

ARTEFACTOS DE PENSAMIENTO. PREGUNTAS A JEAN-LOUIS DÉOTTE

ARTIFACTS OF THOUGHT.
QUESTIONS FOR JEAN-LOUIS DÉOTTE

Entrevista y traducción:
José Francisco Barrón Tovar
UNAM, México
barronar@gmail.com

Recibido: 25/01/2017
Aceptado: 16/03/2017

Sección: Entrevistas

1. ¿Cómo piensa usted la relación entre el ejercicio del pensamiento (¿o filosofía? ¿O crítica?) y la tecnología?

Debemos distinguir el pensamiento del conocimiento, en particular en lo que respecta a la Modernidad, desde el Renacimiento italiano, que vio emerger el conocimiento objetivante (Koyré, 1977), que es siempre nuestro ideal de conocimiento, incluso en la época de la escritura numérica. El pensamiento, como lo recuerda H. Arendt (1993), es un flujo natural ilimitado que habita a cada uno de nosotros, sin relación con la cultura, la instrucción, el género sexual, la clase social, los modos de legitimación de los discursos e, incluso, las cosméticas. Es lo que indicaba Lenin cuando reivindicaba el comunismo como la posibilidad de un conserje de hacer política. Rancière no dice algo diferente cuando evoca la igualdad de las inteligencias.

De este modo, hay un "eso piensa" que pertenece colectivamente a la humanidad y que está aparatizado época tras época según las determinaciones tecno-simbólicas; según cosméticas generales, como la proyección o, anterior a ella, como la revelación (judía, cristiana, islámica, etc.). Así Panofsky (2007) en su trabajo sobre el gótico, ha mostrado que la catedral fue indispensable para aparatizar la cosmética cristiana de la revelación, que era ya una cierta determinación del pensamiento colectivo.

El conocimiento cristiano antes de la escolástica está totalmente bajo la dependencia de la revelación de los Evangelios, el sujeto es definido como creatura de Dios, pero se convertirá en "amo y poseedor de la naturaleza" (Descartes) después de la revolución proyectiva de la perspectiva.

Por razones epistemológicas evidentes, no hay continuidad entre la cosmética de la revelación y la de la proyección. Diremos así que las únicas revoluciones reales son cosmológicas o cosméticas. Los diferentes aparatos que se van a suceder después de la revolución de la perspectiva (cámara oscura, fotografía, museo,

patrimonio, sala de concierto, cine, psicoanálisis, etcétera) siempre determinan nuevos modos de conocimiento. La perspectiva volvió posible la descripción realista de la naturaleza (Galileo: cinética), del cuerpo (ecorchés: estudio del aparato sanguíneo), del cielo, de la geografía (triangulación), de la historia (estudios de los historiadores romanos, de los archivos, de las inscripciones lapidarias, etcétera) respecto de la diferencia de los tiempos, y, finalmente, la conquista de América... Sin la perspectiva los Aztecas dominarían aún la región de México.

La fotografía (discurso de Argo) permitió aislar los edificios que después fueron clasificados con el título de patrimonio y estudiarlos como monumentos históricos. Cabría decir lo mismo para la historia del arte, y también para la policía que va a incrementar su conocimiento de la población (fotos de identidad de los criminales). Sin los protocolos técnicos de la cura psicoanalítica (Freud), es decir, sin la transferencia y la contratransferencia proyectivas, no habría teoría psicoanalítica. Cada aparato proyectivo ha abierto un nuevo campo de objetivación, pero también uno en lo imaginario. Así, el museo inaugura la historia del arte y de la estética, pero también un imaginario "metamórfico" (Malraux) donde la obra más reciente puede soñar a las más antiguas y más exógenas.

Cada aparato –ya sea de escritura "salvaje" sobre los cuerpos (Clastres, 1978), de revelación (la catedral gótica, el Corán) o proyectivo– inaugura un nuevo registro de la comunidad. Se podría decir, siguiendo a Simondon, que este aparato es transindividual. Es particularmente evidente en las fotos de grupo. Desde mitad del siglo XIX no hay grupo sin foto de grupo. Inversamente, si se quiere atacar a un grupo, se destruyen sus fotos (Skopin, 2015).

La noción de "aparato" tiene varias acepciones:

– Se llamará "aparato" lo que época tras época, y al quedar al exterior de las artes, va a darles una consistencia interna. Es el caso del museo que, al suspender la destinación onto-político-teológica de las obras, inventó la relación estética e hizo surgir no una comunidad, sino un público. El aparato está a la vez en el exterior y en el interior de las obras.

– Se llamará también "aparato" a lo que va a configurar una cosmética general o un orden simbólico como la narración, la revelación o la proyección. Es el estatuto del lenguaje que es aquí esencial. Hay, por ejemplo, varias posibilidades históricas de aparatizar la revelación: el libro bíblico, la encarnación cristiana, la geometrización islámica de la visión. La encarnación cristiana daría lugar, en un segundo tiempo, a otros niveles de aparataje: la catedral gótica medieval, la imprenta para los reformistas, calvinistas y luteranos, etcétera.

– Si son tomados en un proceso de concretización y convergencia (cf. más abajo) debido a su consistencia técnica, los aparatos son eso por lo que las redes relacionales, siempre en devenir, se individualizan. Los aparatos pertenecen, en este sentido, a lo transindividual y resuelven la oposición clásica entre lo individual y lo colectivo.

Diferentes de los media (Kittler, 2010), los aparatos no someten a los individuos al sistema de comunicación, no hacen "la guerra a los hombres", sino que permiten su emancipación: Este es el rol del teatro antiguo descrito por F. C. Rang en su correspondencia con Benjamin (Benjamin, 1994).

2. ¿Cuál es el concepto de lo tecnológico que ha usado en su obra?

Todos los aparatos proyectivos analizados tienen una infraestructura técnica/institucional. Incluso limitándome, como lo he hecho, a los aparatos que constituyen tanto el adentro como el afuera de las obras de arte, sigo aquí a Benjamin, quien opone, en primer lugar, una época de la técnica manual a una época industrial. La primera se resume en su filosofía del tiempo en la expresión "de una vez por todas", como en el don y el sacrificio; la segunda en la expresión "una vez no es ninguna", como en la producción serial fordista, como en el juego. La noción de "aura" caracteriza la producción manual, la de "huella" la producción industrial. Podríamos, desde el punto de vista de la producción/reproducción de la obra de arte, oponer la herramienta a la máquina, el aura a la huella, lo que hacen la mayor parte de comentaristas. Pero, en ocasiones, estas nociones terminaron por poner de relieve una filosofía del tiempo, el "aura" ha devenido fantasmagórica, lo que siempre había sido, y se ha podido mostrar que había toda una producción serial... fantasmagórica (Brocchini, 2006). La producción industrial de ciertas efigies políticas (el Ché) o los musicales van en ese sentido.

Ahora bien, hay otra pendiente conceptual, tecnológica, en Benjamin, en particular en "París, Capital del siglo XIX" (Benjamin, 2013), después de su lectura entusiasta de S. Giedion (Giedion, 2000). Benjamin llega a preguntarse si todas las obras de un museo no habrían sido en sus orígenes objetos técnicos. Objetos cuyo destino o utilidad habría sido olvidada, para caer en lo estético. Elabora entonces la noción de "forma plástica" para pensar esas obras que debieron responder a un problema técnico. Podemos tomar el ejemplo de lo redondo. Ya sea, a la manera platónica, que consideremos que realiza empíricamente (es decir, de manera degradada) la forma ideal del círculo, o que, a la manera de Marx, permite resolver un problema técnico (¡para la movilidad una forma redonda –la rueda– es preferible a cualquier otra!). La redondez de la rueda es entonces una forma plástica que nada debe a la idealidad geométrica. Es, como lo mostrará Simondon (2007) al plantear un problema que se le resuelve. Simondon toma el ejemplo de las turbinas Guimbal de la fábrica Mareomotriz, construida sobre el estuario de la Rance (Bretaña norte, Francia). El problema planteado por todas las turbinas es el de la eliminación del calor producido: ¿cómo enfriar turbinas inaccesibles porque están sumergidas? ¡Precisamente sumergiéndolas! El agua de mar se encargará de enfriarlas sin intervención exterior.

La estética de Simondon es una estética de la forma plástica (mi libro: *Walter Benjamin y la forma plástica* Deotte, 2013), lo que le permite evaluar como superior a la arquitectura, que se vuelve el arte por excelencia. Así, la crucería de la catedral gótica, si la consideramos como la resolución de un problema central para la arquitectura, a saber la tensión entre la verticalidad y la horizontalidad, entre el poste y la viga, porque conlleva la construcción de contrafuertes masivos, no es satisfactoria. La forma plástica adecuada es la bóveda catenaria que estructura los puntos suspendidos, así como las salas de exposición. Brevemente, el ideal arquitectónico para Simondon se trata de una bóveda, a auto-contención. Y tendencialmente para un motor, un motor que produzca su propia fuente de

energía. Este es un ideal que encontramos en los ingenieros franceses que imaginan las futuras centrales nucleares...

La bóveda catenaria no es propiamente tecnológica, no supone ecuaciones matemáticas que sean aplicadas a la física, como es el caso, por ejemplo, cuando se estudia el guardabarros de un auto o un ala de avión. Nada que ver con las proezas tecnológicas de las Fundación Vuitton en París, diseñada por F. Guehry, donde la tecnología se exhibe como lo hace Trump con sus músculos... No, se trata más bien de retomar técnicamente una solución inventada por la naturaleza misma. Basta tender una cadena entre dos manos y acercarlas: la tensión entre las fuerzas verticales y las horizontales se resuelve a sí misma y la solución es inteligible para todos. Si regresa a la cueva de la cadena, usted tiene la bóveda ideal que los campesinos del Alto Egipto y de la Provenza conocían desde hace mucho tiempo. En Benjamin, como en Simondon, la técnica expresa la naturaleza, realiza en acto una virtualidad natural entre otras.

El concepto de virtual es en Simondon muy diferente de eso en que se ha convertido. Hay un proceso de individuación que actualiza tal o cual virtualidad. Este proceso es independiente de la matematización del universo.

Tratándose ahora de la producción estética, a partir del momento en el que la distinción entre el arte y el aparato ha desaparecido, con la foto y el cine, el arte ha devenido un arte de aparato y es tributario del devenir técnico. Desde entonces, la distinción aristotélica entre forma y materia, o forma y contenido, ha sido sobrepasada por la forma plástica. La forma no es exterior a la materia como su finalidad, sino lo que, en el marco de una toma de forma, va a inscribirse en una individuación.

La gran invención cinematográfica no concierne tanto a la reproducción técnica de las obras como a la perforación de la película. Se tenía la fuente de luz desde la linterna mágica, se sabía cortar un movimiento en un gran número de fotografías (Muybridge 1907, etcétera), se sabía proyectar una sucesión de imágenes para crear la ilusión del movimiento, se tenía la película fotosensible producida por la industria química, pero faltaba la sacudida del reloj que detiene cada imagen en un instante delante del obturador. Así, si hubo una cohorte de inventores, una convergencia de sus invenciones, el aparato cinematográfico (cámara, proyector, micro, etcétera) es el producto de una colectividad transindividual y no de un superhéroe o de un artista sublime. Igualmente antes, para la foto y la perspectiva. La teoría de la concreción (Simondon, 2007) es aplicable a la génesis de un aparato técnico estético. Para la foto, el aparato Polaroid era ejemplar para Simondon, reunía las funciones de toma, desarrollo e impresión en papel. Lo que hizo posible una suerte de género fotográfico apasionante por la cualidad inmediatamente disponible de pruebas únicas: reconciliación del "cualquier momento" con "la única aparición de una lejanía aquí-ahora".

3. ¿En qué sentido la tecnología actual ha modificado el concepto de lo humano?

Hay tantas definiciones de la humanidad como hay cosméticas generales: para la narración la humanidad está destinada a escuchar y transmitir relatos que vienen

de lejos y del pasado (Benjamin, Lyotard). La humanidad no es el autor de estas historias, pero tiene la obligación de llevarlas a cabo de la mejor manera. La comunidad es indisociable del mundo del relato que impone una concepción holística del mundo.

Sometido al orden simbólico de la revelación, se impone un mediador entre lo infinito y lo finito. El espectro de la interpretación es inmenso, tanto que los misterios deben ser tomados literalmente: son evidencias para el creyente. La catedral es un libro de piedra (Víctor Hugo) que debe aprender a descifrar: la comunidad que crea enseña el camino que cada uno debe seguir. La catedral es evidentemente un aparato transindividual.

Paradójicamente, la tecnología contemporánea que concede tanto espacio a la comunicación, hasta el punto de que todos los antiguos aparatos proyectivos han sido absorbidos, no favorece la emergencia de aparatos transindividuales. Siguiendo la exposición de Lyotard en *Los inateriales* (1985) la lengua no encuentra frente a sí más que lenguaje. ¡Una vez no es ninguna!

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (1993). *La condición humana*, Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (2013). París, Capital del siglo XIX. En *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Brocchini, I. (2006). *Trace et disparition à partir de l'œuvre de Walter Benjamin*. París: L'Harmattan.
- Clastres, P. (1978). *La sociedad contra el Estado*. (A. Pizarro, Trad.) Barcelona: Monte Ávila.
- Deotte, J. (2013). *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. (N. Calderón, Trad.). Chile: Metales pesados.
- Giedion, S. (2000). *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*. Berlín: Gebr. Mann Verlag.
- Kittler, F. (2010). *Optical media: Berlin lectures 1999*. (A. Enns, Trad.). Cambridge: Polity Press.
- Koyré, A (1977). *Estudios de historia del pensamiento científico* (E. Pérez Sedeño y E. Bustos, trads.) México: Siglo XXI.
- Lyotard, J. (1985). Les immatériaux. En R. Greenberg, B. Ferguson y S. Nairne (1996). *Thinking about exhibitions*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Muybridge, E. (1907). *The human figure in motion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of muscular actions*. Londres: Chapman & Hall, L.D.
- Panofsky, E. (2007). *La arquitectura gótica y la escolástica*. (J. Ramírez Blanco, trad.) Madrid: Siruela.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. (M. Martínez y P. Rodríguez, trads.). Buenos Aires: Prometeo.
- Skopin, D. (2015) *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*, Paris: L'Harmattan.