

Andrea Soto Calderón

Capítulo 9

Michel Foucault: las palabras y las imágenes

1 Introducción

Entre los años 1960 y 1970, Michel Foucault desarrolla una intensa investigación en torno a la relación entre las palabras y las cosas, en la que se pregunta si existe una relación esencial entre ellas o bien puede existir un espacio distinto. Y más en concreto, se interesa por las condiciones y los órdenes bajo los cuales se ha articulado esta relación; y por cómo la representación comenzó a erigirse en la piedra angular de ese orden. El desencuentro estructural que para Foucault hay entre las palabras y las cosas es el que permite que las cosas vayan cambiando en el transcurso de la historia. Para él lo que existe son diversos regímenes de verdad que no son naturales y no se ajustan a una realidad previa, por lo que las palabras no encuentran una correspondencia en la realidad sino determinadas reglas, propias a cada época, que nombran lo real. De ahí que considere que la representación da cuenta de unas jerarquías de poder que se establecen en momentos determinados que, si bien han sido naturalizados pacificando las luchas y conflictos en relatos hegemónicos, existe un desajuste inadecuado con las cosas. Por este motivo, es de suma importancia atender a las operaciones por las cuales se producen regímenes de verdad específicos, interrogarse por las funciones que han desempeñado los discursos, el lugar que ha ocupado el lenguaje en la arquitectura del pensamiento y en la organización del mundo.

Contemporáneos de estos trabajos, en escritos que muchas veces son considerados menores, Michel Foucault realiza un minucioso análisis sobre el significativo vínculo entre las palabras y las imágenes. Esta segunda cuestión ha recibido menos atención en su recepción crítica. Sin embargo, constituye un lugar primordial desde el que Foucault articula una crítica a la representación y a los procedimientos específicos sobre cómo se configura el decir y el ver. No nos referimos con ello sólo a sus numerosas referencias a las imágenes, sino a la singularidad que introduce en análisis específicos contenidos a veces en pocas páginas, pero que marcan desvíos decisivos en torno a los estatutos de las imágenes y los lugares a los que han sido remitidas en la historia del pensamiento filosófico Occiden-

Andrea Soto Calderón, Universidad Autónoma de Barcelona, e-mail: andreasotocalderon@gmail.com

tal. En este sentido, entendemos que para Foucault alterar un régimen no pasa sólo por políticas del discurso, pues hay algo que aportan las imágenes que abre espacios materiales de migración de los sentidos que han sido inscritos en unas direcciones determinadas. Es por esto que nos interesa analizar el giro de su pensamiento en esos años hacia otra comprensión de lo espacial en las imágenes.

Es ampliamente conocido el lugar que Foucault otorga a la espacialidad en los procesos de subjetivación, como lo son infraestructuras institucionales como los hospitales, las cárceles y las escuelas, aquellos lugares en los que el *ojo del poder* modela y subjetiva a través de la mirada. Pero lo que nos interesa es detenernos en aquellas estrategias aún más micrológicas que se forman a través de las imágenes, las representaciones visuales y los imaginarios, en su vínculo indisoluble con el anclaje espacial de los discursos y de las ficcionalizaciones.

Michel Foucault expone la fisura de la representación en tanto fundamento general del pensamiento a través de un célebre análisis de la pintura de “Las Meninas” de Diego Velázquez. Para él esta obra hace patente que la representación jamás puede estar presente sin restos. En este estudio Foucault también introduce una reflexión -que luego desarrollará más ampliamente en el apartado “Las firmas”, donde examina la semejanza que para él delinea la *episteme* del siglo XVI-, que en todo sistema hay aberturas (Foucault, *Las palabras y las cosas* 34). Es debido a estas aberturas que los sistemas siempre corren el riesgo de escaparse a sí mismos. Unos años más tarde, Foucault realiza una reflexión específica sobre la pintura de Manet, pero también algunos análisis sobre la fotografía en diversas intervenciones breves, especialmente fecundas en lo que más adelante desarrollará en relación con la noción de ‘dispositivo’. De ahí que consideremos que es posible argumentar que tanto sus reflexiones en torno a la fotografía, como la pintura y los diversos estatutos y funcionamientos en los que analiza las imágenes, contribuyen en los procesos de ficcionalización, para articular una íntima relación entre los regímenes de visibilidad y los regímenes discursivos. No sólo son decisivos sus análisis sobre cómo se instala el *ojo del poder*, sino más importante aún:

¿Cómo recobrar el juego de otros tiempos? ¿Cómo reaprender –no sólo a descifrar o distorsionar las imágenes que se nos imponen, sino a fabricarlas de todas las clases? [...] para revocar los privilegios del significante, descartar el formalismo de la no-imagen, descongelar los contenidos, y jugar, en toda ciencia y placer, dentro, con y contra los poderes de la imagen (Foucault, “La pintura fotogénica” 115).

Nos parece que las reflexiones en torno a la crisis de la representación, así como las aportaciones conceptuales que Michel Foucault realiza en torno a nociones filosóficas como las de ‘arqueología’, ‘episteme’ y ‘dispositivo’, conducen a otra comprensión del pensamiento y de su ejercicio, para poder entenderlo no solo como procedimientos del discurso, sino también en su proceder de escenas, al

tiempo que atienden a otro aspecto que no dejó de inquietar a Foucault, como es la de la constitución de lo imaginario, ya presente en el tiempo que cursó seminarios con Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre. Foucault sostiene que los cambios de *epistemes* no refieren solo a cambios de contenido –en el decir de Th. Kuhn, refutación de antiguos errores, descubrimiento de nuevas verdades–, ni tampoco de una mera alteración de la forma teórica en tanto renovación del paradigma. Lo que está en cuestión es lo que gobierna –*régit*– los enunciados y se les dotan de consistencia imaginaria, así como el modo en que se gobiernan –*régissent*– los unos a los otros. En suma, un problema de régimen –*régime*. Por lo tanto, no solo una política del enunciado, también de lo visible y de cómo ello es creado.

2 El poder de las imágenes

Michel Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* (1966), sostiene que los códigos fundamentales de una cultura son los que rigen tanto los esquemas perceptivos como los valores. Son ellos quienes fijan un marco desde el cual vemos y dentro del cual nos identificamos. Este orden suele ser considerado como ‘suelo positivo’ –*sol positif*–. Foucault afirma que “[...] existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sus modos de ser” (Foucault, *Las palabras y las cosas* 6). El análisis que se propone es el del modo de ser de las cosas y el orden del reparto que las ofrece al saber. Lo que le interesa es cómo las configuraciones y el modo en que las cosas aparecen definen determinados sistemas. En este sentido, su interés es el de pensar los umbrales en que las configuraciones cambian y cómo se desgarran las cosas de su orden para generar una nueva disposición¹.

En el mismo año que escribe *Las palabras y las cosas*, publica también un breve texto que titula “Les mots et les images” (Foucault, “Les mots et les images” 620); y en el año 1973 publica “Ceci n’est pas une pipe” (Foucault, *Esto no es una pipa*), en donde está pensando los vínculos entre las configuraciones entre lo visible y lo decible², poniendo en cuestión la representación como instancia media-

1 A este respecto véase también Georges Canguilhem, desplazamientos y transformaciones de los conceptos; Gaston Bachelard, actos y umbrales epistemológicos.

2 Desde luego las aportaciones que hace Gilles Deleuze en su lectura de Foucault en este sentido son fundamentales, sin embargo, Deleuze no se detiene tanto en las operaciones de las imágenes como en la dimensión del entrelazamiento entre lo visible y lo decible que también interesa a

dora en la formación de la experiencia. Por lo tanto, si bien estas reflexiones ya se estaban gestando incluso a finales de los años cincuenta³, a partir de 1970 parece marcar un giro en relación a sus reflexiones en torno a las imágenes, las representaciones y los imaginarios.

Sin lugar a dudas una de las mayores aportaciones de Michel Foucault al pensamiento contemporáneo es la de haber hecho una aproximación diferente a la analítica del poder, no solo en su dimensión micropolítica sino en su dimensión relacional, esto es, que el poder no opera unidireccionalmente sino que el poder se inscribe de manera singular en cada cuerpo, nos constituimos gracias a ese poder que se “ejerce, circula y forma una red” (Foucault, *Defender la sociedad* 38). De ahí su interés en la dimensión capilar del poder, como es el caso de las instituciones más regionales donde cobran cuerpo las técnicas que forman nuestros modos de ser individual y colectivo. Sin embargo, Foucault no se conforma con atender a esas estructuras institucionales, sino que ve necesario analizar los mecanismos infinitesimales que tienen su propia historia, su trayecto de formación y sus técnicas de incorporación. Es en este sentido que nos parece relevante atender a la singularidad que comportan las imágenes en la reflexión que introduce en la crisis de la representación y los nuevos dispositivos visuales que contribuyen a formar un imaginario específico. Como hemos dicho, no se trata solo de una relación discursiva o de docilización física de los cuerpos por la disposición espacial, incluye también la dimensión de los imaginarios. Los diversos regímenes estructuran y configuran los modos en que se distribuye el saber –formas *a priori* históricas que determinan lo que se da a sentir–, establecen recortes que definen lugares y partes que supuestamente cada uno debiera ocupar, pero también establece regímenes de visibilidad, no solo del control de lo que puede ser visto, sino de un modo más infraestructural acerca de cómo la mirada es formada en diversos umbrales y cómo se estructuran sus horizontes de posibilidad. Es posible argumentar esta hipótesis desde diversas intervenciones realizadas por Michel Foucault, pero nos detendremos solo en algunos casos: *La pintura Fotogénica* (1975); *La pintura de Manet* (1971) y algunos fragmentos de *Historia de la locura en la época clásica* (1961), que ayudan a comprender algunos de los desplazamientos que estaba comenzando a introducir a inicios de los años sesenta.

La Pintura Fotogénica es un texto que Michel Foucault escribió para el catálogo *Le désir est partout* del fotógrafo Gérard Fromanger, en el que Foucault hace un breve recorrido por la historia de los inicios de la fotografía, pero también de sus

esta reflexión, pero que excede los propósitos de la misma. Véase: Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault*, Cactus, Buenos Aires, 2013.

3 Véase Foucault, “Dire et voir chez Raymond Roussel”, *Dits et écrits* 205.

juegos, tránsitos e intercambios técnicos, estéticos y formales con la pintura, donde ésta no pretende encontrar el parecido con la realidad, pues ya la fotografía lo alcanza. A su vez, lo fotográfico se despoja de lo real para posibilitar al creador-pintor-fotógrafo una nueva lúdica, un nuevo recorrido visual en el que ambos medios se integran y designan una nueva visualidad. Aquí a Foucault le interesa el estatuto de la fotografía como medio creativo, la tendencia motriz que ella posibilita, el juego que permite alterar los hábitos de los gestos y la mirada. Foucault se pregunta:

¿Cómo recobrar esa locura, esa insolente libertad que fue contemporánea al nacimiento de la fotografía? En ese entonces las imágenes viajaban por el mundo bajo falsas identidades. Nada les repugnaba más que permanecer cautivas, idénticas a sí mismas, en un cuadro, una fotografía, un grabado, bajo la firma de un autor. Ningún soporte, ningún lenguaje, ninguna sintaxis estable podía retenerlas, sabían evadirse siempre de su nacimiento o de su destino final a través de las nuevas técnicas de transposición. Nadie se sentía ofendido por tales migraciones y retornos, excepto quizás algunos pintores celosos o algún crítico amargado (y Baudelaire, por supuesto) (Foucault, “La pintura fotogénica” 115).

Foucault está muy interesado en ese paso de la práctica común de la imagen a su manejo concentrado en unos pocos productores y distribuidores. Con ello se excluyen también todos esos procedimientos menores que se reían del arte, “los juegos de la fiesta se han extinguido. Todos los rodeos técnicos de la fotografía que dominaban los aficionados y que les permitían esos pasajes fraudulentos, se los han anexo los técnicos, los laboratorios y los comerciantes; unos “toman” la foto, los otros la “entregan”; no hay nadie que “libere” la imagen. Los profesionales de la foto se han replegado sobre la austeridad de un “arte” cuyas reglas internas deben protegerle del delito de copia” (Foucault, “La pintura fotogénica” 118). De hecho, su posición es crítica con aquellos que han reducido los potenciales críticos de las imágenes, con aquellos que han “ensayado convencernos de que la imagen, el espectáculo, las apariencias y el engaño no estaban bien, ni teórica ni estéticamente” (Foucault, “La pintura fotogénica” 118).

Es muy importante valorar las operaciones y estrategias a través de las cuales las imágenes despliegan su poder, de ahí su interés en este período de la fotografía en donde se mezclan medios y registros, un tránsito que genera nuevas poéticas, otras relaciones con los temas y los espacios, pero también la apertura de otros espacios, densos, complejos y heterogéneos. Esta dimensión es central en este texto, el espacio que pueden abrir las imágenes desde su materialidad. Si la docilización de los cuerpos se impone por una disciplina de los cuerpos a través del modelado que sobre ellos ejerce un espacio, aquí pareciera apuntar que hay un poder en las imágenes para introducir otros espacios, para abrir otras relaciones con las determinaciones espaciales que nos han sido dadas. Foucault, en la entrevista de ‘El ojo del poder’ (1977), sostiene que la casa, al menos hasta el siglo

XVIII, es un espacio indiferenciado: “podría escribirse toda una historia de los espacios, que sería al mismo tiempo una ‘historia de los poderes’ que comprendería las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del habitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria” (Foucault, *El ojo del poder* 192). A Foucault le sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema histórico político, de ahí que sostenga:

El anclaje espacial es una forma económico-política que hay que estudiar en detalle. Entre todas las razones que han inducido durante tanto tiempo a una cierta negligencia respecto a los espacios, citaré solamente una que concierne al discurso de los filósofos [...] Desde Kant, lo que el filósofo tiene que pensar es el tiempo -Hegel, Bergson, Heidegger. Con una descalificación correlativa del espacio que aparece del lado del entendimiento, de lo analítico, de lo conceptual, de lo muerto, de lo fijo, de lo inerte (Foucault, *El ojo del poder* 193).

Esta dimensión espacial no cesa de insistir desde diversas perspectivas y aproximaciones en el amplio trabajo de Michel Foucault, pero no solo como diagnóstico de las formaciones de ese poder, sino como apertura de un espacio crítico en el que puede operar el trabajo de las imágenes, sus capacidades para alterar estas distribuciones que han formado nuestros cuerpos en unas disposiciones determinadas. Su énfasis es claro cuando sostiene que “gracias a esto, privados de la posibilidad técnica de fabricar imágenes, restringidos a la estética de un arte sin imagen, plegados bajo la obligación teórica de descalificar a las imágenes, llamados a no leerlas más que como un lenguaje, podíamos ser ahora abandonados, atados de pies y manos, a la fuerza de otras imágenes –políticas, comerciales– ante las cuales no teníamos poder alguno” (Foucault, “La pintura fotogénica” 118). Foucault se posiciona entonces contra el encierro de la abundancia de significación o multiplicación del sentido que pueden generar las imágenes. De ahí que sus análisis críticos a los modos en que se establece el nuevo orden del pensamiento moderno, un saber taxonómico, clasificatorio y que buscar fijar y recortar los sentidos, puede ser alterado cuando las imágenes se separan de las palabras en tanto no sirven a su régimen de significación. Abren un umbral crítico, un espacio no pensado, una diferencia que pone en crisis el saber de una época. Desde luego que el tratamiento de las imágenes en el pensamiento de Foucault es importante para comprender cómo se instala el ojo en el poder, pero también para entender cómo se desajusta el poder por la imagen. Foucault se pregunta:

¿Cómo recobrar el juego de otros tiempos? ¿Cómo aprender –no sólo a descifrar o distorsionar las imágenes que se nos imponen, sino a fabricarlas de todas las clases? ¿No sólo a hacer otras películas o mejores fotos, no sólo a recuperar lo figurativo dentro de la pintura sino a poner las imágenes en circulación, hacerlas transitar, tergiversarlas, deformarlas; a ponerlas al rojo vivo, a congelarlas, a multiplicarlas? Desterrar el aburrimiento de la Escri-

tura, revocar los privilegios del significante, descartar el formalismo de la no-imagen, descongelar los contenidos, y jugar, en toda ciencia y placer, dentro, con y contra los poderes de la imagen (Foucault, “La pintura fotogénica” 118).

Al analizar los procedimientos de las imágenes, emerge la pregunta por qué acontecimiento tiene lugar en las imágenes. No tanto sobre el momento en que una imagen fue hecha y lo que hace en ese momento sino “el acontecimiento que tiene lugar y que continúa teniendo lugar sin cesar en la imagen —el hecho mismo de la imagen; el acontecimiento que transita por las miradas entrecruzadas, en una mano que alcanza un puñado de billetes, la longitud de una línea de fuerza entre un guante y un perno, a través de un paisaje que invade un cuerpo” (Foucault, *La pintura fotogénica* 120). Podríamos decir que la cuestión que pulsa con fuerza en estas reflexiones es cómo entrelazar de otras maneras estos tejidos sensibles, cuidar su contagio y dispersión para que sigan multiplicándose, horadando el orden que un determinado saber ha establecido.

3 Materialidad de las imágenes

La pintura de Manet (1971) es una conferencia que Michel Foucault impartió en Tunis en la que analiza trece cuadros de Manet, pero su análisis no se centra en las transformaciones de las técnicas y formas de representación pictórica que él introdujo e hicieron posible la aparición del movimiento impresionista, sino en la ruptura profunda que a su modo de ver realizó Manet no solo articulando un nuevo movimiento en la historia del arte, más bien alterando todo un sistema de creación que repercutió en toda la pintura del siglo XX. Esta ruptura, a su modo de ver, no se relaciona tanto con la utilización del color o el uso de ciertas formas de iluminación, sino que “Manet se permitió, en el interior de sus cuadros, dentro mismo de lo que representaban, hacer uso de las propiedades materiales del espacio sobre el que pintaba y jugar con ellas” (Foucault, *La pintura de Manet* 11).

Para Foucault, desde el *quattrocento*, era tradición en la pintura occidental “intentar hacer olvidar, intentar velar y eludir el hecho de que la pintura estaba inserta o encuadrada en un fragmento de espacio determinado que podría ser un muro -en el caso del fresco-, una tabla de madera, o incluso una tela o un pedazo de papel” (Foucault, *La pintura de Manet* 12). Por lo tanto, la transformación que introduce Manet va contra toda una tradición que intentaba hacer olvidar la materialidad del cuadro, que se velaba con lo que el propio cuadro representaba. Se intentaba hacer olvidar que la pintura descansaba sobre una superficie. Pero Manet en realidad introduce un triple desplazamiento, según argumenta Foucault, porque no sólo inquieta un principio que había regulado la representación

al menos desde el Renacimiento, como es la de hacer olvidar el espacio material de la pintura, sino también el olvido de la luz y la fijación del espectador a un único punto de mira. Hacía que el cuadro fuera “un fragmento de espacio frente al cual el espectador no podía desplazarse, o en torno al cual el espectador no podía girar, de ahí también que se estableciera un lugar ideal desde el cual mirar” (Foucault, *La pintura de Manet* 13).

A juicio de Foucault, uno de los aspectos más importantes de las transformaciones que aportó Manet fue trastornar estos tres modos de negación y resaltar las propiedades, cualidades y limitaciones del lienzo, “la superficie rectangular, los grandes ejes verticales y horizontales, la iluminación real del lienzo, la posibilidad de que el espectador pudiera contemplarlo desde una óptica u otra, todo ello está presente en los cuadros de Manet, se recupera, se restituye” (Foucault, *La pintura de Manet* 14). Así, para él, Manet inventa el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad. Esta reinserción de la materialidad de la tela como la superficie, la altura, la anchura, la iluminación y la posición del espectador abren la posibilidad de otra pintura, pero no solo abren el espacio representacional sino que abre con ello la posibilidad de otra constitución de las cosas.

Cuando Foucault analiza el *Baile de máscaras en la ópera*, sostiene que

el espacio se ha obstruido, se ha cerrado por detrás. La profundidad poco marcada del cuadro anterior -que sin embargo existía- en éste está cerrada, está cerrada por una gruesa pared; y, como si quisiera dejar patente la presencia de una pared tras la cual no hay nada que ver (Foucault, *La pintura de Manet* 19).

Aquí la imagen está operando precisamente no como algo que ella represente sino introduciendo en la imagen un movimiento de desidentificación que opera en su dimensión material. Al impedir el efecto de profundidad y reducir la distancia entre el borde del cuadro y el fondo, Foucault dirá que Manet hace que los personajes se proyecten como hacia adelante. De hecho, la única abertura que aparece en el cuadro es como si se abriera a unos pies, a unos pantalones, configurando un juego de superficies exaltando las propiedades de la propia tela. Así, a través de un análisis minucioso de diversas estrategias y operaciones, Foucault va argumentando cómo Manet deshace algunos de los principios fundamentales de la percepción pictórica de Occidente. Atendiendo a pequeños gestos, sombras, reflejos, destellos, movimientos y desplazamientos, Foucault reflexiona en lo que se juega en la materialidad del cuadro, como cuando Manet juega con las líneas verticales y las horizontales de la tela, con la repetición y la duplicación, con la profundidad; incluso en los pliegues del vestido de una mujer juega con las dos caras de la superficie.

Así, la manera en la que se transforma un espacio se juega en lo infinitamente pequeño. Para comprender un régimen de visibilidad hay que partir de las

cosas, fijarse en ellas, en el caso del cuadro: de dónde cae la luz, dónde se ubican los pies y hacia dónde se dirigen las miradas de lo representado, pero también cómo se siguen las líneas de la tela. Escribe Foucault:

como bien saben, generalmente en la pintura tradicional la iluminación procede de un punto determinado. Ya sea en el propio interior del cuadro, ya sea en el exterior, siempre existe una fuente luminosa que se representa de forma directa o simplemente con rayos de luz. Así, por ejemplo, una ventana abierta indica que la luz proviene de la derecha, o de arriba, o de la izquierda, o de abajo, etc. (Foucault, *La pintura de Manet* 38).

En la pintura tradicional existe entonces una sistematización, un hábito de cómo se ilumina. Aquí, en cambio, hace notar Foucault que toda la luz procede de fuera, por ejemplo, en *El Pífano*,

observen, que la sombra, casi la única sombra que aparece en el cuadro, es esta minúscula sombra bajo la mano del pífano, que, en efecto, indica que toda la iluminación proviene de enfrente, ya que detrás del pífano, en el hueco de la mano, se perfila la única sombra proyectada del cuadro, con esta otra, que concede estabilidad, como ven, esta minúscula sombra de aquí, que indica el ritmo de la música que el pífano marca con el pie. Fijense: levanta ligeramente el pie, lo cual marca, entre esta sombra y esta otra, la gran diagonal, que el pintor reproduce en tonos claros con la funda del pífano. Por lo tanto, se trata de una iluminación completamente perpendicular, una iluminación que viene a ser la iluminación real del lienzo, como si la tela en sí misma estuviera expuesta a una ventana abierta, como si estuviera frente a una ventana (Foucault, *La pintura de Manet* 39).

En estas operaciones minúsculas es donde se juega el poder de las imágenes, donde se desmarcan de la sumisión a la lógica representacional para abrir otro espacio y otra relación con la mirada. Para Foucault una relación de poder solo puede darse en un espacio de libertad, así, por ejemplo, el esclavo no tiene relación de poder sino de coacción, de dominación. Por lo que cuando referimos a ese margen mínimo de resistencia en donde poder articular otro vínculo posible y alterar un régimen de luz, es bajo el supuesto de este espacio de libertad, libertad que desde luego no consiste en escoger entre una cosa y otra, sino en desbordar una normatividad y desajustarse a ella. Lo cual no quiere decir que quien está en una situación de coacción no puede ejercer su resistencia, pero ya no se puede hablar en esos términos de la dimensión relacional del poder que todas producimos y reproducimos.

Pero, como hemos dicho, Foucault no se conforma con hablar del espacio y de la luz, sino que se refiere también al lugar que ocupa el espectador, en especial, cuando analiza *Un bar de Folies-Bergère*, un cuadro en el que hay un personaje central y, detrás de ese personaje, un espejo que devuelve su imagen. Atiende no a lo que fija la imagen sino a lo que nos devuelve su reflejo. Podríamos decir que este tipo de retratos con el espejo de fondo formaban parte de algunos de los protocolos

de representación en la época, como es el caso del *Retrato de la condesa de Haussonville*, que está hecho con esas mismas pautas. Sin embargo, Foucault señala que Manet introduce algunas variaciones que transforman de manera rotunda ese espacio de representación. La primera que él menciona es que el espejo ocupa casi todo el fondo del cuadro y luego cierra el espacio con una especie de pared, “pero en esta pared, y debido a que es un espejo, Manet representó -de una forma muy viciosa- lo que hay delante del espejo de tal forma que no vemos la profundidad, de modo que no hay profundidad. La profundidad se nos niega dos veces, y además de no ver lo que hay detrás de la mujer -porque está justo delante del espejo-, sólo vemos, detrás de ella, lo que tiene enfrente” (Foucault, *La pintura de Manet* 54).

Ya no se trata solo de la luz frontal, que además intensifica el gesto de iluminar desde fuera, ya que en este caso las luces son representadas dentro del cuadro como el reflejo de dos grandes lámparas en el espejo, sino que lo que más interesa a Foucault, en este caso, es el modo en que los elementos están representados en el espejo. Por principio, un espejo lo que hace es mostrar la duplicación de los mismos elementos que tiene delante. Aquí Manet introduce una “distorsión entre lo que está representado en el espejo y lo que debería reflejarse” (Foucault, *La pintura de Manet* 55). De hecho, con la ubicación del reflejo de la mujer, reubica también la posición del espectador. Para que esa imagen sea posible y el espectador se vea reflejado de ese modo, necesita ocupar al menos dos lugares diferentes. Así Manet “invita al espectador a ocupar -dos lugares sucesivamente, o más bien, simultáneamente incompatibles: aquí y allá” (Foucault, *La pintura de Manet* 56). Pero Foucault introduce aún una dimensión más -que también es central en sus análisis en relación a la palabra-, la tensión entre presencia y ausencia, puesto que nos indica otra observación, y es que:

aquí vemos un personaje hablando con una mujer, lo cual hace suponer que en el lugar que ocupa el pintor hay una persona que aparece reflejada en el espejo. Ahora bien, si frente a la mujer hubiera alguien hablando, y hablándole tan de cerca como vemos en el reflejo, sobre el rostro blanco de la mujer, sobre el cuello blanco, así como sobre el mármol, tendría que haber una sombra por fuerza. Sin embargo no hay nada: la iluminación viene de frente, incide sobre todo el cuerpo de la mujer y el mármol, sin que se interponga ninguna pantalla. Por consiguiente, para que pueda haber reflejo, ha de haber alguien, y para que se dé esta iluminación, delante de la camarera no tendría que haber nadie. Así, a la incompatibilidad centro-derecha se añade la incompatibilidad de una presencia-ausencia (Foucault, *La pintura de Manet* 57).

Es muy importante reparar en el análisis de Foucault detenidamente, porque es en el detalle meticuloso de estas operaciones donde se juega su posibilidad. Los cambios de regímenes no son movimientos abstractos, no son cambios que se dan súbitamente, sino que se juegan en esta *anatomía política del detalle* (Foucault, *Vigilar y castigar* 143), en lo infinitamente pequeño, como en la ausencia de una sombra. En estos aspectos ínfimos, que pueden parecer menores, es donde se arti-

culan los sistemas de incompatibilidad que abren la pregunta por dónde hay que situarse para ver la escena como la vemos. Es ahí donde se abre en lo visible la “exclusión absoluta de un lugar estable y definido de donde situar al espectador” (Foucault, *La pintura de Manet* 59), que bien podríamos relacionar con la pérdida del falso suelo positivo con el que Foucault inicia su reflexión en *Las palabras y las cosas*. No basta una producción discursiva para establecer ciertas verdades ni para removerlas, es necesaria una producción espacial de otro orden que se da también en lo visible para que se produzca otro modo de habitar y deshabituarnos nuestros cuerpos a la docilidad en la que han sido disciplinados. Foucault dirá: “así, cuando la pintura clásica, con su sistema de líneas, de perspectiva, de punto de fuga, etc, asignaba al espectador y al pintor un lugar exacto, fijo, inamovible, desde el cual contemplar la escena, de forma que al mirar el cuadro se sabía perfectamente desde qué óptica se contemplaba” (Foucault, “La pintura de Manet” 59). Manet utiliza las propiedades del cuadro, las propiedades de un espacio para hacer el movimiento contrario, para no dejar que se fije al espectador a un punto único desde el que mirar: “el cuadro se presenta como un espacio ante el cual y con respecto al cual podemos desplazarnos” (Foucault, “La pintura de Manet” 60). Ello permite que el espacio juegue con sus propiedades, lo que abre la pregunta por cuáles son las propiedades de los espacios que habitamos y cómo podemos jugar con ellos para abrir su posibilidad.

4 Dispersión del sentido

Así lo vemos también en las primeras páginas de *Historia de la locura en la época clásica*, en donde Foucault traza una genealogía sobre cómo se forman diversas figuraciones de la locura y sus modos de exclusión, en el que argumenta que hasta finales de la edad media la enfermedad que alimentaba los mayores temores en el mundo occidental era la lepra. Sin embargo, cuando comienza a desaparecer no desaparecen con ella sus estructuras. Sus juegos de exclusión se repiten algunos siglos más tarde con los pobres, los vagabundos, con sentidos nuevos pero con formas también sofisticadas de exclusión social. Si bien en primera instancia el lugar de la lepra es tomado por las enfermedades venéreas, no serán estas enfermedades las que desempeñen la función que ocupaba la lepra en el mundo clásico, sino el fenómeno de la locura (Foucault, *Historia de la locura* 18), en tanto es la locura la que genera afanes de separación de la comunidad.

En este contexto, en el análisis del surgimiento de esta nueva forma de exclusión en el paisaje imaginario del Renacimiento, en unas breves páginas de su extenso análisis, Foucault remite a algunas composiciones literarias que daban

consistencia imaginaria a estos temores, refiriéndose especialmente a relatos de barcos que navegan por los ríos y canales. Relatos que luego derivan en la figura de la *Nef des Fous*, la nave de los locos, que de todos los navíos novelescos el único que tuvo existencia real es el *Narrenschiff*. Se trataba de barcos que en sus cargas transportaban de una ciudad a otra a los insensatos, en un tiempo en que los locos vivían habitualmente una vida errante. El análisis de Foucault se orienta siguiendo el momento en que a los locos se les asienta y se configura la idea de que es necesario excluirlos y encerrarlos, que si bien la navegación ya incluía este papel, situándolo en un lugar donde no se puede escapar, el loco es entregado a la incertidumbre del exterior, “está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas” (Foucault, *Historia de la locura* 22). Articulando una fecunda relación sobre cómo se ha unido el agua y la locura en el imaginario del hombre europeo, sostendrá que este vínculo tiene larga data, ya “Tristán, disfrazado de loco, se había dejado arrojar por los barqueros en las costas de Cornualles [...] no viene de la tierra sólida, sino más bien de la inquietud incesante del mar” (Foucault, *Historia de la locura* 23). Lo que es muy interesante en el caso de esta reflexión es que a Foucault no le bastan los diversos discursos reanudados vez tras vez para inscribir este imaginario, sino que recurre a una genealogía de imágenes que van desde las de Jerónimo Bosco, como son *La cura de la locura* y *La nave de los locos*, hasta Brueghel y su *Dulle Griet*, afirmando que “el rostro de la locura ha perseguido la imaginación del hombre occidental” (Foucault, *Historia de la locura* 27).

¿Por qué a Foucault no le bastan los relatos para argumentar la formación de este imaginario? ¿qué es lo que introducen las imágenes en esta genealogía? Pareciera que las imágenes tienen una capacidad diferente, contienen la posibilidad de introducir otro movimiento: la capacidad de burlarse de la locura. Si bien se podría considerar que el gesto de Foucault es el de reforzar con la imagen lo que narra el texto, Foucault mismo afirma “entre el verbo y la imagen, entre aquello que pinta el lenguaje y lo que dice la plástica, la bella unidad empieza a separarse; una sola e igual significación no les es inmediatamente común” (Foucault, *Historia de la locura* 30). Es más, sostendrá que:

y si es verdad que la imagen tiene aún la vocación de decir, de transmitir algo que es sustancial al lenguaje, es preciso reconocer que ya no dice las mismas cosas, y que gracias a sus valores plásticos propios, la pintura se adentra en una experiencia que se apartará cada vez más del lenguaje, sea la que sea la identidad superficial del tema. La palabra y la imagen ilustran aun la misma fábula de la locura en el mismo mundo moral; pero siguen ya dos direcciones diferentes que indican, en una hendidura apenas perceptible, lo que se convertirá en la gran línea de separación en la experiencia occidental de la locura (Foucault, *Historia de la locura* 30).

Como si el sentido no se entregara ya sino bajo las especies de la insensatez, esto es, de otro tipo de lógica que articula las relaciones: “Liberada de la sabiduría y del texto que la ordenaba, la imagen comienza a gravitar alrededor de su propia locura” (Foucault, *Historia de la locura* 31). Pero con ello Foucault no intenta operar un nuevo tipo de exclusión de la imagen, al contrario, lo que le interesa es que en las imágenes, el pensamiento y la organización de lo sensible se compone de un modo singular. Precisamente, es la abundancia de significación, la multiplicación del sentido, la que crea la posibilidad de relaciones tan numerosas que el texto no puede contener, no pueden ya ser descifrada por la racionalidad de lo que se nombra como saber, ponen en crisis al saber moderno. Así como el pensamiento no tiene infraestructuras para oír a la locura, Foucault estaría aquí apuntando a una carencia estructural del saber de la época para acoger el pensamiento de las imágenes y lo que acontece en ellas, el modo en que componen sus sentidos y trazan sus divergencias.

5 Conclusiones

Las imágenes no solo abren un espacio crítico que da cuenta del desajuste entre las palabras y las cosas, sino que es necesario partir de las cosas para abrir ese espacio que no es el de la correspondencia, para alterar un régimen de visibilidad y del enunciado. Sin embargo, como ha hecho notar tan acertadamente Deleuze, “un enunciado no se reduce a las palabras, ni a las frases, ni a las proposiciones, ni a los actos del habla” (Deleuze 63), se forman por corpus complejos en los que es necesario despejar regularidades, modos de operancia. De igual manera, “toda época ve lo que puede ver” (Deleuze 86). Es necesario partir de las cosas, pero no quedarse en las cosas, porque entonces nunca se alcanzan las visibilidades de una época, “así como los enunciados no se reducen a palabras, a frases y a proposiciones, las visibilidades no se reducen a cosas u objetos, a estados de cosas o a cualidades sensibles” (Deleuze 87). Pero no solo es necesario partir de las cosas sino partir las cosas, introducirse en lo que *hay* para desde ahí, desde su materialidad, abrir otro espaciamiento.

De ahí que sea tan importante esta interpelación de Foucault sobre cómo pueden migrar las imágenes de los lugares en los que se les ha fijado para poder fisurar un orden en los sedimentos en que se ha formado. La repetición de las imágenes produce su neutralidad, pero en el movimiento ágil entre superficies y medios puede acontecer una transformación que esquive las funciones que obstinadamente se les han impuesto.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires, Cactus, 2013.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México, Siglo XXI, 2006.
- _____. *Defender la sociedad*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2000.
- _____. “Dire et voir chez Raymond Roussel”, *Dits et écrits I*. Paris, Éditions Gallimard, vol I, 1962, pp.205–229.
- _____. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- _____. *La pintura de Manet*. Barcelona, Alpha Decay, 2005.
- _____. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2010.
- _____. “Les mots et les images”, *Dits et écrits*. Paris, Éditions Gallimard, vol I, 1967, pp.62–624.
- _____. “L’oeil du pouvoir”, *Dits et écrits*. Paris, Éditions Gallimard, vol III, 1977, pp.190–207.
- _____. *Vigilar y Castigar*. Madrid, Siglo XXI, 1992.