

Centro de
Estudios
Visuales

número 2
diciembre
2018



ISSN 0719-7152

DOSSIER:
PROBLEMAS DE LA ESTÉTICA EN LA ÉPOCA DEL
APARATO DIGITAL

Los contenidos de lo sensible y sus regímenes de visibilidad

Lorena Souyris Oportot

Post-Doctorante en Ecole Normale Supérieure

“Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu’il fait, du temps et de l’espace dans lesquels cette activité s’exerce. Avoir telle ou telle “occupation” définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun”¹

RESUMEN: El objetivo de este artículo es de interrogar cuáles son los contenidos de lo sensible y sus regímenes de visibilidad a la luz de una articulación entre Jacques Rancière y Didi-Huberman. En tal sentido, si bien, la reflexión gira en torno a los problemas de la estética en la época del aparato digital, lo cierto es que toma distancia de la idea moderna del monopolio de la representación fenomenal que separa al sujeto de lo representado y que, a partir de esta frontera aparece la condición de la producción técnica y sus modos de digitalización. Al contrario, se trata más bien de proponer que los contenidos de lo sensible generan modos de visibilidad material que arruinan el paradigma de la representación y sus consecuencias en esta época llamada era visual, digital, creando formas de ficción que desdibujan las fronteras entre lo real, lo material, la imitación, etc, formando un soporte material que inscribe un reparto de lo sensible mediante montajes de semejanzas y des-semejanzas dentro de un orden temporal anacrónico.

Palabras clave: semejanza, ficción, anacronismo, estética, sujeto anónimo, visibilidad, sensible

INTRODUCCIÓN

La afirmación que establece Jacques Rancière en esta cita de su libro titulado “Le partage du sensible” está conceptualmente encarnada en lo que él entiende como las condiciones de inteligibilidad de un régimen de identificación

¹ “El reparto de lo sensible permite ver quien puede hacer parte de lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define así las competencias o las incompetencia de lo común” Le partage du sensible. (2000, 13)

y de pensamiento que genera modos de articulación entre el “hacer” y la “visibilidad”, lo que moviliza formas de razonamiento en lo que tiene de efectividad en un espacio común. A decir verdad, la noción de “reparto de lo sensible”, tal como lo enuncia Ranciere, permite indagar en aquellas condiciones de inteligibilidad desde los modos espacio-temporales que han determinado procesos de transformación que inducen nuevas formas de comunidad.

Desde esta perspectiva, aparece ahí un modo de configuración de la experiencia donde subyace una cierta estética originaria o, tal como lo señala Ranciere y tomando el término de Kant, una estética a-priori que organiza y limita lo que se da a sentir. En tal sentido, Ranciere se interesa en desarrollar la idea que existen modos de experimentar y percibir que configuran la experiencia y que permiten nuevas subjetividades. Es en este panorama que el autor se interroga por el régimen estético y las articulaciones entre “hacer”, “visibilidad” y “efectividad” en tanto elementos constitutivos para asentar los espacios y los tiempos, así como también el hecho de ser o no visible dentro de un lugar común. En efecto, y en relación al espacio y al tiempo, estas categorías “sensibles” (tal como lo afirma Kant en su libro “La Crítica de la Razón Pura”) configuran una escena de exhibición donde las identidades subjetivas se reparten de tal manera que se vuelven formas de indeterminación de las mismas, lo que conlleva una suerte de desregulación de la superficie de inscripción donde se expresa aquel reparto de lo sensible. En resumen, Rancière afirma:

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. (p. 13)²

Por su parte, Ranciere subraya, de una manera crítica, algunos reparos concerniente a problemas que han interferido ciertas nociones que vienen de contextos históricos con otras que son propiamente determinaciones conceptuales y que han sido evidentemente de distribución temporal. De esta manera, una de las categorías más dañadas, según el autor, es la categoría de modernidad que se ha tomado para hacer un ejercicio de mezcla de diferentes momentos históricos con limitaciones conceptuales, entre ellas, la crítica a la representación y las técnicas de la reproducción mecanizada.

Dicha conexión ha conllevado formas de vida, modos de discursos, ideas y razonamientos que han entrañado y legitimado maneras de ser comunitarias basadas en una igualdad de indiferencia, cuya culminación sensible no es sino el destino fatal fundado sobre el olvido fundamental tal como lo señala Heidegger a propósito de la esencia de la técnica.

Estas evidencias, demuestran que hoy es menester re pensar todo este escenario para examinar ahí cómo se han instalado los sistemas de “evidencias sensibles” (2000, p.12) y sus repartos respecto a formas de acción general y particularmente de ocupación de espacios y lugares en cuanto ámbitos más propios lo que ha generado, a su vez, individuos anónimos.

² “Yo llamo reparto de lo sensible a este sistema de evidencias sensibles que dan a ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen ahí los lugares y las parts respectivas. Un reparto de lo sensible fija pues al mismo tiempo un común repartido y las partes exclusivas”

Sobre todo, se trataría ahí no solo de la aparición de una mirada común sino igualmente de formas de visibilidad singulares que generan “maneras de hacer” (2000, p. 14) que intervienen en aquellas maneras de hacer y que movilizan otras formas de ser que conllevan modos de visibilidad distintos, cuyas manifestaciones de acción y de expresión son la transmisión de una significación que otorga un paradigma de superficie de inscripción del signo y de la forma, circunscribiendo los contenidos de lo sensible que aparecen como una modalidad de ficción.

En efecto, la pregunta que interroga por la figura de la ficción, a propósito del análisis que Rancière hace de Platon y cómo él ha instaurado modelos de efectividad sensible, es extremadamente importante para examinar la cuestión de la disposición del espacio. Tal como menciona Rancière a propósito del Teatro platónico, no solo en cuanto escena de exhibición pública sino también como un modo de exhibición de fantasmas, este permite el establecimiento de un modelo de existencia y de realidad sensible que estructura una suerte de institucionalización de prácticas subjetivas que proponen, al mismo tiempo, figuras de comunidad y que Rancière las examinará a la luz de un régimen estético de la política, particularmente, aquel de la democracia que otorga un modelo de simulacro dentro de una escena que inscribe movimientos corporales y subjetivos que dan sentido a una comunidad, al mismo tiempo que son formas de inserción social.

A este respecto, pues, enunciar la idea de “contenidos de lo sensible” que consagra el título de este artículo para poder discutir aquí el tema de los regímenes de visibilidad en tanto configuración de experiencia, convoca hacer una reflexión sobre la circulación de aquellos contenidos dentro de espacios comunitarios que han legitimado ciertas lógicas que han elevado paradigmas de sensibilidad y de entrelazamiento entre lo decible y lo visible, lo que ha inspirado una idea nueva de superficie de inscripción en lo que concierne a la imagen y sus condiciones técnicas y que, finalmente, hoy por hoy se expresa en la digitalización de la misma y sus modos de tecnificación.

SOBRE UN PARADIGMA ESTÉTICO Y SU DISTRIBUCIÓN SENSIBLE EN EL SUJETO ACTUAL

Cabe señalar que, según Rancière, una “superficie” no es sencillamente una composición geométrica de líneas sino, más bien, es un modo cómo se expresa el reparto de lo sensible, a saber, sus diversos contenidos.

A este respecto, Rancière habla de un paradigma estético que ha surgido precisamente en la relación que se ha establecido entre el arte mecánico y los sujetos. Dicho de otra manera, según el filósofo, no se trata de analizar las propiedades técnicas de prácticas artísticas y cómo éstas han inducido, en tanto condiciones de reproducción mecanizada, a una suerte de ontología de la técnica; sino se trataría más bien de examinar de qué manera aquel paradigma estético ha conllevado a dar visibilidad al sujeto actual en cuanto sujeto anónimo. En efecto, y más allá del arte mecanizado, la problemática central que recogo de Rancière es la tesis que sostiene la idea que una nueva fórmula de visibilidad se ha comenzado

a manifestar y esta forma de expresión ha movilizado la emergencia de un sujeto anónimo.

“Pour que les arts mécaniques puissent donner visibilité aux masses, ou plutôt à l’individu anonyme, ils doivent d’abord être reconnus comme arts. C’est-à-dire qu’ils doivent d’abord être pratiqués et reconnus comme autre chose que des techniques de reproduction ou de diffusion [...] le régime esthétique des arts, c’est d’abord la ruine du système de la représentation” (48)³

En consecuencia, es porque la figura de lo anónimo ha devenido sujeto que es posible la inscripción de aquel paradigma estético o, mas bien, es este sujeto anónimo ___ con su nueva manera de pensar, actuar, decir y ver ___ que ha hecho posible no solo el reparto de lo sensible y sus contenidos, sino más aún, un nuevo régimen de visibilidad.

Ahora bien, esto no tiene que ver con la correlación modernista en el sentido de lo dicho anteriormente respecto a una suerte de onto-tecnología la cual ha delimitado los modos de producción de prácticas de un régimen específico que ha implicado formas de visibilidad de aquellas prácticas y cuyo “régimen de identificación” (2000, p. 27) Rancière lo llama “ética de la imagen” (2000, p.27) la cual, a su vez, ha circunscrito un origen, un contenido de verdad, sus usos y sus efectos que han implicado la idea de imitación y simulacro, conllevando así a un principio normativo de representación que ha obedecido a una lógica que ha organizado las maneras de hacer, de ver y de juzgar del sujeto actual.

En otras palabras, ha conllevado sus maneras de conceptualización que han significado un modo de Ser inscrito en las formas de representación que se han definidos como un “ethos” dentro de una comunidad política en el sentido que esta comunidad se define, de suyo, bajo la idea que la subjetividad política tiene una forma en los modos de experiencia sensible.

Sino, mas bien, se trata ahí de un régimen estético que ha creado las condiciones de un modo de ser sensible específico, a saber, un modo de ser expresado en un singular que escapa a la jerarquía de la representación, es decir, al binarismo poiesis/mímesis o representación/palabra en el cual subyace un principio pragmático que legitima el “hecho” de una acción representada por sujetos que, a su vez, dicha acción delimita lo que se comprende por imitación al seno de una clasificación jerárquica de las maneras de hacer y que definen, en consecuencia, las formas de bien hacer y de apreciar las imitaciones, donde es el concepto de representación o mimesis quien organiza dichas maneras de hacer, de ver y de juzgar.

En cierta medida, el régimen estético que Rancière define es una especificidad sensible que está arraigado por una fuerza dispersa la cual renvia a un tipo de pensamiento que es en-sí misma extraña de sí. En otras palabras, un tipo de pensamiento cuyo saber se transforma en no-saber, un logos que es idéntico a un pathos.

En consecuencia, esta idea de un singular sensible devenido extranjero de él mismo es el nudo originario que configura un pensamiento estético. Finalmente,

³ “Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más bien, al individuo anónimo, ellas deben primero ser reconocidas como arts. Es decir, que ellas deben primero ser practicadas y reconocidas como otra cosa que técnicas de reproducción o de difusión [...] el régimen estético de las artes es primero la ruina del sistema de la representación”.

el régimen estético de lo sensible afirma la absoluta singularidad destruyendo el criterio pragmático de dicha singularidad.

Cabría añadir a lo dicho, y retomando el tema de lo anónimo, que es este sujeto incógnito quien hace posible aquel régimen estético y sus modos de lo sensible. Dicho de otra manera, el sujeto anónimo, sumergido en la masa de las redes sociales, se eleva a una forma de ser un sujeto cualquiera que ha transformado los modos de visibilidad a causa de una nueva manera de pensar y ver su contingencia, lo que ha conllevado nuevas funciones sociales bajo la delimitación de un fenómeno social en tanto traza de lo que hoy se define como verdadero. A este respecto, lo que ha ocurrido no es sino la anulación de toda jerarquía de representación, para dar lugar a una manera de “hacer” técnica cuya expresión es la exaltación del “cualquiera”, a saber, del individuo anónimo, no obstante expuesto a su visibilización. Por ejemplo, los migrantes en tanto figura de focalización para examinar la vida incognita y ver el síntoma de una época, el fetichismo de las imágenes y la sobre exposición en redes sociales.

Así, encontrar aquel síntoma en los detalles ínfimos de la cotidianidad de un individuo cualquiera a permitido nuevas mutaciones de sensibilidad que han movilizado nuevas ficciones, imágenes y técnicas de la escena pública.

En virtud de esto, pues, los modos de vida actual, en la cual el individuo anónimo e inscrito en la figura del “cualquiera” aparece mediante formas de virtualización y de ficción, fundan una lógica estética sobre un modo de visibilidad que, por una parte, revoca la jerarquía de la tradición de la representación o mimesis y, por otra parte, anula el modelo oratorio clásico de la palabra o la poyesis al perfil de la interpretación de los signos sobre el cuerpo material, los sujetos y la sociedad.

Por consiguiente, la condición del nuevo objeto, a saber, la vida de los anónimos se vuelve la figura de lo verdadero que permite la aparición de una dimensión fantasmagórica que, al mismo tiempo que interpreta la expresión de la realidad actual delimitando otras categorías de lo evidente y cuyo soporte de inscripción es una nueva dimensión sensible, igualmente enraiza una original racionalidad de lo banal la cual configura otros montajes de palabras y de imágenes, al mismo tiempo, que dispone el territorio de lo visible y de lo posible generando otras heterotopías.

Llegado a este punto, la evidencia de un “reparto de lo sensible” obliga a redefinir el régimen representativo propio de una cierta economía del quehacer común. Por ende, habría que recurrir a la noción de “ficción” tal que Rancière la señala para examinar la problemática de las transformaciones de lo sensible y sus especificidades concernientes a la interferencia de la frontera entre una cierta razón de los hechos y aquella de las ficciones.

FRONTERAS ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

La articulación entre razón de ficción y razón de hechos conduce a la cuestión de las estructuras de inteligibilidad en la cual el lenguaje hace visible el mundo social. En efecto, esta estética originaria que distribuye lo sensible hunde el lenguaje

en la materialidad de los rasgos de aquel mundo social, esto sea bajo la forma de un lenguaje mudo de las cosas como en el lenguaje codificado de las imágenes. De manera que aquella articulación entre ficción y razón de hechos, inscrita por la estética originaria, permite una indistinción entre ficción y realidad conllevando, así, a una circulación de signos que define el estatuto ficcional. Por lo tanto, un agenciamiento ficcional de signos otorga la construcción de una configuración de lugares, de grupos, de acontecimientos, de un rostro, etc., en definitiva, configura una forma de experiencia colectiva.

A decir verdad, lo que define el agenciamiento ficcional es una suerte de identificación entre la apropiación de los modos de incremento del lenguaje, como de su desaceleración; también los cruces de las imágenes y de todo lo que implica las diferencias de potencial entre aquello insignificante y lo que da lugar a la significación en cuanto sus modalidades de disposición espacial, de los círculos sociales y la expresión silenciosa del cuerpo. Así, Rancière establece la ficcionalidad como:

Propre à l'âge esthétique que se déploie alors entre deux pôles: entre la puissance de signification inhérente à toute chose muette et la démultiplication des modes de parole et des niveaux de signification. (p. 58)⁴

Por esta razón, el régimen estético es un sistema de equivalencias entre los signos de una racionalidad de lo banal y la interpretación de los fenómenos de una época y, particularmente, de una cultura con lo que implica su vida material. Así, el testimonio y la ficción vienen de un mismo régimen de sentido ya que, por una lado, lo “dado” lleva las marcas de lo verdadero pero bajo formas de trazas y huellas. Por ende, aquello que va ocurriendo en la contingencia viene directamente de un régimen de verdad. Por otro lado, lo que podría ocurrir, a saber, aquello que no tiene la certeza de lo “dado” y, por esto mismo pertenece a lo “posible”, ya no tiene una forma independiente de los modos de agenciamiento de las acciones. Por tanto, la articulación entre realismo y artificialidad se anuda como el soporte de inscripción de diferentes tipos de trazas donde lo real, para ser pensado y vivido, debe ser ficcional.

Dicho de otro modo, se trataría aquí de constatar que la ficción del régimen estético define los patrones y la matriz del vínculo entre la manifestación de hechos y las formas de inteligibilidad que intervienen las fronteras entre razón de hechos y razón de ficción. En efecto, sería aquí la conexión entre el ser parlante, que fabrica historias desde su ser singular y desde sus modos de decir y ser visible, y el agente histórico en tanto destino común, a saber, que forma la comunidad.

Del mismo modo, la dimensión sensible de los acontecimientos y su dimensión material funciona no solo desde un mismo régimen de verdad sino, más aún, sobre el soporte de un régimen estético que los anima y que otorga los reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.

Se advierte aquí, entonces, que los enunciados que aparecen en aquel régimen estético, son políticos en la medida que definen los modelos de palabras o de

⁴ “Propio a la edad estética que se despliega entonces entre dos polos; entre la potencia de significación inherente a toda cosa muda y la desmultiplicación de los modos de palabra y los niveles de significación”

acciones pero también, definen los regímenes de intensidad sensible, sus formas de variación ligados a modos de percepción y de las capacidades del cuerpo, de cuerpos cualquiera, anónimos. Más aún, estos enunciados reconfiguran el mapa de lo sensible interviniendo los gestos y los ritmos corporales que ya, dichos cuerpos devienen lugares de intensidad sensible, bloques de palabras circulantes que no producen ya cuerpos colectivos sino, más bien, introducen en el cuerpo comunitario imaginarios de líneas de fractura y de des-in-corporación que modifican la percepción sensible de lo común.

Desde este punto de vista, pues, surge aquí una relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de los espacios y de las ocupaciones, en la medida que se diseña ahí una suerte de comunidad aleatoria, fortuita que contribuye a la formación de colectivos de enunciación que ponen en cuestión el reparto de los roles, de los territorios y de los lenguajes. En resumen, de los sujetos políticos anónimos cualesquiera que, a través de sus vías de subjetivación política, devienen sujetos des- in- corporados que reconfiguran constantemente el reparto de lo sensible quebrando las categorías de la evidencia. En consecuencia, un régimen estético implica un mundo “común” en la medida donde la distribución de las maneras de ser, de las ocupaciones se dan dentro de un espacio posible y siempre controvertido.

TRAZAS DE LA SEMEJANZA Y SUS MODOS DE INTERCAMBIO EN LOS REGIMENES DE VISIBILIDAD

Existen diversas teorías y recorridos sobre los regímenes de visibilidad y su relación a la imagen y las tecnologías en torno a la distribución entre lo sensible y lo inteligible. Dentro de este marco, señalaré que aquel vínculo dice relación con la idea que la subjetividad se va configurando con cierta plasticidad. En virtud de esto, el espacio circundante se rodea a partir de aquella plasticidad, lo que confirma el despliegue de la visualidad en tanto se define como una textualidad que determina el modo de percibir el mundo y que, al mismo tiempo, permite la operación de la distribución de lo pensable y lo decible dentro de un marco de sensibilidad.

De este modo, existen procesos de singularización en aquel marco de sensibilidad que integran diferentes significantes existenciales y que circulan como imágenes, lo que proporciona una suerte de interacción performativa en el sentido que las imágenes ya no son una existencia independiente de la realidad misma o que la realidad a cesado de serlo en su forma material para devenir una imagen representándose ella misma; sino que se trata, más bien, que en ambos casos se expresa una identidad y una alteridad donde la alteridad entra en la composición misma de la imagen, desplegando un recorrido de relaciones entre una visibilidad y una potencia de significación y de afecto que le es asociado.

“ De quoi parle-t-on et que nous dit-on au juste lorsque l'on affirme que désormais il n'y a plus de réalité mais seulement des images ou, à l'inverse, qu'il n'y a

désormais plus d'images mais seulement une réalité se représentant incessamment à elle-même? [...] S'il n'y a plus que des images, il n'y a plus d'autre de l'image. Et s'il n'y a plus d'autre de l'image, la notion même d'image perd son contenu, il n'y a plus d'image [...] Qu'est-ce qui nous permet de dire qu'il y a de l'autre dans une forme visible sur un écran et qu'il n'y en a pas dans une autre? [...] le même n'est pas d'un côté et l'autre de l'autre. Identité et altérité se nouent différemment l'une à l'autre" (2003, Pp.9-10)⁵

Sin embargo, varios autores contemporáneos oponen la imagen con un otro, en el sentido que la imagen se proyecta a un otro, pero también lo visual que se proyecta a si- mismo. Para ilustrar, y tomando los análisis de Alejandra Niedermaier (2013), Vilém Flusser caracteriza dos tipos de imágenes: las prehistóricas que son, más bien, las tradicionales y las pos-históricas que el autor las identifica con las imágenes técnicas. Por su parte, el historiador de arte W.J.T. Mitchell sostiene que el examen de la imagen, circunscrito en lo que el autor nombra el receptor, ya no debe ser tomado a partir del estatuto de la mimesis o la representación sino a partir de una reciprocidad de características tales como el discurso, las formas de aparición y de exposición y cómo aquello se vuelve una institución. Desde esta perspectiva, Keith Moxey manifiesta: "los estudios visuales están interesados en cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron" (Guasch Ana María, p. 16). Así mismo, Giovanni Sartori distingue al "homo sapiens" del "homo videns" (Sartori, 1998) señalando que ha finalizado el periodo del Homo Sapiens, en el cual se creía en un sujeto con ciertas facultades para el conocimiento y la reflexión, lo que ha conllevado un modo de pensamiento que ha facilitado una forma particular de analizar el mundo. Al contrario, lo que surge hoy es el Homo Videns, es decir, un sujeto capaz de observar las imágenes de lo que lo circunda y digerirlas con formatos prefijados. En consecuencia, el homo videns consume imágenes que, mediante su carácter de espectador, reduce su capacidad simbólica y de abstracción.

Resulta claro, ahí que el punto en común que los autores tienen respecto a la noción de imagen se ciñe a la idea que la imagen permanece en los bordes de lo simbólico, de la realidad y de lo conceptual. No obstante, se trata aquí de un equívoco concerniente a la idea de visualidad y su relación con la imagen. Puesto que, la tesis que intento sostener es que la imagen no está separada de la realidad ni mucho menos del sujeto visual. En efecto, cuando Rancière en su libro "Le destin des images" consagra la atención en la noción de semejanza (ressemblance) respecto a un original, ahí el autor advierte que existe una relación simple entre ambas categorías que posibilitan un juego de operaciones que produce imágenes y éstas, a su vez, crean una distancia, a saber, una disimilitud. Por tanto, se trataría ahí que las formas visibles proponen una significación a comprender donde la función de la imagen es precisamente el significado de aquella relación

⁵ "De qué hablamos y qué decimos justo cuando se afirma que desde ahora no hay más realidad sino sólo imágenes o, a la inversa, que no hay desde ahora más imágenes sino solo una realidad representándose incesantemente a ella misma? [...] si no hay más que imágenes, no hay más otro que las imágenes. Y si no hay más otro de la imagen, la noción misma de imagen pierde su contenido, no hay más imagen. [...] qué es lo que nos permite decir que hay un otro en una forma visible sobre la pantalla y que no hay ahí un otro? [...] lo mismo no está del lado y el otro del otro lado. Identidad y alteridad se anudan diferentemente la una a la otra"

de juego de operaciones.

Desde esta perspectiva, la imagen es disimil y no es solo exclusividad de lo visible, ya que hay modos de visibilidad que no crea imágenes sino que son imágenes de palabras. Ahora bien, el régimen de la imagen es aquel que, como ya se ha señalado, pone en escena el vínculo de lo decible y lo visible pero, al mismo tiempo, juega su analogía, es decir, su semejanza como su desemejanza. Es por ello, que lo visible se deja disponer a partir de tropos significativos en la medida donde la palabra despliega una visibilidad que puede volverse ciega.

De este modo, una alteridad identitaria se inscribe en la semejanza que siempre ha interferido en el juego de relaciones que constituyen a las imágenes, lo que crea las condiciones para la emergencia de una suerte de hibridez. Tal como sostiene Alejandra Niedermaier, y citando a Nestor García Canclini, lo que especifica la hibridación es un proceso de combinaciones que si antes aparecían separadas, lo cierto es que, a través de la hibridez, estas combinaciones generan nuevas configuraciones organizando objetos y prácticas y cuya multidireccionalidad define lo que Deleuze denomina “rizoma” (*Capitalismo y Esquizofrenia* (1972, 1980).

Visto de esta forma, entonces, las categorías de espacio/tiempo son una condición de la sensibilidad en la medida donde se produce una alteración de las mismas a partir de diferentes intensidades de presencia sensible que se concretizan en el testimonio inmediato de su producción material y que Rancière llamara “archi-semejanza” (archi-ressemblance) (2003, p. 17).

Ahora bien, la noción de “archi-semejanza” dice relación con la imagen del arte la cual ella no produce sus similitudes, sino que esta imagen busca otra similitud que es aquella que delimita la correspondencia entre su origen y su destino. Dicho de otro modo, este tipo de imagen, que se separa de la imagen técnica, encuentra una relación inmediata entre su progenitor, por así decir, y lo engendrado.

Por consiguiente, la “archi-semejanza” sería aquí la similitud originaria, la similitud progenitora que atestigua el otro lugar de donde ella proviene. Así, la archi-semejanza es lo que aquellos autores contemporáneos piensan concerniente a la distinción entre una imagen verdadera y su simulacro a partir de su producción material.

A decir verdad, la visión contemporánea de esta distinción se nutre de una evocación nostálgica que moviliza el razonamiento que gira en torno a la reflexión de la esencia frente a la presencia inscrita como una doble modalidad de la imagen o, incluso de lamento frente a la idea que esta archi-semejanza se desvanece en ella misma. En efecto, dirá Rancière, la insistencia de pensar esta doble realidad viene no solo del convencimiento que la “archi-semejanza” permite la oposición entre imitación y apariencia y que ella misma se desvanece; sino igualmente, viene de la corriente de la semiología y de aquellos teóricos que toman a la imagen como el *punctum* bartheano. En tal sentido, ellos se sostienen sobre un mismo principio: aquel que afirma un criterio de igualdad transformable entre la imagen y su palabra. Por un lado, la corriente semiológica planteaba que la imagen era un modo de vehiculizar un discurso silencioso en el cual, la imagen tenía como objetivo el hecho de descifrar dicho discurso. Por otro lado, los teóricos que siguen el pensamiento bartheano, defienden que la imagen habla ahí cuando ella queda en silencio, es decir, cuando se agota el mensaje transmitido. En esta perspectiva, ambas posturas conciben a la imagen como la expresión de una voz, de una lengua que se calla, haciendo hablar su silencio. Sintetizando, ambas posturas se mueven

dentro de la misma convertibilidad, aquella de la imagen como presencia sensible bruta y aquella de la imagen en cuanto discurso donde se puede advertir ahí una “retórica de la imagen” (Barthes, 1964, Pp. 40-51)

Otra forma de contribuir a lo ya indicado, es la reflexión que desarrolla Didi-Huberman respecto a la semejanza. El capítulo consagrado a la imagen matriz y cuyo título lleva por nombre: “la imagen-matriz: historia del arte y genealogía de la semejanza” de su libro “Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes”, dedica su reflexión a la semejanza en torno al concepto de relación. Para comenzar, es necesario empezar por el comienzo es decir, y tal como lo desarrolla Didi-Huberman, abordar el tema de la semejanza en tanto se define como una relación desde sus condiciones de emergencia y procedencia, para lograr esto, es menester seguir el hilo conductor del método genealógico que el autor establece para dar conceptualización a la figura de la semejanza.

Según el estudio de la genealogía de la semejanza, la noción de relación es la que sostiene la semejanza. De este modo, el punto exacto el cual la semejanza deviene una relación es cuando se erige su discurso y su punto de partida. Ahora bien, no me detendré en analizar el tema del arte desde el punto de vista que lo trata Huberman, ya que no es objeto de este artículo. Sin embargo, indagaré en la genealogía de la semejanza pero desde los bordes de lo que Huberman trata en este capítulo respecto al origen discursivo del nacimiento del arte. Primeramente, cuando Huberman establece un paralelo entre los dos momentos que dieron nacimiento a una historia del arte, me parece interesante a destacar lo que señala concerniente a la idea de “arte” tomada de Plinio, a saber: “hay arte cada vez que el hombre utiliza, instrumentaliza, imita o supera la naturaleza” (2011, p. 85). A decir verdad, en esta frase se concentra toda una visión contemporánea de los aparatos tecnológicos y los modos de instrumentalización que hoy por hoy han cambiado la percepción de la mirada, de lo visible y lo decible. No sólo por el hecho que la imitación obedece a la lógica de los simulacros sino porque, a la base, lo que Plinio esta comprendiendo por arte es un modo de sensibilidad que distribuye lo inteligible.

Esta concepción supone, pues, una línea de partición que tiene que ver con la situación temporal tal como la enuncia Didi-Huberman a propósito de Plinio. Vale decir, hay un modelo de temporalidad que habría que prestar atención, por el hecho que dicha temporalidad tiene el propósito de expresarse como desgarradura, es decir, como una temporalidad partida y que es en ese lugar desgarrado que aparece la imagen. En tal sentido, lo que subyace ahí es que no hay una temporalidad cronológica y, por esto mismo, histórica sino, más bien, apunta a la idea de “origen” y que responde a un orden distinto de tiempo en el cual, lo que inscribe este origen temporal es lo antropológico, lo jurídico y lo estructural que arranca del determinismo histórico.

Esta escisión temporal es fundamental para comprender el origen genealógico de la imagen y de la semejanza pero ya aquí, expresada en términos de ley, de justicia y de derecho. Ahora bien, este punto de vista genealógico implica de entrada una paradoja crucial que revela, en este esquema de análisis, la idea de muerte. Específicamente, se trata aquí de un enfoque genealógico que solo es posible a condición de incluir el testimonio de una muerte. En virtud de esto, se comprende que el comienzo de algo implica la muerte de un origen que, al mismo tiempo, reivindica la legitimidad de una ley inscrita en la noción de imagen y

de semejanza. A decir verdad, lo que subyace aquí es que en la dialéctica muerte/origen siempre queda un resto ya que, por una parte, lo que queda por decir de algo es la muerte de un origen pero, por otra parte, ese resto hace referencia a alguna cosa que siempre ha existido solo en estado de vestigio, es decir, de huella, de traza. Dicho de otro modo, sería la conservación fantasmática de una desaparición.

En cierta medida, entonces, lo que muere es el origen pero este origen es el origen de la semejanza extrama o máxima similitud. Dentro de este marco de análisis, lo que Didi-Huberman llama, siguiendo a Plinio, semejanza extrama no es sino la noción de “imago”, es decir, de imagen que, incluso, estaría en relación con lo jurídico ya que la imagen no es sino un soporte ritual que compete al derecho privado, a saber: una matriz de semejanzas destinada a hacer legítima una determinada posición de los individuos en la institución genealógica de los genes. Así pues, la máxima similitud antes que ser una representación visual y fidedigna, hablando contemporáneamente, es el encuentro de una materia y un rito. Lejos de la idea que la presencia visible es una imitación óptica (a distancia), la noción de “imago” a la que alude Huberman es una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo entre soportes materiales.

Por su parte, el estatuto genealógico que le otorga Didi-Huberman a la semejanza, si bien viene de las propuestas de Plinio en contra-posición de Vasari respecto al arte, lo cierto es que el sentido que tiene la noción de imagen que Huberman intenta sostener es que ella toma su legitimidad en un lugar de agenciamiento social respaldado por un espacio jurídico, en la medida donde dicho espacio se sitúa en las fronteras del derecho público y del derecho privado. A causa de esto, la semejanza es una dimensión que otorga el “derecho a las imágenes” (2011, p. 97). De suerte que, es en relación al mencionado derecho que los objetos visuales en general y su relación con lo decible y lo pensable, dependen de un campo social común, esto es, de un reparto de lo sensible que organiza y distribuye la comunidad. Por tanto, se trata aquí de una “antropología de la semejanza” (2011, p. 97).

En vista de esto, la cuestión sobre la muerte de un origen insiste, cabe preguntarse entonces ¿qué es esa cosa para la que la semejanza extrema, a saber, la máxima similitud está muerta? para dar una posible contestación, es necesario circunscribir con más precisión la distinción que erige Didi-Huberman, respecto a la “semejanza por generación y semejanza por permutación” (2011, p. 94). Es claro que el autor pone en juego el modo de comprender la imagen-matriz mediante la noción de origen pero ligado a lo que desarrolló Benjamin respecto a la relación entre historia y origen. Para desplegar esta problemática expuesta por Huberman y que sería la conclusión del capítulo analizado, comenzare indicando que el autor establece una diferencia ética entre origen e historia para dar cuenta de dos categorías claves que posibilitan la comprensión de la similitud natural, a saber, la noción de dignidad y la noción de lujuria.

Sucede pues que, Huberman al comparar las dos posiciones clásicas de una historia del arte. Por una parte, la de Plinio y por otra parte, la de Vasari; a lo que apunta es al modo cómo se ha estructurado y organizado el sistema de oposición entre dignidad y lujuria para llegar, a su vez, a la distinción entre semejanza por permutación y semejanza por generación o transmisión. De esta manera, interrogar el estatuto genealógico de la semejanza, a través de la imagen y cómo ésta

estaría determinada por las categorías de dignidad y lujuria, permite observar que existe, dentro de la transmisión genealógica, una destino y un origen cuyo origen caracteriza un modo inalienable en el proceso de transmisión genealógica. Y esa especificidad inalienable o de aquello no intercambiable es lo que define a la dignidad.

Por su parte, lo que denota la lujuria es el exceso, la abundancia y, además, el gasto improductivo. En tal sentido, estas tres formas de denotación de la lujuria connotan un sistema del exceso que aborda lo moral (vicio), lo estético (abundancia excesiva) y lo estructural (gasto improductivo). De este modo, aquel sistema organiza tres modalidades de lujuria: de las materias, de los cuerpos y de las semejanzas de las materias y de los cuerpos figurados por el trabajo humano y ampliado a los modos de organización de una sociedad, inscribiendo así, la pregunta por aquello que no se intercambia en un modelo social y que sería la necesidad estructural.

Ahora bien, Huberman dira que lo que aparece como dignidad es lo propio de las representaciones figuradas. Sin embargo, esta figura de la dignidad esta muerta pues es la lujuria quien la mato. Del mismo modo, la pregunta que interroga por aquello no intercambiable, en cuanto necesidad estructural, es lo que se constituye como imago. De suerte que la imago instituye el limite de aquello que se intercambia y aquello que no, así la imago sería el punto de anclaje jurídico capaz de prohibir a la semejanza intercambiarse y de prescribir simetricamente el modo en que puede transmitirse genealógicamente. En suma, el caracter inalienable de la imago es el estatuto de la dignidad que se traduce en la ley natural manifestada en la tradición, a saber, lo que se transmite y lo que se enseña, colocando a la relación de semejanza en un lugar temporal.

Por su parte, la condición de lo permutable, donde se localiza la lujuria, sería el modo de operar de la muerte de la semejanza ya que la permutatio está en el mundo del intercambio que es lo abusivo de las materias, de los cuerpos, de las costumbres. Dicho de otro modo, es el desorden de la ley natural y de la institución jurídica. En consecuencia, la semejanza por permutación son las imagenes fácticas, los simulacros en la red de las cuales las semejanzas mismas devienen valor de intercambio, de sustitución, específicamente, de juego de intercambio retórico y de sustitución estética. En efecto, esta semejanza por mutación no deja huellas, pues está consagrada a la muerte y no tendría memoria. Por el contrario, la imagen-matriz de la semejanza por generación, por tradición es un modelo técnico de impresión que revela toda su eficacia simbólica.

Primeramente, este modelo realizado directamente garantiza metonímicamente la presencia única e inamovible del referente de la representación. Luego, este modelo de positividad legitima la posibilidad de una multiplicación indefinida que responde a todas las combinaciones de una alianza entre los dos tipos de semejanza. Por consiguiente, la imago responde a una doble función antropológica: por un lado, limitar el intercambio simbólico encarnando su misma posibilidad, tal sería su eficacia jurídica: instituir la semejanza como ritual de duplicación táctil y, por otro lado, como retórica de representación optica del origen.

Sorprende constatar que las líneas de partición establecidas aquí podrían interpretarse desde un punto de vista moral y conservador. No obstante, Huberman examina estas modalidades de la semejanza para levantar su tesis sobre el estatuto anacrónico inscrita en este movimiento entre las semejanzas por

dignidad y por lujuria. De suerte que lo que intenta establecer el autor es pensar el origen como novedad más que como algo empíricamente muerto. Por lo que lo que estaría en juego es un camino, un movimiento de un modo de ser de la imago, a través de la semejanza, en el devenir y en su declinar y que no se da a conocer en lo fáctico, pero su ritmo se percibe en una doble óptica: como restauración, como restitución y como algo inacabado, siempre abierto en el sentido que ahí se cristaliza la invención, el acontecimiento y la repetición, la supervivencia y la ruptura. He ahí su carácter anacrónico.

Para ir finalizando, lo hasta aquí examinado conforma una línea de investigación cuyo punto de vista recoge lo analizado por Rancière y por Didi-Huberman para pensar los modos de sensibilidad y la expresión de sus formas de visibilidad a la luz de una estructura de percepción fenomenológica, cuya experiencia de visibilidad es por medio del reparto y la organización de imágenes. A este respecto, el estatuto de la ficción, en tanto una racionalidad de lo cotidiano cualquiera como de las existencias comunes, permite instalarse en los bordes de las formas de reconocimiento de la ficción como en su forma oculta inscrita en la política y el mundo social.

Desde este punto de vista, una relación entre lo visible y lo invisible se instala en la construcción de la percepción visual que exterioriza, en sus formas de manifestación, qué es lo que se reconoce y qué es lo que se oculta. En efecto, la percepción visual se expresa mediante el reconocimiento que, a su vez, moviliza la representación de un valor al objeto mirado como también le da un significado. Tal tesis formulada por Merleau-Ponty en su libro "Le visible et l'invisible" (1964) posibilita hacer la articulación con la lógica ficcional desarrollada por Rancière en la medida que la razón ficcional dice relación con una suerte de agenciamiento de signos en la medida que aquel agenciamiento se define en cuanto identifica la configuración de lugares, de grupos, de un rostro que van construyendo el estatuto ficcional y que da lugar a un soporte de inscripción donde circulan las modalidades de la semejanza dentro de un intercambio simbólico.

Finalmente, para ir concluyendo, quiero señalar que más allá de una época digital que ha transformado los modos de representación alcanzando formas de digitalización, yo quiero hacer un alcance y un juicio crítico al respecto. Sin duda, este escenario actual ha permitido otro diálogo con la tecnología y sus aparatos técnicos que han creado otras condiciones de producción mundana; no obstante, en mi opinión, la dimensión sensible que aparece ahí, a saber, en este nuevo escenario, no está separada de su soporte material. Dicho de otro modo, la digitalización no es algo virtual paralelo a la realidad material. Es justamente, un modo de inteligibilidad de lo visible y su expresión perceptiva que manifiesta el reparto de lo sensible material. Por consiguiente, la distribución estética si bien, otorga un modo relación con el arte y lo que se entiende por ello, lo cierto es que tal distribución es una forma de inteligibilidad sensible que ha construido modalidades de montajes respecto a la circulación de semejanzas, de des-semejanza y de huellas dentro de un espacio común y anacrónico que perfila un sujeto cualquiera, anónimo que hoy ocupa el espacio y tiempo actual. De modo que, es desde este intercambio de signos, de huellas y de montajes, en otras palabras, del agenciamiento de un encadenamiento de causas y efectos que se van invirtiendo, lo que crea apariencias de verdad que, a su vez, se reinvierten. Es esto lo que define una racionalidad ficcional que siempre ha funcionado pero con distintos

montajes de similitud y disimilitud; sin embargo, en la actualidad su campo de aplicación es distinto y sus esquemas interpretativos generan modos de verosimilitud, virtualización y tecnologización que provocan topografías simbólicas donde se inscriben diversas descripciones de estados de cosas y que determinan su forma de visibilidad.

BIBLIOGRAFIA

1. BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. In: Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027> www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027
2. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Ed. Pre-textos. Valencia, 2006
3. DIDI-HUBERMAN, Georges. La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Les Éditions de Minuit, Paris, 2008
4. _____, Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011
5. FLUSSER, V. Fragmentos de Filosofía de la caja negra en revista Artefacto n° 6. 2007
6. GUASCH, A. M. Los estudios visuales. Un estado de la cuestión, en Estudios Visuales #1, Noviembre. 2003
7. MANOVICH, L. El futuro de la imagen en Yoel, G. y Figliola, A. (coord.), Bordes y texturas, reflexiones sobre el número y la imagen, Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Imago Mundi 2010
8. MERLEAU-PONTY, M. Le visible et l'invisible. Gallimard, Paris, 1964
9. MITCHELL, W. J. T. Teoría de la imagen. Ediciones Akal. Madrid, 2009
10. NEIDERMAIER, Alejandra. Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones. Eje: desde la emergencia visual, medial y tecnológica, la distribución de lo inteligible y lo sensible. Cuadernos del Centro de estudios en diseño y comunicación. Ensayos version on-line ISSN 1853-3523, N°43. www.scielo-org.ar
11. RANCIÈRE, Jacques. Le destin des images. La Fabrique éditions, Paris, 2003
12. _____. Le partage du sensible. La Fabrique éditions, Paris, 2000
13. _____. Les bords de la fiction. Éditions du Seuil, Paris, 2017

Centro de
Estudios
Visuales

número 2
Diciembre
2018



ISSN 0719-2125