

Jean Robert

La guarda del ojo en la época del "show"

Filename and date: custodia.pdf/2000

STATUS:

Copyright: Jean Robert

For further information please contact:

Silja Samerski Albrechtstr.19 D - 28203 Bremen

Tel: +49-(0)421-7947546 e-mail: piano@uni-bremen.de

La guarda del ojo en la época del "show"

Mientras escribo este artículo, estoy sentado frente a la pantalla de mi computadora. Sigo notas manuscritas en un cuaderno depositado al lado de la máquina. Quisiera seguir estas notas lo más fielmente posible, pero no puedo evitar el "efecto tipográfico": al presentarme mi texto incipiente en letras de imprenta, la máquina modifica sutilmente mi relación con dicho texto.

Respeto mi plan general, pero la precisión tipográfica de la máquina me induce a cambiar la formulación de muchas frases. ¿Hago bien o mal? Me reprocho no haber seguido con más perseverancia la vía manuscrita. Decido hacer un experimento. Decido volver a escribir mi texto a mano antes de pasarlo en limpio.

Cierro mi máquina. Ahora tengo frente a mí una hoja blanca. En la mano, tengo uno de estos "marcadores" de pluma fina que parecen capaces de correr sobre el papel más rápidamente que las ideas. Mientras lleno la hoja con garabatos negros, ésta se transforma en página. En la historia de la escritura, hubo períodos en que el estilete (o la pluma) se comparó con un arado y la línea escrita con un surco. La palabra "página" recuerda estos tiempos, ya que es un diminutivo de *pagus*, palabra que, entre otras cosas, significa campo. La pantalla ya no tiene nada de la materialidad de un suelo: no se "labra", por lo tanto, no es una página. Trazar surcos con una pluma y teleguiar un cursor virtual son dos gestos, dos actos de índoles muy distintas. Sin embargo, a estos dos gestos se los llama "escribir".

Me contestarán: una pipa es una pipa, es una pipa y escribir es escribir es escribir. Pero no es así. La escritura tiene modalidades históricas. Limitándonos al sólo mundo del alfabeto, podemos distinguir entre varios regímenes distintos de la escritura. Escribir, en el año 2000, no es lo que era escribir en el año 1700, y tampoco es lo que era en el año 1000. No solamente cambió la tecnología de la escritura, sino también toda la actitud, la gística del acto de leer, así como las metáforas que se inspiran de él. Por ejemplo, en el siglo XII, el autor de un libro lo dictaba a un primer escribano que apuntaba lo dictado sobre tablillas de madera untadas con cera. Este primer escribano pasaba sus tablillas a otro que redactaba un borrador en pergamino (utilizando generalmente palimpsestos, es decir pergaminos cuyo texto había sido borrado con una navaja para "reciclarlos"). Es este borrador el que pasaba al *scriptorium*, donde se elaboraban los manuscritos definitivos.

Al renunciar a escribir este artículo directamente en la pantalla, he tratado de cambiar de régimen, literalmente, de revivir en mí una relación pasada con la escritura. Como yo, el escritor del siglo XVII escribía directamente, es decir sin dictar y no lo hacía para los copistas de un *scriptorium*, sino para un impresor. Pero estaba atenido a las reglas de su oficio: tenía que entregar un manuscrito no sólo limpio, sino caligrafiado. Yo en cambio ignoro el arte de la caligrafía. Escribo demasiado rápidamente, como si tratara de capturar ideas aladas. Soy el único que puede releer lo que escribí (y, esto, no siempre).

Podría multiplicar los ejemplos. Sólo quiero establecer que escribir no es escribir no es escribir: escribir es un acto que reviste en cada época, significados distintos, que se expresa en gestos diferentes, que inspira metáforas heterogéneas. A partir del siglo XII, siglo que se terminó con una verdadera revolución tecnológica, el acto de escribir también se "tecnologiza". Ivan Illich lo dice en palabras mucho más radicales.

Según el, algo en el siglo XII abrió la posibilidad de existencia de lo que llamamos hoy la tecnología. Este algo es el surgimiento de la causa instrumental en la filosofía escolástica temprana: el concepto de que ciertas cosas, exteriores a la persona, pueden ser medios para alcanzar fines de la misma, idea que, a partir de Roger Bacon, desemboca en la fantasía que la naturaleza es una mina de recursos que gritan por ser explotados con los instrumentos adecuados. La revolución de la escritura a fines del siglo XII es simultánea con el surgimiento de esta idea en la filosofía. A partir de ahí, la escritura se instrumentaliza: es literalmente la primera tecnología y hasta cierto punto, todas las revoluciones tecnológicas por venir seguirán su modelo y compartirán sus características. Entre estas características mencionemos: la desvaloración tecnogénica de aptitudes populares comúnmente distribuidas (como la de "leer" escuchando), la aparición de una "élite" alfabetizada o competente en la nueva técnica: los clérigos.

La gran revolución del siglo XII fue acompañada por un cambio del modo de leer: a la nueva tecnología de la escritura correspondió una nueva etología de la lectura. Tuvo lugar un cambio profundo de las actitudes, los hábitos, la postura moral, en breve, de la hexis del acto de leer. Por ejemplo, parte de la revolución de la tecnología de la escritura del siglo XII había consistido en separar sistemáticamente las palabras. Esto cambió radicalmente las modalidades de la lectura. Cuando no se practica esta separación (que los romanos, por ejemplo, reservaban exclusivamente a las inscripciones en piedra), sólo se puede leer en alta voz, y, por lo tanto, la lectura es un acto público. La separación de las palabras (un cambio tecnológico) permitió la lectura silenciosa (un cambio etológico). La lectura dejó de ser pública y, por lo tanto, el hombre culto que no manejaba personalmente las letras dejó de poder leer con los ojos de otro. La diferencia entre alfabetizados y "analfabetas" se volvió socialmente visible y los primeros adquirieron prestigio mientras los otros fueron desvalorados.

Creo haber suficientemente asentado el hecho de que la escritura y la lectura son actividades históricas y no universales. Se puede demostrar fácilmente comparando las tecnologías de la escritura de varias épocas y tratando de reconstruir los modos de leer correspondientes. Creo haber presentado claramente la idea de la historicidad de la lectura. La palabra historicidad quiere decir más que "historia" y aún "carácter histórico". Alude a cambios y rupturas que alteran, no sólo el aspecto de las cosas, su forma, sino su naturaleza profunda, su substancia. "Historizar" una cosa, idea o institución consiste en entender que, aun bajo el mismo nombre, se designan realidades heterogéneas. Por ejemplo, historizar el concepto de trabajo es descubrir cuán reciente es y remontar a través de los varios significados de la palabra hasta su origen en el tripalium, un suplicio específicamente cristiano que consistía en depositar un condenado a muerte sobre tres palos verticales de puntas agudas.

En el curso de los años, el entendimiento de la historicidad de las cosas ha sostenido mi esperanza: lo que tiene un principio en la historia también tendrá un fin. Desde más de treinta años, trato de luchar contra la vehicularización del entorno urbano. He tenido pocos lectores y menos "discípulos". Sin embargo sigo creyendo que el horror que denuncié tendrá un final. Padre nuestro, libéranos del coche.

Sin embargo, en este artículo, quiero hacer otra cosa que regocijarme de la historicidad de un mal moderno. Quiero mostrar que la mirada también es profundamente histórica; con su permiso, quiero tratar de

convencerles de la historicidad del acto de mirar.— Existe una analogía evidente entre la lectura y la mirada. En el tiempo de Santo Tomás, el ojo del estudiante recorría la página escrita por su maestro para captar la esencia de un razonamiento. En la misma época, los filósofos atribuían a la mirada la capacidad de extraer esencias universales de formas fugitivas. Para ellos, el ojo no era un organo en que se forman imágenes de la realidad: las imagenes sólo eran aún pinturas en las paredes de los monasterios.

La asimilación de la visión a una producción de imágenes en el ojo fue preparada por los pintores toscanos del siglo XIV y fue formalizada en el siglo XV con el advenimiento de la perspectiva lineal. En esta época nace también la afición por las novelas, es decir por una forma de leer que suscita la formación de imágenes sobrecogedoras en la mente. Podríamos definir esta época de la historia de la mirada como la época de las imágenes. Esta época se está acabando en nuestro tiempo, en que pasamos progresivamente de la producción de imágenes a la inserción en sistemas interactivos. Lo que aún llamamos imagenes, en realidad, en la mayoría de los casos, ya no lo son.

Según Ivan Illich¹, hemos entrado a una nueva época de la mirada que él llama "la época del show". El "show" enajena la mirada de la imagen. Sin embargo, la reciente separación de la mirada y de la imagen pasa generalmente desapercibida: "Estamos amenazados por la emergencia de una época que toma el "show" por una imagen".

¿Que significa este cambio, que nos tiene en reserva?

Esta pregunta se debe ver a la luz de una amplia historia de la mirada. Para asentar la idea de la historicidad de la mirada, Ivan Illich ha retomado una idea del historiador del arte Martin Jay: reconocer la historicidad de la mirada conduce a distinguir entre varias épocas del acto de mirar o, mejor, entre varios regímenes scópicos². Ivan Illich ha elevado esta idea al rango de un concepto clave para el entendimiento de la historicidad de la mirada. Distingue, desde la Antigüedad, cuatro grandes regímenes scópicos, es decir cuatro épocas de la mirada: 1. El régimen clásico o edad de la mirada radiante.

La mirada es un organo que emana de la pupila como un miembro erectil. Echándose sobre el objeto - ¡todavía decimos: "echar una mirada"! -, este psychopodos ("miembro erectil de la mente") lo abraza, se fusiona con él, extrae sus colores y los lleva al ojo que es teñido por ellas. La visión propiamente dicha ocurre en el lugar del objeto, en su fusión con la mirada.

¹En seguida, me refiriré a un manuscrito distribuido por el autor a sus amigos y colegas, con la demanda de "no citarlo". La versión final de este ensayo podrá ser obtenida con Silja Samerski, Krefingstrasse 16, 28203 Bremen, Alemania. Este texto refleja y alenta una larga conversación entre una decena de amigos. Otros testimonios en varios idiomas de esta conversación pueden ser obtenidos en un "sitio" de la red: www.pudel.uni-bremen.de

²Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", in Hal Foster, ed., Vision and Visuality, Seattle: Dia Art Foundation, 1988, pp. 3-27. Este ensayo ha popularizado el término de "régimen scópico". El adjetivo scópico se deriva del verbo skopein, mirar.

El fin de esta época se vislumbra alrededor del año 1000 en Alejandría, cuando el matemático, astrónomo y médico Hakim ibn al-Haytam asegura que los rayos de luz vienen del objeto y van al ojo, y no lo contrario, como lo habían dicho Euclides, Tolomeo y al-Kindi³.

2. El régimen escolástico o época del objeto radiante.

La idea de una mirada activa sigue prevaleciendo: la mirada aún es psicópoda. Sin embargo, la visión ya no ocurre ahí donde se encuentra el objeto, sino en el ojo, que tiene el poder de extraer "universales" de las formas que irradian de las cosas. Es el régimen scópico que Santo Tomás define así:

"Ex hoc enim aliquid in actu sentimus vel intellegimus, quod intellectus noster vel sensus informatur per speciem sensibilis vel intelligibilis, et secundum hoc tantum sensus vel intellectus aliud est a sensibili vel intelligibili, quia utrumque est in potentia." (Percibimos o entendemos realmente algo cuando nuestros sentidos o nuestro intelecto son impregnados por una forma [specie] sensible e intelegible, por lo cual [se puede decir] que los sentidos y el intelecto son distintos de la cosa sensible o intelegible, porque tanto los sentidos como el intelecto no son esta cosa más que potencialmente).

En esta época, el ojo "aún no es pintor", es decir que no forma imágenes, sino que capta "species", palabra que, en este contexto, podemos entender como "universales". El régimen del objeto radiante es la época de los vitrales góticos y de las miniaturas iluminadas, que parecen irradiar su propia luz. Es la época de la mirada transcendente.

3. El tercer régimen scópico: la unión de la imagen y de la mirada.

Esta época se inicia con el Renacimiento, época en que la mirada se hizo pictórica. Cada vez más, el ojo es interpretado como un instrumento. Se lo compara con la camera obscura y puede ser equipado por aparatos que incrementan su radio de acción o su poder de discriminación. Algunos llaman esta época "la época de la mirada mediatizada" o "de la mirada humiliada".

León Battista Alberti publica sus hallazgos sobre la perspectiva alrededor de 1450 en Florencia. Leonardo de Vinci aprende de ellos una nueva visión: la visión del espacio como si fuera el interior de un edificio, pero critica a sus maestros por haber inmovilizado el ojo. Inspirándose de ellos, pinta el interior del cuerpo humano como si se tratara de un interior arquitectónico, pero contrariamente a ellos, multiplica los puntos de vista sobre el mismo objeto, tratando de recobrar la movilidad del ojo⁴.

En esta época, una imagen no sólo debe ser mirada, debe ser entendida. Este entendimiento requiere una verdadera exégesis, la pintura del Renacimiento se "lee", casi como si fuera un texto. Pero tiene aún otra característica, no menos importante: obliga al que la contempla a acordarse donde está parado, lo vuelve consciente de sus pies, porque el pintor lo invita a pararse a su lado. El resultado es que, aún si la superficie de

³Jean Vernet, "Ibn al Hatam, Aby 'Ali al-Hasan (965-1039)", in H.A.R. Gibb, J.H. Kramers, E. Lévi-Provençal, J. Schlacht, comp., Encyclopédie de l'Islam III, pp. 811-812. Al-Haytam fue conocido en el medioevo cristiano bajo los nombres de Alhazen, Avennathan, Avenetan.

⁴Ver las conferencias que Barbara Duden dedicó a la historia de la mirada (o, más precisamente, a la historia del acto de mirar) en los textos disponibles con Silja Samerski, Kreftingstrasse 16, Bremen, particularmente la "décima conferencia", sobre los dibujos anatómicos de Leonardo da Vinci.

la pintura no permite la penetración háptica (de *haptēin*, asir, agarrar), la continuidad entre el espacio en el que estoy parado y el espacio representado por el pintor sugiere un resto de sinestesia (colaboración simultánea de todos los sentidos en la percepción de la realidad).

4. El régimen scópico moderno: la edad del "show"⁵.

Con la transición de la edad de la imagen a la edad del "show", el espectador pierde progresivamente sus pies. Ya no hay ningún terreno común entre el aparato que registra, el objeto registrado y el espectador. En otras palabras, bajo este cuarto régimen scópico, el espacio en que se presentan los objetos 1) no está en continuidad con el espacio del espectador, y 2) no le ofrece ningún lugar donde pararse; por lo tanto, éste sólo puede entregarse al "show", ser absorbido por él, no lo puede contemplar como "una imagen".

Esta edad empieza paulatinamente a fines del siglo XVII, como se puede deducir de ciertas tablas anatómicas, por ejemplo las del grabador holandés Albinus cerca de 1740, y, aún más, de las primeras representaciones del "feto" por el doctor Soemmering de 1798. Estos dibujos tienen poco en común con los de Leonardo. Mientras este multiplicaba los puntos de vista, aquellos se esfuerzan de evitar las deformaciones perspectivistas. Lo que quieren, no es dar una "vista" del interior del esqueleto (Albinus) o de la matriz (Soemmering), sino vaciar una serie de mediciones en representaciones gráficas. Para usar una comparación extemporánea, podríamos decir que tratan de anticipar a los arquitectos que realizan sus planos en un programa CAD (computer assisted design): como estos, pretenden constituir una "base de datos" objetivos que permitirían a un artesano construir modelos en tres dimensiones de los objetos representados en planos. Para evitar las deformaciones de la perspectiva, hay que imaginar que la representación se proyecta ahora en un plano muy lejano, idealmente a distancia infinita. Lo que fascina en los dibujos anatómicos de Leonardo, es que las imágenes parecen situarse en un espacio tan cercano que uno tiene la ilusión que podría tocar con sus dedos los músculos, ligamentos y órganos representados. Ninguna impresión de cercanía se desprende de los dibujos de Albinus o de Soemmering. Hoy, evocan fotografías de objetos tomadas desde una gran distancia con un teleobjetivo. Toda sugestión de sinestesia es ausente. Técnicamente, estas representaciones no son perspectivas, sino isometrías. Los especímenes anatómicos presentados según esta nueva técnica en los libros de textos no son imágenes subjetivas, sino representaciones objetivas (de las cuales se pueden tomar mediciones) a distancia infinita.

El entendimiento de que nuestra época es, de hecho, una edad post-iconológica ("post-imagen") conduce Illich a revisar una opinión bien establecida sobre el significado de la fotografía. Autores como Susan Sontag⁶,

⁵Para Illich, el show es el transmisor o interface entre sistemas, mientras la imagen era una entidad suscitada por la imaginación. Al pasar de la edad de la imagen al régimen del show, la mirada pasa de ser una relación entre sujeto y objeto o sujeto y sujeto a ser una relación entre sistemas. El show me reduce al rango de subsistema en un sistema del cual todo lo que tengo que conocer para funcionar en él es el interface. Por lo tanto, el show es el estado momentáneo de un sistema cibernético, mientras la imagen siempre implica una *poiesis*.

⁶Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

Roland Barthes⁷ y John Berger⁸ han argüido con maestría que la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX es el inicio de la edad scópica en la cual nos encontramos. Illich muestra por su parte que la fotografía fue y sigue siendo el pivote para la sobrevivencia del tercer régimen scópico en el cuarto, es decir de la imagen en la edad del "show". Este cuarto régimen scópico merece también ser nombrado la época diagramática. Como ya indicado, en este régimen, las ilustraciones que se ven en libros científicos no son facsimiles de la visión, sino planos isométricos de las cosas, "como son", y no "como se ven". Educan al espectador-lector a ver el mundo more architectónico o more geográfico: como conjunto de planos y mapas⁹. Se le pide hacer una hermenéutica de diagramas, y no una exégesis de imágenes. El show científico no sólo "visualiza" lo invisible: moléculas, genes, átomos, quarks, sino que pretende dar forma a nociones abstractas: el "crecimiento de la población", el "producto nacional bruto", el SIDA. Los diagramas resultantes no representan nada que la mirada - y menos los otros sentidos - pueda aprehender y sin embargo, estamos invitados a experimentar horror, angustia o a regocijarnos frente a estos vaciados de informaciones abstractas en gráficas. En esta época, el estudio de la naturaleza se reduce al estudio de gráficas científicas.

En este contexto, parece particularmente pertinente la propuesta del historiador y filósofo de la ciencia Bruno Latour. En vez de especular tanto sobre los "paradigmas" y sus revoluciones, es decir sobre la manera en que ideas científicas suceden a otras ideas científicas, deberíamos concentrar más nuestra atención sobre la manera en que las observaciones se transforman en representaciones gráficas: como los ratones (por ejemplo) se metamorfosean en datos y como estos datos a su vez determinan la manera de pensar sobre los ratones¹⁰.

Sin embargo, el historiador de la mirada debe reconocer que ningún régimen scópico ejerce un monopolio absoluto sobre su tiempo. Formas pasadas de mirar sobreviven. La mirada psicopódica (que toca los objetos) puede volver esporádicamente, como una carroza en el tiempo de los carros. El monopolio de los transportes motorizados no ha logrado paralizar mis pies. Me es aún posible caminar en la ciudad. Puedo aún mirar activamente, lo cual significa lo contrario de la integración a sistemas interactivos. Quizás es en estos remanentes de regímenes scópicos pasados que puede recobrar libertad y dignidad. Para no entregarme, no dejarme absorber por los shows y "juegos interactivos" puedo, contra la lógica de esta edad scópica, reconstruirme un punto de vista. Puedo cometer actos selectivos de renuncia y de irreverencia. Puedo romper el encanto, cortar la conexión, desenchufarme.

⁷Roland Barthes, Camera Lucida: Reflections on Photography, trad. del francés por R. Howard, New York: Hill and Wang, 1981.

⁸John Berger, Ways of Seeing, Londres: BBC y Penguin Books, 1972.

⁹Para una crítica de la "razón geográfica", Franco Farinelli, Gunnar Olsson y Dagmar Reichert, Limits of Representatin, Munich, New York: Accedo Verlagsgesellschaft mbH (Gnesener Str. 1 D-81929) y The Institute of Mind and Behavior, P.O. Box 522, Village Station, NY 10014), 1994.

¹⁰Bruno Latour, "Visualization and Cognition. Thinking with Eyes and Hands", in Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present, 6, 1986, pp. 1-40.

Puedo también, y esto exige una disciplina (askesis) aún mayor, tratar de redescubrir y practicar una ética óptica.

El origen de este concepto es medieval, es decir de la época del objeto radiante. En esta época, la ética óptica consistía en la adquisición de hábitos síquicos mediante los cuales las apariencias podían ser filtradas en el umbral de la memoria. En la época siguiente, se trata de proteger el corazón de la intrusión de imágenes destructivas o que, simplemente, provocan distracciones.

La pregunta ética propia del régimen del "show" es enteramente nueva: ¿como puedo evadir, no imágenes destructivas, sino el flujo de "shows", la fascinación de los ojos vacíos de la Gorgona, en que Illich ve el emblema de los interfaces? ¿Como puedo liberarme del espacio abstracto, en que no tengo pies ni punto de vista en él que el otro me percibe en los sistemas, y como lo puedo liberar a él? ¿No será que el reconocimiento íntimo del rostro prójimo, del cual Emmanuel Levinas hablaba con tanta fuerza de convicción, quiere que mi mirada que lo acaricia, sea aún si sólo es metafóricamente, psicopódica?