

# EL INCONSCIENTE ÓPTICO EN WALTER BENJAMIN

## THE OPTICAL UNCONSCIOUS IN WALTER BENJAMIN

DANIEL FELIPE FRANCO <sup>56</sup> Y CARLOS MARIO FISGATIVA <sup>57</sup>

**Resumen:** Este ensayo muestra la importancia del “inconsciente óptico”, término acuñado por Walter Benjamin para referirse a la gran expansión perceptiva correlativa de la llegada de la cámara fotográfica, el cinematógrafo y la experiencia psicoanalítica, configurando una propuesta alternativa que problematiza el concepto de espectador, fundamental para el surgimiento de la Estética. Esto se logrará poniendo en contexto un modelo que hace referencia a la visión fragmentada, en donde la totalidad del campo visual es reemplazada por el detalle y la experiencia del *Shock*. Igualmente, se cuestiona una noción de espectador como sujeto racional, autónomo, recurriendo al psicoanálisis y a algunos planteamientos de Benjamin. De modo que, se realiza un acercamiento al concepto de inconsciente óptico benjaminiano, a partir de algunas de sus obras más representativas, para abordar la discusión en torno al concepto de espectador en contraste con la pretensión de un espectador pasivo.

**Palabras clave:** cine; detalle; estética; fotografía; inconsciente óptico; modernidad; psicoanálisis; sujeto espectador.

**ABSTRACT :** *This essay shows the importance of the “optical unconscious”, a term coined by Walter Benjamin to refer to the great correlative perceptive expan-*

*sion of the arrival of the photographic camera, the cinematograph and the psychoanalytic experience, configuring an alternative proposal that problematizes the concept of spectator, essential for the emergence of Aesthetics. This will be achieved by putting into context a model that refers to fragmented vision, where the entire visual field is replaced by the detail and experience of the Shock. Likewise, a notion of the spectator as a rational, autonomous subject is questioned, resorting to psychoanalysis and some of Benjamin’s approaches. So, an approach to the concept of the Benjaminian optical unconscious is made, based on some of his most representative works, to address the discussion around the concept of the spectator in contrast to the claim of a passive spectator.*

**Keywords:** Cinema; Detail; Esthetics; Modernity; Optical Unconscious; Psychoanalysis; Photography; Spectator Subject.

## INTRODUCCIÓN

**Partimos de la actual importancia de Walter Benjamin para la comprensión del término “estética”, ya que sus elaborados análisis culturales, de los medios y de historia del arte, así como su reflexión sobre el tema del espectador, resultan determi-**

<sup>56</sup> Daniel Felipe Franco es profesional en filosofía de la Universidad del Quindío (Colombia), investiga acerca de la estética en la filosofía contemporánea. También lleva a cabo procesos de creación y difusión artísticos y musicales.

<sup>57</sup> Carlos Mario Fisgativa es profesional en filosofía de la Universidad del Quindío (Colombia), Magíster en filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia), Doctor en filosofía de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Actualmente es docente e investigador del Programa de Filosofía de la Universidad del Quindío (Colombia), investiga en los grupos Marginalia y Política de esta universidad en temas como las humanidades, las posthumanidades, la estética, la filosofía contemporánea francesa, la obra de Jacques Derrida y de Walter Benjamin. [carlosmfisgativa@hotmail.com](mailto:carlosmfisgativa@hotmail.com) <https://orcid.org/0000-0001-5213-8675>

**nantes a la hora de emprender un estudio que amplía los horizontes de la estética. Tomamos como principal punto de discusión el “inconsciente-óptico”, término acuñado por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, para denotar la gran expansión perceptiva que se dio con la llegada de la cámara fotográfica y del cinematógrafo. Resulta que, con estos elementos, el filósofo elabora su análisis respecto de la técnica en relación con la cultura visual de los siglos XIX-XX, marcada por el problema de la reproducibilidad y las nuevas condiciones en las que se ve sumido el espectador.**

Además, ya a inicios del siglo XX el psicoanálisis juega un papel fundamental en lo que tiene que ver con el modo de concebir la idea de “sujeto”. Ha sabido llevar hasta sus límites la suposición referente a la existencia de un yo o una instancia real y dominante llamada conciencia. La forma de entender la mente humana que imperaba hasta antes del siglo XX, constituida y desarrollada en el ámbito psicológico a partir de los avances epistemológicos en la ciencia natural, sufre una gran sacudida debido, en gran medida, a los estudios de Sigmund Freud. Con la introducción de la práctica psicoanalítica, se evidencia el importante papel que cumple el inconsciente a la hora de entender la *Psykhé*, además, genera la necesidad de interpretar no solo signos sino también síntomas, lo que resulta de importancia para nuestra aproximación estética (Didi-Huberman, 2010; Haggelstein, 2005; Fisgativa, 2015). Teniendo en cuenta lo que Freud en su obra *Psicopatología de la vida cotidiana* (1999) denomina “actos fallidos”, en tanto manifestaciones inconscientes cuya naturaleza gobierna la vida cotidiana del ser humano, y a partir de lo que en su obra *La interpretación de los sueños* llamó teoría de los sueños, además del método de asociación libre desarrollado a lo largo de sus estudios, surge la necesidad de considerar ciertos factores que, aunque indeterminados, entran a jugar un papel importante a la hora de entender aquello que los griegos llamaban *Psykhé* y que para los modernos fue alma o mente. El inconsciente pasa a ser un elemento imprescindible para todo lo que tenga que ver con el ser humano y su forma de concebirse a sí

mismo, cuestionando la conciencia como instancia dominante de la subjetividad.

En este encuentro entre psicoanálisis, teoría de los medios y del arte, se hace posible abordar un tema esencial tanto para el arte moderno como para la filosofía contemporánea. Se trata de la cultura visual del siglo XX condicionada por el auge tecnológico gestado por invenciones de finales del siglo XIX, que tienen amplios desarrollos y difusión a inicios del siglo XX. Es allí que se concibe la propuesta benjaminiana como un intento de interpretar un tránsito que involucra toda una cultura visual moderna, la cual comprende un sujeto que visualiza o que juzga en relación con las emergentes condiciones técnicas que alteran los modos de producir, difundir y exponerse a las imágenes; para tratar esta cuestión nos apoyamos principalmente en el concepto benjaminiano de “inconsciente óptico”. Al respecto, indagamos: ¿qué función cumple la idea de un sujeto espectador en un escenario tecnológico como el posterior a la revolución industrial? O ¿cómo se contrasta esta idea de sujeto espectador con la pretensión de una estética determinada y subsumida por lo racional? Esto nos obliga a repensar, en analogía con la experiencia psicoanalítica, el significado de una experiencia estética dada por la percepción visual.

La problemática que se indaga en este estudio tiene como referentes algunos debates estéticos, dado que advierten sobre las profundas distorsiones y transformaciones que la técnica fotográfica y/o cinematográfica introducen en lo que podría ser una experiencia estética (Aguilar, 2008). De tal modo, en esta interpretación de los desarrollos benjaminianos, en los que no solo aparece la cuestión de la técnica sino también la del espectador, van surgiendo nuevos matices de experiencia estética que pueden ser pensados en analogía con la perspectiva psicoanalítica.

Asimismo, cabe destacar la importancia que ha tenido, en la recepción de la obra benjaminiana el concepto de detalle, a partir de la semejanza de la fotografía y el cine con el psicoanálisis, como una posibilidad de abordar una teoría de los medios de

Benjamin (Weigel, 2012), lo que es importante para replantear la relación entre técnica y estética. También, existen obras teóricas que llevan como título este término benjaminiano, apropiándose para elaborar un examen propio referente a la cultura visual de la modernidad temprana (Krauss, 1997).

Algunas vertientes de la recepción de la obra de Benjamin (Derrida, 2013; Rancière, 2009; Crary 2008; Barthes, 2006) ubican su pensamiento en un cuadro de pensadores que tienen en común cuestionar los cánones estéticos. Además, otros teóricos de la época de Benjamin, como Einstein (2008), identifican el vanguardismo con una revolución estética que busca contrastar los cánones de la cultura burguesa europea. Esto permite, a la vez, ejemplificar cómo la irrupción de las vanguardias es un preludio de lo que sería su método constructivo (López, 2013; García, 2010; Fisgativa, 2013). Lo que sugiere una corrección de los supuestos estéticos heredados por una de las tradiciones filosóficas que se ocupan del arte.

## EL PROBLEMA DEL ESPECTADOR EN LA ESTÉTICA

**La Ilustración plantea un escenario para el nacimiento de la estética en correspondencia con la comprensión del sujeto propia de esas teorías y del contexto económico y cultural de la burguesía emergente (Eagleton, 2006). El pilar en el que pretende soportarse una autonomía estética es el sujeto autónomo y eminentemente racional. Un lugar en donde el arte y la belleza puedan ser juzgados desde una posición en la que el sujeto está separado de los diferentes procesos sociales. Lo que se resalta en este caso es la pretensión moderna de constituirse en una percepción pura, racional, que podría perfectamente ubicarse en la categoría del sujeto espectador; una especie de “cogito de la visión”, en donde ver implica saber. Una autonomía del juicio estético que, perfectamente, podría remitirnos a Kant (2007) y a la *Crítica del juicio*.**

Según se desprende de los planteamientos de Kant,

la estética se ha centrado en quien experimenta un placer cuando realiza el juicio estético, dicho juicio puede universalizarse porque se remite a la “esfera total de *los que juzgan*” (Kant, 2007, p. 41), a pesar de carecer de concepto y de no hablar del objeto. Tal paradigma estético “vincula al arte y la concibe desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte, que le exige al arte la así llamada experiencia estética” (Groys, 2015, p. 10). Por su parte, Oliveras (2005) hace referencia a la estética como “un producto de la Ilustración”, nombrando a Kant como aquel que fija una autonomía estética:

sin olvidar los aportes de filósofos como Addison, Hume o Burke, será Kant quien fije de modo concluyente ese estatuto, al separar la nueva disciplina de las demás esferas del conocimiento (científico) y de la moral, dominios hasta entonces indistintos y que aún hoy pueden llegar a confundirse (Oliveras, 2005, pág. 23).

Según la definición descrita por Walter Brugger, la estética viene siendo aquel sentimiento frente a la belleza que presupone una realidad en ella. Una manifestación subjetiva de una universalidad que equivale a la consecución de un conocimiento vía sentimiento. En efecto, Brugger menciona una primera acepción dada por Baumgarten, quien “señaló ya como fin de la estética la perfección del conocimiento sensorial como tal en el cual reside la belleza” (Brugger, 1969, pág. 188). Precisamente, en 1750 Baumgarten define la estética como “teoría de las artes liberales” o “ciencia del conocimiento sensitivo” (2014, p. 32), supone una jerarquía entre facultades de conocimiento, una superior, objeto de la lógica, y una inferior para el conocimiento estético “propio de la percepción” (Baumgarten, 1999, p. 77-78). Según R. Bayer (1965), para Baumgarten al igual que para Kant, “el conocimiento sensible perfecto puede ser universalmente compartido” (p. 184), lo cual denota un intento por fundamentar principios en torno al funcionamiento de la facultad perceptiva. Una intención de constituir una racionalidad perceptual pura que lograría expandirse y solidificarse con el predominio idealista de la estética alemana, y gracias a la herencia epistemológica que requiere de

la existencia de un yo o un sujeto de conocimiento (el cogito ergo sum cartesiano).

Sería logro de Kant, en su *Crítica del juicio*, el constituir la estética como una disciplina autónoma, centrada en aquel (sujeto espectador) que tiene juicios reflexionantes acerca del sentimiento de lo bello. Y de aquí precisamente es de donde se desprende el matiz universalizante de la estética, al buscar fundamentar principios para la *aisthesis* que se puedan imponer de manera formal y universal (aunque carezcan de conceptos). Sin embargo, como explica Didi-Huberman en *Ante la imagen* (2010), a pesar de que fingen seguir la veta de la tercera crítica kantiana, en la historia del arte y la estética ha predominado el modelo epistemológico de la primera crítica.

## LO INCONSCIENTE Y LA FRAGMENTACIÓN DEL SUJETO

**En contraste con el desinterés, la autonomía del campo estético o de las obras con las que se busca “diferenciar una esfera llamada arte de aquellas otras búsquedas humanas, cognitivas, religiosas, éticas, económicas o de cualquier índole” (Jay, 2003, p. 146), Terry Eagleton señala que lo estético no puede considerarse ajeno o autónomo frente a ordenes sociales, económicos e ideológicos concretos (Eagleton, 2006, p. 53-54; 1998, p. 23). Para Benjamin la recepción y la interpretación de las obras de arte son cambiantes con el tiempo, es por ello que la percepción debe pensarse como afectada por condiciones culturales, técnicas e históricas, por lo tanto, su perspectiva problematiza “cualquier posibilidad de espectador contemplativo” (Crary, 2008, p. 44). El inconsciente óptico permite problematizar al sujeto de la creación y recepción del arte, dejando en evidencia que la consideración estética del arte, la recepción o experimentación no son atemporales ni ajenas a la mediación técnica y a las condiciones culturales y económicas en las que es posible.**

Precisamente, en “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, Benjamin realiza

una objeción a lo que él llama un habitual malentendido sobre *l'art pour l'art* (“el arte por el arte”), refiriéndose a aquella tradición estética idealista que se origina en Kant, la cual postula una autonomía del arte. Dicha objeción consiste en lo que a ojos del autor se puede denominar una crisis de las artes, evidenciando que las obras de arte no pueden pensarse aisladamente de los fenómenos sociales. Así, Benjamin se refiere a este principio idealista como “una bandera bajo la cual navega un bien que no se puede declarar, dado que aún no tiene nombre” (Benjamin, 2010, pág. 308). Además de referirse a una “trampa romántica”, cuya pretensión es el aislamiento de la política contra toda manifestación moral entusiasta. En una época en la cual las condiciones tecnológicas se alteran radicalmente y se masifican las manifestaciones culturales que van en busca de los espectadores, resulta necesario repensar la relación del arte con la política.

La autonomía estética requiere de un sujeto autónomo en sus juicios sobre el arte y la belleza, una posición contemplativa en la que el espectador está supuestamente separado de los múltiples procesos sociales y de su propia corporalidad. Ahora bien, no consideramos la esfera de lo estético como una excepción frente a otras prácticas humanas. Por el contrario, como veremos más adelante, el inconsciente óptico benjaminiano nos enseña el vínculo que une el arte a todos los diferentes aspectos de la esfera social y al arte como manera de llegar a y de expresar a las masas.

Por su parte, Rosalind Krauss realiza un importante abordaje del inconsciente óptico Benjaminiano con la intención de señalar una serie de falencias y contradicciones en la cultura visual moderna. La pensadora estadounidense acude al inconsciente óptico en un libro homónimo, prescindiendo de un estudio sobre la técnica, para elaborar un análisis de la forma en que opera, en el seno de la modernidad temprana, el fenómeno percibido perspicazmente por Benjamin. Para R. Krauss, “el mar es un medio privilegiado para el modernismo, por su aislamiento perfecto, su separación de lo social, su efecto de repliegue sobre sí mismo y, por encima de todo, su

apertura a una plenitud visual que es en cierto modo elevada y pura” (Krauss, 1997, pág. 14).

Ahora bien, los postulados freudianos acerca del psicoanálisis son de gran ayuda en este punto. El psicoanálisis ha sabido llevar hasta sus límites la suposición tan marcada de la existencia de un yo o una instancia real y dominante llamada conciencia.<sup>58</sup> Descartes, por ejemplo, afirmaba una dualidad entre una *Res cogitans* y una *Res extensa* (una sustancia pura pensante y otra material y mecánica) separadas pero conectadas por la glándula pineal, reconociendo que no solo “sus naturalezas son diversas, sino en cierto modo contrarias” (Descartes, 1977, pág. 14). Para Descartes, la facultad cognoscitiva sería el espacio donde la subjetividad se manifiesta de manera plena prescindiendo del cuerpo que entraría a formar parte de aquella sustancia material. En este orden de ideas, el cuerpo estaría “formado y compuesto por cierta configuración de miembros y otros accidentes semejantes, mientras que el alma humana no está compuesta así de accidentes, sino que es una sustancia pura” (Descartes, 1977, pág. 14). Sin embargo, el psicoanálisis ha cuestionado la existencia única de este espacio como instancia dominante subjetiva y ha sabido introducir una nueva terminología para tratar y comprender el funcionamiento de la psique inseparable de lo somático.

Es de este modo como, en *El malestar en la Cultura* (1992), Freud advertía acerca de tres instancias psíquicas que forman la realidad psíquica del ser humano: el yo, el super yo y el ello. Allí, el médico vienés se refiere a esta cuestión cultural como prin-

cipal causante de hostilidad y sufrimiento en el ser humano. Esto, como afirmaba Freud en *El porvenir de una ilusión*, debido a que la cultura es “producida por la presión que ella ejerce, por las renunciaciones de lo pulsional que exige” (Freud S. , 1992, pág. 15). En la medida en que la cultura se entretiene en la vida del ser humano, puede empezar a evidenciarse una división entre los elementos contrarios que conforman la psiquis (el super yo y el ello), cuyos síntomas inciden directamente sobre el yo. Es así como se introduce el concepto del “yo”,<sup>59</sup> como única certeza posible, y el “ello” como una especie de “yo” cuya existencia continúa hacia adentro. Estos son los límites que Freud concibe como indeterminables,<sup>60</sup> pues el yo existe de manera expuesta a perturbaciones. Ahora bien, la diferencia respecto a Descartes es que Freud concibe el “yo” como una construcción elaborada mediante un proceso gradual en el cual se adquiere conciencia; a esto llama el sentimiento “yoico”. Asimismo, Freud trae a colación el concepto de actos fallidos, elaborado en *Psicopatología de la vida cotidiana*, para expresar “cuán lejos estamos de dominar las peculiaridades de la vida anímica mediante una figuración intuible” (Freud S. , 1992, pág. 71), pues el pasado puede persistir conservado en la vida anímica.<sup>61</sup>

Estas cuestiones no solo remiten a lo psicoanalítico, sino que tienen lugar en otras áreas de indagación. Francis Macdonald Cornford ofrece un intento abordar tales problemáticas desde una perspectiva diferente a la psicológica, gracias a que sus estudios sobre filosofía antigua siempre tuvieron en cuenta tanto el factor consciente como el Inconsciente. De

---

<sup>58</sup> Concepto heredado y constituido formalmente a partir de toda una tradición filosófica enfocada en establecer unos principios sobre el funcionamiento de las operaciones mentales, cuyos principios conducen al conocimiento de las cosas. Cada una de estas teorías tiene algo en común; suponen con gran seguridad aquella instancia en donde surge el conocimiento del modo de actuar de los individuos, así como de la naturaleza. Muestra de ello es la cantidad de tratados acerca del entendimiento humano que se puede encontrar entre el siglo XVII y XVIII, lo cual supone una antropología previa a todo estudio filosófico.

<sup>59</sup> Así se refiere Freud al yo cartesiano; un yo intuible.

<sup>60</sup> A diferencia de Descartes que afirmaba que aquel límite se hallaba en la glándula pineal.

<sup>61</sup> Aquí Freud se está refiriendo al papel tan importante que juega el inconsciente, en tanto que es un factor del cual no se puede prescindir, pues forma parte de la psiquis; siempre está allí así no nos demos cuenta a simple vista.

hecho, “siempre tuvo presente que todos los sistemas de pensamiento religioso y filosófico tienen dos lados, el consciente y el inconsciente, o (tomando una pareja de equivalentes aproximados) el intelectual y el instintivo” (Cornford, 1974, pág. 14). Es decir, el inconsciente no es algo de lo cual se toma la deliberada decisión de tenerlo en cuenta o no; éste “está presente siempre y en todas partes” (Cornford, 1974, pág. 28). Vemos que Cornford lleva los postulados freudianos más allá del ámbito psicológico, afirmando que la filosofía y el lenguaje y, por lo tanto, el pensar, el actuar o, para el propósito de este escrito, el acto de observar, involucran procesos y movimientos que van desde lo múltiple indeterminado (motivacional) hacia lo determinado (conceptual).

Esta cuestión bien podría abordarse desde el planteamiento de J. F. Lyotard. Cuando se pregunta por la importancia de la actividad filosófica arguye relacionándola, precisamente, con los actos fallidos freudianos. Acto fallido es “la ocultación de un objeto o de una situación para la conciencia” (Lyotard, 1989, pág. 79). La filosofía es, en este sentido, un acto fallido (Lyotard, 1989, pág. 79). Es tal el motivo por el cual Lyotard asimila la importancia del filosofar al movimiento del deseo, pues de allí surge el motivo que lleva a un individuo a inclinarse por una determinada cuestión. Filosofar es atender al movimiento del deseo que invita al ser humano a permanecer en la multiplicidad de sus impulsos vitales. Por ello se señala que “con la filosofía el deseo se desvía, se desdobra, se desea” (Lyotard, 1989, pág. 98)”. Así pues, interrogarse ¿por qué filosofar? es equivalente a preguntarse ¿por qué desear? (Lyotard, 1989, pág. 98).

Aun así, el tema del inconsciente sigue siendo motivo de diversidad de interpretaciones en lo que tiene que ver con su consistencia y naturaleza. Un motivo impulsor no sólo para la filosofía, sino para el arte que exigía ser comprendido desde los desafíos generados por el psicoanálisis. El concepto de espectador que heredamos de la estética antes del siglo XX

puede recaer sobre esta problemática y que, como menciona Krauss, es la falencia de la cultura visual moderna en su intento por constituirse una racionalidad perceptual pura, que ignora los múltiples factores inconscientes que entran allí a jugar un papel importante: factores referentes a esa “filosofía no escrita” que postula Cornford, cuyo hecho de ignorarse por completo, siguiendo a Krauss, es el origen que impulsa el concepto moderno de espectador dado por una idea de sujeto, según el cual ver implica conocer y reafirmar la unidad racional del sujeto<sup>62</sup> de conocimiento.

Se puede evidenciar que ver implica un sin número de cosas más que el simple hecho de proyectar o recibir una imagen dada por una instancia pensante, consciente, o un yo autónomo y escindido por completo tanto de su entorno social y técnico. Las implicaciones de esta nueva área de conocimiento (del psicoanálisis) repercuten sobre el concepto de sujeto espectador derivado de la estética. Esto permite afirmar que, en paralelo con el psicoanálisis, otras áreas del saber, en este caso el arte, conforman un determinado espacio de proyección de imágenes derivado, a la vez, del contexto social que representa las primeras décadas de la pasada centuria. De aquella época se resalta el movimiento Avante-Garde, caracterizado por poner de manifiesto los postulados freudianos desde el campo de lo pictórico.

Desde el punto de vista del espectador, el modelo visual que propone la Avant-Garde consiste en, siguiendo a Einstein, poner en contexto un modelo de función psicológica dinámica:

Constatamos la ruptura total entre el objeto y el conjunto de signos automatizados y convencionales que, dada su comprensión fácil y su diverso uso, se perciben biológicamente. El objeto es un conjunto de experiencias mixtas que nos permite desencadenar, a través de él, un gran número de reacciones diversas (Einstein, 2008, pág. 41).

<sup>62</sup> La idea de sujeto que se funda a partir de Descartes. Es la representación aquí lo que está en juego.

En este caso, se intenta dilucidar modos alternativos de ver la historia del arte respecto a una visión adiestrada y automatizada propia de la llamada estética burguesa heredera de La ilustración. Un cuestionamiento de la temporalidad y la espacialidad, así como de la idea de un sujeto espectador, lo cual hace temblar los cimientos de la lógica misma. Un intento por situar la historia del arte más allá de los cánones impuestos por la estética tradicional y, así mismo, conducir al arte hacia una revolución en contra de estos principios. Una rebelión de la visión en la que, en este caso, es expresada por la técnica artística propia de la *Avant-Garde*. Cabe destacar, pues, las ideas de Carl Einstein, ya que constituyen un aporte en lo que tiene que ver con el inconsciente óptico y con el movimiento *Avant-Garde* y su desarrollo en la Europa a comienzos del siglo XX. Sus reflexiones cuestionan los principios estéticos vigentes en su época: el predominio cultural de la llamada estética burguesa. Sus ideas revolucionarias se extendían desde lo político hacia el campo del arte y su forma de concebir la idea de espectador apuntando hacia un cambio en la cultura visual marcado por la idea de inconsciente óptico.

De ahí precisamente la afinidad que se le suele otorgar a Benjamin respecto a movimientos vanguardistas como el surrealismo y los de *Avant-Garde*, pues coinciden en el desprendimiento de la idea tradicional de espectador que tan solidificada estaba en ese entonces. Respecto a Benjamin, también se puede decir que sus ideas revolucionarias se extendían desde lo político hacia el campo del arte y su forma de concebir la idea de espectador. La evidente relación de afinidad con el surrealismo y el dadaísmo una afinidad retroalimentada por la crítica- respuesta a lo que él mismo denominó la “estetización de la política”.<sup>63</sup> A esta estetización, se le enfrenta la politización del arte, como forma de revolución política que también es una revolución de la sensibilidad,

que apunta hacia formas alternas de percepción, representadas en gran parte por el vanguardismo. El dadaísmo y el surrealismo logran ejemplificar la manera en que el arte ejercer una crítica a la sociedad negando la autonomía del arte.

## EL SHOCK Y EL INCONSCIENTE ÓPTICO

**La idea de espectador juzgante, pasivo o contemplativo que nos plantean algunas perspectivas estéticas, se enfrenta a una serie de interrogantes que tienen que ver con el auge tecnológico de las últimas décadas del siglo XIX. Lo que genera otras condiciones para pensar la experiencia estética y el funcionamiento del inconsciente óptico en la modernidad tardía, a diferencia del rol del espectador en el contexto de las estéticas de La ilustración. Precisamente, se trata de una experiencia estética particularmente alterada por los cambios en la cultura visual en el contexto de la reproducibilidad técnica y masificada (Vaccari, 2006; Fisgativa, 2015).**

Cabe resaltar que la invención de la fotografía, y posteriormente del cine, contribuyeron para alterar el modo en que se experimentan las imágenes, involucrando el aspecto inconsciente en la percepción óptica. Lo que Walter Benjamin llamó “inconsciente óptico” y que implica una expansión perceptiva que presenta una manera, analógica al psicoanálisis, de dar cuenta de un aspecto de la visión que no se había podido analizar antes: la cámara fotográfica con sus herramientas, con su alcance técnico y su capacidad de dar acceso a otros espacios para la percepción; lo cual no se lograba con el arte pictórico y otras artes de lo visual. De allí que “las dificultades que la fotografía había planteado a la estética tradicional resultaron un juego de niños en comparación con las que el cine le tenía reservadas” (Benjamin, 2003,

---

<sup>63</sup> La estetización de la política es un término acuñado por Benjamin al fenómeno relacionado con el proceso mediante el cual el arte pasa a estar al servicio de la política, refiriéndose, concisamente, al contexto en el que vivió, en el cual el régimen nazi estaba consolidándose. Así, en este contexto histórico se empieza a hacer común la propagandización de la guerra y de un determinado estilo de vida relacionado a la creciente cultura de masas.

pág. 63). Sin embargo, no quiere decir esto que solo la invención de estos artefactos fue la causa de esa transformación en el arte y en los perceptores, pues, como bien lo resalta Crary (2008), el advenimiento del cine y de la fotografía responde también a condiciones económicas, tecnocientíficas y culturales. Esto no es ajeno a los debates filosóficos y teóricos de inicios del siglo XX (Heidegger; 1996, 2007; Malraux, 1965; Einstein, 2008).

En efecto, la proliferación y circulación de imágenes y de reproducciones de obras de arte, su mercantilización y una imagen del mundo indisociable de la técnica, ofrecen las condiciones para configurar el concepto benjaminiano de inconsciente óptico, y la correspondiente idea de espectador, en la cual los parámetros estándares de la estética, en los que recae la categoría de sujeto espectador, resultan problemáticamente insuficientes (Fisgativa, 2015). Los modos de experimentar las imágenes a partir del auge tecnológico que comienza en pleno siglo XX, impulsado, como se dijo anteriormente, por las diferentes condiciones económicas y culturales, y ejemplificado claramente en el cine y la fotografía, obligan a redefinir la experiencia del espectador. En efecto, la obra de arte, en una época donde la reproductibilidad técnica es la condición de su existencia y circulación, termina por formar un nexo particular con lo social (Ruiz, 2006).

Entonces, a partir de un esclarecimiento de la figura benjaminiana del operario de la cámara/cirujano, plasmada en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, y por la profunda afinidad entre cine, fotografía y psicoanálisis (Aguilar; 2008; Derrida, 2013), se puede sostener que es la fotografía y el cine, en la modernidad tardía, lo que nos permite acceder a un inconsciente óptico, del mismo modo que el psicoanálisis permite acceder al inconsciente instintivo.

El cine entra a jugar un papel esencial para la cons-

trucción de una idea de espectador, pues la invención de la cámara fotográfica y su perfeccionamiento, manifestado en el cinematógrafo, determinan el modo en que se experimentan las imágenes, marcado por un proceso de masificación y de reproductibilidad técnica. Esta forma de ver cuestiona la posibilidad de un sujeto espectador invariable ante los efectos de los medios técnicos. Es una experiencia que “nace del reemplazo del ojo por la cámara y del comportamiento diferente de la naturaleza ante ésta: la sustitución de la conciencia como instancia estructurante del espacio, las imágenes y el tiempo por el inconsciente óptico” (S. Weigel, 2012, pág. 25).

También hay otro factor de relevancia para la problemática que presentamos. Se trata del detalle en el seno del surgimiento de nuevos modos de proyección de imágenes determinados por nuevos medios técnicos, así como por una nueva terminología. Con la fotografía, se inicia una reivindicación del paradigma del observador en el que el detalle pasa a ser carácter fundamental. Precisamente, Weigel afirma que el tratamiento del detalle está ligado a las reflexiones benjaminianas acerca de la nueva cultura visual.

En sus inicios, cuando era común el debate acerca de si es la fotografía un arte, ilustradores como J. Leighton planteaban una oposición entre fotografía y arte, siendo este último aquel en el que la totalidad se plasmaba. Con la fotografía ocurre lo contrario: “el detalle puede ser considerado como un síntoma de los primeros tiempos de la teoría de la fotografía, dominado por la oposición espíritu/arte/todo versus letra/máquina/detalle” (Weigel, 2012, pág. 22). Entonces, nos enfrentamos a la especificidad de esta idea del detalle, se trata de su aspecto espacio/temporal relacionado con la ampliación y el efecto *Shock* al que Benjamin se refiere.

Por una parte, vemos en “Pequeña historia de la fotografía” (2007) a un Benjamin que apenas alcanza a

introducir al final de su ensayo el concepto de *Shock*, asociándolo a la fugacidad de las imágenes, inaugurando así un nuevo aspecto del detalle. Ya en su ensayo sobre la obra de arte relaciona ampliamente el *Shock* con la técnica de la cámara lenta y de las imágenes móviles (la imagen cinematográfica). En el cine, el principal elemento de distracción radica en el hecho de introducirse en el espectador como un choque (*Shock*). Elemento que Benjamin describe como táctil, pues dicho contacto con el espectador consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que le impiden el libre flujo de sus ideas. Benjamin destaca así un fenómeno muy particular en el cine, y es su capacidad de brindar la sensación de un aspecto de la realidad libre del aparato, mediante una compenetración con este mismo. El choque es liberado como efecto de la técnica cinematográfica. Entonces,

“inconsciente óptico” significa que con la ayuda del aparato se producen imágenes, en cuya percepción desaparecen las condiciones de su producción técnica, mientras que, al mismo tiempo, su estructura medial se inscribe en la physis. En este sentido, el inconsciente óptico del cine tiene acceso al inconsciente en sentido psicoanalítico a través del ritmo temporal de las imágenes (Weigel, 2012, pág. 37).

De ahí lo ilustrativo de la figura del cirujano, similar a aquel operario de la cámara que se acerca e introduce en el espectador con una precisión quirúrgica, tocando al paciente-espectador, accediendo a otro escenario repleto de enigmas por descifrar. Es por ello que la proyección cinematográfica se asemeja a la escena de la sesión psicoanalítica, en la que los detalles o fragmentos más triviales ofrecen desafíos a la comprensión. También es esta la posición de Derrida: “la percepción cinematográfica no tiene equivalente, pero es la única que puede hacer comprender a través de la experiencia lo que es una práctica psicoanalítica” (Derrida, 2013, pág. 334). Para Derrida, entonces, nos psicoanalizamos en el cine, allí se manifiestan nuestros espectros proyectados en una pantalla. Nos hipnotizamos y plasmamos allí imágenes que provienen del inconsciente: una situ-

ación hipnótica de gozo que hace que los fantasmas personales salgan a interactuar.

Por otra parte, la ampliación como herramienta técnica propiamente fotográfica, hace posible y exige otra legibilidad, la producida mediante la expansión de la imagen, que implica “materialidad, superficie y huellas en lugar de códigos iconográficos e imágenes oníricas ocultas en lugar de motivos” (Weigel, 2012, pág. 26). De lo que se trata aquí es de volver enigmático de aquello que se cree reconocer bajo el nombre de imagen. Un gesto de pensamiento con respeto a las imágenes que abre un nuevo tipo de interrogante concerniente a la visión y al espaciamiento. La imagen y sus montajes acabarían tornándose en componentes de lo psíquico mediante una cadena de interpretaciones, y la interpretación de los sueños se asumiría como una lectura y un desciframiento análogo, puesto que esta práctica trata el sueño como imágenes con una especie de escritura secreta. Al respecto, en “Pequeña historia de la fotografía” se afirma:

la fotografía va sacando a la luz, a través de este material, los diversos aspectos fisiognómicos y esos mundos de imágenes que viven dentro de lo más pequeño, y que son lo bastante interpretables, como también lo bastante ocultos, para haber encontrado su refugio en los sueños que nutren la vigilia, pero que en cambio ahora, una vez que se han vuelto formulables y grandes, hacen bien patente que la diferencia entre la técnica y la magia no es sino una variable histórica (Benjamin, obras, 2007, pág. 383).

En síntesis, el detalle, puede entenderse desde el punto de vista del espectador, como una interrupción de la visión en su zona de confort. El efecto shock y la ampliación representan ambos elementos que ejemplifican el funcionamiento del detalle dado por la fotografía y el cine. El detalle funciona perfectamente como herramienta conceptual que permite entablar una terminología análoga a las condiciones visuales dadas por el inconsciente óptico. Estos elementos expresan el funcionamiento del inconsciente óptico en el seno de los medios técnicos moder-

nos.

Otros acercamientos a la cuestión del inconsciente y los medios ópticos

La propuesta de Benjamin ha sido recibida, ampliada y debatida por otras teorías. En *La cámara lúcida*, el filósofo y semiólogo francés, Roland Barthes, enfoca su atención sobre la capacidad que posee la fotografía de albergar detalles que producen sentimientos fuertes sobre un determinado espectador. Para ello, el autor postula el concepto de *Punctum* como aquel que permite comprender dicha capacidad de las imágenes fotográficas. En efecto, nos dice que, “muy a menudo, el *Punctum* es un ‘detalle’, es decir, un objeto parcial” (Barthes, 2006, pág. 79). Pero este “detalle” u objeto parcial, comenta, no corresponde al interés general que suscita la mayoría de las fotos y su estudio mediante un tratamiento teórico (*Studium*). Por el contrario, es la “punzada” que aviva el sentimiento y lo eleva hacia un máximo nivel de expresividad. Razón por la cual, “dar ejemplos de *Punctum* es, en cierto modo *entregarme*” (Barthes, 2006, pág. 79), pues es, precisamente, la capacidad de cautivar y estremecer lo que caracteriza esta noción. Esta capacidad es la muestra de la singularidad de una imagen fotográfica, cuyo sentido se logra extraer “gracias a ese suplemento de vista que es algo así como el don, la gracia del *Punctum*” (Barthes, 2006, pág. 83).

Siguiendo lo dicho hasta aquí, se puede afirmar que para Barthes la imagen no es un signo, porque prima en ella su poder de autenticación sobre el de representación. De ahí la importancia de sus reflexiones sobre el *Punctum* como un “rasgo involuntario”, o inconsciente, dado por la emotividad y la fascinación, lo cual produce algún tipo de respuesta en el espectador. Es decir, hay múltiples emanaciones de significación dadas por el espectador y gracias al efecto del detalle, la ampliación sería aquí un elemento esencial propio de la técnica fotográfica. Es así como se destaca un valor simbólico en la fotografía y su imposibilidad de reducción a simples códigos lingüísticos. Esto se debe a las profundas afinidades entre cámara fotográfica e inconsciente.

Otra recepción de las problemáticas planteadas por Benjamin se encuentra en “El cine y sus fantasmas”, una entrevista con Jacques Derrida, realizada y editada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, y posteriormente publicada en la revista *Cahiers du cinema* en abril del 2001, en la cual se pretende plasmar su pensamiento acerca del arte cinematográfico. De esta entrevista se resalta la reiterada alusión de Derrida a Benjamin, pues, para el pensador francés, Benjamin sigue siendo una referencia necesaria al ser el primero en vincular la cuestión técnica del cine y el psicoanálisis mediante la categoría de inconsciente óptico. Derrida sostiene que el arte cinematográfico tiene que ver con una sensación de aislamiento o soledad al momento de entrar a una sala de cine; cuando las luces se apagan. Resulta que, el cine, como lo indica su definición misma - “proyección en la sala”-, apelaría a lo colectivo y a la interpretación en comunidad. Sin embargo, existe allí un modo de desvinculación social que vale la pena resaltar: “en la sala, cada espectador está solo. Es la gran diferencia respecto al teatro, donde el mundo del espectáculo y la arquitectura interior contrarían la soledad del espectador. Es el aspecto profundamente político del teatro” (Derrida, 2013, pág. 336). Razón por la cual, resultaría necesario avanzar con cuidado en esta idea de comunidad y prescindir, igualmente, de una idea de individualidad. Entonces,

La expresión que conviene es la de “singularidad”, que desplaza, deshace el vínculo social y lo vuelve a plantear de otro modo. Por ello, en la sala de cine existe una neutralización de tipo psicoanalítico: estoy solo conmigo, pero entregado al juego de todas las transferencias (Derrida, 2013, pág. 337).

Para el propósito de este ensayo, destacamos que el cine juega un papel esencial para la construcción de una idea de espectador, pues la invención de la cámara fotográfica y la culminación y perfeccionamiento de esta invención, manifestado en el cine, determina completamente el modo en que se experimentan las imágenes, marcado por un proceso de popularización y de reproductibilidad técnica; ex-

perencia nueva, esta, que involucra un aspecto inconsciente en cuanto refiere a la percepción óptica (una vez más, lo que Benjamin llamó “inconsciente óptico”).

## CONCLUSIÓN

**Hemos mostrado que desde la aproximación de Benjamin a la estética en contextos de reproductibilidad técnica se pone en el centro de la reflexión la transformación de la experiencia como principal efecto de esta nueva relación entre técnica y espectador, destacamos otra forma de percibir las imágenes dada por una experiencia estética mediada técnicamente e irreductible a la conciencia. Una manera particular de proyección de imágenes en la que el espectador se ve escindido en múltiples escenas, las cuales contradicen la idea de un sujeto espectador pasivo y a pesar de realizar juicios.**

Otro factor igualmente relevante para la problemática que abordamos es el detalle de las imágenes ampliadas, aceleradas o ralentizadas gracias a los modos de captura y proyección logrados por los artefactos fotográficos o cinematográficos. Lo que genera la necesidad de una nueva terminología en el tratamiento de las imágenes. Al respecto, Weigel afirma que el trato renovado con la cuestión del detalle remite a las “reflexiones sobre la nueva óptica, que se inician con la introducción de la categoría de ‘inconsciente óptico’” (Weigel, 2012, pág. 23). Con la fotografía, se inicia, pues, una reivindicación del paradigma del observador en el que el detalle pasa a ser un carácter fundamental. Y nos ofrece un modo de percepción o de experiencia estética que hace plausible una rebelión de la visión y, con ella, del concepto de sujeto espectador mismo. Esto indica que el inconsciente permite acercarse a las condiciones que surgen con las nuevas tecnologías de proyección de imágenes. Además, aporta una manera de abordar la metodología de la obra benjaminiana misma como técnica de montaje que opera en la escritura y en las imágenes.

Lo importante es que, el escenario en el que funciona el inconsciente óptico, tal y como lo logra describir Benjamin (en el de la reproductibilidad técnica en pleno auge), funciona perfectamente con el ejemplo del cine y la fotografía: este es el paradigma del espectador en la modernidad tardía que inicia con la revolución industrial, y que se diferencia del paradigma del espectador de la modernidad temprana cuya instancia cúlpe es La ilustración.

Entonces, si con el inconsciente óptico se problematizó el concepto de espectador a inicios del siglo XX, en la actualidad debemos hacer referencia a otro paradigma dado por las condiciones histórico-culturales tan particulares de la era digital. Así, por ejemplo, Crary menciona que en la historia de la visión “lo que cambian son las variadas fuerzas y reglas que componen el campo en que la percepción acontece” (Crary., 2008, pág. 22). En el tránsito hacia la postmodernidad que concibe Crary, van surgiendo nuevas condiciones de espaciado y proyección de imágenes, que obligan a la visibilidad a entablar otros horizontes de diálogo con aquellas. Así, por ejemplo,

El diseño asistido por ordenador, la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación digital, el reconocimiento automático de imágenes, el trazado de rayos, el mapeo de texturas, el control de movimiento [motion control], los cascos de realidad virtual, la generación de imágenes por resonancia magnética y los sensores multispectrales no son sino algunas de las técnicas que están reubicando la visión en un plano escindido del observador humano (Crary., 2008, págs. 15-16).

Sin embargo, con el inconsciente óptico también se destaca una manera de abordar el surgimiento cada vez más acelerado de nuevas tecnologías que obligan a redefinir los modos de experimentar las imágenes y que sacan al espectador hacia otro paradigma de la estética, ubicándolo en lo que podría ser un tránsito hacia una cultura visual posmoderna, según la terminología de Crary. Una experiencia que, si se puede llamar estética, obligaría a redefinir los pará-

metros bajo los cuales se han constituido y estandarizado las diferentes formas de percepción; en este caso, las formas de percepción y proyección de imágenes enmarcadas bajo el concepto de espectador. En suma, destacamos el inconsciente óptico benjaminiano sirve como herramienta conceptual para discutir y cuestionar, de manera analógica al psicoanálisis, la concepción de un sujeto espectador, clave en lo que tiene que ver con la discusión en torno a la modernidad y un posible tránsito hacia otras comprensiones de la recepción estética mediadas técnica y digitalmente. Además, quedan sugeridas rutas de investigación alternativas para pensar la relación entre cine, fotografía, arte y tecnología (como es el caso de Derrida y la escritura-montaje).