laFuga

¿Qué es un aparato estético?

Benjamin, Lyotard, Rancière

Por Álvaro García Mateluna

Director: Jean-Louis Déotte
Año: 2012
País: Chile
Editorial: Metales Pesados

Tags | **Estética - Filosofía | Sociología**

Álvaro García Mateluna. Licenciado en letras hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, cursa el magíster en Teoría e historia del arte, en la Universidad de Chile. Junto a Ximena Vergara e Iván Pinto coeditó el libro "Suban el volumen: 13 ensayos sobre cine y rock" (Calabaza del Diablo, 2016). Editor adjunto del sitio web de crítica de cine http://elagentecine.org.

Jean-Louis Déotte es un filosofo e historiador del arte conocido en nuestro país por sus aportes en torno a temas como la memoria y el museo que han valido una lectura sobre la relación entre arte y política, la que reaparece en este texto a partir de una discusión con los pensadores Walter Benjamin, Jean-Francois Lyotard y Jacques Rancière. Lo que Déotte pone en primer plano es el histórico soslayo de la pregunta por la técnica al momento de referirse al arte avizorando que la configuración técnica no es lo mismo que la instrumentalización del ser y la realidad propuesta por Heidegger, más bien la considera condición que permite desplegar el ámbito social y por lo tanto la política. Para que un acontecimiento comparezca en nuestro mundo es necesaria su configuración por medio de un aparato (*appareillé*), especie de dispositivo técnico que le permite aparecer, hacer época. El aparato se distingue del dispositivo definido por Foucault en cuanto configura una sensibilidad posibilitando una época y una comunidad sin tener que obedecer a una constitución ideológica inmanente. También difiere de la noción de aparato dada a conocer por Althusser, ya que no es una institución ideológica que determine al sujeto, sino que es previo debido a que constituye, mediante la técnica, un modo de aparecer de lo sensible posible de encarnarse en instituciones. El aparato, por lo tanto, permite pensar a la técnica y al objeto técnico como la instancia que permite surgir al mismo tiempo lo social y lo individual mediante la creación de una nueva condición en la que sujeto y contexto se reconocen producto de la aparición del aparato que permite unificar lo que antes parecía como separado e impensable.

Déotte reconoce principalmente cinco aparatos que han definido la sensibilidad moderna y por lo tanto han marcado la modernidad occidental. El aparato perspectivo, que permitió constituir un sujeto (Descartes), un espacio de representación proyectivo y una temporalidad del instante. El museo, que aisló la obra, separándola del culto, volviéndola objeto estético y moldeó a los espectadores en un público que visita y se forma en esta institución. La fotografía, que emancipó a la pintura de la representación para volverse sobre sus medios, significó una relación técnica con la historia, donde el tiempo impresionado, detenido del referente conlleva una pérdida del aura en favor de un registro de huellas y al mismo tiempo abre una experiencia nueva, la del *flaneur*, esperado por el pasado, fotografiado para el futuro. El cine, aparato que integra a los anteriores, que se abre a las masas y les ofrece configurarse tanto en colectividad como en individualidad. La cura psicoanalítica, surgida al mismo tiempo que el cine, presenta en escena una nueva técnica de habla y escucha y una teoría del psiquismo.

De la mano de Benjamin Déotte expone una lectura de la temporalidad en la era de la irrupción de la fotografía. En un mundo donde la relación de intersubjetividad está codificada por la mercancía, tal el

de los pasajes en los que transita el *flaneur*, se impuso un nuevo tipo de valor de la novedad, aquella que solo se basta en la actualidad, sin relacionarse con lo pasado y futuro. De esta manera se ha producido una degradación en el aura y por lo tanto una ruptura en la relación del ego con su entorno deviniendo en una fantasmagoría. El aura como modo de aparecer (aparición de una lejanía por cercano que pueda estar) en relación con la proximidad tiene su complemento en la huella, aparición de una proximidad tan lejana que pueda estar aquello que la dejó. Al introducirse la dimensión de temporalidad el aura puede entenderse de una forma negativa o ilegítima, caso de medios como la radio y la prensa por su accesibilidad inmediata, o positiva, caso de los aparatos fotografía y cine por su fragmentación del espacio. Junto a ella se encuentra la huella en la que la proximidad deviene en evidencia de un origen. Este otro modo de aparecer también será doble como el aura, legítimo o ilegítimo, ya sea presentándose en la temporalidad más inmediata y por lo tanto propia de la fantasmagoría, o más lejana y sutil, permitiendo el acceso a una reconstitución de la historia. Gracias a los nuevos aparatos (foto, cine) la huella se hará cargo de la ausencia del aura, además estos permiten configurar técnicamente la relación del sujeto con el pasado en su nuevo pacto con la temporalidad. Aquí es donde se hace presente el Benjamin de las Tesis de la historia: en el mundo de los nuevos aparatos el tiempo no está detenido debido a su impresión, sino que el pasado se relanza en el futuro con una promesa redentora. Para detallar este punto Déotte invoca a Freud y el psicoanálisis para definir al doble. El doble tiene como fuente a la "inquietante extrañeza" en tanto es receptáculo de lo reprimido, vale decir, es una repetición, un afecto perteneciente a tiempos pretéritos de la vida psíquica que vuelve y por lo mismo resulta angustioso, de ahí que se trate de una inquietante extrañeza, el retorno de lo reprimido. Sin embargo, Benjamin a partir de la descripción del déjà-vu desde el futuro otorga otro cariz a la repetición, en vez de regreso sería una promesa de retorno, un sentimiento de futura repetición que permite concluir que alguna vez algo, nosotros, retornaremos. Tal como una fotografía que captura al sujeto en un doble que espera ser revelado, la historia oculta (la de los vencidos) habita en lugares donde lo que ha de suceder espera como si perteneciese al pasado en el sentido de que somos esperados para así poder revelar la experiencia, la huella de la historia. En definitiva la fotografía se constituye como prueba de la existencia, huella de una existencia previa real en cuanto espectral (prueba de que el referente ya no está), en una época en que se ha establecido una ruptura con la intersubjetividad sostenida en el intercambio de miradas, momento en que surge el flaneur, nuevo tipo humano que supone una subjetividad que no sólo está seducida por la mercancía que descubre su mirada, sino que también en la experiencia de la ciudad, al someterse a la temporalidad de la foto, puede ser objetivada en tanto el yo era esperado, fotografiado para el futuro, esperando que en ese tiempo le nombren, lo reconozcan.

En el siguiente apartado Déotte retoma al Benjamin de **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica** para hacer hincapié en que las artes siempre aparecen configuradas por los aparatos y así responder a Rancière, quien no considera el sustrato técnico en su régimen de identificación del arte. Partiendo de la noción de medium: los medios materiales disponibles para una actividad técnica y apropiarse de ese medio para hacer un fin en sí, Déotte ve en Benjamin como la pregunta por este no se aplica a su uso e intención sino que se refiere a su funcionamiento. Bajo este planteo, que tiene que ver con una forma particular de entender la estética, el medium determina la percepción de las sociedades humanas, ya que al mismo tiempo que cambia el modo de percepción se transforma la existencia de tales sociedades, es decir, la elaboración de la percepción en las sociedades está determinado por circunstancias históricas. De tal manera que el cine en cuanto aparato que admite la igualdad entre producción y reproducción introduce un nuevo orden que ya no es el de las artes y por lo mismo, gracias a sus propiedades técnicas, establece una transformación de las condiciones de percepción constituyendo objeto y sujeto, entendiéndose este último como individualidad y comunidad. Benjamin de manera positiva implica que atendiendo al cine en su funcionamiento y no en su uso se encuentra la forma para entenderlo como aparato que permitiría un modo de acción emancipador. La propia autonomización de los objetos técnicos en su devenir sería paradojalmente la causa con la que el cine pueda salvar la alienación maquínica debido a que hace aparecer un nuevo modo de apariencias donde el sujeto se realiza de una manera distinta a la que impone el trabajo y las instituciones disciplinarias con su relación amo-esclavo, la distracción. Esta nueva forma de actuar y representarse es configurada cinematográficamente, siendo este ejercicio de apariencias tanto individual como colectivo. Para poder lograrlo es necesaria la mediación de una inervación (es la mano la que permite producir un objeto, una obra, al inervar la vista, la que es incapaz aprehender y dar forma al flujo de las sensaciones), técnica en la que Benjamin ve un salto cualitativo, aquel del arte. La percepción inaugurada en la distracción es inervada por este nuevo aparato que es el cine permitiendo otro régimen de identificación del cuerpo, en otras palabras, por la

inervación de los aparatos, caso del cine, al poder ver a partir de sus propios materiales técnicos es que podemos sensibilizarnos y sentir una reconciliación entre técnica y naturaleza.

Finalmente Déotte considera como los aparatos configuran lo político a partir de la noción de discurso político planteado por Rancière en *El desacuerdo* y Lyotard en *El diferendo*, mediante las semejanzas y diferencias teóricas que detecta entre ambos autores. Partiendo del reparto común del lenguaje, el que primeramente fue puesto en práctica en el lugar de la plaza pública de la polis griega, que permite que diferentes interlocutores se manifiesten, se puede establecer que el sujeto que entra en la acción política no se constituye sino por la articulación del discurso político, el acto de habla político entonces sigue la regla de la frase definida por Lyotard (la constitución de un emisor, receptor, significado y referente en el momento de enunciar la frase). Sin embargo no todos los miembros de una sociedad en su conjunto son actores políticos, lo que se debe a que no todos manejan el lenguaje de la misma forma, por lo que hay dos tipos de interlocutores: aquellos que manejan la palabra articulada, el logos, y quienes son incapaces de hacerlo, quedándose en la voz, *phone*, la que solo expresa sentimientos. Esta alteridad supone por lo tanto un privilegio exclusivo para quienes por su competencia en el logos son dignos de exponerse en la plaza pública, lo que marcaría el desacuerdo comunicacional ranceriano con aquellos que carecen de esa competencia lingüística o sensibilidad, los sin-parte, sin-nombre, no-vistos, manteniéndose en la invisibilidad. Pero he aquí que Ranciére apoyándose en un principio kantiano, el de la transmisión de la universalidad, encuentra la forma para que los sin-parte se vuelvan actores políticos. Si el orden político supone una división, es decir la existencia de un "daño", el acto político consistiría en exponerlo, por lo tanto dar pie a un litigio, que sería la base de ese orden. En este sentido la tarea de los sin-parte es volver inteligible su daño. Para poder lograrlo, para hacerlo y hacerse visibles es necesario un aparato que los haga aparecer. Tal como sucede en el arte es el aparato lo que constituye la sensibilidad epocal y produce sus medios de visibilidad, por lo mismo tanto arte como política se inscriben en la cultura. En cuanto ambos anudan inteligibilidad y sensibilidad es que pueden definirse como estéticos. Así, constituido por un aparato, el daño logra aparecer, y los sin-parte se convierten en actores políticos, produciendo su visibilidad mediante un medium que comunique su conflicto, lo que entonces crea su público al cual dirigirse: los que forman parte de lo establecido, los representantes del logos. De esta manera, mediante un cambio entre lo visible y lo invisible se produce una alteración entre lo aceptable y lo inaceptable, vale decir, se genera una sensibilización por aquello que no era considerado, un nuevo reparto de lo sensible. Es por eso que el triunfo de los sin-parte consiste en una integración lingüística, social y política, en su entrada al nuevo orden de distribución legítima de las partes. Déotte percibe que Rancière acercándose a Kant supone un sujeto que se constituye después que el aparato, más bien, que el sujeto político del francés y el sujeto estético del alemán son precedidos por la acción política y la obra de arte respectivamente. Además, la comunidad no se constituye sin una ley que le preexista y permita a los individuos universalizar su juicio y por ende ser capaces de llevar litigio que permita un nuevo consenso y legitimación. Esta ley no debe confundirse con un código penal cualquiera, es una ley del orden de la cultura, instaurada por la modernidad: la ley de la visibilidad. Es en este punto donde Déotte viene a establecer la principal diferencia entre Ranciére y Lyotard. *El desacuerdo* propone solo una diferencia entre pares, los que tienen una misma relación con la ley, la que consiste en una norma deliberativa que es homogénea tanto para los legitimados como para los sin-parte, es decir, es validada por ambos sectores de lo visible. Mientras que el diferendo refiere a una norma heterogénea, donde compiten distintos regímenes de discurso, distintas relaciones con la ley, porque ya no se trata de una sola ley. El modelo de Rancière sirve para explicar el modo de relación con la ley en términos de la cultura occidental, un modelo eurocéntrico desarrollado desde la modernidad que choca al tener que deliberar con interlocutores multiculturales que no se rigen bajo esa norma. Por lo mismo son interlocutores considerados bajo la lógica del *phone*, con lo cual nunca podrán hacer inteligible su reclamo. Entonces lo que encontramos en este caso es un ejemplo de diferendo.

Déotte concluye que para pensar nuestro tiempo, digamos el de la posmodernidad, es necesario concebir tres normas de legitimidad según el modelo de diferendo. Una ley heterónoma (primitiva) cuya norma de legitimidad es la narración, su aparato el relato y su superficie de inscripción el cuerpo humano. Otra ley revelada (religiosa), inscrita en un libro sagrado que en cuanto testimonial será comentado e interpretado, y que necesita de un mediador (por ejemplo "el hijo de dios") que se encarne en el individuo y al mismo tiempo incorpore a la comunidad. Y otra ley autónoma, otorgada por la misma sociedad, que tendrá como lugar de enunciación el mismo medio humano (en medio de los hombres), realizada en forma de deliberación indefinida y cuya forma será la representación, entendida como un escenario: los representados transfieren poder a los representantes, encargados

de ir reconfigurando el ser-común (individuo y sociedad). En definitiva estas tres normas al convivir provocan los diferendos culturales que se hacen presentes en nuestro mundo, poniendo en crisis nuestras formas de concebir lo político y por lo tanto consiguiendo desligitimizar nuestro reparto de lo sensible como manera de concebir y naturalizar nuestra realidad. En el sentido de los aparatos solo somos contemporáneos cuando compartimos un mismo aparato, por el contrario, al no tener un aparato en común que condicione nuestra percepción caemos en el régimen de la simultaneidad, la globalización de los medios de comunicación. Por otro lado, cada norma de legitimación está ligada a una estética, lo que Déotte llama cosmética, en consecuencia hay diferendos cosméticos, lo que quiere decir que hay conflictos en los soportes y formas de aparecer entre los distintos tipos de concepciones del mundo (por ejemplo, Occidente y el Islam). En definitiva, cada modo particular de legalidad es determinado por algún aparato, al ser este una configuración técnica de lo que aparece, así tenemos que para el Occidente moderno desde el Renacimiento, la superficie de inscripción es proyectiva y de representación, la legitimidad es deliberativa y para nuestra época o contemporaneidad el aparato es el cine, el que ha integrado en sí aparatos anteriores. Hay que distinguir al cine de los medios de comunicación (aunque se pueda entender al cine como uno de ellos) ya que estos solo son medios de intercambio ligados al capital, o sea, no conforman una temporalidad en el sentido de los aparatos, sino que de acuerdo a la economía. En este momento presenciamos el advenimiento de una ruptura epocal debido a la aparición de los medios digitales, que pese a tener una imagen parecida al cine o la foto, no tienen una infraestructura técnica proyectiva. En palabras de Déotte, poseen otra proto-geometría y otra materia, la digital, y por lo mismo ofrecen otra temporalidad, una que ya no se liga a la naturaleza sino que se encuentra en el interior del aparato digital. Por último, si el aparecer emerge bajo la forma de un aparato se entiende una conjunción entre comparecer y aprehender, una forma de manifestarse según tal o cual ley, apareciendo de acuerdo a sus dictámenes. Este arreglo político y estético, vale decir, cosmético, que permiten los aparatos configura entonces la sensibilidad de una época, sensibilidad común, lo que nos da la oportunidad de entender que tal configuración de mundo produce la base del ser-común, la individuación y la socialización. El problema con los *mass media* y la inscripción digital, en cambio, según nos advierte Déotte, nos conduciría a una verdadera sociedad del espectáculo, donde la única temporalidad sería la de lo simultáneo y la única comparecencia la que otorgan esos mismos medios, ellos configurarían el ser-común. La temporalidad de los aparatos proyectivos acabaría al ser reescrita por los medios digitales, se perdería la diacronía histórica en favor de una sincronía no contemporánea sino simultánea. Un mundo de co-pertenencia en el tiempo y en el espacio con una política y una estética de la desaparición.

Como citar: García M., Á. (2012). ¿Qué es un aparato estético?, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/que-es-un-aparato-estetico/555