

2016

Sobre el concepto de máquina de visión en la obra de Paul Virilio

Johanna Carolina Camacho Barrera
Universidad de La Salle, Bogotá, jcamacho32@unisalle.edu.co

Follow this and additional works at: https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras

Citación recomendada

Camacho Barrera, J. C. (2016). Sobre el concepto de máquina de visión en la obra de Paul Virilio.
Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/594

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Escuela de Humanidades y Estudios Sociales at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

**Sobre el concepto de máquina de visión en la obra de Paul
Virilio**

About the vision machine concept in the work of Paul Virilio

Por:

Johanna Carolina Camacho Barrera

Monografía presentada como requisito

para optar por el título de Profesional en Filosofía y Letras

Directora:

Martha Soledad Montero

Universidad de La Salle

Facultad de Filosofía y Humanidades

Bogotá, 9 de diciembre de 2016

Monografía aprobada por:

Director:

Nombre completo y firma

Jurado:

Nombre completo y firma

Jurado:

Nombre completo y firma

A mis padres, por su apoyo incondicional en mi formación profesional. A mi esposo, por su comprensión y apoyo. A Martha Soledad Montero, maestra y amiga, directora de esta monografía, por su inteligencia y paciencia para alcanzar este nuevo logro. A los profesores y amigos de la Universidad de La Salle, quienes aportaron con su saber e inquietudes a la aventura del pensamiento humano.

Contenido

Introducción	2
Capítulo 1. Máquina de visión: procedimiento de sustitución	5
1.1. Visión: tiempo y espacio	6
1.2. Luz: tiempo y velocidad.....	20
Capítulo 2. Una mirada estética de la velocidad	27
2.1. Representación: sujeto y objeto técnico.....	27
2.2. Opacidad: efectos del cambio de percepción	37
Capítulo 3. Advenimiento de una visión sin mirada	43
3.1. Arte y realidad	43
3.2. El horror de la estética de la desaparición	55
Conclusiones	63
Bibliografía.....	68

Introducción

Esta monografía hace una revisión y un rastreo del concepto *máquina de visión* en la obra de Paul Virilio, filósofo y urbanista francés. Pensador de la velocidad, en su teoría aborda problemáticas en torno al arte contemporáneo y enuncia los efectos de la dimensión *velocidad* para el tiempo histórico de la sociedad humana. Los cambios que produce la intervención de esta dimensión en la percepción y la visión, específicamente en la estética de la existencia sobre el arte de siglo XXI, permite dar cuenta de una idea esencial: el progreso técnico e industrial no resuelve los problemas, sino que se conforma con desplazarlos.

Virilio (1999) parte de una definición filosófica: “La velocidad no es un fenómeno sino una relación entre fenómenos” (p. 93). Y en este contexto, el fenómeno *tiempo* se encuentra ligado al arte, por cuanto este consolida una mirada política, económica, social, cultural y crítica del mundo en que vivimos. El autor denuncia la negación de toda la realidad objetiva con la revolución técnica. En *Máquina de visión* (Virilio, 1989), esta relación señala la aceleración de los diferentes medios de representación, derivando unas ópticas de la mirada: óptica de la apariencia y óptica de la trans-apariencia, las cuales determinan el cambio estético en la percepción. En la medida en que se acelera la representación del mundo, lo que se está perdiendo con la introducción de esta dimensión es la cultura y la verdadera comunicación.

Máquina de visión señala que lo histórico integra la duración, y una obra de arte integra el tiempo de la sucesión hecha de instantes. El desplazamiento de la experiencia directa y la resistencia respecto al progreso y los daños ocasionados a la sociedad humana —el vínculo social, la relación de proximidad—, al ser intervenidas por la información, niegan la posibilidad de una estética de la aparición. Esta última enuncia la relación sujeto-materia para la interpretación del mundo sensible.

Un cambio de percepción por el desarrollo de las prótesis o los aparatos de ver produce un impacto entre los fenómenos de la apariencia y la percepción.

Emerge, entonces, para el sujeto una experiencia indirecta, que implica la realidad accidental producida con la acción de delegar al objeto técnico la veracidad de las apariencias. *Máquina de visión* señala una deslocalización del “objeto de arte” por la aceleración de la historia y la realidad de las artes plásticas. En este sentido, la percepción de las apariencias y la transformación de la visión caracterizan la génesis de máquina visión. De este modo, aparecen los aparatos, que, como prótesis visuales, advierten del surgimiento de una estética de la desaparición, esto es, la producción de un mundo objetivo por efecto técnico de los aparatos. En efecto, los aparatos apartan al sujeto de la experiencia directa del entorno, por cuanto el impacto de las nuevas tecnologías produce un fenómeno de opacidad e implica el reconocimiento de su negatividad: la sociedad, dada la invención del aparato, se ve encaminada a vivir en términos de la velocidad industrial.

El planteamiento de la relación progreso-velocidad surge, por tanto, de la génesis de la máquina de visión y su comprensión; allí emerge un cambio en la percepción, en sintonía con un cambio en la noción misma de tiempo. Ambos cambios, en perspectiva, constituirían la relación sujeto-objeto técnico a propósito de una nueva dimensión: la velocidad y los efectos que esta produce en la percepción del mundo estético y del arte. En este caso, una nueva reflexión nace en simultáneo a partir de la valoración de *El jinete rojo*, del pintor Italiano Carlos Carrà¹.

Esta obra de arte es considerada símbolo de la modernidad y representa la idea de la fusión del hombre con la máquina o el aparato. Esta expresión artística representa los atributos que caracterizan, en *Máquina de visión*, un cambio de percepción: la fuerza, la velocidad, la energía y el movimiento. De este modo, la modernidad se encuentra ligada a la representación del movimiento. En sintonía, esta obra de arte de siglo XX señala las características de la dimensión *velocidad*,

¹ La relación progreso-velocidad nos permite comprender la génesis de máquina de visión; para este propósito, el texto *Cibermundo, la política de lo peor* (Virilio, 1997) nos introduce en la comprensión de esta relación y sus contenidos.

que, al entrar en relación con la noción de tiempo, produce unos fenómenos de luminosidad y opacidad.

Ahora bien, el fenómeno de luminosidad está caracterizado por el objeto técnico y contiene la producción de unas ópticas de la mirada, donde se introduce un cambio de percepción. Esas ópticas se encuentran figuradas por los siguientes “aparatos de ver”: cámara de fotografía, cámara de cine y cámara de video, que median para el advenimiento de la reproducción de un mundo objetivo con la llegada generalizada de las imágenes y de los sonidos. El fenómeno de opacidad refiere un olvido de la capacidad de pensar del sujeto por sí mismo, y por ello, la necesidad de volver a la experiencia directa.

Capítulo 1.

Máquina de visión: procedimiento de sustitución

El concepto de máquina de visión implica la *percepción* y la *representación*, que constituyen la realidad del sujeto bajo las dimensiones del espacio y el tiempo; estas últimas, a su vez, son formas de la intuición en las que esta determina el conocimiento de su experiencia del mundo real². En efecto, el mundo conocido por el sujeto es reconstruido a partir de la experiencia del pensamiento, donde las cosas devienen objeto al darle forma con su propia subjetividad (Virilio, 1999, p. 11).

De las impresiones sensoriales, la visión es el sentido más próximo para la formación de imágenes de las cosas que nos rodean en el espacio real. A partir del caos de impresiones sensibles se configuran conceptos que dan sentido a la realidad y nos *descubren* el funcionamiento del mundo. Así, el hombre inventa instrumentos, y con ello logra superar los límites del mundo físico (Virilio, 1997, p.97). Esto plantea una progresiva sustitución de la visión directa de las apariencias a una visión indirecta percibida con el ojo objetivo de los aparatos.

Según lo anterior, la percepción y la representación nombran los fenómenos que estructuran máquina de visión y señalan con la noción de tiempo la pérdida de lo subjetivo. Máquina de visión tiene su génesis en la luz y produce una estética con relación al tiempo, donde lo visual —la imagen del objeto—

2 Para Kant, nuestro conocimiento de la realidad tiene como punto de partida la materialidad, en la que opera la capacidad de recibir las impresiones sensibles del mundo exterior y de conocerlo por medio de estas. Las condiciones bajo las cuales el sujeto conoce están determinadas por *la sensibilidad* y *el entendimiento*. A *la sensibilidad* corresponde el tiempo y el espacio, formas *a priori* de la intuición; y a las categorías del entendimiento o conceptos puros, donde es estructurada la forma del objeto o fenómeno (lo que aparece en el *espacio* y en el *tiempo*), la imagen o concepto. *Grosso modo*, el sujeto recibe del mundo exterior un caos de impresiones sensibles; luego el sujeto cognoscente o sujeto que piensa le va a dar un orden en un espacio y en un tiempo determinables en los que construye el fenómeno o le da forma a las cosas; no obstante, el sujeto desconoce lo que son las cosas en sí mismas (noúmeno). De ahí que el mundo que el sujeto conoce es el que ha construido para sí a partir de la subjetividad, constituyendo la realidad empírica: esto es una mesa, un elefante, etc. El sujeto constituye la realidad. El conocimiento se encuentra condicionado por la naturaleza del sujeto cognoscente, pues el conocimiento de la realidad está dado por las formas en que estas son estructuradas sistemáticamente por medio de la razón (Delueze, 2008, pp. 78-82).

configura la representación de lo real para el hombre. De este modo, la representación contiene dos miradas: una objetiva y otra subjetiva, las cuales determinan una estética de la existencia. La mirada subjetiva es la propuesta por el arte, que refleja nuestra condición humana. Entonces, para aproximarnos al concepto *máquina de visión*, se señalan los factores que producen su aparición y la participación de la luz o de las ondas electromagnéticas, la cual nos define la realidad como ilusión con la imagen objetiva.

1.1 Visión: tiempo y espacio

La noción de tiempo, como una de las dimensiones que hace posible un modo de ver lo real, determina históricamente la producción de una serie de fenómenos sociales, culturales, técnicos y estéticos. El acontecimiento de la invención del motor marca, a finales del siglo XIX, una relación entre la producción de un arte plástico y la introducción de la dimensión *velocidad*. Las dimensiones concretas de tiempo y espacio implican lo real en la construcción de nuestra experiencia directa con las apariencias. El espacio configura el cuerpo territorial de la ciudad; por ello, es necesario pensar en términos de un territorio en el que habitamos y nos relacionamos con el otro, sin lo cual no podríamos hablar de “espacio público” (Virilio, 1997, p. 41).

Pensar el territorio implica un reconocimiento de actividades que, como el arte plástico, la danza, el teatro o la escultura, participan de un lugar. Por eso, el espacio público caracterizado por la ciudad permite la interacción con *el otro* y *lo otro*. Mientras el espacio virtual no se sitúa en ninguna parte, no participa de un espacio local, es un espacio sin territorio y sin tiempo. Por su parte, el tiempo, que es instantaneidad con las tecnologías de la comunicación, produce otras manifestaciones como la interactividad y la precipitación de la información, y con ello introduce otra experiencia en nuestras dimensiones concretas, que afecta la capacidad de interpretar esa experiencia.

Cuando Virilio (1997) afirma: “Algo se pierde con cada invención”, hace también referencia a la pérdida del territorio. Al parecer, este impacto produce un

efecto de deslocalización de las dimensiones, en la medida en que introduce a nuestra experiencia directa de las apariencias, en *tiempo diferido*, un condicionamiento de nuestra percepción derivado del contacto con el cuadro electrónico o aparato de televisión. De este modo, la pantalla se convierte en la ventana que abre otra dimensión de lo real.

En la pantalla, la imagen objetiva se impone a la experiencia del sujeto, pues la experiencia directa con la imagen de lo percibido por el aparato de ver, excluye la “sensación” por la acción de una persistencia de la mirada (Virilio, 1997, p. 42). Si ser testigo de lo que ocurre en nuestro entorno implica un actividad del pensamiento, al parecer con la persistencia retiniana, la experiencia visual del sujeto queda reducida a una impresión visual. Esto implica una reducción de tiempo en el que se materializan las formas, ya sea una imagen conceptual o visual.

Cuando el filósofo aborda la noción de tiempo, hace referencia al tiempo de lo histórico, una línea de sucesión en la que se inscribe el pasado, el presente y el futuro. Y, simultáneamente, cuando habla del *intervalo del espacio*, refiere el lugar del encuentro, el movimiento y el desplazamiento de los cuerpos, a partir del cual se producen relaciones de proximidad con los otros y las cosas (Virilio, 1997, p. 80). Lo histórico hace referencia al tiempo de la sociedad humana, caracterizado por la relación del hombre con la materia. Esta relación aparece en Inglaterra e inicia con la primera Revolución Industrial (1780-1840), pues el impulso del motor sobre el tiempo de sucesión produce un fenómeno de aceleración en la medida que la máquina como prótesis comienza a transformar la visión del mundo.

El tiempo de sucesión se encuentra caracterizado por una época de la historia en el que la sociedad era fundamentalmente campesina, con una economía basada en lo agrario y con pocas ciudades desarrolladas; en suma, una sociedad artesanal. No obstante, el paso a una economía basada en la industria, impulsada por el capitalismo, daría lugar a una realidad accidental. Los talleres donde trabajaban las materias marca una relación hombre-objeto; la

cuestión de esta relación es que el objeto técnico, cómo prótesis, es sustituto de las actividades del individuo bajo la premisa del ideal de progreso de la sociedad.

Dado que no puede haber industrias sin máquinas, la energía generada por el vapor era transformada en movimiento, lo cual, a su vez, da origen a la máquina de vapor y, luego, a la máquina de hilar. Se comienza así una fabricación en serie de productos que iban formando la sociedad industrial. La expansión del capitalismo por la saturación de los productos fabricados llevó a los capitalistas burgueses a una segunda Revolución Industrial (1880-1914): aparece la industria siderúrgica con el hierro, el carbón y el acero. De este modo, surgieron medios de transporte como el ferrocarril a vapor, acontecimiento que transformará la dimensión del espacio, organizado en torno a la economía el desplazamiento de los individuos.

Debido al desarrollo de países como Estados Unidos, Alemania e Inglaterra, comenzó a sucederse una expansión del capital, y con esto, una necesidad de prestigio del hombre, derivando una división de estatus de la economía y la supresión del individuo. Aparece, entonces, el obrero como consumidor: trabaja para gastar, pero es explotado por los burgueses capitalistas. Pero como toda revolución, llega a un periodo de decadencia, pues la industria produce una fábrica de esclavitud, lo cual genera fuertes tensiones entre la clase obrera explotada representada por los sindicatos, que defienden los derechos de los trabajadores, y provoca la inestabilidad de la economía. Así, la tensión entre potencias con Estados Unidos y Alemania dará lugar a la Primera Guerra Mundial a principios de siglo XX, pues el hombre, en su lucha por la conquista, desata acontecimientos catastróficos por su afán de expansión de territorios, de poseerlos para ser explotados y desarrollar así su economía. El progreso está ligado a la economía, pero el efecto de esto es que no se ha podido satisfacer una necesidad: la de una democracia. La igualdad de bienestar para la sociedad humana es una problemática que sigue siendo desplazada.

Con la Primera Guerra Mundial aparece una representación plástica llamada *futurismo*, la cual proclamaba la emancipación del individuo sobre el

individuo, la necesidad de supresión, violencia, dominación, que obliga a la sociedad humana a vivir sometida, limitando así el desarrollo de las potencias de los sujetos. Es fácilmente reconocible que la sociedad está dividida entre ricos y pobres, gobernada por dirigentes que no funcionan para satisfacer las necesidades del ciudadano, sino que refuerzan la necesidad de una clase obrera, explotada; y en el siglo XXI se sigue generando más miseria en el mundo, con desplazamientos forzados por las guerras civiles y entre naciones, el agotamiento de los recursos naturales, el deterioro de los ecosistemas y el cambio climático. Estos son algunos de los factores que caracterizan, en la dimensión de la velocidad, el reconocimiento de la relación del hombre con la materia frente a la perspectiva de convertir a los hombres y a las cosas en materia prima.

Máquina de visión hace una proyección fílmica de acontecimientos históricos, y con ello se enuncia un desdoblamiento de la percepción, pues con la dimensión de la velocidad, el vehículo u objeto técnico es lo que da forma a la realidad de la sociedad capitalista. El objeto técnico es el medio que condiciona nuestra interacción con el entorno. En esta línea, Virilio (1989) señala en el individuo la multiplicidad de modos de ver las apariencias y la imposibilidad de la fijación de una realidad que fundamenta su progreso en la producción de dinero y promueve la riqueza ligada al sentimiento de felicidad.

Por otro lado, Virilio (1988, p. 23), en su texto *Estética de la desaparición*, caracteriza que el individuo experimenta las apariencias de lo real en una dimensión representada por *lo visto* y *no visto*, las cuales participan de la existencia vital del individuo. No obstante, se ha querido opacar la existencia de la ausencia del pensamiento, donde la lógica desaparece con sus divisiones de juicio, para poder convertirse en el acto de ser testigo de lo que pasa en su entorno. De este modo, la interpretación de las apariencias está determinada por la experiencia directa, en tanto lo no visto se encuentra afectado por los medios de comunicación. El modelo son los televisores y dispositivos móviles, que invaden con la imagen de la información, por ejemplo, lo no visto de los sucesos de otros lugares del mundo que desconocemos.

Con lo *no visto*, Virilio (1988) hace referencia al espacio en que sucede la experiencia estética; no obstante, ese espacio también es invadido con información del exterior, muchas veces manipulada por los medios de comunicación. El progreso de la mirada objetiva produce un efecto de la simplicidad de las formas y una reducción de la materia. Con la invención del aparato de la cámara de fotografía se manifiesta la representación de un fenómeno de aceleración de la percepción de las apariencias. Y frente a la primacía del aparato visual como medio de captar la veracidad de lo real, surge una expresión artística que reacciona al desplazamiento de la imagen de la mirada subjetiva del artista. Por esto, el arte plástico de siglo XIX, con Cézanne y los impresionistas, (Virilio, 1989, pp. 27-28) —la plasticidad de sus obras plasman el impacto de la luz sobre los objetos—, manifiesta una crítica frente a la sustitución de esa mirada por la veracidad de lo real con la máquina o el aparato de ver.

Con *lo visto*, el autor hace refiere a las apariencias de la realidad con la invención del motor y el tiempo del reloj, en torno al cual se organiza la vida de los hombres. El tiempo del reloj aparece con la fábrica. Ese tiempo manifiesta una estética de la desaparición, donde la *publicidad* es el símbolo del capitalismo, encargada de seducir y reforzar la vida de consumo por medio del lenguaje audiovisual (Virilio, 1989, p. 28). Así, la imagen de la publicidad se caracteriza por ser uso de promoción de una ideología, una causa social o la venta de un producto, y esto, en el plano de lo visual, determina la cultura propia de la sociedad de consumo.

De acuerdo con lo anterior, en la dimensión *velocidad*, la representación objetiva de las apariencias produce el efecto de desplazamiento de la mirada subjetiva y un condicionamiento visual. De este modo, la imagen de la información transmitida por medio de la prensa, la radio y la televisión señala, con el crecimiento de las ciudades, el auge de la publicidad como medio de comunicación masiva ligada al desarrollo de su economía. La evolución de sistemas de comunicación para persuadir se expande con la llegada de la cámara de fotografía y el uso del color, dando lugar a la industria de la moda y el entretenimiento.

La máquina de visión señala que la veracidad de las apariencias está determinada por la ciencia; así, la imagen objetiva impone la representación del entorno, sustituyendo la participación de los modos de ver de lo subjetivo con el arte plástico. El fenómeno de aceleración en lo histórico produce formas de tiempo con la invención del aparato. Aparece así un modo de ver la imagen del entorno en un tiempo detenido con la cámara de fotografía. Luego, la imagen animada, gracias al fotograma puesto en movimiento con la cámara de cine, proyectó sobre la pantalla la ilusión de la realidad en movimiento (Virilio, 2001, p. 100).

Otra característica en la dimensión del espacio se encuentra representada por la ciudad, sin la cual no se podría hablar de una historia de la humanidad (Virilio, 1997, p. 41). Concebir lo histórico sin la ciudad es negar el territorio que ha dado lugar a manifestaciones artísticas tales como la danza, el teatro, la escultura, la pintura, etc.; son estas las representaciones que tienen lugar en un espacio público. No obstante, la imagen pública es la que proyecta la realidad del entorno sobre las pantallas e introduce un modo de ver realidades insistentes en diferentes formas de tiempo. Los antiguos nos representaron el mundo de las apariencias a través del lienzo: el cuadro, como símbolo de una ventana, nos descubre con la imagen un paisaje de acontecimientos. La evolución de ese símbolo, representado ahora en un cuadro electrónico, consolida la imagen en tiempo detenido; la imagen en movimiento, el tiempo diferido; y la interactividad con el mundo de la información, el tiempo real.

El espacio público está invadido de pantallas: los aparatos electrónicos se encuentran instalados en la ciudad. La pantalla se ha incorporado a la realidad cotidiana de cada individuo, por ejemplo, con los dispositivos móviles. Nuestro modo de ver en la era de la información está determinando en EL siglo XXI la historia de la humanidad en términos de un tiempo real con la tecnología. Frente a la naturaleza del tiempo verdadero, “el aquí y ahora” implica al sujeto como testigo de la realidad representada. En cambio, el tiempo real prescinde del tiempo del individuo, para ser instantaneidad por la velocidad de transmisión de las ondas electromagnéticas.

La introducción de un fenómeno de aceleración incorpora a su vez una realidad accidental, y esta se encuentra representada en la plástica del arte futurista, movimiento artístico italiano de siglo XX, el cual expresaba la imagen de su ideología: el *Manifiesto futurista*, publicado en el periódico parisiense *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909. La representación de la imagen de la velocidad, el sentimiento de libertad que suponía la conquista del hombre del espacio y tiempo, y la guerra “como higiene del mundo” (Virilio, 2001, p. 49) son las características que señalan la relación de la velocidad con el tiempo del sujeto.

La manifestación plástica de la velocidad está ligada a la producción de una estética del horror en el pensamiento de Virilio. La invención del motor impulsó la expresión artística el arte europeo de siglo XX, pues significó la revolución de las formas: un cambio de percepción reflejado en los contenidos de sus representaciones, permitiendo de este modo arrojar una luz nueva de lo que acontecía en el mundo³.

La pintura futurista *El jinete rojo*, del artista Carlos Carrà (1913), refleja el impacto de la industrialización con la máquina o aparato como símbolo poético. Ella caracteriza una plástica del dinamismo y movimiento a través de la composición vibrante de sus colores. Esta pintura produce un efecto multisensorial de espacio y tiempo, con la multiplicación de la posición de los cuerpos mediante líneas, la yuxtaposición de los lados de la figura, el jinete y el caballo. La pintura representa el efecto del fenómeno de aceleración, al reflejar un cambio de percepción con la distorsión o barridos de las formas de un objeto sobre primer plano (figura 1).

Entonces, el efecto de distorsión de la percepción refiere a un condicionamiento de la experiencia directa con las apariencias mediadas por el aparato visual. Además de introducir una nueva experiencia de lo real, afecta la relación con lo próximo, determinando modos de interactuar con el otro y lo otro,

³Una explicación especializada, desde el punto de vista de la composición y técnica artística del cuadro, puede verse en el documental *Summa Pictorica: vanguardia-postmodernismo*, que puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=pw3WIRxqqqM>

en el “aquí y ahora”. Por esto, la imposición de una realidad sostenida por la experiencia indirecta efectúa un desplazamiento de la presencia del individuo como testigo de su entorno.



Figura 1. *El jinete rojo*, de Carlos Carrà

Ahora bien, máquina de visión señala con el tiempo real la realidad presentada como actualidad, con la información de hechos y acontecimientos del mundo al alcance de todos, por medio de las redes sociales e internet, lo cual forma la ciudad virtual, que encierra a la totalidad del mundo. Gracias al espacio cibernético, la experiencia de una relación a distancia con una persona o lugar en cualquier parte del planeta es posible en la realidad virtual, por la velocidad de la luz (Virilio, 2010, p. 22). De modo similar, el cuadro electrónico se convierte en la ventana que nos descubre la imagen de las apariencias, y esa nueva experiencia establece una relación de lo distante y cercano a la vez, pues la velocidad de transmisión elimina el obstáculo de la distancia.

Por otro lado, el arte plástico dentro del sistema de representación refleja la historia de la humanidad en términos de “lo analógico y lo digital”. El arte plástico

europeo de siglo XX es una denuncia de la crisis que caracteriza a una sociedad europea que engendra una estética del horror, producto de la relación del hombre y la invención.

La expresión artística de siglo XX emerge tras la liberación de la representación del mundo real basado en la perspectiva y la luz, puesto que el punto de fuga es una técnica que permite la representación bidimensional de los objetos en un espacio tridimensional. De este modo, el artista encontraba limitada su libertad de expresión, ligada a la imitación de lo objetivo. Pero el arte que emergió con nuevos modos de ver una sociedad europea devastada por la guerra, ligado a la experimentación de la ciencia, refleja lo accidental que ha significado el progreso para la sociedad humana. Así, el expresionismo alemán produce la figura del horror con la representación de escenas de angustia y desesperación ocasionadas por la guerra, de los cuales son precursores artistas como Munch, Ensor y Nolde.

En el documental *Summa Pictorica: vanguardia-posmodernismo* expresa de manera contundente en este sentido: “La realidad se distorsiona y se pone al servicio del sentimiento del artista, siendo la fuerza expresiva del color lo que comunica al espectador y la obra”. La expresión artística refleja el efecto de la ilusión de la realidad del movimiento ligado al ideal del progreso, pues la extensión limitada de los sentidos, al ser superada con las prótesis o los aparatos, sustituye la experiencia directa con el entorno.

En síntesis, pensar la percepción en máquina de visión supone para la representación de lo real una problemática: la perspectiva capitalista de la industria de la materia y de lo vivo (Virilio, 2010, p. 36). La percepción evoluciona con la invención de la luz eléctrica y la electrónica, y aparejado aparece en la dimensión de la velocidad un fenómeno de luminosidad, caracterizado por la producción de formas de tiempo con los aparatos de ver. De este modo, la percepción en Virilio (2010, p. 40) se encuentra configurada por las artes de la representación y las artes de la presentación.

En la representación, desde los antiguos la imagen persiste en el soporte del material, y esa persistencia produce un lenguaje con la materia (Dubuffet, 1974, p. 41). En la relación sujeto-objeto, el artista se relaciona con la materia — por ejemplo, las tierras, la madera o la piedra—, para producir la imagen subjetiva del entorno. El desplazamiento de este lenguaje caracteriza la aparición de una “estética del horror”, pues los efectos de la perspectiva industrial para la sociedad humana hace que el devenir humano sea sustituido por la programación (Virilio, 2010, p. 44). Según esto conviene preguntarse: ¿cuál sería la imagen de la representación de la mirada subjetiva de la especie humana?

El cuadro electrónico, como la ventana que nos descubre otras realidades a través de una simplificación la experiencia directa con las apariencias (Virilio, 2001, p. 89), determina un condicionamiento visual, por cuanto la imagen que proyecta la pantalla se convierte en lo verdadero para el telespectador. Luego, desaparece el sujeto como testigo e intérprete de su entorno.

Por otro lado, si lo subjetivo está caracterizado por el sujeto y la constitución de lo real está determinado por “lo visto y lo no visto”, podemos apreciar que lo visto vincula la presencia, y lo no visto es ausencia. Es en esta última donde ocurre la experiencia sensible, la imagen conceptual: “Lo que la ciencia intenta actualizar, ‘lo no visto de los instantes perdidos’, se convierte [...] en la base misma de la producción de la apariencia” (Virilio, 1988, p. 16).

En efecto, al imponerse solo lo visto de la realidad representada por el ojo objetivo de los aparatos como testigo de lo que pasa en el mundo, comienza una proliferación de las apariencias produciendo la ilusión de una realidad en el lugar de lo no visible. Esto es así por cuanto la invención de la luz hizo posible la aparición de la imagen, y esta se convierte en medio de comunicación masiva, cuyo modelo lo tenemos con la radio y la televisión. Con la máquina de visión, la sociedad humana se ha visto invadida por las tecnologías de la información, que perturban el habitar de lo no visto. Virilio (1988, p. 35) afirma que lo no visto refiere al no-lugar donde ocurre la experiencia estética; la obra de arte o la invención aparecen de un concepto.

El sujeto como testigo participa de la experiencia directa con las apariencias; no obstante, es convertido en espectador de la visión indirecta que proyecta la imagen percibida por el objeto técnico. De este modo, el sujeto, como espectador de esa nueva relación con las apariencias, se encuentra caracterizado por un efecto de desplazamiento, pues la realidad virtual prescinde de la realidad, de la presencia del espacio real de los objetos y de los lugares, que es ocupada por los “trayectos electromagnéticos” (Virilio, 1990, p. 19).

En esta línea, puede afirmarse que *El jinete rojo* señala el surgimiento de una nueva concepción artística que representa la introducción del hombre en la dimensión de la velocidad con las máquinas o los aparatos. Esta obra expresa la velocidad y el dinamismo, que produce una distorsión de las apariencias por la acción del movimiento, e interpreta la idea de la fusión del hombre con la máquina. Así, con la invención del motor aparece esta dimensión y la producción de fenómenos que impulsan el cambio de la percepción.

El jinete rojo señala de la dimensión *velocidad* la manifestación de atributos tales como la fuerza, el movimiento y la deshumanización. En tanto el futurismo exaltaba la guerra, territorio de la máquina y sus atributos, bajo el ideal de la libertad de la expresión artística y el pensamiento, aparece una realidad accidental, una negatividad en la relación del sujeto con el objeto de su invención.

El cambio de percepción que se analiza desde el concepto de máquina de visión está relacionado con la idea de la fusión del hombre con el objeto técnico; determina que la evolución de la especie humana tiende hacia una vida digital, compuesto el cuerpo humano por prótesis que potencian la eficacia de su inteligencia. No obstante, los avances de las tecnologías de la información, de la ciencia y sus invenciones, y de un control militar sobre los conocimientos, ejercen la simulación de la realidad para la sociedad humana.

De lo anterior, máquina de visión señala los efectos del intervalo *género luz* y el fenómeno de aceleración (Virilio, 1997, p. 57), lo cuales cambian el orden de sucesión de la noción de tiempo en el que habitualmente era percibida la realidad, refiriendo a una época de la historia en que la vida transcurría lentamente. Dada

la sensación del transcurso del tiempo, la velocidad representa “un orden de luz en el que los tres tiempos clásicos se vuelven a interpretar en un sistema que deja de ser exactamente el de la cronología” (Virilio, 1990, p. 65). Aparecen entonces inscritos dos tiempos: el tiempo diferido y el tiempo real.

La puesta en práctica con la invención de la luz fue posible por medio de los aparatos o vehículos que revolucionan los desplazamientos, las distancias, la velocidad de la transmisión de la información, entre otras, que constituyen los elementos que caracterizan la introducción de la dimensión de la velocidad (Virilio, 1989, p. 13).

Máquina de visión implica un cambio de percepción en la historia de la humanidad con acontecimientos como la Revolución Industrial del siglo XIX y la revolución de las transmisiones del siglo XX, de modo que la velocidad ha ido cambiando la percepción del mundo: “No sólo ha reducido la extensión en el espacio, también ha disminuido la duración. El intervalo del tiempo que ha dado lugar a la historia por el intervalo velocidad es desplazado con la emancipación de las ondas electromagnéticas” (Virilio, 1997, p. 58). Por esto, el autor se distancia del objeto técnico para hacer una crítica de lo que se pierde con el cambio de percepción.

La velocidad proporciona qué ver. No permite simplemente llegar más rápido al punto de destino sino que también proporciona qué ver y concebir. Ver antaño con la fotografía y el cine, y concebir, hoy día, con la electrónica, la calculadora y el ordenador. La velocidad cambia la visión del mundo (p. 23).

El siglo XIX, con la aparición de la cámara de fotografía y la cámara de cine, asiste a una transformación de la visión del mundo, en la medida en que la representación de la realidad deja de ser el resultado de lo interpretado por el sujeto y comienza a ser percibida por los aparatos de visión (Virilio, 1989, p. 63). Por esto, *El jinete rojo*, en la representación de la distorsión de los objetos, creando un efecto de deslocalización de las dimensiones de espacio y tiempo, interpreta el impacto de la luz para la ilusión de la realidad.

Con la cámara de fotografía, la visión directa comienza a ser sustituida por una visualización del entorno; la sucesión de imágenes instantáneas carentes de

significado instauran un modo de ver caracterizado por una “visión sin mirada” (Virilio, 1989, p. 94). En otras palabras, al ser objetiva la reproducción de un mundo externo, definido e identificable, se reduce la imagen del entorno a una impresión visual capaz solo de entretener. Esta es la nueva experiencia: hacer visible la existencia de una realidad imposible de concebir en la vida cotidiana por medio del cuadro electrónico.

Si la velocidad como medio produce, con la noción de tiempo, fenómenos que condicionan el modo en que el sujeto se mueve en el mundo, entonces la invención del motor y su puesta en práctica implican la aceleración de la historia y de la realidad:

Con la aparición del motor nace un nuevo sol, que modifica de raíz la visión. Su iluminación no tardará en cambiar la vida gracias al doble proyector, que es tanto productor de velocidad como propagador de imágenes (cinemáticas o cinematográficas). Visiblemente, todo se anima, comienza la desintegración de la vista, que precede muy poco al de la materia y los cuerpos esbozada ya en los primeros estudios sobre las formas de menor resistencia (aerodinámicas), como el caso de las películas de Marey, por ejemplo, donde la velocidad y los elementos se conjugan para dar forma a las apariencias de las máquinas, hasta conseguir recomponer integralmente la profundidad de campo del trayecto. [...] La ilusión locomotriz se convierte en la verdadera vista, al igual que las ilusiones de la óptica se asemejan a las de la vida (Virilio, 1988, p. 55).

Entonces, la ampliación del campo visual de los fenómenos sensibles tras la invención del motor producirá nuevas apariencias, y con la introducción de la pantalla se asiste a la representación de un mundo objetivo. En la dimensión de la velocidad, el lugar del sujeto como testigo e intérprete del entorno produce representaciones figurativas y conceptuales, en cuanto formas que aparecen de la propia subjetividad. La ampliación del campo visual tiene un efecto en la relación sujeto-materia, pues esta determina la vida de los hombres en términos de lo analógico. De este modo, emerge una estética de la aparición que contiene la relación sujeto-materia; esta última es el soporte del cual emerge la imagen con el dibujo, la pintura, la escultura, entre otras manifestaciones artísticas, que constituyen las representaciones del tiempo de lo histórico (Virilio, 1997, p. 46).

En términos de lo analógico, aparecen las artes de la representación, la cuales participan de una dimensión de espacio y tiempo, haciendo referencia al

reconocimiento de un espacio público donde sucede la expresión plástica, la interacción con los otros y las cosas. Lo analógico produce modos de ver las apariencias a partir de la mirada subjetiva del artista:

La estética de la aparición es lo propio de la escultura y la pintura. Las formas surgen de sus sustratos —el mármol para una estatua de Miguel Ángel, el lienzo para una pintura de Leonardo Da Vinci— y la persistencia del soporte es la esencia de la llegada de la imagen (Virilio, 1997, p. 25).

Para el autor, el conocimiento del mundo físico, al estar mediado por la intervención del vehículo o las prótesis visuales, que proliferan según las necesidades de la percepción humana, alcanza una revelación magnánima de lo cercano y lo lejano, del interior y el exterior de las cosas. Por su parte, la experiencia directa con el espacio por la introducción de una percepción objetiva sitúa al sujeto como espectador del entorno.

En este sentido, con el objeto técnico se advierte el advenimiento de una percepción asistida, al sustituirse la imagen elaborada de la mirada subjetiva por la capacidad operacional de los aparatos para producir un hiperrealismo del entorno, configurando la realidad virtual donde el sujeto no tiene elección:

La historia se ha construido mediante discursos y mediante las memorias de individuos que habían sido testigo de ciertos acontecimientos. Ahora bien, hoy en día, los medios de comunicación ya no trabajan con discursos sino con flashes e imágenes. Se da, por tanto, una reducción de la historia a la imagen (Virilio, 1997, p. 59).

Virilio insiste en una industrialización de la percepción que transforma la percepción dada de la experiencia y produce un cambio en la organización espacio-temporal de los individuos; allí, la distancia y la duración se conjugan en la dimensión de la velocidad, al tiempo que emerge el tiempo real.

Al imponerse la imagen al lugar de las cosas, se impone la fijeza de la mirada del sujeto sobre la pantalla. Esto plantea la sustitución del lugar de quién percibe, el sujeto como espectador, al delegar la percepción a la veracidad del ojo objetivo de las prótesis visuales (Virilio, 1989, p. 77), siendo esta la que capta todo lo que acontece en el entorno.

Virilio (1988) analiza en la representación de un mundo objetivo las cámaras de vigilancia, las cuales recrean lo acontecido sin la presencia del sujeto como testigo. A su vez, la producción de las apariencias con el objeto técnico transmite la información del entorno; y aparece así un mundo informado constituido para el sujeto, y no por el sujeto;

El desarrollo de altas velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia. La tecnología introduce un fenómeno sin precedentes en la meditación sobre el tiempo, porque si se ha afirmado que el tiempo tiene una sola realidad, la del instante, podríamos decir [...] cuando se desarrolla el motor, que la idea del tiempo puede vincularse a una perspectiva, la duración hecha de instantes sin duración (p. 120).

Máquina de visión hace una trayectoria de la percepción e implica la noción de tiempo. La percepción y el tiempo determinan modos de ver en cada época distinta de la historia, y a través de la imagen es posible percibir la sensación de ese ritmo del tiempo. El ritmo lo proporciona la duración, la sucesión determinada de una acción:

Con la invención de la cámara de fotografía podemos capturar un instante de tiempo en la continua sucesión de instantes. Es el registro de lo objetivo de modo instantáneo lo que sustituye la imagen de la realidad de la expresión artística. Mientras con la invención de la cámara de cine, el presente transcurre en una proyección de apariencias que acontecen en tiempo diferido (Virilio, 1999, p. 77).

La introducción de la dimensión *velocidad* concibe formas de tiempo que permiten descubrir otro modo de ver las apariencias, y por mediación de la pantalla, el sujeto asiste a otra experiencia de lo real. Además de un tiempo cronológico, con la invención de la luz aparece un tiempo detenido, un tiempo diferido, y ahora, con la puesta en práctica de las ondas electromagnéticas, un tiempo real (Virilio, 1997, p. 91). En la medida en que la realidad es ilusión, establecer la veracidad de lo aparente por el efecto técnico oculta la realidad accidental que supone la reproducción de un mundo objetivo.

1.2 Luz: tiempo y velocidad

Inicialmente vemos el mundo, en sus dimensiones, formas y colores, por la luz, onda electromagnética generada de forma espontánea en la naturaleza y percibida por el órgano de la visión. Además de la luz natural, la cual nos

descubre las apariencias del entorno, tenemos otra forma de luz: la artificial, generada por el hombre. Esta última iluminará los lugares que antes no existían en la dimensión del espacio real:

Con la primacía otorgada hoy a la luz, dicho de otra manera, a su velocidad captada como horizonte cosmológico que no se puede sobrepasar, entramos en un nuevo orden de visibilidad en el que la temporalidad sufre una mutación: al tiempo *que prescind*e de la cronología y de la historia, las sustituye por un tiempo que se expone a la velocidad absoluta de la luz (Virilio, 1999, p. 64).

En su texto *Inercia polar*, Virilio (1999) denomina con la primacía de la luz dos modos de ver las dimensiones de lo real, dos ópticas de la percepción. Por un lado, la *óptica pasiva*, la cual constituye las apariencias de la *trasparencia* del espacio real del aire, el agua, el cristal de las lentes (telescopios, microscopios, la cámara fotográfica y la cámara de cine...), y caracterizando con el cristal de las lentes la imagen de las apariencias en tiempo diferido. Con la detención de la imagen en movimiento y la proyección de una realidad cinemática con la imagen animada y la cámara de cine, señala los elementos que participan con la luz, para producir otro modo de ver el entorno y de relacionarnos con el tiempo del objeto de la percepción del aparato de ver.

Por otro lado, denomina *óptica activa* a las apariencias de la realidad transmitidas instantáneamente a distancia (el video, la infografía, la internet...), correspondiente no a la luz, sino a la emancipación de su velocidad, pues será la “velocidad que ilumina, la que permitirá ver en detrimento del día solar o del falso día de la electricidad” (Virilio, 1990, p. 92).

Las ópticas impulsan la reproducción de un mundo objetivo. A finales de siglo XIX y principios del XX se instauran la industrialización y la iluminación eléctrica: las clases medias, caracterizadas por pequeños comerciantes, abogados, médicos, profesores, les gustaba dejarse ver en los cafés de la época, donde eran muy frecuentes las reuniones literarias, políticas y musicales. En general, la sociedad urbana experimentaba un sentimiento de estar participando de una era de grandeza y expansión con los avances de la ciencia y la

tecnología, con la realización frecuente de exposiciones para dar a conocer sus descubrimientos⁴. Con la realidad industrial asistimos a la ilusión del ideal del progreso, que se supone también traería la igualdad para la sociedad humana. Por el contrario, el fenómeno de luminosidad en máquina de visión anuncia con la introducción un desdoblamiento de la percepción:

En efecto, si la definición de la palabra transparencia es “lo que se deja a travesar fácilmente por la luz” o, también, “lo que permite distinguir claramente los objetos a través de su misma densidad” (como el cristal, por ejemplo), observamos que con la noción nueva de *interfaz en tiempo real* la transparencia cambia de naturaleza puesto que ya no es la de los rayos luminosos (del sol o de la electricidad), sino la de la mera celeridad de las partículas elementales (electrón, fotón...) que se propagan a la velocidad misma de la luz (Virilio, 1999, p. 92).

En primera instancia, la luz nos descubre el mundo y el ojo humano es limitado para abarcar una imagen definida del entorno; entonces ver mejor llevará a la ampliación de mecanismos de percepción y perfeccionará la capacidad de representación de las apariencias. Los mecanismos de iluminación constituyen las ópticas, efectúan la transformación visual de las apariencias, pues cada mecanismo produce un cambio de intensidad, de iluminación, que “es interpretado por el ojo como un cambio de forma, la luz (directa o indirecta, natural o artificial) no genera únicamente la coloración de los objetos y de los lugares, sino también su relieve; esto se refiere a “la mayor o menor realidad de las cosas percibidas”; el relieve espacio-temporal “condiciona nuestra aprehensión tanto del mundo como del tiempo presente” (Virilio, 1990, p. 20). Entonces, la visión directa con los fenómenos de la experiencia está ligada a un orden espacio-temporal donde se desenvuelve progresivamente la mirada, y para ser aprehendida es necesaria la extensión de tiempo, es decir, la duración que le sirve a la propia subjetividad para interpretar lo que acontece en el espacio real.

La imagen producida por la visión artificial muestra lo que escapa a la capacidad de lo visto por el ojo humano. Entonces, percibir un objeto a distancia, en el interior de los órganos del cuerpo humano o el registro de un hecho ocurrido

⁴ Una lectura reveladora en este sentido puede apreciarse en el documental *La vida social a finales del siglo XIX*, que visualizarse en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=AFP-sQrBzdY>

sin la presencia del sujeto, impone con la imagen una mirada objetiva del entorno. Con el instrumento de mirar asistimos a la visualización de la imagen percibida por el ojo objetivo (Virilio, 1989, p. 35), y de esta manera se inicia un condicionamiento de nuestra percepción:

La fusión/confusión de las apariencias transmitidas y de las apariencias inmediatas, la luz indirecta capaz de suplantar a la luz directa, la luz artificial de la electricidad, desde luego, pero en primer lugar y esencialmente la luz natural, con las transformaciones perceptivas que ello supone. [...] El advenimiento del trayecto instantáneo y obicuatorio es por tanto el advenimiento de la luz del tiempo, de ese tiempo intensivo de la electro-óptica que suplanta definitivamente a la óptica tradicional (Virilio, 1999, p. 19).

El descubrimiento del funcionamiento visual aplicado a los aparatos de ver permitirá obtener una visión animada del mundo, como lo podemos ver representado en la proyección de imágenes por el efecto técnico de la cámara de cronofotografía y la cámara de cinematografía (Virilio, 1989, p. 79). Esta producción de la imagen de lo real es objetiva, por cuanto no reconstruye las imágenes de los fenómenos, sino que las capta de modo inmediato (p. 11). El objetivo de la cámara de fotografía efectúa una detención instantánea de la imagen de un objeto, capturando así un instante de tiempo e imagen (Virilio, 1988, p. 85). Entonces, esos instantes capturados en imagen introducen al sujeto en un tiempo que ya no corresponde con el “aquí y ahora”, sino que lo sitúa en la percepción de un tiempo diferido.

La persistencia retiniana con la cámara de cine hace visible lo no visto del mundo físico; por tanto, se convierte en una máquina de producción de las apariencias (Virilio, 1988, p. 16). Lo no visto es contenido en una memoria artificial, capaz de registrar los procesos de aceleración y desaceleración de un cuerpo, y con ello produce una transformación cinemática de la realidad (p. 17). Esto es así por cuanto el ojo humano en el espacio real no percibe las imágenes como una sucesión interrumpida, tampoco efectúa una regresión o repetición objetiva de la imagen percibida. De tal modo, la persistencia retiniana del ojo objetivo produce cambios de velocidad sobre los objetos, haciendo existente lo inexistente con la captura de la luz sobre una placa de aluminio.

El autor enuncia esta experiencia nombrando los temas de la cronofotografía de Marey, imagen que representa el proceso de vuelo de los pájaros o de los insectos, reduciendo el movimiento de lo vivo a unos signos fotogénicos que hacen posible una realidad visual con el aparato (p. 58).

En síntesis, la percepción atraviesa la noción de tiempo, y la imagen se convierte en la forma en que esta noción es representada; por esto, las artes de la representación y las artes de la presentación exponen el efecto de la dimensión de la velocidad. La óptica de la luz directa es la electricidad; con esto es posible el funcionamiento de los aparatos de ver y se produce un cambio de percepción con la asistencia a la configuración de un mundo objetivo. La luz indirecta, la electrónica, el tiempo real con las ondas electromagnéticas, introducen otra nueva experiencia con el objeto que aparece tras la pantalla: el sujeto habita esa tercera dimensión. La realidad de establecer una conexión próxima con lo distante por medio de los dispositivos móviles introduce una comprensión respecto a la imagen y su uso como medio masivo de comunicación. Y es que en lo audiovisual nos es dada toda la información de los hechos y acontecimientos del mundo. A su vez, esa dimensión implica a la sociedad humana en siglo XXI, anunciando un desplazamiento de las ciencias humanas por la imposición de las ciencias exactas. Por ello, máquina de visión advierte el advenimiento de una sociedad de comunicación sin anunciar la industrialización de la visión.

En la relación sujeto-objeto técnico se cuestiona la desaparición del sujeto por máquinas capaces no solo de reconocer contornos, formas, sino capaces de una interpretación completa del campo visual. Máquina de visión enuncia una automatización de la percepción; la introducción de esta dimensión signa la transfiguración de la noción tiempo que enuncia al sujeto.

En una línea argumental similar, los electrones fusionan las dimensiones e espacio-tiempo en espacio-velocidad, donde el sujeto y las cosas se transmutan en una *telepresencia*, permitiendo estar en todos los lugares y en ninguno a la vez bajo la forma de haz luminoso:

A la transparencia del espacio, transparencia del horizonte de nuestros viajes, de nuestros recorridos, sucedería entonces esta transparencia catódica que no es otra cosa que la consecuencia perfecta de la invención del vidrio hace cuatro mil años, del espejo hace dos mil años y de esta “vitrina”, objeto enigmático que marca sin embargo la historia de la arquitectura urbana, desde la Edad Media a nuestros días o, dicho con mayor exactitud, hasta la reciente realización de esa vitrina electrónica, último horizonte de nuestros trayectos, cuyo simulador de vuelo representa el modelo más perfecto (Virilio, 1999, p. 35).

Como se puede apreciar, la percepción de las apariencias sensibles tiene diversos modos de ser interpretada; entonces el mundo de la experiencia es un modo de ver representado por el sujeto. No obstante, la introducción de una nueva percepción a través de la máquina: la cámara fotográfica, la cinematográfica y el video como prótesis visuales, intervendrá en la transfiguración de lo real, cambiando la visión del mundo al ser presentada la realidad como imagen no representada (Virilio, 1997, p. 25). Entonces, el desplazamiento de la percepción advierte una negación del sujeto como centro visual del entorno, al ser sustituido por el advenimiento de una percepción asistida, dejando de devenir vidente para habitar un mundo representado. El espectador del mundo real se relacionará con la imagen percibida por la máquina de la realidad objetiva a la que delegará la mirada del entorno. Entretanto, lo corporal es invadido por las prótesis, llevando incluso a la experimentación del cuerpo con la modificación genética, donde la clonación, por ejemplo, en términos de la perspectiva industrial, significa la producción de lo vivo.

Máquina de visión tiene miradas múltiples de ser abordada en las relaciones que establece Virilio, a partir de la relación del hombre con el aparato; su análisis implica pensar lo político, lo económico, lo social, lo cultural, y, especialmente, conlleva reflexionar en torno a qué determina el condicionamiento de la sociedad humana con la introducción de la dimensión velocidad. Virilio (1986) enuncia dos tipos de velocidad: “La del ser (vivo) y la de las prótesis (la televisión, el coche que corre mientras el paisaje escapa)”. En contraste, la representación ofrecida por el artista es una imagen total, ya que la visión de la realidad inmediata entorpece la observación y la distancia, dos condiciones presentes en el sujeto en la interpretación del entorno. La imagen del operador de la cámara es una imagen despedazada, eficaz, pero no subjetiva, sino sugestiva,

en tanto conjuga lo audiovisual. La imagen pública es la audiovisual, la publicidad, la precipitación de la información sobre las pantallas; insiste en un condicionamiento de las emociones y del control de la sociedad humana.

Capítulo 2.

Una mirada estética de la velocidad

Cuando Virilio (1999) afirma: “La velocidad no es un fenómeno sino una relación entre fenómenos” (p. 93), hace referencia a una relación de esta dimensión con el fenómeno tiempo, lo cual, ligado a lo histórico, comprende el tiempo de la humanidad. Por esto, con el acontecimiento de la invención de la luz surge el desarrollo de las ópticas de la mirada y se efectúa una aceleración de la historia. De este modo, la relación sujeto-objeto técnico señala con la invención del motor la producción de un fenómeno de luminosidad y la producción de una estética de la desaparición. Mientras la estética de la aparición contiene las formas y la materia de la cual emerge la imagen, el arte plástico, la estética de la desaparición —en dependencia con las prótesis visuales— sustituye los movimientos del ojo y del cuerpo e introduce un cambio de percepción de las apariencias. Entonces, el desplazamiento de la facultad de sentir o del sentimiento estético denuncia la pérdida de algo dado entre los fenómenos de la experiencia y la percepción. Si bien máquina de visión señala que el mundo es ilusión y el arte se encarga de representar la ilusión del mundo, en *El jinete rojo* se aprecia las características de la relación de la velocidad con el fenómeno tiempo.

2.1 Representación: sujeto y objeto técnico

La representación en máquina de visión contiene una percepción del movimiento de lo real producida por la exigencia de nuevos modos de ver. Por esto, con las prótesis visuales aparece un fenómeno de la velocidad: la instantaneidad. A partir del acontecimiento de la invención de la cámara de fotografía, aparece una interpretación del movimiento que afectará la antigua forma de representación, caracterizada por “el desarrollo progresivo del gesto” (Virilio, 1989, pp. 10-11). Esta última señala en la mirada subjetiva una cualidad de la imagen de las

apariencias: representación del tiempo real por la primacía de las ondas electromagnéticas:

Incitado por el artista a seguir el desarrollo de un acto a través de un personaje, el espectador, al captarlo con la mirada, tiene la ilusión de ver cómo se lleva a cabo el movimiento. Esta ilusión no es, pues, un producto *mecánico* como lo será si se ponen en marcha varias instantáneas del aparato cronofotográfico, por la persistencia retiniana —fotosensibilidad a los estímulos luminosos del ojo del espectador—, sino algo *natural*, debido al movimiento de su mirada (Virilio, 1989, p. 10).

El ojo objetivo del aparato producirá, por el efecto técnico, una detención en el tiempo de la imagen de un objeto en movimiento, cuyo modelo de representación es la fotografía, pues la captura inmediata del instante impulsa la producción de las apariencias. Por un lado, la imagen científica sustituye la representación del entorno por el artista, al ser este resultado de una interpretación subjetiva y carente de la riqueza del detalle (Virilio, 1989, p. 34). Por otro, produce el desplazamiento de la mirada y el paso a una visualización: se efectúa una pérdida de la velocidad y la sensibilidad naturales de la visión humana, mientras por el efecto técnico las tomas de vista se vuelven cada vez más rápidas, reduciendo de este modo el tiempo de duración del sujeto para la interpretación de las apariencias por una impresión visual del entorno. El paso a una visualización, en cuanto percibimos lo percibido por el aparato, implica una afectación entre la imagen y lo sensible y, por ende, se produce una nueva experiencia. En efecto, señala Virilio (1989):

La solicitud del movimiento del ojo (y eventualmente del cuerpo) del testigo que, para *sentir* un objeto con su máximo de claridad, debe llevar a cabo un número considerable de movimientos minúsculos y rápidos de un punto al otro de ese objeto. Por el contrario, si esta movilidad ocular se transforma en fijeza “*debido a un instrumento óptico o a una mala costumbre*”, se ignoran y destruyen las condiciones necesarias para la sensación y la visión natural (p. 10).

Antiguamente, la reproducción de las apariencias estaba a cargo del artista, y el desarrollo progresivo del gesto determinaba la expresión plástica de esa realidad y participaba de la duración hecha de instantes. Esto es lo que caracteriza una estética de la aparición, que sitúa al sujeto como centro visual del entorno; por lo tanto, intervenir la experiencia directa con prótesis o aparatos trae

consigo una realidad accidental: el desplazamiento de la mirada del artista. Virilio (2010) sostiene al respecto:

No es tanto la temática de la pintura lo que ha sido relegado sino su técnica, y lo mismo ocurre con el grabado y muchas otras técnicas de las artes vivas. ¿Qué es el sistema vivo de las artes? Es el sistema y la riqueza de los distintos medios de expresión. No tolero esa voluntad de eliminación. Aquí es donde está en juego la supervivencia del hombre frente al robot (p. 16).

El arte se caracteriza por emerger de un lenguaje del hombre con la materia, y esto implica el reconocimiento del contacto con el espacio real; en consecuencia, la estética de la aparición involucra el cuerpo y el mundo. De este modo, el arte contemporáneo refleja la ruptura de ese lenguaje y deriva una crisis del sinsentido. Entonces, la posibilidad estética de un arte que representa el horror aparece con la introducción de la dimensión *velocidad* y produce el cambio de percepción. Abolir la naturaleza del arte en beneficio de la comunicación es lo que se detecta en máquina de visión como la génesis del desdoblamiento de la percepción.

Virilio (2001, p. 101) enuncia que el silencio de la imagen corresponde al ámbito del arte (pintura y escultura); no obstante, las palabras en la pantallas atentan contra la pintura, en la medida en que la imagen del arte participa de la presencia del sujeto para que suceda la experiencia estética. La imagen producida por la estética de la desaparición suprime el silencio, puesto que lo audiovisual hace que la imagen hable. La televisión, las pantallas de los ordenadores y los dispositivos móviles se han convertido en un medio exclusivo de comunicación.

En la estética de la aparición, los objetos son ofrecidos como una realidad para el sujeto, mientras la estética de la desaparición renueva la aventura de la apariencia. Esta renovación produce un condicionamiento visual, puesto que al ser desplazado el testigo por el telespectador, se instaura la fijeza de la mirada en lo representado por los aparatos de ver, lo cual efectúa la negación de la realidad objetiva.

Por otro lado, en las dimensiones de lo real la comprensión del tiempo refiere un “presente continuo”, donde “el aquí” se encuentra ligado al espacio real, el reconocimiento de un lugar desde la experiencia directa. Entretanto, la puesta en práctica de las ondas electromagnéticas impone el “ahora” con la actualidad, esto es, la presentación mediática de la información que se precipita sobre las pantallas, experiencia cotidiana de la sociedad (Virilio, 1999, pp. 142-144).

Para Virilio (1988), “la búsqueda de las formas no es más que una búsqueda del tiempo” (p. 17), y con esto se refiere a la aparición de un tiempo detenido con la imagen de fotografía, a un tiempo diferido con los medios de comunicación o a un tiempo real con la precipitación de la información sobre nuestras pantallas. En efecto, la representación de la mirada objetiva altera nuestra realidad: “La civilización tecnológica aplica la fijeza de la vida en el desplazamiento” (p. 107). Entonces, el desplazamiento de la mirada subjetiva lleva a una exageración la pretensión de poder conocer solo racionalmente la realidad.

La representación de la mirada objetiva por el arte europeo del siglo XX es una expresión artística ligada a la guerra y al desarrollo tecnológico, y estos son las causas que han determinado una aceleración de la historia de la sociedad humana, producto de la relación del hombre con el aparato. Así, el expresionismo alemán, el futurismo, el surrealismo, entre otros, representan la estética de la desaparición, por cuanto sus expresiones plásticas muestran el horror. Puede señalarse que el arte de este siglo no es resultado de la relación del hombre con su entorno (Virilio, 2010, p. 39), sino que al intervenir el aparato en la experiencia directa, la representación plástica cambia tras las dos guerras mundiales, y a partir de entonces emerge un arte que empieza a adquirir un aspecto violento.

El hecho de traer a colación la obra de arte *El jinete rojo* para mostrar los efectos de la velocidad en términos de la aceleración del movimiento y sus implicaciones en la transformación de una concepción de la pintura tiene aquí consecuencias conceptuales. La dislocación de las formas en el espacio, por efecto de barrido de la velocidad, refiere que esta representación —que se

aprecia como distorsión— caracteriza lo rápido que pasa el tiempo y la ceguera que produce la velocidad en el sujeto, en tanto esta implica “no pensar, no sentir, alcanzando un estado de indiferencia” (Virilio, 1988, p. 117). La persistencia retiniana del ojo objetivo del aparato anula la sensación e impone un condicionamiento con la impresión visual: la realidad como fijación del espectáculo televisado:

El cinematógrafo popular, que desde finales del siglo XIX nos invitaba a visitar el planeta no para ver ya sus encantos turísticos sino en el que se abría un panorama, amplio territorio abierto a todas las destrucciones, a todas las catástrofes: incendios, naufragios, huracanes, terremotos, guerras, genocidios. [...] Raro por naturaleza, el accidente formaría parte, desde entonces de lo cotidiano (Virilio, 1988, p.102).

En este marco, la estética de la desaparición se caracteriza por representar el horror, manifestando así el efecto de la introducción de esta dimensión con la expresión plástica del arte contemporáneo. Por esto, *El jinete rojo* es una representación de la velocidad, símbolo de la modernidad, y exalta la idea de la fusión del hombre con el aparato. Esta fusión determina una pérdida de la relación hombre-mundo; de ahí la necesidad de un reconocimiento del territorio, esto es, el espacio real donde ocurren las relaciones de proximidad con los otros y las cosas: el vecino, el pariente, el amigo, el paisaje, la calle. Esta dimensión configura, entonces, una nueva experiencia de la realidad, hace posible que toda presencia sea presencia a distancia, por medio de las pantallas de los ordenadores y dispositivos móviles.

Ahora bien, la cuestión de la corporeidad en Virilio está ligada al tiempo de lo histórico, y esto implica la realidad geofísica de los lugares, puesto que la sucesión cronológica de los tiempos locales es lo que determina el “aquí” en la historia de la sociedad humana; por esto nombra “el tiempo local de América, Francia, Italia, entre otras” (Virilio, 1997, p. 15). Un tiempo contenido por el desarrollo de las ciudades, la organización del espacio, la manifestación de su cultura y la configuración de identidad. El tiempo de la luz o de la velocidad de la luz produce el espacio cibernético y está caracterizado por un tiempo carente de duración, esto es, el tiempo real o el tiempo mundial. Así, cuando se desplaza el

“aquí” en beneficio del “ahora”, produce una negación de la realidad objetiva (Virilio, 1999, p.13).

Para este autor, la función del arte es ser resistencia frente a la condición del hombre de ser víctima de su propio invento, puesto que “anuncia lo que viene” (Virilio, 2010, p. 28). A pesar que las imágenes, por su producción técnica, resultan espectaculares, no se encuentra en estas la calidad del artista; de ahí que “las imágenes de Giacometti y de Bacon anunciaron con sus representaciones el miserabilismo del hombre” (p. 27), al manifestar con su expresión plástica la pérdida de la dignidad humana.

En este sentido, puede señalarse que el arte contemporáneo se caracteriza por anticipar el horror y sufrimiento. Una vez la representación de las artes tradicionales es sustituida por una producción más eficaz y objetiva de la realidad, el hombre y su técnica logran colonizar el cuerpo del hombre como ha colonizado el cuerpo de la Tierra: “Las autopistas, las vías férreas, las líneas aéreas han colonizado, organizado el entorno (Virilio, 1997, p. 56). Y así también ha colonizado la percepción de la realidad con la reproducción objetiva del objeto técnico. Esta colonización inicia con la imagen de fotografía, por cuanto a toda toma de vista le corresponde simultáneamente una toma de tiempo; ese tiempo de exposición que reproduce la imagen objetiva a través del material fotosensible del aparato. En efecto, el arte contemporáneo anuncia la idea de la fusión del hombre con el aparato, en tanto el *acto de ver* comienza a ser sustituido por una percepción asistida.

Indica Virilio (1989): “El espacio de la mirada [es] un espacio relativo y no absoluto” (p. 80), y allí la experiencia del movimiento aparece como una sucesión en el espacio real. La imagen objetiva solicita la fijeza de la mirada para que puede ser percibida la ilusión del movimiento en el espacio de la pantalla. Por tanto, en esta nueva experiencia de lo real, el sujeto es espectador de la presencia del pasado en imagen, configurándose así otro modo de ver una forma del tiempo:

Ahora bien, lo que las técnicas de la fotosensibilidad aportan como verdaderamente nuevo [...] es que la definición del tiempo fotográfico había dejado de ser la de un tiempo que pasa, para convertirse en primer lugar y esencialmente en la de un tiempo que se expone, que crea “superficie” podríamos decir; un tiempo de exposición que sucede consecuentemente al tiempo de la sucesión histórica clásica (Virilio, 1999, p. 97).

Fijar y exponer a través de la luz, con el material fotosensible de la placa fotográfica, la percepción de las apariencias implica la anulación de la duración necesaria para la *construcción* de los fenómenos por el sujeto: “La invención de la instantaneidad fotográfica no es extraño a la formación de este último híbrido, pues, desde comienzos de siglo XIX, ha metamorfoseado radicalmente la esencia misma de sistemas de representación” (Virilio, 1989, p.44). La imagen de un objeto captada con la cámara de fotografía expone la fusión de espacio y tiempo en el primer plano; el efecto técnico modifica la apariencia y destruye nuestra percepción natural. Con la cámara de cine, varias instantáneas, por la persistencia retiniana, producirán la realidad del movimiento. De este modo, el sujeto asiste a una visión del mundo que se convierte en teleobjetiva, mientras nuestra “facultad de sentir” que contiene el sentimiento estético, la mirada subjetiva, es desplazada por la renovación de la apariencia (Virilio, 1988, p. 35).

En efecto, “la civilización tecnológica aplica la fijeza de la vida en el desplazamiento” (p. 107). Ese desplazamiento produce la desaparición de expresiones humanas a favor de un “hombre que se nutre de electricidad”. Por tanto, “la búsqueda del desplazamiento como forma de vida” es un efecto de la aceleración técnica. El aparato sustituye a los movimientos del ojo y del cuerpo, desplaza la sensación a favor de la producción de un mundo objetivo. Así, “con la fotografía, la visión del mundo se convertía además de una cuestión de distancia espacial, en una *distancia temporal* que abolir, en una cuestión de velocidad, de aceleración o disminución de la velocidad” (Virilio, 1989, p. 34).

La puesta en práctica de la luz introduce un fenómeno de aceleración de la realidad con la aparición de la cámara de cine, pues el ojo móvil, por medio de la persistencia retiniana, expone la reproducción del movimiento de los objetos en el

espacio real. De este modo, *la invención del motor*⁵ es el vehículo de la velocidad, que se manifiesta produciendo fenómenos y que con las técnicas de percepción modifican la visión del mundo. La imagen instantánea o fotograma dio lugar a la aparición de la secuencia cinematográfica, y ello hizo posible la imagen cinemática en la reproducción de un mundo objetivo (Virilio, 1999, p. 97).

De este modo, lo visible es animado por el efecto ilusionista de “la persistencia retiniana del motor cinemático” (Virilio, 1996, p. 76), pues este, además de proyectar la ilusión por la persistencia retiniana haciendo posible por efecto técnico la aparición de un mundo posible por efecto de la *instantaneidad*, provoca en el espectador “la sensación de estar en ese mundo y ver pasar las cosas ante él” (Virilio, 1989, p. 69). En Virilio (1988, pp. 54-55), el motor se convierte en productor de velocidad, por cuanto es productor del fenómeno de *aceleración*, que con las ondas electromagnéticas y su velocidad de transmisión irán configurando una forma de tiempo, el *tiempo real*:

Desde la invención de la instantánea y la puesta en marcha del motor cinemático, nuestra época se encaminó por etapas hacia el fin de un ciclo de la apariencia, no solo el de la observación directa sino, hoy, el de la percepción indirecta, y esto sin que nos inquietáramos desmesuradamente por sus destrucciones sucesivas: fin del antiguo motor de imágenes en cuanto testigo indiscutido del movimiento del mundo y superación de nuestros límites visuales, en beneficio de ese poder de penetración engeguecedor de las ondas electromagnéticas (Virilio, 1996, p. 83).

La producción de un mundo objetivo pasa del fotograma a la secuencia, es decir, “el tiempo ya no se detendrá”, pues la detención de la imagen del objeto

⁵ “La invención del motor aparece con las máquinas de vapor, que marcan el inicio de la Revolución Industrial, liberando a la humanidad de su total dependencia de fuentes básicas de energía y se convierte en la búsqueda de la excelencia de la técnica. A través de muchas generaciones de progreso tecnológico ha tenido un efecto en la forma de relacionarnos con el espacio, en la organización de la vida de los hombres, el desplazamiento de un lugar a otro, entre otras. También constituye el motor la producción de formas de tiempo. Así, la realización del tiempo histórico establecida en diferentes velocidades es apreciable en las distintas épocas de una sociedad fundamentada en el producto del alcance técnico. Por ejemplo, en la evolución de los medios de transporte, donde el caballo será sustituido por la máquina de vapor; más adelante, los motores eléctricos y de gasolina sustituirán a la máquina de vapor, y más tarde, el reactor será llevado a su máxima potencia con el progreso de motores micro tecnológicos, demostrando que más es menos. Por otro lado, esta última frase, me refiere en la obra de Virilio, su acentuación de una mirada sobre la conquista del tiempo y espacio con la velocidad absoluta de la luz que, demuestra el límite alcanzado del conocimiento” (Maravillas Modernas [documental], s. f.).

con la fotografía impulsa la producción de las apariencias y la búsqueda del perfeccionamiento de la técnica para suplir, por medio de prótesis, las deficiencias de los órganos humanos. En efecto, la reproducción objetiva introduce progresivamente una ilusión locomotriz de lo real, esto es, un “ilusionismo”, referido a “un arte *empeñado por completo en sacar partido a las limitaciones visuales del testigo* atacando su capacidad innata de distinguir entre lo real y lo que cree real y verdadero, llevándole así a *creer firmemente lo que no existe*” (Virilio, 1999, p. 99).

Lo anterior caracterizará al fenómeno de luminosidad y señalará una ceguera como síntoma de la crisis de la mirada subjetiva, pues las nuevas técnicas de percepción ponen en lo visible (a simple vista) la máscara de lo invisible. Por eso nuestra incapacidad visual, “nuestra ceguera relativa se colocaban en el centro de la representación, de la comunicación” (p. 76). La modificación de las apariencias introduce un fenómeno de *aceleración* que produce otra relación con el tiempo; una que afecta la noción de tiempo que posee la realidad del instante. En efecto, el desarrollo de altas velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia (Virilio, 1988, p. 120).

Las nuevas técnicas de percepción configuran un *no-lugar*: el ciberespacio, donde la producción de las apariencias son el resultado de imágenes numéricas por la concepción asistida por ordenador. De hecho, la primacía del tiempo sobre el espacio impone la imagen sobre el objeto (Virilio, 1999, p. 97). Esta primacía afecta la noción de tiempo histórico, en tanto el futuro desaparece a favor de la programación. Se tiene así que “el aparato ordenador ya no es solo una máquina para construir información sino una máquina de visión automática” (p. 25); entonces, la puesta en práctica de la velocidad implica la negación de la duración y la eliminación del porvenir. Por esa razón, el desplazamiento de la mirada transforma la concepción de *tiempo histórico*, una concepción de la duración hecha de instantes, la cual es invertida por la producción de instantes sin

duración, por la introducción de atributos de la velocidad como la instantaneidad y la inmediatez.

Frente a lo anterior, si los artistas crean realidad creando nuevas visiones del mundo, entonces cuestionar el desarrollo tecnológico implica reconocer que “el arte renueva la visión del mundo” (Virilio, 2010, p. 30). Por eso, una estética de la aparición y una estética de la desaparición en el pensamiento de Virilio (1999) introducen la reflexión de la imagen que determina el lugar del arte plástico en términos de la tecnología:

Cada vez que inauguramos una aceleración no solo reducimos la extensión del mundo, sino que esterilizamos también los desplazamientos y la amplitud de los movimientos haciendo inútil el gesto del cuerpo locomotor. Por lo mismo, perdemos el valor mediador de la “acción” en beneficio de la inmediatez de la “interacción” (p. 136).

En el ciberespacio los sujetos no se desplazan, pues el desplazamiento involucra el cuerpo; por tanto, el sujeto “navega” como espectro electromagnético para establecer una interactividad con el mundo. Entonces, si la acción implica la presencia del sujeto en el espacio real y esto es denominado por Virilio como *transparencia*, refiere la imagen de las apariencias producida por las artes de la representación con la luz natural (la pintura, la escultura) y luz artificial con la electricidad (la fotografía y el cine).

El desplazamiento de la mirada introduce un modo de ver que produce otras formas de tiempo: el *tiempo detenido* con la cámara de fotografía y el *tiempo diferido*, la imagen en movimiento, con la cámara de cine (Virilio, 1999, p. 92). Este progresivo desdoblamiento de la percepción directa por la aparición de una percepción indirecta anuncia los alcances del progreso, si se comprende que “la velocidad de los electrones reemplazará favorablemente a la luz de los rayos solares o de las lámpara eléctricas”. En la representación, ese desdoblamiento de la percepción se encuentra ligado a la luz: *luz directa*, con la cual aparecen imágenes que del mundo real produce las artes tradicionales; y *luz indirecta*, con la electrónica y la fotónica, la aparición de la imagen numérica o luz numérica (p. 24).

El perfeccionamiento de las técnicas de percepción —incluso como se puede apreciar en *tiempo real* con lo que acontece al otro lado del planeta (Virilio 1999, p. 26)— introducen la nueva experiencia en que sujeto y mundo se mutan en una *telepresencia*:

Con la intercepción de la mirada del aparato de enfocar, asistimos a la emergencia de un mecanismo, no ya de simulación (como en las artes tradicionales), sino de sustitución, que se convierte en el último truco de la ilusión cinematográfica (Virilio, 1989, p. 63).

En efecto, la ilusión cinematográfica, producto de la conmutación de las apariencias, sustituye el lugar de la imagen e impone la imagen al lugar, y convertida en una telerrealidad presente, transforma nuestra percepción de la representación tradicional (Virilio, 1999, p. 13). Así, la innovación de la instantaneidad con la televisión o las pantallas de ordenadores se han convertido en un modo casi exclusivo de comunicarse, aprehender la realidad, moverse en ella.

En síntesis, la puesta en práctica de la velocidad dio origen a la formación de un tiempo detenido y un tiempo diferido con la electricidad, y de un tiempo real con la electrónica. De este modo, la percepción de las apariencias de unas formas de tiempo está ligada a las ópticas de la mirada, las cuales representan la estética en máquina de visión. Asimismo, la producción de la mirada estética se encuentra determinada por la relación entre la velocidad y el fenómeno *tiempo*. Por esto, el arte contemporáneo manifiesta la opacidad que emerge con el desarrollo del aparato como prótesis.

2.2 Opacidad: efectos del cambio de percepción

Máquina de visión es, en el pensamiento de Virilio en lo concerniente a la velocidad, un análisis de la percepción; señala con la producción de un arte de la representación y un arte de la presentación ciertos modos de ver nuevas consideraciones de la noción tiempo. Por esto, *El jinete rojo* indica el efecto de la velocidad, como medio de expresión que cambia la percepción del entorno. Esta

obra caracteriza el símbolo de la modernidad con las grandes ciudades, las locomotoras, los automotores y la dignificación de la guerra. Y, en sentido similar, la liberación de la velocidad también significó la liberación de la libertad de la expresión artística:

A partir de los años 60, los descubrimientos en el dominio de la percepción visual se encadenan, poniendo en evidencia las bases moleculares de la luz, la intensidad de los estímulos luminosos y la luminosidad ambiente, esas moléculas, esas *luces interiores* que reaccionan como nosotros cuando escuchamos música (Virilio, 1989, p. 39).

El significado de la fusión del hombre y el objeto técnico se encuentra simbolizado en *El jinete rojo*, pues con el futurismo la aclamación de la velocidad estaba ligada a la guerra, considerada “la única higiene del mundo”. La imposición de esta afirmación implica aceptar la guerra para el progreso como parte de la realidad de la sociedad humana. La historia refleja que la lucha, la conquista, los gobiernos y la corrupción, el terrorismo, los refugiados, la disuasión nuclear, las armas biológicas, el cambio climático, entre otros, son problemáticas que aparecen de esa fusión. Entonces, la velocidad es considerada como enriquecedora de la magnificencia del mundo, ligada a las siguientes expresiones del *Manifiesto futurista*: “No hay belleza si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga ningún carácter agresivo puede ser una obra maestra”. De tal surte, el progreso para la sociedad humana con cada invención de aparatos por el hombre desencadena una producción de acontecimientos que dan forma a una cultura de la muerte. Virilio (1999) lo dice de manera directa:

Hoy se dice que ya no hacen falta guerras para matar la realidad del mundo. Colisiones, descarrilamientos, explosiones, desintegraciones, contaminación, efecto de invernadero, lluvias tóxicas... Minamata, Chernobil, Seveso, etc. En estos tiempos de disuasión, hemos terminado mal que bien, por acostumbrarnos a nuestra nueva pesadilla y, gracias principalmente a la *TV live*, la larga agonía del planeta ha tomado para nosotros el aire familiar de una serie de exclusivas entre otras. [...] Nos contentamos simplemente con señalar los golpes, las víctimas desafortunadas de nuestros errores científicos, de nuestros extravíos técnicos e industriales (p. 45).

La fusión del hombre con la máquina nos cuestiona frente a la ciencia como principio absoluto de la verdad, pues sus efectos han alterado el equilibrio de la naturaleza y la realidad de la sociedad humana. Si la modernidad no

significa el progreso de la humanidad, se abre una comprensión estética que involucra distintos elementos que introducen un cambio en la percepción:

Con Niepce y Daguerre nace una estética de la desaparición. Al pasar por la invención de la fotografía instantánea que hará posible el fotograma cinematográfico, la estética será puesta en movimiento. Las cosas existirán más cuanto más desaparezcan. La película es una estética de la desaparición puesta en escena por las secuencias. [...] Es la velocidad de la toma de la instantánea fotográfica, además de la velocidad de veinticuatro veces por segundo de la película, las que revolucionarán la percepción y cambiarán totalmente la estética. Frente a la estética de la desaparición no hay más que una persistencia retiniana. Así pues, se pasa de una persistencia del sustrato material —mármol o el lienzo del pintor— a la persistencia cognitiva de la visión (Virilio, 1997, p. 25).

El cambio de sustitución del observador en espectador de la realidad implica con la cámara de cine el surgimiento de una visión artificial, pues la persistencia retiniana de las imágenes y la apariencia fugaz de los objetos se convierten en la experiencia indirecta con lo real: “Hay que tener en cuenta que en el proceso visual los objetos no se ofrecen como una realidad, sino que lo que el ojo siente directamente, es decir, la materia prima de la visión, [...] recibe una serie de impresiones visuales” (Virilio, 1988, p. 57). Así, esa impresión de la imagen de lo real que es la verdad veinticuatro veces por segundo es también el surgimiento de una estética de la desaparición a partir de la cual es renovada la apariencia con la aceleración del motor:

La sobreimpresión era un procedimiento del cine mudo, que pretendía ser en cierta medida la traducción en imágenes del aparato teatral. Destinada a exponer los pensamientos y sentimientos de la estrella, vuelve aún más inhumano el rostro de la *star* visto en primer plano fijo, literalmente traspasado por paisajes de batallas, el mar, el cielo, rutas, o una naturaleza enfurecida..., pero finalmente ese procedimiento reproduce la sensación visual que se experimenta, al ocaso, cuando durante un viaje vemos nuestro propio reflejo o el de otra persona en el cristal de una puerta de tren o coche atravesado por el tumulto del paisaje que huye como un trazo (p. 64)

Esta técnica de la sobreimpresión será sustituida por la panorámica, que consiste en reproducir la realidad tomada desde un coche, y como la intención del cine es producir un efecto de vértigo en el vidente espectador, buscando la experiencia de ser lanzado al interior de la imagen (pp. 64-65), entonces intenta igualar la experiencia del espacio real con la persistencia de las imágenes sobre la pantalla. En tanto la mutación del séptimo arte es, probablemente, la del

advenimiento del cine hablado, señala un condicionamiento visual, pues “el cine como instrumento eficaz para la agitación de las masas” (pp. 91-92) es una de las características del objeto técnico. Con lo audiovisual, la palabra y la imagen se integran a la experiencia de los objetos. De este modo, nuestra experiencia directa resulta modificada por una percepción más definida del entorno. Entonces, ¿cuál es la negatividad que manifiesta la producción de una mirada objetiva?

Por esto, traer a colación el futurismo, movimiento artístico que representa la velocidad, la relación entre *sujeto y objeto técnico*, permite señalar en *El jinete rojo* la realización del superhombre antropocéntrico (p. 75). El futurismo, a diferencia de ser un movimiento artístico, era uno de índole vital, pues implicaba la vida de las personas. Aunque empezó como discurso literario, luego se manifestó en la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño, la música, entre otros, y se consolidó como ideología; de hecho, llegó a formar su propio partido político, el Partido Futurista Italiano, también ligado a las asociaciones fascistas de la época de Mussolini.

En esta línea, el espectáculo de la muerte que, por ejemplo, los medios de comunicación han hecho de la guerra de Siria y la angustiosa situación de los refugiados, el tráfico de personas, la corrupción de los partidos políticos, la tensión económica mundial, el cambio climático, etc., representan la realidad accidental que vivencia la sociedad humana producto de la relación sujeto-objeto técnico. Un condicionamiento de los medios de comunicación está caracterizado por acostumar al espectador televidente: por efecto de la persistencia retiniana de imágenes que muestran el horror se produce una pérdida de la sensibilidad ante el dolor del otro. De ahí la emergencia de cuestionar frente al sujeto y la invención como producto del pensamiento, el ideal de progreso de la sociedad humana.

Por otro lado, en la *representación* el fenómeno de *luminosidad* se caracteriza por contener el paso del orden de lo *sucesivo* del tiempo histórico al desorden de lo *simultáneo*, lo cual provoca en el sujeto una pérdida de “su organización orgánica en relación con la acción, con los movimientos de

necesidad y con la animación propiamente humana” (Virilio, 1999, pp. 103-104). El desplazamiento producido por los trayectos electromagnéticos constituyen “el tiempo real de la interactividad que reemplaza definitivamente el espacio real de la actividad corporal” (p. 125). La telepresencia inmediata difumina la presencia inmediata de unos y otros (en el trabajo, en el comercio...); la televisión no puede seguir siendo lo que era hace medio siglo: un lugar de entretenimiento o de promoción cultural (p. 24). Ahora la primacía del tiempo real impone una “visión virtual” que suplanta la del mundo real que nos rodea (p. 25). De esta manera, con la cámara de cine y el aparato de televisión pasamos de ser testigos de la presencia real de un hecho a ser telespectadores de este en tiempo diferido. Entretanto, en el aparato ordenador *lo actual* y *lo virtual* ocupan progresivamente el espacio de la presencia, y la pantalla se convierte en la única ventana que nos presenta la realidad del entorno.

En síntesis, la introducción de los aparatos —que como prótesis visuales implican un desplazamiento del testigo— refiere una pérdida: “*La mirada humana ya no es un signo, ya no organiza la búsqueda de la verdad, la formación de su imagen*” (Virilio, 1989, p. 58). Como lo sostiene Virilio (1999), la invención de la luz y la aparición del motor transformarían nuestra percepción:

Es la “luz del tiempo”, o si se prefiere, el tiempo de la velocidad-luz lo que ha iluminado nuestro entorno, hasta el punto de que ya no parece un simple medio de representación semejante a la pintura, a la escultura o al teatro, sino como un verdadero medio de información. De ahí el desarrollo de la informática, desde la era de las calculadoras electrónicas hasta esta “imagería de síntesis”, esta numeración de la señal vídeo (como la señal de radio) que favorece la alta definición de la visión (y la alta fidelidad del sonido), en la que unidad de medida ese únicamente ese *big/seg* que designa la cantidad de información vehiculada por un mensaje, convirtiendo a la imagen en la forma más sofisticada de la información (p. 99).

En efecto, la transfiguración de lo real cambia la visión del mundo, al ser presentada la realidad como imagen no representada con el tiempo real, lo cual produce el fenómeno de ausencia del sujeto y del entorno: en la *representación* la transformación de la imagen por la acción de luz manifiesta formas de tiempo y la producción de fenómenos de *luminosidad* y *opacidad*; este último refiere el desplazamiento de la mirada subjetiva a una reflexión crítica de lo no visible.

Según lo anterior, en el tercer capítulo se apreciará que el arte de la representación y el arte de la presentación manifiestan la progresiva desaparición de la relación sujeto y mundo. Para esto *El jinete rojo* permite señalar la realidad accidental de la velocidad, la cual, una vez ha alcanzado su límite, está refiriendo al límite alcanzado por el conocimiento.

Capítulo 3.

Advenimiento de una visión sin mirada

Máquina de visión contiene una relación entre arte y estética constituida por los sistemas de representación que configuran una estética de la aparición con el arte plástico, así como una estética de la desaparición con la *representación* de las artes tradicionales y la *presentación* en directo de un lugar con las ondas electromagnéticas (Virilio, 1999, p. 10). De este modo, encontramos “dos modos de ver las apariencias de la realidad con dos tipos de luz”: directa e indirecta (Virilio, 2010, p. 29). Por esto, con la puesta en práctica de la velocidad pretendemos señalar la producción de un arte plástico de siglo XX que nos interpela frente al hombre y su invención.

3.1 Arte y realidad

La representación en máquina de visión se encuentra configurada por la *imagen*⁶, que simboliza la percepción de nuestro entorno (Virilio, 2001, p. 49). Dado que la imagen “basta para darle al arte su significación y su sentido” (p. 56), tiene en su función visual la estética de la comunicación, caracterizada por el espacio del silencio o “*silencio de la vista*, lugar de la experiencia de la duración de la exposición” de los objetos en nuestra percepción (p. 88). Esto señala los elementos que constituyen una *estética de la aparición* en Virilio, quien denomina *arte demostrativo* a las formas de representación que abarcan el arte antiguo hasta siglo XIX con el impresionismo.

La puesta en cuestión en la representación es la desaparición de un arte demostrativo por la introducción del fenómeno luminosidad, el cual impulsa la

⁶ “Imagen viene del latín *imago*, lo análogo a algo. Por ejemplo: la luna-imagen, análoga a la luna-real. Imaginar es producir imágenes en la imaginación, sinónimo de fantasear. Producir fantasmas que rondan por los territorios del arte y la utopía; esto es, desear otros mundos posibles. El arte, ya se ha dicho por parte de los filósofos como Lyotard, tiende a la figura, a deshacerse de las palabras para tornarse imagen. [...] La imagen cuando se muestra no basta con nombrarla. Lo visual de la imagen desemboca en la función estética de la comunicación. [...] Aquí la fuerza primordial de la imagen se hace presente y si pensamos en el arte en su momento indescifrable de la imagen, tendríamos que admitir que se trata de una extraña operación humana para decir lo indecible. Para pronunciar el mundo en su mudez” (Silva, 1990, pp. 47-69).

producción de un arte plástico, pues con la liberación de la velocidad también surge la libre expresión de la representación de lo real y el surgimiento de una expresión artística por la celeridad de sus partículas (Virilio, 1999, p.76). Este fenómeno caracteriza dos modos de ver la realidad: la producción de la imagen objetiva con el aparato técnico y la disolución de la imagen de lo subjetivo con la plasmación de la luz.

Virilio (1989) señalará: “A partir del siglo V el estudio geométrico de la visión formaba parte de las técnicas pictóricas que los artistas se dedicaban a codificar” (p. 27). Desde siglo XVI la perspectiva del punto fijo constituía la piedra filosofal del arte. Por tanto, la ruptura que introduce la perspectiva del movimiento produce una revolución histórica, al enunciar en sus formas la ilusión de la realidad, pues el funcionamiento natural del ojo humano es continuo movimiento y en el espacio real las cosas cambian constantemente su apariencia, mas no permanecen fijas⁷.

La puesta en práctica de la luz dio origen a un sistema de representación con el impresionismo, pues la producción de la imagen por el instante de la luz fusiona la línea de contorno y la forma de los objetos en el espacio real; de este modo, se produce la imagen del movimiento, en contraste con la producción de una mirada presa del detalle con la antigua percepción del punto de fuga.

La participación de la luz y su efecto cambiante sobre nuestro entorno desplazan la percepción en la fijeza como único modo de representación de la realidad; no obstante, el objeto técnico se fundamenta en la fijeza para la producción de las imágenes del espacio real con el ojo objetivo del aparato.

La representación del arte mostrativo se caracteriza por participar de una duración de tiempo; ese tiempo en el que se desarrolla progresivamente el movimiento de la mirada para producir la imagen del objeto. Pero también se caracteriza por la relación del sujeto con el material; este último, como sustrato

⁷ A este respecto, confróntese el documental *Grandes épocas del arte, siglo XX*, disponible en este enlace: https://www.youtube.com/results?search_query=arte+siglo+XX

donde persiste la aparición de la imagen del objeto —aparece, por ejemplo, el retrato o el paisaje—. Aquí el sentido del cuadro es el de ser una ventana que nos descubre diversos modos de ver. Entonces, establecer la verdad de lo real en la ilusión del pensamiento con la invención del artefacto conduce a una negación de la subjetividad visual. Virilio (2010) afirma en este sentido:

No podemos comprender el arte, la política, la sociedad sin tener en cuenta el nihilismo. El siglo XX, y el siglo XIX con Nietzsche, elevaron al trono una dimensión superior del nihilismo, que va más allá del individuo, del jefe de guerra, del asesino, figuras que abundan en la historia, y que se corresponde con un pensamiento, con una ciencia nihilista. Lo nihilista, hoy en día, es el conocimiento mismo (p. 53).

En su análisis de la percepción, el autor aborda la visión filosófica que hay detrás de la idea de progreso, no tratando de ir en contra de los instrumentos o de los artefactos que hacen posible la renovación de las apariencias con “el progreso de la velocidad, [...] el progreso de la química” (p. 50), sino desde su negatividad.

Lo que nos enseña el siglo XX es que es posible la destrucción total de la especie humana. Por esto, la fusión del hombre y el artefacto con la obra *El jinete rojo* nos permite señalar, en la visión filosófica de Virilio, la propuesta de una estética de la desaparición, representada por “un museo que reúna todo lo que se ha producido como accidente al producir objetos, sustancias, vehículos, etc.” (p. 47).

Por tanto, la visión expresionista que expone los sufrimientos de la humanidad con representaciones de la guerra muestra así la cara oculta de ese futurismo que exalta la idea de progreso, la belleza de la velocidad. “Antes, la estética era estética de la aparición: Miguel Ángel hacía aparecer a *Moisés*, Leonardo da Vinci hacía aparecer sobre la tela la *Gioconda* y Goya, *la Maja desnuda*” (p. 51). Se trata entonces de cuestionar que la expresión del horror se convierte en una cuestión no de contemplación de la belleza, sino de una estética de la desaparición que implica una preocupación ética.

La sociedad humana es responsable de la realidad que crea para sí misma; por esto se hace necesaria la observación de los efectos que surgen tras la idea de progreso. Por ejemplo, “en tiempos de Platón, en tiempos de Aristóteles

y de todos los grandes filósofos que han alimentado nuestro saber, la vinculación con la muerte era extremadamente limitada” (p. 53). De este modo, encontramos que el siglo XX se encuentra caracterizado porque la ciencia y el conocimiento se encuentran más ligados a la producción de la cultura de la muerte.

El futurismo fue un movimiento literario y artístico que apareció en Italia en el primer decenio de siglo XX, con la publicación de un manifiesto el 20 de febrero de 1909, en el periódico parisino *Le Figaro*, consolidándose desde entonces como primer movimiento de vanguardia. Tommaso Marinetti fue el impulsor de la ideología del futurismo. La promulgación del primer manifiesto tendrá lugar en París, capital de la cultura europea en su época. Al parecer, el desarrollo de la prensa italiana fue posible por esta ideología, pues sus textos eran publicados en revistas y periódicos por personas ajenas al movimiento, promoviéndose así un pensamiento que abarcó cuatro décadas (Llanos, s. f.)

Esta ideología se encontraba ligada a la modernidad, caracterizada por la ruptura con el pasado y la adoración a la máquina. Se determina en la acción de su pensamiento la creación a partir de la destrucción, y su contradicción respecto a usar ese conocimiento de los antiguos para producir sus nuevas invenciones. En efecto, la modernidad significa una ruptura con el tiempo histórico, una negación del pasado con afirmaciones como “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria”, como se lee en el numeral 10 del *Manifiesto futurista*.

La preocupación que implica producir en actos tales afirmaciones y gestar en la contradicción el progreso de la sociedad humana con la primacía de la razón, nos interpela respecto a lo que significa la negatividad que emerge con la exaltación a la velocidad. Encontramos el objeto de esta negatividad en la siguiente afirmación de Virilio (2010): “Para Aristóteles, el accidente es la otra cara de la sustancia. Según él, la sustancia es absoluta y necesaria, y el accidente relativo y contingente” (p. 48). Pues para Aristóteles una cosa no puede estar separada de su sustancia o entidad, sin la cual no puede ser la cosa

conocida o explicada. La sustancia es un compuesto de materia y forma. Así para Aristóteles la materia refiere aquello de lo que la cosa está hecha, por el ejemplo, la mesa está hecha de madera. En cuanto a la forma, refiere a lo que determina la cosa. Esto es, lo que hace que lo que sea lo que es, por ejemplo, lo que hace que la mesa sea mesa y no otra cosa. Entonces la forma es la esencia de cada realidad individual.

Además de la sustancia, también hay accidentes, lo que hace que accidentalmente la cosa sea lo que es cuando podría ser de otra manera. Así los accidentes se encuentran caracterizados por la cualidad, cantidad, lugar, tiempo, la posición, la acción y pasión. Entonces como sustancia, estamos condicionados a una causa material y a una forma que nos determina. Podríamos decir que *la velocidad* es la sustancia que en la civilización contemporánea produce sus accidentes, “representados por la generalización de acontecimientos catastróficos que se convierten en causa de ansiedad y angustia para las generaciones venideras” (Virilio, 2009, p. 13).

Entonces un accidente que señalamos de esta sustancia es la repetición del horror, pues “precisamente en la medida en que su repetición pasa a ser un fenómeno histórico observable con toda nitidez” (p. 16), nos encontramos con el efecto de una reducción del ámbito de la conciencia del individuo.

Dado que el propósito declarado de la revolución industrial del siglo XVIII consistía en la repetición de objetos estandarizados (máquinas, herramientas, vehículos...) o, dicho de otra manera, de las famosas sustancias incriminadas, hoy resulta lógico comprobar que siglo XX nos ha proporcionado efectivamente accidentes en serie, desde el Titanic en 1912 hasta Chernobyl en 1986... (p. 17).

Por esto la producción en serie de catástrofes se encuentra derivada de los grandes descubrimientos y de las grandes invenciones técnicas, por la tanto se debe admitir luego del accidente de las sustancias, el accidente del conocimiento:

El accidente es la aparición de una cualidad de la cosa que se hallaba en mascarada por otras de sus cualidades, la invención de los accidentes industriales en materia de transportes (terrestre, marítimo, aéreo), o la de los accidentes posindustriales en los campos de la informática y la genética, significaría la aparición de una cualidad que se mantuvo oculta por muchísimo tiempo debido al escaso progreso de los conocimientos científicos, en contraste con la amplitud de los conocimientos “espirituales y filosóficos”, de esa sabiduría

acumulada durante la historia multiseccular de las civilizaciones (Virilio, 2015, p. 19).

Por esto en referencia a la ideología futurista y su exaltación a la velocidad nos encontramos frente a una negatividad que pretendemos señalar al nombrar los instrumentos que median para su representación.

La modernidad significó la delegación a la mirada objetiva la interpretación de nuestros modos de ver, pues la creencia en la ciencia ha liberado a la sociedad de la responsabilidad de su progreso. Entonces con la representación plástica el efecto de barrido de la velocidad de la figura del hombre y el caballo en "El jinete rojo" señala que la fusión del hombre con el artefacto en la historia de la civilización "mediante la ciencia y la técnica, la sustancia producida, ya sea electricidad, y con ella electrocución, ya sea un objeto enorme como un barco, y con él su naufragio, el avión con su caída, los virus o las bombas", constituyen la representación de la distorsión de la realidad.

Por tanto la visión filosófica de Virilio (2010) consiste en "invertir la idea filosófica ligada al progreso al incluir el accidente" (p. 50). Por eso no se trata de ir en contra del conocimiento, sino que la sociedad humana este en capacidad de reflexionar seriamente respecto a lo que hemos producido como sustancia, y reunir los efectos devastadores que ha producido una sociedad gobernada por la razón.

Tenemos que el motor es el vehículo en el que la velocidad se encuentra ligada al progreso, señalando un efecto con la siguiente afirmación de Virilio (2001): "Los antiguos inventaron y representaron el mundo de los hechiceros, pero el mundo del Odio es una invención moderna" (p. 53), pues la representación de la velocidad también implica la figura de la destrucción.

Lo anterior implica para el sujeto la observación de las catástrofes que han modificado la realidad por la experimentación de la ciencia con toda forma de vida ocasionando estragos producidos con la genética, la química, la biología y la mecánica" (Virilio, 2010, p. 50). Los cuales se encuentran representados por

acontecimientos catastróficos como “el *Titanic* en 1912, hasta Chernobil en 1986, pasando por los crímenes de la humanidad de Hiroshima y de Nagasaki” (p. 50).

Respecto a una dimensión estética, la visión de Virilio de la idea de un museo que reúna todos estos acontecimientos que se suceden como realidades producto de la invención, no refiere a la visión expresionista, reaccionaria del impacto del choque, del golpe, del incendio y los cuerpos ardiendo, sino la consolidación de un museo del accidente que implica la representación de la incapacidad ética del individuo para afrontar el uso de su inteligencia. Además filosófico al plantear la relación de la sustancia y del accidente, y la necesidad de equilibrio para existir como especie humana:

Puesto que la sustancia es *absoluta y necesaria* (para la ciencia) y el accidente es *relativo y contingente*, ahora podemos identificar la “sustancia” con el *comienzo* del conocimiento, y el “accidente”, con el fin de esa intuición filosófica cuyos iniciadores fueron Aristóteles y algunos otros (Virilio, 2009, p. 27).

Entonces la necesidad de analizar lo que surge ante nuestra mirada debe participar frente a lo que sucede como accidente en nuestras vidas, pues el conocimiento impone su realidad, por ejemplo, pretendemos llamar progreso a la bomba atómica. Si inventar la sustancia es generar indirectamente el accidente, podríamos aceptar que toda invención tiene una pérdida (p. 55).

En primer lugar, en el siglo XVIII, la revolución —o, más exactamente, las revoluciones, la norteamericana y la francesa— trajo aparejada la conocida sucesión de conmociones políticas que culminó en la implosión de la Unión Soviética a finales del siglo XX, sin olvidar la revolución nihilista del nazismo. [...] Sostenidas por el progreso tecnocientífico, estas revoluciones políticas derivaron en una infinidad de revoluciones energéticas e industriales, como la de los transportes o las telecomunicaciones (p. 73).

Estas causas determinan modos de ver la realidad que podrían ser de otra manera, pues el gobierno de la razón, la revolución del pensamiento, la renovación de las apariencias, implican una pérdida de la sensibilidad en el sujeto. Por ejemplo, escenas de guerra, catástrofes, masacres que a manera de incesante repetición de dramas es televisada, impera en la actualidad como una experiencia cotidiana. Esto nos interpela frente a la historia respecto a la necesidad de responder a una exposición del accidente del conocimiento que ha desplazado otros modos de ver la realidad.

Con relación a la renovación de las apariencias, aparece el síntoma de una pérdida de la sensibilidad visual del sujeto en relación con el artefacto o aparato de ver, y se encuentra ligado el fenómeno tiempo. Para Virilio la representación de lo real con las artes tradicionales participan de un tiempo de duración, pero también con dicha relación surgen las apariencias del tiempo diferido y del tiempo real.

Virilio afirma que pasamos de un tiempo de duración a un tiempo que se expone con el aparato técnico, la cámara de fotografía produce una captura de las apariencias que va siendo superada en principio por “la escasa sensibilidad de la luz con las primeras placas que exigían un largo tiempo de exposición para obtener la imagen del objeto” (Benjamin, 2011, pp. 8-11).

Como nueva técnica de representación, los inicios del daguerrotipo producían una imagen que participaba de la duración del instante, esto permitió un nuevo modo de ver la exposición de la duración, confiriéndole una significación a la imagen, pues la imposición de la instantaneidad fotográfica redujo la imagen del objeto a una copia o simulación de lo real.

La renovación de las apariencias se encuentra caracterizada por el nacimiento del retrato con la cámara de fotografía y la utilización sistemática de *la detención sobre imagen*; como sentencia de ejecución: *La muerte de los ojos*” (Virilios, 2001, p. 63); es decir, la pérdida de la sensibilidad visual del espectador o testigo de su experiencia con las cosas que le rodean.

Para Virilio (2001), hay dos versiones de un arte en la estética de la desaparición, pues “la *photo-finish* impone a las diversas “representaciones artísticas” la instantaneidad de su violencia, y el arte moderno, como la guerra [...] es solo un exhibicionismo que impone su voyeurismo terrorista: el de la muerte en vivo” (p. 62), generando la producción de un arte terminal que no atenta contra la figura del objeto sino también a la figura humana, expresión estética que aparece tras la segunda guerra mundial.

Los modos de ver producidos por las técnicas de percepción, configuran el arte de la representación y el arte de la presentación. En efecto, el arte de siglo XX es denominado por Virilio (2001, p. 55) un *arte despiadado*, profanador de las formas por la aceleración de la velocidad y la alta definición de lo ópticamente correcto. Lo ópticamente correcto refiere con la expresión “no hay política sin propaganda”, a los medios de comunicación como la radio, la televisión y el cine, caracterizando el desdoblamiento de la percepción con la introducción de las prótesis visuales en nuestra experiencia cotidiana. Pasando de lo cognitivo a la visión simple de las cosas. Por ejemplo, cuando se ha hecho de las masacres, las guerras, la tortura, un evento televisado, efectuando un acostumbamiento a la indiferencia:

La *óptica correcta* significa la desaparición de la pintura, del dibujo, del grabado. [...] Ante la imagen “eficaz”, “espectacular”, ante las proyecciones, los poderosísimos haces de luz, las video-instalaciones o la alta definición, cualquier otra figuración, cualquier otra sensibilidad óptica queda relegada, apartada, en beneficio de lo que denomino el *arte del motor*, el arte de la motorización, que abarca también las pantallas, los pixeles, lo digital (Virilio, 2010, p. 15).

La representación que precede hasta la invención del motor y configura con las artes plásticas una imagen de lo real, constituyen las representaciones del tiempo de la duración. Si “*lo inmóvil hace visible*, y que da la ilusión de ver, de tener el tiempo de ver” (Virilio, 1996, p. 79), es entonces lo “inmóvil” una cualidad del arte que desaparece con la captura del instante, es decir con la imagen o fotograma. Mientras lo “inmóvil” caracteriza la sucesión del instante para producir la obra de arte.

En el arte plástico europeo de siglo XX con el manifiesto futurista de 1910⁸, los pintores italianos hacen una apología de la máquina y de la velocidad, hacen del movimiento una representación estética que permite señalar en la obra “El jinete rojo”, pues el aparato técnico como punto de partida de renovación de las técnicas de percepción, trae la llegada de imágenes a gran velocidad⁹, por el

⁸ Al respecto, véase el documento de F. Marinetti: *Manifiesto futurista*.

⁹ Por ilustrar un ejemplo, vemos que la obra futurista de Carlos Carrà *Caballo y jinete*, de 1913, muestra este proceso de descomposición de la figura, el impacto de la luz sobre los objetos, y así la producción de una imagen barrida por la velocidad.

efecto de división y de superposición de acciones sucesivas en un mismo plano, para poder transmitir la idea de simultaneidad.

Señal la expresión artística futurista *El jinete rojo* el impacto de la luz al atravesar los objetos, la descomposición de la figura y una imagen distorsionada por su velocidad. Constituyendo un nuevo modo de ver que irrumpe con el carácter inmóvil del soporte y la contemplación del arte a favor de la primacía del carácter móvil con el perfeccionamiento del ojo objetivo con el aparato.

Por un lado, en Virilio señalamos con el carácter inmóvil la participación de una época de la historia donde el tiempo estaba constituido por la alternancia de la luz del día a la noche, significando esta alternancia el tiempo verdadero. Determinando una época de la sociedad humana donde la población era fundamentalmente campesina, basada en una economía agraria con ciudades poco desarrolladas, en las que los artesanos tenían sus talleres para trabajar sus materias primas.

Siguiendo, los dadaístas frente a esa aclamación de la belleza a la velocidad y de su exaltación de la guerra como higiene del mundo (Virilio, 2001, p.49), ironizaba en sus representaciones el ideal del progreso técnico. También el surrealismo surgió como heredero del dada, y “ambos movimientos fueron una respuesta de los artistas frente al horror de la primera guerra mundial (1914-1918). Cuya expresión artística significaba el rechazo de considerar la ciencia y la guerra como medios del progreso. Pues “si los gobernantes y sus razones de Estado eran capaces de declarar guerras, ¿qué significaba exactamente ser racional?”. Por tanto el propósito del surrealismo consistió en liberar el arte de cualquier norma o regla regida por la razón, decidiendo eliminar las secuencias lógicas de la mente y sustituirlas por el absurdo”¹⁰.

El impacto de la luz y el perfeccionamiento del objeto técnico, son los aspectos que producen las formas de la representación del tiempo y permiten

¹⁰ Documental *Summa Pictorica-10- Vanguardia-Postmodernismo*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pw3WIRxqqqM>

señalar que la revolución y la guerra, producen una estética de la desaparición en el pensamiento de Virilio.

El progreso de la ciencia y del objeto técnico, tiene origen en la guerra, y ésta, produce la organización de nuestro espacio, el cual está representado por la ciudad, puesto que solo la ciudad constituye el *espacio público* donde tiene lugar la *imagen pública*, con la puesta en práctica de la luz. En efecto “la iluminación desborda los lugares donde contribuía a hacer lo real ilusorio –teatros, palacios, ricos hoteles o jardines de príncipes. “La luz artificial es en sí un espectáculo ofrecido a todos” (Virilio, 1989, p. 20).

La representación de la perspectiva del punto fijo constituía con el arte clásico, la imagen del objeto. Señala con la invención de la luz, la aparición de nuevas interpretaciones de lo real al ser liberado el arte de la servidumbre del espacio visual. La imagen de lo real basada en la percepción del movimiento produce el arte de una *estética de la desaparición*, la “utilización sistemática de la detención de la imagen de un objeto”, y “que (...) no sólo concierne al dominio de la representación (...), sino al conjunto de nuestra visión del mundo” (Virilio, 2001, p. 64).

A su vez, liberar el arte de ser imitación del objeto, ligado a la luz, aparece el movimiento, la velocidad y la transformación de las apariencias. Estos constituyen los tres elementos que caracterizan la libertad del pensamiento para experimentar al sujeto y al mundo, y produce la representación de su accidente en la imagen que expresa el horror de esa libertad de la razón.

La percepción del movimiento introducirá un fenómeno de aceleración con la primera guerra mundial en 1914, “supuso, pues, una revolución de los métodos de percepción (Virilio, 1997, pp. 28-29). Este período histórico de la sociedad europea se encontraba marcado por la ruptura con todo régimen tradicional.

De esta ruptura nacerán las figuras del futurismo (1907-1918), y la desaparición de un arte plástico de la estética de la aparición, por ejemplo temas como el retrato, el desnudo, entre otros., los cuales representan la imagen del

tiempo de la duración y donde la mirada participaba de la contemplación del entorno. Por eso el progresivo desarrollo de la imagen del movimiento que era la vida moderna, producirá la realidad objetiva con la ciencia, la máquina y la tecnología.

La transformación técnica y económica tras la segunda revolución industrial, dará origen a la invención de la electricidad y la aparición de un tiempo cuantificable, este último del que es símbolo el reloj, permitió organizar la vida del hombre en torno a la fábrica (Virilio, 1997, pp. 20-21). Por otro lado, la renovación de la apariencia expresará la producción de la figura del horror.

En tanto el arte implica una mirada política, social, cultural y crítica del mundo en que vivimos, abordamos en el pensamiento de Virilio su mirada del arte con las figuras de las vanguardias artísticas de siglo XX, la aparición de un fenómeno de opacidad con la imagen de la destrucción no solo del objeto sino también de la figura humana, ésta última, reflejada en la producción de un arte terminal que muestra en directo la aniquilación del cuerpo por medio la grabación de video (Virilio, 2001, p. 62), y refleja en su representación la condición existencial del sujeto tras la segunda guerra mundial.

Virilio aborda en la expresión artística de siglo XX, la producción de la figura del horror en las formas del expresionismo alemán, manifiestando con la pintura las atrocidades de la guerra; y con el cine, la proyección de la imagen de opresión y violencia, caracterizando el instinto asesino del hombre¹¹. Para ilustrar un ejemplo de lo que significa el impacto de la guerra en la representación, Virilio retoma una frase dicha por el pintor Pablo Picasso a un alemán que lo interrogaba respecto a la creación de su pintura en 1937, diciendo: “*¿Guernica? ¡Es obra de ustedes, yo no fui su autor!*” (Virilio, 2001, p. 54). Por eso la expresión artística de la realidad de la guerra nos interpela frente a lo que acepta la sociedad humana como libertad de pensamiento.

¹¹ Véase a este respecto el documental *La historia del cine*, disponible en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Hk9a5ggr32k>

En síntesis, estética de la desaparición también nos habla de la pérdida de la mirada subjetiva, tras la formación de imágenes con el aparato:

La representación, es ver el mundo de otra manera. La invención del baile, del teatro, de la pintura o la escultura suponen una nueva visión del mundo y, por tanto una nueva realidad. Los artistas crean realidad creando nuevas visiones del mundo. [...] El arte renueva la visión del mundo (pero ésta renovación va a constituir una pérdida, una desaparición de lo subjetivo). Toda visión queda ahora fagocitada por lo ópticamente correcto (Virilio, 2010, p. 26).

Pues la aparición de la instantaneidad fotográfica produjo la ruptura del carácter inmóvil de la duración, el punto fijo era el eje central de la representación; y con la renovación de la apariencia, la fijeza de la mirada como condición necesaria para captar la imagen de lo real, era sustituida por la pantalla. La perspectiva de la ilusión del movimiento con la revolución del motor despliega así un fenómeno de luminosidad, impactando la transformación de la forma de tiempo y lo que esto implica en la percepción del sujeto, la distinción entre lo real y verdadero.

3.2 El horror en la estética de la desaparición

En la obra *El jinete rojo* queremos señalar que el símbolo de la velocidad implica la imposición de la mirada objetiva, donde el aparato es el vehículo que tiende a una simplificación, una reducción de nuestro tiempo de la duración, necesaria para nuestra experiencia con los fenómenos sensibles, afectando los modos de ver en el sujeto. El surgimiento de una estética refiere al problema de la relación del hombre con su entorno e implica la ruptura de la relación arte y naturaleza. Esta relación dará origen a una estética de la desaparición que producirá la imagen del horror a partir de dos acontecimientos históricos. Pues se encuentra generalizada por la producción de un arte que expresa el horror con las dos guerras mundiales, con esto, la aparición de un arte siniestro.

La revolución industrial introduce con el aparato el progresivo desplazamiento del carácter inmóvil, el cual dio origen a un modo de ver lo real en una sociedad basada en una economía agraria, caracterizada por la vida del

campesino y su actividad regida por la duración de la luz natural del día; produciendo el arte plástico de un ritmo de vida que transcurría más lento. El tiempo de la duración, implica la relación del hombre y la materia. Y sitúa la problemática de la relación, arte y naturaleza. Pues desaparece una estética con la introducción del aparato como vehículo de sustitución. Con esto, el origen de las artes del motor (Virilio, 2010, p. 38).

En tanto el hombre iba mejorando su técnica, es decir el perfeccionamiento de su vehículo, se iba estructurando así con la máquina o aparato, una sociedad fundamentada por el capitalismo. Cuando Virilio aborda en este sistema lo que implica el concepto de fabricación, que es la perspectiva de lo industrial, vemos que esta se expande no solo a la industria de las cosas, también a una industria de la vida, donde también los hombres son materia prima, afirmando que “con la industria farmacéutica y el desciframiento del genoma humano, todo lo que vive queda atrapado en un orden industrial absoluto” (Virilio, 2010, p. 36).

Esa relación del hombre y el aparato implica una relación “arte y genética”, (2010, p.34), dando lugar a una “expresión artística que pasará a manifestarse en los cuerpos de los individuos. Así el nuevo expresionismo, el expresionismo genético” es el arte plástico que usa su cuerpo como materia prima para la producción de su expresión artística. Así el “*body art* propone modificaciones corporales, y esto se encuentra vinculado a la genética (p. 43).

Para Virilio la aparición de una estética del horror produce un arte terminal, pues es el propio cuerpo sufre la tortura y es aniquilado (p. 41). Manifestando con la acción de la desaparición de la materia, una característica apreciable en el arte contemporáneo desde el cubismo a la abstracción.

Con la desaparición de la forma del objeto, Virilio afirma la pérdida de la mirada subjetiva, pues lo que nos determina la producción de una imagen de la estética de la desaparición con el arte contemporáneo, es resultado de la revolución y la guerra. Por esto, la representación plástica del horror es la manifestación del impacto de la invención del motor. Virilio nombra dos

acontecimientos que van a producir un reflejo de la condición humana que determina esa relación del hombre con su invención y ausente de ética:

Surgida de la Primera Guerra Mundial y que pronto favorecería el espanto de la segunda, en Auschwitz y en otras partes, ha tenido como primera denominación *expresionismo*, y como segunda denominación *surrealismo*; ese surrealismo nacido de la atrocidad de lo real. [...] Desde el fin de la Guerra Fría, la indiferencia al horror tiene por denominación *terrorismo* (Virilio, 2006, p. 55).

La expresión artística de una cultura de la muerte con el *expresionismo* y la representación del *surrealismo* como rechazo a la razón con el mundo de los sueños. Con el arte el problema de la relación del hombre con su entorno, por la ruptura que supone lo subjetivo con el siglo XX, denominando “el siglo terrorista” (Virilio, 2010, p. 40), y situando aquí la producción de una imagen de aspecto violento. De ahí que la estética de la desaparición refiera a una imagen del horror. El autor indica en este sentido:

[La ciencia] adelantaba la civilización, permitía civilizar lo salvaje, civilizar lo que estaba en el estado bruto de la animalidad y la barbarie. De tanto desarrollar esta civilización de la ciencia se ha acabado militarizándola. La militarización ha traído el uso de armas químicas en la guerra de 1914, las exterminaciones de masa del nazismo y el estalinismo, y finalmente la bomba atómica y la nuclearización (p. 54).

Esto implica con la industria militar el control que esto ejerce sobre los ciudadanos, de modo que los complejos de la industria militar son una amenaza para la democracia, puesto que la militarización de los conocimientos y de la información lleva al totalitarismo. Así tecnologías como drones, misiles inteligentes que mantienen un control de disuasión en el mundo, advierte a no perder el sentido crítico respecto a los avances tecnológicos.

El progreso determina una sustitución de la mirada subjetiva, pues “las artes del motor [...] —incluida, claro, la máquina fotográfica— triunfan sobre las artes manuales a partir de 1918 y durante los años 20 y 30. Luego con la revolución del cine hablado: la imagen muda es aniquilada; se pasa de la caverna de Platón, de las imágenes y sus sombras [...] a las imágenes que hablan” (p. 41).

El silencio en el arte se encuentra ligado a la contemplación, la duración del tiempo, y la relación del hombre con la materia. Con la persistencia del material como soporte de la imagen se aprecia el paso de la evolución del cuadro que representaba la pintura a cuadro electrónico (p. 29). Encontramos una representación de lo analógico y lo digital. Lo primero con las artes tradicionales, producidas con la luz natural y la electricidad; lo segundo por las tecnologías del tiempo real.

En la representación Virilio determina que la velocidad absoluta significa el límite del conocimiento, por esto la obra “El jinete rojo” produce la afirmación que determina la cualidad del accidente con la invención del motor, y es la producción de un arte de la guerra. Puesto que no hay guerra sin percepción del campo de batalla. Y ha sido la percepción un sistema visual que ha superado sus límites con el aparato visual.

Estética de la desaparición implica con la invención del motor la producción de un arte de la guerra, donde “el campo de percepción se convierte repentinamente en un *campo de batalla*. El *Grito* de Edvar Munch constituye la figura del expresionismo alemán, produciendo la imagen del *espanto*, caracterizando así ese período histórico de los años 1920 y 1930”, con la Segunda Guerra Mundial (Virilio, 2001, p. 101).

Por otro lado, máquina de visión distingue dos tipos de velocidad, la velocidad del ser vivo o metabólica, y la velocidad tecnológica con las prótesis visuales como el cine, la televisión, el ordenador. Virilio afirma que los sistemas audiovisuales con las prótesis tecnológicas constituyen el advenimiento de una sociedad de la comunicación ligado a la industrialización de la visión (Virilio, 1986).

Al constituirse lo verdadero en la percepción de lo objetivo, se efectuaba en “las ciencias humanas una detención en detrimento de las ciencias exactas, éstas últimas experimentan la inteligencia, fenómenos de percepción y la decisión que hasta el presente era patrimonio de la filosofía” (Virilio, 1988). Para Virilio una

realidad establecida en la ficción del movimiento, en tanto la realidad es accidental, determina que “la guerra es un accidente de la historia”.

Podemos decir que una de las cualidades de ese accidente es ser sustitución, por esto el símbolo del hombre fusionado con la máquina o aparato, desemboca la producción de un arte genético. Con la revolución industrial se expande “la producción en serie de la materia viva: eso mismo es la clonación” (Virilio, 2010, p.61). Tenemos que el arte genético “reproduce la representación” de la materia y manifiesta la crisis del arte contemporáneo, reflejando el carácter destructivo de la ciencia y su militarización, implicando “lo que tiene que ver con la vida política, con la biología, con la modificación del mundo” (pp. 62-63).

Por otro lado, la representación del movimiento, siendo el cine la aparición del séptimo arte, el cual contenía a todos los demás, con la emancipación de “la informática y de la cibernética, con las técnicas digitales, superarán todas las representaciones de tipo analógico. Así tenemos el *hardware*, la descodificación de las imágenes en píxeles y ese lenguaje binario llamado digitalización (p. 47).

Cuando Virilio aborda la representación en máquina de visión, está refiriendo a la aparición de un arte mecánico, denominándolo *arte del motor* y también implica el concepto de fabricación (de películas, fotos, vídeos).(pp. 38-39). Encontramos con las artes del motor que la imagen como objeto de la representación es convertida en producto.

Desde esta perspectiva la siguiente afirmación de Virilio “se prescinde del hombre porque es un producto de la naturaleza y no es aún un artefacto y, como consecuencia, la estética desaparece” (p. 39), es lo que denomina una “estética de la desaparición”, y se caracteriza por la representación de la ruptura de la relación del hombre con la naturaleza, reflejada en la expresión de la tortura permanente del cuerpo, la cual produce la imagen del horror con las guerras mundiales. Nombrando con el arte de siglo XX, la producción de un horror estético que aparece con el expresionismo plástico, “los artistas ilustran ese nihilismo, ilustran la muerte” (p.40).

En 1909 el futurismo proclamaba “la guerra como higiene del mundo” (Virilio, 2001, p. 49), la plástica aclamaba la belleza de la velocidad, imponiendo la introducción de su dimensión un nuevo modo de representación caracterizado por “el poder del color, la liberación de la forma y la ruptura con el representacionalismo, apareciendo las innovaciones radicales artísticas como símbolo permanente de los logros de la modernidad”¹².

La liberación de la expresión artística tras la ruptura del carácter inmóvil de la duración, efectúa una transformación de la figura hasta su desaparición, lo cual significa el fin del arte representativo por el surgimiento de un arte presentativo (2001, p. 56), que ofrece “*la presencia misma del acontecimiento* con la instantaneidad fotográfica y la cámara de cine” (p. 59).

El arte presentativo es lo propio de una *estética de la desaparición* y evidencia con el arte contemporáneo una “crisis del sentido” (Virilio, 2001, p. 88), caracterizado por ese nihilismo que ha invadido al hombre europeo tras la segunda guerra mundial, apareciendo con esto la representación de las figuras del horror (Virilio, 2010, p. 42).

Tenemos que la sustitución de la mirada subjetiva, expresa otra cualidad, la “simultaneidad”, lo cual es el nuevo estado de lo real, es decir, la imagen de la velocidad producida con la exposición del tiempo de la duración o tiempo histórico, haciendo que no se contemple directamente el paisaje, sucediendo una percepción indirecta de lo real a través de la pantalla. Para Virilio “el cuadro también es una ventana. Y de hecho, la video-vigilancia también puede entenderse como un enmarcar lo real a la velocidad de la luz. La televisión puede considerarse un cuadro electrónico” (Virilio, 2010, p. 29).

Entonces, la velocidad produce la negación del sujeto, pues con la desaparición del arte ha ido paralela la del hombre. Esto nos cuestiona respecto

¹² Una explicación especializada puede verse en el documental *Summa Pictorica: vanguardia-postmodernismo*, que puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=pw3WIRxqqqM>

al desarrollo progresivo de las técnicas de percepción, la producción de una *tecnociencia*:

Producto de la confusión fatal del instrumento operatorio y de la investigación exploratoria, la ciencia moderna se ha apartado de sus fundamentos filosóficos. [...] De hecho, si “la experiencia del pensamiento” está en el origen de las ciencias experimentales, ¿cómo dejar de subrayar hoy día la decadencia de este procedimiento mental y *analógico* en beneficio de procedimientos instrumentales y *numéricos*? (Virilio, 1999, pp. 11-12).

La realidad virtual es producto de la sobrevaloración del pensamiento lógico, el cual ha alcanzado su límite en un mundo globalizado. En efecto la conquista de la velocidad absoluta confina a la sociedad humana a un no-lugar, su finitud, encerrado en sí mismo (p. 105). Virilio aborda frente al problema de tiempo histórico, la primacía del tiempo real, implicando el lugar de la “distancia y la extensión”, donde aparece las relaciones de proximidad con los otros y las cosas.

En síntesis, el trayecto de la percepción tiene como punto de partida la experiencia sensible y evoluciona a través del vehículo hacia la producción de la realidad digital. Como lo objetivo fundamenta lo verdadero, en efecto la sociedad humana es conducida a una simplificación de la percepción con la ilusión locomotriz, la cual apunta a sustituir la realidad misma del entorno y al hombre (Virilio, 1989, p. 47).

Máquina de visión analiza la realidad objetiva y la producción de una estética de la desaparición a través de un procedimiento de sustitución de lo real por la persistencia retiniana. Manifiesta con el fenómeno de luminosidad las figuras de una plástica que se oponen a la negación de lo subjetivo (p. 52). De la representación a la presentación de la imagen como imagen no representada con el tiempo real, Virilio acentúa en el paso de lo analógico a lo digital, el condicionamiento de nuestra percepción del entorno. Por otro lado, la implicación del progreso de la cultura técnica con la cultura atómica signa una gran revolución, pero ahora también tiene un lugar privilegia la informática:

Sin embargo, de que se puede llegar a un control de las poblaciones utilizando la informática y la robótica. [...] Recordemos que la cibernética –del griego

Kubernana: “dirigir”–, trata procesos de mando y comunicación entre los hombres y las máquinas (Virilio, 1997, pp. 34-35).

Así con el desarrollo de la ciencia y la técnica, Virilio (1997) plantea una problemática con la conjugación de “los seres vivos y los objetos técnicos” (p. 35). Ante esto propone la emergencia de “hacer un museo con todo lo que se ha producido como accidente al producir objetos, sustancias, vehículos, etc. (...) Y no solo exponer los objetos y las sustancias innovadoras de la ciencia y la tecnología” (Virilio, 2010, p. 49). Por esto la necesidad de un arte plástico de la crítica de ese “materialismo histórico del siglo de las máquinas” (Virilio, 2001, p. 58).

Pues con la tecnología se da una programación de lo real, desapareciendo el devenir que caracteriza el tiempo histórico. Entonces si el hombre y la invención producen una estética de la desaparición, qué expresión artística plástica puede surgir después de una representación de la cultura de la muerte, la destrucción de lo vivo. Caracterizando en la desaparición, la presentación del objeto en primacía del tiempo cero.

Conclusiones

La revisión realizada del concepto máquina de visión en la obra de Paul Virilio, permitió abordar con las categorías: percepción y representación, la relación de la *velocidad* con la noción de *tiempo*. De ese tiempo que el sujeto crea para sí mismo con la revolución industrial. Apareciendo el tiempo del reloj con la fábrica y el surgimiento de las artes del motor de siglo XX, inicia una nueva experiencia con las apariencias de la realidad. Lo cual significó una ruptura con la tradición académica y los comienzos de la modernidad, denomina su época por la representación del movimiento.

Lo que implica la determinación del progreso para la evolución de la sociedad humana, nos lleva a replantearnos continuamente por qué seguimos obligados a ser introducidos en ese mundo tecnológico, por ejemplo la Internet, son ejemplo de sustitución de la interacción con la interactividad. Por esto la necesidad de convertirnos en testigos desde una postura crítica de nuestro “aquí y ahora”, lo que ha sido la historia del mundo al conquistar la velocidad expandiendo una producción de la catástrofe.

Virilio aborda con estética de la aparición y estética de la desaparición, la relación del sujeto con la materia y con el objeto técnico. La velocidad como medio del vehículo o artefacto inventado por el hombre impulsando una sociedad humana donde el ideal de progreso se ve deformado por los efectos que produce. Puesto que el arte implica una mirada política, social, cultural y crítica del mundo en que vivimos, nos interpela frente a lo que interpretamos como real en un mundo sustituido por la percepción objetiva con el aparato.

Al elegir como objeto de estudio la obra de arte *El jinete rojo*, pintura futurista del pintor italiano Carlos Carrà, me permitió señalar las características encontradas de la revisión que hago de máquina de visión con las categorías de percepción y representación. Me permitió comprender la fragilidad de las apariencias al ser establecida con el conocimiento, la fijeza en la mirada objetiva.

La representación del jinete y el caballo, nos refiere a la simbiosis del sujeto con el objeto técnico, siendo este último, el objeto de análisis de máquina

de visión. Entonces para mostrar la revisión de la velocidad con el aparato, señalamos con la aclamación de lo nuevo, una época de la historia impregnada de tradición y academicismo, en Italia, donde tuvo origen el impulso violento de un poder maligno que con el conocimiento, se vuelve destructivo del ser humano y de toda forma de vida. Cuyo modelo lo tenemos con la experimentación y la guerra.

La revisión de los fenómenos de luminosidad y opacidad, los cuales refieren a una transformación de la percepción con la invención del tiempo por el hombre, nos devela otras consideraciones del tiempo. Así con el tiempo diferido y el tiempo real, se encuentra la reproducción de un mundo objetivo y la negación de la mirada subjetiva.

También, señalamos con las artes tradicionales y las artes del motor, los contenidos de la categoría de la representación, permitiendo establecer las diferencias que caracterizan a unas de las otras. Las primeras representan una estética de la aparición, ligadas al tiempo de la duración, donde participa la experiencia directa del sujeto con el entorno. Con las artes del motor, la representación de una estética de la desaparición, convirtiéndose en negación de la participación de la mirada subjetiva por una mirada más eficaz de lo real.

Virilio afirma que la cultura y la verdadera comunicación necesitan de la duración del tiempo, pues solo de este modo ocurre el vínculo social, la relación con los otros y lo otro. Pues la aceleración de la representación del mundo supera el tiempo de duración del sujeto para formar la imagen de las apariencias, restando el tiempo para discernir entre lo verdadero y lo falso.

Entonces, la necesidad del hombre de representar el entorno visual lo lleva por medio de los vehículos que inventa a igualar la realidad. Inicialmente la representación de lo real por el artista plasma en sus creaciones el efecto de la luz que incide sobre la apariencia de los objetos, develándonos una definición de las formas del entorno, aportándonos un sentido crítico de la realidad del pensamiento que domina en una época determinada de la historia.

En este caso, siglo XX se encuentra caracterizado por la crisis del sentido. Por la producción de un arte plástico decadente, manifestando la persistencia de producir una realidad figurada por la guerra y el accidente del conocimiento, con la catástrofe y la destrucción. Por esto el arte plástico nos revela los efectos nefastos producidos por la experimentación de la ciencia y su falta de responsabilidad ética frente a toda forma de existencia, la del hombre, la de los seres vivos y la del medio ambiente.

Máquina de visión tiene origen con la aparición de las artes del motor, por esto nombramos los aparatos que participan de la nueva experiencia de la realidad y tiene implícita en su producción visual una forma de tiempo, la cual desplaza otras formas de representación de la realidad con el arte plástico. Pues el objeto técnico visual tiene la capacidad de disminuir el tiempo de captura de las apariencias, de poner en marcha un tiempo detenido con la producción del fotograma, de varias instantáneas que puestas a gran velocidad sobre un proyector, nos permite ver realizarse ante nosotros la acción del movimiento. Todo es animado con la cámara de cine.

La acción de la persistencia retiniana introduce por defecto un adormecimiento del sentido visual para sentir la realidad del entorno, es la relación con el otro. Pues ésta acción tiene implícita la indiferencia y la exclusión de la presencia de ser testigos de lo acontecido en nuestro entorno. El paso de ser testigo a ser espectadores implica una pérdida de la mirada subjetiva por la primacía de la indiferencia, caracterizada por el espectáculo televisado de la destrucción y la muerte.

Frente a la velocidad, el sujeto no está capacitado para pensar, pues la percepción demanda un tiempo de duración para aprehender la realidad y dotarla de significado. Por esto Virilio aborda con los acontecimientos históricos de la humanidad, la necesidad de producir un museo de los accidentes que contenga todo lo producido de la invención y la guerra, la cual refleja la fragilidad de las apariencias. Lo demuestra por ejemplo con Chernobyl, producto de una experimentación científica, producida con la electricidad.

Por un lado, señalamos en la revisión de las categorías la característica fundamental de la relación de la velocidad con el fenómeno tiempo, por esto con la expresión plástica *El jinete rojo*, la producción de la sustancia y el accidente, significó la fusión del hombre y el aparato, el ideal del progreso. Por esto desde la perspectiva de la sustancia y el accidente, Virilio nos propone hacer un ejercicio de pensamiento, que nos permita percibir de manera crítica la aceleración de la historia y la capacidad del individuo constituido de una biología, de una capacidad natural de racionamiento, la posibilidad de invertir, de transformar la realidad haciendo un uso realmente ético del conocimiento, pero ese gobierno no es claro. Hemos delgado nuestra capacidad de percepción a las máquinas o aparatos de prótesis humanas.

En *máquina de visión* identificamos dos categorías, *percepción* y *representación*, concibiendo una multiplicidad de realidades aparentes con el sujeto. Su génesis aparece tras el agotamiento del modo tradicional de conocer la realidad basado en la experiencia del pensamiento. No obstante los órganos sensoriales de la visión no permitían abarcar la realidad la imagen objetiva, lo que lleva al sujeto a superar los límites del mundo físico con la invención de instrumentos ópticos que empiezan a sustituir la visión directa por una visión indirecta mediada por el ojo mecánico. La representación de la realidad objetiva irá siendo perfeccionada con las tecnologías de la percepción y de la representación, permitiendo ver más y mejor lo no visto de las cosas que nos rodean.

De modo que el sujeto como centro visual del entorno es sustituido por el advenimiento de una percepción asistida en la que deja de devenir vidente para habitar un mundo representado, percibiendo del mundo real la imagen que es percibida por la máquina de la realidad objetiva.

Contribuimos desde la perspectiva de Virilio al denominar que la función del arte es ser resistencia, la participación continua de la expresión plástica no de los efectos materiales y figurativos que expresan el modo de vida que produce la realidad del hombre en términos de la tecnología, sino exponiendo el impacto que

tiene para el sujeto la representación de un devenir posible de la humanidad. De esta manera podemos identificar y revertir las sustancias que no deberían participar más para un verdadero progreso de la sociedad humana. Si atendemos al sujeto del tiempo histórico desde la perspectiva de la sustancia y el accidente, se nos ofrece un modo de ver la teoría de la velocidad para la comprensión de nuestra sociedad actual. El hombre de la historia ha evolucionado gobernado por la velocidad, donde el poder y la riqueza, fundamentan la política y el gobierno del mundo.

De lo anterior, determinamos que el tipo de arte plástico producido por una época que vive la vida en términos de la tecnología, es un arte de la opacidad, en tanto este emerge de la mirada crítica de lo producido por el hombre como sustancia y lo llamado progreso con la ciencia.

Bibliografía

- Arte Historia.[ARTEHISTORIA]. (2008, enero 24). La vida social a finales del siglo XIX. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AFP-sQrBzdY>
- Benjamín, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro libros, Madrid.
- Deleuze, G. (2008) *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Dubuffet, J. (1974). *Escritos sobre arte*. Barcelona, BARRAL EDITORES.
- Gaby, Imhof-Weber. [SpanishLitFilm].(2012, Abril 23). *Grandes Épocas Arte 10 Siglo XX*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8Q6FFzATDQM>
- History Channel. [Moshe Deaner]. (2015, Agosto 6). Historia del motor, Maravillas Modernas. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1Xw18At-Dw4>
- Llanos, A. (s. f.). *Comunicación de masas y futurismo: la conformación del público y la escena mediática*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150739.pdf>
- López Quintás, A. (1977). *Estética de la creatividad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Silva, A. (1990). *Las imágenes: ¿nos hablan?* Revista Javeriana SIGNO y PENSAMIENTO, 9 (16).
- Sureda, J.[Manga Lugo]. (2011, Septiembre 13). *Summa Pictorica-10-Vanguardia-Postmodernismo*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pw3WIRxqqqM>
- Tommaso.F.M. (2014). *Manifiesto futurista*. Recuperado de http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf
- Virilio, P. (1986, Mayo 2). *La máquina de visión*. EL PAÍS (Madrid). Recuperado de http://elpais.com/autor/paul_virilio/a/

- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Virilio, P. (1989). *Máquina de visión*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Virilio, P. (1996). *Arte motor*. Buenos Aires: Manantial.
- Virilio, P. (1997). *Paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós.
- Virilio, P. (1997). *Cibermundo, la política de lo peor*. Entrevista con Philippe Petit.
Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. (1999). *Inercia Polar*. Trama editorial.
- Virilio, P. (1999). *La Bomba informática*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.
- Virilio, P. (2006). *Ciudad Pánico, El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Virilio, P. (2009). *El accidente original*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Virilio, P. y Baj, E. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Virilio, P. (1988, Noviembre 1). *La máquina para acortar el tiempo*. *EL PAÍS* (Madrid). Recuperado de http://elpais.com/autor/paul_virilio/a/