

Título original: *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*
 © 1993, Routledge
 Routledge, Nueva York, 1993

306
 JAY

Jay, Martin
 Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural. - 1ª ed. - Buenos Aires: Paidós, 2003
 352 p. : 21x13 cm.- (Espacios del saber)

Traducción de Alcira Bixio

ISBN 950-12-6536-6

I. Título - I. Crítica Cultural

Cubierta de Gustavo Macri

Traducción de Alcira Bixio

1ª edición, 2003

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2003 de todas las ediciones en castellano
 Editorial Paidós SAICF
 Defensa 599, Buenos Aires
 e-mail: literaria@editorialpaidos.com.ar

Ediciones Paidós Ibérica SA
 Mariano Cubí, 92, Barcelona
 Editorial Paidós Mexicana SA
 Rubén Darío 118, México DF

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
 Impreso y editado en la Argentina. Printed in Argentina.

Impreso en Gráfica MPS
 Santiago del Estero 338, Lanús, en julio de 2003

Tirada: 2000 ejemplares

ISBN 950-12-6536-6

Índice

Agradecimientos	11
Introducción	13
1. Fugas urbanas: el Instituto de Investigación Social entre Frankfurt y Nueva York	29
2. El debate sobre la contradicción performativa: Habermas <i>versus</i> los postestructuralistas	57
3. Moral de la genealogía o ¿hay una ética postestructuralista?	79
4. La reafirmación de la soberanía en época de crisis: Carl Schmitt y Georges Bataille	99
5. Mujeres en tiempos de oscuridad: Agnes Heller y Hannah Arendt	123
6. "La ideología estética" como ideología o ¿qué significa estetizar la política?	143
7. La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo	167

ta, ni siquiera en nuestra aparentemente iconoclasta era de desconfianza hermenéutica en la primacía de la imagen. A pesar de la oposición de Ellul, la prolongada batalla entre el ojo y el oído dista mucho de haberse decidido a favor de uno u otro bando. Y, lo que tal vez sea más importante, sería imprudente desear, como parece hacer Ellul, una clara victoria de alguno de los dos. Porque precisamente en la compleja y fluida interacción entre ambos es posible discernir uno de los grandes motores de la cultura humana. Escarnecer la imagen no es ningún antidoto contra la humillación de la palabra. Mucho más saludable es que ambas se nutran en lo que convendría denominar una considerada mirada mutua.

9. Regímenes escópicos de la modernidad

Con frecuencia se ha sostenido¹ que la era moderna estuvo dominada por el sentido de la vista de una manera que la distingue de sus predecesoras premodernas y posiblemente de su sucesora posmoderna. Comenzando por el Renacimiento y la revolución científica, en general se estima que la modernidad ha estado resueltamente marcada por el ocularcentrismo. El invento de la imprenta, de acuerdo con el familiar argumento de McLuhan y Ong,² fortaleció la supremacía de lo visual instigada por invenciones tales como el telescopio y el microscopio. "El campo perceptivo que quedó así constituido fue —según la conclusión de un estudio típico— fundamentalmente no reflexivo, visual y cuantitativo."³

1. Véase, por ejemplo, Lucien Febvre, *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*, trad. al inglés de Beatrice Gottlieb, Cambridge, Massachusetts, 1982, y Robert Mandrou, *Introduction to Modern France, 1500-1640: An Essay on Historical Psychology*, trad. al inglés de R. B. Hallmark, Nueva York, 1976.

2. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, Londres, 1964 [ed. cast.: *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996]; Walter J. Ong, *The Presence of the Word*, New Haven, 1967; véase también Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, 1979.

3. Donald M. Lowe, *History of Bourgeois Perception*, Chicago, 1982, pág. 26 [ed. cast.: *Historia de la percepción burguesa*, Buenos Aires, FCE, 1986].

Aunque la idea implícita en esta generalización de que otras épocas estuvieron más favorablemente inclinadas a otros sentidos no debería tomarse demasiado literalmente,⁴ resulta difícil negar que lo visual ha dominado la cultura moderna occidental de una amplia variedad de formas. Ya sea que nos concentremos en la metáfora de la filosofía "el espejo de la naturaleza", como hizo Richard Rorty, ya sea que pongamos énfasis en el predominio de la vigilancia, como hizo Michel Foucault, o que lamentemos la sociedad del espectáculo como hizo Guy Debord,⁵ siempre vemos a encontrarnos con la ubicuidad de la visión como el sentido maestro de la era moderna.

Pero lo que precisamente constituye la cultura visual de esta era no es tan evidente. En realidad, bien podríamos preguntarnos, tomando prestada la expresión de Christian Metz, si hay un único "régimen escópico" de lo moderno o si hay varios, tal vez opuestos entre sí. Porque, como nos recordó recientemente Jacqueline Rose, "nuestra historia previa no es el bloque petrificado de un único espacio visual; mirada oblicuamente, siempre puede mostrarnos su momento de malestar".⁶ En realidad, la era moderna, ¿contuvo varios de esos momentos que, aunque a menudo hayan adoptado una forma velada, puedan discernirse? Si así fuera, el mejor modo de entender el régimen escópico de la modernidad es concebirlo como un terreno en disputa, antes que como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales. De hecho, hasta podría caracterizarse en

4. Sobre un enfoque de la actitud positiva respecto de la visión en la Iglesia medieval, véase de Margaret R. Miles, *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Boston, 1985. Contrariamente al argumento de Febvre y Mandrou que ha ejercido gran influencia, Miles muestra que la vista nunca estuvo ampliamente desacreditada en la Edad Media.

5. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, 1979 [ed. cast.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1989]; Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trad. al inglés de Alan Sheridan, Nueva York, 1979 [ed. cast.: *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989]; Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Detroit, 1983 [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2000].

6. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, trad. al inglés de Celia Britton y otros, Bloomington, Indiana, 1982, pág. 61 [ed. cast.: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001].

7. Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, 1986, págs. 232-233.

virtud de una diferenciación de subculturas visuales, cuya separación nos permitió comprender las múltiples implicaciones de la visión de modos que sólo ahora comenzamos a apreciar. Quiero sugerir que esa nueva comprensión bien puede ser el producto de una inversión radical de la jerarquía de las subculturas visuales dentro del régimen escópico moderno.

Antes de enumerar los campos oculares que compitieron en la era moderna, como yo los entiendo, quiero aclarar que sólo estoy presentando a muy grandes rasgos caracterizaciones típicas ideales que pueden tacharse muy fácilmente de superficiales, pues es evidente que distan mucho de las complejas realidades a las que pretendo aproximarlas. Tampoco estoy sugiriendo que las tres principales subculturas visuales que he escogido para indagar más atentamente agoten todas las que podrían discernirse dentro de la extensa e imprecisamente definida época que llamamos modernidad. Pero, como pronto se verá, es bastante estimulante tratar de hacer justicia, en el limitado espacio con que cuento, a aquellas que quiero destacar como las más significativas.

Comenzaré por dirigir mi atención al modelo visual que habitualmente se considera dominante y hasta totalmente hegemónico en la era moderna, el modelo que podemos identificar, en la esfera de las artes visuales, con las nociones de perspectiva del Renacimiento y, en la esfera de la filosofía, con las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva. Por conveniencia, podríamos llamar a este modelo el *perspectivismo cartesiano*. Dos observaciones de destacados comentaristas demuestran que con frecuencia se ha estimado que este modelo es equivalente al régimen escópico de la modernidad en sí mismo. La primera es la que hizo el historiador del arte William Ivins, Jr., en su *Art and Geometry* de 1946: "durante los quinientos años transcurridos desde los escritos de Alberti, la historia del arte no ha sido mucho más que el relato de la lenta difusión de sus ideas a través de los artistas y los pueblos de Europa".⁸ La segunda observación corresponde a Richard Rorty y aparece en su ampliamente discutido *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, publicado en 1979: "en el modelo cartesiano, el intelecto

8. William M. Ivins, Jr., *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions*, Cambridge, Massachusetts, 1946, pág. 81.

inspecciona entidades modeladas sobre las imágenes retinales [...] En la concepción de Descartes —que llegó a ser la base de la epistemología 'moderna'—, lo que hay en el 'espíritu' son *representaciones*.⁹ El supuesto expresado en estas citas de que el perspectivismo cartesiano es *el* modelo visual reinante de la modernidad aparece frecuentemente vinculado con la argumentación adicional de que logró esa posición dominante porque fue el que mejor expresó la experiencia "natural" de la vista valorizada por la cosmovisión científica. Cuando se puso en tela de juicio la supuesta equivalencia entre observación científica y mundo natural, también se cuestionó el predominio de esta subcultura visual; un ejemplo destacado es la celebrada crítica de la perspectiva de Erwin Panofsky, quien la juzga como una forma simbólica meramente convencional.¹⁰

Pero durante mucho tiempo el perspectivismo cartesiano fue identificado con el régimen escópico moderno *tout court*. Aun teniendo plena conciencia de la naturaleza esquemática de lo que sigue, intentaré establecer sus características más importantes. Hay, por supuesto, una inmensa bibliografía sobre el descubrimiento, el redescubrimiento o la invención de la perspectiva —suelen utilizarse los tres términos y la elección depende de la interpretación que haga el escritor del antiguo conocimiento visual— en el *Quattrocento* italiano. En general se le atribuye a Brunelleschi el honor de ser su inventor o descubridor práctico, mientras que Alberti es casi universalmente reconocido como su primer intérprete teórico. Desde Ivins, Panofsky y Krautheimer hasta Edgerton, White y Kubovy,¹¹ los eruditos han inves-

9. R. Rorty, ob. cit., pág. 45.

10. Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolischen Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-1925, 4, págs. 258-331.

11. William M. Ivins, Jr., *On the Rationalization of Sight*, Nueva York, 1973; E. Panofsky, ob. cit.; Richard Krautheimer, "Brunelleschi and linear perspective", en I. Hyman (comp.), *Brunelleschi in Perspective*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1974; Samuel Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Nueva York, 1975; John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Cambridge, Massachusetts, 1987 [ed. cast.: *Nacimiento y reconocimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza, 1994]. Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge, 1986 [ed. cast.: *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid, Trotta, 1996].

tigado virtualmente cada aspecto de la revolución de la perspectiva: técnico, estético, psicológico, religioso y hasta económico y político.

A pesar de que hay muchos puntos que aún están en disputa, parece haberse alcanzado un consenso básico en las siguientes cuestiones. Surgida como consecuencia de la fascinación medieval tardía por las implicaciones metafísicas de la luz —la luz como *lumen* divino antes que como *lux* percibida—, la perspectiva lineal llegó a simbolizar una armonía entre las regularidades matemáticas de la óptica y la voluntad de Dios. Aun después de que se hubieron erosionado los fundamentos religiosos de esta ecuación, las connotaciones favorables que rodeaban el orden óptico supuestamente objetivo conservaron su vigor. Estas asociaciones positivas se habían desplazado de los objetos, a menudo de contenido religioso, representados en las pinturas anteriores, hacia las relaciones espaciales de los lienzos en perspectiva mismos. El nuevo concepto de espacio era geoméricamente isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme. El *velo* de hilos empleado por Alberti creó una convención para representar ese espacio de un modo que anticipó las cuadrículas tan características del arte del siglo XX, aunque, como nos ha recordado recientemente Rosalind Krauss, se suponía que el velo de Alberti correspondía a la realidad externa de una manera que no fue la de su sucesor moderno.¹²

El espacio tridimensional, racionalizado, de la visión en perspectiva pudo volcarse en una superficie bidimensional en virtud de las reglas de transformación especificadas en *De Pittura* de Alberti y en otros tratados posteriores de Viatore, Durero y otros artistas. El artificio básico era la idea de pirámides o conos visuales simétricos que tenían uno de sus ápices en el punto céntrico o de fuga de la pintura y el otro en el ojo del pintor o del espectador. La ventana transparente que era el lienzo, según la famosa metáfora de Alberti, pudo concebirse entonces como un espejo plano que reflejaba el espacio geometrizado de la escena, proyectado hacia el espacio no menos geometrizado que se extiende desde el ojo del que mira.

12. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, 1985, pág. 10 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].

Significativamente, ese ojo fue singular, en lugar de representar los dos ojos de la visión binocular normal. Fue concebido a la manera de un único ojo que mira a través de una mirilla la escena que se presenta ante él. Además, se entendía que ese ojo era estático, no parpadeaba y permanecía fijo, en vez de tener un movimiento dinámico, movimiento que científicos ulteriores llamarían "saltos sacádicos" de un punto focal a otro. Según la terminología de Norman Bryson, ese ojo seguía la lógica de la Mirada antes que de la Ojeada, con lo cual producía una toma visual que permanecía eternizada, reducida a un "punto de vista" y descorporizada. En lo que Bryson llama la "percepción fundadora" de la tradición de la perspectiva cartesiana,

[...] la mirada del pintor detiene el flujo de fenómenos, contempla el campo visual desde un ventajoso punto de vista exterior a la movilidad de duración, en un momento eterno de presencia revelada; mientras que en el momento de ver, el sujeto que ve une su mirada a la percepción fundadora, en un momento de recreación perfecta de esa primera epifanía.¹³

La adopción de este orden visual tuvo una cantidad de implicaciones. La frialdad abstracta de la mirada en perspectiva implicó el retiro de la conexión emocional del pintor con el objeto pintado en el espacio geometrizado. El compromiso participativo de estilos visuales más absorbentes fue disminuyendo, cuando no quedó enteramente suprimido, a medida que se ampliaba la brecha entre el espectador y el espectáculo. El momento de la proyección erótica en la visión —lo que San Agustín había condenado angustiosamente como el "deseo ocular"—¹⁴ se había perdido a medida que fueron olvidándose los cuerpos del pintor y del espectador en nombre de un ojo absoluto, supuestamente descorporizado. Aunque, por supuesto, semejante mirada todavía podía posarse sobre objetos de deseo —piénsese, por ejemplo, en la mujer desnuda del famoso grabado de Dürero que está siendo pintada por un dibujante a través de una pantalla de hilos

13. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, 1983, pág. 94 [ed. cast. *La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991].

14. San Agustín analiza el deseo ocular en el capítulo 35 de sus *Confesiones*.

en perspectiva—,¹⁵ lo hizo en gran medida al servicio de una mirada masculina cosificadora que transformó a sus blancos en piedras. La desnudez marmórea despojada de su capacidad de despertar el deseo fue, al menos en la tendencia general, el resultado de ese proceso. A pesar de alguna excepción ocasional, como los seductores muchachos de Caravaggio, los desnudos mismos no conseguían captar la mirada del observador, con lo cual tampoco irradiaban ninguna energía erótica en sentido contrario. Sólo mucho después en la historia del arte occidental, con los desnudos descaradamente excitantes de Manet *Desayuno sobre la hierba* y *Olympia*, finalmente se cruzaron la mirada del observador con la del sujeto representado en la pintura. Por entonces, el orden visual racionalizado del perspectivismo cartesiano ya había sido atacado también desde otros ángulos.

Además de deserotizar el orden visual, este modelo había fomentado también lo que podría llamarse la desnarrativización o la destextualización. Es decir, a medida que el espacio abstracto, cuantitativamente conceptualizado, fue interesando al artista más que los sujetos cualitativamente diferenciados representados en ese espacio, la transcripción de la atmósfera llegó a ser un fin en sí misma. Indudablemente, Alberti había puesto énfasis en el empleo de la perspectiva para pintar *historia*, relatos ennobecedores, pero, con el tiempo, esas historias parecieron menos importantes que la habilidad visual exhibida al pintarlas. De ahí que podamos decir que la abstracción de la forma artística de cualquier contenido sustantivo, que es parte de la historia esteotipada del modernismo del siglo XX, ya había sido preparada por la revolución de la perspectiva cinco siglos atrás. Lo que Bryson llama, en otro de sus libros, *Word and Image*, la disminución de la función discursiva de la pintura, su capacidad para contarle una historia a la masa iletrada, a favor de su función figurativa,¹⁶ significó la creciente autonomía de la imagen de cualquier propósito extrínseco, religioso o de otra índole. Luego, a medida

15. Sobre una discusión de las implicaciones de género de esta obra, véase de Svetlana Alpers, "Art history and its exclusions", en Norma Broude y Mary D. Garrard (comps.), *Feminism and Art History*, Nueva York, 1982, pág. 187.

16. Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, 1981, capítulo 1.

que los lienzos fueron colmándose más y más de información, aparentemente desconectada de cualquier función narrativa o textual, se intensificó el efecto de realismo. El perspectivismo cartesiano tuvo lugar, pues, en conjunción con una cosmovisión científica que ya no interpretaba el mundo desde el punto de vista hermenéutico como un texto divino, sino que lo concebía situado en un orden espacio-temporal matemáticamente regular, lleno de objetos naturales que sólo podían observarse desde afuera con el ojo desapasionado del investigador imparcial.

El perspectivismo fue también el aliado como lo han declarado muchos comentaristas, de la ética fundamentalmente burguesa del mundo moderno. De acuerdo con Edgerton, los hombres de negocios florentinos con su técnica recién inventada de constabilidad de doble entrada pueden haber estado "cada vez más dispuestos a favorecer un orden visual que estuviera de acuerdo con los principios lógicos del orden matemático que aplicaban a sus libros contables".¹⁷ John Berger hasta llegó a afirmar que aún más apropiada que la metáfora albertiana de la ventana al mundo es la de "una caja de caudales empotrada en un muro, una caja en la que se ha depositado lo visible".¹⁸ No es casual, argumenta, que el intento (o el redescubrimiento) de la perspectiva prácticamente coincida con la aparición de la pintura al óleo aislada de su contexto y disponible para la compra y la venta. Separado del pintor y del espectador, el campo visual pintado del otro lado del lienzo pudo convertirse en una mercancía portátil susceptible de ser incorporada en la circulación del intercambio capitalista. Al mismo tiempo, si filósofos como Martin Heidegger estuvieron en lo cierto, la cosmovisión tecnológica transformó el mundo natural en una "reserva permanente" para la vigilancia y la manipulación de un sujeto dominante.¹⁹

17. S. Edgerton, ob. cit., pág. 39.

18. John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, 1972, pág. 109 [ed. cast.: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002].

19. Martin Heidegger, "The question concerning technology", en *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. al inglés de William Lovitt, Nueva York, 1977, pág. 17 [ed. cast.: "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994]. Heidegger presenta su crítica más exhaustiva del perspectivismo cartesiano en su ensayo "The age of the world picture", publicado en ese mismo volumen.

El perspectivismo cartesiano fue, en realidad, el blanco de una crítica filosófica ampliamente difundida que denunció la prioridad dada por aquel modelo a un sujeto ahistórico, desinteresado y descorporizado, por completo ajeno al mundo que pretende conocer sólo desde lejos. El cuestionable supuesto de una subjetividad trascendental característica del humanismo universalista, que ignora nuestra inmersión en lo que a Maurice Merleau-Ponty le gustaba denominar "la carne del mundo", está, pues, vinculada con el pensamiento de "elevada altitud" característico de este régimen escópico. Por consiguiente, en muchos estudios, esta tradición fue objeto en su conjunto de la más absoluta condena por considerársela un modelo falso y pernicioso.

Con todo, si se observa con más detenimiento esta cuestión, es posible discernir tensiones internas en el perspectivismo cartesiano mismo que sugieren que no se trataba de un orden visual tan uniformemente coercitivo como a veces se supone. Así es como John White, por ejemplo, distingue entre lo que llama la "perspectiva artificial", en la cual el espejo sostenido ante la naturaleza es plano, y la "perspectiva sintética", en la cual se supone que el espejo es cóncavo y por lo tanto produce en el lienzo un espacio curvo antes que uno plano. De acuerdo con White, los grandes innovadores de esta corriente fueron Paolo Uccello y Leonardo da Vinci, pues ofrecieron un "espacio esférico homogéneo, pero de ningún modo simple, y que posee algunas de las cualidades de la infinitud finita de Einstein".²⁰ Aunque el modelo dominante era la perspectiva artificial, su competidora nunca fue del todo olvidada.

Michael Kubovy agregó recientemente la observación de lo que llama la "robustez de la perspectiva",²¹ con lo cual quiere decir que los lienzos del Renacimiento podían observarse acabadamente desde otros puntos y no sólo desde el ápice imaginario de la pirámide visual del espectador. Kubovy critica a aquellos que ingenuamente identifican las reglas de la perspectiva establecidas por sus líderes teóricos con la práctica real de los artistas mismos. Antes que ser un lecho de Procusto, en la práctica la perspectiva estaba subordinada a las exigencias de la percepción,

20. J. White, ob. cit., pág. 208.

21. M. Kubovy, ob. cit., capítulo 4.

lo cual implica que las denuncias contra sus defectos a menudo están dirigidas a un hombre de paja (o al menos a su ojo de paja).

Igualmente problemática es la posición que ocupa el sujeto en la epistemología del perspectivismo cartesiano, pues el ojo monocular que está en el ápice de la pirámide del observador puede construirse como una mirada trascendental y universal —es decir, exactamente la misma para cualquier espectador humano que ocupara el mismo punto en el tiempo y el espacio— o como una mirada contingente, es decir, que depende únicamente de la visión individual, particular, de los distintos espectadores que tienen sus propias relaciones concretas con la escena que se extiende frente a ellos. Cuando la primera se transformó explícitamente en la segunda, pudieron advertirse claramente las implicaciones relativistas del perspectivismo. Ya en el siglo XVII, este potencial se había hecho evidente para pensadores como Leibniz, aunque éste generalmente procuraba escapar a sus implicaciones más perturbadoras. Estas últimas sólo fueron destacadas y luego celebradas a fines del siglo XIX por pensadores como Nietzsche. Si cada uno de nosotros tiene su propia *camera obscura*, con una mirilla netamente diferente, concluye Nietzsche con regocijo, entonces no es posible la existencia de ninguna cosmovisión trascendental.²²

Finalmente, la tradición de la perspectiva cartesiana contenía el potencial para una disputa interna en el posible desajuste entre la visión de la escena que tenía el pintor y la del supuesto espectador. Es interesante señalar que Bryson identifica este desarrollo con Vermeer, quien representa para él un segundo estadio del perspectivismo, aún más descarnado que el de Alberti. "Se quiebra el vínculo con la dimensión física del observador, y el sujeto que ve —escribe Bryson— se propone y se supone ahora como un punto abstracto, una Mirada no empírica."²³

Esta observación es particularmente sugestiva porque propone considerar un régimen escópico alternativo que puede enten-

derse como algo más que una subvariante del perspectivismo cartesiano. Aunque no puedo pretender ser un serio especialista en Vermeer, capaz de discutir con Bryson la interpretación de su obra, sería provechoso situar al pintor en un contexto diferente del que hemos estado analizando hasta aquí. Con esto quiero decir que podríamos incluirlo, junto con el arte holandés del siglo XVII del que fue tan gran ejemplo, en una cultura visual muy diferente de aquella con la que asociamos la perspectiva renacentista, una cultura visual que Svetlana Alpers denominó recientemente *El arte de describir*.²⁴

Según Alpers, el papel hegemónico que desempeñó la pintura italiana en la historia del arte impidió que pudiera apreciarse debidamente una segunda tradición que floreció en el siglo XVII en los Países Bajos. Tomando prestada de Georg Lukács la distinción entre narración y descripción, que él empleó para marcar el contraste entre la ficción realista y la ficción naturalista, Alpers sostiene que el arte del Renacimiento italiano, a pesar de toda la fascinación que experimentó por las técnicas de la perspectiva, se mantuvo firmemente unido a la función narrativa a la cual se adaptaron tales técnicas. En el Renacimiento, el mundo que se extendía del otro lado de la ventana de Alberti, escribe Alpers, "era un escenario en el cual las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Era un arte narrativo".²⁵ El arte nórdico, en cambio, suprime la referencia narrativa y textual a favor de la descripción y la superficie visual. Rechazando el rol privilegiado y constitutivo del sujeto monocular, pone en cambio el acento en la existencia previa de un mundo de objetos pintados en el lienzo plano, un mundo indiferente a la posición del espectador que se halla frente a él. Además, ese mundo no está contenido por entero dentro del marco de la ventana albertiana, sino que, por el contrario, parece extenderse más allá de ese marco. Los marcos existen en la pintura holandesa, pero son arbitrarios y no tienen la función totalizadora que cumplen en el arte del sur. Si hay un

22. Sarah Kofman, *Camera Obscura: de l'idéologie*, París, 1973, explica cómo aborda Nietzsche este tema [ed. cast.: *Cámara oscura de la ideología*, Madrid, Teller de Ediciones, JB, 1975].

23. N. Bryson, *Vision and Painting*, ob. cit., pág. 112.

24. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983 [ed. cast.: *El arte de describir*, Madrid, Hermann Blume, 1987].

25. *Ibid.*, pág. XIX.

modelo por excelencia del arte holandés, ése es el mapa, con su superficie resueltamente plana y su disposición a incluir tanto palabras como objetos en su espacio visual. Haciendo un resumen de las diferencias que distinguen al arte de describir del perspectivismo cartesiano, Alpers propone las siguientes oposiciones:

[...] presta atención a muchas cosas pequeñas, en vez de a unas pocas grandes; la luz se refleja en los objetos, en lugar de que los objetos aparezcan modelados por la luz y la sombra; la superficie de los objetos, sus colores y texturas se tratan y no se colocan meramente en un espacio legible; una imagen no enmarcada contra una que lo está netamente; una imagen sin ningún observador claramente situado a diferencia de una imagen que sugiere ese tipo de espectador. La distinción sigue un modelo jerárquico que distingue entre fenómenos a los que habitualmente se conoce como primarios y secundarios: los objetos y el espacio contra las superficies, las formas contra las texturas del mundo.²⁶

Si existe un equivalente filosófico del arte nórdico, no es precisamente el cartesianismo, con su fe en un concepto de espacio geometrizado, racionalizado y esencialmente intelectual, sino que es la experiencia visual más experimental del empirismo baconiano orientado a la observación. En el contexto holandés, Alpers lo identifica con Constantin Huygens. El impulso no matemático de esta tradición armoniza bien con la indiferencia por la jerarquía, la proporción y las semejanzas analógicas características del perspectivismo cartesiano. El arte holandés, en cambio, dirige su ojo atento a la superficie fragmentada, detallada y ricamente articulada de un mundo que se contenta con describir antes que explicar.

Como los microscopistas del siglo XVII -Leeuwenhoek es el ejemplo principal que menciona Alpers- el arte holandés saborea la discreta particularidad de la experiencia visual y resiste a la tentación de alegorizar o tipologizar lo que ve, una tentación a la que, según la autora, el arte meridional sucumbió prontamente.

En dos sentidos significativos, se puede decir que el arte de describir anticipó modelos visuales ulteriores, por más que en su

26. *Ibid.*, pág. 44.

momento haya estado subordinado a su rival, la perspectiva cartesiana. Como ya lo hemos hecho notar, es problemático establecer una filiación directa entre el *velo* de Alberti y las cuadrículas del arte modernista porque, como sostuvo Rosalind Krauss, el primero suponía la existencia exterior de un mundo tridimensional, en tanto que las últimas no. En cambio, parece más probable considerar que el arte holandés, basado en el impulso de trazar mapas, fue el antecesor de esas cuadrículas. Como observa Alpers:

Aunque la cuadrícula que propuso Ptolomeo y las que luego impuso Mercator comparten la uniformidad matemática de la cuadrícula en perspectiva renacentista, no comparten el observador posicionado, ni el marco, ni la definición de la pintura entendida como una ventana a través de la cual un espectador externo mira. Por ello, la cuadrícula ptolemaica y, en realidad, las cuadrículas cartográficas en general deben distinguirse de la cuadrícula en perspectiva y no confundirse con ella. Podría decirse que la proyección no se observa desde ninguna parte. Tampoco puede mirarse a través de ella. Supone una superficie de trabajo plana.²⁷

En segundo lugar, el arte de describir también anticipa la experiencia visual que provoca la invención de la fotografía en el siglo XIX. Ambos comparten una cantidad de rasgos destacados: «la fragmentariedad, el enmarcado arbitrario, la inmediatez que los primeros practicantes expresaron afirmando que el fotógrafo le daba a la naturaleza el poder de reproducirse directamente sin la ayuda del hombre»²⁸ El paralelo señalado con frecuencia entre la fotografía y el antiperspectivismo del arte impresionista, por ejemplo por Aaron Scharf en su análisis de Degas,²⁹ debería extenderse e incluir además el arte holandés del siglo XVII. Y si Peter Galassi no se equivoca en *Before Photography*, también hubo una tradición de pintura topográfica -bosquejos de paisajes de un fragmento de realidad- que se opuso al perspectivismo cartesiano y, por lo tanto, contribuyó a preparar el

27. *Ibid.*, pág. 138.

28. *Ibid.*, pág. 43.

29. Aaron Scharf, *Art and Photography*, Nueva York, 1986, capítulo 8 [ed. cast.: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994].

camino tanto para la fotografía como para el retorno impresionista a los lienzos de dos dimensiones.³⁰ Dejaré a los expertos de la historia del arte decidir en qué medida se había extendido y hasta qué punto fue conscientemente opositora esta tradición; lo importante para nuestros propósitos es sencillamente registrar la existencia de un régimen escópico alternativo aun en pleno apogeo de la tradición dominante.

El intento de Alpers de caracterizarlo evidentemente da lugar a posibles críticas. La profunda oposición entre narración y descripción presentada por esta autora no parece haber sido tan firme si recordamos el impulso desnarrativizador del arte en perspectiva mismo mencionado anteriormente. Y si podemos detectar cierta coincidencia entre el principio de intercambio del capitalismo y el espacio relacional abstracto de la perspectiva, también podríamos discernir una coincidencia complementaria entre la valorización de las superficies materiales del arte holandes y el fetichismo de las mercancías no menos característico de una economía de mercado. En este sentido, puede decirse que ambos regímenes escópicos revelan diferentes aspectos de un fenómeno complejo pero unificado, del mismo modo que se puede decir que las filosofías cartesianas y baconianas están de acuerdo, aunque de maneras diferentes, con la cosmovisión científica.

Sin embargo, si volvemos la atención a un tercer modelo de visión o a lo que llamaríamos el segundo momento de malestar dentro del modelo dominante, probablemente percibamos las posibilidades de una alternativa aún más radical. Quizás el mejor modo de definir este tercer modelo sea identificándolo con el barroco. Ya en 1888, cuando apareció el estudio comparativo de Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y barroco*, los historiadores del arte habían intentado postular una permanente oscilación entre dos estilos, tanto en la pintura como en la arquitectura.³¹

30. Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, Nueva York, 1981.

31. Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, trad. al inglés de K. Simon, Londres, 1964 [ed. cast.: *Renacimiento y barroco*, Barcelona, Paidós, 2002]. Véase asimismo el desarrollo sistemático del contraste en *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trad. al inglés de M. D. Hottinger, Nueva York, 1932 [ed. cast.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Barcelona, Óptima, 2002].

En oposición a la forma lúcida, lineal, sólida, fija, planimétrica y cerrada del Renacimiento o, como más tarde lo llamó Wölfflin, el estilo clásico, el barroco fue colorido, lleno de recovecos, desenfocado, múltiple y abierto. Derivado, al menos según la etimología más difundida, de una palabra portuguesa que designaba una perla irregular de forma extraña, el barroco connotó lo extravagante y peculiar, rasgos normalmente desdenados por los adalides de la claridad y la transparencia de la forma.

Aunque tal vez sea prudente circunscribir el barroco al siglo XVII y vincularlo con la Contrarreforma católica o con la manipulación de la cultura popular ejercida por el recientemente ascendente Estado absolutista —como lo ha hecho, por ejemplo, el historiador español José Antonio Maravall—,³² también es posible entenderlo como una potencialidad visual permanente, aunque con frecuencia reprimida, que se extendió durante toda la era moderna. En la obra reciente de la filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (1984) y *La folie du voir* (1986),³³ precisamente se considera que el poder explosivo de la visión barroca fue la alternativa más significativa al estilo visual hegemónico que hemos llamado perspectivismo cartesiano. Alabando el confuso, desorientado y extático exceso de imágenes de la experiencia visual, la autora hace hincapié en el repudio de la geometrización monocular de la tradición cartesiana y de la ilusión implícita de un espacio tridimensional homogéneo visto desde lejos por una mirada semejante al ojo de Dios. Buci-Glucksmann también marca tácitamente el contraste entre el arte de describir holandes —con su creencia en las superficies legibles y su fe en la solidez material del mundo que delinean sus pinturas— y la fascinación del barroco por la opacidad, la ilegibilidad y el carácter indescifrable de la realidad que pinta.

Para Buci-Glucksmann, el barroco se deleita deliberadamente con las contradicciones existentes entre superficie y profundidad, con lo cual desdeña cualquier intento de reducir la multi-

32. José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, traduc. al inglés de Terry Cochran, Minneapolis, 1986 [ed. cast.: *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2002].

33. Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*, París, 1984, y *La folie du voir*, París, 1986.

plicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente. Significativamente, el espejo que sostiene ante la naturaleza no es el vidrio reflectante plano que comentadores tales como Edgerton y White consideran vitales en el desarrollo de la perspectiva racionalizada o "analítica", sino que se trata antes bien de un espejo anamórfico, o bien cóncavo o bien convexo, que deforma la imagen visual, o más precisamente, revela la condición convencional antes que natural de la especificidad "normal", mostrando que ésta depende de la materialidad del medio de reflexión. En realidad, precisamente porque es por completo consciente de esa materialidad —esa condición sobre la que nos llamó recientemente la atención Rodolphe Gasché, denominándola "el azogue del espejo"—,³⁴ la experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano.

Aunque en el plano filosófico no hay ningún sistema que pueda juzgarse equivalente a la visión barroca, es evidente que el pluralismo de los puntos de vista de las monadas de Leibniz,³⁵ las meditaciones sobre la paradoja de Pascal y la sumisión a vertiginosas experiencias de raptos de los místicos de la Contrarreforma parecen relacionarse de algún modo con aquella visión. Además, la filosofía favorecida por ella evitaba deliberadamente el modelo de claridad intelectual expresado en un lenguaje literal purificado de ambigüedad. Por el contrario, la visión barroca reconocía la inextricable relación que existía entre la retórica y la vista, lo cual significaba que las imágenes eran signos y que los conceptos siempre contenían una parte irreductible de imagen.

Buci-Glucksmann también sugiere que la visión barroca procuraba representar lo irrepresentable y, como éste era un propósito condenado al fracaso, producía la melancolía que Walter Benjamin en particular estimó característica de la sensibilidad

34. Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Massachusetts, 1986.

35. Como lo reconoce Buci-Glucksmann, el pluralismo leibniziano conserva la fe en la armonización de la perspectiva que está ausente del impulso más radicalmente nietzscheano propio del barroco. Véase *La folie du voir*, pág. 80, donde la autora identifica ese impulso con Gracian y con Pascal.

barroca. Como tal, aquella visión se aproximaba más a la prolongada tradición de la estética de lo sublime, en oposición a lo bello, a causa de su anhelo por una presencia que nunca podía satisfacerse. En realidad, el deseo, tanto en su forma erótica como en su forma metafísica, recorre todo el régimen escópico barroco. El cuerpo retorna para destronar a la mirada desintereada del espectador cartesiano descorporizado. Pero, a diferencia del retorno del cuerpo celebrado en las filosofías del siglo XX como la de Merleau-Ponty —con su sueño de una imbricación cargada de sentido del que mira y la cosa mirada en la carne del mundo—, aquí sólo genera alegorías de oscuridad y opacidad. Así es como verdaderamente produce uno de aquellos "momentos de malestar" que según Jacqueline Rose se oponen a la petrificación del orden visual dominante (de hecho, el arte de describir parece estar mucho más a gusto en el mundo).

Podrían decirse muchas cosas más sobre estas tres típicas culturas visuales ideales, pero prefiero ofrecer unas pocas especulaciones finales, si se me permite emplear un término tan visual en su acepción más corriente. Primero, parece innegable que en el siglo XX hemos sido testigos de un singular reto contra el orden jerárquico de los tres regímenes. Aunque sería una necesidad de clarar que el perspectivismo cartesiano ha sido expulsado de la competencia, no podemos dejar de destacar en qué medida fue desnaturalizado y vigorosamente combatido, tanto en el campo de la filosofía como en el de las artes visuales. El ascenso de la hermenéutica, el retorno del pragmatismo, la profusión de modos de pensamiento estructuralista y postestructuralista orientados al lenguaje son todas tendencias que han obligado a la tradición epistemológica, derivada en gran medida de Descartes, a ponerse a la defensiva. Y, por supuesto, la alternativa de la observación baconiana, que periódicamente resurge en variantes del pensamiento positivista, no ha sido menos vulnerable al ataque, aunque alguien podría argumentar que la práctica visual con la cual tiene una afinidad electiva demostró ser singularmente adaptable junto con la creciente importancia que adquirió la fotografía entendida como una forma no perspectiva de arte (o, si se prefiere, una forma de contraarte). También hay artistas contemporáneos como el pintor judío alemán, ahora is-

raelí, Joshua Neustein, cuya fascinación por la materialidad plana de los mapas le valió que recientemente se lo comparara con los holandeses del siglo XVII de Alpers.³⁶

No obstante, si hubiera que señalar un único régimen escópico que finalmente conservó su integridad hasta nuestros días, ese régimen sería "la locura de la visión" que Buci-Glucksmann identifica con el barroco. Hasta la fotografía, si podemos tomar como indicador el libro reciente de Rosalind Krauss sobre los surrealistas,³⁷ puede prestarse a propósitos que estén más en consonancia con este impulso visual que el arte de la mera descripción. En el discurso posmoderno, que eleva lo sublime a una posición de superioridad respecto de lo bello, lo que parece más estimulante es, sin duda, "el palimpsesto de lo inimitable",³⁸ como llama Buci-Glucksmann a la visión barroca. Y si agregamos a esto el imperativo actual de devolverle a la retórica el lugar que le corresponde y aceptar el momento lingüístico irreducible que hay en la visión y el momento visual igualmente insistente que hay en el lenguaje, una vez más parece obvia la pertinencia de la alternativa barroca.

En realidad, si se me permite concluir con una nota algo inversa, el derrocamiento del perspectivismo cartesiano puede haber ido algo más lejos de lo conveniente. En nuestra prisa por desnaturalizarlo y desmentir sus pretensiones de representar la visión *per se*, podemos caer en la tentación de olvidar que los otros regímenes escópicos que esbocé brevemente no son en sí mismos más naturales ni se aproximan más a la visión "verdadera" que la perspectiva. El vistazo no es, por así decirlo, constitutivamente superior a la mirada; una visión rehén del deseo no necesariamente es mejor que el ojo que se fija fríamente, la vista que parte del contexto de un cuerpo situado en el mundo no siempre puede ver ciertas cosas que son visibles desde un punto

36. Véase de Irit Rogoff, "Mapping out strategies of dislocation", en el catálogo de Neustein del 24 de octubre al 26 de noviembre de 1987, presentado en la Exit Art Gallery de Nueva York.

37. Krauss, "The photographic conditions of surrealism", en *The Originality of the Avant-Garde*, ob. cit. Véase también de la misma autora y Jane Livingston, *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Nueva York, 1986.

38. Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, capítulo 6.

de vista de "ojo de Dios" o de "elevada altitud". Por más que la mentemos los excesos del cientifismo, debemos admitir que la tradición científica occidental sólo fue posible en virtud del perspectivismo cartesiano o de su complemento, el arte baconiano de describir. Bien puede haber habido algún vínculo entre la ausencia de tales regímenes escópicos en las culturas orientales, especialmente del primero, y la escasez general de revoluciones científicas registrada en esas regiones. En nuestra lucha por desacreditar la racionalización de la vista por considerarla una perniciosa reificación de la fluidez visual, debemos preguntarnos cuáles pueden ser los costos de adherir demasiado incondicionalmente a sus alternativas. En el caso del arte de describir, podríamos advertir que también en él opera una reificación, aunque de diferente índole, la que convierte en fetiche la superficie material en lugar de las profundidades tridimensionales. La crítica que hace Lukács de la descripción naturalista en la literatura y que Alpers no menciona podría aplicarse asimismo a la pintura. En el caso de la visión barroca, podríamos interrogarnos acerca de la celebración de la locura ocular que puede producir éxtasis en algunos, pero perplejidad y confusión en otros. Como han advertido con pesar algunos historiadores, como Maravall, la fantasmagoría del espectáculo barroco fue fácilmente empleada para manipular a quienes se sometían a ella. La versión habitual de la "industria de la cultura", para utilizar la expresión que Maravall toma prestada de Horkheimer y Adorno en su informe sobre el siglo XVII, no parece muy amenazada por los experimentos visuales posmodernistas de "*la folie du voir*"; antes bien, parece darse el caso contrario.

Por consiguiente, en vez de establecer una nueva jerarquía, probablemente sea más provechoso reconocer la pluralidad de los regímenes escópicos de que disponemos hoy. Antes que demonizar a uno u otro, puede ser menos peligroso indagar las implicaciones, positivas y negativas, de cada uno de ellos. Al hacerlo, no perderemos por completo la sensación de malestar que atormentó durante tanto tiempo a la cultura visual de Occidente, pero podemos aprender a ver las virtudes de las diferentes experiencias oculares. Podemos aprender a ir dejando de lado la ficción de una visión "verdadera" y regocijarnos en cambio en las posibilidades que nos ofrecen los regímenes escópicos

que ya hemos inventado y los que, aunque se hace difícil imaginarnos, indudablemente surgirán en el futuro.

Después de la publicación inicial de este artículo,³⁹ fui advirtiendo gradualmente las maneras más prácticas en que habían llegado a establecerse los tres regímenes escópicos analizados en él. En particular, una invitación que se me hizo para que reformulara el artículo a fin de presentarlo en una conferencia sobre la ciudad moderna que se realizaría en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres me llevó a especular sobre las posibles correlaciones entre cada régimen y los diferentes estilos de vida urbana. El argumento de Georg Simmel de que la experiencia visual es prioritaria en la metrópoli moderna ha sido ampliamente repetido, pero en qué consiste precisamente esa experiencia es algo que con frecuencia no encuentra una definición completamente homogénea. Aplicar los tres regímenes escópicos a las diferentes culturas visuales urbanas puede ser una manera útil de discriminar las variedades que a menudo se combinan en una misma versión de "la ciudad moderna".⁴⁰

El perspectivismo cartesiano corresponde bien al modelo de la ciudad planificada racionalmente, cuyos orígenes se remontan a la antigua Roma. En este caso, el ideal de un espacio geométrico, isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme significó imponer patrones regulares, habitualmente cuadrículas o círculos concéntricos radiales, a los meandros más casuales de asentamientos humanos anteriores. La racionalización del espacio urbano se suspendió en general durante la Edad Media, pero se reavivó en el Renacimiento. Algunos papas, como Sixto V (1585-1590), intentaron reconstruir Roma siguiendo líneas radiales y recuperar su antigua gloria. Durante el reinado de Luis XIV, la ciudad de Richelieu, construida como un doble rectángulo a lo largo del castillo del cardenal, demostró el vínculo entre el suje-

39. Fue presentado por primera vez en el Dia Art Foundation de Nueva York en 1988 y publicado en *Vision and Visuality*, comp. de Hal Foster, Seattle, 1988.

40. Otra alternativa interesante sería aplicarlo a las variedades de paisajismo, la conexión entre "naturaleza" y "cultura", que podría extenderse más allá de las consagradas dicotomías del jardín y el desierto o el jardín francés y el inglés.

to monocular, perspectivista, y el poder de la mirada del soberano.⁴¹ Ciudades-palacio ulteriores como Versalles, Karlsruhe, Mannheim y hasta la Washington proyectada por L'Enfant mostraron la coincidencia entre el poder del Estado y la construcción del espacio urbano de acuerdo con los principios visuales del régimen escópico dominante de la era moderna.

Durante la época de la Ilustración, arquitectos utópicos como Jean-Jacques Lequeu, Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux produjeron planos aún más grandiosos para construir ciudades rigurosamente geométricas al servicio de la Razón, planos que nunca se hicieron realidad. Sólo en el siglo XIX, con el París del barón de Haussmann, las cuadrículas de ciudades norteamericanas como Nueva York y Filadelfia y la "extensión" de Barcelona de Ildefonso Cerdá, el espacio urbano fue rehecho según los principios de perspectiva cartesianos. Los sueños del siglo XX de Le Corbusier y otros arquitectos de estilo internacional inspirados en la tecnología representan tal vez las expresiones más puras del orden visual dominante de la modernidad. La tan difamada Brasilia, proyectada por Lucio Costa en la década de 1950, fue la culminación de los proyectos de todos ellos.

Aquellos que levantaron la difamación con frecuencia encontraron una alternativa más estimulante para el espacio urbano que se aproxima más a nuestro segundo régimen escópico, el que asociábamos con el arte holandés de describir. Delft, Haarlem y, por supuesto la misma Ámsterdam representan ciudades que prescindieron de la imposición de cuadrículas geométricas o intimidantes vistas monumentales. Los efectos de perspectiva están deliberadamente ausentes; las calles y canales ofrecen vistas curvas e informales que se oponen a la idea de un punto de fuga central. Las texturas de los materiales de edificación y el interjuego de piedra, ladrillo y agua crean una experiencia tan táctil como visual; las formas claras son menos importantes que la atmósfera. Y como resultado de ello, tales ciudades parecen menos encarnaciones visuales del Estado disciplinador inclinado a controlar a sus ciudadanos mediante la vigilancia y más lugares cómodos donde reside una activa sociedad civil.

41. Sobre una versión de la ciudad, véase Philippe Boudon, *Richelieu, ville nouvelle*, París, 1978.

Los famosos interiores pintados con tanta frecuencia por Vermeer, De Hooch y otros maestros del arte de describir sugieren una vida urbana que transcurre gratamente en el espacio privado creado por la prosperidad burguesa. Las ciudades holandesas rara vez contienen las plazas monumentales o los bulevares rectilíneos que crean el telón de fondo para una vida más pública, o bien política o bien cultural. Y, como observa Alpers,⁴² las vistas de sus ciudades ofrecidas por Ruisdael, Cuyper y Vermeer revelan una estrecha continuidad entre la vida urbana y la vida rural, muy diferente de la ruptura entre "cultura" y "naturaleza" evidente en el espacio urbano de perspectiva cartesiana. Aunque pocas veces imitadas en sus diseños y destinadas a ser superadas por otros modelos urbanos, tales ciudades continúan siendo recordatorios de alternativas en alto grado atrayentes al régimen escópico/urbano dominante.

Una tercera posibilidad, por supuesto, es la ciudad barroca más frecuentemente concretada, que llegó a su pleno desarrollo en el siglo XVII con planificadores urbanos tales como Bernini en Roma. Abandonando el perspectivismo rectilíneo del papa Sixto, Bernini procuró subvertir el neoclasicismo racional del Renacimiento. Como lo ha hecho notar Germain Bazin:

[...] los espectaculares efectos de sorpresa son la esencia misma del barroco [...] La planificación barroca [...] estuvo dirigida no a la razón sino a los sentidos. El arquitecto barroco hacía todos los esfuerzos a su alcance para transformar los mínimos espacios en ventaja, mediante la fragmentación de los planos, mediante la elasticidad de las curvas. No tenía ningún deseo de imponer uniformidad a las fachadas de las diferentes casas y edificios; éstos debían encantar al espectador por su variedad.⁴³

Las ciudades barrocas tenían amplias plazas públicas, pero a diferencia de sus equivalentes de perspectiva cartesiana, eran en claves secretos (como la Plaza Mayor de Madrid o la Piazza Navona de Roma), desconectados de las arterias de tránsito comercial. Tales espacios a menudo se convertían en arenas tea-

42. S. Alpers, *The Art of Describing*, ob. cit., pág. 152.

43. Germain Bazin, *The Baroque: Principles, Styles, Modes*, Thames, Londres, 1968, pág. 311.

trales para todo tipo de representaciones, desde festivales religiosos hasta Autos de Fe.

Evidentemente, habría mucho más para decir si quisiéramos desarrollar los vínculos entre los regímenes escópicos de la modernidad y sus estilos urbanos. Pero, como lo hice antes, quiero concluir con un alegato a favor del mantenimiento creativo de todos ellos y no de la erección de una nueva jerarquía. Pues hasta cierto punto cada uno de ellos tendía a generar a los demás, al menos como un acompañamiento menor. Así, por ejemplo, las regularidades geométricas del clasicismo francés en el apogeo del *Ancien Régime* a veces se suavizaban mediante algunos efectos barrocos. Los colosales bulevares de Haussmann, con sus edificios de la misma altura y sus vistas que culminaban en monumentos, llegaron a ser el lugar de esa fantasmagoría evanescente de la vida callejera parisiense festejada por Baudelaire y, después de él, por muchos otros. Las cuadrículas de Cerda pronto cobraron vida gracias a las fachadas *art nouveau* brillantemente decoradas de las esquinas en ochava donde se cruzaban sus calles.

Del mismo modo, el paisaje urbano holandés fue interpretado como veladamente barroco a causa de la individualidad de las casas que bordeaban sus canales.⁴⁴ Y, por supuesto, a pesar de toda la vertiginosa desorientación de los sentidos que provoca, el barroco mismo no pudo erradicar por completo las bases clásicas de las edificaciones en las que colocaba sus interiores *trompe l'œil* y de donde hacía pender sus extravagantes fachadas. Si puede decirse que el posmodernismo resucitó los impulsos barrocos celebrados por Buci-Glucksmann, también hay que admitir que conservó los caparazones modernistas del perspectivismo cartesiano. En suma, así como no hay una visión "natural" previa a la mediación cultural, tampoco hay ningún estilo urbano que pueda satisfacer por sí mismo el anhelo humano por la estimulación ocular y el deleite visual.

44. *Ibíd.*, pág. 312.

DISCUSIÓN*

Jacqueline Rose: Quiero hacerle una pregunta sobre su idea de la "pluralidad de los regímenes escópicos". Acepto lo que usted dice en cuanto a que esta pluralidad espectacular puede ser utilizada como un mecanismo de opresión. Pero la crítica de la perspectiva cartesiana siempre estuvo asociada a una concepción específica de lo político y a una noción particular del sujeto burgués. Y me pregunto qué ocurre con esa crítica política si uno la reformula como lo hace usted.

Martin Jay: Me encantaría desarrollar el tema de las implicaciones políticas de los regímenes escópicos, pero es algo que no puede resumirse demasiado. El régimen de perspectiva no es necesariamente cómplice sólo de ciertas prácticas opresoras. En determinadas circunstancias puede contribuir a la emancipación; en realidad depende de cómo se lo use. Y lo mismo puede decirse de cualquiera de las alternativas que presentamos.

El régimen perspectivista puede ser cómplice de cierta noción de un sujeto burgués aislado, un sujeto que no reconoce su corporeidad, su intersubjetividad, ni el hecho de que está inmerso en la carne del mundo. Por supuesto, este sujeto hoy sufre un intenso ataque y yo no pretendo reconstituirlo ingenuamente. Sin embargo, el perspectivismo cartesiano también puede operar al servicio de tipos de autocomprensión política que dependen de la distancia que se ponga entre el sujeto y el mundo; es el caso de los modelos científico-sociales explicativos, que se oponen a la inmersión hermenéutica del sí mismo en el mundo y crean al menos la ficción de una distancia objetiva de él. Pienso, por ejemplo, en la combinación que introdujo Jürgen Habermas en su análisis de la lógica de las ciencias sociales, una combinación de comprensión explicativa y hermenéutica basada en gran medida en la ficción perspectivista de estar fuera del objeto de indagación. Esta ficción es fácil de refutar porque siempre estamos inmersos en el mundo; también es fácil criticar su relación con el cientificismo. Pero antes de avanzar demasiado

* Extracto de *Vision and Visuality*, Hal Foster (comp.), Seattle, Bay View Press, 1988.

rápidamente hacia una posición contracentrista, deberíamos reconocer que la ciencia occidental depende de esa ficción, útil en la práctica, de una visión que pone distancia. De ningún modo quiero subestimar con esto los peligros implícitos, peligros en el plano de los géneros, en el plano de las clases, etcétera. Con todo, a veces es posible desenmarañar lo político de lo visual; no siempre están vinculados entre sí.

Norman Bryson: En mi caso, quiero preguntarle acerca del arte holandés, el segundo régimen escópico señalado por usted. Es verdad que, a diferencia del arte mediterráneo, resulta característica del arte holandés su resistencia a ser enmarcado: el encuadre de la imagen parece arbitrario —un corte aleatorio— y la composición no se presenta como el conjunto de repercusiones que se dan dentro de la imagen de su marco. Sin embargo, también podría decirse que el arte holandés es, por así decirlo, hiperrreal, en comparación con el arte mediterráneo: hasta es más realista porque no está limitado por las estructuras del marco. Y, aunque la pintura nórdica sigue otro sistema de perspectiva —esférico más que plano—, su compromiso con la perspectiva no es fundamentalmente diferente del existente en el sur. En resumen, me pregunto si realmente existe una diferencia entre el arte holandés y el arte mediterráneo, y si un aspecto real de la diferencia entre el perspectivismo cartesiano y otros modos de visión no tiene acaso que ver, en cambio, con la performatividad, la idea de la *performance* y la inserción de lo corpóreo en el campo óptico. Estoy pensando en el arte barroco, pero también en ciertas formas de arte del siglo XIX en las que hay una intervención considerable de lo corporal en el marco, en la visibilidad del pigmento y el gesto, en el ascenso del boceto y en los estilos briosos como el de Delacroix y el de Daumier. La ruptura significativa con el perspectivismo cartesiano podría estar en esta fractura del espacio visual relativa a la entrada del cuerpo.

Martin Jay: En cierto modo, yo mismo he estado tratando de señalar precisamente eso: que el arte holandés no representa una ruptura radical con el perspectivismo como lo fue el arte barroco. Pero aquí debería aclarar qué quiero decir cuando hablo de realismo. Uno podría inspirarse, como lo hace Svetlana Alpers,

en la familiar distinción lukácsiana entre realismo y naturalismo (que debería tomarse con cautela). Como lo describe Lukács, el realismo opera con las profundidades tipológicas esenciales y no con las superficies. La narración produce una sensación tipológica de plena significación que va más allá de los datos dispersos y no integrables de un texto literario (o tal vez de una pintura). Al poner el acento en el espacio tridimensional antes que en la superficie bidimensional del lienzo, el perspectivismo cartesiano es realista en este sentido. Por su parte, el naturalismo sólo está interesado en la superficie, en describir sus variedades de formas sin reducirlas a ninguna profundidad visual simbólicamente significativa. Se contenta con la experiencia visual de la luz que llega a nuestros ojos.

Ahora consideremos que esos dos modos de realismo y naturalismo bien pueden ser complementarios. Ambos crean un efecto de realidad, uno basándose en nuestra creencia de que la realidad es profunda y el otro mostrando sencillamente superficies. Ambos modos están, además, asociados a cierto tipo de pensamiento científico; en realidad, la ciencia oscila entre las nociones cartesianas y baconianas sobre dónde está la realidad. Pero creo que usted tiene razón: la tercera alternativa pone en tela de juicio a las otras dos al hacer una crítica performativa del efecto de realidad mismo. Supongo que en el campo de la pintura quien produce ese efecto es el pintor o el espectador que entra a la pintura del mismo modo metafórico; esto impide ver la pintura, con el ojo realista o con el ojo naturalista, como una escena que se desarrolla exteriormente. Sería interesante indagar cuál sería la historia de esa alternativa más radical. Ciertamente, como sostuve al final de mi artículo, ahora parece hechizarnos a mí y a varios más.

Hal Foster: ¿Podría extenderse un poco más sobre la manera en que, a su modo de ver, el perspectivismo cartesiano deserotiza las obras?

Martin Jay: La idea es que el perspectivismo crea una distancia tal entre el ojo descarnado y la escena pintada que la pintura carece de la inmediatez asociada al deseo. Pero hay varias prácticas estéticas que a menudo contradicen esta concepción;

ya mencioné el ejemplo de Caravaggio. Un aspecto esencial de esta cuestión es el cruce de miradas; en la mayor parte de los desnudos, el personaje no le devuelve la mirada al espectador, sino que más bien está hasta tal punto objetivado que quien mira la obra no encuentra ninguna respuesta intersubjetiva. En Manet, en cambio, hay un *frisson* de reciprocidad que se había perdido en la construcción en perspectiva cartesiana, pérdida que dio como resultado la deserotización.

Hal Foster: De modo que en su modelo, ¿la deserotización es algo opuesto a la fetichización?

Martin Jay: Ése es un asunto interesante. Un fetiche puede entenderse como algo erótico o como algo que produce una especie de entidad cerrada que carece de reciprocidad erótica. Tal vez haya dos tipos de relación erótica, una fetichista y otra que no lo es. Por cierto, el fetichismo se da más en el arte holandés a través de los objetos que aparecen en el lienzo. Si hay un fetichismo en el perspectivismo cartesiano, es un fetichismo del espacio mismo. Pero sería interesante indagar la cuestión de los diferentes modos de la interacción erótica en lugar de la simple oposición entre lo erótico y lo deserotizado.

Auditorio (Bernard Flynn): Quiero hacerle una pregunta a Martin Jay. Me sorprendió un poco que usted considerara a Descartes como el iniciador de un régimen de lo visual. A mí me parece que sus textos también pueden interpretarse en un sentido radical y militantemente antivisual. Pensemos en qué se transforma un trozo de cera en las *Meditaciones*: toda la información que uno obtiene a través de los sentidos es falsa, nunca se restituye. Y hasta en la *Optica*, en su teoría de la perspectiva (como la interpreta Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*), uno no ve nada en absoluto, uno juzga. El espíritu puede vigilar al cerebro y luego generar un efecto de perspectiva, pero no realmente mediante la vista sino principalmente mediante el juicio matemático. En realidad, Descartes hasta emplea la metáfora del texto: uno lee el cerebro.

Martin Jay: Ésta es una pregunta excelente; me da la oportunidad de aclarar la dimensión de lo visual en Descartes. Lo mis-

mo podríamos decir de Platón: que también fue hostil a las ilusiones de los sentidos y que anhelaba defender la alternativa del ojo del espíritu. El cartesianismo contiene igualmente este dualismo, pues Descartes también nos ofrece una crítica de las ilusiones de la observación. Pero las reemplaza por una noción de la mente constituida visualmente. Para Descartes, el espíritu contiene ideas "claras" y "distintas", y la claridad y la distinción son términos esencialmente visuales. Además, la mente percibe la geometría natural, que es conmensurable con la geometría que sustenta nuestra visión empírica real. Descartes cree en la conmensurabilidad de estas dos esferas (que también podríamos caracterizar utilizando las dos nociones de luz, los rayos luminosos o *lumen* y la *lux* percibida); esto le permite sostener que inventos tales como el telescopio son valiosos porque nos muestran una experiencia visual que es conmensurable con la de la geometría natural.

Pasemos ahora a la cuestión del juicio, la cuestión del texto, que también es muy interesante. Se relaciona con lo que dije antes respecto de la dimensión semántica de la visión. Usted tiene razón: Descartes emplea explicaciones retóricas y lingüísticas que nos apartan de una noción puramente visual del ojo del espíritu o de los ojos reales. Pero casi siempre lo hace al servicio de una vigorosa noción de representación mental en la que uno ve (ésta es la palabra que emplea) "con una clara mirada mental". De modo que lo que está en juego no es ni la observación empírica real (que Merleau-Ponty quiere restaurar poniendo el acento en el cuerpo y en la visión binocular) ni una alternativa enteramente retórica, semántica, crítica o lingüística. Lo que está en juego es un tercer modelo que nuevamente considero paralelo a la tradición platónica de la representación mental: el del ojo del espíritu, el de la pureza de una óptica que está fuera de la experiencia real.

Auditorio (John Rajchman): Mi pregunta está dirigida tanto a Jonathan [Crary] como a Martin [Jay]. Me impresionaron sus observaciones, Jonathan, y me interesa particularmente la influencia de Foucault que advierto en ellas. Su enfoque de Foucault es muy diferente del que lo presenta como un denigrador de la visión, como lo ha hecho Martin en otro contexto ["In the empire of the gaze: Foucault and the denigration of vision in

twentieth-century french thought", en *Foucault: A Critical Reader*, comp. de David Hoy]. El suyo es un Foucault más preocupado por los "eventos" de lo visual.

Foucault sostenía, por supuesto, que la anormalidad o desviación es una categoría central en nuestro período moderno, especialmente cuando llega al extremo de la locura (como ha mencionado Jonathan —y Georges Canguilhem también lo recuerda—, Fechner y Helmholtz concibieron la visión en términos de lo normal y lo anormal y, por supuesto, Freud los había leído. En realidad, creo que en *Más allá del principio de placer* hay referencias tanto de Fechner como de Helmholtz). Para Foucault hay una gran diferencia entre esta concepción moderna de la locura entendida como anormalidad y la noción de locura del Renacimiento, que la consideraba un prodigio o una monstruosidad procedente de otro mundo. Por ello creo que no estoy de acuerdo con Martin cuando habla de "la locura del mirar" (*la folie du voir*) y sugiere, a la manera de Christine Buci-Glucksmann, que se trata de una reactualización de la visión barroca. El barroco no posee nuestra categoría de lo anormal, y nuestra irracionalidad visual (influida por el paradigma que esbozó Jonathan) es algo diferente. Por lo tanto, tal vez no sea tanto una reactualización como una reconcepción de "la locura del ver" a partir de nuestra propia racionalidad de lo anormal. (Ver las cosas de esta manera, incidentalmente, nos daría una perspectiva diferente del tipo de fobia contra la irracionalidad procedente de Jürgen Habermas.) ¿No hay acaso cierto conflicto entre estos dos tipos de historia?

Martin Jay: Su argumento de que Buci-Glucksmann construye una visión barroca a la medida de sus propósitos es válido, pero creo que esta autora también recuperó una actitud más positiva respecto de la "locura". Evidentemente, su interpretación está profundamente teñida de las preocupaciones contemporáneas —uno puede oír ecos de Lyotard, Lacan y otros pensadores recientes en cada página—, de modo que no es sólo el informe de un historiador.

Veamos ahora los dos registros de la locura: *la folie du voir* es una expresión que ronda la bibliografía desde hace un tiempo (también Michel de Certeau habló de ella). En este sentido, la

locura se considera extática, conectada con la *jouissance*, no compulsiva. La nota habermasiana que incluí al final del artículo pretendía sugerir que la "locura" no es buena ni mala, sino que es una categoría que debemos problematizar. Y ello puede requerir que retornemos a una noción que el mismo Foucault juzgaría problemática, pero me parece que él también nos enseñó a ser cautos con cualquier retorno al cuerpo. Para Foucault, por supuesto, el cuerpo está constituido cultural e históricamente; por lo tanto, nos vemos obligados una vez más a reflexionar acerca de sus implicaciones antes de aceptarlo como un fundamento sólido o como un antídoto contra la falsa descorporización de la visión.

Rosalind Krauss: Mi pregunta va dirigida a Martin [Jay] y se relaciona con la de John Rajchman. No estoy seguro de que podamos trasladar tan directamente los regímenes visuales del siglo XVII a las prácticas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. ¿Se trata de homologías débiles o de fenómenos totalmente diferentes? Tomemos su ejemplo de la cuadrícula modernista y el mapa presentados por Svetlana Alpers como un modelo de la pintura holandesa del siglo XVII. La cuadrícula modernista es por completo diferente de esta cuadrícula cartográfica, porque la primera es reflexiva, es decir, organiza la superficie en la cual está proyectada, su contenido es la superficie misma. Con el mapa no ocurre lo mismo: su contenido procede de otra parte; no tiene nada que ver con el modelo reflexivo.

Otro ejemplo es la imagen anamorfa. La opacidad que aparece representada en la anamorfosis es una cuestión de punto de vista: uno puede ver correctamente la imagen si logra situarse en la posición adecuada. Mientras que la invisibilidad que surge dentro del modernismo no es tan obviamente física: está teñida o afectada por el inconsciente, y en esta invisibilidad inconsciente no hay ninguna perspectiva correcta ni ningún punto de vista ventajoso. Sólo puede reconstruirse bajo la modalidad de una forma diferente como el lenguaje. Creo que ése es un uso metafórico débil de la idea de anamorfosis. Usted parece aceptar esta hipótesis de Buci-Glucksmann y yo creo que, en su condición de historiador, no debería aceptarla.

Martin Jay: Comparto su inclinación a problematizar estos vínculos; veamos qué podría significar esto en los casos que usted menciona. Primero, el tema de la cuadrícula. Lo que Alpers nos dice es que, mientras la cuadrícula en perspectiva es completamente diferente de la cuadrícula modernista, la cuadrícula cartográfica (también presente en el arte holandés del siglo XVII) es un paso intermedio hacia la modernista. Está a mitad de camino porque lo que intenta hacer es, no una reproducción ilustrativa de una realidad externa, sino una transfiguración de esa realidad ordenada de acuerdo con ciertos signos. De modo que en esta cuadrícula ya hay cierto grado de convencionalismo, una conciencia de la necesidad de emplear un modo que no sea meramente mimético. Y, en ese sentido, quizás esté señalando el camino hacia una cuadrícula completamente no mimética en el siglo XX.

En cuanto a la anamorfosis, una respuesta satisfactoria exigiría analizar algunos detalles. En su discusión de la vista desarrollada en *El Seminario. Libro II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan se muestra fascinado por la idea de la visión anamorfa, al igual que Lyotard en *Discurso, figura* (significativamente, los dos usan el cuadro de Holbein, *Los embajadores*, con su cráneo anamorfo, en las portadas de sus libros). En el análisis de la visión que propone Lacan, uno recibe la sensación de experiencias visuales cruzadas, que es lo que nos ofrece la visión anamorfa, si se la considera en tensión con la visión directa. De modo que, en ese sentido, nos ayuda a comprender las complejidades de un registro visual que no es planimétrico sino que tiene todas esas complicadas escenas que son irreductibles a un único espacio coherente.

Finalmente, en cuanto al argumento de Buci-Glucksmann, diría que uno debe tomarlo con reservas; fue escrito en la perspectiva de la década de 1980, no es un ejercicio puramente histórico. Pero creo que nos ayuda a vislumbrar el potencial de otra visión que ya estuvo presente en la tradición occidental, incluso en el apogeo del perspectivismo cartesiano. Nos permite ver lo que Jacqueline Rose llama "el momento de malestar" que siempre estuvo latente en esa tradición y que tal vez hoy estamos redescubriendo; aun cuando también, en parte, lo hayamos inventado.