

Jean-Louis Déotte

La época de los aparatos

Traducción de Antonio Oviedo



Adriana Hidalgo editora

Déotte, Jean-Louis
La época de los aparatos 1ª ed.
Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013
368 p.; 19x13 cm (filosofía e historia)
Traducido por: Antonio Oviedo
ISBN 978-987-1923-21-2
1. Ensayo Filosófico. I. Oviedo, Antonio, trad. II. Título.
CDD 190

filosofía e historia

Título original: *L'Époque des appareils*
Traducción: Antonio Oviedo

Editor: Fabián Lebenglik
Diseño: Gabriela Di Giuseppe

1ª edición en Argentina
1ª edición en España

© Éditions Lignes et Manifeste/Léo Scheer
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2013
Córdoba 836 P. 13 - Of. 1301
(1054) Buenos Aires
e-mail: info@adrianahidalgo.com
www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-1923-21-2
ISBN España: 978-84-15851-03-5

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

Esta edición se terminó de imprimir en Altuna Impresores S.R.L.,
Doblas 1968, Ciudad de Buenos Aires, en el mes de junio de 2013.

INTRODUCCIÓN

Este ensayo no debe ser leído como un sistema, sino como un programa de investigación, por definición prospectivo, elaborado, por una parte, durante los seminarios de DEA del Departamento de Filosofía de la Universidad Paris VIII entre 2000 y 2003, en función de una permanente discusión con Alain Brossat, y, por otra parte, con los miembros del equipo Arts, Appareils, Diffusion de la Maison des sciences de l'homme Paris-Nord. Les agradezco a todos ellos así como a los directores de las revistas *Lignes*, *Kinem*, *Drôle d'époque*, *Arts 8*, *Vertigo*, *Ligeia*; a los directores de compilaciones Dolorès Lyotard, Jean-Claude Milner, Gérard Sfez, Georges Navet, Matc Jimenez, quienes publicaron los primeros adelantos de muchos capítulos del presente libro. Agradezco de igual manera a Jean Lauxerois por sus valiosas traducciones de Theodor W Adorno; a Martine Déotte-Lefevre y Alain Brossat por sus consejos.

una muchedumbre, si una muchedumbre había hecho la experiencia del trastrocamiento, entonces lo que no era más que agregación infinita de particularidades anónimas habría podido volverse desmultiplicación política de los espaciamientos, génesis de una totalidad abierta de singularidades entre-exponiéndose. La tesis es entonces la siguiente: las concepciones de un “sujeto político” como multiplicidad en Rancière³¹⁰ y de la comunidad “desobrada”³¹¹ donde las singularidades se entre-exponen en Nancy, no habrían sido posibles sin el aparato cinematográfico, por su capacidad escriptural (el montaje) de abrir y reabrir nuevos espaciamientos. Es por esta razón que la noción de juego estaba en el centro del texto de Benjamin y que la superficie de (re)producción, constitutiva de todo aparato, debe ser considerada en su esencial reversibilidad, de lo técnico en poético o político. La cuestión política actual es la siguiente: ¿el cine tiene siempre la capacidad de invertir la superficie de (re)producción, o, fuera de los márgenes de Occidente, debe dejar lugar a otro aparato?

³¹⁰ Rancière, Jacques, *Aux bordes du politique*, París, La Fabrique, 1998; trad. cast.: *En los bordes de lo político*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1994.

³¹¹ Esta obra de Nancy ha sido traducida como *La comunidad desobrada*, pero también como *La comunidad inoperante* [N. del T.].

TEMPORALIDAD DE LOS APARATOS MODERNOS

Cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad, y generan todos un cierto modo de la memoria: hay en consecuencia tantas formas de la memoria como de aparatos. Estas memorias internas introyectan soportes externos de la memoria, según la lección de André Leroi-Gourhan. La singularidad cualquiera tendrá por tanto imágenes mentales de representación “como cuadros” (Descartes), percepciones instruidas por la última visita a un centro de arte contemporáneo, recuerdos de fotografías que tomará de cosas vividas, modelos de comportamiento absolutamente singulares y sin embargo determinados por el juego de los actores del cine, o por guiones escritos por directores que se psicoanalizaban (cf. Kazan), etc.

Si, como hemos visto, las obras de una época comportan la verdad del aparato que hizo época, ellas no tienen, sin embargo, la capacidad de exponer esa verdad. Sólo la filosofía tiene esa capacidad. Si, entonces, como escribe Benjamin, una obra concentra una época, una filosofía puede devenir la axiomática de una época. El cine no es el último aparato aparecido y, por otra parte habrá siempre otros, pero introduce una especificidad porque absorbe los

que ya están allí como los que se inventarán después. Es esta capacidad la que es necesario ahora analizar, la que hace que no se podrá hablar de un “fin del cine”

El instantaneísmo de la perspectiva

Los aparatos que vamos a describir tienen en común el desplegarse sobre el mismo suelo, la misma protogeometría proyectiva. Un aparato como la perspectiva, que abre poderosamente la modernidad a partir del Renacimiento italiano, inventa otra temporalidad, la del instante, como corte de un tiempo que se volverá sucesión de instantes, por ende un tiempo homogéneo y cuantitativo. Si el instante es la clave de esta temporalidad, entonces la concepción que se impone a la sociedad moderna es doble, del revés, la de la física y la de un tiempo homogéneo, vacío, sin finalidad y por consiguiente sin promesa. el tiempo del desencantamiento según Max Weber, del amontonamiento de las ruinas que será para Benjamin el sentido del progreso, si se cree su apabullante interpretación de *Angelus novus*, el cuadro de Klee. Y del derecho: la de la temporalidad del proyecto que rompe con la escatología cristiana (la filosofía de la historia según Kant) Si la filosofía de Descartes es una filosofía del punto, y con eso explicita la estructura y las consecuencias del dispositivo perspectivo, sólo el saber trascendental en Kant da cuenta de la esencia proyectiva de lo que en Heidegger se convertirá en “inspección” de la naturaleza. El principio de

emparejamiento (hacer parejas los elementos producidos a este fin) será la representación.

El continuismo de la *camera obscura*

De una manera simultánea, los pintores holandeses del siglo XVII³¹² inventan otro aparato proyectivo, la *camera obscura*, que no es reducible al primero, incluso si se trata siempre de proyección³¹³ y que supone siempre que la superficie de inscripción de los signos esté sometida al régimen de la representación, entonces, que el mundo sea dado a ver y ya no a leer como en el arte medieval. Así como el aparato perspectivo puede semejar una prótesis, colocada ante el observador, entre él y la cosa observada, de igual modo la *camera obscura* difiere en virtud de que ella engloba la singularidad como en una burbuja.³¹⁴ Al punto de aparecer entonces como un complemento de la prótesis, o, más bien, que perspectiva y *camera obscura* son las dos caras de un mismo archiaparato, distinción que permitirá identificar otras parejas de aparatos. Si puede demostrarse que lo esencial de la “pintura del norte” está generada por este aparato y comporta por tanto la verdad (Johannes Vermeer), no es probablemente la filosofía de Leibniz la que

³¹² Alpers, Svetlana, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIème siècle* (trad. Jacques Chavy), París, Gallimard, 1983; trad. cast.: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Blume, 1987

³¹³ Cf. la tesis en preparación de M. Bubb.

³¹⁴ Sloterdijk, Peter, *Sphären, I*, Blasen, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1998; trad. cast.: *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Madrid, Siruela, 2003.

expone la verdad porque la mónada leibniziana es propiamente sin “puertas ni ventanas”. Lo que más bien asimilaría la mónada a un programa que se desarrolla por sí mismo, pero en función de los otros, en una relación de entre-expresión y por consiguiente de red, mientras que la *camera obscura* supone un *mínimum* de apertura, el *esténope*³¹⁵ de las primeras máquinas fotográficas. Es también un dispositivo indicial, con una dimensión “ontológica”. Pero el mundo exterior se proyecta allí al revés. Porque ella invierte las relaciones de verticalidad, que tiene una dimensión indicial innegable, la *camera obscura* devino para Marx la matriz de la ilusión ideológica:³¹⁶ desde entonces, la ciencia deberá restablecer las cosas, invertir la inversión ideológica. Contra el fetichismo de la mercancía, contra el valor haciéndose pasar por la fuente de todo, el trabajo humano como la naturaleza deberán ser restablecidos en su verdad genérica. Era reconocerle implícitamente a la *camera obscura* un lugar esencial para la *ratio cognoscendi*, un lugar ciertamente negativo (la imagen de lo real está invertida), pero irreductible, al hacer posible el conocimiento verdadero entendido como inversión de la inversión. La *camera obscura* aparece finalmente como un momento necesario –dialéctico– en un proceso de conocimiento, momento equivalente a la encarnación del alma entendida como decadencia en Platón. Ahora bien, es su estructura la

³¹⁵ Diminuto orificio de las cámaras estenopeicas [N. del T.]

³¹⁶ Marx, Karl y Engels, Friedrich, “Die deutsche Ideologie” (1845-1846), en MEW, 3, 1958; trad. cast.: *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1974. Kofman, Sarah, *Camera obscura : de l'idéologie, op. cit.*

que es necesario estudiar y no su sola dimensión metafórica. En el caso del aparato perspectivo, todo se deduce de la identidad del punto de fuga y del punto del sujeto, porque a causa de la construcción geométrica, el sujeto ya está siempre allá, al fondo del dispositivo, como la araña en el centro de su tela, esperando la singularidad cualquiera para transformarla en subjetividad metafísica. Pero nada es comparable para la *camera obscura*, con la cual se ha confundido siempre la perspectiva.³¹⁷ La *camera obscura* es una técnica “dulce”, producida por un medio físico, un artefacto lúdico y pueril si se lo compara con la dominación adulta y viril sobre lo visible que genera la perspectiva. Si la pintura del sur, italiana, luego española (Diego Velázquez), constituye el abono de la subjetividad y de la autorrepresentación de la ciudad, no tiene nada de semejante con la pintura del norte, por la absorción en una célula oscura de una singularidad que contempla frente a ella, sobre una pantalla, el desarrollo del mundo, el paso del tiempo, el oscurecimiento de la luz y la cobertura de los colores. Si el sur privilegió el rayo central de la pirámide visual, que permite dominar las cosas vistas, el norte se contentó con una visión periférica, donde los fenómenos pueden advenir no en la claridad y la distinción de la frontalidad sino en la imprecisión y la penumbra de la lateralidad. Se encontrará la división establecida por Ehrenzweig

³¹⁷ Lyotard, en verdad, no las distingue; Damisch evoca solamente su distinción. De una manera general, la *camera obscura* no ha sido identificada como un verdadero aparato, sino como un dispositivo derivado de la perspectiva, lo que no es para nada el caso.

entre las dos percepciones: la central, que focaliza e inmoviliza en la nitidez y la luz, pero cuya legitimidad está restringida a un ángulo visual estrecho, y la “visión inconsciente”, llamada de barrido (*scanning*), de espectro amplio gracias a la cual los fenómenos surgen, pero en la periferia y en la penumbra. Allí donde la perspectiva fija formas por el primado del dibujo sobre el color, del concepto sobre la materia, según una tradición metafísica que se convertirá en un academicismo y abrirá la vía a la numeración de la imagen, la *camera obscura* se abre necesariamente al paso de las imágenes, a la disolución, es decir, a la deformación porque los colores borran las líneas. Ella es el lugar donde las cosas declinan sin solución de continuidad: primera experiencia del movimiento en el mundo de las artes plásticas, de allí la importancia que le acordará el barroco en arquitectura, los pliegues y el despliegue indefinido de la mónada leibniziana según Deleuze.³¹⁸ Opuesta al instantaneísmo de la perspectiva, la temporalidad de la *camera obscura* sería por ende la de la duración continua. Reuniendo todas esas características, insistiendo sobre la inclusión necesaria de todo observador, entonces sobre la absorción inevitable, sobre la continuidad de lo que pasa como por sí mismo —es decir como si no hubiera aparato, en una suerte de casi inmediatez—, sobre el flujo de un movimiento de imágenes coloreadas que arrastra las singularidades a pesar de ellas, sobre una relación con lo real que no domina (siempre con mayor o menor violencia), pero solamente deducido de los

³¹⁸ Deleuze, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, París, Minuit, 1988; trad. cast.: *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.

detalles sin modificar nada; reencontramos de ese modo las características de la imaginación según Benjamin. Esta imaginación que disuelve las formas del aparecer liberando apariciones. Y volvemos siempre —como Adorno y Proust— a la linterna mágica de la infancia. Benjamin es entonces el que —como filósofo— expuso los principios y la genericidad de la *camera obscura*, probablemente porque había sido un buen lector de Bergson, como testimonian los escritos sobre Baudelaire. Entonces, puede formularse la hipótesis de que, desde el principio, la “modernidad” se dividió según dos lógicas divergentes y prácticamente contemporáneas, dos aparatos: la perspectiva y la *camera obscura*. A partir de allí, dos genealogías han sido posibles. La de la focalización y la de la absorción. Pero hay un medio común a los dos aparatos, como a las dos genealogías que provienen de ellos, un medio que a la vez los precede y los alimenta de forma constante pese a una complejización continua, un medio por el cual ellas insisten en comunicar. Este fondo común técnico, heredado de las prácticas arquitecturales de la Edad Media, es la proyección. Difícil, en efecto, construir un edificio de alguna dimensión, tallar piedras, etc., sin práctica proyectiva. Estas técnicas constructivas suponen un dibujo en tierra, siguiendo la imposición de esta “ley que está hecha por el hombre”³¹⁹ y que originariamente circunscribe el espacio, jerarquizando lo sagrado y lo profano, el mundo de abajo y el del más allá. Esto se debe a que en un primer tiempo esta ley “positiva” fue bajada al suelo y en un

³¹⁹ Benjamin, Walter, *Fragments*, op. cit.

segundo tiempo fue levantada y proyectada, a menudo con rotación, para edificar. Una vez establecido el dibujo en tierra, el plano es proyectado y levantado si se quiere edificar.³²⁰ Si hubo técnicas protogeométricas,³²¹ estas no fueron tanto quizás las de la agrimensura de los campesinos egipcios, sino las técnicas de proyección, antes prácticas que legales. Hagamos por lo tanto la hipótesis de una proyección constructiva ortogonal, disponible quizás desde Egipto, que habría encontrado dos destinos opuestos a la vez tan improbables como necesarios: sea la fijación a un punto cualquiera que se volverá punto del sujeto, sea el reabsorbimiento y la absorción de ese punto en el interior mismo del dispositivo proyectivo. O bien ese punto, de una cierta manera, imanta la proyección y saca de sí sus líneas, entonces todas las líneas ortogonales del plano del cuadro convergen hacia él; o bien es al contrario: el punto es absorbido por un dispositivo que no tiene necesidad de él para “funcionar”. El “cuadro” ya está siempre allí: incluso sin espectador, las imágenes pasan. De hecho, en el interior de la *camera obscura* hay proyección de imágenes, esté o no allí el sujeto. Es necesario insistir sobre el lado no derivable e improbable de esta doble yección (*jection*):³²² la perspectiva

del punto de fuga único no es más que un elemento en el seno del conjunto de proyecciones posibles, el advenimiento que hizo época consiste en la imposición del punto de fuga como punto del sujeto. Todo se juega cuando “se” decide teóricamente (Alberti) que un objeto es la base de una pirámide visual de la cual el ojo es el vértice. Y que pueda cortarse esta pirámide de forma arbitraria en un instante, como con una lámina de guillotina, para posicionar numéricamente los puntos de sección de los rayos luminosos. El doble de esta decisión, más que su contrario, no es una proyección bifocal o multifocal, por ejemplo, sino una ausencia rigurosa de captación de la proyección, de la cual uno tiene una idea con las axonometrías, proyección que entonces no subjetiviza sino que interioriza ese neutro (la colectividad “a priori”) del cual habla Adorno a propósito del cine. Es el caso de la arquitectura considerada en sí misma (y no representada), penetrable, la arquitectura siempre “de interior”, esencialmente inclusiva, salvo excepciones.³²³ Se comprende mejor a partir de allí que Benjamin recurra a la arquitectura para introducir a la especificidad de la recepción cinematográfica (la percepción háptica, habitual, etc.). Arquitectura de absorbimiento

³²⁰ Cf. el artículo de Jacques Boulet en *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, op. cit.

³²¹ Husserl, Edmund, “Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem”, apéndice 6 en *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hamburgo, Meiner, 2012.

³²² Optamos por traducir “jection” como yección. Es una partícula de una noción existente en la teoría de los conjuntos: *dijection* (diyección) o *bijection* (biyección). Asimismo, *projection* en la lengua francesa proviene del latín *projectio*. Su primera acepción es la acción de jeter, es decir, de lanzar o de

arrojar hacia adelante. El autor juega con estos términos que en este caso no tienen su correlato en español.

³²³ El caso Brunelleschi merecería ser discutido si, siguiendo a Argan, se lo considera como el promotor de una arquitectura “perspectivista”. Los ejemplos conservados revelan más bien la preservación de la proyección ortogonal más “regular”, en particular para la capilla Pazzi. Sería una excepción: la cúpula de Santa María de Florencia y los dos dispositivos de experimentación descriptos por Manetti.

simplemente porque no puede focalizarse y que el hábito (no la contemplación) es su clave. Arquitectura que es necesario entonces considerar como modo de espaciamiento sobre un soporte esencial (como el cuerpo, el papel y el jardín, punibles legalmente) y no como un arte del espacio. Se encontrará aquí la confusión kantiana al momento de caracterizar la arquitectura, como por otra parte el cuerpo del hombre: uno y otra no pueden ser objetos posibles para el juicio estético porque ellos dependen de la “idea de perfección”, por ende, de la ética, es decir, de la ley.³²⁴ Por otra parte, una arquitectura está siempre aparatizada, incluso cuando el aparato de piedras deja de ser visible por la utilización del cemento, al igual que el jardín como puesta en relación de lugares siempre se ofrece siempre ya a priori a la orden y a la disposición.³²⁵ Con la arquitectura el aparato de la trama regular de los materiales se conjuga siempre con la ostentación (*aparat*). Lo que aparece es entonces el mismo aparato en su literalidad, literalidad que la foto, muy temprano,³²⁶ como el arte contemporáneo,³²⁷ aprendieron a exhibir. Por lo tanto es necesario también considerar el retorno de un arte —como la pintura— o un aparato haciendo obra —la fotografía— a un soporte esencial, aquí la arquitectura.

³²⁴ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit.

³²⁵ Véase nuestro “Des jardins suspendus” en Monique Mosser y Philippe Nys (dir.), *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, éditions de l’Imprimeur, 1995.

³²⁶ Cf. Salzmann, Auguste, “Jérusalem, enceinte du Temple, détails de l’appareil de la piscine probatique” (1836), en André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871* Paris, Macula, 1989.

³²⁷ Déotte, Jean-Louis, “Gagean, peintre d’appareil” *Drôle d’époque*, Nancy, 2004.

cuando la obra se hace cargo y exhibe el aparataje material a lo que un soporte esencial puede ser reducido.

Frente al aparato proyectivo en su más simple ostentación de líneas y de materiales predeterminados, hubo por lo tanto una decisión “inderivable” determinando el lugar y entonces la “naturaleza” de la singularidad en relación a la proyección. De allí la necesidad de oponer dos modos (proyectivos) de la imaginación: sea la instalación de formas-figuras proyectadas sobre una pantalla de la cual la transparencia es esencial (el vidrio) para un sujeto; sea la deformación debido a un flujo constante de imágenes proyectadas sobre una pantalla reflectante para cualquiera que haga la experiencia de la desubjetivación. Sea la *Einbildungskraft*, sea la *Entstaltung*. Sea Kant-Schiller, sea Freud-Benjamin; sea el aparecer, sea la aparición. De donde, a partir de allí, surge la distinción entre aparatos que ponen en formas y otros que disuelven las mismas formas. O, en el mismo aparato, el acento recae, de un cierto punto de vista, más bien en la deformación que en la formación. Y, en las relaciones entre aparatos —la gran cuestión de la intermedialidad— el acento puesto en este que forma y en aquel que deforma, etc. Si la perspectiva objetiva el pasado como ella lo hace para todo lo que adviene, la *camera* de esencia fantasmagórica no introduce ninguna diferencia diacrónica, y privilegia una suerte de “presente vivo”³²⁸ sin la capacidad de síntesis de los momentos del tiempo.

³²⁸ En sentido husserliano.

El bucle museal retroactivo

El museo podrá entonces ser analizado bajo dos aspectos. Por una parte, como lugar de suspensión de los dispositivos de destinación teológico-político-social, es una institución de olvido activo, de suspensión y de puesta entre paréntesis de los efectos de dispositivo. El museo “libera” porque expone las obras reducidas a sí mismas, es decir, según su literalidad. El museo inventa, según un nuevo principio de aparatización, la literalidad del suspenso, allí donde hasta ahora las obras, soportando una intensa destinación, transformaban las singularidades en kanaks de tal etnia, en cristianos, en bizantinos iconófilos, en estalinistas, etc. Por estas características, el museo abre la posibilidad no de una nueva destinación en tanto que tal, rigurosamente definida sino la de una virtualidad:³²⁹ la del sujeto de la estética descripto por el Kant de la *Crítica de la facultad de juzgar*. En efecto, la relación que mantiene este sujeto con la cosa, de la cual dirá, después de su encuentro, que ella le provocó un placer desinteresado, estético, llamado de pura contemplación. Lo que supone a pesar de todo una focalización, incluso si lo que importa finalmente es el juego armonioso de dos facultades del conocer, que funcionan en cierto modo sin finalidad: la imaginación y el entendimiento. La imaginación es aquí facultad o potencia de formación, de síntesis de las *data* sensibles, incluso si esta potencia es suspendida (noción de finalidad sin fin). Pero al mismo tiempo y según

³²⁹ Leer más adelante el análisis de los efectos pragmáticos de *El arca rusa* (2002), de Sokúrov.

la otra genealogía, el museo es una institución inclusiva, casi cerrada sobre sí misma, que controla sistemáticamente los *input*. En síntesis, más bien una *camera obscura*. Benjamin escribirá: una casa del sueño colectivo.³³⁰ La temporalidad ya no es entonces la de la repetición del placer estético, en el sentido en que haber sido tocado por una obra suscita el deseo de una reiteración, sino que ella es metamórfica en el sentido (plural) de Malraux. Lo que entre otras cosas significa que la temporalidad museal es la de la retroacción. Es la obra más reciente (valor de contemporaneidad o de novedad según Riegl)³³¹ que hace elevar las reservas de lo que estaba allí, pero cuya importancia se había olvidado. El “valor de antigüedad” es una consecuencia de la novedad, salvo que lo que asciende, a menudo lo más arcaico, es en adelante considerado en sí mismo en su “novedad” puesto que había sido olvidado. No es la certeza de la diferencia de los tiempos la que gana, el “valor de historia”,³³² es decir, la certeza de la irreductibilidad de un pasado inasimilable, por lo tanto bárbaro, lo que busca hacer pasar Flaubert en *Salambó*, por ejemplo; sino una suerte de ilusión de contemporaneidad entre el pasado incluso más arcaico, o lo exógeno más radicalmente otro, y la novedad. Sintetizando, todo ocurre como si ese pasado exógeno inventado por la novedad fuera en realidad la causa física de esta última. Desde ese momento, los organizadores de exposiciones, los

³³⁰ Benjamin, Walter, “Paris, capitale du XIXème siècle”, *op. cit.*

³³¹ Riegl, Alois, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, *op. cit.*

³³² Siempre en el sentido de Riegl.

críticos y los historiadores del arte no cesan de reinventar prefiguraciones de la modernidad, modernidad de antes de la modernidad que es ya moderno: Puvis de Chavanne debía convertirse un día en profeta de lo moderno. La novedad inventa la contemporaneidad del pasado, al cual, por el contrario, se le atribuye el causarla. Se encuentra ese nexo en Adorno: "Si las grandes obras de arte del pasado parecen cerradas y simplemente idénticas a su lenguaje, ese es un aspecto superficial. En realidad, ellas son campos de fuerzas donde se expone el conflicto entre la norma prescripta y la voz que esas obras buscan hacer escuchar. [...] La frase de Valéry según la cual lo mejor de lo nuevo en arte corresponde siempre a una necesidad vieja es de un alcance inconmensurable; ella dice antes que nada y claramente que en esas manifestaciones más notorias —que se desacredita calificándolas de experimentales— lo nuevo es la respuesta obligada a cuestiones irresolubles, pero destruye también al mismo tiempo la apariencia ideológica de la clausura bienaventurada, apariencia cuyo pasado se enreda de mil modos porque el antiguo sufrimiento ya no puede leerse directamente allí como cifra del sufrimiento del mundo actual".³³³

La imaginación no opera aquí en modo alguno al servicio de la identificación de la obra, incluso suspendida en su finalidad como en el caso del placer estético kantiano. Es al contrario la imaginación de *scanning* que describe perfectamente Salles en *Le Regard*. La imaginación de aquel —el verdadero coleccionista— que sólo puede ser sensible a

³³³ Adorno, Theodor W., "Die Kunst und die Künste" *op. cit.*

ciertos pliegues de lo sensible (algunas obras) porque no busca reconocer con un saber de historiador del arte la pieza que hace la diferencia pues ella implica, más esencialmente que otras, la verdad de una época. La arquitectura del museo debe respetar esta doble coacción para operar a su vez (el museo Picasso en París de Simounet), sin no obstante imponerse como obra de arquitectura haciendo desaparecer el arte (Frank O. Gehry en Bilbao para la fundación Guggenheim). O la marca de la obra puede jugar, o ganar la distracción (o el vértigo físico como en Nueva York con Frank Lloyd Wright para la misma fundación). Es que un museo permanece como una sucesión de cajas donde el primado del blanco de las superficies de exposición no es pese a todo ineludible,³³⁴ como lo mostró Daniel Buren en Stuttgart.³³⁵

El "eso ha sido" fotográfico

Analicemos desde ese doble punto de vista el aparato fotográfico. En un primer momento, se pondrá el acento en el funcionamiento de este aparato en aquello que este pone en juego no una relación indicial (como lo será en Barthes y Rosalind Krauss), sino más bien una relación cuasi jurídica, legal, llamada de *fideicomiso*. De allí una suerte de temporalidad de la necesidad del legado entre tres instancias: el cuerpo observado y transmitido como imagen (el

³³⁴ Vinçon, René, *Artifices d'exposition*, París, L'Harmattan, 1999.

³³⁵ Buren, Daniel, *Hier und da. Arbeiten vor Ort*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1990.

disponente), la instancia legal (el fotógrafo como *gravamen de restitución*) que entrega la imagen a un tercero (el *convocado* o *fideicomisario*: el espectador). Esa temporalidad del dispositivo del aparato es indisociable de un efecto producido sobre el sujeto "convocado". Este efecto es denominado de *confianza* (*trust*) por Arthur C. Danto a propósito de las fotos de Robert Mapplethorpe.³³⁶ La singularidad cualquiera es convocada para reconocer y dar un nombre a esos trazos sustentados por un soporte óptico-químico. Una foto de Mapplethorpe comporta mejor que otras, de él o de otros fotógrafos, la verdad de este aparato: el *Autorretrato* del bastón con una calavera de 1988.³³⁷

El aparato foto idealizando el disponente registra la desaparición de lo sensible *que así ha sido*.³³⁸ La foto entra en conjunción con el género del discurso denotativo (historiográfico: cuestión del archivo) cuando se trata para el género denotativo de hacer la experiencia de la existencia física de su referente, en un momento de crisis de la experiencia histórica (reversionismo y falsificación de la historia).

Si cada foto enquistaba un *eso ha sido*, entonces la imaginación deformante puede ahora aplicarse a desplegar el acontecimiento pasado de otro modo que a través del relato

³³⁶ Danto, Arthur C., *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, Múnich-Londres-París, Shirmer-Mosel, 1992.

³³⁷ Déotte, Jean-Louis, "Mapplethorpe: la fideicommission", en *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminiennes*, op. cit.

³³⁸ Barthes, Roland, *La Chambre claire: note sur la photographie*, París, Le Seuil, Cahiers du cinéma, 1980; trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

historiográfico positivista³³⁹ y jurídico. Ella puede reabrir el pasado como si otras conexiones distintas de las comprobadas por los archivos fueran posibles. Así, si la historiografía positivista cuenta la sucesión de los acontecimientos como si se tratara de una relación causal, irreversible e inevitable, Benjamin sugiere, tanto en "Pequeña historia de la fotografía" como en las "Tesis..." y finalmente en "París...", que cada foto encierra una utopía alojada en el pasado. No una utopía pasada, sino una utopía en el seno del pasado: las cosas habrían podido ocurrir de manera diferente, el despliegue de las líneas de fuga habría podido conducirnos a otra parte. El modelo de escritura de la historia es literalmente fotográfico: la tarea de los historiadores del futuro vuelve a desarrollar finalmente una película impresionada pero abandonada por la historia de los vencedores.

En *El reparto de lo sensible*, Rancière vuelve sobre las relaciones entre literatura y aparato fotográfico a propósito de la invención de lo prosaico y de la literalidad. Es conocida su tesis: no es el aparato fotográfico el que hizo surgir lo cualquiera como referente posible del arte, sino la literatura, en particular Flaubert y la escritura paratáctica de las pequeñas sensaciones de *Madame Bovary*. Para Rancière se trata de ilustrar el "principio de indiferencia",³⁴⁰ que caracteriza el "régimen estético del arte": indiferencia en cuanto a los temas, a las situaciones, a los héroes (una hija de granjero

³³⁹ Kracauer, Siegfried, "La Photographie", en *Le Voyage et la danse*, op. cit.

³⁴⁰ Se podría perfectamente hallar el origen empírico de lo que devendrá principio estético del lado de la heterogeneidad de la presentación de las novedades por la gran prensa, donde lo más bajo se codea con lo más alto.

*cauchois*³⁴¹ puede ser tan interesante como una princesa cartaginesa) con respecto a los efectos esperados sobre el público. Indiferencia que no se entiende más que en relación a otro régimen de arte, lo “representativo”, aristotélico, que jerarquizaba los temas, las situaciones, los personajes, los géneros literarios, etc., en función del público y de sus expectativas, conocidas entonces por anticipado. Rancière describe así una verdadera destinación del arte que habría dejado, más o menos rápido según las diferentes artes, de programar la producción poética a partir del umbral Hugo/Flaubert. La fotografía sería la heredera de esta revolución literaria y no a la inversa. La tesis ranciereana reduce el aparato fotográfico al dispositivo de registro positivista que él es. Pero al tratarse de Flaubert y de sus relaciones con la fotografía, las cosas podrían ser descriptas de forma diferente. Se sabe que Flaubert no apreciaba ni la fotografía ni los fotógrafos,³⁴² pero puede hacerse la hipótesis de que, ubicado en la situación de describir monumentos, en particular egipcios, en su potencia de destinación teológica –tal será el tema de *La tentación de San Antonio*– fue liberado de esta tarea que incumbía a todo viajero o a todo filósofo (pensemos en Hegel) por el simple hecho de que un fotógrafo lo había hecho por él, en este caso Maxime Du Camp. No es sólo el género literario “carnets de viaje” el que se encuentra perturbado, sino la posibilidad para la literatura de abrirse a la literalidad y a lo prosaico. De lo que registra mecánica y sistemáticamente de la monumentalidad de la vieja potencia

³⁴¹ Original del País de Caux, en el noroeste de Francia [N. del T.].

³⁴² Las cartas a Louise Colet del 15 de enero y del 14 de agosto, por ejemplo.

de destinación, la fotografía libera el campo de percepción para la estética. de repente todo el amarillo de un pequeño muro olvidado en el medio de las arenas se impone como el motivo central.³⁴³ Por otra parte, la fotografía hace posible el “nuevo régimen del arte” prolongando también el círculo del museo, multiplicando los suspensos disponibles. Todo lo que es fotografiado entra directamente al museo. Tal será de hecho la gran lección de Malraux cuyo museo –imaginario– es un museo de fotografías de esculturas. La fotografía inventa también suspensos por sustracción. Museo y fotografía son cómplices y además casi contemporáneos. Tales son en realidad las dos fases de un mismo aparato. Todo museo es un museo de fotografías. Inversamente, en todo suspenso museal está el espectro de una destinación. De un lado la prótesis perspectivista, del otro la cámara de inclusión.

El *après-coup* analítico

Por un lado, la cura psicoanalítica –esencialmente proyectiva en la transferencia y la contratransferencia–, la práctica como la teoría, los *Escritos técnicos* de Freud como su *Metapsicología*, hicieron surgir otra temporalidad de la cual puede decirse que es la del sujeto-testigo, del paseante-historiador benjaminiano, de la anamnesis de lo sensible en Lyotard. Es la temporalidad del *après-coup*. Del

³⁴³ Flaubert, Gustave, *Voyages* (presentado por Dominique Barbéris), París, Arléa, 1998; en particular *Voyage en Orient*; trad. cast.: *Viaje a Oriente*, Madrid, Cátedra, 1993. En los *Carnets* proliferan estos vistosos motivos.

tiempo que es necesario para la instancia del cuadro. Una temporalidad en dos actos. Cuando la cosa tuvo lugar, no existió nadie, no hubo sujeto para atestiguarlo. Es que se trataba de un acontecimiento, por definición imprevisible e inesperado. Un acontecimiento esperado, para el cual habría ya testimonios, no sería un acontecimiento. La cosa —el afecto— ha sido como absorbida sin ser registrada, sin encontrar soporte de inscripción adecuado. Luego, cuando poco a poco algo como un soporte de inscripción subjetivo ha tomado lugar con la singularidad adulta, el lenguaje, la inscripción devino posible, pero hacía muchísimo tiempo que la cosa no estaba más allí. El sujeto-testigo no es por tanto contemporáneo del acontecimiento que, sin embargo, persiste en él.

Del otro lado, la *camera obscura* se impone al psicoanálisis como un modelo paradójico de la presencia en un mismo lugar (Roma) de épocas incompañables.³⁴⁴ La lógica primaria del sistema inconsciente no conoce ni la negación ni el principio de contradicción, al igual que la irreversibilidad y la muerte son desconocidas por la imaginación deformante. El inconsciente no escribe crónicas, lo que supondría la conexión de un nombre propio, de una fecha y de un nombre de lugar, por lo tanto, toda una lógica de nombres propios.³⁴⁵ En la ficción psicoarqueológica de Freud, sobre el mismo sitio de Roma fueron edificadas en

³⁴⁴ Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930; trad. cast.: *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1970. El psicoanálisis usa, como lo señala André Green, numerosas figuras de la temporalidad, pero la del "après-coup" es su invención propia.

³⁴⁵ Kripke, Saul, *Naming and Necessity*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1972; trad. cast.: *El nombrar y la necesidad*, México, UNAM, 1995.

épocas muy diferentes aparatos de arquitectura de los que se han preservado los archivos y, por consiguiente el conocimiento, aparatos que podrían encontrarse al mismo tiempo y en el mismo lugar como si pudieran desplegarse los unos a partir de los otros. El orden de aparición de esos espectros históricos podrían respetar la crónica pero también violarla, el aparato más reciente que engendra el más viejo según la irregularidad de la temporalidad museal. Ahora bien, cada aparato arquitectural había tenido la capacidad de inventar una temporalidad específica y de generar tal o cual comunidad. La dificultad que encuentra entonces el arqueólogo de los aparatos es más grande aún que la de la arqueología freudiana, la que ya no era poca. La imaginación deformante puede hacer surgir un templo pagano de una iglesia católica e inversamente, pero a ese nivel no son más que símbolos (de hecho representaciones de cosa) que ocupan poco lugar, y tienen la inmaterialidad del sueño. La ficción freudiana del sistema inconsciente permite dar cuenta de la copresencia de acontecimientos de épocas heterogéneas en el mismo lugar porque los trazados de las infraestructuras de aparatos pueden superponerse sin perjuicio para esta superficie de inscripción del sistema inconsciente que no ha de responder a los criterios de la denotación. Pero la ficción es impotente para hacer resurgir a partir de esos trazos, de esas representaciones de cosa, la capacidad de cada aparato para generar una temporalidad propia. Pues si el sistema inconsciente no conoce la diferencia de tiempos, si para él todos los trazos son contemporáneos en una suerte de cuasi eternidad, de cuasi identidad, no puede a

fortiori hacer contemporáneos aparatos que, cada uno por sí mismo, han generado una temporalidad heterogénea a los otros, es decir, diferencias de tiempos que no se solapan. El sistema inconsciente es a la vez el triunfo de la imaginación deformante, que tiene como cumbre las operaciones del “trabajo del sueño”, y su límite, debido a la indiferencia entre las representaciones de los muertos y de los vivos o de su igualdad absoluta. El aparato psicoanalítico tiene un doble arquitectónico: el pasaje urbano. Sobre el fondo de exposición de la mercancía, el paseante benjaminiano es idealmente un analista porque supo poner entre paréntesis todo saber para devenir historiador de acontecimientos que no han dejado huellas. Los “vencidos de la historia” no tienen archivos y no entrarán por lo tanto en ninguna dialéctica que habría podido reivindicarlos. Como en las fotos de calles o de plazas parisienses desiertas de Atget, un crimen fue cometido, pero el cuerpo desapareció. La lectura benjaminiana anuncia una verdadera ruptura antropológica, otra era, la de la desaparición, sobre fondo de dominación general del valor mercantil.

La heterocronía cinematográfica

Si la aparatización moderna por excelencia es la perspectiva/camera obscura por el triunfo de la física galileana, entonces el conocimiento ha sido entendido clásicamente en términos de proyección, según el orden de la conciencia. La temporalidad general de la proyección es la del *eso será* del

constructor.³⁴⁶ Todo cambia a fines del siglo XVIII, cuando los primeros museos alemanes —esencialmente Dresde— dan a los románticos de Jena la idea de una literatura universal, una *symmliteratur* abarcadora de las literaturas populares. Desde entonces, cada obra, luego cada arte, es concebida como si debiera encadenarse con otra obra, con otro arte, para amplificarlos. Así, el pasado estaba absorbido en el movimiento que constituía el absoluto. Contemporáneo de la revolución en Francia, que se proclamaba en referencia a Roma como antes Florencia, Quattremère de Quincy inventaba el patrimonio, es decir, todo un nuevo modo de ser de la representación. Los aparatos van poco a poco a dejar de ser sólo proyectivos para devenir también archivísticos, tal como se vio su necesidad en las *Meditaciones* de Descartes. Eso introdujo un cambio de rumbo considerable en el horizonte del saber y de la estética. La memoria, según sus diferentes modos, va a volver a ser la facultad del conocimiento que era en Platón. Pero se trata de una memoria cultural, cada vez más una memoria-mundo, hasta que, con Arendt, memoria e imaginación sean confundidas.³⁴⁷ La *Estética* de Hegel³⁴⁸ había ya consistido en un inmenso recorrido de memoria museal. Se ha señalado la importancia del Louvre para Hölderlin. Se sabe que la pintura romántica alemana es

³⁴⁶ Boulet, Jacques, artículo en *Appareils et formes de la temporalité*, seminario de la MSH Paris-Nord 2003-2004, París, L'Harmattan, 2005.

³⁴⁷ Arendt, Hannah, *The Life of the Mind*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978; trad. cast.: *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós, 2002.

³⁴⁸ Hegel, Georg W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-1838), Heinrich Gustav Hotho (ed.), Berlín, Duncker und Humblot, 1842-1843; trad. cast.: *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989.

una pintura de la memoria.³⁴⁹ De forma paradójica, mientras más ensanche la democracia su círculo tocquevilliano inclusivo (la biopolítica moderna según Foucault, la integración de los lisiados sensoriales y psíquicos según Gladys Swain),³⁵⁰ más van a ampliar el campo de las cuestiones sobre las cuales es necesario debatir (“la política”) los “sans-part” ranciereanos, más va a perder sus límites y sus fronteras (Lefort) la escena pública, más será la simultaneidad (Nancy) la temporalidad de la comunidad “en acto”; y más regresarán al pasado los aparatos posrevolucionarios. Los aparatos van a devenir retroproyectivos. La ampliación de la inclusión absorbente y la certeza de que el hogar de la legitimidad está en el centro –pero un centro que no debe confundirse con el poder según la lección de Lefort, un centro que debe permanecer desocupado– hacen que la proyección vaya a conjugarse con el pasado. Como si el nuevo asiento de la legitimidad –el centro vacío como hogar del sentido– sólo fuera posible articulado con la referencia a los archivos, cuyo dominio no cesa por otra parte de ampliarse.³⁵¹ “Autonomía” no puede conjugarse más que con “arqueología” en el sentido más general. Cuanto más “uno” se divide a propósito del sentido que debe darse a las cosas, más “uno” delibera, en el límite de la stasis, de la guerra civil según los atenienses y más “uno” debe inventar nuevas formas de

³⁴⁹ Lépront, Catherine, *Caspar David Friedrich : des paysages les yeux fermés*, París, Gallimard, 1995.

³⁵⁰ Swain, Gladys, *Dialogue avec l'insensé*, París, Gallimard, 1994; trad. cast.: *Diálogo con el insensato*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2009.

³⁵¹ Cf. los trabajos de Arlette Farge.

temporalidad que sólo tienen al pasado como horizonte. No hay autonomía sin archivos, sin arqueonomía. Sería necesario escribir: auto-arqueo-nomía.³⁵² Desde entonces no solamente nuestros aparatos serán siempre de representación, sino que esta última estará en el pasado según el principio del retrovisor³⁵³ para un vehículo desplazándose. En el corazón de cada aparato posrevolucionario, un espejo que proyecta las representaciones hacia atrás. Las imágenes de la *camera obscura* no son más deducidas en su inmediata simultaneidad con el observador sino que, por la superficie de (re)producción, entran en la dimensión de la retención. Es que el deber de memoria de ningún modo data de la catástrofe de los genocidios del siglo pasado. El principio de aparatización no será solamente la perspectiva sino la traza de la arqueonomía. De ahí el privilegio del aparato cinematográfico, porque el cine es, según Andrei Tarkovski,³⁵⁴ “escultura del tiempo”. Todos los aparatos posrevolucionarios serán movilizados, y todas sus temporalidades heterogéneas (comprendida la de dispositivos aparecidos después del cine como el video) conjugadas. Se hará por tanto la hipótesis de que el cine no es este aparato que privilegia la escritura de montaje más que porque el mismo, sobre fondo de aparato narrativo, es un montaje de aparatos posrevolucionarios. Pero será necesario distinguir los modos de encadenamiento

³⁵² Cuya primera formulación filosófica se encuentra quizás en Vico.

³⁵³ Leutrat, Jean-Louis, “Le plus simple appareil ou Du cinéma comme rétroviseur”, en *Qu'est-ce qu'un appareil?*, op. cit.

³⁵⁴ Tarkovski, Andrei, *Le temps scellé*, París, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1989; trad. cast.: *Esculpir el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1997.

de las frases-imágenes según la necesidad de los aparatos de su puesta en evidencia en tal o cual filme. La perspectiva podrá ser movilizada: *El contrato del pintor* de Greenaway; la *camera obscura*: *Madre e hijo* (1997) de Sokúrov; el museo: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Godard, la foto: *La Jetée* de Marker; el psicoanálisis: *Je t'aime, je t'aime* de Resnais; el video: *Family Viewing* (1987) de Egoyán, etc. El cine no es pues el "séptimo arte", una musa más tecnológica que otras. En el límite, por ese lado holista de la absorción de todos los otros aparatos, acentuado por la posibilidad de la digitalización de las imágenes y de los sonidos, y por la difusión sobre la tela, es más uno de los regímenes de la legitimidad de la *aisthesis* que un simple aparato; es casi una norma: la de la acogida de todas las temporalidades posibles. El régimen que dejaría más chance a lo improbable y a la heterogeneidad. Así Rancière,³⁵⁵ cuando analiza el cine, pone el acento sobre todas las lógicas heterogéneas que vienen a contrarrestar la de la fábula aristotélica esencial, según él, al cine, lógicas que dependen ya sea del aparato cinematográfico mismo (Epstein),³⁵⁶ ya sea de la televisión. No habría nada de imprudente en escribir que es la filosofía francesa contemporánea (Deleuze, Lyotard, Badiou, Rancière) la que, en verdad, ha sistematizado, en nombre de su reflexión sobre el acontecimiento, ese poder del cine.

³⁵⁵ Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, op. cit.

³⁵⁶ Sería necesario agregar a este título el análisis del texto de Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, París, J. Melot, 1946; trad. cast.: *La inteligencia de una máquina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

ALEKSANDR SOKÚROV: EL MUSEO CONTRARIADO POR EL CINEMATÓGRAFO (*EL ARCA RUSA*)

Sokúrov, gracias a una cámara digital de alta definición transportada en *steadicam*, registró en el museo del Hermitage de San Petersburgo, en una sola toma de ochenta y cinco minutos, tres siglos de la historia rusa, una historia que se detiene antes de la Revolución de 1917. Confundiéndose con el ojo de la cámara, se sigue al marqués de Custine, escritor y diplomático francés,³⁵⁷ en un baile ofrecido en el palacio imperial convertido en arca donde beben y danzan los noé de la política rusa. Para los críticos,³⁵⁸ esta arca representa un enclave cultural, un territorio preservado de la memoria. Según ellos, los espectadores son invitados a seguir al portador del *steadicam* y su guía francés, pasar con ellos danzando de sala en sala, atravesar las puertas —que

³⁵⁷ El marqués de Custine deja un testimonio cáustico y profético sobre la Rusia del zar: *La Russie en 1839* o *Lettres de Russie*, París, Éditions de la Nouvelle France, 1946.

³⁵⁸ Véase la revista *Vertigo* n° 24, *Le Steadicam a-t-il une âme*, dedicada al *steadicam* y al filme de Sokúrov. El *steadicam* es un sistema de estabilización de imágenes para cámaras transportadas, inventado por Garret Brown en 1973. Este dispositivo es uno de los más inervantes puesto que hace cuerpo con el operador sin introducir los penosos movimientos de una cámara trasladada con gran esfuerzo; hace posibles los desplazamientos más deportivos y la apertura a la improvisación del actor.