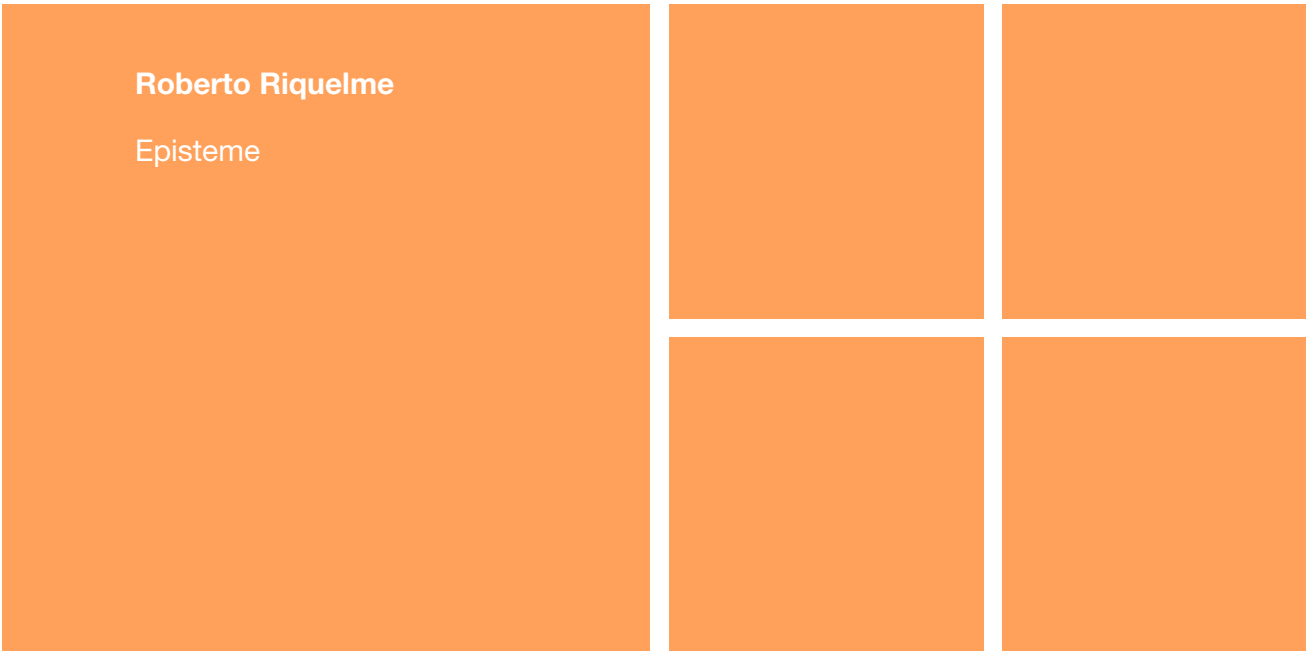


Roberto Riquelme

Episteme



Episteme

Roberto Riquelme

"Sé lo que puede tener de un poco áspero el tratar los discursos no a partir de la dulce, muda e íntima conciencia que en ellos se expresa, sino de un oscuro conjunto de reglas anónimas. Lo que hay de desagradable en hacer aparecer los límites y las necesidades de una práctica, allí donde se tenía la costumbre de ver desplegarse, en una pura transparencia, los juegos del genio y de la libertad".

- Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*

Las Meninas.

Tras toda una "pequeña industria" dedicada al comentario del análisis de Michel Foucault sobre *Las Meninas*¹, resulta imposible no presentarnos cortos ante tanto ya apuntado o, cuanto menos, breves en la determinación de no más que subrayar alguno de los recorridos básicos que tan célebre observación inaugura. En este sentido, era ineludible reiterar a partir de ese emblema, como Foucault nos incita a estudiar las "modalidades del ver" cual formaciones discursivas impensables en distinto tiempo y lugar, a desenterrar las condiciones de posibilidad en que aparece un pensamiento visual distinto de otros. Era obligado sumarse y comenzar de nuevo por aquella danza imperceptible de pintor, modelo, espectador, rey, que por mediación de un "lenguaje anónimo y gris" (MC, 19), sin nombres propios, encendió su propia luz para hacerse visible "como representación de la representación en la época clásica y definición del espacio que ella abre" (MC, 25)². Siguiendo a Foucault, cada periodo supone una *episteme* diferente, "una experiencia desnuda del orden" (MC, 6), y en ella, "un nuevo campo de visibilidad" (MC, 133). Este "inconsciente positivo" acoge unos modos de ver y dejar ver, ilumina lo que por un tiempo puede ser visto, y queda en penumbra, no escondido, aquello que en esa época no es directamente visible. Todo lo que pueda o no verse, será resultado de la ubicación de cosas y vista dentro de las formas de luz propias de un estrato. De este modo, como señala Deleuze, "*Les Mots et les choses* describe *Las Meninas* de Velázquez como un régimen de luz que abre el espacio de la representación clásica y distribuye en él lo que se ve y los que ven, los intercambios y los reflejos, hasta llegar al emplazamiento del rey que sólo puede ser inducido como fuera del cuadro"³. Foucault hace visible lo invisible hasta finales del siglo XVIII: la luz que determinaba la visibilidad en el intento de representar la comprensión del ser en la época clásica⁴. Su brillante análisis recupera el puzzle de *Las Meninas* para componer con sus piezas

una imagen comprensiva de todo un sistema epistémico. Cuando Foucault ve la pintura se interesa por el modo en que la representación funciona en su época. Al observar representados cada uno de los temas del sistema de representación clásico, atiende a la posibilidad de éstos, para definir las estrategias implícitas e invisibles de su *episteme*. A la par, al considerar el vacío esencial que indica la inestabilidad dada en la época de la representación, encuentra un presagio del próximo paradigma epistemológico. Así se explica el emplazamiento, como pórtico de *Les Mots et les choses*, de su estudio sobre la imagen de Velázquez realizado en términos de representación y sujeto, claves del relato trazado en el libro, de la estructura del conocimiento en la época clásica a la *episteme* que da origen a la edad del hombre.

En primer lugar, entre el Renacimiento y el clasicismo una profunda mutación epistémica hizo trizas el "tejido ininterrumpido" de similitudes en que había descansado la "prosa del mundo". "Los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles)" (MC, 53). Foucault encuentra un anuncio ejemplar de esa discontinuidad del saber en la enajenación dentro de la analogía del Quijote, personaje periclitado ante la "cruel razón" de las identidades y diferencias (MC, 56). "Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzan indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse, el ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír" (MC, 50). Roto el lazo de ojo y oreja, la antigua solidez de cosa inscrita en el mundo del lenguaje, se disuelve en el funcionamiento de la representación convertida en alma de una nueva *episteme*. La racionalidad de la época clásica ordena signos y representaciones en registros transparentes para reflejar el orden del mundo. Las representaciones expuestas por un método general de análisis podían formar una imagen completa y cierta de ese orden. Toda vez que el signo ha dejado de ser "figura del mundo" que espera el reconocimiento de enlaces sólidos y secretos de su similitud a lo que marca. "A partir de la época clásica, (el signo) es la *representatividad* de la representación en la medida en que ésta es *representable*" (MC, 71). En su organización binaria, el signo debe representar ofreciendo como contenido sólo lo que con transparencia representa y mostrar, al tiempo, ese contenido en una representación que expone su carácter representador. "Es característico que el primer ejemplo de signo que da la *Logique de Port-Royal* no sea la palabra, ni el grito, ni el símbolo, sino la representación espacial y gráfica -el dibujo: mapa o cuadro. En efecto, el cuadro no tiene otro contenido que lo que representa y, sin embargo, este contenido sólo aparece representado por una representación" (MC 70-71). Durante los siglos XVII y XVIII el cuadro es el centro del saber, el lugar visible donde se despliega el proyecto soñado de una *Ciencia General del Orden*. Entre la *mathesis* y la *génesis*, la *taxonomía* ocupa su posición central en la definición de la *episteme* clásica, como principio de clasificación y

ordenamiento, de puesta en cuadro, de las naturalezas complejas "(las representaciones en general, tal como se dan en la experiencia)" (MC, 78). Véase, por ejemplo, como dentro del espacio configurado por la *taxonomía* se sitúan los dos grandes proyectos del Clasicismo, el de una *ars combinatoria* y el de la *enciclopedia*. Sobre el mundo preexistente y ordenable en un cuadro la tarea del hombre consiste no en crear, sino en clarificar, construyendo en esa labor un ordenamiento convencional de signos. Pronto la imposibilidad de alcanzar una iluminación total se hace aparente, el hombre como fuente de representación y objeto visto no puede ser pensado. La propia actividad humana en la construcción de la representación escapa necesariamente del cuadro en la forma en que éste se hace visible en la época clásica. Tarea inviable pues, representar el mismo acto de representación en un único despliegue temporal de todas sus partes. De esta forma, continuando con la interpretación de Foucault, sobre *Las Meninas* se puede desplegar la representación en cada una de sus funciones: el modelo como objeto representado, el pintor cuya labor produce la representación y el espectador que observa esa representación. Pero, para que estas funciones aparezcan ordenadas sobre el cuadro han de hacerlo dispersas en tres figuras distintas. El punto ideal y real donde pueden superponerse las tres funciones "de vista", el lugar de los soberanos, ha sido excluido del espacio visible del cuadro (MC, 24). "En el pensamiento clásico, aquello para lo cual existe la representación y que se representa a sí mismo en ella, reconociéndose allí como margen o reflejo, aquello que anuda todos los hilos entrecruzados de la representación en cuadro, jamás se encuentra presente él mismo. Antes del fin del siglo XVIII, el hombre no existía" (MC, 300). El pintor aún no puede hacer presente al sujeto unificado y unificante de la representación, sin embargo, secretamente, hace notar su elisión girando todas las miradas hacia el lugar de la próxima invención del hombre como figura epistémica hegemónica.

Así pues, la danza se interpreta en torno a una ausencia, alrededor del vago reflejo de una figura por venir. Aquello en torno a lo cual gira la representación ha sido desplazado. Sólo el espejo, en la medida en que refleja algo que no pertenece al cuadro, puede atraer al interior "la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega" (MC, 24). "El espejo que muestra lo que es representado, pero como un reflejo tan lejano, tan hundido en el espacio irreal, tan extraño a todas las miradas que se vuelven hacia otra parte, que no es más que la duplicación más débil de la representación. Todas las líneas interiores del cuadro y, sobre todo, las que vienen del reflejo central apuntan hacia aquello mismo que es representado, pero que está ausente" (MC, 299). Ese espejo, que desde el fondo ocupa el primer plano muestra, vía Foucault, la próxima irrupción en el escenario de la historia, del hombre como sujeto que conoce y objeto del saber. Será ya desplazados por el brusco viraje que sobre una nueva fisura arqueológica da paso a la "época humanista", que se haga la noche sobre la racionalidad clasificatoria del

cuadro y comencemos a adentrarnos en el paradigma epistemológico característico de la modernidad, el de "un extraño duplicado empírico trascendental" (MC, 310). Mientras se disuelve el absolutismo, quien había sido sólo un ser entre otros, deviene sujeto entre objetos. "Aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado, surge allí, en este lugar del Rey, que le señalaba de antemano *Las meninas*, pero del cual quedó excluida durante mucho tiempo su presencia real. Como si, en este espacio vacío hacia el cual se vuelve todo el cuadro de Velázquez, pero que no refleja sino por el azar de un espejo y como por fractura, todas las figuras cuya alternancia, exclusión recíproca, rasgos y deslumbramientos suponemos (el modelo, el pintor, el rey, el espectador), cesan de pronto su imperceptible danza, se cuajan en una figura plena y exigen que, por fin, se relacione con una verdadera mirada todo el espacio de la representación" (MC, 304). Si de igual manera que el modelo real, el hombre estuvo ausente en la episteme clásica como sujeto central del conocimiento, la episteme moderna cubrió con creces dicha ausencia convirtiéndolo en medida de todas las cosas. La audaz pregunta sobre la emergencia del hombre, terminará descubriendo lo pasajero de una figura que no es más que "un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto este encuentre una nueva forma" (MC, 9). Promesa de un suceso jubiloso, el fin de la época de las ciencias humanas que había abierto su arqueología, *Les Mots et les choses* concluye con la famosa imagen de ese invento reciente barrido como en los límites del mar se deshace un rostro dibujado en la arena (MC, 375). "Esa especie que, por primera vez en la historia del mundo, supo enfrentarse a la posibilidad de su propia desaparición"⁵ .

#

"Así yo, al penetrar en este teatro del mundo en el que hasta ahora he sido espectador, avanzo enmascarado".

-René Descartes, *Cogitationes Privatae*

Regímenes (epistémicos) escópicos: la cámara oscura.

Como la del mismo sujeto de *Las Meninas*, la posición del espectador, de todo sujeto conocedor en la época clásica, no era la del contacto directo con el mundo sino la de quien permanecía retirado. Era un observador apartado en un lugar de recogimiento donde podía estar solo consigo mismo y verificar su relación con los objetos del exterior. Era la *poêle* en Ulm donde Descartes buscaba una certeza inamovible, el fundamento seguro del conocimiento humano encontrado

en la reflexión del yo pensante. Era el mismo pequeño retiro del ojo aislado en la *cámara oscura* el que permitía al espectador obtener una imagen legitimada del objeto de su visión. "Como ha sido subrayado a menudo -escribe Martin Jay- Descartes fue un filósofo esencialmente visual, que tácitamente adoptó la posición de un pintor perspectivista usando una cámara oscura para reproducir el mundo observado"⁶. Así, por ejemplo, en su tratado sobre la visión *La Dioptrique*, Descartes introdujo a través de los principios de la óptica geométrica, modificaciones fundamentales entre los conceptos de la visión que habían sido hegemónicos hasta el clasicismo. La óptica geométrica había encontrado entonces su modelo en la *cámara oscura*, considerada *ensamblaje* maquínico y de enunciación. Ese aparato visual emblemático de todo un régimen escópico, aunaba la visión monocular de la perspectiva y la amplia "influencia cartesiana", esto es, el "perspectivismo cartesiano"⁷. La cámara oscura garantizaba la objetividad en la correspondencia entre el mundo y su representación, así como la introspección reflexiva a partir de una medida de luz que evitaba el deslumbramiento. Como apunta Jonathan Crary, "históricamente hablando debemos reconocer como durante cerca de doscientos años, de finales del siglo XVI a finales del siglo XVIII la estructura y principios de la *cámara oscura* se aglutinaron en un paradigma dominante a través del cual fue descrito el estatus y las posibilidades del observador"⁸. Tras el abandono del énfasis renacentista en la lectura e interpretación de la prosa del mundo, en el ver y representar de la época clásica era fundamental el lugar del observador y el modo de observación⁹. El espectador en la penumbra del espacio interior de la *cámara oscura* observaba y ordenaba el mundo aprehendido en imágenes verídicas y descorporeizadas. "Se trataba de hacer la percepción transparente para el ejercicio del espíritu: luz anterior a toda mirada" (NC, 7). Escapando de la incertidumbre de la percepción sensorial, el aparato permitía el conocimiento objetivo dentro de un conjunto de separaciones categóricas y posiciones estables. La apertura monocular de la cámara proporcionaba un punto de vista infalible, desde el cual los objetos podían ser representados excluyendo cualquier desorden. Señala Norman Bryson que la única posición para el espectador era "la de la Mirada un punto trascendente de visión que se ha desecho del cuerpo físico y existe solamente como un *punctum* incorpóreo"¹⁰. Mirada sin duración de un espectador universal cuyo cuerpo ha sido reducido a un único punto, el de un ojo absoluto. De nuevo en términos de Jay, el perspectivismo cartesiano primaba un sujeto ahistórico, desinteresado, descorporeizado, fuera del mundo que observaba desde lejos¹¹. Sujeto incapaz de aparecer como sujeto y objeto de la representación en la visualidad clásica. Fantasma en el espacio de la razón entre la abertura y el plano en que la *cámara oscura* produce la imagen.

Cruzado el umbral del clasicismo a la modernidad, la *cámara oscura* quebró como forma de representación que hacía el conocimiento en general posible. "El espacio de orden que servía

de *lugar común* a la representación y a las cosas, a la visibilidad empírica y a las reglas esenciales, que unía las regularidades de la naturaleza y las semejanzas de la imaginación en el cuadrulado de las identidades y de las diferencias, que exponía la sucesión empírica de las representaciones en un cuadro simultáneo y permitía recorrer, paso a paso, de acuerdo con una sucesión lógica, el conjunto de los elementos de la naturaleza hechos contemporáneos de sí mismos... este espacio del orden va a quedar roto desde ahora" (MC, 235). De acuerdo con Foucault, Jonathan Crary sitúa en esa mutación esencial acaecida al comenzar el siglo XIX, el nacimiento de un espectador diferente, de un nuevo periodo también en la manera en que la visión era conceptualizada. La invención del hombre en el campo de la *episteme* moderna, del sujeto de nuevos conocimientos y técnicas de poder acoge la emergencia de esas novedades en los modos de ver que ponen fin al dominio de la *cámara oscura* como modelo. Así, el cuerpo que el clasicismo sorteaba primando el mecanismo devenía en el nuevo *lugar central* donde se producía la visión. El fantasma tomaba un cuerpo que debía ser estudiado, disciplinado, controlado. Crary destaca, entre las nuevas ciencias que la modernidad inaugura, la fisiología como escenario de nuevos tipos de reflexiones que dependen de un nuevo conocimiento sobre el ojo y los procesos de visión. "La fisiología en este momento del siglo XIX es una de esas ciencias que marcan la ruptura que Foucault sitúa entre los siglos XVIII y XIX, en la cual el hombre emerge como un ser en quien lo trascendente es trazado sobre lo empírico. Fue el descubrimiento de que el conocimiento estaba condicionado por el funcionamiento físico y anatómico del cuerpo y en particular de los ojos"¹². "A principios del siglo XIX, los médicos describieron lo que durante siglos había permanecido por debajo del umbral de lo visible y lo enunciable; pero no es que ellos se pusieron de nuevo a percibir después de haber especulado durante mucho tiempo, o a escuchar a la imaginación, es que la relación de lo visible con lo invisible, necesaria a todo saber concreto, ha cambiado de estructuras y hace aparecer bajo la mirada y en el lenguaje lo que estaba más acá y más allá de su dominio" (NC, 5). En el campo de visibilidad moderna había quedado cubierto el hueco entre el espectador y el mundo. Fueron abandonadas las distinciones absolutas entre espacios interiores y exteriores. Como observamos en *El balcón* de Édouard Manet, las celosías se han retirado y los espectadores han emergido desde las sombras interiores. Ya no quedaba obstáculo alguno que impidiera la relación directa con el mundo. Fuera del modelo clásico de interioridad, la percepción de los espectadores podía crear el mundo de nuevo¹³. El modelo universal de la *cámara oscura* dejó paso a una visión contingente fruto del ver de cada espectador¹⁴. Visión subjetiva, no más fuente objetiva de representaciones verídicas del mundo. La reconfiguración del estatus del espectador, más productivo, autónomo y adaptable responde a las necesidades del nuevo paradigma. "Es un sujeto adecuado para ser al tiempo un consumidor y un agente en la síntesis de una proliferante diversidad de 'efectos de realidad', y un sujeto que devendrá el objeto de todas las demandas

multiplicadas y seducciones de la cultura tecnológica del siglo XX"¹⁵. En definitiva, apunta Crary, un espectador que comenzaba a tomar forma en la base de la posterior industria de las imágenes y del espectáculo.

#

"¿El manuscrito destruido sobre Manet no describía otro régimen de luz, otra utilización del espejo, otra distribución de los reflejos?"

-Gilles Deleuze, *Foucault*.

Los lugares del espectador en Un Bar del Folies-Bergère.

Foucault observa en Manet¹⁶ un nuevo régimen escópico manifiesto en su modélica reprobación del "juego de ardidés de artificios, de ilusiones o elisiones que se aplicaba en la pintura representativa occidental a partir del *quattrocento*" (MAN, 14). La inversión de las tácticas que intentaban crear un "objeto-ideal" negando la dimensión rectangular del espacio sobre el cual se pintaba, imponiendo a la escena una luz lateral interna o anclando al espectador en un lugar ideal desde el que debía contemplar el cuadro. La materialidad del lienzo era reinsertada por Manet dentro de lo representado, y así, deshecho el encantamiento, aparecía el "cuadro-objeto" y con este, según Foucault, un camino abierto para toda la pintura occidental posterior (MAN, 14). "Se están deshaciendo algunos principios fundamentales de la percepción pictórica de occidente" (MAN, 24). Frente a las composiciones tradicionales oblicuas o en espiral, Manet destacaba lo rectangular, los ejes horizontales y verticales del propio bastidor. La ilusión de tridimensionalidad y profundidad desaparecía en un nuevo espacio pictórico que mostraba las propiedades materiales del lienzo. La superficialidad era resaltada también a través de una iluminación fundada en la mirada "lampadófora" del observador. Se encendía una fuente de luz no ideal situada fuera del plano de la pintura. Finalmente, la realidad del "cuadro-objeto" podía ser observada sin trabas por un espectador liberado al fin de una posición fija, estable y absoluta en el vértice de las líneas de la perspectiva. El testamento pictórico de Manet, resumen del conjunto de su obra, *Un Bar del Folies-Bergère*, es para Foucault la mejor muestra de esa nueva posición inestable del espectador expresada por medio de tres sistemas de incompatibilidad. En la audaz pintura, una joven camarera¹⁷ atiende ausente una barra, tras ella un gran espejo muestra el espacio que se abre ante sus ojos huidizos. En el espejo destaca la figura de un hombre con sombrero que parece dirigirse a la mujer. En cuanto a la triple imposibilidad, vemos por una parte que la camarera aparece en el centro, mientras su reflejo

en el espejo es proyectado sobre el lado derecho del cuadro. El pintor y con él el espectador, debe tomar dos posiciones distintas para observar la figura y su reflejo tal y como se distribuyen en la pintura. Por otra parte, el hombre del sombrero, según la dirección de la luz, debería arrojar su sombra sobre el rostro de la joven que, sin embargo, aparece sin oscuridad alguna. Por último, la dirección descendente de la mirada del hombre en el espejo no puede ser repetida cuando al igual que él, miramos a la camarera ya que esta está situada ligeramente por encima de nosotros. "El pintor debe estar aquí y debe estar allí; debe haber una persona delante y no debe haber nadie; y hay una mirada descendente y una mirada ascendente" (MAN, 59). Todas estas incompatibilidades inciden en la definitiva exclusión del lugar "exacto, fijo, inamovible" para el espectador dado en la pintura clásica. *Un Bar del Folies-Bergère* sería el contrario exacto de *Las Meninas*. En ambos un espejo definía las condiciones de posibilidad para la visión, sin embargo, el pintado por Manet invertía la función esencial del espejo de *Las Meninas* manifestando la mutación ocurrida. Si el espejo de Velázquez designaba un lugar estable y absoluto para el espectador, al tiempo que aseguraba la exclusión de éste del espacio de lo representado, el espejo del *Folies-Bergère* cumplía la operación contraria. Mientras el de *Las Meninas* mostraba la vieja mirada soberana en torno a la cual estaba ordenada la representación clásica, en Manet la mirada del pintor dispone del lugar del Rey, el propio arte es soberano. "La obra de arte toma aquí el lugar de todo lo que en el pasado -en el pasado más lejano- fue sagrado, fue majestuoso"¹⁸. "Cierto que Manet no inventó la pintura no representativa, pues todo en su obra es representativo, pero utilizó en la representación los elementos materiales fundamentales del lienzo, y por tanto empezó a forjar el concepto del cuadro-objeto, por así decirlo, de la pintura objeto, donde reside sin duda la condición fundamental para que un día, por fin, se prescindiera de la representación propiamente dicha y se permita que el espacio juegue con sus propiedades puras y simples, con las propiedades materiales que lo componen" (MAN, 06). ■

Notas

¹ El análisis sobre *Las Meninas* que ocupa el primer capítulo de *Les Mots et les Choses* (MC, 13-25), había sido publicado con anterioridad en *Le Mercure de France*, y fue añadido a última hora a la edición original del libro, cuando Foucault venció las dudas que le generaba su consideración del texto como excesivamente literario con relación al tono general de la obra. Véase: Didier Eribon, *Michel Foucault*, Anagrama, Barcelona, 2004.p. 210. Entre esa "pequeña industria" de comentarios a partir del análisis de Foucault sobre *Las Meninas*, véanse, entre otros: John R. Searle, "Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation", *Critical Inquiry* 6, primavera 1980, pp. 477-488, [ed. cast. "Las Meninas y las paradojas de la representación pictórica", en *Otras Meninas*, Fernando Marías (ed.), Siruela, Madrid, 1995, pp. 103-112], Joel Snyder y Ted Cohen, "Reflections on *Las Meninas*: Paradox Lost," *Critical Inquiry* 7, 1981, pp. 429-447 [ed. cast. "Respuesta crítica. Reflexiones sobre *Las Meninas*: la paradoja perdida", en *Otras Meninas*, Fernando Marías (ed.), Op. Cit., pp. 113-127], Leo Steinberg, "Velázquez' *Las Meninas*," October 19, invierno 1981, pp. 45-54, [ed. cast. "*Las Meninas de Velázquez*", en *Otras Meninas*,

Fernando Marías (ed.), Op. Cit., pp. 93-101], Miguel Morey, *Lectura de Foucault*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 137-139, Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, UNAM, México D.F., 1988, pp. 43-47, J.G. Merquior, *Foucault o el nihilismo de la cátedra*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1988, pp. 80-85, Svetlana Alpers, "Interpretation Without Representation, or, the Viewing of *Las Meninas*," *Representations 1*, febrero 1983, pp. 31-42, [ed. cast. "Interpretación sin representación: mirando *Las Meninas*", en *Otras Meninas*, Fernando Marías (ed.), Op. Cit., pp. 153-162], W.J.Thomas Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, Op. Cit., pp. 55-58, Estrella de Diego, "Las Meninas as representation," en Velázquez's *Las Meninas*, Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 150-169. Graig Owens, "Representation, Apropiation, and Power", en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, pp. 88-113.

² Las claves del lenguaje utilizado por Foucault en su análisis sobre *Las Meninas* han sido descritas por W.J.T. Mitchell: (1) su renuncia a dar un cierre, explicación, su preferencia por una descripción de superficie; (2) su aplicación de un vocabulario altamente general a las imágenes; (3) y su extraña pasividad ante la imagen como si la clave estuviera en construir un estado de receptividad que permitiera a la imagen hablar por ella misma. Véase: W.J.Thomas Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, Op. Cit., p. 60.

³ Gilles Deleuze, *Foucault*, Op. Cit., pp. 85-86.

⁴ "La visibilidad -escribe Rajchman- es una cuestión de un cuerpo de práctica positivo, material, anónimo. Su existencia muestra que somos mucho menos libres en lo que vemos de lo que pensamos, no vemos las restricciones del pensamiento en lo que podemos ver. Pero también muestra que somos mucho más libres de lo que pensamos, desde que, el elemento de la visibilidad, es también algo que abre el ver al cambio o la transformación históricos". John Rajchman, "Foucault's Art of Seeing", Op. Cit., p. 93.

⁵ Michel Houellebecq, *Las partículas elementales*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 320.

⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* Op. Cit., p. 69.

⁷ Jay considera la existencia de varios "régimenes escópicos de lo moderno". Tres campos oculares principales compitieron en el periodo: el mencionado *perspectivismo* cartesiano, habitualmente considerado régimen escópico dominante y hasta totalmente hegemónico; la cultura visual denominada por Svetlana Alpers *el arte de describir* del arte nórdico, que se diferencia de la referencia narrativa y textual del arte del renacimiento italiano en favor de la descripción y la superficie visual, un régimen que rechazaba el rol privilegiado del sujeto monocular; y finalmente el modelo identificado con el *barroco*, Buci-Glucksmann ha considerado que el poder exclusivo de la visión barroca, también separado del arte de describir holandés, fue la alternativa más significativa al *perspectivismo* cartesiano. Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity" en *Vision and Visuality*, Hal Foster (ed.), Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-23. [ed. cast. Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 221-243].

⁸ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Op. Cit., p. 27. Crary propone repensar la historia de la modernidad a partir de las transformaciones dadas en el concepto de espectador. Quiere escribir un texto sobre la visión y su construcción histórica, siguiendo a Foucault, expone para ello un informe de desplazamientos en las prácticas representacionales desde la renacentista hasta la llegada de la modernidad. El hito destacado por Crary en su relato es "una nueva clase de espectador" que tomó forma en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX. Para una lectura crítica del libro de Crary véanse: Margaret Atherton, "How to Write the History of Vision Understanding the Relationship between Berkeley and Descartes" en *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, David Michael Levin (ed.), The MIT Press, Cambridge, 1999, pp. 139-165, y W.J.Thomas Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, Op. Cit., pp. 19-24.

⁹ Svetlana Alpers, *The Art of Describing Dutch art in the seventeenth century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. XXIV. Sobre la cámara oscura en la especificidad de la pintura holandesa, véanse pp. 26-33. Véase como

Crary en oposición a Alpers niega el que la cámara oscura fuera un modelo de visión que pertenecía intrínsecamente al arte nórdico: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Op. Cit., pp. 34-36.

¹⁰ Norman Bryson, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Alianza, Madrid, 1991, p. 117.

¹¹ Martín Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Op. Cit., p. 76. Martín Jay, "Scopic Regimes of Modernity", Op. Cit., p. 10. [ed. cast. Martín Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Op. Cit., p. 229].

¹² Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Op. Cit., p. 79. "El lugar del análisis no es ya el de la representación, sino el hombre en su finitud, (...) se descubrió allí que el conocimiento tenía condiciones anatomofisiológicas, que se formaba poco a poco en la nervadura del cuerpo, que tenía quizá una sede privilegiada, que en todo caso sus formas no podían ser disociadas de las singularidades de su funcionamiento; en breve, que había una naturaleza del conocimiento humano que determinaba las formas de este y que, al propio tiempo, podía serle manifestada en sus propios contenidos empíricos" (MC, 310).

¹³ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, 1999, p. 83.

¹⁴ Jay señala lo problemático de la posición que ocupaba el sujeto en la epistemología del perspectivismo cartesiano, "pues el ojo monocular que está en el ápice de la pirámide del observador puede construirse como una mirada trascendental y universal (...) o como una mirada contingente, es decir, que depende únicamente de la visión individual, particular de los distintos espectadores que tienen sus propias relaciones concretas con la escena que se extiende frente a ellos. Cuando la primera se transformó explícitamente en la segunda, pudieron advertirse claramente las implicaciones relativistas del perspectivismo", Martín Jay, "Scopic Regimes of Modernity", Op. Cit., p. 11. [ed. cast. Martín Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Op. Cit., p. 230].

¹⁵ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Op. Cit., p. 148.

¹⁶ *Le Noir et le Couleur* iba a ser el título de un libro sobre Manet para el que Foucault tuvo contrato con Les Editions de Minuit en 1967, pero que, finalmente, nunca vio la luz. Sin embargo manifestando su interés por Eduard Manet, Foucault dio una serie de conferencias entre finales de los 60 y principios de los 70 del siglo pasado en Milán, Tokio, Florencia y Túnez. Esta última ha sido publicada recientemente, véase: Michel Foucault, *La pintura de Manet*, Alpha Decay, Barcelona, 2004, p. 60.

¹⁷ En "Modernity and the Spaces of Femininity", Griselda Pollock explora la relación entre modernidad y mujeres, a partir del análisis de obras clave de la modernidad, entre ellas *Un Bar del Folies-Bergère*. Pollock analiza un aspecto pasado por alto por Foucault, y se pregunta con relación a esa obra, ¿cómo puede una mujer relacionarse con los puntos de vista propuestos por esta pintura?, ¿cómo puede una mujer reconocerse en una posición imaginaria como la de la camarera, negada como sujeto?. Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity" en *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p.53, citado en Ana Martínez Collado, *Tendenci@s: Perspectivas feministas del arte actual*, Cendeac, Murcia, 2005, pp. 58-59. Véase también como siguiendo a Pollock, Anne Friedberg argumenta que no puede hablarse simplemente de "el" observador como "el o ella", como por ejemplo hace Crary. Anne Friedberg, "The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity", en *The Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (ed.), Routledge, Londres, 1998, pp. 253-262.

¹⁸ Georges Bataille, "Manet" en *Oeuvres Complètes IX*, Gallimard, París, 1993, p. 141. Foucault señala en "Fantasia of the Library" a las obras de Manet como "pinturas de museo (...) una manifestación de la existencia de los museos y de la particular realidad e interdependencia que la pintura adquiere en los museos". Véase: Michel Foucault, "Fantasia of the Library" en Michel Foucault, *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and interviews*, Donald F. Bouchard (ed.), Cornell University Press, Ithaca, 1977, p. 92. [ed. cast. Michel Foucault, "Sin título" en Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura*, Miguel Morey (ed.), Op. Cit., p. 221].