

Escenografies del poder. Genealogia dels aparells de la il·lusió i la seva conquesta per la burgesia.

Memòria de recerca al voltant de l'exposició "L'assalt de la il·lusió",
organitzada pel centre d'arts Santa Mònica i el Círculo de Bellas Artes

Albert Chamorro
Febrer, 2025 - Març 2026

Aquest document que ara llegiu té la voluntat de ser un element recopilador de la recerca duta a terme al voltant de l'exposició "L'assalt de la il·lusió". La intenció és que sigui una eina democratitzadora del coneixement que envolta el procés de concepció del marc curatorial d'una exposició: totes aquelles converses, línies de recerca i autories que, sovint per falta de transcripció, queden fora de l'abast del públic general. Així, en aquest document trobareu, en primer lloc, les premisses que han portat a constituir el marc conceptual, en forma d'un text que divulga les conclusions de l'estudi. També trobareu una recopilació de cites, testimonis i fragments d'entrevistes que han servit a la curadoria i als artistes com materials de suport i projecció del seu imaginari. Per últim, aquest text vol esdevenir una guia per totes les persones interessades a entendre els fonaments del domini estètic de la burgesia i contrarestar el seu monopoli de la il·lusió i el diseg.

ÍNDIX

Pròleg

El gabinet de curiositats

Matèria en direcció

Marc / Perspectiva

Matèria en contemplació

Caixa escènica / Museu

Matèria en moviment

Cinematògraf / Muntatge

Matèria en ordenació

Autòmat / Computació

Matèria en desintegració

Anatomia / Retòrica

Epíleg

El tronc despullat

Pròleg

Podem imaginar el nostre present com un gabinet de curiositats abandonat. Aquestes habitacions —també anomenades “cambres de meravelles”— van aparèixer en l’imaginari de la modernitat, com a espais de contenció física dels dissenys de la burgesia acabada de néixer. Els gabinets eren els primers espais de col·lecció, on les classes dominants recopilaven tots aquells objectes que trobaren curiosos i estranys. Així, la noblesa primer i la burgesia després enviaren als seus servents pel món a la recerca i captura de rareses. Tot tenia cabuda en les seves cambres, que esdevingueren presons de la imaginació captiva del món.

Quan parlem dels gabinets, els hem d’imaginar com petites habitacions fetes a mida del disseny dels poderosos: cada moble tallat i decidit per encabir-hi les seves possessions; retrats a les parets dels avantpassats llegendaris que els situaren al poder; relíquies de sants i armes dels herois mítics que els van precedir al tron; animals dissecats i minerals dipositats, com petits racons de món expropiats a la natura. I al centre d’aquesta cambra, observant encuriolit i altiu tot el seu gabinet, ell, el propietari.

El gabinet es pot entendre també com un altar a la propietat privada. Al llarg de l’edat mitjana es configurà la idea de propietat a partir dels drets feudals que els nobles van inventar al seu voltant. Si algú volia reclamar un tros de terra, o un recurs qualsevol, o fins i tot un cos, necessitava crear una llegenda que justificués el seu dret de possessió. En l’expansió dels regnes que caracteritza l’edat mitjana europea, la noblesa instaurà aquests relats per la força. I una vegada posseïda la terra —i tots aquells que l’habitaren—, sorgí una necessitat: com perpetuar aquest relat. La història mítica actua com una cadena alquímica. Si es dissol, terra i cossos retornen al seu estat natural de despossessió. Podem imaginar els gabinets de curiositats com un espai físic de reafirmació. Davant seu, el propietari podia contemplar una síntesi del paisatge que ara dominava: una closca de caragol marí li portava records d’aquelles conquestes sobre el mar del nord; unes pells escorxades d’animals desconeguts eren el testimoni de les intrèpides exploracions del seu ancestre a les terres del sud; uns llibres bellament enquadernats certificaven la possessió de tots els seus castells; en un racó, unes pedres fossilitzades en forma de crani eren la prova de la persistència del seu llinatge.

El gabinet era, per tant, un testimoni del domini del poder sobre la matèria. El noble feudal generà al seu voltant aquests ecosistemes de poder, i la burgesia, que és la classe que usurpa el poder a la modernitat, continuà aquesta narrativa. Els gabinets esdevenen així una gran escenografia del poder, on tota classe dominant busca generar una il·lusió de possessió. Tanmateix, els gabinets no eren públics originalment. Eren espais íntims, privats, dissenyats només per l'autocontemplació del seu propietari i dels seus cabdills afins.

Per tant, el gabinet funcionava com un gran aparell d'autoil·lusionisme. Contemplant el que ells mateixos i els seus predecessors havien aconseguit acumular, es reafirmaven en el seu poder i la necessitat de seguir defensat, amb urpes i dents, la seva posició de dominació sobre els altres. Per què el que respon el gabinet és una pregunta que els estudis de classe no s'han plantejat sovint: quin és el desig de la burgesia? Per què existeix una classe que oprimeix i una altra que és oprimida? La tradició científica materialista ja ha respost a aquestes qüestions des de l'economia i la sociologia, però la pregunta sobre el desig sobrepasa els instruments analítics que tenim al nostre abast. Gairebé podem dir que la pregunta sobre el desig necessita la teologia per respondre's. Per això cal entendre els gabinets com els altars ignorats que en la modernitat assenyalen el rumb de les conquestes de la burgesia. Als seus peus, davant dels ossos acumulats, dels paisatges pintats a l'oli i dels objectes naturals escrupolosament classificats, la burgesia invoca, com xamans posseïts pel Capital, el seu dret a la conquesta.

El gabinet també s'anomena com a cambra de les meravelles precisament per què era l'espai on qui domina podia "meravellar-se", legitimar la seva conquesta amb el relat de la seva mirada. El gran element innovador del gabinet, des d'una perspectiva historiogràfica, és que permet agrupar sota una sola mirada tots els elements conquerits. En un armari o en una petita habitació s'agrupen tots els paisatges, terres, animals, humans, identitats i creences capturades. Cap persona que ostenta el poder pot imaginar realment cada racó d'allò que li pertany. Qui té el poder necessita albirar una ficció que li permeti concebre —i, per tant, reafirmar-se— tot el que li correspon per dret de conquesta sobre la humanitat i la natura. El gabinet aconsegueix materialitzar aquest desig, és l'estructura hermenèutica que dota de sentit al seu poder.

Però amb l'avenç del seu domini i de la derrota del proletariat, la burgesia necessita reforçar el seu desig. És aquí quan el gabinet abandona el seu caràcter privat. Al llarg de l'edat mitjana la noblesa mantingué una idea conservadora de l'expansió. La gran majoria de reis i nobles feudals es conformaven a dominar i controlar un petit tros de terra. Per aquest motiu, els seus gabinets eren “humils”, petites cambres construïdes per alimentar el seu propi gaudi. Però amb l'eclosió de la modernitat, a cavall de la colonització de “noves terres”, els gabinets es van tornar insuficients, massa petits per poder contenir tot el desig acumulat pels nous poders. És aquí quan el gabinet s'expandeix, descloent en els grans aparells de la il·lusió que són els museus, teatres, galeries i exposicions, els grans centres on la burgesia consolida el seu relat.

Les escenografies del poder són tots aquells espais simbòlics que serveixen per canalitzar una emoció col·lectiva cap al domini i el control. En aquest escrit, parlo d'escenografia per diferenciar-lo de l'arquitectura. Els temples, els palaus o els espais polítics públics són architectures del poder, aixecades amb la voluntat de perdurar en l'espai i el temps. En canvi, els espais que configuren el relat de poder tenen una essència molt més escenogràfica, necessiten ser mutables, reconfigurar-se segons la constant mutabilitat del desig. Per això, podem parlar aquí de com el gabinet és una escenografia que, com després esdevé el museu o el teatre, es configura com un espai de canvi constant al servei del relat.

Penso en el sentit que li dona Latour a l'escenografia, com una “cascada d'imatges”^[1]: a la modernitat, l'acumulació constant d'imatges requereix inventar mecanismes de classificació cada vegada més detallats. L'acumulació d'“objectes”, tant físics com simbòlics, sobrepassa la capacitat d'enteniment, desborda els magatzems dels museus d'història natural. La societat regida per la burgesia generà un col·lapse per acumulació, les baldes que subjecten el gabinet cedeixen sota el pes dels objectes acumulats. En expandir fins a l'infinit, el gabinet es torna inabastable, la mateixa mirada del seu propietari no pot abraçar-ho tot i s'enfronta al perill de la desil·lusió. Els propis objectes deixen de tenir sentit, es reconeixen com “l'efecte d'una escenografia complicada, éssers de paper produïts per la ‘fenomenotècnica’”. El món de la modernitat inventa tot un seguit de dispositius tècnics, simbòlics, mecànics i socials que actuen com formes escenogràfiques de submissió de la mirada. Però Latour fa una distinció entre aquells que creuen veure tot amb l’“ull nu”,

aquells subjectes del poder que consideren que sota la seva mirada contemplen tota la complexitat de l'univers. Però no és amb aquest ull nu que observem el món, sinó amb l'“ull vestit”, aquella forma de contemplació filtrada pel mecanisme que s'interposa entre la mirada i l'objecte. La burgesia inventa els dispositius que aconseguen mobilitzar els objectes del món, congelar-los en una forma immutable i recloure'ls sota la seva mirada^[2].

Hi ha una imatge que imagina De Maistre i que em sembla suggeridora per entendre l'evolució dels gabinets de curiositats i la seva vigència avui. Joseph de Maistre fou un pensador “antiil·lustrat” que s'oposà fortament a la Revolució Francesa. Defensor de l'Antic Règim, buscà amb els seus plantejaments la forma d'oposar-se al nou poder sorgit de la burgesia. Per fer-ho, agafa el referent del gabinet, que la burgesia havia adoptat com a símbol de la seva conquesta del poder: «Nos podemos hacer una idea perfectamente justa del universo viéndolo bajo el aspecto de un amplio gabinete de historia natural sacudido por un temblor de tierra. La puerta está abierta y destrozada, ya no hay ventanas, algunos armarios están tirados por los suelos y otros siguen todavía colgados de clavijas a punto de desprenderse. Algunas conchas rodaron en la sala de minerales, y el nido de un colibrí descansa en la cabeza de un cocodrilo. No obstante, ¿qué insensato podría dudar de la intención primitiva, o creer que el edificio fue construido en ese estado?... El orden es tan visible como el desorden; y el ojo, al pasearse por este vasto templo de la naturaleza, restablece sin esfuerzo todo lo que un agente funesto rompió en pedazos o torció o manchó o movió. Y más todavía: si se mira de cerca se podrá reconocer ya una mano reparadora. Algunas vigas están apuntaladas, se han abierto caminos en medio de los escombros, y, en la confusión general, una multitud de análogos ya han recuperado su lugar y se tocan»^[3].

La imatge que invoca De Maistre és poderosa perquè situa el paper escenogràfic que caracteritza el gabinet i els objectes que el componen. En aquest escrit, recuperarem tots els elements amb els quals he treballat anteriorment, i intentaré reconstruir les categories sota les quals s'agrupen. Faré servir la noció d'“aparell” que l'autor Jean-Louis Déotte utilitza per definir tots aquells sabers i arts que es configuren mitjançant dispositius tècnics^[4]. Per aquells subjectes que se situen a si mateixos a la “modernitat”, els fenòmens només són concebibles si són objectivables, és a dir, reduïbles a una forma de contemplació racional i quantificable. El gabinet és un paradigma d'això, on la complexitat de la natura i de la sociabilitat humana es troba

simplificada a un armari de paret. Els aparells serien doncs totes aquelles categories que ordenen les formes escenogràfiques en les quals es manifesta el desig d'ordenació del món: la retòrica, la cinematografia, la perspectiva, la caixa escènica o el museu il·lustrat, en serien alguns exemples. Tots són aparells que, derivats del gabinet de curiositats, encarnen aquest esperit de classificació. Però molt més important que això, i com vull deixar patent en aquestes línies, són aparells inventats, finançats o apuntalats per la burgesia.

Així, la noció d'aparell resulta la més adient en aquest treball per classificar tota forma escenogràfica que fa servir el poder per mantenir la seva posició. Aparell deriva del llatí *apparatus*, que al mateix temps deriva de *apparare*: preparar per. Com apunta Déotte, el sentit de la noció d'aparell deriva, en primer terme, a *cerimònia*, *brillantor* i *decorat*, i en segon terme, *dispositiu*, *pròtesis*, *instrument* i *artefacte*, entre d'altres^[5]. L'aparell és concebut així com tot aquell element que genera una acció al seu voltant, però que no és la màquina en si mateixa ni qui l'acciona, no és l'element físic ni tampoc l'espai simbòlic. L'aparell és un punt entremig de la ficció i la veritat, entre l'objecte real i l'imaginat. No són els elements col·leccionats a les baldes del gabinet, ni tampoc els mobles que el subjecten. És el conjunt d'aquests, que pren sentit amb la mirada que el posseeix i que el transforma de significat.

La idea d'aparell resulta ideal per analitzar les escenografies que ens ocupen, perquè escapa també a la noció de la imatge, que ha resultat massa simplificadora, i em permet centrar-me en el que realment ens ocupa: una anàlisi forense de la il·lusió. Com apunta Andrea Soto Calderón, la funció d'aparell en Déotte juga amb el seu doble significat semàntic: és a la vegada un objecte tècnic i un objecte ornamental, el que genera una connexió entre tècnica i aparença^[6]. Això em remet de nou a la idea d'entendre l'escenografia com a sublimació de l'aparell, l'espai on il·lusió i tècnica es troben per donar lloc a una realitat que es transforma. I que tota il·lusió que ens envolta, sigui política, social, física o sensorial, té una ànima escenogràfica. Una anàlisi dels fets estructurals de l'escenografia ens permet entendre la il·lusió que aquesta genera com un tot. Com apunta la mateixa autora, ens trobem davant un decaïment de l'art burgès, que al mateix temps ens permet reimaginar noves formes de percepció i experiència. Comparteixo la seva posició quan afirma que la funció de l'art ja no és l'elevació de les belles formes, sinó la reorganització activa dels espais aliens al capitalisme engendrat per la burgesia^[7]. Les condicions de producció han de ser posades al centre en la seva

anàlisi, cal parlar de la seva matèria, disseccionar els aparells que componen les escenografies del poder, reconèixer la seva “materialitat espectral”.

Tornem a pensar per un moment en la imatge del gabinet de curiositats abandonat que invoca De Maistre: aquesta és la imatge del nostre temps, un espai on l'ordenació estricta i jeràrquica de la classe burgesa ha esclatat amb violència. Però a diferència de De Maistre, no hi ha la voluntat de reconstruir el gabinet al gust dels antics amos; ens pot resultar més suggeridor entendre d'on provenen tots els objectes que el componen. En el gabinet que ara observem, no són només objectes el que s'exposen: són “aparells”, elements que configuren una època, ara exposats i momentàniament neutralitzats, com la fera darrera el vidre del zoològic. A les següents pàgines, l'objectiu serà analitzar aquests aparells, desenvolupar a partir de la seva contemplació cinc categories útils per disseccionar l'escenografia, deixar definides les seves matèries, i mirar de no patir així els mals no desitjats de la il·lusió.

Matèria en direcció

Parlar de la matèria dirigida és fer referència a tots aquells aparells que, en la seva vinculació al poder, instrumentalitzen la matèria per donar forma a una direcció de la mirada. Quan pensem en escenografies del poder com les anteriorment descrites, totes tenen com a característica principal que estructuren la mirada en una direcció molt concreta. Per concretar això, ho explicaré a partir de dos aparells concrets que configuren la modernitat de forma central: la perspectiva i el marc.

PERSPECTIVA

Imaginem un paisatge, un cos, un edifici o un objecte qualsevol al nostre davant. Ara imaginem-lo travessat per línies que delimiten les seves proporcions, direccions, punts de fuga. Quan apareix la perspectiva el món sencer entra en l'ordre. Tota forma, paisatge, figura i cos que s'expandeix davant la mirada passa a ser classificat des d'una visió única. Una eina que permet dibuixar línies imaginàries en l'espai que, al mateix temps, generen jerarquies. Ara la mirada ja no es deixa al lliure albir, sinó que cau governada per la tirania de la geometria. Una línia paral·lela a una altra, avançant fins a l'infinit de l'espai. El perspectògraf captura al vol el traç errant del dibuixant.

El perspectògraf neix com un dispositiu mecànic que permet, gràcies a factors com el punt de fuga i la posició de l'observador, dibuixar en perspectiva. Dürer dissenya un dels perspectògrafs més coneguts, un model simple compost d'una pantalla, un ocular i un marc de fusta que emmarcava l'acció i la mirada del dibuixat, que anomenà "porta". Maximilià I, emperador del Sacro Imperi Romanogermànic, fou el principal mecenes de Dürer. El seu regnat es va caracteritzar pel reforç de l'autoritat imperial i la centralització de l'administració dels seus dominis, fet pel qual se'l considera l'iniciador de la concepció d'estat modern.

La pintura medieval fins al moment no seguia lleis de perspectiva, sinó que obeïa una jerarquia simbòlica. El romànic per exemple no busca representar fidelment les proporcions, sinó que la representació segueix un cànon

espiritual. Les figures o elements representats augmentaven o disminuïen de mida segons el seu rol en la jerarquia mística. Això ja prové de l'art egipci, i es mantingué així fins a la irrupció de la perspectiva renaixentista.

La perspectiva lineal apareix, doncs, com una forta desviació imposada de la voluntat representativa imperant fins al moment. En representar "fidelment" objectes i cossos, crea ficcions arquitectòniques sobre les quals escenificar narratives. L'espai, fins al moment simbòlic, esdevé tangible i, per tant, dominable. La perspectiva planteja un ordre de domini "racional" sobre la natura i els cossos que l'habiten.

La seva invenció, atribuïda primer a l'arquitecte Brunelleschi i codificada per l'escriptor Alberti, es basava en la creença que la representació de la natura devia obeir a unes lleis geomètriques. Giovanni di Bicci de Medici fou el principal mecenes dels dos artistes, i és recordat com el fundador de la nissaga familiar més poderosa del renaixement europeu, els Medici. Un home que ja no provenia de la noblesa, i per tant no obeïa lleis simbòliques com les que fins ara havien retratat el món. Era banquer, i per tant necessitava impulsar una nova forma de representació dels seus dominis.

El perspectògraf té el següent funcionament: qui dibuixa col·loca l'ull en un punt de vista fix, ajudat sovint per un marc de fusta que orienta i classifica tot el que es desplega davant la seva mirada. Amb això, l'ésser humà passa a ser el centre de l'univers, iniciant l'humanisme com a doctrina de l'estat colonial.

Amb el renaixement, el simbolisme metafísic s'escapa dels objectius de l'artista, i les seves arts són posades al servei de la representació del món empíric i, per tant, a una certa noció de realisme burgès. S'imposa una representació estàndard de la realitat, els objectes i cossos ja no poden tenir la forma que vulguin adoptar. Tot és classificat, primer en la representació artística i després en la realitat.

Una anècdota serveix per entendre la importància del perspectògraf i de l'aparició de la perspectiva en general: l'any 1424, un jove Filippo Brunelleschi rebé per encàrrec la construcció de l'edifici dels funcionaris del Monte, els principals òrgans burgesos directors de Florència. Aquell palau és on l'arquitecte aplicà per primer cop les lleis de la perspectiva, per representar per

encàrrec dels governants una nova realitat on l'espai servia a la mirada dels propietaris.

Amb el perspectògraf, es produeix una desviació de l'atenció visual. Tot passa a estar planificat sobre un punt de fuga, que esdevé la idea de progrés, i per una perspectiva artificial, que reordena la natura. Ordena el pensament visual en un món homogeni i normatiu.

El desenvolupament de la perspectiva —amb el centre en el palau construït per Brunelleschi per una nova classe social, la burgesia— esdevé el suport fonamental de les formes d'expressió de la civilització moderna. L'art s'eleva a la condició de ciència.

Brunelleschi crea un dispositiu, que anomena “caixa de perspectives”: unes petites caixes de fusta les quals contien dibuixos en perspectiva dels turons, pobles i camins que circumdaven la ciutat. Els seus coneixements sobre òptica li permeteren generar una il·lusió tridimensional, on els profans creien veure, en observar dins les caixes per unes espieres, no dibuixos sinó realitats. Un segle més tard, aquest petit artefacte ideat per Brunelleschi es tornà popular com atracció de fira, on petites caixes contien paisatges en perspectiva bellament il·luminats per espelmes i moguts per fils invisibles, mons perfectes continguts en una caixeta en la mà de qui els contempla. Aquests petits espectacles reveren el nom de “nousmons”. Amb el perspectògraf, la visió es converteix en una eina de coneixement i juga un paper fonamental en la construcció del saber científic de la modernitat.

Un altre inspirat per aquest model fou el pintor Antonio di Petrio, que creà una sèrie de composicions en perspectiva que buscaven projectar la ciutat perfecta. Articulada en àmplies avingudes i una geometria estricta, la ciutat en perspectiva trencava amb el caos anàrquic regnant fins al moment a la ciutat medieval. L'artista anomenà el seu model de ciutat ideal com La Sforzinda, en honor al mecenes que l'encarregà la conjura d'aquesta visió, el magnat Francesco Sforza.

En la difusió de les “meravelles” del perspectògraf i la perspectiva tingué un paper vital el cronista Giovanni Villani, un jesuïta que es dedicà a difondre pels “nous mons” per venir les virtuts d'aquesta tècnica per representar una

nova realitat. Villani fou, també, el principal comerciant i mercader, posseïdor de la flota naval privada més important del Mediterrani.

La grandesa artística del Renaixement girava al voltant de conceptes d'una certa noció de "realisme" burgès, de manera que podríem dir que "el veritable canvi provocat pel renaixement és que el simbolisme metafísic perd la seva força i l'objectiu de l'artista es limita cada cop més definitivament i conscientment a representació del món empíric.

Així doncs, les imatges es van anar orientant gradualment cap a l'obligació tècnica de representar amb precisió les dimensions de la realitat, o millor encara, de suportar la càrrega de la realitat pràctica. Les coses i les persones van deixar de tenir les seves dimensions organitzades mitjançant una jerarquia religiosa, i les mides i les proporcions van començar a correspondre i respectar una jerarquia matemàtica. És important tenir en compte que les pintures eren obres d'art per encàrrec, és a dir, que eren —almenys fins a cert punt— intercanviables per béns i productes, contràriament a la concepció ingènua de la "representació lliure d'idees, conceptes, sentiments, sense cap vincle amb la realitat". Sempre van ser empreses tècniques, però la imposició d'una representació estàndard de la realitat visual no va ser possible fins a la primera meitat del segle XV, amb els estudis de Brunelleschi.

La perspectiva és l'aparell que Déotte fa servir per il·lustrar més clarament la vinculació entre política i matèria^[8]. En concret, mostra la vinculació amb el pensament polític de Maquiavel, que és el teòric que configura la nova realitat a partir de la modernitat. Déotte arriba a afirmar que l'existència de Maquiavel no hauria estat possible sense les projeccions de Brunelleschi. És la cúpula de Florència, i no la impremta com se sol afirmar, la que genera els temps moderns. L'única consistència que sosté les ciutats-estat com la de Florència al segle XV és la de les pintures en perspectiva.

La perspectiva modela la condició política, genera al seu voltant una transferència de poder dels representats als representants. De la mateixa manera ocorre al teatre "a la italiana", on aquesta separació es trasllada a la tensió entre sala i escena. La representació fa possible la presència. Els representants modelen el "comú" a la vegada que el suplanten.

Al Renaixement la perspectiva instaura la idea de l'“ull com a jutge universal”, modifica l'aparença de les imatges, canvia les convencions visuals i instaura uns protocols que segueixen influint en les nostres formes de mirar i en com ens relacionem amb les imatges. Com apunta Soto Calderón, l'operació política que experimenta la perspectiva permet ordenar i controlar tot el que veiem, “participant d'un ordre de l'invisible”^[9]. Com apuntà Mirzoeff, “l'estricta aplicació de la perspectiva hauria significat que el rei semblés més petit que un dels seus súbdits, un resultat políticament impossible”. Les monarquies de la modernitat tardana necessiten controlar aquest “poder flotant de les imatges”, instaurant un punt de vista únic i dominant.

Finalment, la perspectiva, a partir del segle XV, instaura una forma simbòlica. Les elits italianes, holandeses i flamenques primer, i després les franceses, angleses i alemanyes, són obligades a veure d'una manera perspectivista. Això és així, segons Déotte^[10], a causa de l'educació del dibuix en perspectiva, de l'escena a la italiana, les perspectives urbanes i els jardins a la francesa, que formen part del currículum educatiu de totes les elits nobiliàries i burgeses. És sota aquest fet que cal entendre com la cultura perspectivista fa possible la mundialització. Per tant, la perspectiva és el fonament que porta a la globalització.

MARC

El marc és l'aparell que separa l'obra del món real. Històricament, el seu ús per emmarcar l'art s'ha vinculat a les imatges religioses. Com en els retaules medievals, el marc estableix una frontera des d'on la mirada transita cap a la il·lusió.

L'origen dels marcs podria trobar-se en la tradició de les icones bizantines, que servien de mirall per les primeres pintures del romànic europeu. Els primers retaules primitius necessitaven acoblar-se amb taules pintades de forma individual, que en conjunt generaven una gran imatge teològica. El marc de tabernacle, com era conegut originalment, tenia la funció de suport d'aquesta estructura, ja que la veta dels panells reforçava la unió entre ells. Aquesta estructura modular va permetre que, en un moment determinat, les imatges religioses centrals —com una Mare de Déu o un Sant Crist— pogués ser

extreta del conjunt per la devoció privada. Per tant, l'origen del marc es troba en la sostracció de la imatge devocional del poble, la generació d'una icona privada que passa de ser contemplada als espais populars de les esglésies a la cambra privada dels rics.

A partir del segle XV a Florència esclata un mercat inesgotable dedicat en exclusiva a la producció d'aquestes icones privades per les classes altes, sent aquest l'origen del quadre pictòric tal com ens arriba fins avui en dia. Gentile da Fabriano és considerat un dels primers pintors que crea una icona privada, un marc independent de qualsevol conjunt religiós i autoportant. És considerat l'iniciador del marc construït per contenir una obra d'art i no com a part d'un conjunt major. Fou creat per la família de banquers Strozzi, principals opositors a l'hegemonia dels Medici. A partir d'aquestes primeres imatges devocionals privades, ràpidament fan l'aparició els retrats, marcs individuals que serveixen per fixar la imatge dels seus propietaris com icona "idòlatra" del poder.

Amb el Renaixement, els nous mecenes artístics provoquen l'aparició dels anomenats "marcs de la cort". Al mateix temps que els rics guanyen poder, els marcs adquireixen més presència i es tornen daurats, amb el mateix objectiu que tenien en les anteriors obres religioses: separar-los del comú dels mortals.

El marc, ontològicament, té la funció de ser una frontera amb el món real i el de la ficció, o entre el món "vulgar" i l'"extraordinari". El pintor Poussin digué al seu mecenes Chantelou que era imprescindible que adornés la seva obra amb un marc, per tal d'evitar la dispersió dels raigs del sol i la "influència d'objectes veïns que confonguessin la vista".

Jacopo Sansovino fou un escultor renaixentista, considerat el primer a daurar els marcs de les seves obres amb la tècnica del pa d'or. Això significà una revolució en el marc com aparell estètic, tan rellevant que va ser el primer artista que, al segle XX, tingué la primera exposició dedicada exclusivament als marcs creats per ell, a la National Gallery. El daurat representa l'elevació definitiva de la icona privada respecte a la imatge religiosa pública. És important destacar que Sansovino dedicà gran part de la seva carrera a treballar com escenògraf pels rituals de la cort, destacant l'elaboració dels arcs efimers per l'entrada del papa Lleó X a Florència l'any 1515. La seva pràctica escenogràfica influí en la concepció del marc com a dispositiu d'exhibició.

Amb el gòtic, l'art cristià adoptà les vores d'emmarcament pròpies de l'art egipci i grec. Aquesta zona al voltant de la superfície pintada només tenia una funció instrumental, permetre la subjecció de l'obra. En produir-se l'expansió del cristianisme, comencen a fabricar-se icones més petites, que permeten deixar el marc visible. Es recorre aleshores a la decoració d'aquests marcs, amb daurats i pedres precioses per suggerir les glòries del cel. L'aurèola, el marc ovalat lluminós que emmarca el cap de les figures divines, pot considerar-se un protomarc, un element que serveix per ressaltar i destacar la imatge central de la quotidianitat que l'envolta.

Existeix una correlació clara en la història dels marcs: aquests s'incrementaren en nombre a mesura que els nobles, reis i papes van anar guanyant poder i riquesa al llarg de la modernitat. L'aparició de la burgesia representa l'expansió definitiva del marc, ja que era la forma de possessió d'obra d'art més pràctica per una classe social naixent, per la seva mida i facilitat de transport. La imatge emmarcada és la mercaderia perfecta.

Els marcs no eren considerats obres d'art en si mateixos, sinó elements d'estatus i exhibició del poder de la família que atresorava les obres d'art. Així, amb l'arribada del barroc, els marcs renaixentistes són substituïts per marcs de galeria més uniformes i acordes amb la moda de l'època. Els marcs eren canviats cada generació, mantenint les pintures, només per evidenciar que el poder dels seus propietaris seguia en auge i que la seva fortuna no havia disminuït.

El comerç amb l'anomenat "Nou Món" i la revolta protestant introdueixen una revolució en els marcs. Aquests passen a ser construïts amb fustes com l'ebonic, expropiades dels territoris colonitzats, com a símbol de la conquesta. Els marcs holandesos en especial adopten una "austeritat" pròpia del protestantisme, però que sota la seva imatge senzilla s'amaga l'extracció de matèries exòtiques com a nou símbol d'estatus.

L'any 1746 August III, rei de Polònia, feu l'encàrrec més gran conegut de construcció de marcs, per la seva col·lecció recentment adquirida per la Gemäldegalerie. Aquesta galeria es convertí en la més reconeguda a l'Europa de l'època. Els marcs, gravats amb les inicials del rei i els seus escuts d'armes, serviren per mostrar la propietat real de les obres. Com afirma Emmanuel

Alloa, el quadre pot cremar-se, però la imatge del sobirà perviu en el seu marc^[11].

Amb el període colonial, escultors com Kugler i Deibel creen marcs amb materials expropiats del “nou món”, per així reflectir les conquestes de la cort de Baviera. El marc sempre porta el nom del poder que atresora a cada època. Exemples d'això serien el "marc Lluís XVI", de l'època barroca, o el "marc Imperi", del període napoleònic.

El rococó incorpora la moda d'anomenar amb el nom de cada rei francès el disseny dels nous marcs. Marcs Lluís XIII, Lluís XVI, Lluís XV... No és casualitat que els marcs siguin dotats amb el nom dels reis, just en el moment que es creen les primeres pinacoteques públiques. L'assignació del nom dels reis a un element “vulgar” com els marcs serveix com a senyal d'identitat pel proletariat. Ara les obres d'art, per primer cop des de la seva expropiació per la classe privada dels temples, tornen a estar exposades a vista del poble, en els nous temples de la modernitat que són els museus. Però emmarcades per qui dona, com a regal, la seva contemplació.

Amb les avantguardes de l'últim segle i mig, molts artistes comencen a penjar les obres sense emmarcar. Aquest fet es veu com una oposició a l'art com a mercaderia, perquè el marc és col·locat només al final del procés, quan l'obra surt del taller i ja deixa de ser “matèria viva” per ser un objecte de consum. Amb aquest petit gest de revolta, molts artistes contemporanis intenten trencar la tradició d'emmarcar dels últims 500 anys. El mercat, però, ràpidament abraça aquesta nova tendència. El no-marc no representa el final del marc, sinó la seva expansió definitiva.

L’“emmarcatge imaginari”, com ho defineix Alloa, és la separació que la imatge emmarcada genera respecte al seu entorn, i que compromet la jerarquia lineal del temps. El marc té així la funció “d'apartar” la imatge, de delimitar-la, fer-la sobresortir^[12]. El marc genera un “entorn de la imatge”, un espai que s'ha d'entendre més com a llindar que no pas com a frontera, suprimeix el cantell de la percepció i dirigeix la mirada contra la seva voluntat^[13]. La imatge emmarcada crea una jerarquia del que ens envolta. Una “sostracció de la visibilitat”^[14], que monopolitza el desig dels ulls.

SÍNTESI

La matèria dirigida es refereix a aquest fet: com la imatge escenogràfica estableix, a partir d'aparells com el marc o la perspectiva, una direcció que reforça el relat de la classe dominant en el poder. Així, la matèria és encapsulada, primers en espais físics que esdevenen també mentals, i reorganitzada segons una idea d'ordre, que invoca una cosmovisió de progrés i jerarquia. “Matèria en direcció” és així la categoria que permet agrupar totes aquelles característiques on les escenografies del poder separen, aïllen i eleven una imatge de la realitat envoltant.

Matèria en contemplació

Parlar de matèria en contemplació és fer referència a totes aquelles formes de la imatge escenogràfica que són dissenyades per ser visualitzades des d'una perspectiva o marc determinat. Així, els aparells anteriors configuren els dos aparells principals d'exhibició de la modernitat, que són els que analitzaré ara en la seva vinculació amb el poder: la caixa escènica i el museu.

CAIXA ESCÈNICA

La caixa escènica és l'aparell que configura el model d'allò que avui coneixem com a teatre. Es tracta d'un sistema complex de maquinària escènica, on telons, bastidors, politges i altres mecanismes escenogràfics es posen al servei de la representació d'una il·lusió.

Podem datar l'origen de la caixa escènica l'any 1506, en mans de Baltasar Catiglioni, que dissenyà aquest dispositiu al servei de la Cort d'Urbino. També enginyer naval, creà el model per la caixa escènica replicant els sistemes de politges i veles dels vaixells que colonitzaven “nous mons”. Al segle següent, Michelangelo Buonarroti desenvolupà noves maquinàries per a l'espectacle teatral de les noces de Cosme II de Mèdici i Maria Magdalena d'Àustria. Així, la caixa escènica és un aparell que, fent servir la mateixa tecnologia naval que permet les conquestes, instaura un nou ordre de la il·lusió.

Els primers teatres moderns, tal com els entenem avui en dia, són el Teatre Olímpic de Vicenza, el Teatre de Sabbioneta i el Teatre Farnese de Parma, tots impulsats per capital burges i nobiliari. Aquests suposen un model per la resta de teatres, però en especial són els creadors de la caixa escènica, aquest aparell concebut per generar la il·lusió gràcies a la creació d'un espai on les lleis de la visió i la perspectiva poden ser dominades a voluntat.

Bernardo Buontalenti va ser un dels inventors que van contribuir al seu renaixement a redescobrir els textos clàssics sobre mecànica, com els d'Heró Alexandrinus. Aquest enginyer i inventor hel·lè afirma que, en ocultar als espectadors els mecanismes responsables d'efectes meravellosos, el

constructor d'autòmats se situava en una posició superior a la de l'observador. La relació entre consciència i sorpresa, provinent del pensament clàssic grec, tingué una gran influència entre els creadors escènics del barroc. L'escena es convertí així en un lloc on la matèria era transformada gràcies a la visió de les màquines teatrals, generant una il·lusió en l'altre que definia una jerarquia de la contemplació.

Totes les característiques d'aquest període conflueixen en la figura de Pietro Paolo Floriani, un arquitecte i escenògraf. Els seus coneixements en maquinària escènica el feren transitar també cap a la que després fou la seva ocupació principal, l'enginyeria militar. Cultiva aquestes dues facetes en paral·lel, dissenyant maquinàries teatrals que després aplicava a la construcció d'artefactes bèl·lics. Aquesta doble habilitat el portà a servir a les principals corts europees com la dels Habsburg, fins a l'exèrcit papal de Ferrara.

Els espectacles del poder es tornaren cada cop més espectaculars, dissenyats per impressionar els convidats importants. Aquests només s'organitzaven cada pocs anys, per celebrar casaments dinàstics, i es representaven només una o dues vegades. Centenars d'artesans treballaven al llarg de mesos per aquesta finalitat. El 1585 el Gran Duc Francesc I de Florència invertí 25.000 escuts en una producció, sent la quantitat econòmica més elevada documentada, superior a qualsevol altra obra d'enginyeria civil o militar del seu temps.

En aquesta època apareix el prosceni, la part frontal del teatre que es troba separada per un marc daurat. L'historiador teatral George Kernodle argumentà que, probablement, la creació d'aquest marc gegantí es feu replicant a gran escala l'emmarcament dels quadres pictòrics. Un altre historiador, Lawrenson, suggerí que es va fer així per replicar els arcs de triomf. En ambdós casos, el prosceni emmarcat complia la mateixa funció que en la pintura: separar l'escenari de la realitat i reafirmar la propietat, dirigir la mirada i elevar l'estatus del seu organitzador.

Jean-Louis Déotte afirma a través d'Arendt que la política neix de l'espai que es constitueix al voltant de les persones. Les àgores de l'Antiguitat clàssica, els espais de representació renaixentistes de les ciutats italianes o les convencions i places franceses revolucionàries serien exemples d'espais físics i simbòlics que suposen "èpoques d'espaiament". L'autor francès afirma que el model d'escena política d'Arendt neix al renaixement en la invenció de les

perspectives i l'escena teatral, amb el prosceni com a centre^[5]. Aquest espai és significatiu perquè per primer cop, en la tradició d'espais polítics, se separa als que actuen dels espectadors passius. Així es configura un nou món on l'espai de discussió política es configura en una elit que ostenta la possibilitat de “pujar a escena” i configurar les visions col·lectives sobre “nous mons”, i els que participen només en la seva contemplació amb la mirada estratègicament dirigida.

El prosceni també servia per ocultar la maquinària teatral a ulls de l'espectador en els seus vorals i, al mateix temps, jerarquitzar la seva mirada, contribuint a reforçar encara més la perspectiva de contemplació. Aquestes mateixes línies es mantenen en la transició del teatre al cinema, on l'escenari esdevé tot prosceni, i en el salt definitiu als aparells de la virtualitat, on les pantalles repliquen aquesta voluntat.

En el renaixement tardà i el barroc primerenc, es genera una fusió entre teatre, màgia i alquímia. Els creadors escènics reben aleshores el paper de nous “mags” del món visible que ordena el caos del món al servei d'un discurs d'ordre. La cort espanyola de l'època assigna a Giacomo Torelli, un escenògraf italià, el títol oficial de “Le grand sorcier”, traduït com el “gran bruixot” o l’“encantador”. L'escenari del teatre premodern tenia així una dimensió cognitiva, com el lloc on l'alta societat de l'època experimentava la seva pròpia autopercepció.

La tecnologia escènica històrica pot remuntar-se a múltiples cultures antigues, però és a partir de la modernitat, i en especial del Barroc europeu, que es genera una unió inseparable entre tècnica i teatre. Les màquines teatrals barroques es posen al servei de la il·lusió, sincronitzant-se com un sol cos amb l'orquestra, la presència dels actors i el mateix públic.

Joseph Furttenbach ens ofereix una interessant reflexió sobre la maquinària escènica florentina del segle XVII. Al seu *Codex iconographicus* ens explica com en l'organització dels espectacles de la cort a l'època, existia un gran secretisme al voltant dels ginys escenogràfics que donaven joc als trucs escènics. Les innovacions tècniques i tecnològiques que anaven associades eren protegides amb cel, fins al punt que els prínceps mecenes dels espectacles ordenaven patrullar dia i nit amb guàrdies armats els tallers dels escenògrafs, per evitar que els seus secrets dels espectacles fossin filtrats. Això es feia amb l'objectiu

de mantenir intacte l'efecte sorpresa, ja que el secret atorgava al sobirà el poder de causar l'estupor, la il·lusió i la meravella al seu públic. El control de la "màgia" escenogràfica era imprescindible per garantir el control de la cort i el poble. Si el noble rival podia "copiar" els mecanismes escenogràfics i replicar una il·lusió similar, la sobirania del rei en el tron es veia greument amenaçada.

A les corts espanyoles es desenvolupa un gènere teatral propi conegut com el teatre jesuïta. Aquest orde religiós adoptà els innovadors mecanismes teatrals italians i els adaptà a l'interior dels temples, convertint-los en espais escènics de primer ordre. El Misteri d'Elx és un dels pocs exemples que ens ha arribat avui de la fusió entre temple i teatre, on l'adopció de l'aparell de la caixa escènica resulta imprescindible per seguir seduint als fidels amb la seva doctrina i no "perdre'ls" pels nous encanteris burgesos.

Quan l'any 1622 el papa Gregori XV canonitza als sants fundadors de l'orde jesuïta, els seus espectacles prengueren una nova dimensió. Això potencia les relacions entre la Casa dels Habsburg i la Companyia de Jesús de Madrid. Felip IV, per celebrar-ho, ordena la construcció d'un temple específicament dissenyat per acollir les representacions ignasianes. A partir d'aquell moment, les esglésies es convertiren en plaça pública, i els jesuïtes arribaren fins i tot a retirar l'espai sagrat dels altars per a encabir-hi més públic i maquinària teatral. Les espectaculars escenografies sovint cobrien tot el presbiteri, fonent les icones sagrades i les tramoies en un sol cos. Aquest és un gest que provocà fortes crítiques i que no és menor: la substitució de l'espai sagrat del temple per l'espai de l'aparell escènic revela com la màquina teatral arribà a ser de rellevant en aquell període. La caixa escènica esdevé el nou mediador entre el fet diví i terrenal, i tant la burgesia naixent com la noblesa sostinguda per la religió van necessitar aferrar-se a ella per perpetuar les seves cosmovisions i sostenir-se en el poder.

Cornelis Drebbel, inventor holandès del submarí, és citat per Jill H. Casid com un exemple del poder transformador de la projecció d'imatges dominants en el subconscient històric. Drebbel treballà oferint espectacles a la cort de James I d'Anglaterra, on posava a prova els seus invents fent demostracions a mig camí de la ciència i l'espectacle. Francis Bacon contemplà aquestes demostracions, i l'autora sosté que aquesta fou la principal font material per configurar la seva visió d'una societat governada per una elit de filòsofs-científics^[16].

En aquesta direcció, Jorge Luis Marzo apunta a l'existència d'una "elit de testimonis autoritzats": com en la modernitat es configura un judici de discerniment visual per part d'una comunitat d'experts, que determina que té dret a "existir" i que no, tant en l'àmbit polític com social i científic. L'autor cita una carta que Drebbel redactà mostrant el paper de les seves demostracions: "Soy el único que aparece en una habitación, sin que haya nadie más conmigo. Y antes que nada me cambio de ropa delante de todos los que están en la habitación. Ahora estoy completamente vestido de terciopelo negro, y en un momento, no, tan pronto como uno pueda imaginar, estoy completamente vestido de terciopelo verde, de terciopelo rojo, cambiando mi vestido con todos los colores del mundo. Y no solo esto, sino que cambio mi ropa en toda clase de prendas, según mi deseo, por ejemplo, de raso, de todos los colores, luego de tela plateada, luego de tela dorada, presentándome como un rey, adornado con diamantes y toda clase de piedras preciosas, y un instante después transformándome en un mendigo, con toda mi ropa remendada y desgarrada, si bien tengo puesto solo un juego de ropa que nunca me saco. Además, me transformo en un árbol real sin que nadie más lo note, las hojas temblando como si las moviera el viento; y no sólo en un árbol, sino en toda clase de cosas, en cualquier cosa que se me ocurra. Luego me transformo en alguna criatura, siguiendo mi deseo, ahora en un león, luego en un oso, luego en un caballo, luego en una vaca, una oveja, un ternero, un cerdo, etc. Y entonces parece que la tierra se abriera y los espíritus se elevaran de ella, primero en forma de nube y luego transformándose en la forma que me parece que encaja, a saber, la forma de Albertus Magnus o en la forma de algún príncipe o rey, según lo que yo elija. No, hago que los gigantes, tal como existieron en otras épocas, parezcan surgir de la tierra, a veinte, treinta pies de altura, moviéndose y agitándose tan maravillosa y perfectamente como si las partes de sus cuerpos parecieran cobrar vida. Y hago todo esto por medio de un nuevo invento, que he encontrado por medio de la óptica, con el que puedo hacer cosas increíblemente ingeniosas, demasiadas para mencionarlas todas aquí, de las cuales en otro momento les contaré más"^[17].

Marzo explica com en l'època del barroc s'esdevé una instrucció massiva de les masses en la identificació de totes les figures que componen l'escena i en la narrativa que configura la narració. Com apunta l'historiador de l'art Wölfflin, "ara entren en escena multituds cada cop més grans (...) l'ull renuncia a seguir cada figura individualment i es limita a l'efecte de conjunt". En aquesta època se sintetitza visualment el llenguatge i el pensament, on la Contrareforma té

un paper clau, estenen la producció visual als grans públics amb les processions i desfilades que donen llum a les mobilitzacions massives actuals. “Les imatges es converteixen en llenguatge general”^[18].

L'aparició de les fantasmagories, jocs d'ombres que permetien generar projeccions d'éssers imaginaris molt abans de la invenció del cinema, va ser una revolució per la caixa escènica. L'aparell teatral esdevingué l'espai ideal per congregat multituds desitjoses de deixar-se espantar per fantasmes artificials. És interessant observar com el seu moment d'auge fou al voltant de la Revolució Francesa, on el públic burgès, aterrit per l'esclat revolucionari, necessitava exorcitzar els dimonis del “Terror”.

A principis del segle XIX fan la seva aparició els diorames, inventats per Louis Daguerre, un escenògraf. Els diorames eren grans representacions teatrals que tenien la voluntat de reproduir la natura a la seva escala. Telons translúcids i jocs d'il·luminació permetien generar una il·lusió que transportava al públic com si fos davant un paisatge real. Aviat, els museus de ciències naturals adoptarien els diorames com a forma de representar els hàbitats naturals dels territoris exòtics, poblant aquestes petites caixes escèniques d'animals dissecats i natures de cartó pedra. Els diorames van ser així la translació de les tecnologies de la caixa escènica al llenguatge colonial.

Daguerre, anys després, seria l'inventor del daguerreotip, el primer procediment fotogràfic difós comercialment. Així, existeix una connexió entre el fet escenogràfic i el cinematogràfic, en aplicar les tecnologies de la caixa escènica a la primera tècnica de captació “real” que és la fotografia. L'obsessió de Daguerre per capturar la realitat fou el motiu que el portà a transitar del diorama teatral a l'aparell cinematogràfic.

MUSEU

El museu és l'aparell que millor encarna l'ús de la il·lusió com a eina de dominació. El seu origen el podem trobar en els gabinets de curiositats, petites col·leccions d'objectes que la naixent classe burgesa acumulava en sales dissenyades per exhibir-les, amb l'objectiu de meravellar els seus coetanis amb les seves “rars propietats”.

És el cas de la col·lecció reunida per Rodolf II, emperador del Sacre Imperi Romanogermànic que, en la seva desintegració, fou dispersada per tota Europa i va ser la llavor dels grans museus del continent. Aquesta col·lecció, feta amb el suport del seu metge de la cort, Anselmus Boetius de Boodt, buscava recrear l'univers en miniatura, on aquest món microscòpic servia reforçar la seva autoritat imperial. Tot era encabit dins les múltiples sales del gabinet: més de 30 armaris reunien tots els minerals coneguts; sales d'arts exposaven obres dels principals pintors existents; tots els animals documentats havien sigut capturats, assassinats i dissecats per la seva exposició; artefactes màgics, equips astronòmics, globus celestes i mapes de tot el Món conquerit. L'emperador Rodolf II anunciava així el seu domini sobre el món real.

Les primeres cambres de meravelles eren això, espais on els objectes eren ressignificats no al servei de la natura, sinó de la il·lusió: un ullal de narval esdevenia banya d'unicorn, la taxidèrmia d'un animal exòtic la prova ferma de l'existència de criatures mitològiques, o uns cranis expropiats dels morts constituïen l'arrel de la barbàrie racial per venir. És a dir, les cambres de meravelles eren portals on la realitat de l'objecte era ressignificada, adulterada i posada al servei d'un encanteri. Per això, després d'autoencantar-se, els rics posseïdors d'aquestes cambres les expandiren a tothom, als proletaris, i així van néixer els moderns museus.

Com afirma Déotte, amb el museu es crea un espai de "suspensió", on tots els discursos teològics, polítics i socials accedeixen a una "institució d'oblit actiu". El museu es converteix en el gran aparell que fa servir la burgesia per neutralitzar les obres d'art i reduir-les a la seva literalitat^[19]. Instaura la tendència social de deixar-se portar per la meravella.

A partir de la il·lustració, aquests gabinets s'expandeixen, i és aquí on podem datar el naixement dels museus que arriben fins als nostres dies. Amb les avantguardes al segle XX, impulsat per la família Rockefeller, fa la seva aparició el cub blanc, una evolució del museu que, en el marc de la globalització, neutralitza els discursos dissidents.

Una altra forma d'entendre el marc discursiu global de tota aquesta agrupació d'obres és com una moderna cambra de meravelles, aquells gabinets de curiositats que la naixent burgesia industrial recopilà amb l'objectiu de reencantar-se a si mateixos en un món de col·lapse dels antics valors

espirituals. En un paisatge on Déu fugia i les revoltes s'alçaven, els rics industrials necessitaren crear un espai on crear un nou ordre, una catalogació del món.

A l'Europa del barroc es desenvolupa el que es coneix com a "wunderkammer" en alemany, que es tradueix en "sala de meravelles". Amb aquestes col·leccions d'iniciativa privada, l'home posseïdor determinava el seu lloc a l'univers. La recreació del món que representaven aquests gabinets li permetien oferir un relat de control de l'existència dins un cosmos aparentment caòtic. Si aquesta és l'essència dels gabinets de curiositats, entenem que la seva perpetuació en el museu de la il·lustració i en el cub blanc contemporani respon al mateix principi. Al museu il·lustrat és l'estat qui ordena el caos per dotar-se d'entitat, mentre que al cub blanc són les oligarquies contemporànies les que legitimen la seva posició com a dominadors de la realitat.

Abans dels gabinets de curiositats, la majoria del col·leccionisme europeu és restringida a l'art religiós, en especial a les relíquies de sants i màrtirs. Aquí és quan l'Església catòlica acumula els seus grans tresors que encara avui es poden contemplar als Museus Vaticans, i també quan les monarquies europees acumularien les seves pinacoteques, com les corts de Borgonya. Amb l'augment de les xarxes de viatges transoceàniques i l'inici de l'època colonial, una classe mercantil emergent comença a voler replicar aquest col·leccionisme com a forma d'establir la seva hegemonia respecte als antics dominadors. És aquí quan el que avui anomenem "museu" es vehicula més clarament a les agendes colonials. Un dels exemples més clars d'això és el del metge de la cort anglesa Hanas Sloane. Fill del cap de la colònia escocesa instaurada per Jaume I a Irlanda, a la seva mort cedí la seva amplíssima col·lecció d'artefactes expropiats en els seus viatges d'investigació, que va ser la base per la fundació del Museu Britànic, el Museu d'Història Natural i la Biblioteca Britànica.

Un museu no deixa de ser una màquina de generar relats de poder, sempre. La recerca curatorial en els últims anys busca preguntar-se si també un espai d'institució, hereu de la violència de les cambres de meravelles, pot esdevenir un espai de contrapoder. On els objectes -en tota la seva dimensió ontològica- prenen possessió del seu relat. Cal visualitzar que les cambres de meravelles -sempre creades per qui té la possessió- segueixen existint en el nostre temps. Però ara són més aviat habitacions virtuals, on les paraules deixen de tenir valor, on les imatges pobres muten constantment, i on tots els objectes

intangibles que desfilen pel nostre davant son ressignificats, com ullals de narval digitals.

Un exemple de com el museu modern configura la realitat és que en les seves col·leccions no només acumulaven objectes exòtics i animals dissecats, sinó que també incloïen cossos humans. Thomas Dent Mütter fou un pioner nord-americà de la cirurgia plàstica que dedicà gran part de la seva vida a la recol·lecció de milers de cranis humans, principalment provinents de terres colonitzades i de “desarrelats” socials. Aquesta col·lecció donaria lloc al segle XIX a les investigacions que justificarien la diferència racial entre grups humans, que al seu torn serien la llavor dels genocidis del segle XX. L'exposició i catalogació de restes humanes als gabinets i després als museus es troba en la gènesi de la ideologia racial, segons la qual els éssers humans, de la mateixa manera que els minerals, les terres o els animals, poden ser utilitzats com a mercaderia de consum i rebuig.

El cub blanc és aquella habitació on les parets són anul·lades en la seva blancor encalcinada, se substitueixen les finestres per fonts lluminoses neutralitzadores, el terra és polit per reflectir al visitant. Per tant, és un espai d'aïllament, de contenció, propici per deslligar l'obra d'art del món exterior per no enfrontar-la a la seva corrupció, com una cambra frigorífica. Hi ha un paral·lelisme entre l'aparició del cub blanc i la creació del laboratori científic, com un espai asèptic, on les condicions externes com el temps són anul·lades momentàniament per no interferir en l'experiència estètica, suposadament neutral, on l'art existeix en una espècie d'eternitat d'exhibició. “Museu i mausoleu estan connectats per més que una associació fonètica”, afirma Adorno. Esdevenen sepulcres familiars d'obres d'art, que “testifiquen la neutralització de la cultura”.

El museu opera així com una màquina que transporta en l'espai-temps a l'espectador passiu allà on el propietari de la institució desitja. Per això, a partir del segle XX es retorna a la ideologia dels museus privats, on multimilionaris neoliberals exposen les seves col·leccions d'art. Com gabinets de curiositats actualitzats, financen institucions neoaristocràtiques que busquen influir en l'esfera pública, de la mateixa manera que es compren mitjans de comunicació o es patrocinen esdeveniments esportius de masses. Els museus Guggenheim, una família que va fer la seva fortuna a la segona

meitat del segle XIX explotant la mineria a països colonitzats, és un exemple clar d'aquest fet.

Els museus decimonònics europeus representaven una idea d'acumulació pròpia de l'expansionisme colonial del continent. L'elit estatunidenca buscà distanciar-se del model de museu europeu per mostrar la seva hegemonia acabada de conquerir. Aquest és el naixement del MoMA a Nova York, un museu impulsat principalment per la família Rockefeller, que buscava trencar amb la tradició expositiva del Vell Continent. Ràpidament, l'equip d'aquest museu adopta la ideologia estètica del cub blanc on Alfred H. Barr Jr, el seu primer director, implementa una forma expositiva dinàmica on creava un discurs curatorial entre les obres. Aquest dinamisme buscava reflectir el mateix dinamisme que caracteritzava l'imperialisme nord-americà, expropiant recursos com el petroli, el principal actiu de la família Rockefeller, en contraposició a l'“estancament” dels mètodes colonials europeus.

El cub blanc recuperà la idea perduda durant la modernitat del museu com un temple de l'art. Al renaixement les esglésies es converteixen en teatres per no quedar-se endarrerides en l'art de la seducció respecte als grans espectacles de la cort. Al segle XX, el museu recupera amb el cub blanc on l'obra, exposada en una sort d'espai elevat, neutral i asèptic, evoca una idea divina i de transcendència en qui la contempla. L'art allà exposat aclapara al qui el contempla en aquells grans colossos museus neocolonials, i fa sentir a l'espectador privilegiat en la seva presència. El relat històric sobre les avantguardes que se succeeixen escalonadament a partir del segle XIX serveix per entronitzar la burgesia, on les obres exposades resulten incomprensibles pel gran públic sense el domini d'un capital cultural que només la burgesia posseeix.

SÍNTESI

La matèria contemplada és aquella que agrupa en si mateixa la funció primordial d'existir per ser vista. A diferència de la matèria arquitectònica, que també té la funció de ser habitada, la matèria escenogràfica és dissenyada per ser visualitzada. A partir dels aparells de la caixa escènica i el museu, podem entendre com l'estètica del poder reorganitza la matèria escenogràfica per construir relat a partir de la seva exhibició. “Matèria en contemplació” és així la

categoria que permet entendre que les escenografies del poder tenen l'objectiu, més enllà de ser superfícies habitables, d'exercir una canalització visual del disseny.

Matèria en moviment

Parlar de matèria en moviment vol dir fer referència a tota aquella substància escenogràfica que muta i evoluciona constantment per aconseguir el seu efecte de seducció. Així, en aquest apartat parlaré de dos aparells que configuren l'època contemporània, i que traslladen el fet escenogràfic a la imatge en moviment: el cinematògraf i el muntatge.

CINEMATÒGRAF

Les diverses tecnologies que conflueixen en el cinematògraf compleixen una mateixa funció: fer de la imatge fixa una imatge en moviment. La fotografia més antiga que es conserva, "Punt de vista des de les finestres del Gras" de Nicephore Niepce realitzada el 1826, manté el format rectangular per herència de la tradició representativa de la pintura en cavallet. Existeix, per tant, un lligam formal que connecta els aparells del marc, la perspectiva i la caixa escènica, que perpetuen el format individual de la icona privada iniciat a la modernitat.

La tradició fotogràfica i cinematogràfica és una continuació directa de la cultura pictòrica del Renaixement, quan es va assumir la figuració realista com l'únic sistema de representació possible. Aquesta postulava que mitjançant la representació dels objectes s'havia d'aconseguir la imitació de la realitat de manera que els ulls humans fossin enganyats. Es va considerar que l'obra d'art més perfecta era aquella que aconseguia fer que l'espectador interpretés la realitat com a ficció.

Com apunta Guy Gauthier, cal tenir en compte que el format rectangular apareix molt tard en la història de les imatges, i majoritàriament només a la cultura occidental. Altres cultures i civilitzacions no han fet servir aquest format, que encapsula les imatges, siguin físiques o virtuals, sota unes lleis estrictes de perspectiva. L'enquadrament rectangular no correspon al camp natural de la visió humana. Que fins al dia d'avui considerem "natural" contemplar les imatges en aquest format respon a una imposició ideològica, una il·lusió més.

L'aparició al segle XIX dels aparells de captació analògica va permetre per primer cop la reproducció de la realitat sense la intervenció de la mà humana. Fins al moment, la creació d'imatges implicava un treball artesanal, com en la pintura o el gravat. Ara, però, tot quedava en mans d'un procés químic, caracteritzat per la seva reproductibilitat il·limitada.

El 1895, Woodville Latham, un exoficial de la Confederació de la guerra als EUA i professor de química, mostra en una botiga de Nova York la primera projecció pública d'una pel·lícula de llarga durada. Era el primer cop que es mostrava una seqüència completa, en aquest cas d'un combat de boxa, en comptes de segments individuals. Latham afirmà que, a diferència dels aparells cinematogràfics creats fins al moment, les seves serien “presentacions a mida, on no caldrà que mireu per un forat petit per veure-les. Seureu còmodament i veureu combatents colpejant-se, circs, suïcidis, execucions a la forca, electrocucions, naufragis, escenes de la borsa, de carrer, de curses de cavalls, partits de futbol, gairebé qualsevol cosa. Veureu persones i coses tal com són”.

L'aparell cinematogràfic també es converteix ràpidament en un garant universal de la veritat. L'any 1898 el president francès Fauré es troba envoltat en una polèmica. El canceller alemany Otto von Bismarck l'acusà d'haver incomplert les normes d'etiqueta en no treure's el barret davant la guàrdia reial en una visita a Sant Petersburg. Però l'incident fou enregistrat per Matuszewski, un fotoperiodista primerenc polonès, que demostrà que Fauré sí s'havia tret el barret com marcaven les normes de protocol. El cinematògraf es convertí així en garant de la veritat, i l'autoritat de Bismarck es debilita internacionalment. Aquest episodi es considera fonamental en el descrèdit del líder alemany i en l'inici de les desavinences que portarien a les guerres del segle XX. Així, Matuszewski afirmà que “si els testimonis humans es contradiuen sobre un esdeveniment, el cinematògraf podia resoldre el desacord silenciament el qui desmenteix”, convertint així l'aparell en una sort d’“objecte oracle” capaç de dirimir entre els conflictes humans, i obviant la mà de qui el manipula com a testificador de la veritat. Per ell, la “veritat cinematogràfica” esdevenia la veritat última, reforçant el paper que aquest aparell jugaria en els nous mitjans de comunicació i l'apel·lació a una hipotètica “neutralitat” de la imatge periodística.

Com també demostraren les molt més conegudes projeccions dels germans Lumière, fetes el mateix any al Grand Café de París, l'aparell del cinematògraf

esdevenia una eina idònia per transmetre una sensació de realitat, la fantasia que es converteix en la mentalitat de les masses. Així, una de les seves pel·lícules més famoses, la “Sortida dels treballadors de la fàbrica”, prefigura el servei que el cinematògraf faria al llarg del segle XX com eina de replicació, i per tant de perpetuació, de la realitat.

La invenció de l'aparell cinematogràfic a Europa i els EUA ràpidament fou exportada als territoris colonitzats. Un exemple d'això fou l'arribada a l'Índia, aleshores colònia britànica, on els germans Lumière es van desplaçar només un any després de les seves famoses exhibicions a París, per mostrar les seves màgiques projeccions. En aquest país l'impacte del cinematògraf fou gegant, fet que esdevingué en la creació d'una indústria enorme, Bollywood, que rivalitzava per abast popular amb la de Hollywood. Això comporta que les autoritats colonials britàniques aprovessin la primera llei de censura cinematogràfica el 1918, limitant la distribució de les pel·lícules a les classes natives i populars. Es reconeixia així el poder que aquest aparell de distribució d'imatges podia engendrar com a eina de cohesió i, per tant, de transformació d'una societat oprimida.

Als anys 90 del segle XIX, les seves primeres aplicacions foren al servei de la perpetuació simbòlica de les figures de poder que sostenien la burgesia. La reina Victòria fou la primera personalitat pública en ser filmada, per augmentar la seva popularitat i confiança amb els seus súbdits. També va ser la primera líder a ser fotografiada seguint la tradició del retrat pictòric reial, fent que la seva imatge pogués ser divulgada massivament. Això va iniciar una llarga tradició d'ús dels mitjans de comunicació com a eina de propagació de masses.

Dickson, un jove ajudant de Thomas Edison, inventà el 1888 el kinetograph, que en mans de l'emprenedoria capitalista es convertí en un mecanisme que permetia la visualització individual de primitives imatges en moviment. Al mateix temps, Edison posà aquesta tecnologia al servei del magnat William Randolph Hearst, que la feu servir com a mitjà propagandístic a les eleccions dels Estats Units del 1896. Aquest magnat va decidir cobrir els laterals del seu edifici a Nova York i altres llocs de la ciutat amb grans estructures de fusta amb pantalles, que actuaven com a superfícies de projecció d'imatges. S'hi projectaven gravacions d'entreteniment al costat dels mapes dels Estats Units, on es mostrava els resultats de les eleccions. El cinematògraf serví, en paral·lel

a la creació de relats de ficció, per reafirmar relats de poder ja existents. Aquest fet fundacional de Randolph prefigurà l'ús de pantalles colossals, com les que temps després poblarien Times Square, com a mitjà escenogràfic per influenciar de l'opinió pública. Escenografia i cinematografia esdevenien, des de l'origen, binomi inseparable per la propagació de les imatges virtuals.

A principis del segle XX es creen els Nickelodeons, els primers espais dedicats en exclusiva a l'exhibició de pel·lícules. Aquests petits cinemes feien servir els aparadors de botigues on s'exhibien en bucle breu pel·lícules d'entreteniment naïf. El seu nom prové de *nickel*, la moneda de 5 cèntims de dòlar, i *odeion*, nom que en la Grècia antiga feia referència als teatres sense sostre. Els nickelodeons foren la primera xarxa de cinemes, dissenyats per ser accessibles per la classe obrera. El preu de l'entrada era molt inferior respecte al d'una funció de teatre, fet que va comportar que aquestes primitives projeccions de cinema esdevinguessin l'espai principal per l'entreteniment popular. El seu baix cost, la seva ràpida distribució en barris populars i l'oferiment d'un entreteniment "vulgar" fou el precedent del cinema com a eina d'entreteniment de masses.

El 1908 es crea la Motion Picture Patents Company, un conglomerat de les empreses cinematogràfiques més potents dels Estats Units. La seva intenció era prendre el control d'una naixent indústria de producció d'imatges, privatitzar les patents públiques i allunyar les tècniques de creació cinematogràfica de les classes populars. En establir un monopoli de control de la imatge en moviment aconseguiren en només dos anys multiplicar exponencialment el públic, superant al teatre ràpidament com a mitjà de comunicació de masses.

L'aparell de captació d'imatges també fou aplicat a la fotografia serialitzada per Eadweard Muybridge. Els seus experiments foren patrocinats per un magnat del ferrocarril i d'una companyia de telègrafs, i va utilitzar aquesta tècnica per examinar de prop el moviment del cos dels treballadors per avaluar el seu rendiment a la fàbrica. La fragmentació del flux de les imatges en fotogrames va ser integral per augmentar la rendibilitat i la plusvàlua del capitalisme industrial racionalitzat. Altres fotògrafs primerencs com Frank Bunker Gilbreth filmaren treballadors executant tasques diverses, com empaquetant caps de cartó o encaixant engranatges de maquinària, per analitzar formes i patrons de moviment d'augmentar la productivitat.

Ford Motor Company va implementar la tecnologia cinematogràfica per millorar la rendibilitat de les seves cadenes de muntatge en massa. Aquests estudis de moviment van contribuir a la divisió del treball en tasques separades i individualitzades, cada cop més rutinitzades i mecanitzades. Aquest procés de racionalització del cos del treballador i de la producció industrial va culminar, l'any 1913, en l'establiment de la primera línia de muntatge mòbil, augmentant el control directe del ritme de producció dels treballadors i maximitzant l'extracció de la seva plusvàlua. Això és el naixement del fordisme, el sistema de producció industrial que desplaça el treball artesà, aïllant els treballadors del coneixement global de la producció i separant el treball intel·lectual del manual. L'aparell cinematogràfic, per tant, juga un paper fonamental en l'origen del modern sistema de producció del capital corporatiu tal com el coneixem fins avui dia.

El teòric del cinema Hugo Münsterberg assenyala com, després del salt del cinema com entreteniment de fira a espectacle de masses, ràpidament fou incorporat a la indústria bèl·lica. El disseny de les primeres armes automàtiques estava inspirat en el disseny de la càmera, així com el desenvolupament paral·lel de les tecnologies de reproducció del so. Un exemple d'això és General Electric, companyia associada al naixement del cinema, que treballà amb la Marina dels Estats Units per millorar la reproducció del so per la seva armada, tecnologia que posteriorment aplicarien a la caixa escènica del cinema. En paral·lel, el New Deal o el Partit Conservador al Regne Unit desenvoluparen les primeres tecnologies de cinemes mòbils, amb l'objectiu de poder fer arribar pel·lícules de propaganda a les poblacions més aïllades de classe treballadora que els resultaven significatives electoralment. Això estaria en l'origen de la simplificació i independència de l'aparell cinematogràfic, que portaria a la televisió i anys després a les pantalles dels dispositius mòbils.

MUNTATGE

La càmera i en especial el muntatge són els aparells que, segons Déotte, permeten a la classe dominant observar la "classe perillosa": "Paradojalmente, si los "dominados" pueden emanciparse de la alienación, que en Benjamin se define necesariamente como fantasmagoría, este éxito dejará a los

“dominados” en el desasosiego. ¿Cómo, en efecto, seguir observando, y por lo tanto controlando, a los que ya no se seduce, y que se convierten por tal razón en “clase peligrosa”? La solució a aquest problema polític serà tècnica: d'aquí ve recórrer a la càmera de cinema, que evolucionaria amb el temps a les càmeres de videovigilància: “Los que sacan provecho del trabajo del proletariado no se exponen más a las miradas de los proletarios. Miradas que amenazan ser cada vez más feroces, en estas condiciones, es de suma importancia tener la posibilidad de estudiar tranquilamente a los miembros de las clases inferiores sin ser a su vez objeto de estudio de contraparte”^[20].

Un exemple de l'aparició del muntatge com a eina de modificació de la percepció és la llanterna màgica. Aquest artefacte fou molt popular al segle XIX, i consistia en una caixa que projectava un feix de llum a través d'un vidre pintat amb paisatges, escenes o figures grotesques. La llanterna màgica es considera així un dels models més reconeguts de precinema, però sobretot, ofereix una primera aproximació a l'aparell del muntatge. En l'ordenació i successió de plaquetes de vidre s'orquestra una narració instructiva on, com apunta l'autora Jill H. Casid, es configura el poder de l'escena de projecció. La “màquina projectiva” pren agència i s'enfronta a la fantasia del “subjecte sobirà”^[21].

Un altre precedent del muntatge el trobem ja a la càmera obscura, un dispositiu òptic popular al segle XVII que permetia projectar imatges gràcies a la refracció de la llum travessant un petit orifici que funcionava com una lent convergent. Les càmeres actuals reben el nom d'aquests dispositius, que s'anomenaren “càmera obscura” perquè literalment eren petites habitacions pintades de negre per afavorir l'efecte. Giovanni Battista Della Porta fou el seu inventor, astrònom fill d'una família comerciant de Nàpols, propietària de terres i d'una de les flotes navals més grans.

A la seva obra “*Magiae Naturalis*”, Della Porta definia la càmera obscura com un “espectacle orquestrat d'imatges”, una màquina de “satisfacció del desig”: “Como en una cámara uno puede ver una cacería, batallas con enemigos y otras ilusiones (...) Que en una cámara oscura con sábanas blancas, se puede ver con tanta claridad y resplandor, como si estuvieran ante nuestros ojos, cacerías, banquetes, ejércitos de enemigos, obras de teatro y todo lo que se desee. Que haya frente a esa cámara, donde desees representar estas cosas, una llanura espaciosa, donde el sol pueda brillar libremente: sobre eso pondrás

árboles en orden, también bosques, montañas, ríos y animales, que son reales, o están hechos por arte, de madera o de algún otro material. Uno puede incluir pequeños niños, como solemos hacer cuando se representan las comedias, y uno puede falsificar ciervos, rinocerontes, elefantes, leones y cualquier otra criatura que se desee”^[22]. Amb la invenció de Della Porta s’inaugura l’època on les imatges, gràcies a l’aparell del muntatge i el seu dispositiu escenogràfic, s’ordenen al ritme del que el seu “orquestrador” decideix “falsificar”.

Aquest ús manipulatiu ja fou denunciat en el seu moment pel matemàtic jesuïta François de Aquilón que, veient els efectes sobre el que ell qualificà de “poble ignorant” de la càmera obscura, afirmà: “De este modo, ciertos charlatanes tienden a engañar a la plebe ignorante; pretenden saber sobre magia negra, aunque apenas son conscientes de lo que eso significa. Se jactan de evocar fantasmas del diablo del infierno mismo y se los muestran a los espectadores. Conducen a los inquisitivos y curiosos, que quieren saber todo sobre temas secretos y oscuros, a una recámara oscura donde no hay luz, excepto lo poco que se filtra a través de un pequeño panel con una lente de vidrio [...] dicen que pronto vendrá el diablo. Mientras tanto, un asistente se pone una máscara de diablo para que se parezca a las imágenes de los demonios que uno suele ver, con una cara monstruosa y espantosa y cuernos en la cabeza (...) Después de eso, uno toma una inmensa lámina de papel y la coloca frente a los rayos de luz que han logrado ingresar a la recámara. En él se puede ver la imagen del diablo caminando arriba y abajo; esto lo miran con inquietud. Esta es la razón por la que los pobres y los inexpertos no se dan cuenta de que ven la sombra del charlatán y malgastan su dinero innecesariamente.”^[23] El poder de la imatge projectada es troba en aprofitar-se de l’espectador vulnerable, convocant “dimonis teatralitzats” que alteren la imatge i la realitat. Així, la càmera obscura sembla prefigurar el poder alienant i manipulatiu que en els segles venidors, i en especial al XX, adquirida la imatge en moviment com eina de submissió del proletariat.

Un darrer científic de l’època, Robert Hooke, va buscar demostrar el poder afectiu que les imatges projectades podien tenir en qui les contemplava per sumir-lo en la creença. “Este experimento óptico [...] produce efectos de gran deleite, pero para los que no conocen el artefacto, muy maravillosos; de modo que los espectadores, no muy versador en óptica, que deberían ver las diversas apariciones y desapariciones, los movimientos, cambios y acciones, que de esta

manera pueden ser representados, fácilmente podrían creer que son sobrenaturales y milagrosos, y con la misma facilidad ser afectados por todas esas pasiones de amor, miedo, reverencia, honor y asombro, que son consecuencias naturales de tal creencia. Y si los sacerdotes paganos de antaño lo hubieran conocido, sus oráculos y templos habrían sido mucho más famosos por los milagros de sus deidades imaginarias. Porque con un arte como este, ¿qué no podrían haber representado en sus templos? Apariciones de ángeles o demonios, inscripciones y oráculos en las paredes; las posibilidades de países, ciudades, casas, armadas, ejércitos; las acciones y movimientos de hombres, bestias, pájaros, etc., la desaparición de ellos en una nube, y que no aparezcan más después de que la nube desvanezca. Y, de hecho, casi cualquier cosa, que se pueda ver, puede por medio de este artificio ser representada muy vivida y clarament, de tal manera que, excepto para las personas muy curiosas y sagaces, el medio por el cual se producen estas apariciones no sea descubierto”^[24].

Finalment, com apunta Jill H. Casid, la llanterna màgica, la càmera obscura i altres dispositius tècnics que configuren l'aparell del muntatge van servir per la producció del subjecte imperial de la raó. L'ús i domini d'aquestes tècniques va permetre a l'Europa colonial materialitzar la seva visió d'un “nou món”, sobretot fent ús d'aquestes tecnologies de projecció en les exhibicions orquestrades pel poder, com les grans exposicions on les potències es reunien per perpetuar el relat que, fins avui, ens arriba sobre la seva aparent “supremacia tecnològica”^[25].

Es pot situar l'origen del muntatge cinematogràfic en els primers experiments que Charles Pathé, que es dedicà a principis del segle XX a crear pel·lícules on es narraven exclusivament crims reals. Aquestes narracions continuaven en el cinema el gènere ja conegut en el periodisme negre del “crim real” o “true crime”, necessitant la construcció seqüencial per narrar l'assassinat, la captura i l'execució del criminal, produint en l'espectador una sensació de “conquesta” i “justícia” que perpetua aquestes narracions sensacionalistes fins avui. L'expansió d'aquest gènere també serveix per reforçar la visió burgesa d'un relat de la por, segons la qual les classes subalternes han de témer els seus iguals i necessitar la protecció del poder per viure en comunitat.

Un film que situa l'origen del muntatge amb el “true crime” és el produït per l'Edison Manufacturing Company l'any 1901. Edison adquirí els drets per

film en exclusivitat els esdeveniments on participava el president McKinley. La sort va fer que pogués captar, de forma panoràmica, els rostres de la multitud en el moment que aquest va ser assassinat per l'anarquista Leon Czolgosz. Per concloure el film al més pur estil narratiu del "crim real", Edison va sol·licitar l'autorització per gravar l'execució en cadira elèctrica a la qual es va condemnar Czolgosz. En negar-se-li, va decidir escenificar-la, sent aquest el primer precedent de "reconstrucció" presentat com a real, reforçant la idea d'aquests muntatges com a fets verídics tot i ser completament falsificats. Aquesta idea continua fins programes actuals on els crims són representats, el "culpable" mostrat com encarnació del mal, com a les llanternes màgiques i les càmeres obscures d'abans, on el "diable" era encarnat per atemorir la població. Amb aquesta operació de muntatge, es crea una escenografia de la maldat que impacta en el subconscient del públic obrer a la qual es dirigeix, obviant completament les lluites de classe en la qual aquests actes s'inscriuen.

El muntatge apareix com l'aparell que permet dotar de sentit narratiu les imatges en moviment. Una forma de protomuntatge la podem trobar en la gravació d'una processó l'any 1897 pel Jubileu de la reina Victòria, on els distribuïdors de les imatges que capturaren l'instant ordenaren que devien ser mostrades en un ordre cronològic determinat. Així, la "veritat" del que succeeix en un esdeveniment passa a estar integrada no pel que una càmera fixa capta com a única seqüència, sinó per l'ordenació que a posteriori s'ordena per un operador extern.

Amb el muntatge, doncs, es crea un relat continuat on les imatges adquireixen un ordre fix dins el seu propi univers, i per tant estableixen una jerarquia de la contemplació i instauren un relat únic de la percepció de l'esdeveniment. Un exemple clar el trobem en l'obra del cineasta estatunidenc de D. W. Griffith, especialment a *El naixement d'una nació*, on gràcies a l'ús revolucionari del muntatge manipula el relat visual per associar la població negra i migrant amb el caos, de manera que legitima el control social i reforça la ideologia blanca burgesa. L'obra de Griffith, la més costosa produïda fins al moment, fou finançada per l'elit econòmica bancària dels Estats Units, hereus directes en la seva majoria del bàndol perdedor. Aquesta pel·lícula es convertí en el primer fenomen de masses, sent vista per més de 3 milions de persones, el producte cultural més consumit fins al moment en la història de la humanitat.

Un exemple de com els aparells del muntatge i la cinematografia eren en mans de les elits fou el que es produí després de la Revolució d'Octubre als principals estudis de Moscou. Amb la presa del poder per part dels bolxevics, la majoria de productors i caps d'estudi s'exiliaren. S'aprovaren aleshores les primeres resolucions que reconeixien el poder del cinema com una arma real per la il·lustració de la gran massa popular. Els estudis cinematogràfics foren nacionalitzats i els tècnics i creadors proletaris, fins al moment dirigits per productors afins a la burgesia, començaren a produir les seves pròpies pel·lícules. Aquest fet comporta no només una revolució pràctica en el mode de producció sinó també formal i estètica, fet que fa que avui les pel·lícules produïdes en aquest període, com *El cuirassat Potemkin*, *Octubre* o *Terra*, siguin considerades obres mestres de la cinematografia mundial.

SÍNTESI

La matèria en moviment és aquella que es caracteritza per la mutabilitat constant de la seva forma. A diferència de la matèria arquitectònica, l'escenogràfica evoluciona segons el relat que es vol implantar. No necessita la demolició, sinó que només requereix la transformació, que es troba ja en la seva concepció matèrica. Per tant, "matèria en moviment" és la categoria que ens permet agrupar totes aquelles escenografies del poder que es manifesten, com el cas dels aparells del cinema i el muntatge il·lustren, per la capacitat de transformar la percepció i l'espai regenerant-se a elles mateixes.

Matèria en ordenació

Parlar de matèria en ordenació és fer-ho de tota aquella substància escenogràfica que necessita ser estructurada amb una lògica narrativa en l'espai. Així, podem fer referència a un sistema tècnic que ordena i classifica la informació en el seu conjunt. Per tal d'analitzar aquesta forma d'ordenació de la matèria, analitzaré dos aparells que són característics d'aquesta funció: l'autòmat i la computació.

AUTÒMAT

L'autòmat, com a aparell al servei de la il·lusió, existeix des de ben antic. Sovint trobem documentats artefactes automàtics als espais de poder de cultures diverses: als temples grecs gegantines estàtues eren mogudes per màquines de vapor, i a les corts perses els trons reials eren adornats amb bèsties mecàniques que atemorien els súbdits.

Ctesibio fou un constructor d'autòmats d'Alexandria que, en l'apogeu d'aquesta ciutat egípcia va esdevenir la llar dels fabricants, es dedicà a construir estàtues cantants. A la mateixa ciutat i època, prop del segle II aC, Filó de Bizanci també dissenyà grans màquines de guerra i teatres automatitzats, que oferien representacions sense intèrprets humans. Uns segles després, Heró desenvolupa els primers artefactes neumàtics aplicats a autòmats i efectes teatrals, generant espectacles tridimensionals en miniatura, meravellant als qui els contemplaven. Alexandria ostenta així ser la ciutat de l'Antiguitat on més autòmats i artefactes escenogràfics es desenvoluparen. Heró en especial adaptà aquesta tecnologia a l'enginyeria religiosa, generant altars automatitzats on les estàtues sagrades es movien responen al cant dels fidels, generant la il·lusió de ser déus parlants. Entre els artefactes que dissenyà, es troba la primera porta automàtica, pensada per obrir-se sola quan el sacerdot del temple encenia una foguera estratègica. 2000 anys després, la tecnologia de les portes automàtiques seria implementada per les portes dels comerços dels centres comercials. Així, l'automatització fa la funció d'una invitació divina: s'accedeix al temple de la mateixa manera que el Capital desitja que accedim al consum, per "màgica" seducció.

Els autòmats d'Heró, recopilats per ell mateix al seu llibre homònim, servien sobretot per facilitar les accions del culte als sacerdots. Així, l'inventor dissenya un giny escenogràfic en forma de màquina escurabutxaques, on als fidels, en introduir-hi una moneda, dispensava automàticament aigua purificadora per als rituals. En els seus aparells trobem per primer cop la substitució pràctica del rol del sacerdot per la màquina. Aquesta erosió de l'autoritat sacerdotal, que era el principal fonament del poder imperial de l'època, es considera per historiadors com Sprague de Camp com un dels motius de la desintegració de la Roma antiga^[26]. Un altre historiador, Robert Brumbaugh, afirmà que la tecnologia escenogràfica religiosa comportà la pèrdua de poder de les figures sacerdotals, descentralitzant la creença religiosa. El sacerdot esdevé decadent i la màquina catalitza la il·lusió popular.

Hem de recordar que avui els temples de l'antiguitat ens han arribat desproveïts completament dels artefactes escenogràfics que els donaven vida. La carcassa arquitectònica era només l'embolcall per aixoplugar tot l'arsenal d'autòmats disposats per generar la il·lusió. El gran estudiós del classicisme E.R. Dodds va qualificar els últims segles de l'Imperi Romà com “una era d'ansietat, i argumentà que la regimentada i mecànica eficiència imperial ja no podia contenir el caos creixent en les ànimes dels seus súbdits”^[27]

El coneixement de l'art de fer autòmats es va perdre amb el col·lapse del món antic, però va poder sobreviure en part gràcies a l'imperi Bizantí i la cultura àrab. Liudprand, el bisbe de Cremona, fa la descripció d'una gran maquinària escenogràfica que precedia el saló del tro al palau imperial de Constantinoble, l'any 949. Hi narrà com el tron de l'emperador era custodiat per dos enormes lleons metàl·lics que, en proximitat dels súbdits bramaven de forma amenaçadora, brandant el cap i aclucant els ulls, al mateix temps que el tron s'elevava amb l'emperador a sobre com impulsat per una força “màgica”. Així, s'exposava als ambaixadors occidentals mostrant la superioritat d'orient vers la seva decadència. La pervivència dels autòmats només en aquesta part del món antic mostra la connexió rellevant que aquests tenen respecte per mantenir el domini del poder.

La reincorporació dels autòmats a Europa provingué del món àrab, i en concret de l'erudit Al-Jazari, a través dels seus tractats sobre “mecanismes enginyosos”. Els seus primers usos eren com artefactes en forma d'ocells i altres animals que adornaven els jardins dels quals s'envoltaven els prínceps i nobles. Les

nombroses figures mogudes principalment per sistemes hidràulics posaven en escena l'espectacle mecànic d'una natura recreada. Animals artificials eren el precedent de l'automatització dels cossos humans, que amb la modernitat passarien a ser centrals, deixant de tenir només el paper d'entretenir i meravellar a les classes altes per esdevenir el motor central de la revolució científica.

Amb el pensament mecanicista de Descartes comença el que avui podem anomenar “robots” o “intel·ligències artificials”. El pensador francès dona llum a la seva visió tot contemplant els enginyers mecànics dels jardins reals de Saint-Germain-en-Laye, on la reialesa i la burgesia en plena ebullició del 1600 es reunia per delectar-se observant les criatures animades per forces hidràuliques. És a partir d'aquí que aquests “éssers animats” adquireixen centralitat en el nostre temps, com encarnació del control absolut sobre les forces de la natura i la creació.

L'obsessió de Descartes amb els autòmats el portà a voler “duplicar” a la seva filla, morta a l'edat de 5 anys, per una nina mecànica que replicava tots els seus moviments. Descartes es va unir tant a aquella figura que si dirigia com si fos la seva filla autèntica, renascuda gràcies a la “màgia” del mecanicisme. S'explica la història, entrecreuada amb la llegenda, que el pensador francès viatjava amb ella en un vaixell, i el seu capità un dia descobrí el petit autòmat. Horroritzat en veure que aquella “nena” es movia sola, la llança per la borda. Descartes, en assabentar-se, matà el capità i el llançà també a l'aigua, com ell havia fet amb la seva “filla”. El filòsof considerà que tots els éssers vius eren només autòmats complexos, privats de tot estat mental, moguts per la supervivència. Però, així i tot, com explica la seva història, no privats de sentir i patir amb les conseqüències dels seus actes.

L'adopció d'aquest cosmos mecanicista per part de les classes dominants es troba ja en la transició entre l'edat mitjana i la Moderna. Allà, els autòmats foren incorporats als rellotges dels temples i dels edificis públics, figures mecàniques que representaven els pecats capitals, els pecadors, sants o directament la Mort. Aquestes figures en moviment marcaven el ritme de la vida dels treballadors, i són el precedent de la revolució del pensament de Descartes, on la “diferència entre un ésser viu i un cadàver no era res més que la diferència entre un rellotge sense corda i un autòmat desgastat”^[28].

El teòric Erik Davis afirma que a la modernitat, Occident generà un “pacte amb les màquines”^[29], on aquestes esdevenen un reflex de nosaltres mateixos en els seus moviments i designis. Un exemple d'això és el luddisme que va esclatar durant la revolució industrial, on la burgesia va creure possible substituir el proletariat per la màquina. La il·lustració científica que la classe dominant tenia vers les màquines, concebudes ja com els seus servents divins en igualtat amb els treballadors, no fou ben rebuda pel proletariat, que es revolta contra elles destruint-les. Curiosament, cal assenyalar que la revolta contra les màquines que caracteritza el segle XVIII precedí, d'alguna manera, les revolucions contra la burgesia al segle XIX.

Aquesta vertiginosa irrupció dels autòmats en totes les esferes de la societat moderna tingué el seu moment àlgid al segle de les llums, on fins i tot s'arribà a supplantar l'autòmat. A la cort de Viena es presentà el “Turc”, un autòmat dissenyat per jugar als escacs creat per Wolfgang von Kempelen. Aquest proto-robot va fascinar enormement a tots els il·lustrats del moment per la seva alta capacitat resolutiva, que imitava gairebé a la perfecció la ment humana en el joc d'enginy i decisió necessari per vèncer la partida. Però l'autòmat es rebel·la com un engany, en esbrinar-se que Kempelen l'havia dissenyat per ocultar-hi a dins una persona, que era la que realment prenia les decisions. Aquest fet posa sobre la taula la fascinació innocent que els autòmats generaven en el públic benestant, una màquina que feia l'efecte d'intel·ligència, però que en realitat era animada per la mà esclava que contenia en l'interior. Talment com avui, on els ordinadors són els seus successors, com demostra l'impacte a finals del segle XX de Deep Blue humiliant al campió d'escacs Kaspàrov. O més present encara, les intel·ligències artificials que ara projecten sobre nosaltres una il·lusió de consciència, que amaga darrere seu tot el coneixement sostret com a subproducte intel·lectual.

No és casualitat que la màquina imités els trets ètnics d'un turc; els autòmats eren vistos com la representació de l'alteritat, i el fet de representar-los amb característiques físiques de cultures llunyanes els situava al centre de l'auge dels discursos racials que començaven a caracteritzar la mentalitat europea. Al llarg de la història, els poderosos sempre sentiren aquesta fascinació pels autòmats, i encarregaren als seus artistes la seva creació. Da Vinci crea per Lluís XII de França un lleó mecànic que obria el seu pit mostrant el seu escut d'armes, i l'artesà Juanelo Turriano creà un monge que caminava pels carrers demanant almoïna pel seu amo, l'emperador Carles V. Molt abans, el creador

àrab medieval Ibn al-Razzÿz al-Jazarÿ creà una màquina humanoide que representava un esclau amb la tasca d'abocar aigua sobre les mans del rei, mentre realitzava rentats rituals. L'autòmat era el somni lúcid en la ment de la classe poderosa, que vindria a substituir la mà d'obra esclava. L'autòmat no es queixa, no protesta i, per tant, no té la capacitat de rebel·lar-se. Aquest fet és el que portà, en l'imaginari burges posterior, a la fascinació gairebé naïf per l'autòmat i la voluntat de substituir el proletariat per la màquina.

Emmanuel Alloa afirma que l'antropomorfisme que associem a les imatges dels autòmats genera una “màgica força d'atracció” que és capaç d'atraure les mirades amb una força de tracció intrínseca^[30]. En la seva presència, s'escenifica així el que ell anomena un “manament de visibilitat”, apartant la mirada humana de les seves vies quotidianes, que es resum en la coneguda frase de Valéry: “Les coses que miro, em miren tant com jo les miro”.

COMPUTACIÓ

La computació digital és la capacitat de convertir qualsevol informació en un sistema binari de reproducció. Els seus orígens com a aparell es poden remuntar al segle XVIII amb figures com Leibniz i Johnson, que ho plantejaren com a mètode de càlcul.

Quan parlem de computació, ens hem de referir també a la digitalització, retrocedint fins a l'inici del terme en mans de Gottfried Wilhelm Leibniz. Al segle XVII desenvolupà el primer sistema binari, un llenguatge universal que permet reduir la informació a només dues unitats numèriques. Des de jove, Leibniz va treballar com a jurista i diplomàtic, sent un dels pocs pensadors històrics amb tants coneixements sobre els mecanismes de l'Estat. En una carta al fill del baró Boineburg afirmà que “soc força de l'opinió que un ha d'obeir, com a regla general, ja que el mal de la revolució és més gran, sense comparació, als mals que l'originen”. Els conceptes de “programació” i “llenguatge binari” parteixen de la voluntat de Leibniz de, com a pioner de la cibernètica, donar origen a una teoria que buscava “ordenar” la natura tal com s'ordena l'Estat modern.

En un origen, produir una imatge requeria un contacte directe amb la matèria natural. Si pensem en una pintura rupestre, el color vermell era produït a partir de fer pols roques riques en coure, les tonalitats grises i negres provenien sovint de moldre ossos i carbons de les fogueres. Existia una relació directa entre l'acció de producció de la imatge i la seva plasmació final, com a mínim pels encarregats de la seva creació. Això es manté així en totes les imatges de les quals hem parlat fins ara, de la perspectiva a la caixa escènica, fins a la cinematogràfica. Amb la imatge per computació, la matèria és arraconada a l'ombra, a l'interior més profund dels xips i ordinadors, produint la il·lusió de la seva desaparició.

Amb l'aparell de computació es continua la màxima que Déotte pronuncia al voltant de tots els aparells: tots ells, inventats a la modernitat, estan fets pel "joc", tenen un component lúdic. "Són accessoris dels plaers humans, el naixement dels quals no és ni el taller ni el laboratori, sinó la barraca de fira" [\[31\]](#). Amb la computació el fet lúdic del món virtual es barreja amb la tecnologia militar i propagandística. De la perspectiva a la caixa escènica passant per la retòrica i el muntatge, tots els aparells són productors de nous règims de ficció, autoproduïdors de mons i temporalitats que canvien el corrent sociohistòric.

L'aparell de la computació va més enllà del cinematògraf, en tant que produeix imatges electròniques que ja són purament espectrals. Fins al moment, totes les imatges produïdes es trobaven encarnades, d'una manera o altra, en la seva materialitat: dels telons que dibuixaven paisatges teatrals, als negatius de cel·lulosa que donaven cos a la imatge fílmica. Amb l'aparició del digital, es creen escenografies espectrals que dissolen la unió entre imatge i matèria. Amb la computació, afirma Josep M. Català, les imatges poden per fi abandonar el món de la matèria al qual es trobaren lligades des de fa mil·lennis [\[32\]](#). Són "imatges mentals" que recuperen una "escenografia pròpia".

Existeix una línia que connecta els autòmats amb la computació, de la màquina que il·lusiona a la màquina que ordena. L'any 1801 Joseph Marie Jacquard, un empresari tèxtil, va realitzar una aportació fonamental a la robòtica. Dissenyà un sistema de funcionament automàtic pels telers que permetia programar els seus moviments. Consistia en un cartó multiperforat que aconseguia establir patrons i assignar tasques. Més d'un segle després, IBM recuperà aquell sistema implementat en els telers automatitzats per replicar-ho en les primeres

computadores. La màquina que ordena és una hereva directa d'aquelles primeres màquines filles de la revolució industrial que, per primer cop, designaren als treballadors com matèria obsoleta.

El teòric de la imatge Vilém Flusser afirma que, a partir de la modernitat i en especial després de la il·lustració, els aparells pateixen un procés de perfeccionament progressiu^[33]. Això comporta que els aparells comencessin a funcionar cada cop més ràpid i la humanitat es va veure incapaç de seguir el seu ritme evolutiu. Com caracteritza a la computació, la seva capacitat de càlcul supera ràpidament la capacitat humana per captar-la, de tal manera que els aparells començaren a funcionar més enllà de la raó humana. O dit d'altra manera, la humanitat perdé el control sobre els aparells. El mite il·lustrat per excel·lència, el monstre de Frankenstein, és la manifestació popular d'aquest descontrol.

Flusser posa exemples^[34] tangibles d'aparells fora del control humà, com serien els aparells administratius, polítics, econòmics... No sentim al nostre voltant com la burocràcia sobrepassa tots els àmbits humans? Aquest seria un exemple on es materialitza que tot aparell social ha sobrepassat la capacitat d'enteniment humana, i avança de forma autònoma. Però, així i tot, apunta l'autor, segueixen necessitant la intervenció humana. Les decisions humanes semblen haver-se eliminat, però els aparells necessiten que els humans segueixen "prement tecles". La computació que regeix la vida de tothom és un exemple clar de l'última sentència de Flusser: ens tornarem funcionaris que tan sols reprogramen aparells.

És al segle XX, però, que podem trobar l'evolució pràctica d'aquest sistema, en especial gràcies al paper de General Electric, la companyia tecnològica més important del món. Per millorar la seva competitivitat, crearen un sistema de digitalització de les pòlisses d'assegurances de milions d'usuaris, violant-ne la confidencialitat. Això posa les bases pel desenvolupament de sistemes massius de manteniment de registres digitalitzats, que porta al sistema contemporani de burocràcia virtual que avui registra tot moviment social.

A partir d'aquí, la tecnologia digital es desenvolupà aplicant-se a tots els camps de gestió de la informació. Especialment a finals del segle XX, aquesta companyia deixa pas al modern imperi tecnofeudal de Google, Apple o

Microsoft que, entre d'altres, configuren la representació de la realitat en el present.

La imatge ordenada que habita el món virtual permet superar la noció de “neutralitat” que sovint categoritza a les tecnologies que envolten als aparells. Però al mateix temps, també busca com apunta Erik Davis superar la simple categorització com a “eina”: “La tecnología es una embaucadora, lo ha sido desde que el primer héroe cultural le enseñó a la tribu humana cómo hilar la lana para luego taparle con ella los ojos. El embaucador muestra cómo la inteligencia se desenvuelve en un mundo impredecible y caótico; nos invita a atravesar las puertas abiertas de la innovación y nos atrapa en la prisión de las consecuencias no deseadas”^[35]. En la imatge computaritzada aquesta capacitat d'engany es fa més present. Fins al moment, totes les imatges tenien la capacitat de mentir, però per aconseguir-ho necessitaven patir un procés de transformació química i alquímica de la seva matèria. Amb la imatge digital, la seva matèria es manté intacta i és només un invisible canvi de codi el que modifica la seva projecció.

L'arribada de la imatge digital a partir dels anys 80 va suposar l'abandonament de la necessitat d'aparells rudimentaris com cambres fosques i processaments químics per produir les imatges. Es va produir la separació definitiva entre la imatge i el procés de postproducció, que amb la generalització dels ordinadors personals primer, i dels telèfons intel·ligents després, simplificaven el procés per obtenir una imatge. La llum ja no és convertida en superfícies químicament reactives, sinó que és convertida en càrregues elèctriques seguint el sistema computacional originat per Leibniz.

Tanmateix, la desmaterialització de la imatge digital només es produeix sobre la superfície del mirall del receptor. Internament, la computació és un parlament geològic que reuneix un conjunt de minerals i terres rares, extretes de tots els racons del món. La producció de la virtualitat perpetua les mateixes lògiques colonials del capitalisme extractiu, però desplaçant l'atenció a altres matèries fins al moment menys rellevants.

Un exemple d'això avui és l'ús de la IA: darrere una generació espontània d'imatges infinites s'amaga una explotació de recursos naturals que no té precedents en la història. En diluir la frontera entre la matèria simbòlica i la

física, l'aparell de la computació projecta la il·lusió que la creació esdevé només virtual, per intercessió divina.

Avui, la lluita pel control d'aquesta matèria “desconeguda” s'ha situat al centre de les tensions geopolítiques. Les principals potències tenen com a principal necessitat la conquesta de territoris rics en terres rares. Darrere els grans conflictes que avui experimentem es troba la necessitat de seguir mantenint el monopoli d'aquesta matèria que permet sostenir la il·lusió, paradoxalment, del món immaterial digital.

L'any 2024 Apple publica un anunci el nou iPad Pro M4. En ell, l'escenografia mostrava una gran sala industrial al centre de la qual se situava una tarima poblada per multitud d'objectes: instruments musicals, estris d'artesanía, jocs de taula, joguines de fusta, càmeres i altres aparells analògics. De sobte, una gegantina premsa hidràulica descendia dramàticament del sostre, aixafant lentament els objectes que esclataven amb fúria. En elevar-se de nou, la tarima mostrava al seu centre un únic objecte: l'iPad. Aquesta anècdota il·lustra la visió que les potències tecnològiques tenen sobre el futur dels aparells digitals: la completa desaparició de tota “molèstia” material i, per tant, potencialment manipulable més enllà del seu objecte predissenyat.

SÍNTESI

La matèria ordena fa referència a l'estructura narrativa que tota forma escenogràfica necessita per generar fascinació i sentit. Una característica fonamental d'aquesta és que, en la construcció narrativa del poder, la replicació de formes reconeixibles per l'observador és imprescindible per dotar de coherència a la il·lusió. En l'anàlisi d'aparells com l'autòmat o la computació trobem una plasmació concreta d'aquest fet. La “matèria en ordenació” és, per tant, la categoria que permet construir una lògica interna que sosté la ficció que genera en la seva execució.

Matèria en desintegració

Aquesta última categorització de la matèria té la voluntat d'analitzar-la en la seva particularitat més única: la capacitat de desintegrar-se i unir-se a si mateixa constantment, per mutar i transformar-se, com a forma escenogràfica que és, davant els ulls de qui la contempla. Per fer-ho, analitzaré dos aparells característics d'aquest fenomen: la representació anatòmica del cos i la retòrica literària.

ANATOMIA

Durant la modernitat, la representació anatòmica del cos es convertí en un aparell clau per al desenvolupament de la medicina, però també per a l'exercici del poder sobre el cos humà.

Exemples d'això són la pintura de la lliçó d'anatomia de Rembrandt, les il·lustracions de Gautier d'Agoty o les làmines d'Henry Gray. Tots encàrrecs directes de les societats mèdiques formades per la burgesia de l'època. Tot i ser un gran avenç, cal tenir en compte que molts dels cossos utilitzats provenien de persones marginades o condemnades a mort.

Així, el saber anatòmic s'articula a partir d'una jerarquia: el cos estudiat pertany sovint a qui no té veu ni poder, mentre que el coneixement l'exerceixen les institucions acadèmiques o mèdiques. La representació anatòmica, per tant, reflecteix no només un interès científic, sinó també una relació de domini sobre el cos com a objecte de saber i control.

Al llarg de la història europea, científics de tota condició van dedicar-se a "il·lustrar" el que era considerat "anormal". Com apunta Jorge Luis Marzo^[36], és en aquest punt on tot allò que era considerat "fora de la norma" és indexat, classificat i passa a formar part dels gabinets de curiositats de la modernitat: fetus dislocats, homes deformes, vedells bicèfals, cranis allargats o colossals fèmurs passaren aleshores a constituir aquesta particular teratologia, un catàleg de "monstruositats".

El cos humà és parcel·lat, disseccionat i classificat pel poder, i aquest gest de desintegració de la imatge subjectiva del cos humà porta al naixement de la identitat xenòfoba, en el nucli de la societat europea. Les desigualtats de gènere es reflecteixen en la cosificació del cos de la dona, com un producte industrial al servei de la reproducció i la sexualitat. La violència colonial es manifesta en la frenologia racial, que busca evidències “científiques” de la inferioritat de les persones no blanques. La jerarquia social es veu reflectida en les taxonomies que identificaven les classes subalternes com a “menys intel·ligents” respecte a la burgesia dominant.

Al segle XIX, científics com Galton o Quetelet designaren el que ells van anomenar *l'homme moyen*, “l'home comú”, una abstracció feta a partir de l'anàlisi de multitud de característiques fenotípiques per designar la “normalitat” anatòmica humana. El binarisme, la producció quantitativa i la cadena de valor eren aplicades al cos humà, de la mateixa manera que el sistema d'explotació del Capital ho aplicava a la matèria inanimada. Quetelet arriba a afirmar que “com més gran és el nombre de persones observades, més s'esborren les seves peculiaritats, siguin físiques o morals, el que permet que predomini els fets generals pels quals la societat existeix i es conserva”. Així, la classificació anatòmica es converteix en una eina de biopoder, de control sobre el cos humà i la seva agència.

Galton, seguint aquesta premissa, es dedicà a fer ús de l'aparell fotogràfic capturant instantànies dels rostres de convictees, a la recerca d'un patró d'anormalitat. Sota aquest paradigma, s'extreu que l'“home decent” no té imatge, no destaca per sobre del conjunt, “la veritat es presumeix anodina mentre que l'engany és espectacular”. Com apunta Marzo^[37], aquest és el naixement de la identificació de les ciències socials amb les ciències físiques, l'ésser humà comú és equiparat amb “resultats mitjans”, tot convertint l'experiència humana en una dada qualsevol.

En el marc del positivisme del segle XIX, el criminòleg Cesare Lombroso va formular la teoria del “delinqüent nat”, segons la qual determinats trets anatòmics com els cranials, facials o corporals revelaven una predisposició biològica al crim. Aquesta naturalització de la desviació social va contribuir a patologitzar la pobresa i a associar el cos proletari amb la degeneració. El discurs anatòmic es convertia així en un instrument de legitimació científica de la repressió penal i del control social exercit per l'Estat liberal burgès.

A inicis del segle XX, Frederick Winslow Taylor, un enginyer mecànic especialitzat en la millora del rendiment, va sistematitzar l'organització científica del treball mitjançant l'anàlisi minuciosa dels moviments corporals. El cos de l'obrer fou descompost en unitats funcionals optimitzables, subordinades a criteris d'eficiència productiva. Aquesta instrumentalització anatòmica reduïa el treballador a força mecànica quantificable, consolidant una forma de dominació burgesa basada en la disciplina, la vigilància i l'extracció màxima de rendiment.

Al llarg del segle XIX, s'establí una relació entre el control del cos proletari i l'arquitectura i urbanisme dels grans nuclis poblacionals. El baró Georges Eugène Haussmann impulsa les reformes urbanístiques durant el Segon Imperi francès, que es justificaren parcialment amb arguments higienistes basats en la circulació de l'aire, la llum i la salubritat corporal. Tanmateix, la reorganització anatòmica de la ciutat implicà també el desplaçament de les classes populars i la destrucció de barris obrers considerats focus de malaltia i revolta. El discurs mèdic sobre el cos col·lectiu serví així per legitimar una reestructuració espacial favorable als interessos burgesos i al control polític.

RETÒRICA LITERÀRIA

La retòrica, des de l'antiguitat, ha estat una eina fonamental per exercir i mantenir el poder. Dominar l'art del discurs permet influir en l'opinió pública, construir relats convincents i legitimar autoritats.

A l'època contemporània el realisme literari apareix com un aparell retòric que busca representar la realitat quotidiana amb precisió i detall, sovint com a resposta crítica als canvis socials provocats per la revolució industrial i l'ascens de la burgesia.

Un exemple clar és *Madame Bovary* de Flaubert, que retrata la frustració vital d'una dona atrapada en els límits socials i morals de la seva època. L'obra fou acusada d'atemptar contra la moral pública, cosa que demostra com el poder reacciona davant representacions que qüestionen l'ordre establert. Així, el realisme no només reflecteix la realitat, sinó que també l'interroga i evidencia qui la controla i amb quin discurs.

Com apunta Roland Barthes^[38], la cultura occidental ha fet servir la descripció com una finalitat dins la institució literària, que anomenem com a retòrica. Aquesta té una funció estètica, on el fet versemblant és el que marca les regles genèriques del discurs, les que articulen les lleis sobre com es descriu i es narra el món. Així, amb la retòrica, s'estableix un territori "físic" que genera les seves pròpies regles, un univers en si mateix, un "estat d'excepció" permanentment instal·lat en la utopia de la il·lusió sense fronteres. La finalitat de tot efecte -en referència al panorama literari- és exercir una manipulació del punt de vista; ara ocupo el teu camp de visió, ara soc el món sencer.

Déotte afirma^[39] que el discurs polític, com a gènere en si mateix, no ha de ser considerat com un discurs retòric més; subverteix l'ordre social fundat pels cànons aristotèlics. A partir de la modernitat, les arts són mobilitzades a través dels aparells, establint el que Rancière anomena un règim de representativitat de les arts. És en la retòrica, com aparell nat de l'ésser humà, on es visibilitzen millor en què es converteixen els materials de l'art i la política: tendeixen a la fragmentació.

El parlament modern no és només un espai deliberatiu sinó un aparell que escenifica la paraula legítima i defineix qui pot parlar políticament. En la seva configuració censatària del segle XIX, figures com François Guizot van contribuir a instituir un dispositiu on la representació política estava estructuralment vinculada a la propietat. La retòrica parlamentària produïa així la burgesia com a subjecte universal de la nació.

Seguint la lògica de Déotte, el museu no és neutral: organitza el temps històric i el gust. Institucions com el Musée du Louvre consoliden un relat de continuïtat civilitzadora que coincideix amb l'hegemonia burgesa. La selecció, classificació i exposició d'obres configuren una pedagogia visual que naturalitza l'ordre social modern.

Amb l'expansió de la premsa industrial, magnats com William Randolph Hearst van convertir el diari en un aparell de producció d'opinió pública. No es tracta només de contingut ideològic, sinó de la instauració d'un ritme quotidià de lectura que estructura l'espai públic. La burgesia hi apareix com a portadora del sentit comú i del realisme polític. Randolph Hearst va ser també un dels principals promotors de la premsa groga, aquella dedicada a exaltar l'opinió pública gràcies a l'ús indiscriminat de titulars alarmistes i catastrofistes.

SÍNTESI

Amb la desintegració de la matèria podem fer referència al fet que, com mostra l'anàlisi dels aparells retòric i anatòmic, el fet escenogràfic es caracteritza per la seva fragmentació. L'estudi d'aquests aparells concrets en aquesta última categoria serveix per mostrar com el cos humà no escapa tampoc a ser considerat com matèria "rebutjable", com evidència el paper del poder en el seu intent de suplantació. Per tant, en parlar de "matèria en desintegració" estableixo l'última categoria que classifica a les escenografies del poder, on aquestes tenen la necessitat de reformular-se estructuralment per, paradoxalment, mantenir la seva fortalesa manipulativa.



Lo que puede un Sastre!

Epíleg. El tronc despullat

Aquest gravat és una bona imatge per reflexionar sobre el paper de la il·lusió avui. Hi veiem al centre una soca menuda coberta amb una tela. La forma amb què aquesta l'embolcalla sembla remetre a la figura d'un monge, o d'un predicador, o fins i tot, d'un antic xamà. Els seus "braços" són alçats cap al cel, i el "rostre" acotat sembla fixar la seva mira misericordiosa en el poble. Aquest s'arremolina als seus peus: primer una dona que perd la mirada devota entre els plecs de l'escorça; darrere seu, un reguitzell de rostres que són un catàleg d'emocions, de la por a la misericòrdia, de la calma a la indiferència. Una representació del poble que s'agenolla davant el tronc com si fos un ídol pagà, que darrere seu fa aparèixer esperits, bruixes i dimonis per atemorir als seus adoradors. Però aquest estol de forces malignes semblen difuses, intangibles, no tenen la mateixa presència que els cossos del poble o del tronc encaputxat. No podem saber si els dimonis estan presents a l'escena o son producte de la il·lusió. Tanmateix, això no importa, perquè són igualment reals.

La imatge pertany a la sèrie de "Los caprichos" que el pintor il·lustrat projecta a les acaballes del segle XVIII, com a forma de reflectir la seva visió sobre l'època que l'havia tocat viure. Titula l'estampa "Lo que puede un sastre!" i l'acompanya d'un text manuscrit, comunament atribuït al mateix pintor: "La superstición general hace que todo un pueblo se prosterne y adore con temor a un tronco cualquiera, vestido de santo". Un manuscrit posterior, d'un altre autor contemporani, afegí la següent interpretació: "¡Cuántas veces un bicho ridículo se transforma de repente en un fantasmón que no es nada y aparenta mucho! Tanto puede la habilidad de un sastre y la bobería de quien juzga las cosas por lo que parecen".

La icona s'emmarca així en la temàtica general associada a Els caprichos: una crítica a la superstició que, en tots els àmbits -tant el religiós, com el social i el polític- dominava l'època. Un temps de transició, on les idees il·lustrades col·lisionaven amb la tradició, on les il·lusions constituïdes al voltant de la fe transitaven a les il·lusions produïdes per la raó. Al text que acompanyà la publicació dels gravats, Goya explicà que la seva voluntat era crear una genealogia il·lustrada de les preocupacions, enganyifes, manipulacions i fantasmagories que retrataven el seu temps, i alhora exercitar en qui les

contemples la “fantasia de l’artífex”. El pintor, com ell mateix deixa ben clar, no volia ni podia copiar la naturalesa d’aquests enganys, sinó que pretenia “exponer a los ojos normas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones”. Goya decidí posar a la venda els seus gravats l’any 1799 a una tenda de perfums de Madrid, situada -casualitat o no- en la “Calle de Desengaño”.

És conegut de “Los caprichos” la seva sentència més rellevant, aquella on s’afirma que la fantasia, abandonada a la raó, produeix els monstres més impossibles; però que unida amb ella, era l’origen de totes les meravelles. Més enllà de les lectures infinites que s’han fet de la seva obra, m’interessa remarcar aquí el seu paper central com a element de reflexió sobre la il·lusió construïda i el seu caràcter d’advertència sobre aquesta. “Lo que puede un sastre” invoca, ja des del mateix nom, a la capacitat escenogràfica que té la matèria per seduir qui la contempla, de construir el desig al seu voltant només fent ús dels materials més efimers. Un senzill tronc d’arbre despullat, cobert amb una tela qualsevol, pot invocar al seu voltant la poderosa força del símbol, del tòtem alçat que conjura la creença.

Aquí em resulta pertinent tornar, com hem fet al llarg d’aquestes pàgines, al pensament de Jean-Louis Déotte sobre els aparells. L’autor ens parla de com l’“embriaguesa subversiva” és aquella que caracteritza la funció dels aparells, perforant el temps comú que ens constitueix. En les seves paraules, “el que suspèn la temporalitat dels espectres, de la fantasmagoria col·lectiva”^[40], el que supera el temps i l’espai constituït al nostre voltant són els aparells, que trenquen la lògica de contemplació per instituir una de nova. És això el que Goya ens mostra en l’estampa que tenim aquí present, un ésser emmascarat que és capaç, només amb la seva imatge present, generar un sentit de pertinença al seu voltant, tot un poble postrat a la il·lusió que desprèn. Déotte, pensant en imatges com aquesta, cita una reflexió de Rang: “El rey no puede hacer justicia más que cubierto con el hábito estrellado de su dios. El sacerdote que transmite un oráculo deviene entonces persona y personaje; persona: él per-sona; habla a través de la máscara del dios (...) Cuando se trata de honrar a un dios en un lugar dado, el sitio debe ser recubierto del hábito del que se honra: un ídolo es vestido divino puesto sobre una estaca. (...) Toda autoridad es máscara...”^[41]

Tota autoritat és màscara. Aquesta mateixa sentència és la que sembla presentar-nos el pintor aragonès, un espantall que a manera de tòtem ritual -i sempre resguardat per un estol de criatures malignes- sotmet una multitud de fidels al seu voltant, que l'adoren com si es tractés d'una aparició mariana. Aquesta imatge, però, no forma part només de la imaginació de Goya, sinó que respon com bona part de la resta de “Caprichos” a un tòpic de la literatura de l'època. En una carta al comte de Lerena el poeta valencià León de Arroyal il·lustrà una de semblant: “El respeto y el temor, contraídos por el largo hábito, nos hace algunas veces adorar un tronco; pero si una mano esforzada le da el primer hachazo, no nos contentamos con despreciarle, sino que le echamos al fuego”^[42]. Unit a això, la societat il·lustrada de l'època, influïda per la Revolució Francesa, buscava fugir de les connotacions que la supersticiosa religiosa influïa en la política del present. Un polític tan rellevant en l'Espanya del moment com Gaspar Melchor de Jovellanos escrigué moltes crítiques contra certes imatges sagrades i el culte a les relíquies, que considerava que servien per dominar les classes baixes^[43].

Goya, així, exemplifica amb els seus gravats un món en crisi^[44], on els antics valors són confrontats i les il·lusions sostingudes per la tirania religiosa es comencen a diluir. On l'estratificació estamental en domini de la noblesa deixa pas a una classe naixent, que sota l'estàndard de la raó i la llibertat instaura un nou ordre, suposadament allunyat de tota il·lusió manipuladora. El pintor, de fet, realitzà aquests gravats com una forma de suport al rei Carlos IV i la reina María Luisa, on la corona s'enfrontava a l'antic poder secular més conservador del clergat i l'aristocràcia^[45]. Així, existeix un programa ideològic que, darrere de “Els Caprichos”, està al servei del reforç del poder del monarca i una elit culta, propera als valors de la il·lustració, contra uns sectors més conservadors formats pel clergat i el suport engegat del poble.

Al voltant dels gravats, per tant, es genera el que Vilém Flusser anomena una “visió escènica del món” que serveix per postular una futura manipulació d'aquest^[46]. El món ha de ser “informat” segons la nova ideologia, en aquest cas una que “ataca” les creences populars del poble per considerar-les “supersticioses”, i dona suport a una nova elit, la burgesia, que ocupa el lloc de l'anterior. Com apunta l'autor, el desafiament de tot nou productor d'imatges és aconseguir “fixar” una visió del món perquè serveixi de mapa a les futures generacions. Com apunta, les imatges tècniques -i els gravats són la primera d'elles sotmesa a la reproductibilitat tècnica- són intents de fixar punts

comuns en la consciència col·lectiva. Goya escull fer els seus dibuixos en gravats amb la clara voluntat d'arribar a un públic el més ampli possible. Amb el gravat s'inventa un nou aparell que permet fer visibles el que és invisible, com el tarannà d'una època^[47].

Però com advertí Flusser, les imatges tècniques generen al seu voltant una nova idolatria. En produir-se de forma mecànica i repetitiva, esborren la petjada de la seva producció^[48]. No hi ha una gran distància entre els gravats de Goya i les imatges digitals d'avui; totes dues són produïdes en massa i pensades per circular sense restricció. De la caricatura al mem, exigeixen de nosaltres una consciència que es resisteixi a la "fascinació màgica" que emana d'elles. Els inventors d'imatges tècniques acaben amb el "sagrat"^[49], amb la icona dominant fins al moment. Però al seu voltant aixequen una atmosfera de dubte, on la nova superstició s'assenta per dominar. Davant de la imatge de la il·lusió, com palplantats enfront el tronc encaputxat, la matèria escenogràfica ens planteja aquells mateixos dubtes que ja afloraren en Descartes: "Pero entonces, ¿qué soy? Una cosa que piensa. ¿Qué es una cosa que piensa? Es decir, una cosa que duda, que concibe, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que también imagina, y que siente [...] ¿No soy acaso ese mismo que duda casi de todo, que sin embargo entiende y concibe ciertas cosas, que asegura y afirma que sólo éstas son verdaderas, que niega todas las demás, que quiere y desea conocer otras, que no quiere ser engañado, que imagina muchas cosas, aun algunas veces a pesar mío, y que también siente muchas cosas como por intermedio de los órganos del cuerpo?"^[50]

A partir de les inquietuds que ens deixa Descartes, podem retornar a la imatge de Goya. He parlat dels manuscrits que Goya escrigué per acompanyar el conjunt de gravats de "Els Caprichos" i de la seva imatge protagonista, "El sueño de la razón produce monstruos". Un detall a tenir en compte és que, en els comentaris d'aquest últim gravat, Goya afegí: "cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelven visiones". Aquesta mateixa inquietud s'amaga en la reflexió de Descartes, aquella criatura que no és capaç de saber si el que té davant és un ésser celestial o un tronc disfressat, lluitant per distingir el rostre sota la caputxa. "Imaginant coses contra la nostra voluntat". A la modernitat, les visions irrompen amb una força inusitada gràcies a la propagació dels aparells. En ser envoltats de visions, el món es torna indesxifrabable. L'excés d'encantament provoca un desencantament general.

Penso que l'estat actual del món de Descartes i Goya, que és encara el nostre món, prové del desencant. Quan ens preguntàvem quin és el paper de la il·lusió avui, potser una resposta és que aquesta es troba en un estat de trànsit: ni ha desaparegut ni és omnipresent. I això ens dissenya un món de clarobscur, interessant però perillós. Penso en la cita coneguda de Gramsci: "el vell món es mor i el nou no acaba de morir, i en els seus clarobscur, neixen els monstres". Però quan parla del vell món que mor i del nou que encara no neix, penso que la configuració de la idea de "món" no és tangible -tornant a Barthes- sinó una il·lusió fluctuant. El problema no es troba en la ficció -ni, per tant, en l'efecte- sinó en aquell moment que perdem de vista "l'estètica de la representació". Tot té a veure amb la il·lusió; ideologies, religions, relacions... I és en el moment dels clarobscur -que és el món que ara habitem- quan sorgeixen els més hàbils manipuladors d'efectes. Els monstres dels quals parlava Gramsci són els prestidigitadors. El problema no és la llum que oculta o revela l'efecte, sinó si aquesta llum té la violència totalitària dels focus antiaeris o la subtileza d'una guerrilla de cuques de llum.

Goya, en la seva lluita encomanada per la burgesia il·lustrada, critica la tendència de l'Església d'omplir els seus temples d'imatges que incitaven a la superstició i feien proliferar la decadència de l'educació. Però cegat per la seva creuada potser es va confondre d'espantall. En el seu temps, la il·lusió ja abandonava les velles icones sagrades i, com un fantasma encomanadís, posseïa les noves mercaderies, les icones econòmiques que esdevenien sagrades sota el nou mandat del poder. Per entendre això, resulta interessant la descripció que el poeta Théophile Gautier realitzà de les seves imatges: "Se siente uno transportado a un mundo desconocido: increíble pero real. Los troncos de los árboles parecen fantasmas; los hombres, hienas, lechuzas, gatos, asnos o hipopótamos. Las uñas de los dedos pueden convertirse en garras; las pezuñas hendidas se calzan con zapatos adornados con pompones; este caballero aparentemente joven es, en realidad, un viejo, está incluso muerto, y sus calzas llenas de lazos cubren el hueso desnudo de un fémur y dos tibias sin carne. Nunca apariciones más siniestras y misteriosas surgieron del horno del Doctor Fausto..."

Goya es dedica a crear amb les seves imatges projeccions d'aparences. Si observem tots els seus gravats, sempre es produeix aquest joc fronterer entre la ficció i la realitat. Les bruixes esdevenen tan reals com les donzelles, i la natura es transforma en matèria de malson. Però si tornem a la nostra imatge,

el “Capricho” 52, és l’única on l’autor ens ofereix la realitat despallada. El tronc no és aparença, no és fantasma ni déu, és tal qual se’ns mostra, una icona artificial. A la resta d’imatges de la sèrie, els animals prenen forma humana i els humans prenen forma demoníaca, però en aquesta, el fet sobrenatural es despulla, mostrant l’alquímia escenogràfica que és la matèria dels malsons. L’atenció de Goya se centra a dibuixar en detall els rostres del poble. Els humanitza, representant en ells una aliança de rostres representats, una imatge allunyada del romanticisme. El poble acumula totes les passions, perquè està format d’individualitats. Les bruixes i dimonis del gravat només apareixen en segon pla, i a diferència de les altres vegades que són representats, aquí semblen gairebé desdibuixats.

Amb aquesta imatge, el pintor no només ens adverteix dels perills de la superstició religiosa. En la seva cruesa, també avisa del potencial que té tota il·lusió construïda per sotmetre a la massa. En fer-ho, d’alguna manera, Goya lapida abans de la seva naixença els ideals de la il·lustració, que serien el bastidor de domini de la burgesia. Fa veure que el relat religiós i l’econòmic son tan sols diverses formes d’encanteri. Penso en la definició que Erik Davis li dona a la figura antropològica del mag, que és un híbrid del xaman i del polític. Davis afirma que, fent servir el llenguatge, el vestuari, els gestos, el cant i l’escenografia en tot el seu conjunt, els mags apliquen la “techné”, la tecnologia simbòlica, a la imaginació social. És a dir, l’enginyeria social que estructura la psique col·lectiva tot modificant les seves imatges i relats i, per tant, els seus desitjos^[5]. L’autor es pregunta aleshores: quines són les diferències entre el món que construeixen els mags i el que construeixen els científics?”. Com ja hem vist en aquest escrit, els dos mons s’entrecreuen sistemàticament en els aparells que produeixen la il·lusió i les seves tècniques escenogràfiques.

Això és el tronc vestit que encarna la imatge: una substància que muta constantment, que passa de ser un déu reencarnat a una mercaderia que sedueix. El tronc ja no necessita encarnar “literalment” una presència virtual desitjada. És la vestidura per si sola, l’embolcall que produeix l’aparell escenogràfic, el que generà l’atracció. La matèria és transformada sistemàticament, però no abandona la seva capacitat de produir l’engany per molt que la transformació es produeixi davant dels ulls del poble. La il·lusió, en l’època de Goya -que és la nostra- és això: algú apareix provinent de fora del marc del gravat, un nou “sastre” -diguem-li mag- arranca violentament les

vestidures del tronc i el vesteix amb noves gal·les. Les bruixes i esperits del seu darrere canvien amb la nova indumentària, però la il·lusió es manté.

FETITXISME

En aquest punt, vull parlar breument del paper que juga un concepte de l'esfera marxista per entendre el rol de la il·lusió en el nostre temps: el fetitxisme de la mercaderia. Sovint aquest concepte es relaciona amb l'àmbit de l'economia i el procés de distribució de les mercaderies, però considero que cal entendre'l també des de la seva dimensió estètica. Com hem pogut veure en aquest escrit, el món de la modernitat transita per un procés d'estetització: primer, les imatges encarnaven icones sagrades, els aparells no responien a una lògica racional sinó simbòlica, es produïa una estètica religiosa; després, l'elit pren el control de les imatges, les individualitza i privatitza, generant al seu voltant una estètica de l'aristocràcia; una tercera fase, on l'art i les imatges que genera projecten una certa idea d'autonomia per, finalment, revelar-se la quarta i definitiva fase estètica globalitzada en la qual ens trobem, on el triomf del capitalisme artístic anul·la o absorbeix tota estètica forana. Com resumeix Josep M. Català, "després de l'art per als déus, l'art per als prínceps i l'art per l'art, el que triomfa ara és l'art per al mercat"^[52].

Erik Davis reforça aquesta posició, afirmant que, si bé les fronteres que separen el mercat de l'espai d'imaginació artística sempre han sigut poroses, el procés d'industrialització ha comportat la incorporació de l'estètica en totes les dimensions comercials^[53]. Com veiem en l'anàlisi dels aparells de la il·lusió, la matèria escenogràfica ha evolucionat sistemàticament per ser incorporada en cada racó de l'existència. Si primer les icones medievals eren simbòliques i separaven el diví del terrenal, la perspectiva passa a voler encarnar la realitat, i el marc s'atomitza per després expandir-se, convertint-se en imatge projectada, cinematografia, caixa escènica, per arribar a la imatge virtual que, entre autòmats i computadores, absorbeix el propi cos humà. El paisatge del disseny imaginatiu col·lectiu ha sigut colonitzat, el que Davis anomena una "colonització corporativa de l'inconscient". "Un arcano barroco de logos, nombres de marcas y sellos corporativos ahora sazona los paisajes, los bienes y nuestros cuerpos disfrazados"^[54]. A diferència de les imatges sagrades del passat, de la tradició egípcia a la romànica, les icones del nostre temps ara ja

no encarnen els poders animistes de la natura o la màgia social dels reis, sinó el poder de la identitat corporativa i el fetitxisme de la mercaderia. El tronc vestit ja no busca enganyar-nos per creure en nous deus; només ens vol convèncer de comprar-li la tela.

El tronc de Goya és, doncs, un maniquí, nom que originalment rebia el “model”, la figura que desfila i que encarna la icona màxima del fetitxisme que definiria Marx. Com apunta Anselm Jappe^[55], el fetitxisme esdevé una mistificació de tot objecte de consum que contribueix a “autojustificar” la mateixa societat capitalista. Marx defineix el seu temps com un “món encantat”, on en la relació que la burgesia estableix els éssers humans esdevenen tan sols “guardians” de les mercaderies. En el seu nivell més profund, el que defineix la nostra societat no és només el domini d’una classe sobre una altra, sinó que tota la societat, en conjunt, es troba “dominada per abstraccions reals i anònimes”^[56]. Sí, com apunta Jappe, existeix evidentment una classe dominant, però no hem de cometre l’error d’oblidar que aquesta també es troba sotmesa al seu propi encanteri. Tal com els defineix Marx, els burgesos no són res més que “oficials de segona del capital”, servents de la icona monetària que, en col·lapsar, quan esclata la bombolla de Wall Street, són capaços de suïcidar-se en massa tirant-se daltabaix d’un gratacel. No hi ha diferència entre aquest impuls de suïcidi ritual i el dels vells xamans que de la prehistòria fins al dia d’avui han poblat el món. Qui genera la il·lusió no té la garantia de no caure sota el mateix parany, i aquesta és la qüestió central de la gran fortalesa, gairebé inexpugnable, del capital.

Tornant com sempre al gravat de Goya, no hem de creure que hi ha humanitat fora de la multitud que, sotmesa, es reverencia davant un “tronc qualsevol”. Qui l’emmascara, una vegada confeccionades les vestidures de la il·lusió, es torna a fondre amb la multitud. És la mateixa consideració que Déotte dona als aparells: podem resseguir, com aquí hem fet, els noms i cognoms de les figures de poder que els porten al món. Però una vegada desplecats, els desitjos que projecten ensarronen a tothom per igual. Com apunta Marx al segon capítol de El Capital, “todo el misticismo del mundo de la mercancía, todas las brujerías y apariciones de ánimas que envuelven cual bruma a los productos del trabajo que se desarrolla sobre la base de la producción de mercancías, se desvanecen inmediatamente en cuanto nos volvamos hacia otras formas de producción”^[57]. Aquestes “aparicions” que envolten el producte són les que, mig segle abans de Marx, Goya deixà dibuixades en el seu gravat. Des d’una posició de classe,

cal no cometre l'error de donar al poder una condició absoluta de domini. És més interessant plantejar, com ja ho feren el filòsof i el pintor, que és la il·lusió la que se sosté gràcies a l'adoració col·lectiva. Els mags d'avui, com els de temps passats, no són immunes als seus propis encanteris.

Però el poble dibuixat per Goya no és servil; en els seus rostres es materialitza, per primer cop en la tradició europea, una psicologia complexa. Goya, com a bon il·lustrat, sabia bé qui produí realment la Revolució abans de la seva usurpació per part de la burgesia. I això ho reflecteix en la complexa psicologia dels seus rostres, en especial de la dona protagonista en primer pla. La seva mirada no és passiva, sinó que mobilitza activament. No mira absorta o posseïda, sinó encuriosida. I la resta de rostres que es despleguen al seu darrere reflecteixen la riquesa de la comunitat. El pintor no dibuixa un únic sentiment, de devoció, de por, d'alegria o d'indiferència; tots són convocats davant l'espantall: l'aparador del centre comercial, l'espectacle televisiu, el bucle infinit de la pantalla. El tronc vestit es troba en segon terme. Davant seu, la figura protagonista, encarnació del proletariat absort. Però en la complexitat del seu rostre podem advertir una mirada crítica.

Per tenir present aquesta necessitat de crítica, penso en el sentit que Andrea Soto Calderon li dona al concepte de l'“escena”^[58]. Ella entén aquest concepte més enllà de l'esfera teatral, com aquell territori que permet concebre la imatge en un sentit ampli, on la “matriu escenogràfica”, com ella defineix al que engloba el fet visual i textual, construeix i admet el discurs. Entén el concepte de l'escena com una “superfície” que serveix per obrir un espai i temps comú, on la matèria que la compon -potser perquè és matèria escenogràfica- té el poder de deformar-se, reorganitzant les sensacions i emocions del seu propi interior. Cal fugir de la vinculació de l'escena amb la institució teatral, i entendre-la com l'espai on generar “imatges dissidents”, una manera “d'experimentar formes d'anar darrere les petites veritats sense aparença”^[59].

En certa manera, és el que el gravat de Goya invoca, on el pintor no se satisfà amb virtuositats estètiques, sinó que va entén els pinzells com una forma de traduir la seva concepció del món, la filosofia que s'amaga darrere la imatge. No en va, set anys abans que poses a la venda *Los Caprichos* en la “calle del Desencanto”, el pintor pronuncia un discurs en el seu ingrés a la Real Acadèmia de Bellas Artes de San Fernando, on ens deixa la seva mirada del món: “...pero nada hay mas preciso, si hubiera remedio, para la actual

decadencia de las Artes sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, si de la sabiduría de las otras ciencias, y si gobernadas del merito de ellas, como siempre ha sucedido quanto ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despóticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores”^[60]. Les seves imatges poden ser espais on reconstruir la il·lusió constantment, com totes aquelles projeccions que generen els aparells al seu voltant.

En aquest punt, i per concloure aquest viatge per les escenografies del poder i els paranys de l’engany, crec que és important aprofundir en el paper polític de la il·lusió. Reprendre una pregunta essencialment política: quin és el paper de la il·lusió, de l’efecte, de l’engany, en els nostres temps? Potser tot reflexionant sobre aquesta pregunta inicial, amb aquest bosc de cites com a teló de fons, podem ajudar-nos a destriar quins camins són més sòlids per transitar.

“Caminamos con los pies de otros, vemos con ojos ajenos, reconocemos con una memoria externa, vivimos por las obras de otros”^[61]. Aquesta frase de Plini el Vell és un bon punt de partida per entendre el paper de les arts de l’engany en el passat. L’escriptor romà reflexiona sobre el fet de partir de la tècnica, l’estudi de la natura i l’observació de l’animal polític. Del seu pensament sintetitzat en aquesta frase, es pot extreure la idea que construïm sobre la il·lusió d’un passat inexistent. Viure per l’obra dels altres vol dir aprendre dels déus dibuixats a les parets, dels jocs de màgia dels laboratoris i transmetre fil per randa les rondalles dels avantpassats. Així, crec que podem extreure que la il·lusió se sosté per la càrrega del passat, i per tant preguntar-nos: que succeeix en un temps com el nostre, on el passat torna a difuminar-se? És quan el que Eric Sadin anomena la mitologia tecnològica agafa potser més protagonisme^[62]. Ell afirma que, en el nostre temps, la mitologia tecnològica ha superat aquella sort de “virilitat moderna” que caracteritzava els espais com el de la catedral gòtica, i ha transitat cap a una “veneració emocional”. Com en el gravat, un tronc encaputxat és suficient per sostenir la meravella, de la mateixa forma que en l’aparell virtual d’avui, la reproducció sistemàtica d’imatges “empobrides” genera una il·lusió saturada, constant, atrapada en el bucle de retroalimentació de les xarxes socials.

Crec que aquesta reflexió que fa l’autor francès -i que ell mateix, més endavant, vincula amb Plini el Vell- ens permet situar unes coordenades per seguir entenent el paper de la il·lusió avui. És clau el símil amb la catedral gòtica que,

com sabem, fou concebuda com una gegantina màquina de meravelles, un artefacte precís on -en especial amb la llum- construir un imaginari de poder. Sense la catedral no és possible la colonització ideològica de les ments. És curiós, enllaçant amb reflexions anteriors, que just en el moment en què les catedrals comencen a retirar-se com a ruïnes de la història, emergeixen els museus. Aquest símil del museu com a temple és conegut, però crec que és important recordar-ho si posem la funció que comparteixen al centre: com grans artefactes generadors d'il·lusió. De fet, la majoria de catedrals perderen la seva funció primordial de teatres, però algunes, darrere els murs de marbre i els terres aparentment sòlids, amagaren sempre maquinàries teatrals, politges i tramoies assetjant els fidels. Pensem en el Misteri d'Elx com a supervivent d'aquest fet. Crec que la reflexió de Sadin és especialment valuosa per entendre el paper de les tecnologies de l'engany avui, concretament, quan parla de com aquestes avui semblen "independitzar-se" de nosaltres, com Déotte deia el mateix sobre els aparells.

Potser aquí trobem una clau -i un lligam per la conclusió- sobre com la il·lusió avui ja no necessita ser creguda, perquè ha aconseguit emancipar-se de la nostra ment. O, potser, ja no li'n queda molt, en aquest procés que com recorda Campbell s'inicià al segle XIX: "Así ocurrió que durante el siglo XIX, que hizo época con sus transformaciones espirituales y tecnológicas casi increíbles, los viejos horizontes fueron separados y el centro de gravedad de todo saber se desplazó (...) Comunidades que en un tiempo se sentían cómodas en la conciencia de sus propias divinidades garantizadas mitológicamente encuentran, de pronto, que son diablos a los ojos de sus vecinos. Evidentemente, ahora se requiere una mitología de un tipo más amplio y profundo que cualquiera de las que haya podido haber en el pasado en cualquier parte: un arcanum arcanorum mucho más fluido, más satisficado (...) Pero ése, precisamente, es el gran desfile misterioso que sólo espera ser advertido tal como aparece ante nosotros, por así decir, en departamentos, en los vestíbulos y museos de las diferentes ciencias, aunque ya esté vivo en las obras de nuestros más grandes artistas"^[63].

Aquesta llarga cita em sembla important per la invocació d'aquesta desfilada misteriosa. El concepte del misteri crec que és important, i potser no l'hem tret prou a col·lació en la reflexió al voltant de la il·lusió. L'efecte sensorial de l'engany només se sosté mentre es troba envoltat del misteri; quan aquest s'esvaeix, deixa pas a la desil·lusió. La reflexió sobre els déus caiguts crec que

pot aplicar-se clarament al present: venim d'una època en què s'encadenen les desil·lusions -en especial en un sentit social, polític, de revolució fallida-. Crec que això és quelcom global, però en el context nostrat guanya encara més preeminència. Un moment de canvi -religiós, social o polític- requereix l'emmirallament per la meravella. Si no hi ha il·lusió, no és possible la revolució. El segle XIX inaugura una esquerra encara no superada. Per dir-ho així, encara estem intentant entendre com habitar entre les seves ruïnes. Potser hem de seguir la veu de Campbell quan ens convida a “participar en el festival de les formes passatgeres”, el que vol dir entendre la il·lusió com una eina vàlida per reimaginar. És a dir, si primer ens enfrontem a un encantament il·lusori per després trencar-ho, potser cal trobar la forma d'un reencantament, aquest cop no construït d'esquena a l'artefacte il·lusori si no amb la màquina dels efectes com a centre i motor.

“Toda narrativa que parezca mostrar a seres humanos dando colectivamente forma a su propio destino, o siquiera expresando libertad porque sí, serán automáticamente desechados por ilusorios, a la espera de una explicación “realmente científica” (...) Esta es una de las razones por las que la mayoría de las “grandes historias” se centran tanto en la tecnología (...) Escoger narrar la historia del otro modo, como una serie de abruptas revoluciones tecnológicas, cada una de ellas seguida por largos periodos en los que habríamos sido prisioneros de nuestras propias creaciones, tiene consecuencias (...) Ahora sabemos que estamos en presencia de mitos”^[64]. El text fundacional de Graeber i Wengrow posa sobre la taula una cosa que ja coneixem, però que sovint hem passat per alt per òbvia o gastada: el paper primordial de la tecnologia com a joc il·lusori. Cal aprofundir molt més, teòricament, en la reflexió sobre la tècnica. I posar aquesta al centre, com una voluntat de reapropiació: primer la tècnica va estar al servei de l'engany, però ara és l'engany qui pren possessió de la tècnica.

Aquí podem entrar en una reflexió sobre la virtualitat, i per això m'evoca el pensament de Baudrillard, que em sembla clau posar sobre la taula quan volem entendre el paper de la il·lusió en l'era de la virtualitat: “¿Cómo podemos superar nuestras sombras cuando ya no nos queda ninguna? (...) La especie humana podría estar dedicándose a una suerte de escritura automática del mundo, a una realidad virtual automatizada y operacionalizada, donde los seres humanos como tales no tiene motivo para seguir existiendo (...) Nos movemos en un mundo donde todo lo que existe sólo como idea, sueño,

fantasía, utopía, será erradicado. Nada sobrevivirá como idea o concepto. No habrá tiempo siquiera para imaginar. Los acontecimientos, los acontecimientos reales, ni siquiera tendrán tiempo para ocurrir. Todo será precedido por su realización virtual. (...) Podríamos entonces, a través de este desvío, penetrar en el espejo de la tecnología -contra Heidegger-, para quien la tecnología todavía sigue siendo el logro absoluto de la metafísica. La tecnología como delirio, la tecnología como ilusión definitiva”^[65].

La pregunta sobre la superació de les ombres m’agrada, per clara. Ja no ens creiem les ombres. La il·lusió ja no necessita camuflar-se per “real”. L’ombra pren cos i sembla tenir matèria, aquesta seria una bona definició de la il·lusió avui. Ajudar a contemplar de cara el misteri de la tecnologia em sembla una cosa important: travessar el mirall negre que ens envolta, una immersió en la virtualitat, com un camp per conquerir. Des d’una mirada política, podem estar d’acord que una de les qüestions més urgents i pràctiques que podem oferir és donar eines per erradicar col·lectivament la possessió de la tecnologia en mans d’uns pocs. Al final, els artistes d’avui crec que ho són més com relíquies d’un passat on podien encara ostentar el control sobre la il·lusió; avui, aquesta s’emancipa, la tècnica passa a mans d’eines generatives al servei del capital i la confusió. No es tracta de generar il·lusió, sinó el mareig. No es busca l’efecte en si, sinó la sensació constant de “descol·locació”, d’un món que dona voltes i on fixar la mirada en un punt es torna gairebé impossible. “Convertir la ilusión en realidad y la ficción en verdad, muestran el grado en que la imaginación ha llegado a ser un instrumento del progreso (...) Al reducir e incluso cancelar el romántico espacio de la imaginación, la sociedad ha forzado a la imaginación a probarse a sí misma en nuevos terrenos, en los que las imágenes se traducen en capacidades y proyectos históricos (...) La imaginación no ha permanecido inmune al proceso de reificación. Somos poseídos por nuestras imágenes, sufrimos nuestras propias imágenes”^[66].

El col·lapse de la imaginació és un territori comú de la filosofia contemporània. És un fet que tothom apunta, però potser resulta més fètil assenyalar les causes d’aquesta degradació. No és veritat, crec jo, que ens trobem incapacitats per imaginar —la imaginació entesa aquí com la invocació individual de la il·lusió—; crec més aviat, a partir d’aquest breu viatge fet per les polítiques de la il·lusió, que cal contribuir a generar una consciència de classe de les imatges il·lusòries. Tothom sap —ho saben les criatures amb les seves fantasies només néixer— que tots podem sempre imaginar, ho fem constantment. En el que

potser cal aprofundir és que aquestes imatges que ens posseeixen -per què les deixem entrar- són també instruments de poder. Les màquines teatrals dels mags són un exemple clar, i mostrar-les —de la mateixa manera que el codi informàtic o el paper burocràtic— són tan sols altres formes que la il·lusió burgesa posseeix. Hi ha moltes classes de dimonis.

El proyecto revolucionario, tal y como se ha soñado en las oscuras fábricas satánicas de la sociedad de consumo, sólo puede ser la creación de una nueva irrupción de la vida en su conjunto y la subordinación de las fuerzas productivas a dicho fin. La vida debe convertirse en un juego del deseo consigo mismo. Pero el redescubrimiento y la realización de los deseos humanos es imposible sin la crítica de la forma fantástica en que estos deseos han hallado la realización ilusoria que permitió prorrogar su represión real. En la actualidad esto significa que el “arte” —la fantasía erigida en cultura sistemática— se ha convertido en el enemigo público número uno. (...) Nuestras fantasías más disparatadas son los elementos más ricos de nuestra realidad”^[67].

No es podia acabar un repàs com aquest sense citar als situacionistes, amb aquest text anònim, donat que són el principal precedent que generà una ruptura amb la il·lusió hereva del segle XIX. Em quedo amb l'última frase, “les fantasies més esbojarrades són els elements més rics de la nostra realitat”, sobretot per clara, directa, per què deixa de construir discursos artificialment elevats per aterrar-los en un consens comú. Aquest és una de les conclusions que aquesta genealogia del pensament al voltant de la il·lusió i els seus “assaltadors” pot aportar: reforçar la idea que la il·lusió —en totes les seves classes— és una eina política, i que com totes, pot ser reapropiada o anul·lada per la majoria organitzada. M'agradaria que aquest text contribuís al procés que ja està succeint: la necessitat d'envoltar-nos de persones amb la capacitat de creure i negar els seus deus al mateix temps.

[1] “Esta escenografía se reconoce en la bomba de vacío de Boyle, en los neutrinos del sol, así como en los microbios de Pasteur. Los decoradores y los directores saben bien que todos los detalles cuentan; es lo mismo para este “teatro de la prueba”: un nuevo bocado para un cultivo de microbios, y es un nuevo objeto que se colorea bajo el microscopio; un nuevo programa para dar a las imágenes del escáner colores artificiales y es toda la iluminación del cerebro la que se modifica; un nuevo amplificador para el fisiógrafo y son señales más sutiles las que se destacan en picos majestuosos sobre el ruido de fondo... ¿Los detalles? Sí, por supuesto, para aquellos que creen que el mundo se ve con el ojo desnudo o se convierte en el objeto de una contemplación llamada teoría. Pero tanto los investigadores, como los decoradores, los iluminadores y los pintores, saben cuántas personas hay en la imagen. No es con el ojo desnudo que vemos el mundo, sino con el *ojo vestido*”. Latour, Bruno. *Las “visualizaciones” del pensamiento. Una introducción a la antropología de las ciencias y las técnicas a Pensar la imagen II. Antropologías de lo visual*. Ediciones / Metales pesados, 2022. 210-212

[2] Ibid. 222

[3] Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal, Madrid. 2017. 383

[4] Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Ediciones / metales pesados, 2013. 19

[5] El aparato debe respetar la ley de la recepción del acontecimiento, pues es gracias a él que van a embellecerse las apariencias, manifestar la solemnidad de un acontecimiento: es por ejemplo el aparato de un ritual de hospitalidad, la pompa de una ceremonia pública, la solemnidad de una fiesta, el conjunto de notas críticas que vienen a acompañar un texto mayor. Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora, 2014. 101

[6] Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Ediciones / Metales pesados, 2020. 123

[7] La tarea es la de intervenir activamente en la superficie sensible de la ideología, levantar nuevas fantasmagorías que articulen cuerpos colectivo, que tracen otros flujos de deseos, disgregando las masas en donde las vidas no se encuentran. No se trata de recurrir a la figura del engaño en la que estarían las personas alienadas sino de la materialidad espectral, esto es, el encantamiento que produce el monopolio de los medios. No se trata de lo que nos engaña, sino de lo que nos seduce. Ibid. 61-63.

[8] Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Ediciones / metales pesados, 2013. 122-123

[9] La perspectiva como fijación de un único punto de mira es una operación de sujeción de los cuerpos, de someter la multiplicidad y manipular sus fuerzas. Una coacción calculada que vuelve la mirada disponible para ver aquello que se le muestra al tiempo que instaura una idea específica de horizonte. Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Ediciones / Metales pesados, 2020. 115-117

[10] Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora, 2014. 131

[11] Alloa, Emmanuel. *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Ediciones / metales pesados. 2021. 288

[12] Ibid. 295

[13] Ibid. 297

[14] Ibid. 452-453

[15] Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora, 2014. 195-196

- [16] Casid, Jill H. *Escenas de proyección. Reenvíos del sujeto iluminista*. Ediciones / Metales pesados, 2023. 254-255
- [17] Marzo, Jorge Luis. *Las videntes. Imágenes en la era de la predicción*. Arcadia, 2021. 215-217
- [18] Ibid.
- [19] Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora, 2014. 286
- [20] Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Ediciones / metales pesados, 2013. 43
- [21] Casid, Jill H. *Escenas de proyección. Reenvíos del sujeto iluminista*. Ediciones / Metales pesados, 2023. 53-55
- [22] Ibid. 64-65
- [23] Ibid. 68-69
- [24] Ibid. 74
- [25] Ibid. 118-119
- [26] Davis, Erik. *Tecnosis. Mito, magia y misticismo en la era de la información*. Caja Negra editora, 2023. 46-48
- [27] Ibid.
- [28] Ibid. 178
- [29] Ibid. 177
- [30] Alloa, Emmanuel. *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Ediciones / metales pesados. 2021. 422
- [31] Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora, 2014. 182
- [32] Català, Josep M. *Complejidad y barroco. Arrebatos del sujeto*. Shangrila, 2023. 379
- [33] Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elegía de la superficialidad*. Caja Negra editora, 2015. 103
- [34] Ibid. 104
- [35] Davis, Erik. *Tecnosis. Mito, magia y misticismo en la era de la información*. Caja Negra editora, 2023. 31
- [36] Marzo, Jorge Luis. *Las videntes. Imágenes en la era de la predicción*. Arcadia, 2021. 117
- [37] Ibid. 118
- [38] Barthes, Roland. "El efecto de realidad". https://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf
- [39] Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Ediciones / metales pesados, 2013. 100-101
- [40] Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora, 2014. 71
- [41] Ibid. 70
- [42] Munain Iturrospe, Gorka López de. *Los caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón*. Revista Sans Soleil, Euskal Erriko Unibertsitatea, 2010. P. 94
- [43] Ibid.
- [44] Clemente Barrena, Javier Blas, Juan Carrete y José Miguel Medrano, *Calcografía Nacional: catálogo general*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, vol. II, p. 425-484.
- [45] Ibid.

- [46] Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elegía de la superficialidad*. Caja Negra editora, 2015. 35
- [47] Ibid. 40
- [48] Ibid. 47-48
- [49] Ibid. 91
- [50] Descartes, René. *Meditaciones, "Meditación segunda"* citat a Gómez Pin, Víctor. *El ser que cuenta. La disputa sobre la singularidad humana*. Acantilado, 2025.
- [51] Davis, Erik. *Tecnosis. Mito, magia y misticismo en la era de la información*. Caja Negra editora, 2023. 245-246
- [52] Català, Josep M. *Complejidad y barroco. Arrebatos del sujeto*. Shangrila, 2023. 99-100
- [53] Davis, Erik. *Tecnosis. Mito, magia y misticismo en la era de la información*. Caja Negra editora, 2023. 251
- [54] Ibid.
- [55] Marx, Karl. *El fetichismo de la mercancía (y su secreto)*. Pepitos de calabaza ed., 2016. 10-11
- [56] Ibid. 13-14
- [57] Ibid. 43
- [58] Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Ediciones / Metales pesados, 2020. 98
- [59] Ibid. 135
- [60] Munain Iturrospe, Gorka López de. Los caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón. *Revista Sans Soleil, Euskal Erriko Unibertsitatea*, 2010. P. 85
- [61] Plinio, *Historia Natural*, XXIX, VIII, 19.
- [62] Sadin, Éric. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Caja Negra, Buenos Aires. 2018. P. 105-106.
- [63] Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva. Volumen I*. Atalanta, Girona. 2020. P. 40/45-46.
- [64] Graeber, David. Wengrow, David. *El amanecer de todo. Una nueva historia de la humanidad*. Ariel, Barcelona. 2023. P. 642-643
- [65] Baudrillard, Jean. *La ilusión vital*. Siglo XXI, Madrid. 2010. P. 41-93
- [66] Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Planeta, Barcelona. 1993. 277-279
- [67] VV.AA. *Internacional situacionista. Sección inglesa*. Pepitas de calabaza, Logroño. 2007. P. 17-18