

LA MODERNIDAD Y LA CUESTIÓN DEL OBSERVADOR[*]

Jonathan Crary

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

PAUL VIRILIO

El nacimiento antecedió en mucho al parto: el observador es un efecto de la presión disciplinadora que poderes institucionales y discursivos descargaron sobre la vista durante todo el siglo XIX. Desde entonces, habitamos la época de la implantación de espacios visuales pre-fabricados. Jonathan Crary discute las tesis que explican el proceso de abstracción de lo visual a partir de las convenciones representacionales o de las rupturas estéticas: la extracción de un saber sobre la visión y la coronación del fin de siglo con artefactos ópticos han sido incubadora, fórceps y sonajeros del observador contemporáneo.

Este es un libro sobre la visión y su construcción histórica. Aunque da cuenta principalmente de acontecimientos y desarrollos anteriores a 1850, fue escrito en el medio de una transformación en la naturaleza de la visibilidad probablemente más profunda que el quiebre que separa la imaginería medieval de la perspectiva renacentista. El rápido desarrollo en poco más de una década de un vasto arsenal de técnicas de gráfica computarizada es parte de una arrasadora reconfiguración de las relaciones entre una observación subjetiva y modos de representación que efectivamente invalidan la mayoría de los significados culturalmente establecidos para los términos *observador* y *representación*. La formalización y difusión de imágenes generadas por computadora anuncia la ubicua implantación de "espacios" visuales fabricados, radicalmente diferentes de las capacidades miméticas del cine, la fotografía o la televisión. Estos tres últimos, al menos hasta mediados de los años setenta, fueron generalmente variedades de medios analógicos que todavía

correspondían a las longitudes de ondas ópticas del espectro y a un punto de vista, estático o móvil, localizado en el espacio real.

Los diseños computarizados, la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación computada, el reconocimiento robótico de imágenes, el rastreo por radiaciones, el mapeado de texturas, el control de movimientos, los cascos y guantes de la realidad virtual, las imágenes por resonancia magnética y los sensores multispectrales son solamente algunas de las técnicas que están relocalizando la visión en un plano escindido del observador humano. Obviamente, otros modos más antiguos y más familiares de "ver" persistirán y coexistirán incómodamente junto a estas nuevas formas. Pero en medida creciente, estas tecnologías emergentes de producción de imágenes están volviéndose los modelos dominantes de visualización, de acuerdo a los cuales funcionan los procesos sociales primarios y las instituciones. Y, por supuesto, éstos están entrelazados con las necesidades de las industrias mundiales de la información y con los requerimientos expansivos de las jerarquías médicas, militares y policiales. La mayoría de las funciones históricamente importantes del ojo humano están siendo suplantadas por prácticas en las cuales las imágenes visuales ya no tienen ninguna referencia respecto de la posición de un observador en un mundo "real", ópticamente perceptible.

Si se puede decir que estas imágenes refieren a algo, es a millones de bits de datos matemático electrónicos. Crecientemente, la visibilidad estará situada en un terreno cibernético y electromagnético, donde la abstracción visual y los elementos lingüísticos coinciden y circulan, se consumen e intercambian globalmente.

Para comprender esta inexorable abstracción de lo visual y para evitar mistificarla mediante el recurso a explicaciones tecnológicas, muchas preguntas deberían ser planteadas y respondidas. Algunas de las más cruciales de estas preguntas son históricas. Si se viene dando de hecho una incesante mutación en la naturaleza de la visibilidad, ¿qué formas o modos están siendo dejados atrás? ¿Qué clase de

ruptura es esta? Al mismo tiempo, ¿cuáles son los elementos de continuidad que ligan la imaginaria contemporánea con organizaciones anteriores de lo visual? ¿En qué medida, si es que en alguna, la gráfica computarizada y los contenidos de las pantallas son una elaboración más amplia y refinada de lo que Guy Debord designaba como la "sociedad del espectáculo"? [1] ¿Cuál es la relación entre las inmateriales imágenes digitales del presente y la así llamada era de la reproductibilidad técnica? Las más urgentes de estas cuestiones, sin embargo, son más amplias. ¿De qué modo el cuerpo está volviéndose un componente de nuevas máquinas, economías, aparatos, ya sean sociales, libidinales o tecnológicos? ¿De qué maneras la subjetividad está deviniendo en una precaria condición de interfaz entre sistemas racionalizados de intercambio y redes de información?

Aunque este libro no encara directamente estas preguntas, intenta reconsiderar y reconstruir parte de su trasfondo histórico. Lo hace mediante el estudio de una reorganización anterior de la visión, en la primera mitad del siglo XIX, sacando a la luz algunos de los acontecimientos y fuerzas, especialmente en los años que transcurrieron entre 1820 y 1830, que produjeron un nuevo tipo de observador y que fueron precondiciones cruciales para la incesante abstracción de la visión mencionada más arriba. Aunque las repercusiones culturales inmediatas de esta reorganización fueron menos dramáticas, ellas fueron de todos modos profundas. Los problemas de la visión eran entonces, como ahora, fundamentalmente cuestiones acerca del cuerpo y las operaciones del poder social. Buena parte de este libro examinará cómo, a partir de los comienzos del siglo XIX, una nueva serie de relaciones entre el cuerpo, por un lado, y las formas del poder institucional y discursivo por el otro, redefinieron el estatuto del sujeto observador. Al señalar algunos de los "puntos de emergencia" de un régimen de visión moderno y heterogéneo, me dirijo simultáneamente al problema referido a cuándo, y a partir ¿de qué hechos, se dio la ruptura con el Renacimiento, es decir con los modelos *clásicos* de visión y de observador? ¿Cómo y cuándo situar ese corte tiene una enorme conexión con la inteligibilidad de la visualidad dentro de la modernidad de los siglos XIX y XX? La mayoría de las respuestas existentes a esta cuestión adolecen de estar exclusivamente preocupadas por los problemas de la

representación visual. El corte con los modelos clásicos de visión en el temprano siglo XIX fue mucho más que un simple cambio en la apariencia de las imágenes y obras de arte, o en los sistemas de convenciones representacionales. Por el contrario, fue inseparable de una masiva reorganización del conocimiento y las prácticas sociales que modificaron de múltiples maneras las capacidades productivas, deseantes y cognitivas del sujeto humano.

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

A la vez, esta narración del fin del espacio perspectivista, de los códigos miméticos y de la referencialidad, ha convivido habitualmente de manera acrítica con otra periodización muy diferente de la historia de la cultura visual europea que igualmente debe ser abandonada. Este segundo modelo concierne a la invención y difusión de la fotografía y otras formas asociadas al ("realismo" en el siglo XIX. De manera abrumadora, estos desarrollos han sido presentados como parte del continuo despliegue del modo de visión renacentista, en el que la fotografía, y eventualmente el cine, son simplemente instancias tardías de un incesante

desarrollo del espacio y la percepción en perspectiva. Así, frecuentemente se nos deja con un confuso modelo bifurcado de la visión en el siglo XIX: en un nivel, hay un número relativamente pequeño de artistas avanzados que generaron un modo radicalmente nuevo de ver y de significar, mientras que en un nivel más cotidiano, la visión permaneció encastrada dentro de las mismas estrecheces "realistas" que la habían organizado desde el siglo XV.

Pareciera ser que, por un lado, el espacio clásico cambió, pero por otro lado, persiste. Esta división conceptual deriva de la noción errónea de que algo llamado realismo dominó las prácticas representacionales populares, en tanto los experimentos e innovaciones ocurrieron en la distinta -si bien muchas veces permeable- arena de la creación artística modernista. Examinada de cerca, de todos modos, la celebrada "ruptura" del modernismo es considerablemente más restringida en su impacto social y cultural que lo que sugiere usualmente la fanfarria que la rodea. La pretendida revolución perceptual del arte de vanguardia de fines del siglo XIX es, de acuerdo a quienes la proclaman, un hecho cuyos efectos se hicieron sentir fuera de los modos dominantes y penetrantes de visión. Así, siguiendo la lógica de este argumento general, ésta es en realidad una ruptura que se dio en los márgenes de una vasta organización hegemónica de lo visual que se vuelve crecientemente poderosa en el siglo XX, con la difusión y proliferación de la fotografía, el cine y la televisión. En un sentido, de todos modos, el mito de la ruptura modernista depende fundamentalmente del modelo binario que opone realismo y experimentación. Esto quiere decir que la continuidad esencial de los códigos miméticos, es condición necesaria para suponer la ruptura vanguardista. La noción de una revolución visual modernista depende de la presencia de un sujeto con un determinado punto de vista, del cual el modernismo -ya sea como estilo, como resistencia cultural o como práctica ideológica- puede ser aislado contra el fondo de una visión normativa. El modernismo es presentado así bajo la apariencia de lo nuevo para un observador que permanece siempre igual, o cuyo estatuto histórico nunca es interrogado.

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

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

La mayoría de los diccionarios hacen pequeñas distinciones semánticas entre las palabras "observador" y "espectador", y el uso común suele volverlas efectivamente sinónimos. Yo he elegido el término *observador* principalmente por su resonancia etimológica. A diferencia de *spectare*, raíz latina de "espectador", la raíz de "observar" no quiere decir literalmente "mirar a". Espectador arrastra además connotaciones específicas, especialmente en el contexto de la cultura

decimonónica, que yo prefiero evitar; a saber: remite a alguien que es asistente pasivo a un espectáculo, a una galería de arte o un teatro. En un sentido más pertinente para mi estudio, *observare* significa "conformar la propia acción, consentir en", como cuando *observamos* reglas, códigos, regulaciones y prácticas. Tal como cualquier persona que ve, un observador es fundamentalmente alguien que ve con una gama de posibilidades prescritas, alguien que está inmerso en un sistema de convenciones y limitaciones. Y con "convenciones" intento sugerir mucho más que prácticas representacionales. Si puede decirse que hay un observador específico del siglo XIX, o de cualquier otro período, esto se da sólo como efecto de un irreductible y heterogéneo sistema de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales. No hay sujeto previo a este campo en continuo movimiento y transformación.[2]

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

Al proponer que durante las primeras décadas del siglo XIX tomó forma en Europa una nueva clase de observador, radicalmente diferente del tipo de observador dominante en los siglos XVII y XVIII, sin duda estoy suscitando la pregunta acerca de cómo pueden afirmarse semejantes generalidades, tales como la inasible categoría de "el observador del siglo XIX". ¿No se corre el riesgo de presentar algo abstracto, divorciado de las singularidades y las inmensas diversidades que caracterizaron la

experiencia visual en ese siglo? Obviamente no hay un único observador decimonónico, ni hay ejemplos de él que puedan localizarse empíricamente.

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

Semejantes elecciones afectan el hecho de que la forma del presente parezca "natural" o de que se haga evidente su carácter de fabricado históricamente y sedimentado densamente. A comienzos del siglo XIX ocurrió una profunda transformación en una amplia gama de prácticas sociales y dominios del conocimiento, que afectó el modo de considerar a un observador. Uno de los

recorridos principales a través de los cuales presento estos desarrollos, es un análisis de la significación de ciertos artefactos ópticos. Los traigo a discusión no por los modelos de representación que ellos implican, sino como asientos de, a la vez, saber y poder, que operan directamente sobre el cuerpo de los individuos. Específicamente, propongo a la cámara oscura como el paradigma del estatuto dominante de observador en los siglos XVII y XVIII, en tanto para el siglo XIX analizo una serie de instrumentos ópticos, en particular el estereoscopio, como un medio de detallar la transformación del estatuto del observador. Los artefactos ópticos en cuestión, los más significativos, son puntos de intersección donde los discursos filosóficos, científicos y estéticos se superponen con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas. Cada uno de éstos es comprensible no sólo como un objeto material a considerar, o como una parte de la historia de la tecnología, sino por el modo en el que está inmerso en un conglomerado mucho más amplio de acontecimientos y poderes. Claramente, esto se opone a muchos relatos influyentes sobre la historia de la fotografía y el cine que se caracterizan por un latente o explícito determinismo tecnológico, por el cual una dinámica independiente de la invención, modificación y perfección mecánica se impone sobre un campo social, transformándolo desde afuera. Por el contrario, la tecnología es siempre una parte colindante o subordinada a otras fuerzas. Para Gilles Deleuze, "una sociedad se define por sus amalgamas, no por sus instrumentos (...). Los instrumentos existen sólo en relación con las combinaciones que hacen posible, o que los hacen posibles a ellos".^[4] Una historia del observador no es más reductible a los cambios de prácticas técnicas y mecánicas que a los cambios en las formas de creación artística y representación visual. Al mismo tiempo, quisiera enfatizar que aunque designo a la cámara oscura como el objeto clave de los siglos XVII y XVIII, ésta no es isomórfica a las técnicas ópticas que analizo en el contexto del siglo XIX. Los siglos XVIII y XIX no son grillas análogas en las cuales diferentes objetos culturales pueden ocupar las mismas posiciones relativas. Más bien, la posición y función de una técnica es históricamente variable; la cámara oscura es parte de un campo de conocimientos y prácticas que no se corresponde estructuralmente con los lugares que ocupan los artefactos ópticos que examino más adelante.

En palabras de Deleuze, "por un lado, cada estrato o formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo articulable que actúa sobre la propia formación; por otro lado, de un estrato al otro hay una variación en la distribución porque la propia visibilidad cambia de estilo, en tanto los enunciados cambian ellos mismos su sistema".^[5]

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

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

Estoy interesado en el modo en el cual los conceptos de visión subjetiva, de productividad del observador, invadieron no sólo las áreas del arte y la literatura sino que también estuvieron presentes en discursos filosóficos, científicos y tecnológicos. Más que enfatizar la separación entre arte y ciencia durante el siglo XIX, es importante ver cómo ambas eran parte de un mismo campo entrelazado de conocimiento y práctica. El mismo conocimiento que permitía incrementar la racionalización y el control del sujeto humano en los términos de los nuevos

requerimientos institucionales y económicos, era al mismo tiempo condición de posibilidad de los nuevos experimentos en representación visual. Por esto, quiero delinear un sujeto observador que era producto, y al mismo tiempo elemento constitutivo de la modernidad en el siglo XIX. En líneas muy generales, lo que le sucede al observador en el siglo XIX es un proceso de modernización; él o ella se constituyen de acuerdo a una constelación de nuevos acontecimientos, fuerzas e instituciones que juntos, vaga y quizá tautológicamente, se definen como “modernidad”.

La modernización deviene una noción útil cuando se la extrae de las determinaciones teleológicas y principalmente económicas, y cuando abarca no sólo cambios estructurales en las formaciones políticas y económicas sino también en la inmensa reorganización de saberes, lenguajes, redes espaciales y comunicacionales, y en la propia subjetividad. Partiendo de los trabajos de Weber, Luckács, Simmel y otros, y desde todas las reflexiones teóricas alrededor de los términos "racionalización" y "reificación" , es posible postular una lógica de la modernización que está dissociada radicalmente de la idea de progreso o desarrollo y que encierra transformaciones no lineales. Para Gianni Vattimo, la modernidad tiene precisamente estos rasgos "post-históricos", por los cuales la producción continua de lo nuevo es lo que permite que las cosas permanezcan siempre iguales.[7] Es una lógica de lo mismo, no obstante, que existe en relación inversa a la estabilidad de las formas tradicionales. La modernización es el proceso por el cual el capitalismo desarraiga y hace móvil lo que está fijo, despeja o destruye lo que impide la circulación, y hace intercambiable lo que es singular. [8] Esto se aplica tanto a los cuerpos, signos, imágenes, lenguajes, relaciones familiares, prácticas religiosas y nacionalidades como a mercancías, riquezas y poder laboral. La modernización deviene una creación incesante y auto-perpetuante de nuevas necesidades, nuevos consumos y nueva producción. [9] Lejos de ser exterior a este proceso, el observador en tanto sujeto humano es completamente inmanente a él. A lo largo del siglo XIX, el observador tuvo que interactuar en forma creciente dentro de espacios urbanos escindidos y desusados; con las dislocaciones perceptuales y temporales de los viajes en tren, la telegrafía, la producción

industrial y el flujo continuo de información tipográfica y visual. A la vez, la identidad discursiva del observador como un objeto de la reflexión filosófica y de los estudios empíricos sufrió una renovación igualmente drástica.

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

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

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

significado, un común denominador del mundo real hacia el cual nadie tiene ninguna obligación". [12]

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

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

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

Dentro de este nuevo campo de objetos producidos en serie, el más significativo, en términos de su impacto social y cultural, fue la fotografía y la multiplicidad de técnicas relacionadas a la industrialización de la producción de imágenes. [14]La fotografía se convirtió en un elemento central, no sólo en la nueva economía mercantil sino también en el rediseño de todo un territorio en el que circulan y proliferan signos e imágenes, cada uno efectivamente separado de su referente. Las fotografías pueden tener algunas similitudes aparentes con otros tipos de

imágenes, tales como las pinturas o los dibujos en perspectiva hechos con la ayuda de la cámara oscura; pero la vasta ruptura sistémica de la cual la fotografía es parte, vuelve a esas similitudes insignificantes.

La fotografía es un elemento de un nuevo y homogéneo campo de consumo y circulación en el que comienza a instalarse el observador. Para entender el "efecto fotografía" en el siglo diecinueve, uno debe verla como un componente crucial de una nueva economía cultural de valor e intercambio, no como parte de la historia continua de la representación visual. La fotografía y el dinero se vuelven formas homólogas de poder social en el siglo XIX. [15] Ellos son sistemas igualmente totalizantes para ligar y unificar a todos los sujetos dentro de una única red global de valores y deseos. Tal como dijo Marx respecto del dinero, la fotografía es también un gran nivelador, un democratizador, un "mero símbolo", una ficción "sancionada por el así llamado consenso universal de la humanidad". [16] Ambos son formas mágicas que establecen un nuevo repertorio de relaciones abstractas entre individuos y cosas, e imponen esas relaciones como lo real. Es a través de las economías -distintas pero interconectadas- del dinero y la fotografía que todo el mundo social está representado y constituido exclusivamente mediante signos.

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

Más adelante, describiré algunos aspectos de esta revaloración en el trabajo de Goethe y Schopenhauer y en la psicología y la fisiología de los primeros años del siglo XIX, donde la naturaleza misma de la sensación y la percepción adquieren muchos de los rasgos de equivalencia e indiferencia que luego van a caracterizar a la fotografía y otras redes de mercancías y signos. Es este "nihilismo" visual el que está al frente de los estudios empíricos de la visión subjetiva, una visión que encierra una percepción autónoma escindida de cualquier referente externo. Lo que debe enfatizarse, sin embargo, es que esta nueva autonomía y abstracción de la visión no es sólo una precondition para la pintura modernista de fines del siglo XIX, sino también para formas de la cultura visual de masas que aparecieron mucho antes. Luego analizaré cómo los artefactos ópticos que devinieron formas de entretenimiento de masas, tales como el estereoscopio y el kinetoscopio, originalmente derivaron de nuevos conocimientos empíricos del estatuto fisiológico del observador y de la visión. Así, ciertas formas de la experiencia visual acríticamente categorizadas como "realismo" están de hecho ligadas a teorías *no verídicas* de la visión que efectivamente anulan el mundo real. La experiencia visual en el siglo XIX, a pesar de todos los intentos por autenticarla y naturalizarla, ya no tiene la pretensión apodíctica que tenía la cámara oscura de establecer su verdad. En un nivel superficial, las ficciones del realismo operan sin ser perturbadas, pero el proceso de modernización del siglo XIX no depende de semejantes ilusiones. Nuevos modos de circulación, comunicación, producción, consumo y racionalización demandaban y dieron forma a un nuevo tipo de observador-consumidor.

Lo que yo llamo observador es en verdad un efecto de la construcción de un nuevo tipo de sujeto o individuo en el siglo XIX. El trabajo de Michel Foucault ha sido crucial por su delineamiento de procesos e instituciones que modernizaron y racionalizaron al sujeto en el contexto de transformaciones sociales y económicas. [17] Sin hacer conexiones causales, Foucault demuestra que la revolución industrial coincidió con la emergencia de "nuevos métodos de administración" de grandes poblaciones de trabajadores, habitantes urbanos, estudiantes, prisioneros,

pacientes de hospital y otros grupos. Como los individuos fueron crecientemente arrancados de los antiguos regímenes de poder, de la producción agraria y artesanal, de las formaciones de familia ampliada, se planificaron nuevos órdenes descentralizados para controlar y regular masas de sujetos relativamente desagregados. Para Foucault, la modernidad del siglo XIX es inseparable de los modos en que mecanismos dispersos de poder coinciden con nuevos modelos de subjetividad, y así él detalla una serie de técnicas locales y penetrantes para controlar, mantener y hacer útiles las nuevas multiplicidades de individuos. La modernidad consiste en esta producción de sujetos manejables a través de lo que él llama "una cierta política del cuerpo, un cierto modo de volver dócil y útil a un grupo de hombres. Esta política requiere estar envuelta en relaciones definidas de poder; ella reclama una técnica para sobreimprimir sujeción y objetivación; ella trajo consigo nuevos procedimientos de individualización".[18]

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

Crucial para el desarrollo de estas nuevas técnicas disciplinarias del sujeto fue la fijación de *normas* de conducta cuantitativas y estadísticas.[20] El establecimiento de una "normalidad" en medicina, psicología y en otros terrenos se tornó una parte esencial de la modelización del individuo según los requerimientos del poder institucional del siglo XIX, y fue a través de estas disciplinas que el sujeto, en un sentido, se volvió *visible*.

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

La extendida preocupación por los defectos de la visión humana definió aún más precisamente el alcance de lo normal, y generó nuevas tecnologías para imponer una visión normativa sobre el observador. En el medio de semejante búsqueda, se inventaron cantidades de aparatos ópticos que más tarde devinieron elementos de la cultura visual masiva del siglo XIX. El fenakitoscopio, una de las muchas máquinas diseñadas para la simulación ilusoria del movimiento, fue producido en medio de los estudios empíricos acerca de las imágenes post-retinianas; el estereoscopio, una forma dominante para el consumo de la imaginería fotográfica por más de medio siglo, fue ante todo desarrollado en un esfuerzo por cuantificar y formalizar la operación fisiológica de la visión binocular. Lo importante, entonces, es que estos componentes centrales del "realismo" del siglo XIX, de la cultura visual de masas, *precedieron* la invención de la fotografía y de *ninguna manera* requirieron los procedimientos fotográficos, o siquiera el desarrollo de las técnicas de producción masiva. En cambio, ellos son inextricablemente dependientes de un nuevo orden de conocimiento sobre el cuerpo y las relaciones constitutivas de

eseconocimiento con el poder social. En el medio de semejante búsqueda, se inventaron cantidades de aparatos ópticos que más tarde devinieron elementos de la cultura visual masiva del siglo XIX. El fenakitoscopio, una de las muchas máquinas diseñadas para la simulación ilusoria del movimiento, fue producido en medio de los estudios empíricos acerca de las imágenes post-retinianas; el estereoscopio, una forma dominante para el consumo de la imaginería fotográfica por más de medio siglo, fue ante todo desarrollado en un esfuerzo por cuantificar y formalizar la operación fisiológica de la visión binocular.

Lo importante, entonces, es que estos componentes centrales del "realismo" del siglo XIX, de la cultura visual de masas, precedieron la invención de la fotografía y de ninguna manera requirieron los procedimientos fotográficos, o siquiera el desarrollo de las técnicas de producción masiva. En cambio, ellos son inextricablemente dependientes de un nuevo orden de conocimiento sobre el cuerpo y las relaciones constitutivas de ese conocimiento con el poder social. Estos aparatos son el resultado de una compleja reconstrucción del individuo en tanto observador como algo calculable y regularizable, y de la visión humana como algo mensurable e incluso modificable. [21] La estandarización de la imaginería visual en el siglo XIX, debe ser vista entonces no simplemente como parte de nuevas formas de reproducción mecánica sino en relación a un proceso más amplio de normalización y sujeción del observador. Si hay una revolución en la naturaleza y la función del signo en el siglo XIX, ésta no sucede independientemente de la reconstrucción del sujeto. [22]

Los lectores de *Vigilar y castigar* han destacado con frecuencia la declaración categórica de Foucault: "Nuestra sociedad no es una sociedad de espectáculo sino de vigilancia (...). Nosotros no estamos en un anfiteatro ni sobre un escenario sino en una máquina panóptica". [23] Aunque esta frase aparece en el medio de una comparación entre los órdenes de poder en la antigüedad y la modernidad, el uso que hace Foucault del término "espectáculo" está claramente inmerso en las polémicas de la Francia posterior a 1968. Cuando él escribió el libro, en los primeros años de la década del setenta, espectáculo era una obvia alusión al

análisis del capitalismo contemporáneo realizada por Guy Debord y otros.[24] Uno bien puede imaginar el desdén de Foucault, en tanto él escribió una de las más grandes meditaciones sobre la modernidad y el poder, ante cualquier uso fácil o superficial de "espectáculo" como explicación acerca de cómo las masas son "controladas" o "manipuladas" por las imágenes mediáticas.

Pero la oposición que hace Foucault entre vigilancia y espectáculo parece pasar por alto cómo los efectos de estos dos regímenes de poder pueden coincidir. Usando el panóptico de Bentham como un objeto teórico fundamental, Foucault enfatiza implacablemente los modos en que los sujetos humanos devienen objetos de observación, y a en la forma de control institucional o de estudio científico y comportamental; pero desatiende las nuevas formas mediante las cuales la visión misma deviene un tipo de disciplina o modo de trabajo. Los artefactos ópticos del siglo XIX de los que hablo aquí, no menos que el panóptico, involucraron disposiciones de cuerpos en el espacio, regulaciones de actividad y despliegue de cuerpos individuales, lo que codificó y normalizó al observador con sistemas rígidamente definidos de consumo visual. Esas fueron técnicas para el manejo de la atención, para imponer homogeneidad, procedimientos anti-nómades que fijaron y aislaron al observador a través de "fragmentaciones y atomizaciones (...) por las que el individuo se ve reducido en tanto fuerza política". La organización de la cultura de masas no procedió de ninguna otra área inesencial o superestructural de la práctica social; estaba plenamente embebida en las mismas transformaciones que Foucault subraya.

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

mediaciones específicas, es inevitable que esto eleve el sentido humano de la vista al lugar que alguna vez ocupara el tacto; el más abstracto de los sentidos, y el más fácilmente engañable, la vista, es naturalmente el más adaptable a la generalizada abstracción de la sociedad de nuestros días." Así, en mi descripción acerca de la modernización y revaluación de la visión, indico cómo el sentido del tacto había sido la parte constitutiva de las teorías clásicas de la visión en los siglos XVII y XVIII. La posterior disociación entre tacto y vista ocurre al interior de una intensa "separación de los sentidos" y reconfiguración industrial del cuerpo en el siglo XIX. La pérdida del tacto como un componente conceptual de la visión, significó la recuperación por el ojo de la red de referencialidad encarnada en lo táctil y de su relación subjetiva con el espacio percibido. Esta autonomización de la vista, que se dio en muy diferentes dominios, fue una condición histórica para la reconstrucción de un observador apto para las tareas del consumo "espectacular". El aislamiento empírico de la visión no sólo habilitó su cuantificación y homogeneización, sino que también permitió a los nuevos objetos de visión (ya mercancías, fotografías, o el acto de percepción en sí mismo) asumir una identidad mistificada y abstracta, separada de cualquier relación con la posición del observador dentro de un campo cognoscitivamente unificado.

El estereoscopio es uno de los principales acontecimientos culturales en los que esta brecha entre tangibilidad y visualidad se hace particularmente evidente. Si Foucault describe algunas de las condiciones epistemológicas e institucionales del observador en el siglo XIX, otros han detallado la actual forma y densidad del campo en el cual la percepción fue transformada. Quizá más que ningún otro, Walter Benjamin ha delineado la trama heterogénea de acontecimientos y objetos a través de los cuales fue constituido el observador de este siglo. En los diversos fragmentos de sus escritos, encontramos un observador ambulatorio conformado a partir de la convergencia de nuevos espacios urbanos, tecnologías y nuevas funciones económicas y simbólicas de imágenes y productos -tipos de iluminación artificial, nuevos usos de los espejos, arquitectura de hierro y cristal, caminos, museos, jardines, fotografía, moda, muchedumbres-. La percepción, para

Benjamin, era profundamente temporal y dinámica; él pone en claro cómo la modernidad subvierte también la posibilidad de una mirada contemplativa.

No hay nunca un acceso puro al objeto aislado; la visión es siempre múltiple, adyacente a -y recubierta por- otros objetos, deseos y vectores. Incluso el congelado espacio del museo no puede trascender un mundo donde todo está en circulación. No debería pasar inadvertido que Benjamin no examina por lo general un tópico: la pintura del siglo XIX. Esta simplemente no es una parte significativa de ese campo del cual el autor provee un rico inventario. Entre las muchas cosas que implica esta omisión, ella indica ciertamente que para él la pintura no era un elemento primordial en la reconfiguración de la percepción en el siglo XIX. El observador de pinturas en el siglo XIX era siempre también un observador que consumía simultáneamente una proliferante gama de experiencias ópticas y sensoriales. En otras palabras, las pinturas eran producidas e investidas de sentido no en alguna especie de impracticable aislamiento estético, ni a partir de una tradición continua de códigos pictóricos, sino como uno de los tantos elementos consumibles y efímeros dentro de un creciente caos de imágenes, mercancías y estímulos.

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

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

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

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

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

ponen en cuestión las nociones de "mano dotada", autoría y originalidad; y la búsqueda por parte de los eruditos de la Escuela de Warburg de formas simbólicas que expresaran los fundamentos espirituales de una cultura unificada coincide con una desesperación cultural colectiva ante la ausencia o la imposibilidad de tales formas en el presente. Así, estos modos superpuestos de historia del arte tomaron como objetos privilegiados el arte figurativo de la antigüedad y el Renacimiento. Lo que interesa aquí es el profundo reconocimiento, por parte de los primeros historiadores del arte, de que el arte del siglo XIX fue fundamentalmente discontinuo respecto del arte de las décadas precedentes. Claramente, la discontinuidad que ellos sentían no es la familiar ruptura que significaron Manet y el impresionismo; la cuestión, en cambio, es entender por qué pintores tan diversos como Ingres, Overbeck, Courbet, Delaroche, Meissonier, Von Köbell, Millais, Gleyre, Friedrich, Cabanel, Gerôme y Delacroix (por nombrar sólo a unos pocos) encarnaron juntos una superficie de representación mimética y figurativa en apariencia similar, pero inquietantemente distinta de aquella que la precedió.

El silencio, la indiferencia e inclusive el desdén de los historiadores del arte por el eclecticismo y las formas "degradadas" implicaban que este período constituía un lenguaje visual radicalmente diferente que no podía ser sometido a los mismos métodos de análisis, del que no se podía hablar de la misma manera, que ni siquiera podía ser interpretado.

El trabajo de las generaciones subsiguientes de historiadores del arte, de todos modos, pronto oscureció esa intuición inaugural acerca de la ruptura, de la diferencia. El siglo XIX gradualmente comenzó a ser asimilado a la línea oficial de la disciplina a través de un examen aparentemente desapasionado y objetivo, de forma similar a lo que había sucedido antes con el arte de la antigüedad tardía. Pero en un intento por domesticar ese extrañamiento ante el cual habían retrocedido los primeros estudiosos, los historiadores explicaban el arte del siglo XIX de acuerdo con modelos tomados del análisis del arte anterior. Inicialmente, se transfirieron las principales categorías formales de la pintura renacentista a los artistas del siglo XIX, pero a partir de 1940, nociones como contenidos de clase e

imagería popular pasaron a reemplazar a la iconografía tradicional. Sin embargo, al insertar a la pintura del siglo XIX en una historia del arte continua y en un aparato discursivo de explicación unificado, algo de su esencial diferencia se perdió. Para recuperar esa diferencia, uno debe reconocer hasta qué punto la producción, el consumo y la efectividad de ese arte dependen del observador -y de una organización de lo visible que excede en mucho del dominio de lo que convencionalmente analiza la historia del arte-. El aislamiento de la pintura posterior a 1830 como una categoría de estudio viable y autosuficiente se torna, como mínimo, altamente problemática.

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

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

Como Benjamin, Nietzsche mina aquí toda posibilidad de una mirada contemplativa y postula una distracción anti-estética como un rasgo central de la modernidad, algo que Georg Simmel y otros iban luego a examinar en detalle. Cuando Nietzsche utiliza palabras cuasi-científicas como "afluencia", "adaptación", "reacción" e "irritabilidad", lo hace en relación a un mundo que ya ha sido reconfigurado en torno a nuevos componentes perceptuales. La modernidad, en este caso, coincide con el colapso de modelos clásicos de visión y sus espacios estables de representación. En cambio, la observación es cada vez más una cuestión de sensaciones equivalentes y estímulos que no refieren a una localización espacial. Lo que se inicia en los años que van de 1820 a 1830 es un reposicionamiento del observador, que deja fuera las relaciones fijas de interior/exterior presupuestas por la cámara oscura y se interna en un terreno no demarcado, en el cual la distinción entre sensación interna y signos externos se hace irreversiblemente borrosa. Si acaso hay una "liberación" de la visión en el siglo XIX, es en este momento cuando sucede por primera vez.

En ausencia de un modelo jurídico de la cámara oscura, hay una puesta en libertad de la visión, un desbordamiento de las estructuras rígidas que le habían dado forma y habían constituido sus objetos. Pero casi en simultáneo con esta última disolución de un fundamento trascendente para la visión, emerge una pluralidad de medios para recodificar la actividad del ojo, para regimentarla, para elevar su productividad y evitar sus distracciones. En este sentido, los imperativos de la modernización capitalista, a la vez que demolieron el campo de la visión clásica, generaron técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación y organizar la percepción. Estas fueron técnicas disciplinarias que requirieron concebir a la experiencia visual como instrumental, modificable y esencialmente abstracta, y que nunca más permitieron que un mundo real adquiriera solidez o permanencia.

Una vez que la visión fue posicionada en la inmediatez empírica del cuerpo del observador, pasó a pertenecer al tiempo, al flujo, a la muerte. Las garantías de

autoridad, identidad y universalidad provistas por la cámara oscura son de otra época.

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

(8) Aquí es relevante el bosquejo histórico de G. Deleuze y F. Guattari, en *Anti-Edipo*. Aquí la modernidad es un continuo proceso de "desterritorialización", un volver abstractos e intercambiables a cuerpos, objetos y relaciones. Pero, como insisten Deleuze y Guattari, la nueva mutabilidad de las formas bajo el capitalismo

es la condición para su "reterritorialización" en nuevas jerarquías e instituciones. La industrialización del siglo XIX es discutida en términos de desterritorialización, desarraigo, y producción de flujos en M. Guillaume, *Eloge du Désordre*, París, 1978.

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

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

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

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

(13) *Ibidem*

(14) El modelo más importante para la producción industrial en serie en el siglo XIX fue el de municiones y repuestos militares. El argumento de que la necesidad de que los objetos en serie fueran absolutamente similares e intercambiables provino de los requerimientos bélicos, y no del desarrollo en algún sector específicamente

económico, está expuesto en M. De Landa, *War in the Age of Intelligent Machines*, Nueva York, Zone Books, 1990.

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

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

(17) M. Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, SigloXXI, 1977.

(18) *Ibidem*.

(19) *Idem*.

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

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

(22) La noción de Baudrillard acerca de un corrimiento de los signos fijos de las sociedades feudales y aristocráticas hacia el régimen de intercambio simbólico de la modernidad encuentra una transformación recíproca articularla por Foucault en términos del individuo: "El momento que vio la transición de mecanismos histórico-rituales para la formación de la individualidad hacia mecanismos científico-disciplinarios, cuando la norma se impone a lo ancestral y la medición al estatus,

sustituyendo así la individualidad del hombre memorable por aquella del hombre calculable, ese momento en que las ciencias del hombre se hacen posibles, es el momento en que fueron implementadas una nueva tecnología de poder y una nueva anatomía política del cuerpo". *Vigilar y castigar*.

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

(24) G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, 1996.

Traducción: Flavia Costa

Extraído de la Revista "Artefacto", Buenos Aires.
