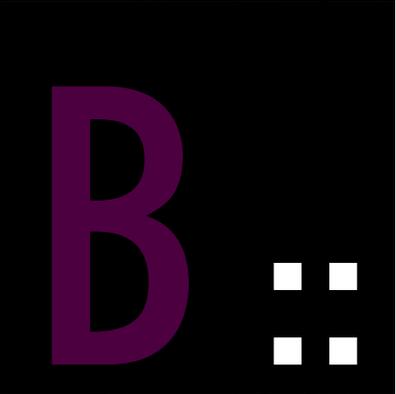
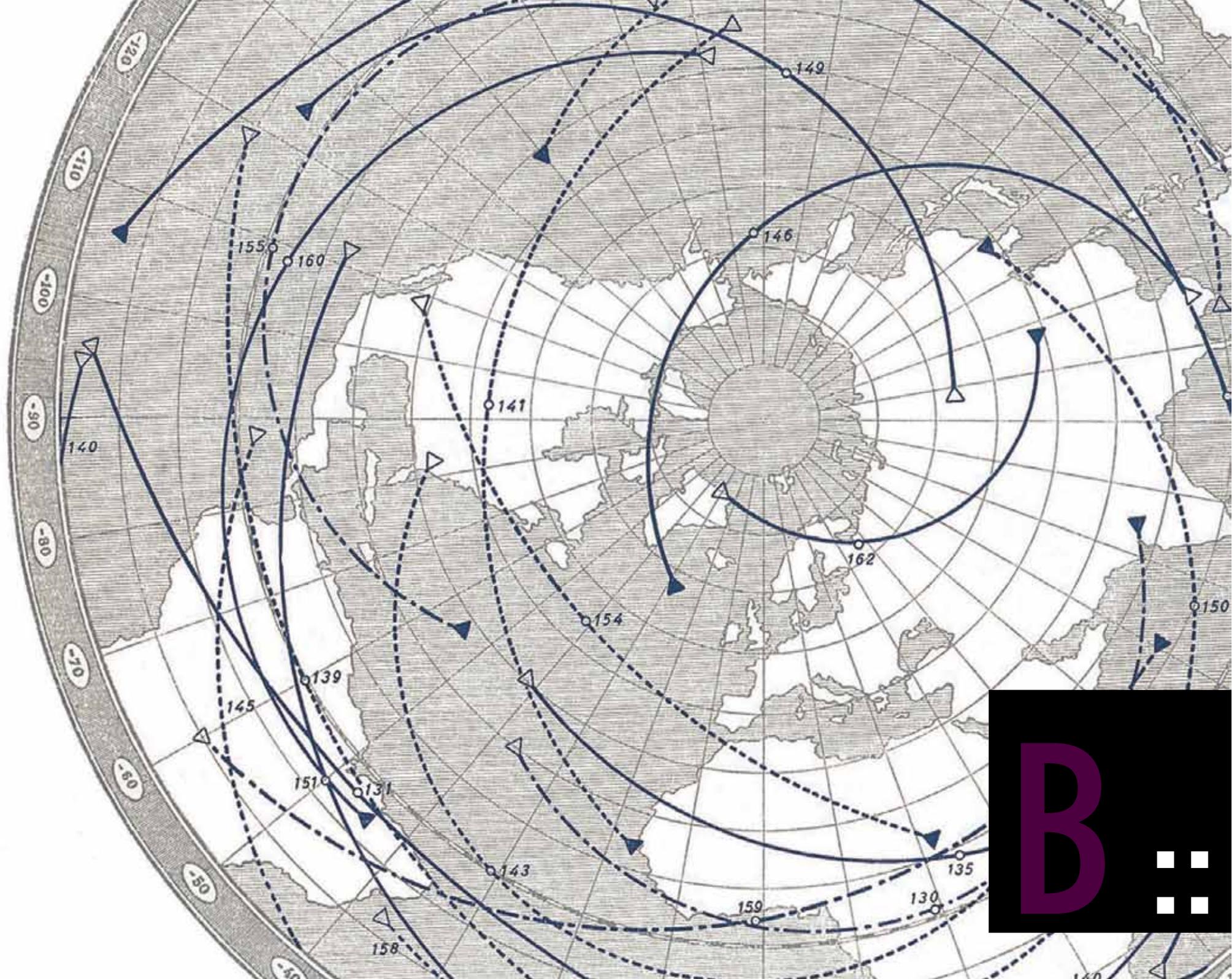


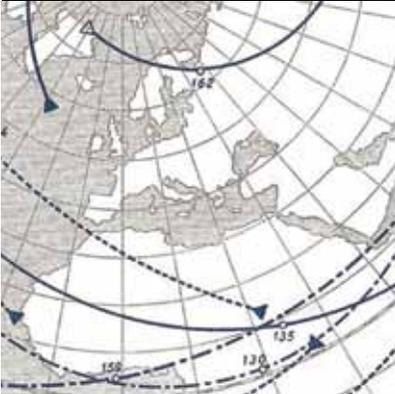


ISSN 1853-1172

1853-1172



06



Bienvenido a *Brevis*, lector.

*Brevis* es una publicación de SEMA, la Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina. Constituye un medio ágil, de sencilla lectura, pensado para exponer el ideario y los variados intereses de quienes estudiamos el campo de la forma. *Brevis* nace porque en SEMA deseábamos encontrar el modo de estar comunicados a través de un medio que contribuyera a construir espacios de genuino intercambio intelectual, con el convencimiento de que el marco de nuestros congresos y las varias jornadas que las asociaciones regionales de la institución habitualmente organizan —si bien fundamentales en nuestra estructura— no siempre dan cuenta de las muchas y ricas reflexiones ligadas al territorio de la Morfología y que suelen orientarse hacia muy diferentes zonas de reflexión.

*A partir de este número, Brevis deja de publicar las novedades institucionales de SEMA. Hemos considerado que las mismas ofrecen una dinámica mucho mayor a través de nuestro sitio web y, sobre todo, a través de las redes sociales. Nuestra sección Lecturas, como es habitual, ofrece trabajos de nuestros colegas del país y del exterior. Con el horizonte de nuestro próximo congreso de Mar del Plata 2013, en Ensayos presentamos un importante trabajo de Martin Jay sobre la relación entre verdad y mirada y un segundo texto de Jacques Rancière, desarrollado a partir de la obra del cineasta ruso Aleksandr Sokurov. En el comienzo del tercer año de nuestra publicación, Brevis sigue intentando consolidar un espacio plural, por lo que hemos incorporado dos artículos de opinión en la sección Plus. Como siempre: un enorme agradecimiento a nuestros lectores. ¡Hasta Brevis 07!*

**BREVIS :: 06**

**ABRIL 2013**

ISSN 1853-1172

*Brevis* es una publicación regular de SEMA, Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina.

Cualquier artículo puede ser reproducido en tanto se mencione fuente y autor, solicitando autorización por escrito a la dirección de *Brevis*.

*Dirección:*

Horacio Wainhaus

—

*Comité editorial:*

Roberto Doberti + Claudio Guerri + Homero Pellicer + César Pereyra ( x SEMA) + Giovanni Alletti (Venecia) + Lucrecia Escudero Chauvel (Paris) + William Huff (Pittsburgh) + Denes Nagy (Hungria) + Werner Schulze (Viena) + Alfredo Tenoch Cid Jurado (México).

—

*Editor responsable:*

Patricia Muñoz  
Gorriti 4384 [1414] CABA

—

*Diseño:*

Alterio Scifi

—

*Contacto Institucional:*

www.sema.org.ar

—

*Contacto editorial:*

arsheuristica@gmail.com

## **B :: LECTURAS**

**5**

HORACIO WAINHAUS

**6**

EDITH STRAHMAN

**8**

JOAQUÍN ORDÓÑEZ

**9**

SIGFRIDO CAÑIZAL ARÉVALO

**10**

PATRICIA MUÑOZ

**11**

CARLA ANTONINI

## **B :: ENSAYO**

**14**

MARTIN JAY

**24**

JACQUES RANCIÈRE

## **B :: PLUS**

**28 / 33**

RELATOS X CHARMS + OPINIÓN X FERREYRA / KULEKDJIAN + BREVIS HOY + IMAGO BREVIS

## **Presentación**

**Modos de modelar: Olafur Eliasson**

**Aconteceres del color**

**La forma industrial**

**Dualidad. Lo bello y lo feo [primera parte]**

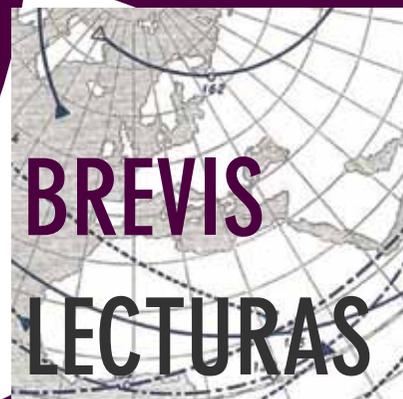
**Rescate de la sombra**

**Arthur Bispo do Rosário y el vértigo de sus listas**

**¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada**

**El cine como pintura**

# LEC



## Modos de modelar: Olafur Eliasson

HORACIO WAINHAUS

Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) es uno de los artistas visuales que mayor peso tiene actualmente en la escena mundial. En Berlín —ciudad en la que vive y enseña— Eliasson dirige un estudio en el que trabajan alrededor de cincuenta arquitectos, artistas, filósofos, artesanos e historiadores. En ese espacio, el artista desarrolla lo que él mismo denomina *Instalaciones experimentales* en las que promueve la exploración de los modos en los que percibimos.

“Necesitamos reconocer que todos los espacios están impregnados de intenciones políticas e individuales, relaciones de poder y deseos que funcionan como modelos de compromiso con el mundo”. Eliasson sostiene que ningún espacio carece de modelo: “Esta condición no representa una pérdida, como muchos podrían pensar, al lamentar la eliminación de la presencia no mediada. Al contrario, la idea de que el mundo consiste en un conglomerado de modelos conlleva un potencial liberador puesto que hace posible la renegociación de nuestros entornos”.

Una de las preocupaciones centrales de Eliasson es nuestra relación con el tiempo. “El espa-

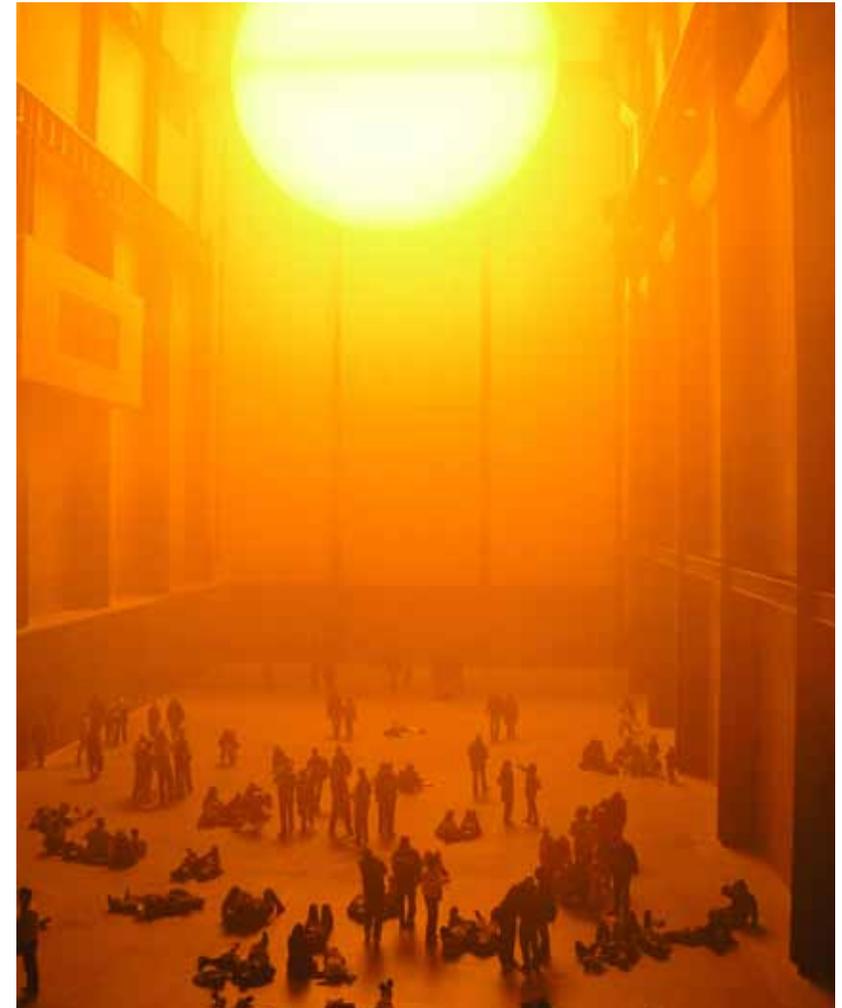
cio no existe simplemente en el tiempo; es del tiempo”, sostiene.

En un libro que reúne varios de sus escritos y que lleva el hermoso título *Leer es respirar, es devenir*, Eliasson escribe que, como humanos, tenemos la posibilidad de vincular un momento con el siguiente, creando la sensación de presencia. Pero “el *ahora* se ha estirado para que dure más y más tiempo”. Cuando realizó *The Weather project* (ver foto) en la Tate Gallery (una obra en la que el artista humidificó el ambiente y lo tiñó con miles de lámparas amarillas) escribió que “el tiempo atmosférico y su predicción es un excelente ejemplo de la frontera entre *aquí* y *ahora*”.

Un mapa del tiempo atmosférico es, además, una enorme fuente de conciencia colectiva, como quedó demostrado con la participación de cientos de miles de personas en la obra. En la mayoría de las propuestas de Eliasson las acciones de los usuarios recrean continuamente las estructuras espaciales: “A menudo —afirma el artista— se olvida o se reprime esta condición, pues generalmente la sociedad occidental todavía está basada en la idea de un espacio estático no negociable”.

—>

—  
Ya no evolucionamos del modelo a la realidad,  
afirma Eliasson, sino del modelo al modelo.  
—



The Weather project. Turbine Hall. Tate Modern. Londres. Olafur Eliasson, 2003.

Así, la estructura de la mediación (o bien la idea de los modos en el que situaciones y cosas pueden experimentarse en forma mediada) adquiere un carácter central en toda práctica: en todos los niveles de representación hay grados que se encuentran en continuo estado de flujo y varían de acuerdo a los valores que toda situación pone en juego.

Esta apertura mental le ha permitido a Eliasson considerar determinantes para su *modus operandi* no solamente modelos artísticos o arquitectónicos “tradicionales” sino también “modelos de compromiso (...) de percepción y de reflexión”. En la práctica, la consistencia de esta posición requiere del artista borrar las fronteras entre el uso de modelos analógicos y digitales, pero también utilizar un sinnúmero de modelos de pensamiento y otros experimentos que *corresponden al trazado de cada situación*, en la que le es posible incorporar modelos-objetos, cuya distancia simbólica queda abolida por el planteo del artista.

“Mis modelos no son concebidos como estaciones racionalizadas en el camino de un objeto perfecto”, afirma Eliasson.

Sus construcciones buscan incentivar la conciencia de que “cada obra de arte resulta, ante todo, una opción o un modelo (...) Las obras de arte son sistemas experimentales, y las experiencias de éstas no se basan en una esencia que se encuentra en las obras en sí, sino en una opción activada por los usuarios.”

En *Los modelos son reales* (2009) Eliasson afirma que somos testigos de un cambio en la relación tradicional entre realidad y representación. Escribe, lúcidamente, que “ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, al tiempo que reconocemos que, en realidad, *ambos modelos son reales*. En consecuencia, podemos trabajar de un modo muy productivo con la realidad experimentada como un conglomerado de modelos. Más que considerar el modelo y la realidad como modalidades polarizadas, ahora funcionan al mismo nivel. Los modelos han pasado a ser coproductores de realidad.”

#### Referencias bibliográficas

- Eliasson, Olofur. *Los modelos son reales*. Barcelon: GG, 2009.  
Eliasson, Olofur. *Leer es respirar, es devenir*. Barcelona: GG, 2012.

## Aconteceres del color

EDITH STRAHMAN

Habitar el color presupone una *siendo* del color en acto. Las experiencias de y con el color se inscriben en el devenir de lo múltiple al poner en juego valores y sentidos contingentes e históricos que, desde una voluntad proclive a las búsquedas, compone y afirma el azar como creación. Se impone repensar las categorías didácticas, plantearlas en términos paradójicos, no aceptarlas como naturalizadas, poner en cuestión algunas jerarquías que ordenan sistemática y racionalmente el estudio de las experiencias de color.

*Primarios*: lo primario como primero y elemental punto de partida, o como arribo sintetizador que racionaliza, para volver inteligible, lo que sin embargo se nos da como sensible.

*Secundarios*: segundos prohibidos por unos primeros que disputan ese privilegio intentando romper con las tríadas y configurar tétradas ¿armónicas?

*Terciarios*: últimos en escala jerárquica y aunque expulsados del círculo cromático, vuelven a las tierras en busca de los óxidos primigenios y de la alquimia de las mezclas.

*Armonías*: presuponen un estado de equilibrio ideal sustentado en la métrica de las ve-

ciudades y de las proporciones.

*Contrastes*: propician diferencias, notas y resaltes que subvierten esa armonía ideal, incorporando la imperfección, las luchas y el conflicto de la vida cotidiana.

*Tono*: conlleva rasgos diferenciales de identidad: lo mismo y lo otro, posibilita reconocimientos y distinciones.

*Valor*: asociado a la luminosidad del color, deviene escala métrica entre polaridades extremas, desde la máxima luz hasta su ausencia total, ambas cuasi imposibles de lograr en nuestra cotidianeidad perceptiva.

*Saturación*: pureza cromática que jerarquiza al color en su intensidad, así como degrada las desaturaciones que se van alejando de esos grados ideales cuasi modélicos.

#### *Habitar el color*

Las *prácticas del hacer* permiten desplazarnos desde una *racionalidad analítica* proclive a la abstracción hacia una *sensibilidad plástica* que incorpora las mezclas y las hibridaciones para poner en juego acciones —verbos que disparan o congregan sentidos múltiples y potencias del hacer.

*Dar forma:* es un don que se conquista, se busca en lucha con la materia pigmentaria que al mezclarse tiende a enturbiarse, a disolverse en la neutralidad de los grises hasta devenir lo otro: un no color. ¿El color nos es dado culturalmente o debemos conseguirlo y asumir otras, nuevas convivencias?

*Formar:* en tanto materia el color busca la forma, aunque no llega a estabilizarse en ella, en un rodeo interminable del hacer sin llegar nunca a ser. La materia como potencia o *dynamis* se da en la plasticidad de las tonalidades que se mezclan y se transforman, alteran los valores y brillos aclarando u oscureciéndose, o retornando a saturaciones intensas que conviven con neutralidades opacas y tenues. Inconformidad de las paletas que se resisten a configurar partidos cromáticos estables. En tanto forma, el color estabiliza y da figura al poder del material fijado a las superficies, pero en su devenir espacialidad, vuelve a su condición de materia y se transforma con las luces y las sombras, las propias y las arrojadas.

*Transformar:* el color modifica la forma al disociarla y compartimentarla o integrarla a otras. Atenúa las diferencias o las potencia. Se nos figura y aproxi-

ma hasta devolvemos la mirada, o se aleja en profundidad en su devenir fondo. Siempre inestable, cambiante, local y relativo a su entorno: sinestesia de los sentidos que por asociaciones significativas nos inducen a proyectar temperaturas (cálido-frío) en materias inertes.

*Enmascarar:* La etimología del color nos remite a “celare, ocultar, esconder. Pero, ¿qué oculta el color?; “El color expone el deseo pero oculta el objeto” (R. Barthes), en una dialéctica del mostrar y ocultar los cuerpos.

*Envenenar,* en sentido literal y metafórico: veneno de los pigmentos que se alejan de los colores primitivos y de la luz artificial que agrede el espacio público desde las carteleras de publicidad y los letreros luminosos, en una sobreabundancia de estímulos, excesos, extravíos y alucinaciones.

*Relevar:* poner en relieve, resaltar, ponderar. Activar cartografías que ponderen composiciones y acentos cromáticos, a partir de las capacidades del color de abordar la espacialidad y sus dinámicas.

*Revelar:* dar a ver, hacer ver. Acciones poiéticas que hacen posible y visible el color como emergencia proyectual que co-

munica y propicia sensaciones y asociaciones significativas.

*Imaginar:* el color se nos vuelve imagen en acto, nos hace pasibles a la presencia de la pintura. En palabras de Lyotard “pasibilidad por la cual el espíritu es accesible al acontecimiento material, para ser <tocado> por éste: cualidad singular, incomparable —inolvidable e inmediatamente olvidada— del grano de una piel o una madera, la fragancia de un aroma, el

sabor de una secreción o una carne, así como un timbre o un matiz.”

#### *Aconteceres del color*

Esto que acontece, es el color: más allá de nuestra voluntad de dominarlo, para lograr la calma de lo inteligible, la tranquilidad de las formas conocidas y reiteradas. El acontecimiento, como sentido, no es lo que sucede sino lo que debe ser comprendido,

querido y representado en lo que sucede. El mundo del sentido tiene por estatuto lo problemático, las paradojas (Deleuze).

El color, como acontecimiento, discurre entre las errancias del hacer y nos interpela desde su presencia espectral, siempre fugaz y móvil.

Como en los sueños que se nos desvanecen al tratar de asirlos. El color incita a andar a tientas y admitir nuestra imposibilidad de aprehenderlo.

#### Referencias:

- Barthes, Roland. La aventura semiológica, Cap. “La Retórica Antigua”. Madrid: 1993. Paidós.
- Deleuze Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: 1994. Paidós.
- y “Nietzsche y la filosofía”. Anagrama. Barcelona: 1986.
- Lyotard, Jean François. *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*. Cap.: Después de lo sublime, estado de la estética. Manantial, Buenos Aires: 1998.
- Strahman, Edith. “El color del texto”. *Revista científica de la Universidad Blas Pascal*. N° 15. Córdoba: 2001.



Aire y Agua. 1,20 m x 1,20 m. Edith Strahman, 2012.

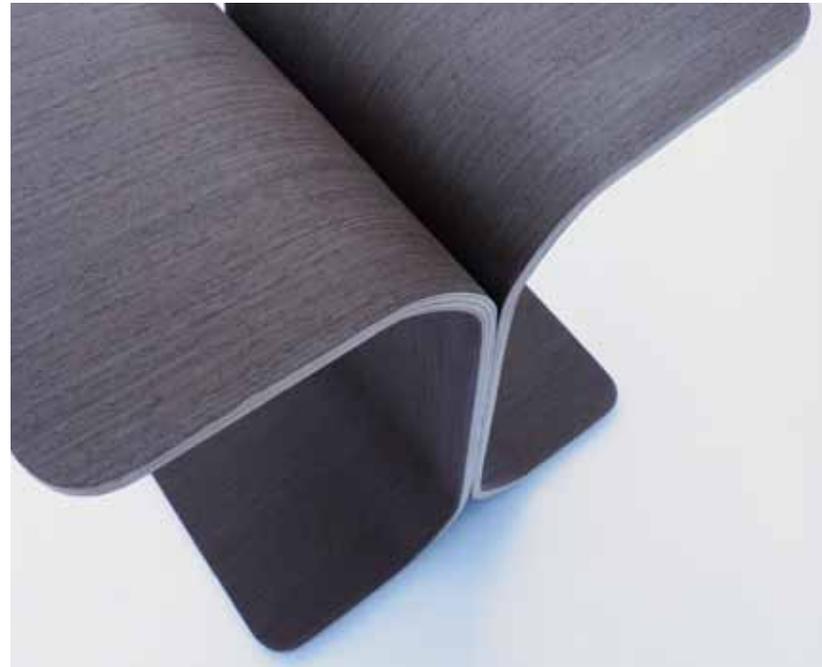
## La forma industrial

JOAQUÍN ORDÓÑEZ

En el campo del diseño industrial, los criterios y métodos morfogenetivos han demostrado ser un importante factor diferencial con respecto a la producción que no posee este tipo de desarrollo. Este trabajo plantea la necesidad de profundizar en varios aspectos acerca del material con el que el diseñador industrial imagina sus productos, y que permiten traducirlo en formas utilizables y en objetos factibles. La forma, entonces, ya desde su misma concepción, atraviesa exámenes ergonómicos, culturales y funcionales. Además, debe operarse en ella un “cambio económico”, para que se adecue a los criterios de serie que la conviertan en una forma industrial. El diseño debe dar respuesta tanto a los requerimientos formales como a los funcionales. El objeto no puede ya desatender a los materiales de lo que pretende estar hecho: ahí el desafío del diseñador para no forzar su expresión y para convertirse en un verdadero decodificador de la materia, de su estructura, de su comportamiento, aroma, color, textura, peso, todo ello parte inalterable de la percepción formal final de cualquier objeto. A través de su materia éste se expresa,

esgrime su capacidad formal, lo utiliza según su naturaleza, su estructura y tiene en cuenta su conveniencia, convivencia y comportamiento en la naturaleza con otros materiales.

En el siglo pasado hemos visto el florecimiento de la industria del contrachapado curvado y su aplicación a diversos ámbi-



tos del diseño: la expresividad del material ha demostrado su longevidad y vigencia, y quizás sea esa una de las claves en la generación de formas que han contenido el código genético de un material extremadamente funcional que ha transformado

a varios de sus exponentes en clásicos universales.

El “T”, un banco de perfil doble T, se genera a partir del cubo como forma canónica.

Desde el nivel entitativo, se han buscado rasgos implícitos en su configuración que representen dicha figura. De esta manera, se ha analizado su

modo de concretar una única línea continua, evocando los posibles caminos “circulares” de un cubo. Así la forma conceptual de “circularidad” del cubo le otorga movimiento a su característica quietud.

El *T* banco emerge con cierto misterio que lo envuelve al mostrarse estable frente a su única estructura de soporte. Hay que probarlo para comprender lo que hemos dado en llamar su “nobleza *T*”. Así, del mismo modo —en crecimiento formal y en búsqueda de sus capacidades generativas— surge el perchero *Luc*. En su evolución, *Luc* va tomando los aspectos funcionales básicos de un objeto de su tipología: adquiere altura, inclina sus soportes y tiende a estabilizar su base. Su evolución, ahora, depende del refinamiento. Las diferentes alturas jerarquizan la posición de sus huéspedes y lo soportan en forma amable no permitiendo que se arruguen ofreciendo amplios radios de apoyo. Ahora la base del perchero *Luc* se ha abierto hacia los lados de forma de estabilizar su actitud esbelta, cumpliendo su función en forma responsable. *Luc* aplica la clásica receta: “la forma siguiendo a la función”. Para cumplimentar esto, el material se erige en la clave de toda forma industrial.

## Dualidad. Lo bello y lo feo [primera parte]

SIGFRIDO CANIZAL ARÉVALO

*Es tan peligroso estar de acuerdo con algo sobre lo que no se sabe qué es como rebelarse contra ello*

Marta Zátonyi

El ser humano vive en naturaleza, sobrevive de la naturaleza, pero toda su vida lucha contra ella. Ese saberse o imaginarse agredido, la postura engreída de dejar huella, de mostrar su poderío sobre los indefensos, revela que al contrario de mostrar un entendimiento, no quiere razonar ni entender o mínimamente convivir pacíficamente con ella.

Como indica Rodolfo Kush, el inconsciente prende en la llanura, en la selva, en la naturaleza. La conciencia concentra su tensión ficticia en las ciudades, esa conciencia que lleva a la nada, a la muerte. Europa, con su colonialismo impuso esa conciencia citadina aquí en América. En el análisis de la historia para los “americanos” se debe hacer desde su propio vector con cierta fe en lo irracional y pensando en que el paisaje (la naturaleza) es factor básico de toda esta estructura, tomando como estructura la creencia, comunidad, lo cotidiano y reglado o normado.

“La necesidad del agua para que nacieran las plantas llevó a los pueblos mesoamericanos a la observación constante de los ciclos de lluvia y de secas; conforme a ello elaboró un calendario en donde los dioses tenían relación con ambos aspectos”. En este párrafo Matos nos habla de cómo se concibió la dualidad, que parte de un todo que se desdobra en fracciones sucesivas. Es de particular importancia el manejo de pares opuestos, este es un concepto común en las culturas de este continente, como por ejemplo la cultura azteca. Esta civilización concibió una representación para los cuatro puntos cardinales en oposición. El norte era la muerte, lo seco; contrariamente el sur se relacionaba con la fertilidad, lo húmedo. Al este le correspondía lo masculino y al oeste lo femenino.

El hecho de la dualidad constante se presenta en textos tan actuales como el de Doberti: “Desde otro ángulo, cabe señalar que en general las teorías se formulan a lo Jano, con dos caras. Las teorías tienen una cara propositiva, aquello que dicen y pretenden explicar o alumbrar, y una cara opositiva, el rechazo y hasta el ataque de aquella otra teoría previa que opera sobre

ese mismo recorte de lo existente o de la palabra. La teoría se arma no solo como intento explicativo sino porque hay algo que molesta, porque hay una disconformidad con versiones preexistentes, o una incomodidad porque se ignora o escabulle una porción de la realidad que merecía estar a la luz”.

El texto citado se considera una dualidad cognoscitiva. Esta explicación, un tanto abstracta pero muy clara acerca de cómo

se formulan las teorías puede aplicarse perfectamente a la creación artística precolombina. Dado que en aquellos tiempos no había una diferenciación entre bello y feo, los dos conceptos coexistían en la obra.

El concepto doble contrapuesto no es exclusivo de las culturas mesoamericanas, los helénicos tenían un término muy similar o tal vez idéntico, la “dialéctica”, la *διαλεκτικὴ τέχνη* (*dialektiké techné*) de los



griegos es un método de razonamiento que enfrenta posiciones diferentes para confrontarlas y extraer de ellas la verdad.

Una vez aclarado qué se entiende por dualidad, resulta fundamental considerar la siguiente reflexión que realiza Zátonyi: “La Historia del Arte nace junto a los tiempos del neocolonialismo, y junto con sus grandes valores peca también de la ideología del amo, se estructura a partir de la voz del amo. La Historia del Arte relata la historia del arte occidental, y dentro de ella, de lo epicéntrico”.

Esto nos lleva a pensar si en realidad los conceptos de arte como tal, se pueden aplicar a la creación “artística” de las culturas mesoamericanas.

Surgen algunas preguntas ¿Es en realidad la mirada precolombina o mal llamada americana, a su obra conceptual religiosa diferente a la mirada actual del mestizo o del europeo? ¿Será que el llamar feo o bello a algo, forma parte de ese carácter segregador, infrarracional, “abstracto”, inducido a este continente por parte de Europa colonialista?

Referente al ser mestizo o mezclado, Octavio Paz advierte: “El hombre, nos dice el mexicano, es un compuesto, y el mal y

el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis”.

El mestizo descompone todas las partes para estudiar eso que le inquieta, pero no solamente eso: a cada parte le corresponde su contrario. En el caso de las antiguas civilizaciones, lo que hicieron fue descomponer la naturaleza, “la vida” y ordenarla en pares opuestos, sol-luna, nacer-morir; dotarlos de deidades y ofrendarles toda su obra creativa, muy diferente al pensamiento sintético occidental.

Respondiendo al segundo cuestionamiento, podemos decir que el pensamiento y el actuar del español conquistador desvalorizando, destruyendo y suprimiendo a su paso todo lo que encontraba, puede ser cuestionado con el solo hecho de remitirnos e investigar la cultura que el mismo conquistador quiso minimizar. Un claro ejemplo es el poema “Mi hermano el hombre” (Netzahualcóyotl, S. XIII):

Amo el canto de zenzontle  
pájaro de cuatrocientas voces,  
amo el color del jade  
y el enervante perfume  
de las flores,  
pero más amo a mi hermano:  
el hombre.

## Rescate de la sombra

PATRICIA MUÑOZ

Busquemos imágenes de productos y estudiemos sus sombras. Nos sorprenderá descubrir que cada vez hay menos sombras y más brillos y reflejos. Los objetos flotan en un infinito, aislados, sin sombra. En el mejor de los casos encontramos zonas difusas, más oscuras, alrededor de los apoyos. ¿Será que las sombras están tendiendo a desaparecer?

Vamos a encarar la defensa de algo tan inmaterial pero relevante como la sombra de los objetos. Lo haremos ya que creemos que es un elemento expresivo muy poco valorado en la mostración de productos. No sólo agrega información a la del dibujo o fotografía —como podría ser facilitar la lectura de la espacialidad del producto— sino que permite reafirmar aspectos de su caracterización.

*Algunos apuntes sobre las sombras en la cultura:* La posible extinción de la sombra es sorprendente además, porque durante cientos de años el hombre —en las más diversas culturas— le ha otorgado una presencia significativa en sus expresiones, costumbres y rituales. Frazer explica que pueblos indígenas consideraron a la sombra parte viviente del hombre o del ani-

mal, a tal punto que creían que el daño hecho a la sombra era sentido por el cuerpo de quien la proyectaba. En China los que dirigían el funeral se ponían del lado de la tumba que estaba más alejada del sol para que su sombra no cayera en la fosa. Los griegos, en la antigüedad, celebraron los sacrificios a los muertos al mediodía, en “la hora sin sombra”. En América precolombina las pirámides escalonadas se construyeron orientadas en relación al movimiento del sol, ya que se debía subir y bajar las escalinatas en relación directa a



éste para que las sombras fueran las correctas. De todo lo antedicho se puede inferir la relevancia que en distintos lugares y pueblos tuvo el concepto de sombra.

Las artes han preservado la presencia de las sombras: aparece por lo general como *el doble* y su riqueza radica en su falta de equivalencia y en el rasgo diferenciado. Por ejemplo, en la literatura se manifiesta como una presencia autónoma. En “William Wilson”, el cuento de Edgar Allan Poe, la sombra es el doble del protagonista y lo persigue, juzgándolo. También suele aparecer así en el cine, vinculada a la antigua idea de que en el juicio de los muertos, la sombra de cada individuo — habiendo sido su compañera inevitable— atestiguaría contra él. En otros casos se la ha asociado a los difuntos —y por lo tanto a los fantasmas, a quienes no tienen ya materialidad. Shakespeare lleva al máximo este carácter virtual de la sombra con la definición: “un sueño no es más que una sombra” y va aún más lejos al decir que la ambición “es la sombra de una sombra”. Nuestro Jorge Luis Borges da otro giro en el “Elogio de la Sombra” relacionándola con el avance de su ceguera, que aumenta las sombras que le per-

miten, sin embargo, encontrar otra luz.

No esperamos que se vuelva a considerar “animada” a la sombra ni que busquemos fantasmas en ellas. Solo pretendemos recuperar la capacidad de reconocerla en lo cotidiano, de despertar la curiosidad de la mirada para descubrir los límites de su reconocimiento, su juego de identidad y diferencia entre proyectante y proyectado, la deformación en la proyección sobre otros objetos.

*Las sombras y los objetos de diseño:* Si las sombras son tan importantes, ¿cómo podemos explicar que los objetos “las estén perdiendo”? Una de las causas de extinción pueden ser los cambios que se han producido en los dos elementos indispensables para su existencia: la fuente de luz y el objeto. Las fuentes han evolucionado técnicamente con mucha rapidez, permitiendo la incorporación de distintos tipos de iluminación en el habitat. La luz focalizada ha facilitado el cambio de centros de iluminación únicos a múltiples fuentes, que desdibujan la sombra de los objetos al multiplicarla. La iluminación indirecta, la luz ambiental, también atenta contra ellas. En relación



—  
Los “sin sombra” son los muertos  
o quienes perdieron su alma.  
—

a los objetos, se ha producido un cambio significativo en su materialización. Ha proliferado el uso de superficies cromadas, metales pulidos, plásticos brillantes y transparentes que reflejan “el afuera” sobre su superficie. Quien haya intentado fotografiar un objeto de acero inoxidable pulido puede dar cuenta de las tretas que debe realizar para no aparecer “adherido” a la superficie del producto. Pero de

ningún modo este cambio podría dar cuenta de la “desaparición” de la sombra arrojada. En este sentido podemos referirnos a la tendencia, o la “moda”, de mostrar los objetos sobre un infinito, aislados del contexto, inclusive de su sombra. Así, se busca solamente resaltar ese objeto: esto sucede tanto en publicidades y fotografías de producto como en las simulaciones por ordenador. Y el dibujo tampoco escapa

a este fenómeno de disolución de las sombras. El uso mecánico y estereotipado del *rendering*, con sus leyes pragmáticas: “un fondo de color oscuro levanta el dibujo” y “para que el fondo no compita este debe ser un rectángulo o una figura geométrica simple” han hecho proliferar una aburrida reiteración de dibujos del mismo tipo, donde ese famoso “rectángulo oscuro” podría reemplazarse más efectivamente por la sombra. Nos referimos a efectividad en dos aspectos: “compite menos” con el dibujo y a su vez brinda información adicional sobre el producto. Esta información preanuncia o confirma características del objeto proyectante. Inclusive puede “mentirse” la sombra, para resaltar alguna característica y adscribirse así al juego previamente explicado de equivalencias y diferencias. Hoy el proyecto intenta compensar el avance de la virtualidad —que la incorporación de la informática en el habitat nos impone— rescatando las cualidades sensoriales de la materia. Del mismo modo —ante al peligro de extinción que nos ocupa— proponemos iniciar el camino para que los objetos *recuperen su sombra*: los “sin sombra” son los muertos o quienes perdieron su alma.

## Arthur Bispo do Rosário y el vértigo de sus listas

CARLA ANTONINI

Durante los 50 años en los que estuvo internado en un hospital psiquiátrico el brasileño Bispo do Rosário. (1909-1989) realizó cerca de 800 piezas que hoy son calificadas como obras de arte.

Su amplia e irracional cosmología cimentada en la mística —él como hijo de Dios enviado a reproducir el mundo luego del día del Juicio Final— fue la fuerza que motivó un trabajo tenaz y homogéneo. El propósito de este gran inventario, cuyo orden es el de un discurso autorreferencial, no es otra cosa que una Gran taxonomía, una memoria perfecta de todo lo él consideraba que debía ser contado. Es así como podría definirse su tarea desde *El vértigo de las listas*, texto en el que Umberto Eco delinea como listas originariamente “prácticas” acaban, después de una reinterpretación con fines expresivos, siendo “poéticas”.

Desde el discurso artístico, los trabajos de Bispo fueron catalogados y registrados a modo de colección (partes de un conjunto). La biografía disponible fomentó, en base a supuestos, las relaciones entre las obras. Emparentando aspectos formales —por vía de la repetición de técnicas, tipos de resoluciones materiales, conocimientos y experiencias de la vida

del autor— el universo mercado-arte logró cristalizar y construir la idea de Bispo do Rosário-artista, y delinear su estilo.

Foucault puso en evidencia que toda producción puede interpretarse sustentándose en transformación de documentos en monumentos. Un sistema de exclusión, un discurso arbitrario-convenido.

Podría así sugerirse que hay un otro verdadero autor del discurso a los que conferimos identidad mediante la lectura de su obra. La polisemia se pone de manifiesto frente a la idea de un *Mundo-Bispo* que se presenta en todas sus piezas como el integrador de diversas clasificaciones, por más disímiles que estas fue-

sen. y da justificaciones de sobra para abordar cualquier trabajo sin temer inconsistencias.

La unión de los materiales (maderas, cartones, juguetes de plástico, utensilios de cocina, botellas, telas, ropa, calzado, etc.) las formas, las palabras, los nombres, los múltiples objetos, así como los conceptos, abstraídos de su función, fueron resignificados y apreciados sin mayores problemas como signos de arte. Así, el paciente loco-indigente-artista-genio (según cómo se lo mire) transitó, sin ser conciente de ello, de actividades artísticas típicamente posmodernas: *Trash Art* (Arte Basura), *Recycle Art* (Arte Reciclado), Libros de

artista, *Collages* y otros, basados prácticamente en operaciones de *Ready Made* y *Assemblage*.

Producto de sus vaguedades, las asociaciones libres de Bispo produjeron trabajos sorprendentes: textiles puntillosamente bordados, muestras de su caligrafía, montajes, carpintería, el estudio de la miniatura —como el modelismo aplicado a sus navíos—, planos, reutilización de objetos industrializados y las agrupaciones reiteradas. Los resultados de los procesos terminaron siendo, casi inexplicablemente, similares a los de las vanguardias contemporáneas con sello regional.

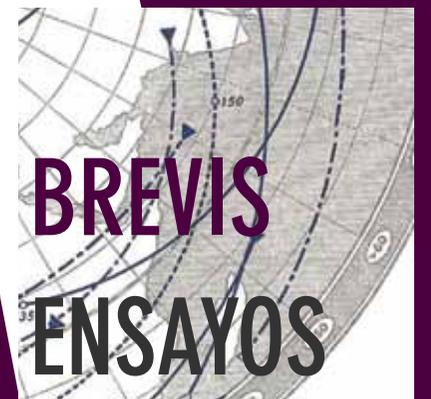
El poético Bispo consiguió, cual coleccionista de Baudrillard, morir con su obra: ser la misma obra; objeto del propio análisis; el último de la colección.

Tras el rótulo de “la crítica” se esconde la inocencia profunda por parte de aquel que produjo sin saberlo un laberinto (indescifrable por momentos) que por su complejidad y originalidad, llama a nuestra atención.

Sin cuestionarlo, desde la crítica del arte y el diseño —o simplemente con la sensibilidad de un lego—, podemos observar sus piezas: olvidando o no sus intenciones para solamente disfrutar de la experiencia estética.



# MSA



**BREVIS**  
**ENSAYOS**

B :: ENSAYO / 1

## ¿PARRESÍA VISUAL?

### MARTIN JAY

Afirma Martin Jay (New York, 1944) que el arte es la resolución de una forma por otra. Historiador de las ideas y profesor de la UC Berkeley, Jay es seguramente uno de los pensadores contemporáneos que más profundamente ha analizado el tema de la visión en la filosofía y en la cultura de Occidente.

FOTOGRAFÍA DE PAUL CÉZANNE (1861)



### INTRODUCCIÓN

*Parresía* es un término griego que significa “libertad para decirlo todo”. Es decir: libertad para hablar con toda la verdad pensada. Quien encarna esta calidad moral y social es el *parresiatés*. El *parresiatés* no oculta nada: abre su corazón y su alma al decirlo todo. Comunica la verdad aunque esta no sea del agrado de los demás y sin medir riesgos.

Si bien Jay afirma que una parresía visual, una experiencia de verdad “a través del mostrar” o de la mirada no es del todo posible, las ideas que desarrolla en este artículo —cuyo título completo es “Parresía visual. Foucault y la verdad de la mirada” y apareció originalmente en la revista española *Estudios Visuales*— nos seducen y nos invitan a explorar la posibilidad de la parresía a partir de una conocida afirmación de Cézanne y buceando en el pensamiento de Foucault, cuyos diferentes desarrollos acerca de las prácticas visuales Jay discrimina con brillantez.

Martin Jay —autor de libros como *La Imaginación dialéctica* (1988), *Adorno* (acerca de La Escuela de Frankfurt, 1988), *Socialismo fin-de-siècle* (1990), *Campos de Fuerza* (2003) y *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme* (2004)— ha distinguido tres subculturas visuales en el seno de la modernidad: el perspectivismo cartesiano (“o de la frialdad abstracta”), el “arte de descripción” —asociado al empirismo de Bacon— y la visión barroca (“que está “fascinada por la opacidad, la ilegibilidad y el carácter indescifrable de la realidad”).

La consideración de un nuevo universo sensible contemporáneo (que borraría progresivamente o de un plumazo, lo mismo da) el sólido rostro de la modernidad no escapa a su aproximación. Anudadas en este artículo con el pensamiento de Michel Foucault, las ideas de Jay no eluden las consecuencias que suponen para el mundo cultural moderno —vertiginoso, imprevisible— volver a pensar en torno al racionalismo y el cálculo, al empirismo tecnológico y a la hermenéutica.

—

Foucault discriminó entre diferentes prácticas visuales, encontrando algunas más benignas que otras. Así pues, la consecuencia de que su análisis de la mirada médica o la evocación del panóptico de Bentham como típico del orden disciplinario moderno de vigilancia pudiesen ser extendidos a la visualidad en general es errónea.

—

“Hemos recibido un mundo ininteligible, tenemos que volverlo más ininteligible todavía”, afirmaba Jean Baudrillard. A Baudrillard le interesaba lo enigmático, lo insoluble: “(...) el arte, y el pensamiento también, es una manera de mantener las cosas en su carácter insoluble, de resistir precisamente a la explicación y a la solución. (...) No es una solución: es una resolución. La resolución es otra cosa, no da una clave. *Las formas se resuelven unas dentro de las otras*. Es la resolución de una forma por otra, eso es el arte”.

Sí: es posible que en cierto momento el género humano atraviese algún límite más allá del cual ya nada pueda considerarse verdadero o falso, entrando a un campo en el que las reglas del juego nos sean absolutamente desconocidas. “A menos que volvamos atrás para encontrar de nuevo ese punto de determinación, habrá que continuar en la destrucción actual”, dice Elías Canetti. Esperanza amarga. Pero aun así, continuamos. Y es en esa dirección que el trabajo de Martin Jay propone una práctica absolutamente central: la de buscar capturar el sentido en medio de esta continua rotación de los signos.

H.W.

-----

PARRESÍA VISUAL.  
FOUCAULT Y LA VERDAD DE LA MIRADA

MARTIN JAY

“La tarea del decir verdadero es un trabajo infinito: respetarla es una obligación que ningún poder puede economizar. A reserva de que imponga el silencio de la servidumbre”<sup>1</sup>.

El famoso comentario de Cézanne en una carta a un amigo de 1905, “le debo a usted la verdad en la pintura y se la voy a revelar”, fue primero puesto en valor en 1978 por el historiador del arte francés Hubert Damisch en su *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, y luego, con ocasión del ampliamente discutido libro de Jacques Derrida *La vérité en peinture*, publicado

más tarde el mismo año<sup>2</sup>. En ese trabajo, Derrida desafiaba la distinción entre obra y marco, *ergon* y *parergon*, que había permitido a filósofos como Kant establecer un campo para el arte autónomo, desinteresado, diferenciado de todos los discursos e instituciones circundantes. En su lugar, insistió Derrida, el marco fue siempre permeable, permitiendo al mundo exterior invadir la obra de arte.

Excrecencias aparentemente ornamentales como las columnas frente a los edificios o los ropajes sobre las estatuas no podían ser completamente separadas del propio objeto. De hecho, las nociones fundadoras del valor artístico —belleza o sublimidad o forma— provienen ellas mismas del exterior. Así, la verdad de una pintura no podría ser nunca establecida por mirar dentro de la propia pintura. De forma similar, con el debate sobre el modelo de *Un par de botas* de Vincent Van Gogh entre Meyer Shapiro y Martín Heidegger, una discusión que vio al crítico americano acusar a Heidegger de proyectar sus propios análisis filosóficos dentro de la obra al identificar en ella un par de zapatos de aldeano en lugar de los del propio artista, no podía ser tomado fácilmente un camino u otro. Derrida buscó socavar la afirmación de Shapiro al corregir la atribución de Heidegger mostrando que su propio argumento no era desinteresado, que era imposible conocer con seguridad lo que la pintura representaba. En otras palabras, la verdad de la pintura no podía ser establecida fuera de ella tampoco. Un tercer ejemplo explorado por Derrida concierne al estatus de la escritura en las pinturas de Valerio Adami, las cuales incorporan ejemplos literales de escritura en sus lienzos, firmas, cartas, incluso fragmentos de *Glas* del mismo Derrida, pero que eran difíciles de leer exclusivamente en términos formales, semióticos o miméticos. Aquí la consecuencia era que la promesa de Cézanne de revelar la verdad era muy difícil de mantener por la radical indecibilidad que mina cualquier búsqueda clara de la veracidad en la pintura ya sea dentro o fuera del marco.

No hay razón para ir más allá ahora en el complicado argumento de Derrida. Lo he introducido sólo como prolegómeno a la cuestión que quiero abordar en este ensayo, la cual concierne a la relación entre verdad y no meramente la pintura, sino la propia experiencia visual, en el trabajo de Michel Foucault.

¿Había en Foucault como en Derrida una profunda sospecha

—

Foucault entendió que su poder era limitado. En toda su ocupación sobre el poder, incluyendo el poder del ojo para dominar lo que es visto, Foucault reconoció, después de todo, lo inevitable de la resistencia.

—

sobre la habilidad del ojo para verificar afirmaciones verdaderas o producir aseveraciones garantizadas sobre la verdad? ¿Cuál fue su respuesta tácita a la afirmación de Cézanne de la obligación del pintor de revelar la verdad en sus lienzos? ¿Qué significaría para la verdad visual ser “contada”?

Por supuesto, ha habido una antigua relación, a menudo controvertida, entre visualidad y veracidad. En el marco jurídico, el testimonio del testigo ocular frecuentemente prevalece sobre lo solamente oído. La misma palabra evidencia, como ha sido apuntado a menudo, deriva del latín *videre*, ver. Metafórica o literalmente, muchas filosofías, idealistas tanto como empiristas, han privilegiado la iluminación, las luces, la transparencia, y la claridad en su búsqueda de la verdad. La teoría, cuya raíz se halla en la palabra griega *theoria*, ha sido a menudo relacionada con la experiencia visual de mirar a una representación teatral. De todos los sentidos, la visión ha parecido el más desinteresado por ser el más distanciado de lo que percibe.

Y aún así, como sabemos, la hegemonía del ojo ha devenido en tema de sospecha persistente en muy diferentes contextos discursivos. En un libro publicado una docena de años atrás llamado *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*<sup>3</sup>, intenté seguir una variedad de críticas a lo que puede ser llamado la tendencia ocularcéntrica de gran parte del pensamiento occidental. En esa narración, Michel Foucault jugaba un rol central, emparejado con Guy Debord en un capítulo sobre las opuestas modalidades de control social llamadas espectáculo y vigilancia. El libro fue recibido con generosidad y la propuesta general sobre el cuestionamiento francés de la primacía visual fue ampliamente aceptado. Pero si hubo una parte de mis argumentos que generó una resistencia significativa, fue mi comprensión de Foucault como ejemplar de la tesis principal del libro. De hecho, incluso antes de que el texto hubiera aparecido, una versión temprana de la afirmación había sido cuestionada por John Rajchman, en un ensayo cuyos argumentos he intentado responder en el propio libro<sup>4</sup>. Después de su publicación la inclusión de Foucault en la amplia red que tracé fue desafiada, de una manera matizada, por David Michael Levin y Thomas Flynn, y más vigorosamente por Gary Shapiro en un extenso libro dedicado por entero a la dialéctica del ver y el decir en

Nietzsche y Foucault<sup>5</sup>. Flynn resume sus comunes objeciones afirmando que “si Foucault se ha unido a muchos de sus contemporáneos franceses al combatir una epistemología visual que se extiende de Descartes a la fenomenología, lo hace con la ayuda de un método que parece en sí mismo sospechosamente ocular”<sup>6</sup>. Shapiro dispone los argumentos del amigo de Foucault, Gilles Deleuze, contra mi lectura y argumenta que Foucault “debe ser entendido en cuanto ha sustituido con una dupla de visibilidad y discursividad a la estética trascendental del siglo XIX de espacio y tiempo (...) Ni lo visible ni lo articulable (en contraste con una estética trascendental Kantiana) sería un don eterno; cada modo sería susceptible de un análisis histórico, o hablando con mayor precisión en Foucault, arqueológico, que revelaría su carácter específico en diferentes contextos. La visión no sería generalmente sospechosa o denigrada; más bien, cada situación estaría abierta a un análisis visual”<sup>7</sup>.

En todos estos ejemplos, la afirmación está hecha con relación a que más que ser constantemente receloso de la hegemonía del ojo en todas sus manifestaciones, Foucault discriminó entre regímenes escópicos o al menos entre prácticas visuales, encontrando algunas más benignas que otras. Así pues, la consecuencia de que su análisis de la mirada médica o la evocación del panóptico de Bentham como típico del orden disciplinario moderno de vigilancia pudiesen ser extendidos a la visualidad en general, es errónea. Mientras conocemos que leyó el panóptico como “análisis de un ‘ojo malvado’ transformado en arquitectura”, Shapiro sostiene que Foucault “no argumenta que la visión sea generalmente peligrosa; es un arqueólogo de lo visual, atento al carácter diferencial de los diversos regímenes visuales. Y dentro del espacio de una cierta época o cultura, está alerta de prácticas visuales dispares y posiblemente contradictorias”<sup>8</sup>. Encuentra una gran variedad de pintores —Shapiro enumera a Manet, Kandinsky, Klee, Magritte, Warhol, Michals, y Fromanger— como alternativas al siniestro régimen escópico basado en la vigilancia y el panóptico. Foucault, afirma Shapiro, obtuvo un gran placer de la pintura, cuya materialidad generó en él un amor incluso más profundo que el que tuvo a la literatura. Como Nietzsche y Lyotard, entendió el rol vital de las imágenes en el inconsciente, el cual, con permiso de Lacan, no estaba estructurado enteramente como un lenguaje.

—

“La parresía es una actividad verbal en la que el hablante tiene relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber.

—

Si la caracterización de Shapiro de mi posición está o no perfectamente ajustada no es algo que quiera abordar ahora, aunque debería apuntar que cito y conozco el argumento de Rajchman de que para Foucault, ver fue “un arte de intentar ver lo que es impensado en nuestro ver, y abrir todavía no vistos modos de ver”<sup>9</sup>. Estaría de acuerdo en que a pesar de su lamento sobre estar atrapado en el “imperio de la mirada”, Foucault entendió que su poder era limitado. En toda su ocupación sobre el poder, incluyendo el poder del ojo para dominar lo que es visto, Foucault reconoció, después de todo, lo inevitable de la resistencia. Pero no fue nunca una resistencia que pudiera derribar por entero el poder hegemónico que venía a prevalecer, únicamente evitaba su completa realización. En el caso del régimen escópico moderno, las prácticas visuales alternativas existieron y pudieron ser nutrientes, pero no pudieron restaurar la absoluta inocencia del ojo.

Mi auténtica ocupación en este texto afecta al modo en el que Foucault entendió la relación entre esas prácticas alternativas, que Shapiro y otros han encontrado benignas o incluso emancipatorias, y el tema de la verdad. La “voluntad de verdad” y su relación con la “voluntad de poder” fue, por supuesto, una de las preocupaciones continuas en Foucault, quien a menudo es entendido como continuador de Nietzsche al proveernos de una poderosa crítica de las verdades de la filosofía tradicional. En su curso de 1970 en el Collège de France sobre “Historia de los sistemas de pensamiento”, explicó la importancia de la dimensión visual de esas verdades tradicionales, en la Metafísica de Aristóteles por ejemplo: “La percepción visual, definida como la sensación de múltiples objetos dada simultáneamente a una distancia y como una sensación que no tiene conexiones inmediatas con las necesidades del cuerpo, revela el vínculo entre saber, placer, y verdad en la satisfacción generada a través de su acción propia. En el otro extremo, esta misma relación es transpuesta en el placer de la contemplación teórica”<sup>10</sup>. Nietzsche, en contraste, había entendido que el interés egoísta viene antes del conocimiento y las necesidades corporales preceden las verdades basadas en la percepción visual.

Incluso con anterioridad, en su apreciación de Bataille de 1963, *Préface à la transgression*, Foucault había ligado la tradición de la

filosofía especulativa, o como él la denominó “la filosofía de la reflexión”, con el sujeto creado por el privilegio de la visión: “Detrás de todo ojo que ve hay un ojo más tenue, tan discreto, pero tan ágil que, a decir verdad, su todopoderosa mirada roe el globo blanco de su carne; y detrás de éste hay otro nuevo, luego otros más, cada vez más sutiles, y que pronto sólo tienen ya como única sustancia la pura transparencia de la mirada. Se dirige hacia un centro de inmaterialidad donde nacen y se anudan las formas notangibles de la verdad: el corazón de las cosas que es su sujeto soberano”<sup>11</sup>. Fue la gran realización de Bataille, insistió Foucault, minar el conocimiento filosófico especulativo de la verdad en un sujeto producido por la fantasía de una visión pura, inmaterial, poniendo en su lugar un ojo violentamente exorbitado, un ojo girado que no puede más verlo todo. El resultado fue desenredar la filosofía de su dependencia de metáforas visuales de claridad y transparencia. De acuerdo con la glosa de Foucault a Bataille, “no se trata del fin de la filosofía, sino de que la filosofía no puede recobrar la palabra, y recobrase en ella si no es sobre los bordes de sus límites: en un metalenguaje purificado o en el espesor de las palabras encerradas en su noche, en su verdad ciega”<sup>12</sup>.

Porque la verdad era ciega, de todos modos, no podría pretender reflejar un mundo de realidades externas que representaba adecuadamente. De hecho, la cuestión de la veracidad del mundo exterior hubo de ser descartada por irrelevante. Como Foucault afirmó en su entrevista de 1977 —*Verdad y poder*—, “el problema no está en hacer la partición entre lo que en un discurso evidencia la cientificidad y la verdad y lo que evidencia otra cosa, sino ver históricamente cómo se producen los efectos de verdad en el interior de los discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos”<sup>13</sup>. Esto es, Foucault estaba menos interesado en establecer procedimientos de verificación trascendental que en examinar los específicos sistemas discursivos históricos que fueron la fuente de los propios procedimientos. Poniendo entre paréntesis la obvia metacuestión de cómo entendió su propia explicación de esos desplazamientos históricos a sertomadas —como ficciones útiles o como ajustadas descripciones de cambios reales— podemos decir que siempre insistió que cualquier verdad debe ser contextualizada en el discurso del que emergió. O poniéndolo en un vocabulario un tanto diferente, la cuestión

fue la preferenciade unas validaciones, como establecemos el consenso intersubjetivo, sobre las afirmacionesde realidad, si el juicio consensuado corresponde o no al estado del mundo.

En relación con el tema de la visualidad y la veracidad, dos grandes cuestiones pueden ser planteadas. La primera es si Foucault interpretó ciertos regímenes discursivos para señalar elsaber averiguado visualmente —la evidencia de los ojos o de sus extensiones protésicas— como una fuente privilegiada de conocimiento válido. Y si así fue, ¿cómo los evaluó? ¿Fueron siempre contestados más que afirmados? Y la segunda es si el mismo Foucault alguna vez argumentó que la visualidad podía de algún modo proporcionar una táctica alrededor de la discursividad y proveer una base para una verdad que no fuera meramente un efecto de un régimen discursivo específico. Y si así era, ¿escapaba también de la atracción gravitatoria del campo de poder enel que está inmerso?

Las respuestas al primer grupo de preguntas no son difíciles de discernir. Foucault entendió la transición al mundo moderno precisamente en términos de un desplazamiento epocal de la verdad como una función del modo de vida correcto —moral, auto-controlado, incluso ascético a la verdad como evidencia del mundo exterior dada por los sentidos, en particular por la vista. Como argumentó en su postfacio a *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* de Hubert Dreyfus y Paul Rabinow, la asunción de un enlace entre el acceso a la verdad y la vida ascética, que nos devuelve a los Griegos, duró sólo hasta la revolución científica del primer período moderno. Fue Descartes quien “rompe con esto cuando dice ‘para acceder a la verdad, basta un sujeto que sea capaz de ver lo evidente’. La evidencia sustituye a la ascesis en el punto en que la relación consigo mismo se cruza con la relación con los otros y con el mundo. La relación consigo mismo ya no necesita ser ascética para entrar en relación con la verdad. Es suficiente que la relación consigo mismo revele la obvia verdad de lo que veo para aprehender la verdad definitivamente. Así pues, puedo ser inmoral y conocer la verdad (...) Este cambio hace posible la institucionalización de la ciencia moderna”<sup>14</sup>. Esa institucionalización fue encarnada por la creación de la Royal Society of London en 1660 (su origen oficial data de dos años más tarde), cuyo lema era *nullius in verba*<sup>15</sup>.

Significativamente, al mismo tiempo que estaba escribiendo estos comentarios, Foucault estuvo impartiendo unas conferencias en Berkeley que fueron agrupadas como *Fearless Speech*, en las cuales desarrolló un análisis de la noción griega de parresía o “franqueza al contar la verdad”<sup>16</sup>. Los textos de estas conferencias revelan mucho sobre sus posturas en los temas que tratamos. El *parresíastés* es alguien que habla con verdad, o más precisamente, “dice todo lo que tiene en mente: no oculta nada, sino que abre su corazón y su mente por completo a otras personas a través de su discurso”<sup>17</sup>. Porque el hablante es capaz de expresar sus sinceras creencias sin importarle el coste social, quien habla con parresía es alguien capaz de correr un riesgo, capaz de contar la verdad al poder, no importa las consecuencias. Foucault, de hecho, llega tan lejos como para decir que hay siempre un poder diferencial entre quien cuenta sus pensamientos y quien escucha, quizá incluso el objeto de la crítica del hablante. Resume el argumento como sigue: “La parresía es una actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la parresía es una actividad verbal en la que el hablante expresa su relación personal con la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (así como a sí mismo)”<sup>18</sup>.

El resto de esas conferencias de Foucault trazan la fortuna de ese concepto en la política, la literatura y la filosofía griegas. Su principal clave es que pasó de ser un concepto público como una guía del buen ciudadano en la democracia ateniense, a convertirse en una cualidad más personal, una manera de formar una buena vida. Conllevando ejercicios ascéticos —ascéticos en el amplio sentido, pre-cristiano, de cualquier tipo de preparación práctica— la última versión conduce a lo que Foucault llamó “estética de sí”. El trabajo sobre sus implicaciones le ocupó en sus últimos trabajos de la serie sobre *Historie de la sexualité, L'usage des plaisirs y Le souci de soi*. El trabajo en la cuestión de verdad le permitió hacer una crucial separación entre lo que llamó la tradición en la filosofía occidental de una “analítica de la verdad” y una tradición “crítica”<sup>19</sup>.

—  
El ojo se convierte  
en el depositario  
y en la fuente de claridad;  
tiene el poder de traer  
a la luz una verdad  
que no recibe sino  
en la medida en que  
él ha dado a la luz;  
al abrirse abre lo verdadero  
de una primera apertura.

—

Mientras la anterior se ocupaba de afirmaciones verídicas sobre el mundo, la última se centró en la práctica del decir verdadero, de la “veridicción”.

A través de su trabajo, Foucault persiguió escribir una genealogía del hablar verdadero, de las validaciones, más que de las analíticas de la verdad, de las afirmaciones verídicas sobre la realidad. Como señaló en una de sus últimas entrevistas, “cuando los historiadores de la ciencia en Francia se interesaban fundamentalmente por la constitución de un objeto científico, la pregunta que me planteé fue la siguiente: ¿qué ocurre para que el sujeto humano se dé a sí mismo como objeto de saber posible, a través de qué formas de racionalidad, a través de qué condiciones históricas y, finalmente, a qué precio?”<sup>20</sup>. La apuesta de todo esto fue claramente personal para el propio Foucault como un activista político y cultural. Como ha anotado Didier Eribon, uno de sus más perspicaces biógrafos, Foucault vino a comprender que “si se pretende tener credibilidad, si se pretende tener una eficacia, en primer lugar hay que conocer, y sobre todo decir la verdad. Decir la verdad, la ‘veridicción’ debe ser el principio fundamental de un periodismo de intervención”<sup>21</sup>.

En *Fearless Speech*, Foucault hizo una vez más la distinción, citada anteriormente, del epílogo al libro de Dreyfus y Rabinow, entre nociones cartesianas de verdad basadas en ideas claras de un mundo exterior y la tradición de la parresía de validación vía cualidades personales: “desde Descartes, la coincidencia entre creencia y verdad es lograda en una cierta experiencia (mental) probatoria. Para los griegos, sin embargo, la coincidencia entre creencia y verdad no tiene lugar en una experiencia (neutral), sino en una actividad verbal, a saber, la parresía. Parece que la parresía no puede, en su sentido griego, darse ya en nuestro moderno marco epistemológico”<sup>22</sup>. La implicación de todo esto, sugeriría, es que hay una ruptura radical entre un régimen de verdad basado en la aparentemente desinteresada evidencia de los ojos y uno basado en la sinceridad del hablante. En la moderna era científica, señaló Foucault, sin esconder su desagrado, “el alcance del experimento parece ser identificado con el dominio de una mirada cuidadosa y de una vigilancia empírica receptiva únicamente a la evidencia de contenidos visibles. El ojo se convierte en el depositario y en la fuente de claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino

en la medida en que él ha dado a la luz; al abrirse abre lo verdadero de una primera apertura”<sup>23</sup>. La investigación reciente —estoy pensando en particular en el trabajo del sociólogo de la ciencia Steven Shapin en *A Social History of Truth*<sup>24</sup>— ha mostrado que esta idea de una ruptura absoluta entre los regímenes científicos de verdad pre-moderno y moderno es de hecho exagerada. Examinando el régimen discursivo que mantiene la comunidad científica en la Inglaterra del siglo XVII personificado en el químico Robert Boyle, Shapin muestra que confió fuertemente en las virtudes de contar la verdad de ciertos tipos de gente, en particular caballeros cristianos, cuya palabra era tomada como honesta y desinteresada. Aunque la ideología de la nueva ciencia entraba a cuestionar la autoridad y desconfiar de lo textual en favor del testimonio sensitivo directo, en la práctica también respetó la conversación civil de aquellos con el capital cultural suficiente para comprometerse en el juego del lenguaje de la ciencia. En otras palabras, la anterior confianza en la parresía sobrevivió bien dentro de la era en la que Foucault pensó haber sido reemplazada por un saber desencarnado y desinteresado basado en el testimonio indecible de los sentidos y los instrumentos solos. *Nullius in verba* fue un ideal nunca realizado por completo.

Está claro que Foucault tuvo poca simpatía por la ideología posterior, especialmente cuando privilegió la evidencia visual, lo cual es una parte del tipo de sospecha de la vigilancia panóptica y de la mirada científica que desarrolló en otros contextos en sus escritos. Como hemos anotado, cambió el perseguir una historia de las “analíticas de la verdad” por un examen crítico de la legitimación del hablar con verdad. Que hay una dimensión política en todo esto es evidente en su muy citado apunte en *Naissance de la Clinique* sobre la Revolución Francesa: “El tema ideológico, que orienta todas las reformas de estructuras desde 1789 hasta el Termidor año II, es el de la soberana libertad de lo verdadero: la violencia majestuosa de la luz, que es para ella misma su propio reino, cerca el reino ceñido, oscuro, de los saberes privilegiados, e instaura el imperio sin límite de la mirada”<sup>25</sup>. Para que no haya ninguna duda ligó la hegemonía del ojo con la violencia, incluso en contextos no-políticos, añadió que “la mirada del clínico se convierte en el equivalente funcional del fuego en las combustiones químicas; por ella la pureza esencial de los fenómenos puede desprenderse: es el agente

—

Una cuestión principal:  
¿argumentó Foucault  
que la visualidad  
pudo de algún modo  
establecer una táctica  
alrededor de la  
discursividad y proveer  
una base para una verdad  
que no fuera meramente  
el efecto de un régimen  
discursivo específico?

—

separador de las verdades (...) La mirada clínica es una mirada que quema las cosas hasta su extrema verdad”<sup>26</sup>. Podemos responder ahora a nuestro primer conjunto de preguntas: ¿entendió Foucault ciertos regímenes discursivos fuera del conocimiento sostenido visualmente, la evidencia de los ojos o sus extensiones, como una fuente privilegiada de saber válido? Y si es así, ¿cómo los evaluó?. Sí, identificó ciertos regímenes discursivos que privilegian la visualidad como fuente de verdad, aquellos, por ejemplo, ejemplificados por Aristóteles y Descartes. La moderna episteme científica estaba basada en un creer en el testimonio de los sentidos, más notablemente en la visión, más que en la veracidad de los testigos. Si estaba en lo cierto o no por completo en esa identificación, después de conocer las lecciones de *A Social History of Truth* de Shapin, es otra cuestión, pero que la abrazó no puede ser dudado. Y cuando vino a evaluar la moderna episteme científica, no tuvo duda en verla como profundamente problemática, tanto epistemológica como políticamente. Estos juicios podrían, seguramente, no ser equivalentes a la denigración de la visión como tal, sino más bien, únicamente a su movilización en un régimen discursivo específico. Incluso si ese régimen estaba dominando la mayor parte de la historia de occidente, sería equivocado concluir que Foucault pensó que ninguna alternativa era posible.

Aquí surge nuestra segunda cuestión principal: ¿argumentó Foucault que la visualidad pudo de algún modo establecer una táctica alrededor de la discursividad y proveer una base para una verdad que no fuera meramente un efecto de un régimen discursivo específico? Y si es así, ¿escapó de la fuerza gravitatoria del campo de poder en el que estaba inmerso? Aquí habríamos de examinar los candidatos para los modos alternativos de experiencia visual y ver si pueden ayudar a un modo de decir la verdad —llámese parresía visual o quizá mejor, “mostrar con verdad”.

En su sagaz estudio de Foucault, Gilles Deleuze apuntó que la hostilidad de su amigo contra la fenomenología partía de que consideraba la primacía de sistemas discursivos sobre diferentes modos de visualidad o percepción. Pero él añadió que para Foucault, “la primacía de los enunciados nunca impedirá la irreductibilidad histórica de lo visible, sino todo lo contrario. El enunciado sólo tiene la primacía porque lo visible tiene sus propias leyes, una autono-

mía que lo pone en relación con el dominante, la heautonomía del enunciado”<sup>27</sup>. Donde el enunciado está caracterizado por la “espontaneidad”, lo cual implica cierta acción y voluntad humanas, la visibilidad esta determinada por la “receptividad”, lo que sugiere una cierta medida de pasividad. En su glosa de esta explicación, Gary Shapiro argumenta que “Deleuze sugiere una lectura algo kantiana de sus relaciones, en que los enunciados juegan el rol de los conceptos y lo visual juega el rol de la intuición”<sup>28</sup>. Pero extender esa intuición implica algo que es inmediato y anterior a la construcción cultural, y esta posibilidad me parece cuestionable. Como Deleuze anota, “si bajo el saber no existe una experiencia originaria libre y salvaje, como desearía la fenomenología, es porque el Ver y el Hablar siempre están ya totalmente inmersos en relaciones de poder que ellos supone y actualizan”<sup>29</sup>. Esto es, “vivimos en un mundo de Luz y Lenguaje, dos vastos medios de exterioridad en los que se precipitan respectivamente las visibilidades y los enunciados”<sup>30</sup>. Porque son externos a nuestro aparato biológico perceptual, siempre median cualquier experiencia visual pura, impidiendo la recuperación de un “ojo inocente”.

Con seguridad, estos contextos no son nunca reconciliables dentro de un sistema unificado, una episteme totalitaria sin ninguna tensión interna. Como resultado, los regímenes discursivos pueden ser resistidos tácitamente por sus contrapartes visuales y viceversa. En buena parte de la literatura sobre Foucault que subraya su desconfianza en la visualidad, incluyendo mi propio trabajo, la dirección de esta contestación mutua está dirigida a favor del lenguaje interfiriendo la visualidad. Así pues, por ejemplo, Michel de Certeau en su importante ensayo *Microtechniques and Panoptic Discourse: A Quid Pro Quo* sostiene que en *Surveiller et punir*, Foucault había dispuesto tres figuras ópticas dominantes, *tableaux* representacionales, *tableaux* analíticos y *tableaux* figurativos, en su intento de mostrar en funcionamiento la maquinaria de la moderna normalización y disciplina. Aunque aparentemente claras, transparentes y evidentes, estas figuras ópticas fueron de hecho subvertidas por el modo en el cual Foucault las presentó: “El espacio óptico es el marco de una transformación interna debida a su reemplazo retórico. Deviene una fachada, la estratagema teórica de una narrativa. Mientras el libro analiza la transformación

—  
Claramente, Foucault intentó con su análisis de Manet interferir el problemático y quizá incluso ideológico —si podemos aplicar el vocabulario de la crítica ideológica sobre el cual Foucault tuvo sus dudas— régimen escópico al que he llamado en otro lugar “perspectivismo cartesiano” —

de las ideologías de la Ilustración por una maquinaria panóptica, su escritura es una subversión de nuestras concepciones panópticas contemporáneas por las técnicas retóricas de la narrativa”<sup>31</sup>. Esto es, la narrativa de algún modo trabaja para desafiar el poder del poder hegemónico del régimen de vigilancia simbolizado por la máquina infernal de Bentham o dicho de otra manera: decir la verdad vía contar historias triunfa sobre el poder engañoso y manipulador de la mirada.

Shapiro acertadamente dirige nuestra atención a los modos en que Foucault podría también movilizar prácticas escópicas subversivas para desestabilizar regímenes hegemónicos tanto de discurso como visibilidad, aunque tiene que hacer esto en gran parte yuxtaponiendo textos diferentes en la obra de Foucault. Contrasta, por ejemplo, el inacabado trabajo de Foucault sobre el pintor Manet, abandonado en 1968, con la influyente descripción del panóptico en *Surveiller et punir*, escrita alrededor de la misma época, en una sección de su libro titulada *Shutters and Mirrors: Manet Closes the Panopticon Window*, Shapiro escribe: “En el panóptico la mirada es movilizada y fijada sobre cada individuo; es una mirada flotante o funcional que necesita no aparecer como la mirada de alguien en particular. En Manet la mirada no encuentra objeto, ni persona, incluso a pesar de que vemos su fuente. Lo que vemos entonces es un ojo desconectado de un contenido de la visión”<sup>32</sup>. Subrayando el plano del lienzo contra el ideal de una ventana abierta al mundo, Manet interrumpe el tradicional régimen visual perspectivista de la pintura occidental tomando prestado explícitamente el análisis de Derrida en *La vérité en peinture* al que hemos aludido anteriormente. Shapiro caracteriza la conclusión de Foucault del siguiente modo: “Manet, entonces ha llevado el marco dentro de la obra; el *parergon* ha devenido el *ergon* y la función del marco no es hacer un interior visible, como en el Panóptico, sino producir un espacio imaginario en el cual las figuras planean entre la vida y la muerte”<sup>33</sup>.

Pero si Manet desconecta el ojo del contenido de la visión e introduce la indecibilidad de *ergon* y *parergon* dentro del espacio imaginario del lienzo moderno, ¿podemos afirmar que está ofreciéndonos una variedad de parresía visual, de “mostrar con verdad” más que “decir con verdad”? Claramente, Foucault intentó

con su análisis de Manet, y aquí estaría de acuerdo con Shapiro, interferir el problemático y quizá incluso ideológico —si podemos aplicar el vocabulario de la crítica ideológica sobre el cual Foucault tuvo sus dudas— régimen escópico al que he llamado en otro lugar “perspectivismo cartesiano”<sup>34</sup>. Pero ¿es la interferencia de un sistema falso al servicio de defender uno más verdadero, incluso en términos de verdad como adecuación epistemológica a un mundo real o verdad como una función de legítimo contador de verdades? ¿Son los lienzos de Manet capaces de proveer lo que Cézanne prometió a su amigo, la verdad en pintura?

El análisis de Foucault del *Ceci n’est pas une pipe* de René Magritte nos provee de más evidencias para abordar esta cuestión. En ese destacable y muy debatido pequeño libro, Foucault llama a la pintura de Magritte un “caligrama deshecho”, frustrando el deseo consagrado al caligrama de combinar palabras e imágenes en un único significado isotrópico. Pero incluso pensado en tensión, la imagen y el texto en esa pintura no están, estrictamente hablando, en contradicción, porque contradicciones hay sólo entre dos afirmaciones en el lenguaje. Además, la imagen de la pipa sobre las palabras “*Ceci n’est pas une pipe*” no puede contradecir las palabras porque lo que el lienzo muestra no es una pipa real, sino el dibujo de una pipa. “Lo que nos equivoca”, concluye Foucault, “es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo (a lo cual nos invitan el demostrativo, el sentido de la palabra pipa, el parecido con la imagen) y que es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria”<sup>35</sup>.

No estamos más en el campo de la pintura basada en la semejanza a un mundo exterior de objetos vistos a través de un lienzo como ventana —Foucault dice “*estamos más apartados del trompe l’oeil*”<sup>36</sup>— y así pues hemos dejado atrás la episteme visualmente privilegiada asociada al perspectivismo cartesiano. Esto no es claramente una pintura basada en la representación mimética del campo del objeto al otro lado de la ventana. Pero no hemos entrado en un régimen escópico alternativo que pudiera ser entendido como el equivalente visual de la parresía, Magritte nos ha dado una serie de similitudes sin ninguna correlación objetiva. “La semejanza ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como rela-

—  
Incluso pensado en tensión,  
la imagen y el texto  
en *Ceci n’est pas une pipe*  
no están,  
estrictamente hablando,  
en contradicción,  
porque contradicciones  
hay sólo entre dos  
afirmaciones en el lenguaje.  
Magritte nos ha dado  
una serie de similitudes  
sin ninguna  
correlación objetiva.

—

—

Hay modos, estaría de acuerdo, en los que la resistencia al poder podría tomar formas visuales, pero éstas son entendidas por Foucault en términos ampliamente negativos, interferencias en la visualidad hegemónica de una era, como el desafío de Manet a la pintura perspectivista tradicional.

—

ción indefinida y reversible de lo similar con lo similar”<sup>37</sup>. Lo que tomamos de la pintura de Magritte es un juego infinito de transferencias y metamorfosis que no representan nada fuera de ellas mismas, que revela un caligrama deshecho sin esperanzade devolvemos el discurso y la figura juntos en un significado completo.

Lo que hacen Manet y Magritte —así como otros artistas admirados por Foucault como Warhol o Gerard Fromanger— es minar las pretensiones de contar la verdad en la tradición hegemónica de la pintura occidental basada en la mimesis, la semejanza y la representación. Como Foucault apunta en el pasaje de *Ceci n’est pas une pipe* citado con anterioridad, demuestra que “es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria”. Pero lo que no hacen, argumentaría en conclusión, es remplazar el decir con verdad con un modo alternativo de mostrar con verdad que se corresponde con la parresía que Foucault admiró en los griegos y buscó emular en su propia actividad como un intelectual público. Gary Shapiro podría estar acertado cuando argumenta que “la iconofilia de Foucault es parte de un proyecto general para encontrar modos de disfrute de ‘cuerpos y placeres’, a pesar de los regímenes disciplinarios a los que han sido sujetos, incluso el régimen disciplinario de unosocialmente establecidos gusto y crítica”<sup>38</sup>. Pero meramente disfrutar el placer corporal no es lo mismo que practicar la ascesis —en la amplia definición de ésta dada por Foucault comoautoformación estética— que subraya el coraje del *parresiastés*, de la voluntad de decir la verdad al poder. El mismo Shapiro reconoce implícitamente esta diferencia cuando defiende a Foucault de los críticos que cargan contra la mala interpretación de *Las Meninas* de Velázquez en *Les Mots et les choses*, clamando que fue un error asumir que “intentó ‘acertar’, para despachar laverdad sobre la pintura en palabras”<sup>39</sup>. En lugar de esto, el esfuerzo de Foucault se dirigió a negarnos la posibilidad de alguna vez decir precisamente el equivalente a lo que estamos viendo. Hay modos, estaría de acuerdo, en los que la resistencia al poder podría tomar formas visuales, pero éstas son entendidas por Foucault en términos ampliamente negativos, interferencias en la visualidad hegemónica de una era, como el desafío de Manet a la pintura perspectivista tradicional. Éstas raramente, si se da el caso, se traducen en expresiones positivas de otro orden visual que se

acerca a una verdad asentada en una forma de vida, una práctica crítica cuyos efectos Foucault vino a valorar, tanto teóricamente como en su propia vida como intelectual profundamente comprometido. Esta restricción de lo visual para interrumpir las visualidades hegemónicas podría no ser equivalente a la denigración de toda experiencia visual, pero estálejos de posicionarse en una alternativa completamente saludable, no hay veridicción del ojo, no hay aprehensión intuitiva del mundo a través de la mediación de los sentidos. Brevemente: no hay parresía visual para Michel Foucault, quien como Derrida, habría advertido a Cézanne de que su obligación de decir a su amigo la verdad en pintura sería una deuda dejada sin pagar para siempre.

[Traducción de Roberto Riquelme]

## NOTAS

1. Michel Foucault, “The Concern for Truth”, en *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*, Lawrence D. Krizman (ed.), Routledge, Nueva York, 1988, p. 267. [ed. cast.: “El cuidado de la verdad”, en *Estética, ética y hermenéutica*, Ángel Gabilondo (ed.), Paidós, Barcelona, 1999, p. 380.]
2. Hubert Damisch, *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, Macula 2, (1977). Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, París, 1978. [ed. cast.: *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2001.]
3. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.

—

No hay parresía visual  
para Michel Foucault,  
quien, como Derrida,  
habría advertido a Cézanne  
de que la obligación  
de decir a su amigo la  
verdad en pintura  
sería una deuda  
dejada sin pagar  
para siempre.

—

4. John Rajchman, "Foucault's Art of Seeing", October 44, (primavera 1998).
5. David Michael Levin, "Keeping Foucault and Derrida in Sight: Panopticism and the Politics of subversion" en David Michael Levin (ed.), *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1997. Thomas R. Flynn, "The Eclipse of Vision?", en *Sartre, Foucault, and Historical Reason: A Poststructuralist Mapping of History*, vol. II, The University of Chicago Press, Chicago, 2005. Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
6. Flynn, "The Eclipse of Vision", p. 85.
7. Shapiro, *Archaeologies of Vision*, p. 10.
8. *Ibid.*, p. 294.
9. Jay, *Downcast Eyes*, p. 414.
10. Foucault, "History of Systems of Thought", *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Donald F. Bouchard (ed.), Cornell University Press, Ithaca, 1977, p. 202.
11. Foucault, "A Preface to Transgression", *Language, Counter-memory, Practice*, p. 45. [ed. cast.: "Un prefacio a la trasgresión", *De Lenguaje y literatura*, Ángel Gabilondo (ed.), Paidós, Barcelona, 1996, 136.]
12. *Ibid.*, p. 41. [ed. cast.: p. 132.]
13. Foucault, "Truth and Power", *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Colin Gordon (ed.), Pantheon, Nueva York, 1980, p. 118. [ed. cast.: "Verdad y poder", en *Estrategias de poder*, Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.), Paidós, Barcelona, 1999, pp. 47-48.]
14. Foucault, "Afterword" en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, 2ª ed., The University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 252.
15. El lema estaba basado en las siguientes líneas de Horacio: "nullius addictus iurare in verba magistri, quo me cumque rapit tempestas, defensor hospes". Horacio, *Epistoles* I.i, 14-15.
16. Foucault, *Fearless Speech*, Joseph Pearson (ed.), Semiotext(e), Los Angeles, 2001. [ed. cast.: *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2004.]
17. *Ibid.*, p. 12. [ed. cast.: p. 37.]
18. *Ibid.*, p. 19. [ed. cast.: p. 46.]
19. *Ibid.*, p. 170. [ed. cast.: p. 213.]
20. Foucault, "Structuralism and Poststructuralism", *Essential Works*, vol. 2, The New Press, Nueva York, 1998, p. 444. [ed. cast.: "Estructuralismo y postestructuralismo", en *Estética, ética y hermenéutica*, Ángel Gabilondo (ed.), Paidós, Barcelona, 1999, p. 319.]
21. Didier Eribon, *Michel Foucault*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1991, p. 254. [ed. cast.: *Michel Foucault*, Anagrama, Barcelona, 2004, p.313.]
22. Foucault, *Fearless Speech*, p. 14. [ed. cast.: p. 40.]
23. Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, Tavistock, Londres, 1976, p. XIII. [ed. cast.: *El nacimiento de la clínica*, Siglo XXI, México, 1966, p. 6.]
24. Steven Shapin, *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
25. Foucault, *The Birth of the Clinic*, p. 39. [ed. cast.: p. 65.]
26. *Ibid.*, p. 120. [ed. cast.: p. 173.]
27. Gilles Deleuze, *Foucault*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, pp. 49-50. [ed. cast.: *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 77.]
28. Shapiro, *Archaeologies of Vision*, p. 250.
29. Deleuze, *Foucault*, p. 82. [ed. cast.: pp. 111-112.]
30. *Ibid.*, p. 121. [ed. cast.: p. 156.]
31. Michel de Certeau, "Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid Pro Quo", *Humanities in Society* 5, 3/4, (verano-otoño 1982), p. 264.
32. Shapiro, *Archeologies of Vision*, p. 310.
33. *Ibid.*, p. 312.
34. Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, Routledge, Nueva York, 1993. [ed. cast.: "Regímenes escópicos de la modernidad", *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003.]
35. Michel Foucault, *This is not a Pipe*, University of California Press, Berkeley, 1982, p. 20. [ed. cast.: *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 32.]
36. *Ibid.*, p. 43. [ed. cast.: p. 63.]
37. *Ibid.*, p. 44. [ed. cast.: p. 64.]
38. Shapiro, *Archeologies of Vision*, p. 369.
39. *Ibid.*, p. 247.

B :: ENSAYO / 2

## ¿EL CINE COMO PINTURA? JACQUES RANCIÈRE

En la obra del cineasta ruso Aleksandr Sokurov (Siberia, 1951) es decididamente pictórico. Los despojados protagonistas de sus filmes se convierten en pinturas planas, íconos rusos sobre ruinas. El francés Jacques Rancière (el autor de El maestro ignorante) escribió este rico artículo que pone a prueba el cine de Sokurov.

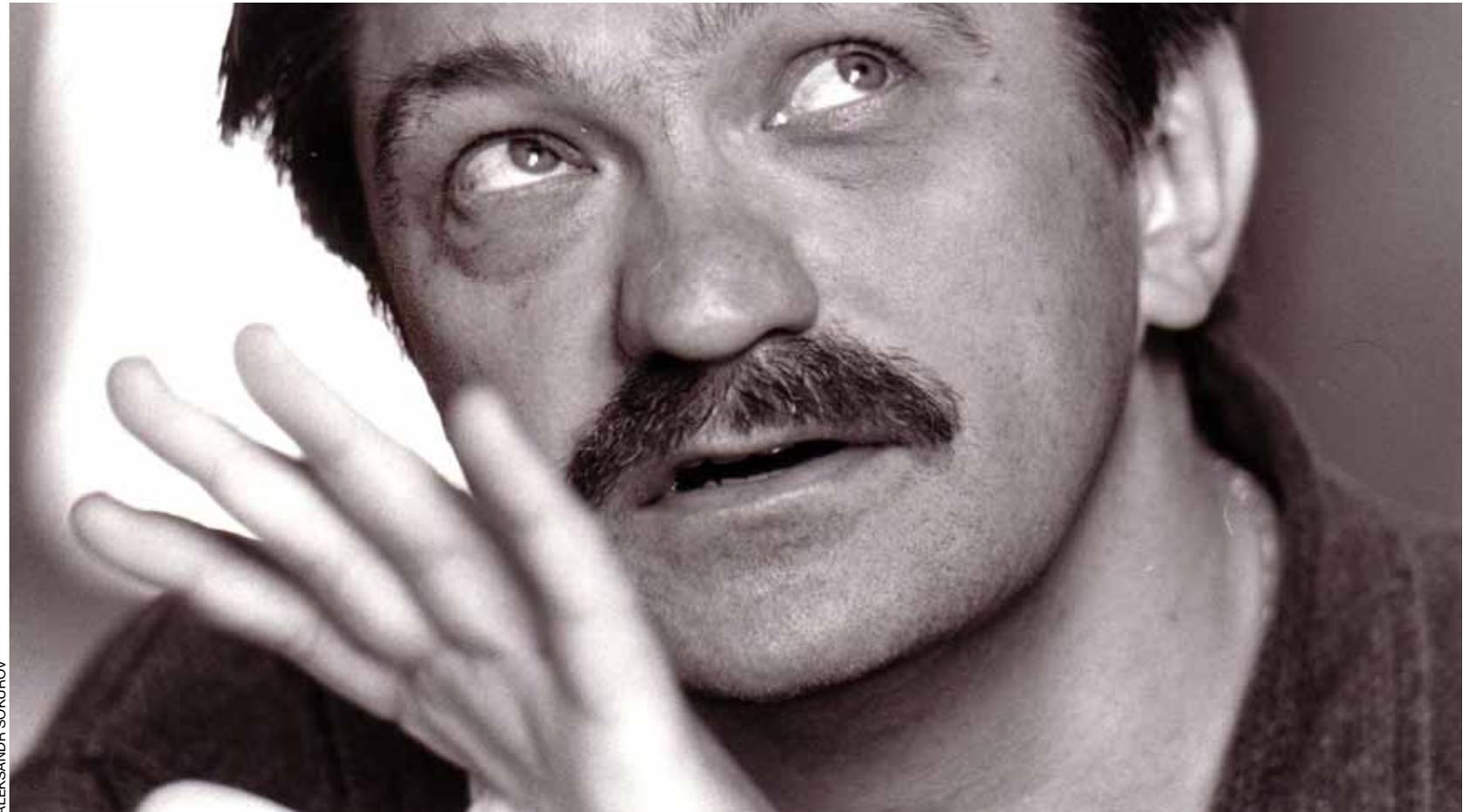
Las declaraciones de Sokurov son conocidas: el cine debe conquistar su dignidad de arte, afirmando por su cuenta aquello que es propio del arte: el trabajo que sustituye a la realidad conforma la realidad enteramente determinada, a través de una superficie material donde el espíritu diseña sus propias figuras. Eso significa que debe hacer coincidir las formas de su pensamiento materializado con las propiedades del espacio donde ellas se dan a ver: el espacio estrictamente bi-dimensional de la pantalla.

El cine debe entonces inspirarse en la pintura: en el trabajo paciente del pincel que reinventa todas las cosas, pero también y sobre todo en la forma según la cual ocupa conscientemente su

propio espacio: la superficie sin profundidad del cuadro o de la pared.

El cine, para convertirse en una cosa de arte y de espíritu, debe comenzar por repudiar el principio del realismo, la ilusión de la tercera dimensión. La reducción de las ilusiones perspectivistas y de los valores adulterados de lo real sobre la superficie lisa del arte es así la consagración de un regreso a los valores del espíritu.

De estas declaraciones y de sus materializaciones estrictas, las anamorfosis de *Madre e Hijo* o la iconización de la Sonia de *Crimen y Castigo* en *Páginas Escondidas*, se retiene casi siempre la coherencia: ahí, la celebración del trabajo pictoralista consi-



ALEKSANDR SOKUROV

que comunicar una estética formalista con una exaltación de los valores espirituales, virtudes familiares y jerarquías de escuela a la antigua. De ahí el dilema de las reacciones que suscita el caso Sokurov.

—  
El cine  
debe hacer coincidir  
las formas  
de su pensamiento  
materializado con las  
propiedades del espacio  
donde ellas se dan a ver:  
el espacio estrictamente  
bi-dimensional  
de la pantalla.  
—

Ante los adoradores fascinados por una estética *New Age* donde el absoluto del arte y el absoluto del espíritu celebran sus nuevas nupcias, algunos rechazan violentamente el regreso conjunto de la Santa Rusia y de un formalismo *kitsch*; otros retoman el tour clásico que separa las subjetivas declaraciones reaccionarias y las realizaciones objetivamente progresistas y admiran el modo segundo por el cual, a pesar de esas declaraciones tristemente antimodernistas, Sokurov puede hacer un arte vanguardista.

Tal vez todas esas reacciones comparten una idea demasiado simple de aquello que es lo propio del arte y de la “modernidad”. Y antes de fijar la identificación del valor “espíritu” y del valor “superficie” en una posición de vanguardia o de su contrario, sería preciso saber lo que la misma significa. Saber entonces, antes que nada, lo qué es esa superficie que el arte cinematográfico tendría por tarea ocupar, como la pintura. La idea de la superficie plana del cuadro es ya en sí ambigua. Aquéllos que convierten la modernidad pictórica en la conquista de esa idea hacen, en secreto, una operación totalmente contraria: planifican, frente a la superficie pintada, una improbable mirada atemporal y totalizadora de la que se serviría la unidad formal. Niegan el espacio y el tiempo de la mirada.

En el caso del cine, las cosas aún se complican más. Existen siempre más de dos dimensiones. De este modo, la plana simetría especular de la secuencia de *Páginas Escondidas*, donde los personajes se arrojan al vacío desde el vano de una escalera, plantea un problema visual (¿cómo es posible arrojar en un espacio de dos dimensiones?) a lo cual no puede responder simplemente con la afirmación anti-realista de la superficie plana. Los personajes que se arrojan en la superficie plana caen en una distinta tercera dimensión: en el ruido que se oye sobre ellos, en el susurro de las risas y las alteraciones confusas... que prolonga la secuencia anterior. El sonido llamado *off* se convierte —en la realidad— en la ter-

cera dimensión de la imagen. Sin embargo, ésta apenas sustituye la “realidad” común por un espacio autónomo de arte; hace coincidir, igualmente, la autonomía proclamada del espacio artístico con la ayuda discreta de un sistema referencial.

Pero es la propia idea de la concordancia del film y del cuadro la que es problemática. Desde ese punto de vista, existe una secuencia ejemplar en *Páginas Escondidas*. En una sala en tonos castaños, un fantasmal Raskólnikov se prepara para redactar su relación de objetos requisados bajo la mirada de un igualmente fantasmal Porfirio, cuyo rostro y volumen de cuerpo reducido son como absorbidos por el plano de la pared donde él está apoyado. Súbitamente, la imagen fotográfica del funcionario somnoliento es confundida con la contracción de olas ligeras. Una superficie de agua se forma sobre la pantalla; aquélla va a encuadrarse en una arquitectura en ruinas que anima una góndola y diversos grupos de personajes, larga galería donde la techumbre parcialmente derruida deja ver una figura mitológica destacando sobre el azul del cielo: una pintura de Hubert Robert, o a su manera, dos “caprichos arquitectónicos” de fines del siglo XVIII. Tal sería el modelo pictórico: aquel según el cual el artista Sokurov reinventó el escenario de *Crimen y Castigo*: las arcadas y los canales de San Petersburgo y los muros golpeados por el agua de la nueva Holanda. Mas esa aparición del “modelo” confunde aquello que debería confirmar.

En primer lugar, los colores de Hubert Robert son colores “verdaderos”: entendemos esos colores como aquellos en que la pintura tradicionalmente se vincula para restituir los colores de sus sujetos y los efectos de la luz que los modifican: el verde del agua, el azul del cielo, el bermellón de un lienzo o del dosel de la góndola. Los colores del film, esos, son “falsos” colores, imitan esos castaños, esos sepias y todas esas tintas artificiales que colorean las fotografías y los films de antaño. Todo ocurre como si la gama de los colores pictóricos y los colores del film, que son una suma de matices de lo negro y lo blanco, se falsificasen uno a otro. Pero especialmente el cuadro, con la profundidad de la galería y de su abertura hacia el cielo, desdobra alegremente las ilusiones de la tercera dimensión. La identificación de la superficie lisa de la pantalla

y la superficie lisa del cuadro es así un *trompe-l'oeil* teórico que esconde la oposición de dos ilusionismos.

En efecto, durante cinco siglos la pintura ciñó la demostración de sus poderes a la producción ficticia de esta tercera dimensión que le faltaba. También su revolución consistió sobre todo en oponer lo “real” de la visión a esa construcción ilusionista, transcrita en capas yuxtapuestas. Las artes basadas en la reproducción mecánica —la fotografía y el cine—, conocieron, a su vez, el problema inverso. Afirmarse como artes comenzó a significar para ellas rescatar el realismo de la imagen mecánica y de la insuficiencia de la profundidad óptica que la misma restituye. Y ese rescate implicaba un ilusionismo inverso al viejo ilusionismo pictórico. Imitar la pintura quería entonces decir: poner en juego los procedimientos de ilusión contrariando el realismo natural de la imagen mecánica, construir a través del artificio esa simetría plana que los impresionistas y pos-impresionistas habían producido en nombre de la verdad de la visión. Así, los procedimientos pictóricos de la fotografía a la vuelta de 1900 estuvieron ligados a la desrealización de la imagen fotográfica, negando, con sus propios medios, la profundidad de la imagen: apagando los relieves, mezclando los límites de las figuras y los fondos; pero también por el uso de los procedimientos de tirada, de papeles y tinturas para producir un doble efecto: por un lado, irrealizar la sustancia representada; por otro, conferir a la superficie de la imagen las propiedades de la nueva realidad pictórica: la textura de una materia atrapada en la realidad de sus metamorfosis. La pintura que Sokurov imita en *Páginas Escondidas* es ésta: no la pintura de los pintores, sino la de los pictoralistas.

Sin duda, la Sonia que diseña con su tez transparente y la rigidez de sus hombros ligeramente arqueados y de sus brazos separados evoca un icono de virgen de la misericordia, como privada de su manto y de aquéllos a los que ella abrigaba. Pero la equivalencia de la pintura está aquí más bien representada por los medios del pictoralismo: la ambigüedad de los fondos sobre los que destacan con esfuerzo los personajes, marcadamente aquel de la pared de ese “cuarto” de Raskólnikov donde permanece como prisionero del nicho-alcoba, saliendo con dificultad de un fondo sombrío sin con-

exión con cualquier espacio situado: la luz proyectada al contrario sobre esos bloques de granito regulares y esas paredes resquebrajadas y sucias de donde se libera esa insólita poesía celebrada por Leonardo da Vinci en una página de sus *Cuadernos*, que desempeña a su manera la función de biblia de la modernidad pictórica; los torbellinos de lluvia azotada por el viento y esas nubes negras, que tanto pueden ser naturales como industriales; la gota de agua que se desliza desde una esquina o las líneas en movimiento de las hebras de oro de una cabellera...

Pero esos estados indecisos no son simplemente la aplicación de los procedimientos pictóricos por los cuales las artes “mecánicas” imitan a la pintura. Pues esa imitación es ella misma mucho más que una serie de procedimientos. La “superficie plana” que construye es dos cosas en una: por un lado, es la afirmación de un poder de arte que excede doblemente el espacio representativo, por su idealismo y su materialidad, confiriendo a los arabescos puros del arte el grado de materialidad bruta. Pero es también una interfaz donde los idealismos materiales de las diferentes artes vienen a juntarse, a sacar partido de su ambigüedad, a bifurcarse unos en dirección a los otros: donde la fotografía se hace pintura pero también página compuesta. A esa interfaz, Mallarmé le dio un nombre engañoso, un nombre nublado por una operación precisa: el del sueño. Y es ahí donde veo alojarse, en el inicio del siglo, la afirmación pictoralista: de manera acentuada en esa revista de interfaz llamada *Camera Work*, donde las siluetas vaporosas de Steichen y el humo de las locomotoras de Stieglitz se comunican con las pinturas planas de Matisse, los dibujos cubistas de Picasso o las páginas de la literatura simbolista.

Y es en tal interfaz donde se construye el arte de Sokurov. Y el título de *Páginas Escondidas*, como el genérico con sus páginas vueltas, lo dicen bien: esa escena plana que se explica mal por la referencia exclusiva a la pintura se puebla de siluetas que parecen desprenderse del libro o, mejor aún, de su lectura. Del enredo de los personajes y de las intrigas, de los sentimientos y los discursos de *Crimen y Castigo*, retomó algunas escenas y algunas siluetas. Hizo desaparecer a la casi totalidad de esos personajes, comen-

—  
Durante cinco siglos la  
pintura ciñó  
la demostración  
de sus poderes  
a la producción ficticia  
de la tercera dimensión que  
le faltaba.  
Su revolución  
consistió sobre todo  
en oponer lo “real”  
de la visión  
a esa construcción  
ilusionista.  
—

—

A pesar de lo que digan  
juntas las nostalgias  
del arte perdido o los  
cantos de la “modernidad”,  
no existe nada específico  
a ningún arte  
ni a ninguna modernidad.  
Existen estrategias,  
estéticas y políticas de  
interfaz que se combinan  
diversamente.

—

do por la usurera transformó dos o tres supervivientes en siluetas furtivas y sin voz, desdobló de otra manera los episodios furtivos de un tumulto de burdel y de un suicidio de mujer. Congeló al voluble y demoníaco juez, haciendo del mismo una figura estática de funcionario adormecido que condensa el imaginario de un siglo de narrativas, desembarazó a Sonia de sus adornos y a Raskólnikov de toda teoría sobre la sociedad y el crimen. Queda una silueta errante que encuentra un pueblo de fantasmas, los fantasmas de una Rusia escapada de las páginas de Dostoievski, pero también de Gógol, de Chéjov y de algunos otros, y esa silueta femenina que viene a su encuentro (“Pensé en ella y oí el sonido de su voz”).

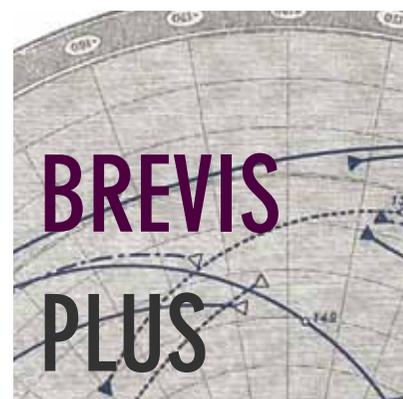
Queda la escena decisiva donde la fragilidad de una silueta errática e imperiosa afronta la simulación de ese asesino cuyo crimen fue elidido. André Breton ridiculizó otrora la descripción del cuarto de la usurera con su cama, su silla, su mesa oval y su toilette. Para él, eso constituía un esfuerzo inútil que al mismo tiempo obstruía el claro camino del sueño: “No entro en su cuarto”, decía. ¿Pero qué lector se preocupó alguna vez de entrar ahí? La fuerza de la novela reside precisamente en la irrealidad de su realismo, en el cambio que la misma autoriza entre lo “visual” de que dispone y aquello que el lector construirá, dejando caer o redibujando a su manera trazos del rostro y accesorios del escenario. Y es eso mismo lo que filma Sokurov: personajes escapados del libro, liberados de la voluntad del autor, fantasmas contruidos por nuestra lectura; personajes “de sueño”, quiere decir, también ellos figuras de interfaz, reunidas en su paso de un espacio a otro, del plano de la página al grano de la fotografía o a la aparición cinematográfica.

A pesar de lo que digan juntas las nostalgias del arte perdido o los cantos de la “modernidad”, no existe nada específico a ningún arte ni a ninguna modernidad. Existen estrategias, estéticas y políticas de interfaz que se combinan diversamente. Una decisión de arte es siempre una manera de tratar la interfaz, que mezcla las teologías, triunfales o nostálgicas, de la “modernidad”. Las simetrías planas de Sokurov comunican también los caprichos arquitectónicos del siglo XVIII, a través de la fotografía mercurial de Anselm Kiefer, que nos presenta un libro abierto donde el paisaje ceniciento de

las negras nubes románticas mal se destaca de un fondo de página rugoso, de colores de pared resquebrajada. Una superficie supone siempre otra y llama a otras. Es también la razón por la cual la exposición de las figuras del sueño no es inmune a la interrogación sobre las pesadillas de la historia. Y las figuras solitarias de la estética nostálgica de Sokurov se cruzan con el desasosiego de artistas con conciencia histórica acuciante, como Guerman o Marker: la presencia del pasado en el presente, la exploración de esos fantasmas de la Rusia escrita, pintada y cantada del siglo XIX que no cesaron de proyectarse sobre el siglo comunista.

[*Texto publicado originalmente en Cahiers du Cinema, n° 531, enero 1999. Traducción de Alberto Finzi*]

# OLU+R



B :: RELATOS

## Un soneto [Daniil Charms]

Maestro de la forma corta, Daniil Charms se convirtió en un implacable observador de la monstruosa realidad en miniaturas sutiles, a menudo divertidas, siempre trágicas.

Heredero de las vanguardias, este autor de culto perteneció a la “generación diezmada”, la de aquellos que no tuvieron tiempo de publicar antes de ser reducidos al silencio por el estalinismo. Declarado “enemigo del s3viet”, Charms falleci3 en prisi3n en 1942.

Poeta maldito en vida, Daniil Charms es hoy un escritor c3lebre.

Hoy me ocurri3 una cosa alucinante, de repente olvid3 si iba primero el 7 o el 8.

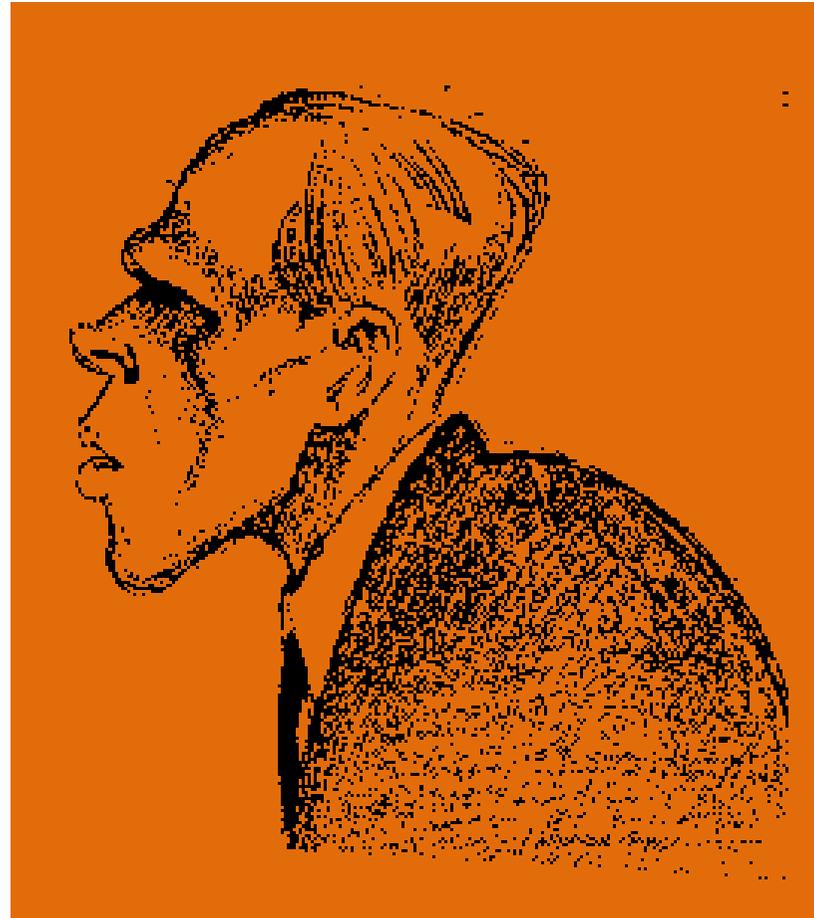
Me fui a ver a mis vecinos y les ped3 su opini3n sobre este asunto.

Cual no ser3a mi sorpresa y la de ellos cuando de repente descubrieron que no pod3an recordar el orden con el que se cuentan los n3meros. Se acordaban de 1, 2, 3, 4, 5 y 6, pero se olvidaron de lo que viene despu3s.

Nos fuimos todos a una tienda de comestibles, que est3 en la esquina de las calles Znamenskaya con Basseinaya para consultar sobre nuestro problema.

Una cajera nos sonri3 tristemente, se sac3 un peque3o martillo de la boca, hizo con la nariz un moviendo hacia atr3s y hacia adelante y dijo:

—En mi opini3n, el n3mero siete va despu3s del ocho, s3lo



RETRATO DE DANIIL CHARMS / 1930 X NIKOLAI ZABOLOCKI

si un ocho va despu3s de un siete.

Le dimos las gracias. Salimos corriendo contentos de la tienda. Pero entonces nos pusimos a pensar concienzudamente en las palabras de la cajera, y nos volvimos a poner tristes porque lo que nos hab3a dicho no ten3a sentido alguno.

¿Qu3 deb3amos hacer?

Fuimos a la terraza de verano y empezamos a contar los 3rboles. Al llegar al seis, nos detuvimos y comenzamos a discutir: En opini3n de algunos el 7 era el siguiente, pero en opini3n de los dem3s era el 8.

Ya llev3bamos as3 discutiendo un buen rato, cuando por un golpe de suerte, un ni3o se cay3 de un banco y se rompi3 las dos mand3bulas.

Esto nos distrajo por completo de nuestra discusi3n.

Luego todos nos fuimos a casa.

## B :: OPINIÓN

## EVALUACIÓN Y SUBJETIVIDAD EN UN TALLER DE DISEÑO

### JUAN FERREYRA

Creo que el abordaje de este tema requiere dar respuesta a los siguientes tres puntos: 1. una Certeza (o Afirmación). / 2. una Idea. / 3. una Duda.

1. *Una Certeza o Afirmación:* la instancia de evaluación forma parte de la práctica, es decir que no es una etapa aparte o posterior. La evaluación puede ser parte de los contenidos, la evaluación puede ser un ejercicio más de la materia. La evaluación es un proceso. La evaluación es subjetiva. Y no hay Método.

2. *Una Idea:* la Autoevaluación, la Coevaluación, o la Metaevaluación pueden ser de gran ayuda a la hora de “evaluar”. Es decir: ¿qué pasaría si estos se dejan bien en claro desde el primer día del curso?. Sistematizarlos, explicitarlos desde el primer día, transparentarlos, y acordarlos con los estudiantes.

3. *Una Duda:* ¿por qué todo debe siempre desembocar en poner un número del 0 al 10? ¿Por qué? ¿Por qué siempre debe ser así? Edith Litwin dice que “(...) superar la idea de que todo puede ser evaluado, en tanto todo es objetivable y numérico. Es fácil reconocer que atribuir un número a realidades complejas supone imprecisión y también tergiversa la apreciación”. En este caso,

también podría agregar que el taller de diseño es un lugar de experiencias compartidas en el cual no todo puede ser objetivable y en el cual también la relación docente-alumno cobra sentido. El rol del docente es intervenir a partir del trabajo del alumno y confrontarlo con el de los demás. Esto es una de las cosas que menciona Laura Soboleosky en su “La evaluación en el taller de arquitectura: una mirada exploratoria” ya que todo esto se trata de un proceso en el que, aún a sabiendas de que unos productos diseñados pueden ser mejores que otros, no existe una única respuesta válida. Y curiosamente, en diseño pasa lo mismo que en eva-

luación. Es decir, si en diseño no existe una única respuesta válida, en evaluación tampoco hay un método perfecto y objetivo para evaluar. Podemos citar nuevamente a Laura Soboleosky en unas páginas anteriores diciendo: “empezamos a comprender que en evaluación no hay certezas, y que la objetividad es una falsa ilusión.”

Quiero vincular el hecho de que en diseño no existe una *Verdad* con mayúscula con la noción de que en evaluación no hay un método. Me pregunto, entonces: ¿es a causa de la subjetividad?. Si leemos a Díaz Barriga podemos apreciar que: “(...) el problema de la objetividad debe ser discutido desde las posi-

ciones que analizan la compleja dinámica del ser humano. (...) La objetividad es nuevamente discutida en el ámbito de las ciencias del hombre porque la objetividad no puede escindir la subjetividad, ya que el hombre mismo está constituido a partir de la subjetividad.”

En esa subjetividad hay un proceso, y es también darse cuenta que el hacer lleva tiempo; aprender lleva tiempo; y en ese hacer esta el aprender. El estudiante debe darse cuenta que se aprende a diseñar haciendo (dice también Laura Soboleosky) . Y la evaluación se realiza sobre lo producido en sus trabajos los cuales representan los aprendizajes realizados a lo largo de un curso. Y creo que vale la pena porque es un reto, y en este caso para finalizar quiero agregar lo que dice Díaz Barriga: “...el reto es cómo logramos que el alumno se apropie de la información.”. Esta frase que acabo de citar me disparó a pensar que el reto es, también, cómo logramos que el estudiante se apropie de su propia formación.



### Referencias bibliográficas

Litwin, Edith (2008) El oficio de enseñar. Buenos Aires; Paidós. (Capítulo 8. El oficio del docente y la evaluación)

Díaz Barriga, Ángel (1995) Docente y Programa. Lo institucional y lo didáctico. Buenos Aires, Aiqué Grupo Editor. (Capítulo VI. El examen)

## B :: OPINIÓN

**LA FOTOGRAFÍA Y LOS USOS  
DE LA IMAGEN EN LA  
COMUNICACIÓN Y EL PROYECTO**  
FEDERICO KULEKDJIAN

*La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación.*

Susan Sontag

La formación académica de los arquitectos se basa en los registros gráficos que corresponden a los dibujos realizados desde el Sistema Monge -plantas, cortes, vistas- y los registros tridimensionales como perspectivas paralelas y clásicas, que a partir de la era digital aparecen sus traducciones como son los renders y modelados.

La producción de imágenes digitales de arquitectura que se estimula desde las universidades promueven un discurso único y hegemónico de lo visual, que se hace necesario poner en crisis para poder reflexionar y repensar el sentido de la imagen. La fotografía aparece hoy como herramienta de registro en el relevamiento de las obras de arquitectura que se difunden en las cátedras.

Como docente de las materias de Morfología y de Proyecto de esta facultad y también como fotógrafo de arquitectura, surge el interés por indagar acerca de la fotografía de arquitectura como campo generador de conocimientos, por un lado para la comprensión de obras

de arquitecturas construidas y por otro como herramienta proyectual posibilitante de formas espaciales arquitectónicas. En particular las formas que se estudian desde la morfología general y la morfología específica -en nuestro caso arquitectónica- donde la imagen fotográfica aporta a la construcción de múltiples sentidos en estas espacialidades: abstracta y arquitectónica.

Considero importante “hacer foco” en aquellas cuestiones donde la fotografía ya es utilizada como una herramienta de construcción



disciplinar, debido que hasta el momento se la utiliza como registro de obras de arquitectura. De esta manera, se propone concientizar al proyectista sobre los usos de la fotografía en el relato visual, como también el aporte de la imagen fotográfica a las distintas etapas del proceso proyectual. Resulta clave comprender el concepto de “práctica social” como generadora de ima-

ginarios visuales que intervienen en la cultura, entendiendo a la forma como producto cultural (Doberti, 2008), específicamente aquellas prácticas que operan en el espacio arquitectónico como dispositivos que condicionan y simplifican sus conformaciones. La práctica social de la fotografía se desplaza del paradigma tradicional.

En este sentido, se pone en evidencia una crisis de representación del mundo real en diversas prácticas sociales, entre ellas la arquitectura y la fotografía. La primera como for-

visión de mundo. Esta puede ser de manera subjetiva u objetiva, el caso es que en toda imagen está impreso el sistema subjetivo de categorías sociales (y socialmente creadas) que tiene el fotógrafo.”

Por lo tanto, es importante tomar conciencia sobre la importancia del relato fotográfico, con lo cual se presenta un desafío en la comunicación de las obras de arquitectura., tanto desde el punto de vista del dibujo proyectual como fotográfico. En este sentido es necesario revisar el panorama para actualizar el enfoque sobre los usos de la imagen en la comunicación y el proyecto.

#### Referencias bibliográficas

- Sontag, Susan. *iClick!*, en Radar Pagina 12, 29 de enero de 2006.
- Doberti, Roberto, Liliana Giordano, Liliana D Angeli . *Norma, justificación y significado. Un ordenamiento estructural de la Teoría del Proyecto.*
- Zaera-Polo, Alejandro. “Un mundo lleno de agujeros” en Revista *El Croquis* n° 88/89 “Worlds One” El Croquis Editorial. Madrid, 1998 pp. 308 - 323.
- Suarez, Hugo José. *La Fotografía Como Fuente De Los Sentidos.* FLACSO, Sede Académica de Costa Rica, San José, 2008, pág.25.

ma de posicionamiento frente al real (Zaera Polo,1998) y la segunda como forma de comunicar sus proyectos contribuyendo a su construcción.

La fotografía, como la arquitectura, define un relato, “construyendo” numerosas realidades, tomando una postura frente a las mismas. Así, Suárez indica que “una foto nunca es imparcial: opta, demarca, sugiere y, en el límite, impone una

**BREVIS 06 | Autores**

Carla Antonini, Berazategui |

Sigfrido Cañizal Arévalo, México |

Juan Ferreyra, Montevideo |

Federico Kulekdjian, Buenos Aires

Patricia Muñoz, Buenos Aires |

Joaquín Ordoñez, Buenos Aires |

Edith Strahman, Córdoba |

Horacio Wainhaus, Buenos Aires |

**BREVIS | Colaboraciones**

*Brevis* invita a investigadores, docentes y estudiosos del campo de la Morfología a participar enviando trabajos propios y también seleccionando textos relevantes para nuestro campo de estudio. Dado que *Brevis* constituye una publicación de ágil lectura, se solicita que los trabajos sean sintéticos, se envíen en archivo A4, word (extensión .doc) y tengan hasta 2500 caracteres (en tipografía times cuerpo 12) y un máximo de dos imágenes (enviarlas por separado en resolución 240 dpi a tamaño real). Para las reseñas de publicaciones se aceptan trabajos de hasta 1200 caracteres y para los trabajos de recopilación (sección “Clásicos”) hasta 8000 caracteres. Dos integrantes del comité editorial —por sistema de referato— evaluarán la pertinencia de las propuestas y comunicará a los autores la aceptación o no de los trabajos. Los mismos deberán enviarse a [arsheuristica@gmail.com](mailto:arsheuristica@gmail.com).

**SEMA | Sociedad Argentina de Estudios Morfológicos***Presidentes honorarios*

Gastón Breyer (UBA) †

Roberto Doberti (UBA)

Claudio Guerri (UBA)

*COMISIÓN DIRECTIVA 2011-2013**Presidente*

Patricia Muñoz (UBA)

*Vicepresidente 1°*

César Pereyra (UBA)

*Vicepresidente 2°*

Carlos Prause (UNL)

*Vicepresidente 3°*

Clara Graciela Ben Altabef (UNT)

*Secretario*

Juan Enrique Amoroso (UM)

*Prosecretario*

Alejandro Abaca (UBA)

*Tesorera*

Marta B. de Ibarborde (UBA)

*Protesorero*

Nina Enrich (UNLP)

*Vocales titulares*

Lucía Castellano (UNC)

Homero Pellicer (UBA)

Sergio Fernández (UNNE)

Horacio Wainhaus (UBA)

*Vocales suplentes*

Silvia Ricco (UMDP)

Ricardo Conde (UBA)

Juan López Coronel (UBA)

Ariel Misuraca (UBA)

*Comisión revisora*

Nora Pereyra (UBA)

Jorge Pokropek (UM)

## B :: IMAGO BREVIS



Cada cultura es, ante todo, una determinada experiencia del tiempo. No es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. La mente del hombre capta la experiencia del tiempo, pero no po-

see una representación de ella: el tiempo es representado mediante imágenes espaciales. Platón afirmaba que el espacio era la condición de existencia de todas las cosas. Nos es difícil imaginar

que algo pueda existir y no esté en algún tiempo.

Es por esta palabra —*algún*— que ha sido necesario introducir la noción de límite en el desarrollo del pensamiento científico.

[Foto: Acelerador de partículas. Fotograma de *The End of Time* (2012), película de Peter Mettler recientemente presentada en el BAFICI 2013.]

A circular map of the Arctic region, showing various flight paths and numbers. The map includes latitude and longitude lines, and several flight paths are marked with dashed lines and arrows. Numbers like 130, 135, 139, 143, 146, 151, 154, 158, 160, 161, 163, 165, 169, 170, 171, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300 are scattered across the map. The text "06 :: BREVIS :: 07" is overlaid on the map in a large, bold, purple font.

06 :: BREVIS :: 07



1 8 5 3 - 1 1 7 2