The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction”, en C. Jenks (ed.), *Visual Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, pp. 1-25, p. 9.

En el ensayo dedicado a explorar los regímenes escópicos de la Modernidad, señala Martin Jay que el modelo visual de la perspectiva no es, sin embargo, el único régimen escópico moderno⁸⁵. A pesar de haber sido visto como el modelo dominante, es posible encontrar otros modos de visión, en ocasiones contrapuestos al, en principio hegemónico, cartesiano. Más que de una cultura visual, habría que hablar, entonces, de diferentes “subculturas visuales” de la Modernidad; más que de un régimen escópico, habría que hablar de una pluralidad de regímenes, pues “el mejor modo de entender el régimen escópico de la modernidad es concebirlo como un terreno en disputa, antes que como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales”⁸⁶.

Junto a la perspectiva renacentista, propone Jay otros dos modelos de visión específicos de la modernidad: el régimen escópico característico de la pintura holandesa, identificado por Svetlana Alpers como “el arte de describir”⁸⁷; y el régimen escópico del barroco, llamado por Christine Buci-Glucksmann

85 Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 221-252. **86** Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, Cit., p. 222. [La cursiva es mía] **87** Svetlana Alpers, *El arte de describir. La pintura holandesa del siglo XVII*, Madrid, Herman Blume, 1987.

“la locura de la visión”⁸⁸. Ambos existirían como regímenes escópicos alternativos, aun en “pleno apogeo de la tradición dominante”⁸⁹.

* * *

Partiendo de una noción amplia de “cultura visual”, Alpers reconoció en la representación pictórica de los Países Bajos una manera particular de mirada “preponderantemente visual”, donde la superficie visual tenía un papel superior a la interioridad textual y narrativa, un “arte de describir” que se oponía a lo que denominó “el arte de interpretar”, propio de la pintura italiana⁹⁰. Frente a la perspectiva renacentista, que subordinaba el espacio del cuadro a la presencia de un observador monocular, en la pintura holandesa, el espacio del cuadro parece existir independientemente de la presencia de un espectador que mire la escena. Esto se relaciona, asimismo, con la aleato-

88 Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*, París, Galilée, 1984; y eadem, *La folie du voir*, París, Galilée, 1986. Todos estos argumentos han sido reunidos y reactualizados en un trabajo posterior que emprende un camino desde el barroco a la era de la imagen numérica: *La folie du voir. Une esthétique du virtual*, París, Galilée, 2002. **89** Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, Cit., p. 234.

riedad de los dispositivos de enmarcado de la pintura holandesa, que contrastan con la función totalizadora de los italianos: “el mundo no está contenido por entero dentro del marco de la ventana albertiana, sino que, por el contrario, parece extenderse más allá de ese marco”⁹¹. El parergon –por decirlo en palabras de Derrida– funcionaría aquí más como “recorte” que como “contención”: lo que ocurre en el lienzo tiene lugar fuera de la visión del espectador y se extiende más allá de lo que él puede ver, más allá de sus dominios. A las pinturas de Vermeer, por poner un ejemplo conocido, el espectador asiste con una aparente neutralidad, como si estuviese mirando por el ojo de la cerradura⁹²; el espectador observa la escena como un testigo

90 Como ha señalado Mathew Rampley, el objetivo del libro “era refutar la aplicación del método iconográfico, popularizado en su aplicación al Renacimiento italiano (...) Alpers sugería la necesidad de un método alternativo, que fuera comensurable al cambio en el significado de la visión que se había dado en Holanda. En síntesis, Alpers distinguía entre el entendimiento alegórico prevaleciente en Italia —en otras palabras, el mundo visual era *significativo* simbólicamente— y el entendimiento empírico emergente en los Países Bajos” (Mathew Rampley, “La amenaza fantasma: ¿la Cultura visual como fin de la Historia del arte?”, en José Luis Brea, *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, 39-57, p. 40). **91** Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, Cit., p. 231 **92** Como veremos en el siguiente apartado, Alpers utiliza la metáfora de la cámara oscura que, Jonathan Cray hace extensible como metáfora del conocimiento por medio de la visión a toda la modernidad. Cf. Jonathan Cray, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

enmudecido, en cierto modo como un *voyeur*⁹³. Se podría decir que, mientras la perspectiva renacentista implicaba una visión eterna, el ojo divino –pero también el ojo del poder– que ordenaba y contenía el espacio, la visión del arte de describir introduce la mirada voyeurística, de ahí que las lecturas de género se hayan multiplicado sobre las pinturas del norte, mientras que las de poder lo hayan hecho sobre las del sur⁹⁴.

Aparte de esta independencia del espectador y del orden visual por él establecido, parece necesario atender a dos cuestiones referidas a este régimen escópico descriptivo. La primera de ellas es la relación con el modelo visual establecido por el empirismo, en especial en la visión de Bacon. Alpers relaciona la neutralidad de la experiencia descriptiva de la pintura, que atiende a los detalles y a lo minucioso, con la tradición científica de los Países Bajos y la experiencia visual que, antes que explicar, se afana en describir los fenómenos. En esa neutralidad, que es en el fondo la neutralidad descriptiva –nunca explicativa– del mapa, se encontraría el precedente del trabajo con la retícula en el arte del siglo XX⁹⁵. La segunda cuestión se relaciona la supues-

93 Cf. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Buenos Aires, Losada, 1998 (10ª ed.). En el capítulo primero de la tercera parte, dedica Sartre un apartado especial a analizar la cuestión de la mirada (pp. 328-388). Allí describe la experiencia de la visión relacionada con el *voyeur*, que ve una escena por el ojo de una cerradura. **94** Cf. James Elkins, “El final de la teoría de la mirada”, *Debats*, 79 (2003), pp. 76-89.

ta anticipación del régimen escópico de la fotografía: “la fragmentariedad, el enmarcado arbitrario, la inmediatez que los primeros practicantes expresaron afirmando que el fotógrafo le daba a la naturaleza el poder de reproducirse directamente sin la ayuda del hombre”⁹⁶. Esta última afirmación ha sido contestada por Jonathan Crary, para quien son muchas más las diferencias que las semejanzas, tanto a nivel de la temporalidad, como de la relación con la verdad de lo representado⁹⁷.

* * *

El tercer régimen escópico de la Modernidad, otro “momento de malestar dentro del régimen dominante”, es el régimen barroco. Lo barroco ya fue caracterizado por Wölfflin

95 “Aunque la cuadrícula que propuso Ptolomeo y las que luego impuso Mercator comparten la uniformidad matemática de la cuadrícula en la perspectiva renacentista, no comparten el observador posicionado, ni el marco, ni la definición de la pintura entendida como una ventana a través de la cual un espectador externo mira. Por ello, la cuadrícula ptolomeica y, en realidad, las cuadrículas cartográficas en general deben distinguirse de la cuadrícula en perspectiva y no confundirse con ella. Podría decirse que la proyección no se observa desde ninguna parte. Tampoco puede mirarse a través de ella. Supone una superficie de trabajo plana” (Svetlana Alpers, *El arte de describir*, Cit., p. 138. Cita sugerida por Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, Cit., p. 233). Sobre la cuadrícula, véase Rosalind Krauss, “Reticulas”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996. **96** S. Alpers, *El arte de describir*, Cit., p. 43. **97** J. Crary, *Techniques of the Observer*, Cit. Esta cuestión será abordada en el capítulo cuatro del presente ensayo.

como lo opuesto a lo clásico, mostrando una dicotomía entre lineal/pictórico, cerrado/abierto, superficie/profundidad, múltiple/unitario y claro/determinado⁹⁸. Bajo esa visión formalista dialógica, observa Jay la presencia de un cambio de régimen escópico, un régimen que, aunque en principio parece lógico encuadrarlo en los límites del periodo contrarreformista, también es posible ampliarlo a toda la Modernidad, entendiéndolo no sólo de modo diacrónico sino, más bien, como “una potencialidad visual permanente, aunque con frecuencia reprimida, que se extendió durante toda la era moderna”⁹⁹.

El régimen barroco de visualidad, según el estudio de Buci-Glucksmann, en el que está basado el texto de Jay, se diferenciaría del perspectivismo cartesiano por su rechazo a la geometrización y sobre todo al estatismo, intemporalidad, incoporeidad y direccionalidad de la percepción. Un nuevo espacio, anamórfico, sustituirá al espacio geometrizado y racional de la perspectiva cartesiana. Frente al ojo inmóvil y el observador monocular, la percepción barroca explorará el movimiento, la pluralidad de puntos de vista y, por tanto, la necesidad de una temporalidad en la percepción, así como la tactilidad y corporeidad de lo visible, que rodeará al espectador en lugar de situarse frente a él.

98 Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1985; idem, *Renacimiento y barroco*, Barcelona, Paidós, 2002. **99** Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, Cit., p. 235.

La situación respecto al espectador es, por tanto, completamente diferente. La idea de teatralidad se erige como motora de esta nueva manera de ver, apareciendo bajo la noción arquitectónica de “espacio coextenso”¹⁰⁰, que ha sido vista como una de las características esenciales de la espacialidad barroca. En el régimen barroco, lo visible comparte el espacio del espectador y lo confunde, llegando a lo que Buci-Glucksmann, siguiendo a Merleau-Ponty, llamó la “locura de la visión”¹⁰¹, o lo que después David M. Levin ha llamado “la apertura de la visión”¹⁰². Según éste último, es un rasgo caracterizador de la modernidad una cierta *closure* de lo visible, una suerte de “encerramiento” de la visión en los límites de la representación. En el barroco se produce, a decir de Levin, una apertura *avant la lettre* de la visión semejante a la que tendrá lugar en el postmodernismo.

Bien visto, no es descabellado trazar una línea desde el perspectivismo cartesiano al régimen barroco, que pase por el arte de describir, y que tenga como motor al sujeto de la visión: mientras que en la perspectiva el ojo está centrado y ordena, y en el arte de describir, es neutral al espacio, pues existe una separación; en el régimen barroco, la visión es –por

100 Introducida por Rudolf Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1988. **101** Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, Cit. **102** David Michael Levin, *The Opening of vision. Nihilism and the Postmodern Situation*, Londres, Routledge, 1988.

decirlo en palabras de Merleau-Ponty– “carne del espacio”, es incluida en el propio espacio, que existe con él; el ojo barroco es corporal y, sin embargo, no halla límites entre él y el espacio de la representación, que rompe la ficción poniendo de manifiesto las convenciones de esta misma representación.

El ejemplo paradigmático del espacio barroco parece seguir siendo *Las Meninas* (1656), la obra maestra de Velázquez. El modo en que la obra, por medio del recurso catóptrico del espejo, se abre al espectador, es observado por Foucault como una apertura a un sujeto exterior¹⁰³. Entre la visión de Christine Buci-Glucksmann y la de Foucault hay diferencias. Mientras que para la primera, el régimen barroco es un régimen de opacidad, para Foucault, la representación barroca muestra la transparencia. Pero lo que sí cabe pensar es la búsqueda de un espectador, tanto en las miradas como en la apertura de la obra. Foucault compara esta obra con las miradas en Manet, y la sensación es completamente diferente. Mientras que en las *Meninas* aparece la mirada del Rey, un sujeto espectador al que la obra reclama, y con el que la obra “sucede”, en las obras de Manet las miradas están ladeadas, no hay un sujeto receptor de la mirada del cuadro, sino que el cuadro muestra su opacidad y resistencia a la mirada del observador.

103 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2005 (3ª ed.).

Si, en el perspectivismo, Martin Jay observa la presencia del trasfondo filosófico de Descartes y, en el arte de describir, el del empirismo baconiano, el correlato filosófico de la visión barroca lo hallará en Leibniz y en la pluralidad de puntos de vista que imponen las mónadas, así como en el pensamiento paradójico de Pascal o en el misticismo de la Contrarreforma¹⁰⁴. Y, junto a esto, sin duda, el pensamiento de la alegoría, que en más de una ocasión, se ha asimilado, en sí mismo, al barroco, la inextricable relación establecida en la retórica y la vista, entre lo que se ve y lo que se dice¹⁰⁵. En este sentido, es necesario identificar también, en el régimen escópico del barroco, una tendencia a lo inefable, a lo sublime, a la presentación de lo irrepresentable y, por tanto, al fracaso de cualquier representación, de ahí que Walter Benjamin caracterizase el espíritu barroco como melancólico, precisamente por este fracaso, por esta imposibilidad de decir lo indecible¹⁰⁶. Este malestar barroco ante lo imposible es identificado por Calabrese, siguiendo a Jankélevich, como el “no se qué” o el

104 Sin duda, junto a este pensamiento, sería necesario hablar de Baltasar Gracián. Véase Mario Perniola, *Enigmas: egipcio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*, Murcia, Cendeac, 2006. **105** Fernando R. de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y simulación en el barroco español*, Madrid, Marcial Pons, 2006. Ver también Victor I. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996. **106** Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

“casi nada”: “aquel sentido de malestar que sentimos ante lo incompleto, aquella inquietud que sentimos por lo que es imprecisable, indefinible, inexplicable”¹⁰⁷.

* * *

Martin Jay observa que los tres regímenes escópicos –perspectivismo, descriptivismo y barroquismo– no son completamente diacrónicos, sino que llegan a existir en cierta sincronía, en un campo de fuerzas, en el terreno de disputa de la Modernidad, aunque parece concederle cierta hegemonía al régimen del perspectivismo cartesiano, al menos como modelo rector o dominante. Sin embargo, a pesar de su sincronidad, se podría hablar de períodos o momentos de dominación de uno u otro, si bien, parece evidente que cada vez más se ha producido un alejamiento del perspectivismo y del arte de describir y una actualización del régimen barroco. Así, Jay llega a afirmar que “si hubiera que señalar un único régimen escópico que finalmente conservó su integridad hasta nuestros días, ese régimen sería “la locura de la visión” que Buci-Glucksmann identifica con el barroco”¹⁰⁸. Según esto, admitiría Jay que el discurso posmoderno de lo sublime, la retórica

107 Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994 [1987], p. 173.

108 Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Cit.*, p. 238.

alegórica del postestructuralismo y el descrédito de la alternativa cartesiana, se erigen hoy día en lo que podríamos llamar un régimen de visión neobarroco¹⁰⁹.

En cualquier caso, lo que parece quedar claro es que la Modernidad, entendida ampliamente como la era de la razón tras el ocaso de la Edad Media, según el modelo de Martin Jay, estaría compuesta por una pluralidad de regímenes escópicos en continua disputa, pero todos ellos dominados o bajo la hegemonía del perspectivismo cartesiano. Realmente, la tesis de Jay, si se observa bien, parece volver al mismo lugar que pretende negar, ya que, al final, implícitamente, afirma la preponderancia del ocularcentrismo a lo largo de la Modernidad. El problema que surge con su planteamiento, al menos con el de los tres regímenes escópicos, es que supedita los modos de visión a la representación artística, fijando ésta como el lugar privilegiado de observación de dichos códigos.

* * *

109 La presencia de lo barroco en la sociedad contemporánea ha sido ampliamente discutido. Entre los textos canónicos, es imprescindible la visión de Omar Calabrese, *La era neobarroca*. Pero véase también: José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991; Francisco Jarauta (ed.), *Barroco y neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1993; Luciano Anceschi, *La idea del barroco*, Madrid, Tecnos, 1996; Mario Perniola, *Enigmas. Egiptio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*.

Una postura diferente y, a mi entender, más acertada, es la mantenida por Jonathan Crary, quien, en su análisis de los cambios en los modelos hegemónicos de visión a principios del siglo XIX, da cuenta del nacimiento de un nuevo y modernizado observador que mantiene una relación completamente diferente con los esquemas y maneras de relación con lo visual del siglo anterior¹¹⁰. En la aproximación de Baxandall, o en la de Alpers, o en el propio análisis de Jay de los tres regímenes escópicos de la Modernidad, la clave se encontraba siempre en la representación artística. Crary, por el contrario, sugiere que es necesario cambiar el objeto de estudio o, al menos, el recorrido causal de la representación como el lugar donde se producen los cambios. De esa manera, lo que su investigación 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 –sigue Crary– 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 subjetivación”¹¹¹.

110 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cit. **111** *Ibidem*, p. 5.

La tesis metodológica de Crary se basa en la idea de que un régimen escópico se “hace carne”, se “incorpora”¹¹², en el espectador, inscribiéndose –escribiéndose– en su propio cuerpo. Es en la figura del observador en la que todo el entramado de discursos, técnicas, poderes y saberes se hace visible. Según dicha tesis, el modelo de pluralidad de regímenes escópicos de Jay quedaría invalidado, ya que bajo todas las formas de representación y presentación de la modernidad se halla un único modelo hegemónico, que Crary identifica con la metáfora de la cámara oscura. Pero hemos de entender la cámara oscura no sólo cómo una herramienta que hacía penetrar la luz a través de un agujero y proyectaba una imagen del exterior, sino, sobre todo, e incluso antes que eso, como un modelo para explicar la visión y también para representar la relación de un perceptor y la posición de un sujeto cognoscente respecto al mundo exterior. Una metáfora del conocimiento que no puede ser reducida a un objeto tecnológico ni discursivo, ya que “fue una compleja amalgama social en la que su existencia como una figura textual nunca fue separable de sus usos maquínicos”¹¹³.

La cámara oscura mantiene, como es evidente, relaciones con el modelo del perspectivismo y también con el men-

112 Cf. Jonathan Crary y Sanford Kwinter (eds.), *Incorporaciones*, Madrid, Cátedra, 1996. **113** Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 31

cionado del arte de describir, pero Crary no menciona nada acerca del barroco, si bien sugiere que la cámara oscura fue un modelo transnacional que se extendió por toda Europa durante los siglos XVII y XVIII, no sólo en el Norte, como quiso entrever Alpers al hablar del arte de describir de la pintura nórdica¹¹⁴. Independientemente del uso del dispositivo por parte de los pintores, lo verdaderamente interesante es el modo en que la metáfora configuró el acceso al conocimiento del sujeto¹¹⁵.

Según la argumentación presentada por Crary, la cámara oscura, como un modelo de percepción, tiene menos en común con los dispositivos fotográficos del XIX de lo que habitualmente se podría pensar. Se trata de dos organizaciones diferentes de la representación y del observador, y de la relación del observador con lo visible. En las historias de la fotografía, se atiende a la cámara oscura como un precedente. Sin embargo, es el objeto y no la metáfora lo que se encuentra en el germen de la fotografía; puesto que la metáfora de organización de conocimiento cambia radicalmente a comienzos del siglo XIX: “lo que separa a la fotografía tanto de la perspectiva como de la cámara oscura es mucho más significativo que lo que tienen en común”¹¹⁶.

Para el argumento de este ensayo, lo que más me interesa del modelo de visión establecido por la metáfora de la cámara

114 Svetlana Alpers, *El arte de describir*, Cit. **115** Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 36 **116** Ibidem.

ra oscura es, por un lado, la relación entre el observador y el mundo, y, por otro, la relación entre lo percibido y lo verdadero. En primer lugar, la cámara oscura posicionaba al espectador, sujeto de conocimiento, en el interior en una sala oscura, completamente descorporalizado y defisicalizado. Como una metáfora del conocimiento interior, el espectador aparecía habitando la oscuridad, como un ser flotante, una presencia suplementaria marginal e independiente de la maquinaria de la representación. En este sentido, la cámara oscura es la perfecta representación del cogito cartesiano, ya que presupone una suspensión y una separación. Como ha señalado Rorty, tanto para Locke como sobre todo para Descartes, la mente humana aparece como un espacio interior, visto por un ojo interior: la luz de la razón¹¹⁷. Para Descartes, las imágenes de la cámara oscura vienen dadas en por un ojo ciclópeo que no es realmente el ojo humano, sino más bien el ojo de Dios: “se trata de un ojo metafísico infalible más que de un ‘ojo mecánico’”¹¹⁸. La cámara oscura era, entonces, el criterio de verdad de lo visible, pues, “como una compleja técnica de poder, tenía para el observador un sentido de legitimación de lo que constituía la ‘verdad’ perceptiva, y delineaba un conjunto fijo de relaciones al que un observador debía estar sujeto”¹¹⁹.

117 Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 2001 (4ª ed.). **118** Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 48 **119** Jonathan Crary, “Modernizing vision”, en H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1989, pp. 29-50, p. 31.

Para Descartes, la cámara oscura era la metáfora del conocimiento divino. El ojo humano podía equivocarse en su percepción binocular, pero, ante el aparato de la cámara oscura, no cabía duda alguna, ya que, en cierto modo, reificaba la mirada de Dios. Por eso era necesaria una especie de suspensión de lo humano, de los sentidos y del cuerpo del espectador, una supresión sistemática de la subjetividad para situarse, por un momento, en el lugar de la verdad de la visión.

* * *

A principios del siglo XIX, el modelo de la cámara oscura entró en crisis y dejó de ser el patrón de conocimiento, así como el criterio de verdad de lo perceptible. Toda una nueva serie de relaciones entre el cuerpo, la verdad de lo visible y las formas del poder y saber institucional, redefinieron el estatus del sujeto observador. Tuvo lugar entonces un proceso de modernización de la observación que dio lugar a lo que Martin Jay ha llamado “la crisis del antiguo régimen escópico”¹²⁰.

Antes de pasar a explicar y detenerme en esos cambios y en el estatus del nuevo observador, me gustaría realizar

120 Martin Jay, *Downcast Eyes*, Cit. Para esta cuestión, véase especialmente el capítulo 3, “The Crisis of the Ancient Scopic Régime: From the Impressionist to Bergson”, pp. 149-209.

una puntualización sobre lo visto hasta ahora, en especial acerca del modo de trabajo de Jay y de Crary. Si observamos bien, parece que nos encontramos con dos maneras de entender el concepto de régimen escópico, una general y otra particular. Mientras que Martin Jay observa tres modos de representación pictórica que, evidentemente, son producto de configuraciones históricas y culturales, Jonathan Crary atiende a lo que se encuentra debajo de dichas configuraciones, como si intentase ahondar un poco más en las razones del ver. De hecho, los trabajos no son del todo contrapuestos, sino que es posible entender uno como la base del otro, de modo que se pueda afirmar que los tres regímenes escópicos de la modernidad son emplazamientos de un modelo de visión que los posibilita, el de la cámara oscura. Éste es la condición de posibilidad de aquéllos, y aquéllos, el emplazamiento, más o menos coincidente, de éste. Por lo tanto, llegados a este punto, parece necesario distinguir entre una noción de régimen escópico de base, y otra, de emergencia de esa base. Para eso, en el capítulo siguiente, me detendré en presentar el concepto de “archivo de visualidad”. Un concepto que nos servirá para diferenciar entre un régimen escópico de base y uno de superficie.

3. ARCHIVOS DE VISUALIDAD

[VER, SABER Y PODER EN FOUCAULT]

En su examen de los conceptos madre de la cultura visual, reconoce José Luis Brea que detrás “de esa naturaleza inexorablemente social del campo escópico –y por lo tanto de la necesidad de historizar y enmarcar su análisis– podría acaso esta vez reconocerse como referente mayor el trabajo de Michel Foucault”¹²¹. Ciertamente, la noción de corporalización del espectador enunciada por Crary –y, en el fondo, la utilización por parte de Jay del concepto de “régimen escópico”, con las implicaciones políticas que el término pueda tener– nos remite, en última instancia, al pensamiento de Foucault. Es en la arquitectura teórica del pensador francés, en especial, en la idea de un a priori histórico o de un “archivo”, donde mejor se puede encontrar la genealogía de un concepto como el de régimen escópico, si bien el propio Foucault jamás hizo referencia a un término tal, pues, a lo largo de su obra, habló de “regímenes de enunciado” o “regímenes discursivos”¹²², y, en alguna ocasión, de “régimen de luz”¹²³, pero

121 José Luis Brea, “Por una epistemología política de la visualidad”, en J. L. Brea, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, pp. 5-14, p. 11. **122** Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2005 (3ª ed.). **123** Michel Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2005 (35ª ed.). El significado de este término es bien diferente al de un “ojo de la época” y remite más a la idea de un “régimen sensorial” dominante.

nunca de regímenes escópicos. Sin embargo, a pesar de no haberlo utilizado nunca, sí que está claro que parece haberlo pensado.

En *La arqueología del saber*, Foucault formula la existencia de un *a priori* histórico que designa la condición de posibilidad del saber en cada época, una suerte de invisible e inasible red latente de conocimiento que organiza todo discurso y que define en cada momento lo que puede ser pensado y lo que no puede serlo¹²⁴. Dicho *a priori*, que, en su ser inmanente, se aleja del trascendental kantiano, en palabras de Foucault, vendría a ser lo que en un época dada “recorta un campo posible del saber dentro de la experiencia, define el modo de ser de los objetos que aparecen en él, otorga poder teórico a la mirada cotidiana y define las condiciones en las que puede sustentarse un discurso, reconocido como verdadero, sobre las cosas”¹²⁵. Es a ese sistema de discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone, a lo que Foucault decide llamar archivo, en tanto que “la ley de lo que puede ser dicho”¹²⁶. Y “lo que puede ser dicho”, que Foucault llamará “enunciado”, nunca está oculto del todo, sino que sólo es “aparentemente no visible”, pero, si uno se eleva a sus condiciones extractivas, el enunciado lo dice todo. Quizá sea éste el principio histórico más importante que establece el trabajo de

124 Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2003 (21ª ed.).

125 *Ibidem*, p. 218. **126** *Ibidem*, p. 219.

Foucault: que en cada época siempre se diga todo. Por decirlo en palabras de Deleuze, su mejor analista, “tras el telón no hay nada que ver, razón de más para describir en cada momento el telón o zócalo, puesto que no existe nada detrás o debajo”¹²⁷.

El trabajo archivístico se dedica a la elucidación y puesta en evidencia de lo que, en realidad, a pesar de que Foucault hable de “estratificaciones” o “capas sedimentarias”, se encuentra en superficie; no es una arqueología de las profundidades, sino más bien, de lo evidente. En ese sentido, tendría bastante que ver bastante con la idea lacaniana según la cual incluso el inconsciente se encuentra en la superficie; la labor del psicoanalista lacaniano no será llegar a la profundidad del sujeto tal y como lo había pensado Freud, ya que el sujeto no es profundidad, sino extensión: el inconsciente se estructura como un lenguaje, y todo lenguaje es, en sí, evidencia, sólo que dicho evidenciarse se difumina en la impersonal red de desplazamientos y diferencias de los signos¹²⁸.

127 Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 83. **128** Una de las características esenciales del enunciado es que “se dice”. Como después pasará con el poder, no hay un sujeto de la enunciación, sino que, más bien, se podría decir que “se está sujeto a la enunciación”. Tal y como aparece dispuesto en *El pensamiento del afuera* (Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 2004), y en esto Foucault debe tanto a Blanchot como a Lacan, el sujeto no dice, “es dicho”, no habla, es hablado. Y ese decir, que aparece como un gran murmullo, varía en cada formación histórica.

La lectura que realiza Gilles Deleuze del pensamiento foucaultiano complica un poco más la estructura del saber, y propone una forma dialógica en la que el enunciado, lo discursivo, se entrecruza, complementa y fricciona con lo no discursivo, lo que llama “visibilidad”¹²⁹. Deleuze observa que en el conjunto del trabajo archivístico de Foucault, los estratos, las formaciones del conocimiento en cada época, responden a una dicotomía entre cosas y palabras, modos de ver y modos de hablar, “superficies de visibilidad” y “campos de legibilidad”... “veres” y “saberres”¹³⁰.

Es en *El nacimiento de la clínica*¹³¹, subtítulo *arqueología de la mirada médica*, más que en el posterior —y

129 Gilles Deleuze, *Foucault*, Cit. **130** Sin citar a Foucault, la propuesta de una “sociología de la mirada”, llevada a cabo por Anne Sauvageot, parece responder a este entrecruzamiento de discursos, “savoirs” (saberres), y visualidades, “voirs” (veres): veres y saberres. “Sociologie ‘sensorielle’ et sociologie de la connaissance oeuvrent ainsi conjointement à la compréhension des paradigmes et des idéaux qui contribuent à l’organisation du social”. Anne Sauvageot, *Voirs et savoirs. Esquisse d’une sociologie du regard*, París, Presses Universitaires de France, 1994, p. 11. Una sociología de la mirada entendería ésta como “formé et formant”, es decir, como formada y formante, como construida pero también con capacidad de construcción. El ver es un constructo, pero dicha estructura reproduce y crea nuevas estructuras. Podríamos recuperar aquí la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu que, asombrosamente, queda fuera de la sociología de la mirada de Sauvageot. El Habitus, como ha mostrado Bourdieu en *La distinción* sería el lugar de creación de las costumbres, del gusto, del juicio, del capital simbólico; es decir, de los modos de ver en el campo de lo social. Véase Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988. **131** Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

más citado— *Vigilar y castigar*, donde realmente Foucault aborda la cuestión de la relación entre ver y saber, entre lo decible y lo visible, e incluso entre lo visible y lo invisible. Por ejemplo, a la hora de hablar de la descripción de un cuadro médico y de la necesidad de llevar lo visto a lo dicho para poder intervenir, Foucault observa que describir “es ver y saber al mismo tiempo, ya que al decir lo que se ve, se lo integra espontáneamente en el saber”¹³². El ojo del médico es un “ojo que habla”, una mirada que sería puro lenguaje. Una mirada que habla y también, siguiendo a Sartre, una mirada que escucha: “la experiencia médica representa un momento de equilibrio entre la palabra y el espectáculo”¹³³. En la mirada clínica hay descriptibilidad total, no hay posibilidad de un residuo de “no visto” en el decir.

El proyecto de una arqueología del conocimiento estará compuesto, entonces, tanto por una arqueología de los enunciados —la que habitualmente se entiende como una arqueología del saber— como por una arqueología de la mirada¹³⁴. Según éstas, lo visible y lo decible se entrelazan y forman

132 *Ibidem*, p. 15. **133** *Ibidem*, p. 78. **134** Es necesario aquí aclarar que los enunciados sobre todo aparecen en *Las palabras y las cosas*, y en *La arqueología del saber*; y se centra más en las visibilidades en *El nacimiento de la clínica*, y en *Vigilar y castigar*. Vistos de un modo dicotómico, en una prioriza los enunciados y en otras las visibilidades, sin embargo en ambos lugares una y otra están entrecruzadas.

mutuamente, sin que exista una completa traducibilidad e irreducibilidad de uno a otro: maneras de decir y maneras de ver, “discursividades y evidencias”, cada estrato está hecho de una combinación de ambas, y, de un estrato a otro, existe variación de las dos y de su combinación. Y, puesto que no son irreducibles –aunque Foucault priorice el “régimen de enunciado” sobre la “manera de ver”¹³⁵–, tanto lo decible como lo visible tienen sus propias reglas; no son estratos isomorfos: “por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medios de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”¹³⁶.

A pesar de estar entrecruzados y de que exista flujo y reflujo entre ellos, se podría afirmar con Deleuze que “lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y viceversa”¹³⁷. Entre el ver y el saber, entre lo visible y lo enunciable, existe correspondencia, entrecruzamiento, flujo, multiplicidad, pero no un quiasmo en el sentido entendido por Merleau-Ponty¹³⁸. No hay, en Foucault, entrelazamiento entre lo visible y lo decible, entre

135 Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Cit. **136** Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Cit., p. 19. **137** Gilles Deleuze, *Foucault*, Cit., p. 93. **138** Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1966 [1964].

ver y saber. Ver es, de algún modo, saber. Y saber, de algún otro, también es ver. El que no haya entrelazamiento, sino entrecruzamiento, hace que, al final, entre decible y visible, entre enunciado y visibilidad se produzca una distancia jamás completada, un “no lugar –insinúa Deleuze– que muestra que los adversarios no pertenecen al mismo espacio o no dependen de la misma forma”¹³⁹. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el examen de Magritte o Klee, donde Foucault observa que no puede haber correspondencia, sino un vacío insalvable¹⁴⁰.

Del mismo modo que sucede con los enunciados, las visibilidades, aunque no estén ocultas –son evidencias–, tampoco son completamente visibles; sin embargo, nunca hay un secreto¹⁴¹. La visibilidad para Foucault no está ni en las cosas ni tampoco en los modos de ver del sujeto: “el sujeto que ve es un emplazamiento en la visibilidad, una función derivada de la visibilidad”¹⁴². Toda imagen emplaza una visibilidad, y todo acercamiento a ella, también. Entonces, si no son sólo las cosas

139 G. Deleuze, *Foucault*, Cit., p. 97. **140** Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1989. Y también esto mismo tiene lugar en el análisis de la escritura de Blanchot: la presencia de un espacio vacío en el que precisamente se posiciona el pensar (Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988). **141** En esto Foucault se aleja del pensamiento del secreto enarbolado por Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999). Véase a este respecto: Mario Perniola, *Enigmas. Egipto, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*, Murcia, Cendeac, 2006 [1989]; en especial el capítulo titulado “Secretos, pliegues, enigmas” (pp. 6-35). **142** G. Deleuze, *Foucault*, Cit., p. 85 [La cursiva es mía]

y los modos de ver, ¿qué es la visibilidad? Quizá la respuesta más acertada sería afirmar que la visibilidad es la condición de posibilidad de lo visible, la razón de las cosas (de las imágenes) y de los modos de verlas (de aprehenderlas): “cada formación histórica ve y hace ver todo lo que puede, en función de sus condiciones de posibilidad, al igual que dice todo lo que puede, en función de sus condiciones de enunciado”¹⁴³.

Teniendo en cuenta lo anterior, parece posible ahora volver a enunciar una noción de archivo que ponga en juego las visibilidades. Si, como hemos observado más arriba, en la arqueología del saber, Foucault introducía el concepto de “archivo” – vinculado al enunciado y lo discursivo– como “la ley de lo que puede ser dicho”, quizá podríamos pensar ahora, igualmente, en otra noción de “archivo”, relacionada con lo visible. Una noción que podríamos formular como la ley de lo que puede ser visto. O lo que es lo mismo: un archivo de visualidad, un a priori histórico de lo visible que articulase la condición de posibilidad de la visión en cada momento determinado.

La idea de un régimen escópico, de un modo de ver, debe ser, entonces, puesta en relación con esta noción archivística de lo visible¹⁴⁴. Un archivo visual, evidentemente, entre-

143 Ibidem, p. 87. **144** Cf. Hal Foster, “Archivos del arte moderno”, en *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004, pp. 36-59.

cruzado por lo enunciativo, pero de ningún modo reducible a éste¹⁴⁵.

* * *

El a priori histórico visual, entrecruzado por lo discursivo, entendido como lo que puede ser dicho o visto –un archivo audiovisual, como reconoce el propio Deleuze¹⁴⁶–, no sólo responde a esta formación estratigráfica que puede ser estudiada por la arqueología. Es necesario también tener en cuenta otra serie de fuerzas que, en el fondo, dan forma al archivo: por un lado, el poder¹⁴⁷, y, por otro, la subjetividad¹⁴⁸; el diagrama y pliegue, el afuera y el adentro.

145 Merece la pena destacar la lectura que, a este respecto, Foucault realiza de Panofsky. Según el pensador francés, la iconología de Panofsky, más que traducir lo que dicen las imágenes, lo que hace es restaurar la irreconcilable dualidad de lo visible y lo legible, el “principio de disyunción” entre “forma y contenido”: “Panofsky suspende el privilegio del discurso. No para reivindicar la autonomía del universo plástico, sino para describir la complejidad de sus relaciones: entrecruzamiento, isomorfismo, traducción, en una palabra, todo ese festón de lo visible y de lo decible que caracteriza a una cultura en un momento de su historia”. Michel Foucault, “Las palabras y las imágenes”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I* (Edición a cargo de Miguel Morey), Barcelona, Paidós, 1999, pp. 321-324, p. 323. Sobre el principio de disyunción panofskiano, Cf. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972. **146** Gilles Deleuze, *Foucault*, Cit. **147** Cf. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Cit. **148** Cf. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, (3 vols.), Madrid, Siglo XXI, 1995.

Todo estrato, todo enunciado y visibilidad, está constituido por un afuera, por un conjunto de relaciones de poder, de formas de dominación: verdad y saber están injertados desde siempre en estrategias de poder que los configuran. Si el trabajo de elucidación de los estratos del conocimiento había sido denominado “arqueología”, el de desentrañamiento de los mecanismos mediante los que opera el poder es llamado “genealogía”, término que Foucault toma de Nietzsche¹⁴⁹. Sobre visibilidad y enunciado se eleva, así, un tercer elemento: el poder. Un poder que ni habla, ni ve, ni es enunciado ni visibilidad, pero al mismo tiempo hace hablar y hace ver, hace enunciar y constituye visibilidad. Un “diagrama”, que sería el *a priori* del *a priori* histórico, la condición de posibilidad de la condición de posibilidad.

El poder no estratificable, el afuera de los estratos, se podría pensar como “la otra cosa” que siempre está detrás de cada uno de los enunciados y visibilidades, lo que sí que se esconde, pero en su afuera. Sin embargo, frente al estrato del saber, frente al afuera diagramático del poder y al afuera absoluto del pensar, existe también un adentro de lo impensado, el “sí mismo”, el adentro de la subjetividad, el pliegue en el que

149 “Llamamos genealogía al acoplamiento de las memorias locales, que permite la constitución de un saber histórico de las luchas y de la utilización de saber en las tácticas actuales”. Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979, p. 13.

resiste y se forma el sujeto, la doblez donde se encierra el deseo, lo que Blanchot llamaba la “interioridad de espera”¹⁵⁰, aquello que internamente mueve al sujeto, lo que en realidad se encuentra en el centro del engranaje.

Acaba Deleuze la lectura de Foucault observando que las preguntas a las que ha intentado responder el pensador francés a lo largo de toda su obra, revirtiendo y destrascendentalizando a Kant, han sido: “¿qué puedo saber, o qué puedo enunciar en condiciones de luz y lenguaje? ¿Qué puedo hacer, qué poder reivindicar y qué resistencias oponer? ¿Qué puedo ser, de qué pliegues rodearme o cómo producirme como sujeto?”¹⁵¹. Ser-saber, ser-poder y ser-sí mismo son, entonces, la triple raíz de una problematización del pensamiento¹⁵². Una siempre es la condición de posibilidad de la anterior, y ninguna es reducible a la otra, pero su relación mutua las hace indispensables.

150 Cf. Maurice Blanchot, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Valencia, Pre-Textos, 1988. **151** G. Deleuze, *Foucault*, Cit., p. 149. **152** Habitualmente se periodiza el pensamiento de Foucault como un proceso que va desde la determinación absoluta del saber y el poder a la resistencia del sujeto en el pliegue. Sin embargo, Foucault, como veremos más adelante, encuentra formas de resistencia en cada uno de los momentos: puntos ciegos en el conocimiento en lugar vacío entre lo decible y lo visible (*Las palabras y las cosas*), exterioridad absoluta al poder en la tarea del pensar, e interioridad y voluntad del sujeto en las formas de la intimidad, en la construcción de una identidad que pueda subvertir tanto conocimiento como poder.

* * *

Todo archivo visual, si volvemos al argumento de este capítulo, estará constituido no sólo por visualidades entrecruzadas por enunciados, sino también por un exterior interiorizado, una suerte de *extimidad* –por decirlo con Lacan– compuesta por múltiples líneas de poder en perpetuo movimiento, y por un sujeto deseante –resistente o “sujeto”– plegado en sí mismo, condición última de cualquier proceso. Sin embargo, al igual que ocurre entre visualidades y enunciados, aquí tampoco es posible hablar de *anisomorfia*: entre saber, poder y sí mismo, emerge la posibilidad –y la necesidad– de trabajar las singularidades –condicionadas, pero singulares– de un campo específico. Entonces, a pesar de que no existan medios puros –por decirlo con Mitchell–, ni sentidos puros, sí que parece posible el trabajo con la visualidad¹⁵³. Tal trabajo debería responder, emulando una de las fórmulas deleuzianas,

153 Uno de los problemas que más se le achaca a los llamados estudios de cultura visual es el de que la visualidad nunca es pura. W. J. T. Mitchell sostiene que, en efecto, no hay medios puros la visión no es jamás autónoma, sólo hay medios “mixtos”... pero sí que es posible examinarla como paradigma dominante “Todos los supuestos medios visuales, al ser observados más detalladamente, involucran a los otros sentidos (especialmente al tacto y al oído)” (W. J. T. Mitchell, “No existen medios visuales”, en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 17-25, p. 17).

a la siguiente cuestión: ¿qué puedo ver?, entendiendo que en el ver hay saber, pero también poder y, en el fondo, ser, entendido no en sentido ontológico, sino como un transcurrir.

Aunque Foucault otorgue prioridad al enunciado, mantiene siempre la especificidad del ver. Hay un cierto conocimiento que no es exclusivamente discursivo, un ver que, siendo saber, no llega a ser enunciado. Hay, en palabras de José Luis Brea, una cierta “episteme escópica”¹⁵⁴, un conocer visual, entrecruzado y dependiente, pues no hay medios puros, pero sí preponderantemente visuales; hay un ver que es saber y que, sin embargo, no es saber enunciado discursivamente. Es ese ver-saber, ese conocimiento visual el que está regido por un archivo de visualidad, por una ley de lo que puede ser visto en cada momento, de lo que puede ser conocido por la visión –atravesado siempre por un campo de fuerzas de poderes, y motorizado por un sujeto que “espera”–.

Para retomar el argumento dejado en suspenso en el capítulo anterior, sería necesario distinguir entre la noción de “archivo de visualidad” como la condición de posibilidad de lo que puede ser visto, entendiendo lo visto, en sentido epistemológico, como aquello que puede ser conocido por la visión; y un régimen escópico, como un emplazamiento de aquello que

154 Cf. José Luis Brea, “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen”, *Estudios visuales*, 4, 2007, pp. 146-164.

puede ser visto. De este modo, el perpestitivismo cartesiano, el arte de describir e incluso la locura de la visión, a pesar de sus diferencias, podrían entenderse como emplazamientos del archivo visual de la modernidad; archivo que se metaforizaría, según Cray, en la cámara oscura.

* * *

Antes de seguir al siguiente apartado que desentrañará el archivo escópico de la Alta Modernidad, me gustaría observar la crítica realizada al trabajo de Jonathan Cray por W. J. T. Mitchell¹⁵⁵, ya que esconde también una crítica al argumento foucaultiano de fondo. Para Mitchell, el argumento de Cray del surgimiento de nuevo observador en el siglo XIX, o de la superación de un modelo de visión, es demasiado general, y la idea de “modelo dominante de visualidad”, ocultaría, en el fondo, que Cray “no muestra interés en la historia empírica de la espectación, en el estudio de la visualidad como una práctica cultural de la vida cotidiana, o en el cuerpo del observador /espectador como marcado por el género, clase o etnicidad”¹⁵⁶. Evidentemente, y el propio Cray lo argumenta, “no hay un sólo observador del siglo XIX, no se puede localizar ejemplo

155 W. J. T. Mitchell, “The Pictorial Turn”, en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 11-34. **156** Ibidem, p. 20.

alguno empíricamente”¹⁵⁷. Sin embargo, Mitchell sostiene que, aunque lo primero es cierto, la segunda parte de la afirmación es falsa, puesto que sí es posible encontrar testimonios de espectadores puntuales y concretos.

La crítica de Mitchell a Cray, como la anteriormente apuntada de Bryson a Baxandall, sugiere, en el fondo, una llamada de atención a la idea de los modelos dominantes, y a la necesidad de particularizar las miradas hacia lo local, de observar, como diría Didi-Huberman, la imagen con su desgarró¹⁵⁸, es decir, atender a las particularidades más que a las generalidades. Evidentemente, esa debe ser la intención de todo historiador, al menos ha de ser aquello a lo que tienda. Pero esta serie de utopías rompen, sin embargo, cualquier intento de cartografiar icarianamente un territorio. Los límites de una investigación son los de la intención y los objetivos marcados. En el caso de Cray, el propio autor observa en un momento del trabajo: “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”¹⁵⁹.

157 Jonathan Cray, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 7. **158** Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fin d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990. **159** Jonathan Cray, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 7.

Lo que le intenta mostrar al estudio de Crary es, pues, el fondo de contraste ante el que cualquier desviación puede ser encuadrada. Lo que interesa es, entonces, la condición de posibilidad del conocimiento: “No hacer una historia de las mentalidades, sino de las condiciones bajo las cuales se manifiesta todo lo que tiene una existencia mental, los enunciados y el régimen el lenguaje. No hacer historia de los comportamientos, sino de las condiciones bajo las cuales se manifiesta todo lo que tiene una existencia visible, bajo un régimen de luz”¹⁶⁰. Frente a esas condiciones que se presentan como dominantes, nos quedan las singularidades, pero todas ellas, cualesquiera que sean, emergen y se forman, se insertan y se inscriben en el complejo archivo diagramático del pliegue.

160 Gilles Deleuze, *Foucault*, Cit., p. 151

4. EL DESCRÉDITO DE LA VISIÓN

[PAISAJE URBANO, FOTOGRAFÍA Y VERDAD]

A lo largo del siglo XIX, tiene lugar un cambio sin precedentes en la historia de la visión. Con frecuencia, dicho cambio en el modo de ver se ejemplifica en el drástico giro producido en la escena de la representación pictórica en el último tercio del siglo XIX. Según esta manera de ver las cosas, el arte, desde Manet, comienza a introducir nuevos códigos y a fracturar el espacio de la representación, desestructurándolo y cambiando así el modo de ver la realidad. Bien pensado, esos cambios en la representación serían contrarios a la perpetuación de regímenes modernos anteriores basados en un realismo que tendrían su plasmación en la fotografía. Así las cosas, parecería lógico ver en el arte moderno la aparición de un nuevo modo de ver, y en la fotografía, la “nueva forma” de antiguos modos de visión, como, por ejemplo, el anteriormente mencionado “arte de describir”. Sin embargo, como ha puesto de relevancia Jonathan Crary, tanto la fotografía como el arte moderno pertenecen a un nuevo régimen de visión¹⁶¹, a lo que aquí, a tenor de lo mantenido en el capítulo anterior, denominaremos un “archivo escópico” semejante, el de la modernización de la percepción.

161 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

Los cambios en los modos de ver se extienden, pues, mucho más allá del arte. A grandes rasgos, Martin Jay observa que el inicio del “flaqueo” del antiguo régimen escópico cartesiano tiene su origen en dos hechos fundamentales que modifican los anteriores usos de la visión: las transformaciones en el paisaje urbano y la invención de la fotografía¹⁶². De eso nos ocuparemos a continuación.

Nuevos entornos, nueva visualidad

Un nuevo ritmo de vida irrumpe en las ciudades del siglo XIX, una intensificación de los estímulos nerviosos que será producida por varios factores. Quizá el más evidente sea la reordenación de las ciudades y la presencia de planes urbanísticos como el llevado a cabo por Haussman en la retícula urbana parisina, que dará lugar a los nuevos escenarios de la vida moderna¹⁶³. Se crearán los nuevos centros en los que se va a

162 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Univ. California Press, 1994. **163** Leonardo Benévolo, *El arte y la ciudad contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. La transformación de París durante el Segundo Imperio, desde 1851 hasta 1870 fue posible gracias a una serie de “circunstancias favorables —los muy extendidos poderes del emperador Napoleón III, la capacidad del prefecto Haussmann, el alto nivel de los técnicos, la existencia de leyes muy progresistas: la de expropiación de 1840 y la sanitaria de 1850— permiten realizar un programa urbanístico coherente en un periodo de tiempo bastante corto; de esta forma el nuevo París pone en evidencia el éxito de la gestión posliberal y se convierte en el modelo reconociendo por todas las demás ciudades del mundo desde mediados del XIX en adelante”(p.55).

desarrollar la actividad diaria y “nocturna” del París del XIX. La transformación de la ciudad se realizará actuando de modo violento sobre el legado del pasado¹⁶⁴ e ignorando las formas de la historia en favor de las formas del progreso: “la ciudad posliberal se superpone a la ciudad antigua y tiende a destruirla: interpreta las antiguas calles como calles corredor, elimina los casos intermedios entre uso público y uso privado del suelo y, por encima de todo, considera los edificios como construcciones intercambiables, es decir, permite su demolición y reconstrucción”¹⁶⁵. La construcción de grandes bulevares cambiará por completo el aspecto de la ciudad y romperá el ritmo pausado del paseante: el continuo movimiento de la urbe, el paso de peatones y vehículos hace que la ciudad se transfigure en un espectáculo permanentemente mutable. Frente a dicho espectáculo, el rito de la *flânerie* se verá relegado a los pasajes, espacios peatonales destinados a la desaparición en las ideas de Haussman.

El *flâneur* es, sin duda, la figura por antonomasia de la resistencia ante la nueva temporalidad de la ciudad¹⁶⁶. Como

164 Antonio Pizza, “Baudelaire, la ciudad, el arte”, en Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995, pp. 11-71 p.15 **165** Leonardo Benévolo, *El arte y la ciudad contemporánea*, Cit., p.44. **166** “El *flâneur*, para no sucumbir al agitado tumulto contemporáneo, ensaya un tiempo “autre”, melancólico, ralentizado, discorde, erigiendo una barrera frente al ímpetu aniquilador de la civilización contemporánea” (Antonio Pizza, “Baudelaire, la ciudad, el arte”, Cit., p. 29).

ha observado Benjamin, su más lúcido examinador, la mirada extrañada del pasante “es la mirada de lo alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado”¹⁶⁷. El *flâneur*, por un lado, resiste, pero por otro, en su extrañamiento ante lo que ve, despliega su mirada a su alrededor. Un despliegue que lleva implícito una virtual cancelación del cuerpo, una supresión del sentido del tacto que, por otra parte, será el sentido maldito de la modernidad¹⁶⁸. La vista, entonces, se convierte en el sentido urbano privilegiado. La exposición, la de la mercancía en los escaparates de los comercios –mercancía que se ve pero no se toca, igual que la mirada del paseante– provocaba un deseo ocular que era aumentado, si cabe, por la publicidad, con la introducción de imágenes litográficas en diarios y revistas que intensificaban en la mente del observador la idea del objeto de consumo. Esa doble visión causaba en el ciudadano una desconocida y atractiva sensación de reconocimiento en el objeto de su imagen previa, reconocimiento que aumentaba el anhelo de la mercancía.

167 Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, p. 184. **168** Sobre el *flâneur* y el cuerpo, véase Pedro A. Cruz Sánchez, *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia, Tabularium, 2004, pp. 62-69. Sobre el tacto y la modernidad, véase David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*; y especialmente Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2003. Ver también Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid, Trota, 2006.

La escopia del escaparate consiste en la plena visibilidad de la mercancía, completamente iluminada, sin ningún resquicio de sombra. Algo semejante ocurre en la ciudad: la supresión de lo oscuro y la intensificación de lo visible. Intensificación debida, por ejemplo, a la introducción de la luz artificial, que hizo trascender los ritmos naturales de luz/oscuridad y día/noche. La utilización primero de la lámpara de gas, luego de queroseno y, a finales de siglo, de la iluminación eléctrica reorganizó los modos de vida de los ciudadanos, trayendo consigo una nueva racionalización de los tiempos tanto de trabajo como de ocio. Todo ello, como ha observado Paul Virilio, cambió la temporalidad del sujeto y produjo en éste “un régimen de deslumbramiento permanente”¹⁶⁹. Este deslumbramiento permanente también sirvió para aumentar la vigilancia en las calles. La noche oscura había desaparecido y ahora el sujeto en todo momento estaba expuesto a la vigilancia policial¹⁷⁰. La iluminación de las ciudades rompió la idea de la ciudad ensombrecida, ajena al ciudadano para “evidenciarse” ante éste, en perpetua exposición y aparente transparencia. Se rompía así la discontinuidad de los ritmos para introducir un

169 Paul Virilio, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998 (2ª ed.), p. 20.

170 “En 1902, cuando Jack London va a Londres, sigue paso a paso a *los habitantes del abismo*. La iluminación urbana se había convertido en una tortura para la masa de marginados de la capital del Imperio más poderoso del mundo [Inglaterra] (...) No dejaban de caminar hasta la aurora, momento en el que al fin se les permitía esconderse en lugares donde nadie podía verles”. Paul Virilio, *La máquina de la visión*, Cit., p. 21.

continuum consustancial a la modernidad. Una ininterrupción de los flujos vitales que tendrá su lado más glamoroso en la ciudad que nunca duerme, y su cara más real, su parte maldita, en las cadenas de montaje y el trabajo por turnos.

Estos nuevos rasgos del paisaje urbano, que configuran unos nuevos modos de ver, fueron observados en su mayor parte en el París del XIX por Walter Benjamin en su obra magna, *El libro de los pasajes*¹⁷¹, pero podrían hacerse extensibles a gran parte de las ciudades europeas y, según Michael Leja, a no pocas de las americanas, en especial a Nueva York¹⁷². La nueva ciudad, a pesar de esa transparencia, se mostrará a los ojos del espectador como totalmente desconocida, y en cierto modo, como ha sugerido T. J. Clark en su estudio de los modos de vida del París de fines de siglo, prácticamente “ilegible”, ya que el ciudadano debe constantemente actualizar su *background* de conocimientos para ir adaptándose a su entorno¹⁷³. Esa es la esencia de la Modernidad según muestra Cray: “la continua producción de lo nuevo”¹⁷⁴. El nuevo ciudadano continuamente tiene que funcionar en espacios urbanos desfami-

171 Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2004. Uno de los mejores análisis del proyecto benjaminiano es el llevado a cabo por Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995 [1989]. **172** Michael Leja, *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Los Ángeles, University of California Press, 2004. **173** T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, New Jersey, Princeton University Press, 1984. p. 47. **174** Jonathan Cray, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 10

liarizados y extraños, dislocaciones temporales y perceptuales emanadas del viaje en tren, el telégrafo, la producción industrial y los flujos de tipografía e información visual. Así que el estatus del ciudadano-observador es el de la perpetua renovación de sus convenciones.

La fotografía y el nuevo estatus de la verdad visual

Los cambios en el paisaje urbano fueron determinantes para el surgimiento de un nuevo modo de ver. Pero sin lugar a dudas el elemento decisivo en el cambio de régimen de visión fue la fotografía, que para Martin Jay es “la innovación técnica más extraordinaria sucedida en el campo de la visión durante el siglo XIX, y quizá en toda la historia de la humanidad”¹⁷⁵.

La importancia de la fotografía en la configuración de un nuevo régimen escópico ha sido ampliamente debatida¹⁷⁶. Para argumento de estas páginas lo que realmente me interesa es la relación que se establece entre fotografía y verdad, relación determinante a la hora de establecer el nuevo estatuto de la episteme escópica moderna. Del mismo modo que la perspectiva había sido entendida como una transposición “natural” del espacio del mundo al del lienzo¹⁷⁷, la fotografía, desde sus

175 Martin Jay, *Downcast Eyes*, Cit., p. 124. **176** Cf. Suren Lalvani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, Nueva York, State University of New York Press, 1996. **177** Cf. Norman Bryson, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.

inicios, fue vista como un “espejo de la realidad”, el más perfecto logro de la aventura filosófica cartesiana¹⁷⁸, el triunfo de la razón instrumental, “como si la fotografía validase el régimen escópico perspectivista que se había identificado con la visión misma después del Quattrocento”¹⁷⁹. Uno de sus inventores, Fox Talbot, llegó a llamarla “el lápiz de la naturaleza”, el lugar en el que “realmente”, con todo detalle y sin mediación alguna de lo humano, se reproduce lo visible. Y esta idea de “revelación”, de *parusia* de lo real, que podría parecerse ingenua, es la que, todavía, se encuentra en el fondo del “eso ha estado ahí” y “veo los ojos que miraron al Emperador”, enunciado por Barthes en su célebre *La cámara lúcida*¹⁸⁰. La fotografía como contacto o índice –en sentido *peirceano*– de lo visto.

Este convencimiento de que en lo fotografiado está lo real será esencial, tras la evolución de las velocidades de exposición fotográfica, para la puesta en evidencia de que el ojo humano no cumple su cometido y es una herramienta insuficiente para ver lo visible, sobre todo porque lo visible puede llegar a escapar

178 Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 2001 (4ª ed.). **179** Martin Jay, *Downcast Eyes*, Cit., p. 127. **180** Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995. Susan Sontag observa como esa idea de visión impersonal de la fotografía es clave por ejemplo en ciertos artistas surrealistas como Moholy-Nagy quien elogia “la cámara por imponer “la higiene de lo óptico” que finalmente abolirá ese patrón de asociación pictórica e imaginativa (...) que ha sido acuñado en nuestra visión por grandes pintores individuales” (Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005 [1973], p. 130.)

a la mirada: hay más de lo que vemos, o no vemos todo lo que hay. Esta y no otra es la base de la noción de “inconsciente óptico”, acuñada por Benjamin, según la cual la fotografía, con un obturador más rápido que el ojo, y gracias a las ampliaciones y el detalle, daría cuenta de algo que a la mirada se le escapa, algo de lo que sólo tomamos consciencia gracias al ojo de la cámara:

mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variante histórica¹⁸¹.

La fotografía, pues, hace visible algo que el ojo no puede ver, mostrando lo que estaba oculto a la visión. Este “inconsciente óptico” no sólo se hace patente en la captación del

181 “Sólo gracias a ella [a la fotografía] tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis” (Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 28). La noción de “inconsciente óptico” será utilizada posteriormente por Rosalind Krauss (*El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997), pero con un sentido diferente, más próximo a la noción de “inconsciente político” de Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981. Una lectura más fiel a la noción de Benjamin es la realizada por José Luis Brea, “El inconsciente óptico y el segundo obturador (la fotografía en la era de su computerización)”, en *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo, 1996, pp. 29-45.

detalle, como observa Benjamin, sino también, y sobre todo, en la “fijación” y captación del movimiento. Los experimentos de Étienne-Jules Marey en Francia o de Eadweard Muybridge en el contexto anglosajón mostraron al ojo por primera vez el movimiento detenido, algo que, en ningún momento, la retina humana había sido capaz de observar. Marey, utilizando lo que llamó “fusil fotográfico”, uno de los artilugios que desembocan en la invención del cine¹⁸², en una estación fotográfica montada en París, captó el movimiento de humanos y animales, pero también se propuso, como recientemente ha estudiado George Didi-Huberman¹⁸³, dar cuenta del tiempo mismo, fotografiando flujos y movimientos del aire y del humo, llegando más allá del cuerpo, a su propia desaparición, al desvanecimiento de su forma, haciendo de la luz “una sombra del tiempo”¹⁸⁴. Para Marey, lo importante no era tanto el objeto, o el cuerpo, como su instante, su “no visto”, su “tiempo perdido” que, de algún modo, gracias a la cronofotografía, era restituido, dado que, en su pensamiento, “el auténtico carácter de un método científico radica en suplir la insuficiencia de nuestros sentidos o en corregir sus errores”¹⁸⁵.

182 Cf. Noël Burch, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1995. **183** Georges Didi-Huberman y Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air: Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, París, Gallimard, 2004. **184** Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 18. **185** Etienne-Jules Marey, prólogo a *Les Photographies animées*, de E. Trutat, París, Gauthier-Villars et Cie., 1899 (Citado por Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Cit., p. 29).

La cámara sustituía, de ese modo, a la percepción humana en la captación del mundo y de su fugacidad. Para Virilio es esta, sin duda, la verdadera revolución de la tecnología en general y de la fotografía en particular, una revolución que introducirá un proceso de aceleración de la sociedad en continuo *in crescendo* del que aún no nos hemos emancipado del todo:

la gran superioridad de la foto sobre las posibilidades del ojo humano era, precisamente, esta velocidad específica que, gracias a la fidelidad implacable de los instrumentos y lejos de la acción subjetiva y deformante de la mano del artista, le permitía fijar y mostrar el movimiento con una precisión y una riqueza de detalles que escapan naturalmente a la vista. El mundo, ‘redescubierto’ como un continente desconocido, aparecía al fin en ‘su propia verdad’¹⁸⁶.

Tal descubrimiento fue fundamental en la producción de una crisis en la verdad de la visión que sacudió incluso las convenciones más asentadas de la representación pictórica, que resultaron obsoletas y erróneas a raíz de los nuevos descubrimientos. El caso más célebre, que ha sido utilizado en más de una ocasión como epítome del fin de la pintura en tanto que medio privilegiado para representar la realidad¹⁸⁷, es el de la

186 Paul Virilio, *La máquina de la visión*, Cit., p. 34. **187** Cf. Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.

demostración por parte de Muybridge de que un caballo al galope dobla sus cuatro patas hacia dentro y no hacia atrás y hacia adelante, como había puesto de manifiesto la tradición de la representación pictórica. Gracias al soporte económico de Leland Standford, y a un complejo sistema de alineamiento de doce cámaras equipadas con disparadores electromagnéticos que se activaban al paso del caballo, Muybridge logró registrar doce imágenes primero, y veinticuatro después, donde se ponía de manifiesto que la pintura había estado equivocada desde un principio. El trauma ante tal desvelamiento fue tan intenso que incluso algunos pintores como Meissonier se negaron a reconocer, en un primer momento, la veracidad de esas imágenes, aunque, poco a poco, como ejemplifica el caso de Degas, se fueron rindiendo a la evidencia de que el ojo y su medio de proyección tradicional, la pintura, habían estado equivocados.

El desarrollo de la fotografía, tanto en la mostración de mundos invisibles como de instantes imperceptibles, contribuyó de modo concluyente a una crisis en el conocimiento visual, pues lo que era verdad no había podido ser visto, y lo que había podido ser visto –representado– no era del todo verdad¹⁸⁸. La episteme escópica sufrió entonces un primer golpe respecto al anterior estado de cosas: el ojo pierde su función de conocimiento del

188 Martin Jay, *Downcast Eyes*, Cit., p.134.

mundo y se ve relegado a un segundo plano literal, a un movimiento de retranqueamiento hacia el visor de la cámara, que, en adelante, y según esta visión, hará las veces de prótesis escópica ante la insuficiencia de la visión, ante la ceguera de lo visible.

Se puede pensar, a tenor de lo dicho, que la fotografía se transforma, como más adelante lo hará el cine, y luego el vídeo, en el notario de la realidad. En cierto modo, así fue. De hecho, como observa Virilio, a finales del XIX, en el ámbito policial, la imagen –la de las huellas dactilares y la fotográfica –desbanca a los testigos oculares, que dejan de ser fiables para la policía, pues “a pesar de la utilidad de los confidentes, la mirada humana ya no es signo, ya no organiza la búsqueda de la verdad”¹⁸⁹. Lo que “cuenta” es literalmente la “impresión” fotográfica, el índice de lo que ha estado realmente allí, porque es la imagen, y no el ojo, el criterio de verdad: la memoria fotográfica, a diferencia de la humana, nunca olvida y trae el pasado al presente cada vez que se mira.

Sin embargo, es necesario tomar con cautela esta idea de certidumbre de lo fotográfico, sobre todo porque, desde los años cuarenta del siglo XIX, tanto a través del ilusionismo intro-

189 Paul Virilio, *La máquina de la visión*, Cit., p. 59. A partir del paulatino avance imagen digital, que mina el “eso ha estado ahí”, la fotografía deja de ser un referente de la realidad, y cada vez más la experiencia de la verdad de la imagen va siendo puesta en cuestión, hasta el punto de que, como ha apuntado Mirzoeff ya no es una prueba concluyente en ningún proceso policial (Nicholas Mirzoeff, *Introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003).

ducido por Daguerre en los daguerrotipos, como del uso del retoque del negativo –del “trucaje”, por decirlo en el modo más literal del término acuñado por Méliès–, al mismo tiempo, comienza a surgir un proceso de descrédito de la fotografía y de escepticismo ante lo mostrado por ésta, una suerte de desconfianza de que lo visto, la imagen, realmente haya “estado allí”.

Michael Leja ha estudiado recientemente cómo el ilusionismo fotográfico modifica la creencia en la verdad de la imagen. Partiendo del análisis de las fotografías de espíritus y ectoplasmas realizadas, a mediados del XIX, por William H. Mumler por medio del procedimiento de la doble exposición, Leja observa un progresivo descrédito no ya del ojo, sino de la verdad de lo visible, que influye de modo decisivo en la producción artística norteamericana de finales del XIX y principios del XX, provocando un “régimen de desconfianza” cuya expresión maestra será “la mirada recelosa”¹⁹⁰.

La manipulación de la fotografía supone la constatación de una crisis absoluta en la verdad de la visión, un vuelco

190 Michael Leja, *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Cit. Sería más que interesante la realización de un trabajo sobre el modo en que la fotografía se relaciona con los mundos ocultos a lo largo del siglo XIX. Mundos invisibles que la fotografía contribuye a visibilizar, causando un doble escepticismo en el ojo del espectador, pues lo que ve cuestiona la realidad, pero, al mismo tiempo, es cuestionable como realidad. Sobre esto, el mejor documento hasta la fecha sigue siendo Clement Chéroux et al., *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2005.

en la posibilidad del conocimiento por medio de la vista. No podemos fiarnos de nuestros ojos, que no ven todo lo visible. Y, además, el único artificio para ofrecernos aquello que no vemos, tampoco es fiable del todo. El retoque fotográfico, de hecho, tal y como ha mostrado Susan Sontag, es sólo uno de los elementos que, poco a poco, pone de relevancia que la fotografía no es un impersonal “lápiz de la naturaleza”, sino que el fotógrafo es también un medio: el encuadre, la propia selección de lo fotografiado, que ilumina y ensombrece, “no sólo evidencian lo que hay allí, sino lo que un individuo ve”¹⁹¹.

Deberemos afirmar, tras lo anterior, que, aunque en principio pudiera parecer lo contrario, aunque se pudiera pensar que la fotografía perpetúa una hegemonía de la visión, como el propio Jay intuye, “más que confirmar la habilidad del ojo para conocer la naturaleza y la sociedad, [la fotografía] habría tenido el efecto el efecto contrario”¹⁹², el efecto de operar una profunda crisis en el campo de la visión, una ruptura del privilegio de la ojo como medio predilecto de conocimiento, y, al mismo tiempo, una desconfianza y recelo ante lo visible, no sólo por no poder conocerlo, sino por temer ser objeto de engaño. Sin lugar a dudas, tal crisis opera de modo decisivo en el impulso antivisual del arte moderno.

191 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 130. **192** Martin Jay, *Downcast Eyes*, Cit., p. 136. **193** Martin Jay, *Downcast Eyes*, Cit., p. 136.

5. EL ARCHIVO ESCOTÓMICO

[DOCILIDAD Y DESCONFIANZA]

Los cambios en el paisaje urbano o la introducción de la fotografía y su problemática, según ha observado Jonathan Crary, no son la causa, sino, más bien, el resultado de una “masiva reorganización del conocimiento y las prácticas sociales que modificaron de múltiples maneras las capacidades productivas, deseantes y cognitivas del sujeto humano”¹⁹³. El cambio en los modos de visión tuvo lugar en un contexto más amplio que el que habitualmente se ha estudiado, ya que “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”¹⁹⁴. Para Crary, lo que realmente cambian son las fuerzas heterogéneas y las reglas de composición del campo de la percepción. Lo que cambiaría, si atendemos a la concepción que ha sido puesta de relevancia en el análisis del pensamiento foucaultiano, sería “el archivo visual”. A lo largo del siglo XIX se produce un profundo proceso de modernización –entendiendo el término como la “constante aparición

193 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 9. **194** “Modernist painting in the 1870s and 1880s and the development of photography after 1839 can be seen as later symptoms or consequences of this crucial systemic shift, which was well under way by 1820” (Ibidem, p. 6)

de lo nuevo” – en el observador, cuyo cambio esencial respecto al modelo anterior es un suerte de “subjetivización de la visión”.

Los ojos dóciles

Desde 1810 a 1840, tiene lugar un “reposicionamiento” del observador en el campo de la visión: el modelo de visión estable, fijo, inmóvil y descorporalizado de la cámara oscura entra en crisis en los discursos filosóficos, científicos y tecnológicos, que comienzan a dar importancia a una percepción autónoma, fisiológica e insertada en el cuerpo, alejada del referente externo, de modo que la clara distinción exterior/interior se torna ahora borrosa y problemática. El individuo, en tanto que observador, más que el mundo, se convierte entonces en objeto de investigación de las ciencias empíricas.

Aunque se haya enfatizado por activa y por pasiva que la modernidad constituye el estadio de máxima cancelación del cuerpo, es, paradójicamente, la atención a lo corporal la que desencadena el nuevo estatuto de la visión en el siglo XIX. Una visión que se corporaliza y se hace física: “la subjetividad corpórea del observador, que era a priori excluida del concepto de la cámara oscura, se convierte ahora en el lugar en el que un observador es posible”¹⁹⁵. El cuerpo se vuelve central a la ciencia, si bien, como ha afirmado David Le Breton, se trata de un cuerpo en partes; más que de un cuerpo sin órganos, de unos órganos sin cuerpo¹⁹⁶, de una fisicidad radical, que llega a

veces al extremo del delirio como sucede en la sátira de Flaubert *Bouvard y Pécuchet*.

La fisiología del ojo y del cuerpo fueron importantes como señales de que el cuerpo se había convertido en el lugar del poder y la verdad. Esta atención a la fisiología ha sido observada mejor que nadie por Foucault en su arqueología de la mirada médica: la medicina hace visible lo que había permanecido invisible, arroja luz sobre aquello que es opaco para hacerlo evidentemente, para traerlo a la vista¹⁹⁷. El develamiento de que el conocimiento estaba condicionado por las funciones físicas y anatómicas del cuerpo –y quizá, más importante, del ojo–, hace poner atención en éste, ya que la dominación del individuo dependía esencialmente de la acumulación de saber acerca de él, y sobre todo acerca de su modo de conocer. Por tanto, la reorganización de conocimientos en torno a la visión es parte de un proyecto mayor de producción de “sujetos manejables” a través de la consecución de un sujeto corporal transparente y dócil para el poder¹⁹⁸.

Toda una serie de experimentos tecnológicos y fisiológicos demostraron que el sistema de la cámara oscura había

195 Ibidem, p. 68. **196** David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999. **197** Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI, 1999. **198** Michel Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2005 (35ª ed.). Véase el capítulo “Los cuerpos dóciles”, pp. 139-174.

quedado completamente fuera de juego. Por ejemplo, la teoría de las ondas de luz dejó obsoleta la noción de la propagación rectilínea de los rayos de luz en la que la óptica clásica y, en parte, la ciencia de la perspectiva se había basado, de tal modo que “todos los modos de representación derivados del Renacimiento y de los modelos tardíos de perspectiva ya no estaban legitimados por la ciencia óptica”¹⁹⁹. La luz pierde, pues, su privilegio ontológico, y la óptica física –el estudio de la luz y las formas de propagación– se mezcla con la óptica fisiológica –el estudio del ojo y sus capacidades sensoriales–.

En el proceso de investigación sobre la fisiología del ojo, merecen especial atención los estudios sobre la percepción del fisiólogo alemán Johannes Müller que, en cierto modo, adelantan los logros de Helmholtz y de la óptica avanzada del XIX. En sus investigaciones, comenzadas en 1833, Müller descubre que existen diferentes nervios para los diferentes sentidos, de modo que es posible distinguir perfectamente entre ellos. El hallazgo determinante de Müller es la constatación de que la estimulación eléctrica del nervio óptico puede producir sensaciones visuales –luz– emancipadas de una referencia externa²⁰⁰. Es decir, muestra que existe una relación fundamentalmente arbitraria entre estímulo y sensación, que la experiencia de la luz para un observador no tiene una necesaria cone-

199 J. Crary, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 86. **200** Cf. Johannes Müller, *Los fenómenos fantásticos de la visión*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

xión con alguna luz real, o lo que es lo mismo, que el referente real puede ser eliminado: “la verdadera ausencia de referencialidad es el marco en el que se construyen las nuevas técnicas para el observador del nuevo mundo real”²⁰¹.

De esto es necesario inferir al menos dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, nos encontramos ante la búsqueda de una percepción pura, una visión emancipada de su exterior. Ya no es la realidad el criterio, sino la pureza de la visión en sí, la pureza de la luz, ya que se libera al ojo de la significación, el lenguaje, el deseo o la memoria: “reduciendo el ojo a sus capacidades más elementales, probando los límites de su receptividad y liberando a la sensación de la significación, Müller y los demás investigadores demostraron un forma de percepción ‘pura’”²⁰². De alguna manera, esto está en la base de ideas como las del ojo inocente de Ruskin o las de una visión interior pura que se inicia desde Goethe y Schopenhauer y que, también, en cierto modo se encuentra en los cimientos de gran parte del arte moderno.

La segunda cuestión tiene que ver con una desconfianza en lo visible, puesto que el ojo –y el cuerpo en general– demuestra poseer una capacidad innata para ser engañado, lo cual adelanta ya ese recelo de la visión que hemos visto a raíz del retoque y el ilusionismo de la imagen fotográfica. Y, deriva-

201 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 92. **202** Ibidem, p. 96.

do de lo anterior, esa posibilidad de manipulación de la retina, que, por un lado, produce una suerte de escepticismo epistemológico, por otro, abre las puertas a todo un espectro de artilugios que, desde principios del XIX comenzarán el camino que desembocará en la actual sociedad del espectáculo²⁰³. Esto último es lo que realmente interesa a Crary. Para él, todo el desarrollo posterior de la tecnología evoluciona a partir de estas constataciones de la falibilidad del ojo, cuya teoría más extendida, que da inicio a muchos de los artilugios que están en el origen del cinematógrafo y de la imagen-movimiento, es la teoría de la persistencia de la visión enunciada por Josep Plateau. Teoría según la cual, después de la visión, permanece en la retina una postimagen que, al ser sustituida en el mismo espacio por otra con la suficiente rapidez, produce en el ojo una impresión de continuidad²⁰⁴.

Tanto las investigaciones de Müller, como las de Plateau, y las de tantos otros, habitualmente han sido conside-

203 Ese es, en esencia, el argumento de los trabajos de Jonathan Crary, en especial de *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999. **204** Cf. Joseph Anderson y Barabara Anderson, "The Myth of Persistence of Vision Revisited," *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No. 1 (1993), pp. 3-12. La *afterimage* retiniana era una preocupación extendida en las teorías de la visión desde finales del XVIII, por ejemplo ocupa un lugar relevante en la teoría de los colores de Goethe. Aunque eran un fenómeno conocido desde la Antigüedad, sólo ahora son vinculados con la óptica y la ciencia y son dejados de ver como espectros o fantasmagorías, pasando a constituir un componente irreducible de la visión humana.

radas bajo un prisma de aparente beatitud y buenismo. Sin embargo, y ése es sin duda el mayor logro de estudios como los llevados a cabo por Jonathan Crary, en la estela de Foucault, bajo todos los juguetes, artilugios y tecnologías del entretenimiento, se esconde una lógica de control, vigilancia y disciplina del sujeto. Lo que proveían, en el fondo, los experimentos con la duración de la visión era una cuantificación de la cognición, de modo que la visión se hace medible, predecible y, por tanto, controlable. La estandarización de la imaginación 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"²⁰⁵.

Las tecnologías de la visión del siglo XIX involucraron un proceso de normalización y codificación del sujeto observador con sistemas rígidamente definidos de consumo visual. Los imperativos de la modernización capitalista, al mismo tiempo que demolieron el campo de la visión clásica, "generaron técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación y organizar la percepción"²⁰⁶. Toda esa serie de transformaciones que, *grosso modo*, son señaladas por Foucault en la genealogía del poder en el siglo XIX, son, en el fondo, las mismas que dan lugar al surgimiento de una cultura de masas. Aunque

205 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cit., p. 23. **206** Ibidem, p. 24.

Foucault diga que “nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino la de la vigilancia”²⁰⁷, ambas ideas, espectáculo y vigilancia, tienen un mismo principio: el de la manipulación de los sujetos tras la puesta en evidencia de los límites de la visión.

El descrédito de la visión

Lo examinado en el apartado anterior puede entenderse como el paisaje y el fondo de contraste en que cabe situar el argumento de Martin Jay en uno de los más célebres ensayos de los últimos años, *Downcast Eyes*²⁰⁸, así como gran parte de su trabajo desde mediados de los ochenta hasta bien entrados los noventa²⁰⁹. Para Jay, a lo largo del siglo XX, especialmente en Francia, tiene lugar en la filosofía un profundo cuestionamiento de la vista como sentido privilegiado de la modernidad. Como ya puso de manifiesto a mediados de siglo Hans Blumenberg, la epistemología de la filosofía occidental ha sido esencialmente lumínica: la luz se ha constituido en metáfora de la verdad, y el ojo, en el elemento que ha dado acceso

207 Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Cit., p. 220. “No estamos ni sobre las gradas ni sobre la escena, sino en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prologamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes” (p. 220). **208** Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Univ. California Press, 1994. **209** Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2003; idem, *Cultural Semantics. Keywords of Our Time*, Amherst, University of Massachusetts, 1998.

a dicha luz²¹⁰. Esta tradición ocularcéntrica, según muestra Jay, comienza a venirse abajo progresivamente desde finales del siglo XVIII con el pensamiento romántico, aunque siga perpetuándose, por otro lado, en la racionalidad kantiana. Pero será sin duda en el siglo XX, y particularmente en el contexto francés, donde con más fuerza se muestre la hostilidad a la primacía de lo visual. Una hostilidad que ha tomado un gran número de formas diferentes que parece necesario citar en extenso:

desde el análisis de la espacialización del tiempo de Bergson hasta la evocación del sol cegador y el cuerpo acéfalo por parte de Bataille; desde la descripción “sodomasoquista” que Sartre realiza de “la mirada” hasta la denigración del ego producida por medio del “estadio del espejo” concebido por Lacan; desde la crítica a la vigilancia del panóptico efectuada por Foucault hasta el ataque de Debord a la sociedad del espectáculo; desde la relación establecida por Barthes entre la fotografía y la muerte hasta la erosión del régimen escópico del cine llevada a cabo por Metz; y desde la indignación de Irigaray ante el privilegio de lo visual en la sociedad patriarcal hasta la afirmación de Levinas de que toda Ética es frustrada por una ontología visualmente fundamentada.

210 Hans Blumenberg, “Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation”, en David M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 30-62.

Incluso un prematuro defensor de lo figural como opuesto a lo discursivo, como fue Lyotard, al final, pudo identificar al postmodernismo, que tanto defendió, con la exclusión sublime de lo visual²¹¹.

El proyecto de Jay, aun siendo uno de los más influyentes en los estudios de cultura visual de la última época, no está exento de críticas. Una de las más comunes, y evidente, es que deja de lado toda una faz del pensamiento moderno, no exclusivamente francófona, que también podría ser situada a la perfección dentro de la nómina de pensadores antivisuales, desde Nietzsche a Heidegger, pasando por Hannah Arendt, Benjamin o Adorno, por citar sólo unos pocos que, también, de un modo u otro, atacan lo visual o, al menos, lo ponen bajo sospecha²¹². Otra crítica sería la que achaca a Jay que muchos de los pensadores que designa como “antivisuales” y escopofóbicos, en el fondo, tienen una manera de pensar esencialmente visual. Por ejemplo, en su estudio sobre la visión en Nietzsche y Foucault, Gary Shapiro observa que Jay describe a Foucault como un pensador antivisual cuando se trata del pensador de

211 Martin Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, *Estudios visuales*, 1 (2003), pp. 60-81, p. 60. **212** Cf. David M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993; idem (ed.), *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999; idem, *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1999.

lo visible por antonomasia. El análisis del panóptico en Foucault conduce a Jay a afirmar que para Foucault lo visual es esencialmente maligno. Sin embargo, Shapiro argumenta que para Foucault no todo lo visual es malévolo, sino que éste se decanta por “otros modos de visualidad”, como la pintura de Manet, Magritte, Kandinsky o Klee. El problema de la argumentación de Jay es que en el fondo de su discurso parece encontrarse una dicotomía o un contraste esquemático “entre un ocularcentrismo malévolo y una orientación monocular benigna”²¹³.

Lo visual, en el caso de Foucault, y esto sería extensible a casi el total de la lista presentada por Jay, no es “esencialmente malvado”, sino que sólo lo serían ciertos regímenes de visualidad, ciertos modos de emplazamiento de lo visible. Por tanto: “no es tanto una cuestión de denigrar la visión, sino más bien de estar alerta a las diversas prácticas visuales que operan en el mismo espacio cultural, y calificar sus estructuras y efectos específicos”²¹⁴.

No se trata tanto de una denigración cuanto de una sospecha. Una sospecha de lo visible en tanto que, por un lado, algo que no puede ser visto del todo y, por ende, sabido del todo; y, por otro, algo que puede ser producto de engaño, y, en consecuencia, manipulado y dominado por los dispositivos de poder. Visto de este modo, lo que ocurre con la visión en el pensamiento avanzado del siglo XX quizá se podría definir

213 Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 8. **214** Ibidem, p. 9.

mejor que nada con la expresión empleada por Michael Leja al analizar el estatus de la visión a finales del XIX: “la mirada recelosa”²¹⁵. Debemos, entonces, entender el cuestionamiento de la mirada propuesto por Jay no tanto como una denigración de la visión cuanto como una sospecha, una desconfianza, una “puesta en suspenso” de su verdad²¹⁶; no otro es el significado de “mirar con recelo”: demorarse, detenerse, suspender temporalmente la certidumbre. Esta mirada desconfiada vendría a constituirse en una suerte de ruptura de la evidencia del conocimiento, que había sido transparente, dándose todo a la mirada sin ocultaciones. El pensamiento “antivisual” pone de manifiesto la fractura de esta evidencia de lo visible, que ya no remite a sí mismo, sino a otras fuerzas que permanecen ocultas al ojo, otras fuerzas y otros saberes que no son “evidentes”.

Me gustaría llamar a este régimen de desconfianza, régimen “escotómico”, ya que es la puesta en evidencia de esta ausencia, imposible de llenar, la que preside toda su epistemología. La presencia de un punto ciego, una mancha que no permite ver del todo, un escotoma que oculta algo a la visión, se erige en nuevo paradigma del saber. Si la metáfora lumínica había guiado la epistemología de la Modernidad, la Alta Modernidad, se caracterizará por un pensamiento escotómico donde son las regiones en sombra, imposibles de iluminar, las que toman el relevo.

215 Michael Leja, *Looking Askance: Skepticism and American Art*, Cit. **216** Cf. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, Cit.

6. CONCLUSIÓN

[HEGEMONÍA Y RESISTENCIA]

Al final del recorrido, nos encontramos con una doble articulación en la desconfianza de lo visible: un descrédito del ojo y una desconfianza de lo visual. En primer lugar, el ojo ya no es suficiente para captar lo visible, ya que hay algo, un “inconsciente óptico”, que se le escapa y que ahora es puesto de manifiesto con las nuevas técnicas, con lo cual el “saber retiniano” se desacredita. Y, en segundo lugar, lo visible, en sí, también sufre un proceso de descrédito y desconfianza, puesto que, por un lado, el criterio de “realidad” de la representación se muestra inconsistente y errático, y, por otro, los propios medios que sí son ahora el “espejo de la naturaleza” también pueden ser manipulados.

La tesis de Jay de una denigración de lo visible en el pensamiento contemporáneo deberemos contraponerla a las tesis que hablan de una hipertrofia de lo visible en la sociedad contemporánea, pensamiento que iría de Debord a Virilio, pasando por Baudrillard²¹⁷. Nos encontramos, por un lado, ante una sociedad que camina hacia la extensión de lo visible, y, por otro, ante un pensamiento –y unas prácticas artísticas que, aunque no han sido mostradas aquí, se encuentran en el fondo de la argumentación– que camina hacia lo antivisual. Y ambas

217 Cf. Graham Macphee, *The Architecture of the Visible. Technology and Urban Visual Culture*, Londres y Nueva York, Continuum, 2002.

direcciones, si hacemos caso a lo mostrado anteriormente, surgirían del mismo “archivo escópico”, de una misma configuración de la visión y reordenación de los saberes en torno a ella que tiene lugar en Occidente a lo largo del siglo XIX. En principio, la insuficiencia de la visión y la puesta en evidencia de la falibilidad del ojo estarían en el punto de partida tanto de una actitud de desconfianza como de glorificación. Podríamos afirmar entonces que, a partir de un mismo archivo visual, surgirían dos regímenes escópicos o dos emplazamientos aparentemente contrapuestos: un régimen dominante y un régimen de resistencia.

Sostiene Foucault que, frente a todo régimen dominante, emerge un régimen de resistencia, una desviación de la norma, un emplazamiento paradójico del archivo: “tan pronto como hay una relación de poder, hay una posibilidad de resistencia”²¹⁸. Mas dicha posibilidad siempre es múltiple, dado que, aunque el poder habitualmente habite las instituciones sociales y el Estado, no hay un lugar privilegiado, por lo que, en consecuencia, no habrá “un lugar del gran Rechazo, alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario, sino algunas resistencias (...) posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, deslizantes, violentas, irreductibles, prontas al compromiso, interesadas o sacrificadas”²¹⁹.

218 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1995, p. 35. **219** Ibidem.

En la propia obra de Foucault aparecen dichas resistencias a los regímenes dominantes. En *El nacimiento de la clínica*, por ejemplo, contrapone la mirada hegemónica de la anatomía que abre el cadáver arrojando luz a lo que permanecía oculto, con la muerte indivisible y los cadáveres opacos y non mensurables que aparecen en Goya, Géricault o Delacroix, como si, frente a la hegemonía de lo visible, en la mirada médica, la pintura mostrase el secreto irreductible de la muerte, resistiendo a convertirla en objeto de análisis. Recientemente Gary Shapiro ha puesto de manifiesto que, en la obra de Foucault, la pintura y la literatura dan siempre la contrapartida a los regímenes de las instituciones sociales²²⁰. El ejemplo más evidente de esto sería el emplazamiento de un régimen de resistencia en Manet que sería la contrapartida al régimen de vigilancia. Shapiro establece una dialéctica entre *Vigilar y castigar* y las ideas acerca del panóptico, y *La pintura de Manet*, las lecciones sobre el pintor francés que Foucault pronunció en Túnez en 1968²²¹.

La esencia del sistema ideado por Jeremy Bentham era presentar al recluso en perpetua visualidad para el vigilante. Desde la torre central, el vigilante podía ver sin ser visto. Frente al sistema de sombra del calabozo, el panóptico establecía un sistema de luz y transparencia. La mirada del vigilante podía

220 Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision*, Cit., p. 303. **221** Michel Foucault, *La pintura de Manet*, Barcelona, Alpha Decay, 2005.

penetrar hasta el fondo de cada una de las celdas, y los presos estaban atrapados no sólo en la prisión sino también en su propia visibilidad: “la visibilidad es una trampa”²²². La idea de la vigilancia incluso podía llegar a emanciparse del propio vigilante, dado que, como no era visto, su presencia se suponía. Es más, la propia idea de vigilancia se encontraba en el mismo detenido, que tomaba conciencia de su visibilidad y la de los demás, de modo que él mismo se convertía en su propio vigilante y en el del resto de los reclusos.

La metáfora del panóptico fue utilizada por Foucault para hablar de los cambios en el sistema carcelario y del paso de un sistema de escarnio público a un sistema aparentemente más civilizado, donde no era necesaria la violencia, al menos en tanto que espectáculo y demostración de poder. El poder ahora se ejercía por medio de la docilización de los cuerpos. Es en ese contexto en el que hay que entender la anteriormente mencionada afirmación de Foucault según la cual “nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino la de la vigilancia”²²³.

En su análisis de Manet, Foucault se centra en tres aspectos fundamentales: la articulación del espacio y la planitud del soporte; el tratamiento de la luz, que ahora viene desde el exterior; y la posición del espectador y el juego de las miradas dentro del cuadro. De una manera u otra, todos estos ele-

mentos se conjugan en Manet para ofrecer una resistencia ante “la sociedad de la vigilancia”, proponiendo un régimen de visión alternativo al régimen del panóptico. En una obra como *El balcón* (1868-69), esto se hace evidente. Frente a la necesaria transparencia que demanda el panóptico, la habitación aparece aquí en completa oscuridad, opaca, como una masa informe en la que apenas es posible distinguir una silueta. La luz exterior, que proviene del espectador, o del vigilante, ilumina el lienzo pero no puede sino quedarse en la superficie. De algún modo, el pintor esconde aquí un secreto, un interior que no es penetrable por el espectador. La idea de la planitud, que Foucault analiza por ejemplo en *El almuerzo campestre*, también contribuye a esta idea de impenetrabilidad; la mirada del espectador choca con la superficie; no hay posibilidad de mirar libremente y verlo todo; existe una obstrucción en la mirada, como la que tiene lugar en otra obra como la *Gare Saint Lazare*, en la que la mirada de la niña también está obstruida²²⁴.

En *El balcón*, como en otras obras de Manet, también tiene lugar una emancipación de la mirada de su referente dentro del lienzo. Igual que sucede en *Las Meninas*, las miradas de los personajes conducen a un área de invisibilidad, hacia un espacio no visible en el lienzo. Sin embargo, aquí, las miradas no se concentran en un único invisible exterior, sino que la invi-

222 Cf. Victor I. Stoichita, *Ver y no ver*, Madrid, Siruela, 2004. **223** Ibidem, p. 204. **224** Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision*, Cit., p. 303.

sibilidad se multiplica, y cada una mira a un extremo, de modo que el espacio del lienzo se amplía aún más que en la concepción barroca. Si, en el panóptico, la mirada del vigilante se fijaba en los individuos concretos, la mirada en Manet parece no fijarse en ningún objeto ni persona. Aunque vemos su fuente, el ojo de los personajes, su referente se nos escapa.

Para Shapiro, la pintura de Manet, y la de sus seguidores, daría la contrapartida perfecta al régimen de vigilancia de las instituciones sociales: “el arte que sigue las innovaciones de Manet puede ser interpretado como un arte de resistencia a la sociedad de vigilancia”²²⁵. Las prácticas artísticas podrían sugerir modos de visión alternativos a la visión hegemónica del panóptico. De esa manera, se podría llegar a pensar el arte de la modernidad como una respuesta a la sociedad de la vigilancia, una respuesta que “no consiste tanto en alterar el carácter del objeto visto, como en reconfigurar por completo la dinámica y el diagrama de la visión y sus objetos”²²⁶.

* * *

Partiendo, entonces, del mismo archivo visual de la insuficiencia de la visión y la incertidumbre de la imagen, un archivo visual escotómico, nos encontraríamos con dos regíme-

226 Ibidem, p. 304.

nes escópicos, uno dominante y otro de resistencia. Ante la certidumbre de que el ojo es insuficiente, emergerá un régimen de luz, que sacará ventaja de esa docilidad de la mirada y que poco a poco irá configurando la sociedad del espectáculo; y un régimen de sombra, que desconfiará de lo visible y propondrá modelos alternos de visibilidad.

El régimen de luz, que aprovecha la falta de la visión y la docilidad del ojo, se emplaza tanto en una sociedad de la vigilancia como en una sociedad del espectáculo, transparente, visual, manipuladora y disciplinaria²²⁷. En este sentido, se basa en el modelo ocularcéntrico y lo “expande” hasta el punto de que podamos denominarlo ocularcentrismo expandido, puesto que, en esencia, y aunque con presupuestos totalmente diferentes, continua con la metáfora visual de la modernidad cartesiana. Pero lo que en ésta era verdad, aquí se transforma en disimulación. Una di-simulación que se afanará en eliminar los tiempos muertos, los ángulos ciegos y crear la ficción de una totalidad de la visión, la ficción de que nada hay oculto. Se podría afirmar que el régimen de luz, mediante el uso de la ilusión, intentará “corregir” –expandir– la falla primordial de la visión. Un régimen de docilidad de la mirada que intentará ocultar desde un principio precisamente dicha docilidad. Por medio de la luz, mostrará todo a la vista, omitiendo las faltas,

227 Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, Cit.

eliminando los tiempos muertos, los silencios. Su figura esencial será la elipsis, la ilusión de continuidad. Un régimen que no deja lugar a la pausa, un régimen de repetición continua que intentará llenar los vacíos por medio de la mercancía, el objeto, la imagen. Un régimen de plenitud, de un constante horror vacui que se hipertrofiará hasta la saturación hipervisual contemporánea²²⁸.

El segundo emplazamiento de la insuficiencia de la visión da lugar a un régimen escópico alternativo, un régimen de resistencia²²⁹. A diferencia del régimen de luz, que pretende ocultar la falla de la visión, el régimen de sombra tratará de poner en evidencia precisamente el punto ciego de la mirada, el escotoma surgido de la constatación de la intraducibilidad de lo visible²³⁰. En dicho régimen, la crisis de la verdad visual,

228 He tratado esta cuestión con cierto detenimiento en *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2006. **229** Sostiene Foucault que, frente a todo régimen dominante, emerge siempre un régimen de resistencia, una desviación de la norma, un emplazamiento *paradójico* del archivo: “tan pronto como hay una relación de poder, hay una posibilidad de resistencia” (Michel Foucault: *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1995, p. 35). **230** Recientemente Akira Mizuta Lippit ha puesto de manifiesto la expresión “ópticas de sombra”. Lippit prefiere hablar, siguiendo a Derrida, de “avisualidad”. Para él, tres son los lugares donde esta avisualidad tiene lugar: el psicoanálisis, los rayos X y el cine, lugares todos que hacen ver algo que nunca había sido visto, mostrando y poniendo de manifiesto que frente a la luz del conocimiento hay un mundo en oscuridad, una óptica de la sombra. Akira Mizuta Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

la idea de que la vista ya no es suficiente no intentará ser disimulada, sino todo lo contrario, puesta de manifiesto y constatada.

Dicho régimen de sombra se hará carne en gran parte del arte avanzado del siglo XX, en el arte de vanguardia o en el que, poniendo todas las comillas posibles, podemos llamar “arte moderno” o “modernista”. De hecho una de las definiciones más comunes de “modernismo” es la que lo entiende como resistencia ante lo establecido, como “una especie de tensión crítica respecto a la cultura dominante”²³¹. Aunque quizá no siempre de modo consciente, toda una faz del arte moderno y contemporáneo responderá a una puesta en obra del régimen de resistencia al nuevo ocularcentrismo de la vigilancia y el espectáculo, intentado dar lo que éste oculta, lo que no muestra, su parte maldita.

Allí tendrá cabida lo inmaterial, lo oculto, lo oscuro, la falta, la huella o lo sublime, resistencias a la imagen surgidas de

231 Charles Harrison, *Modernismo*, Madrid, Encuentro, 2000, p. 6. “Modernización, modernidad y modernismo: tres conceptos alrededor de los cuales tiende a girar el mundo moderno y su cultura. En general, no hay desacuerdo a la hora de definir a los dos primeros. La modernización se refiere a un conjunto de procesos tecnológicos, económicos y políticos asociados a la revolución Industrial y sus consecuencias; por su parte, la modernidad se vincula a las condiciones sociales y a los ámbitos de experiencia que se consideran efectos de tales procesos. Sin embargo, cuando se trata de definir el modernismo, es más difícil llegar a un acuerdo” (p. 12).

una "insuficiencia" de la visión, y que ponen de manifiesto una falta en la mirada, una falla, un punto ciego en la visión, un escotoma primordial a causa del que hemos de estar alerta, mirando con recelo lo visible. Frente al régimen de luz, el régimen de resistencia y escepticismo visual, pondrá de manifiesto la insuficiencia de la visión, la sombra de la mirada, el escotoma de la visibilidad. Frente a la transparencia, presentará opacidad; frente a la luz, oscuridad; frente a la perfecta traducibilidad, ilegibilidad; frente al parloteo, silencio; frente a la plenitud, vacío; frente al todo, la nada o el fragmento. Una "puesta en evidencia" de la obsolescencia de la visión, pues hay más de lo que vemos, y, en lo que vemos, no está todo lo que hay.

