



---

**Christian León**  
Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador  
christian.leon@uasb.edu.ec

**post(s)**

vol. 1, núm. 1, p. 32 - 57, 2015  
Universidad San Francisco de Quito, Ecuador  
ISSN: 1390-9797  
ISSN-E: 2631-2670  
Periodicidad: Anual  
posts@usfq.edu.ec

Recepción: 08 enero 2014  
Aprobación: 05 marzo 2014

**URL:** <https://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715250002/>

**Resumen:** Este ensayo analiza los legados del pensamiento de Michel Foucault para el estudio de las prácticas visuales, la mirada y las tecnologías de la imagen. A partir de la recepción de Foucault en el campo de los estudios visuales, me interesa reflexionar sobre cómo la imagen y la mirada se inscriben dentro de una red de relaciones, saberes, tecnologías, normativas e instituciones que develan formas de operación del poder y de construcción de los sujetos. Para empezar, pongo en diálogo conceptos como «cultura visual», «visualidad» y «regímenes escópicos» con la perspectiva arqueológica y genealógica propuesta por el francés.

**Palabras clave:** estudios visuales, tecnologías de la imagen, poder, vigilancia, sociedad contemporánea.

**Abstract:** This essay analyzes the legacies that Michel Foucault's corpus of work have had for the study of visual practices, the gaze and technologies of the image. Dating from when Foucauldian thought began to influence the visual studies field, I reflect on how the image and the gaze are inscribed within a network of relations, knowledges, technologies, norms and institutions. Such networks reveal how power operates as well as the construction of subjects. I also seek to bring into conversation concepts such as "visual culture," "visuality," and "scopic regimes" drawing on Foucault's archeological perspective and genealogical proposal.

**Keywords:** visual studies, technologies of the image, power, surveillance, contemporary society.

## La primacía de la imagen

La imagen ocupa un lugar central en la cultura del capitalismo tardío. Las tecnologías del cine, la televisión, el video, la Internet y los teléfonos celulares han hecho que la imagen se transforme en un insumo imprescindible para el desarrollo de la cultura y las identidades en la contemporaneidad. Cada día se hace más evidente que la dinámica de la reproducción cultural tiende a procesos imaginarios vinculados con el consumo y la apropiación de las imágenes (Castro-Gómez y Guardiola-Rivera, 2000: xxiii). Las imágenes no solo nos rodean, también nos configuran al ocupar una parte decisiva de nuestro universo simbólico, estructuran nuestros procesos culturales y modulan nuestra realidad interna y subjetiva (Ardévol y Muntañola, 2004: 13). Su incidencia, lejos de ser un simple cambio de soporte material a través del cual se vehiculan los mensajes, esconde un profundo cambio cultural. Giovanni Sartori, en su libro *El Homo Videns: la sociedad teledirigida*, sostiene que la omnipresencia de las nuevas tecnologías de la comunicación ha desencadenado una «primacía de la imagen» sobre la palabra. Desde una perspectiva ilustrada y apocalíptica, Sartori sostiene que la omnipresencia de la imagen en la sociedad contemporánea provoca un debilitamiento del pensamiento abstracto y del lenguaje fonético, pilares la civilización (Sartori, 1998: 46). La era del *Homo sapiens*, vinculada a la escritura alfabética y a la cultura letrada, está llegando a su fin, mientras que el *Homo videns*, tipo de ser humano educado en la imagen, estaría naciendo (26).

Las tecnologías de la imagen son mediadoras privilegiadas en la administración de los cuerpos, la maximización del espacio y la organización del tiempo. La saturación de los espacios urbanos, el crecimiento de las redes informáticas y su poder de transmisión de datos multiplican las dimensiones del tiempo y el espacio en las esferas informativa, mediática y virtual. Como lo sostiene Nicholas Mirzoeff, el incremento de la producción, distribución y consumo de imágenes facilitado por las tecnologías de la comunicación explica el «giro visual que ha experimentado la vida cotidiana» (2003: 26).

En este contexto, me propongo examinar el fenómeno del poder tomando como punto de partida reflexiones de Michel Foucault. Mi pregunta es si la «filosofía analítica del poder» construida por Foucault es productiva para la explicación de la dinámica de dominación y subordinación de los sujetos a través de las tecnologías de la imagen.

Desde los años cincuenta, cuando empiezan a institucionalizarse los estudios de comunicación y tecnología, se afirma una tendencia que busca legitimar de forma acrítica la función de los medios como

constructores de modernidad, progreso y consenso social. Estos enfoques causaron la invisibilización de las relaciones entre los medios y las estructuras de poder. Más tarde, la crítica posmoderna operó de manera similar al afirmar un optimismo ingenuo que dejó impensadas las relaciones de poder que se establecen en la escena mediática. Algunos autores sostuvieron que los *media* han provocado un deterioro de las formas de poder tradicionales y han posibilitado nuevas maneras de socialidad que escapan a la lógica del control y la dominación. McLuhan y Quentin sostuvieron que los *media* producen una desconcentración de la información y generan así una crisis de las formas tradicionales de autoridad como la escuela y la familia (1997). Baudrillard postuló que la cultura del simulacro producida y reproducida por la sociedad mediática sepultó el principio de realidad, y de ese modo tornó obsoleto el estudio del poder como práctica (1994). Mientras, Gianni Vattimo (1990) argumentó que los medios eran la realización de la autotransparencia y la pluralidad de la cultura contemporánea.

Esta tendencia de legitimación del papel de los medios tuvo dos contundentes respuestas: una, identificada con la crítica ideológica que primó durante las décadas del setenta y ochenta; y otra, identificada con la crítica de la sociedad de la vigilancia que se desarrolló a partir de los noventa. Si la primera tuvo una inspiración gramsciana, la segunda se alimentó del pensamiento foucaultiano. Es mi intención explorar esta segunda línea a partir de algunos postulados de la analítica del poder propuestos por Foucault, quien, a pesar de haber escrito muy poco sobre los medios masivos de comunicación, las industrias culturales o la sociedad de la imagen, dejó un corpus teórico que posibilita la ampliación de su crítica a las operaciones de saber y poder abiertas por los dispositivos mediáticos.

Entonces, es necesario pensar las tecnologías de la imagen y la comunicación dentro de un juego de relaciones, saberes, tecnologías, normativas e instituciones que han moldeado la subjetividad a lo largo de la historia. Como lo señala Edgardo Castro (2001), la concepción productiva y reticular que construye Foucault sobre el poder se sostiene en el análisis histórico de su funcionamiento. Esta indagación por el funcionamiento del poder plantea las siguientes preguntas: a) ¿qué sistemas de diferenciación permiten que unos actúen sobre otros?; b) ¿qué objetivos se persiguen?; c) ¿qué modalidades instrumentales se utilizan?; d) ¿qué formas de institucionalización están implicadas?; e) ¿qué tipo de racionalidad está en juego? (Castro, 2011: 263-264). Si Foucault estudió la distribución de los individuos en el espacio y los procedimientos de vigilancia de «la sociedad disciplinaria» que surgió en la modernidad temprana, hoy se hace necesario pensar la disposición en el plano y la composición de cuadro

que es la base de la economía visual que permitió el apareamiento de lo que Deleuze denominó como «la sociedad de control».

## Arqueología, genealogía y visualidad

Si bien es cierto que disciplinas como la comunicación, la semiótica, la filosofía, la teoría del cine han hecho los aportes más significativos en los estudios de la imagen, la relación entre la imagen y el poder ha sido una problemática postergada por mucho tiempo. Hasta finales de los años setenta, los abordajes sobre la imagen estuvieron marcados por el paradigma estructuralista, que se ocupó de analizar los sistemas formales, semánticos, sintácticos y pragmáticos. Habría que esperar hasta los convulsionados años ochenta para que esta orientación fuera cuestionada definitivamente. A partir de la introducción de la conflictividad cultural y política en el campo de las artes y el cine, se empieza a pensar una arqueología y una genealogía de la imagen que revela los regímenes discursivos y relaciones de poder en los que esta se encuentra inmersa. Con la crisis de los paradigmas estructuralistas termina el enfoque disciplinario y lingüístico que durante muchos años liderara la reflexión sobre la imagen. Este tipo de enfoque desvirtúa las características materiales de la imagen, la asimila al paradigma de la comunicación verbal y la convierte en un sistema de signos sin relación con la filosofía política, las ciencias sociales y las problemáticas culturales.

El *boom* de la interdisciplinariedad y la omnipresencia de la comunicación visual en todos los ámbitos de la cultura exigen una puesta al día de los estudios sobre la imagen, apelando a lo que Said (2004) denominó la «mundaneidad del texto». Bajo el paradigma de «cultura visual» se agrupan investigaciones interdisciplinarias vinculadas con las prácticas sociales y significativas bajo las cuales se construyen sistemas de significación no verbales (Evans y Hall, 1998: 1-7).

Más tarde, los estudios visuales revelarían que la imagen, en tanto texto, es una construcción producida por una determinada historicidad, sujeta a relaciones económicas y sociales, y sometida a redes de poder y deseo. Como dice W.J.T. Mitchell, «la cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión» (2003: 26).

Con la llegada del «giro cultural» al estudio de la imagen, el ejercicio del poder a través de las prácticas de la mirada y los actos del ver empiezan a tener legibilidad. En esta inflexión se hace posible entender cómo las prácticas, los discursos y las instituciones relacionadas con la imagen se enmarcan política y culturalmente colaborando con los procesos de producción de realidad, socialidad y subjetividad. En este debate, las ideas de Foucault resultan

tremendamente productivas y movilizadoras. Como lo reconoció José Luis Brea, el campo de los estudios visuales surge en deuda con el pensamiento foucaultiano:

De esa naturaleza inexorablemente social del campo escópico —y por tanto de la necesidad de historizar y enmarcar su análisis— podría acaso reconocerse como referente mayor el trabajo de Michel Foucault. El engranamiento de lo que es visible —como de lo que es pensable y cognoscible— con la constelación de elementos que constituyen la arquitectura abstracta de un orden del discurso dado, de una episteme, [...] puede quizá ser tomado como su más importante hallazgo en relación con estas cuestiones —y toda la reflexión sobre la constitución de los distintos regímenes escópicos está sin duda en deuda con esa reflexión inaugural (Brea, 2005: 11).

Muchas de las reflexiones contemporáneas sobre las maneras en que la imagen y la mirada se articulan dentro de un orden de poder históricamente construido, produciendo relaciones de dominación y sujeción, tienen una inspiración en el paradigma arqueológico y genealógico foucaultiano<sup>[1]</sup>. Recordemos que, para Foucault, la arqueología es el estudio de las condiciones históricas de posibilidad de los saberes, el cual se complementa con la genealogía, entendida como el estudio de las estrategias, luchas y formas de gobernabilidad en que se producen estos saberes. De ahí que Foucault haga de la *episteme* el concepto fundamental su arqueología, mientras el *dispositivo* sea el centro de su genealogía.

En *La arqueología del saber* (1997), al considerar la posibilidad de otras arqueologías alternas a la racionalidad del libro, Foucault menciona la posibilidad de investigar las formaciones discursivas en el campo de la pintura. Así, el análisis de un cuadro dejaría de remitirse a la reconstrucción del discurso latente del pintor, a su intencionalidad, o a las distintas maneras en que se receptó su obra en su época:

El análisis arqueológico de dicho cuadro se ocuparía de descubrir si el espacio, la distancia, la profundidad, el color, la luz, las proporciones, los volúmenes, los contornos, no fueron, en la época considerada nombrados, enunciados, conceptualizados en una práctica discursiva. [...] Habría que demostrar, que, al menos en una de sus dimensiones, es una práctica discursiva (Foucault, 1997: 327).

Con este apunte, Foucault da una importante consideración hacia el estudio de otras arqueologías centradas en un orden no verbal. La imagen misma puede ser entendida como una formación discursiva que opera de espaldas a la linealidad histórica y que se estructura al margen de las obras concretas y las marcas individuales de sus autores (Foucault, 1997: 38-39).

Frente a la acumulación histórica dentro de la cual se ha estudiado a la imagen, su arqueología plantea la discontinuidad esencial y el desclasamiento taxonómico para reivindicar la singularidad de un

campo de coexistencia en donde se interconectan distintas imágenes separadas por estratificaciones jerárquicas (pictóricas, urbanas, televisivas, fotográficas, mentales, cinematográficas, publicitarias, corporales, etc.), pero en tonalidades similares. Como lo recuerda Foucault: «La anulación sistemática de las unidades dadas permite en primer lugar restituir al enunciado su singularidad de acontecimiento, y mostrar que la discontinuidad no es uno solo de esos grandes accidentes que son como falla de la geología de la historia, sino ya el hecho simple de enunciado» (1997: 45-46). Esta desclasificación a la que están sujetas las imágenes ofrece una crítica radical a las unidades acumulativas de las historias específicas de los medios, del arte y del cine. Al mismo tiempo, se dispersan las colecciones simbólicas en las que se han fundado instituciones modernas destinadas a la custodia y administración de las imágenes, sean estas museos, filmotecas o archivos. Finalmente, la historia acumulativa que sirvió de correlato al sujeto unificado de la modernidad pierde su autoridad.

En el caso de la historia del arte, la discusión arqueológica llevó a un cuestionamiento total de las instancias de clasificación, jerarquización y valoración con las cuales se construyó su relato. Como lo expresa Suescún Pozas:

El Ojo de la historia del arte, el cual revela una humanidad omnipresente y omnicomprendiva —por no decir casi divina—, que todo lo registra y que hacía de lo registrado el único ‘todo’ posible e imaginable, empezó a ser desprovisto de sus vestiduras de manera particularmente inquietante a comienzos de este siglo. Al perder su Ojo la historia del arte perdió su capacidad de orientación y de recorrer sus objetos, y ante la imposibilidad de recurrir al bastón cartesiano debió renunciar a su verticalidad y empezar a desplazarse haciendo uso de toda su corporalidad, a todo lo largo del plano horizontal de la visualidad (2002: 190).

Frente a las totalidades construidas por las historias específicas de la imagen irrumpe el concepto de «visualidad», en correspondencia con la estrategia arqueológica de Foucault. La noción de visualidad designa una variedad de regímenes discursivos, o sistemas de dispersión fundados en la discontinuidad, y explica la construcción de un horizonte de sentido dentro del cual se articula todo hecho visible a partir de la configuración de una nueva topología imaginaria, dentro de la cual se insertan el orden de lo visual y las posibilidades de la mirada. Como lo sostiene Castro Nogueira, es «un cambio fundacional en la curvatura espacio-temporal que designa lo que se construye como singularidad» (1994: 97). El estudio de la visualidad constituye una reconciliación entre la particularidad de la imagen, caracterizada por su materialidad y sustancia, con los problemas políticos, sociales y culturales de su realidad discursiva (Evans y Hall, 1998: 3). Gracias a esta interrelación se torna comprensible la

producción de significación, organizada en la materialidad de la imagen, las relaciones de poder, las políticas de la representación y vinculada a la producción de subjetividades.

A partir de esta inserción de la imagen en los circuitos culturales se posibilita el análisis de los discursos audiovisuales en un contexto de relaciones de poder que los atraviesan y los constituyen. Pues si la imagen es un producto que no escapa a las lógicas culturales, y si la cultura es una batalla por la hegemonía en el sistema mundo-moderno, tal como nos lo explica Wallerstein (2000: 74-84), habría que comprender la imagen como una disputa ideológica que pone en juego sistemas de representación que construyen y destruyen valores y verdades, y que visibilizan y ocultan campos y sujetos. Así, la conflictividad social ingresa en el campo de la imagen cuestionando los enfoques que definieron a la representación como una instancia armónica y unificadora. Como lo plantea Foucault:

No hay que referirse al gran modelo de la lengua y de los signos, sino al de la guerra y al de la batalla. La historicidad que nos arrastra y nos determina es belicosa; no es habladora. Relación de poder no relación de sentido. La historia no tiene 'sentido', lo que no quiere decir que sea absurda e incoherente. Al contrario es inteligible y debe ser analizada hasta en su más mínimo detalle: pero a partir de la inteligibilidad de las luchas, de las estrategias y de las tácticas. Ni la dialéctica (como lógica de la contradicción), ni la semiótica (como estructura de la comunicación) sabrían dar cuenta de la inteligibilidad intrínseca de los enfrentamientos (1991: 179 -180)

Entendida desde esta perspectiva genealógica, la imagen desborda el mero campo semiótico para ser entendida como un discurso que es el escenario de una batalla descarnada. Frente a la neutralidad de la imagen propuesta por los enfoques semióticos y formalistas, irrumpe la concepción del «discurso audiovisual», entendido como una serie de prácticas sociales que existen en permanente tensión y conflicto (Evans y Hall, 1998: 6).

Esta conflictividad debe ser entendida en el sentido foucaultiano, es decir, dentro del contexto de una guerra generalizada que incluso se manifiesta en el interior sosegado y armónico de las instituciones establecidas. Es necesario comprender entonces cómo el nacimiento de los propios lenguajes de la imagen permite la constitución de un orden que se consagra el establecimiento de normativas que regulan la libre flotación de los significantes visuales y que, al mismo tiempo, afirman la primacía de unos principios sobre otros. En este sentido, el significado de la institución, o de todo lenguaje, solo es comprensible a través de la evidencia de esa pugna generalizada que se encuentra en el origen de un orden establecido y que se manifiesta aun en medio de la supuesta armonía de la institucionalidad.

La ley no es pacificación, porque detrás de la ley la guerra continúa, encendida y de hecho hirviendo dentro de todos los mecanismos del poder (Foucault, 1992: 59).

## Sujeción, mirada y vigilancia

En su libro sobre Foucault, Gilles Deleuze sostiene que toda formación discursiva sustenta una «voluntad de verdad» que se articula en dos órdenes: las prácticas nodiscursivas que dan origen a la visibilidad, y las prácticas discursivas que dan origen a los enunciados (1987: 79). Por lo tanto, la verdad no solo estaría articulada a la problemática del saber, sino también a un orden visual en tanto ejercicio del poder. El orden visual entendido como un régimen de verdad respondería a cuatro interrogantes fundacionales: «¿Qué se ve en tal estrato [formación discursiva], en tal y tal umbral?», «¿Cómo extraer de esos objetos cualidades y cosas, visibilidades?», «¿De qué manera [estos objetos cualidades y cosas] centellean, reflejan, y bajo qué luz, cómo se concentra la luz en un estrato?», y «¿Cuáles son las posiciones del sujeto como variables de esas visibilidades?» (1987: 92). En este cuádruple juego de visibilidades, objetos, luz y sujeto, el poder instituye las posibilidades que tiene la mirada en una historicidad determinada. El sujeto, el objeto y todo el campo visual son una construcción del poder. Queda por resolver bajo qué ordenamientos se construye la lógica de la visibilidad dentro de un campo discursivo.

Como lo ha destacado Martín Jay, en toda la obra de Foucault existe una preocupación por la interrelación entre la mirada y el poder (1998: 193-223). Según Jay, en textos como *Las palabras y las cosas*, *Vigilar y castigar*, *El nacimiento de la clínica* y la *Historia de la locura*, entre otros, Foucault analiza la mirada como un ejercicio taxonómico que permite inscribir lo observado en el orden del discurso y, a partir de eso, se encasilla a lo observado dentro oposiciones binarias que son el principio de la jerarquización y exclusión. Así, lo observado se construye dentro del régimen de lo normal/ lo patológico, lo sano/lo insano, lo posible/lo imposible, la imagen/el texto. En esta visibilización y taxonomización se encuentran las múltiples implicaciones entre la mirada y el poder. El poder normalizador, que construye verdades y ordena los saberes, se funda también en una mirada sistemática que es el correlato de la construcción humanista del hombre.

La episteme humanista quedó presa del sentido de la vista, que fue privilegiado como el sentido cognitivo dominante. Esta función asignada a la mirada se verifica en la pintura renacentista, en la ciencia médica, en las prisiones y en otras prácticas en que el mundo y el hombre se transforman en objeto de escrutinio (Jay, 2007: 307). En

*Las palabras y las cosas*, Foucault sostiene que a finales del s. XVIII surge un nuevo orden discursivo y visual que va a inventar su propio fundamento, cuyo eje ordenador del discurso es el hombre. La modernidad surge entonces como un nuevo régimen discursivo constituido sobre un principio ordenador central que circunscribe un territorio interior caracterizado por su grado de organización y racionalidad (el hombre), frente al exterior irracional y caótico (la naturaleza).

La naturaleza hacía surgir, por el juego de una yuxtaposición real y desordenada, la diferencia en el *continuum* ordenado de los seres; la naturaleza humana hacía aparecer lo idéntico en la cadena desordenada de las representaciones (Foucault, 1989b: 300).

En esta construcción de dos campos estructurados por principios opuestos y organizados complementariamente se funda el andamiaje del humanismo clásico, que se consagra entonces gracias a la aparición de un principio racional y ordenador, que va a estar representado en la figura de un gran ojo capaz de establecer un orden que controle la irracionalidad y el caos de la materialidad de los seres. Esta conciencia es una de las tantas metáforas de la subjetividad o *cogito* cartesiano que se constituye en el fundamento de la representación. De ahí que Heidegger caracterice a la Edad Moderna por el acto de transformar el mundo en una imagen ofrecida o enfrentada al hombre como representación: «Que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en *subjectum*» (1996: 77). De esta formulación se puede desprender la predominancia del sujeto frente a un mundo devenido imagen o representación y una ubicación de la mirada en el lado de la polaridad activa situada frente a la pasividad de lo observado. Como consecuencia, la función de la mirada se subordina al ejercicio de dominación característico de la modernidad. Como dice Castro Nogueira: «El sujeto moderno cartesiano parece dominar y construir *virtualmente* en mundo en el acto de mirar» (1997: 371).

Junto a la construcción ilustrada del hombre como principio soberano y mirada fundante, Foucault construye el correlato de «las sujeciones múltiples que tienen lugar y funcionan dentro del cuerpo social» (1996: 30). El mismo sujeto es un efecto de regímenes discursivos locales y tecnologías de vigilancia que actúan en distintas esferas de las prácticas humanas. El sujeto surge como producto de la operación de una serie de mecanismos y procedimientos que conectan distintos saberes, tecnologías e instituciones. De ahí que Foucault insista en la necesidad de «saber cómo se han, poco a poco, progresivamente, realmente, constituido los sujetos a partir de la multiplicidad de los deseos, de las fuerzas, de las energías, de las materialidades, de los pensamientos, etc.» (1991: 151). Por esta razón se hace necesario conocer los regímenes discursivos que

históricamente han constituido al sujeto moderno, pero también los regímenes de vigilancia y visibilidad dentro de los cuales está inscrito.

## Del dispositivo panóptico al dispositivo audiovisual

La estructura de poder fundada por la mirada, latente en el concepto mismo de sujeto, va a ser rastreada por Foucault en tecnologías y dispositivos que la sociedad implementó a lo largo de la historia para el control y disciplina de los colectivos sociales. De aquí se colige la importancia que el autor concede al panopticismo en su libro *Vigilar y castigar* (1996: 199-230). Según Foucault, el dispositivo panóptico, diseñado por Jeremías Bentham, es la materialización arquitectónica y la perfecta culminación de la economía del poder de la sociedad disciplinaria surgida en los siglos XVII y XVIII. Este dispositivo muestra el funcionamiento eficiente y puro de las tecnologías de poder inauguradas por la sociedad moderna con el fin de administrar los cuerpos.

El Panopticismo es el principio general de una nueva «anatomía política» cuyo objeto y fin no son las relaciones de soberanía sino las relaciones de disciplina (1996: 212).

El panóptico estaba integrado por una serie de celdas en forma de anillos dispuestas alrededor de una torre central de vigilancia. Gracias a esta disposición arquitectónica, era posible el funcionamiento de cuatro elementos integrados: el campo de visibilidad, la observación individualizada, la vigilancia permanente y la asimetría de la mirada. A diferencia de la penumbra propia del calabozo, el panóptico estaba provisto de dos grandes ventanas, una exterior y otra interior de cara a la torre de vigilancia. Al trabajar con la luz y la visibilidad, su principio de poder es la instauración de un campo de visibilidad que permite el control de todo lo que sucede dentro de la celda. En ese contexto Foucault habla de la visibilidad como una trampa. Además, la estructura panóptica permite disgregar a las multitudes y las transforma en individualidades aisladas sujetas a observación compartimentada. Así se reduce toda posibilidad de tumulto, contagio y disturbio generado por el contacto y la comunicación entre los reos. Adicionalmente, el panóptico genera un efecto de vigilancia permanente aun cuando el vigilante está ausente. La maquinaria arquitectónica crea una relación de dominación independiente de quien la ejerce, y produce una autonomía y desindividuación del poder. Finalmente, el dispositivo separa el par ver/ser-visto introduciendo la dinámica del «ver sin ser visto», fundamental para el establecimiento de la asimetría y el desequilibrio sobre el cual funciona la mecánica del poder. Sobre la base de estas cuatro características se puede observar claramente el funcionamiento de una economía tendiente a minimizar los costos del ejercicio del poder y a

maximizar sus efectos de tal manera que se garantice la docilidad y utilidad de todos los elementos del sistema (Foucault, 1996: 221).

El panopticismo es una maquinaria que revela el funcionamiento de la sociedad disciplinaria en tanto lugar de coincidencia de saber y tecnología en función del poder. Más allá del uso penitenciario, su principio podía ser aplicado en fábricas o escuelas. Su valor estratégico en la sociedad disciplinaria estaba vinculado a la instrumentalización de la mirada en tanto tecnología de control. El panóptico permite apreciar cómo la modernidad, la época en la que el mundo deviene imagen, es indisociable del principio de control y vigilancia. Como dice Foucault:

La vigilancia pasa a ser un operador económico decisivo en la medida en que es a la vez pieza interna del aparato de producción y un engranaje especificado del poder disciplinario (1996: 180).

A partir del s. XVII, la vigilancia se transforma en un principio organizador de la economía del poder. Se generaliza la operación de «máquinas de observar» que están destinadas a establecer un registro y un encauzamiento de los cuerpos y las conductas. Las tecnologías de la imagen surgidas en el s. XIX perfeccionaron la estructura de poder fundada sobre la mirada como instrumento de vigilancia, y tienden a continuarla por otros medios. Durante el s. XX, las sociedades contemporáneas —caracterizadas por el desarrollo de las tecnologías audiovisuales e informáticas— sofisticaron este principio hasta llegar a un estado de vigilancia absoluta y total. Según Gérard Wajcman (2011), en la actualidad vivimos en una diversificación y proliferación de las tecnologías de vigilancia sin precedentes, lo cual permite que todos los ámbitos de la realidad física, psíquica y corporal sean observables. Para Wajcman, el predominio de la ideología de la transparencia y la videovigilancia ha generado un mundo sin sombra ni secretos (Wajcman, 2011). Por su parte, Reg Whitaker (1999) sostiene que las nuevas tecnologías de la información, los servicios estatales de espionaje y la generalización del control político-policial han desencadenado una generalización de la vigilancia que se ejerce en todas las esferas sociales más allá de los dominios del control estatal. Es por esta razón que Whitaker habla del tránsito del «Estado de vigilancia» a «la sociedad de vigilancia».

¿Qué papel jugaron la imagen y la mirada en este proceso de construcción de la ideología de la transparencia de la sociedad de vigilancia absoluta de la que hablan Wajcman y Whitaker? ¿Qué lugar ocupan las tecnologías visuales en la arqueología del poder y el gobierno que investigó Foucault? La vigilancia jerarquizadora descrita por Foucault a partir de la arquitectura parecería desplazarse al plano audiovisual con el predominio de las tecnologías de la comunicación.

Con una mecánica totalmente diferente y una tecnología más eficiente, los medios visuales redefinieron el principio panóptico de la

vigilancia y la administración de los diferentes grupos sociales. La historia de este proceso puede rastrearse hasta el aparecimiento de dos tecnologías innovadoras que transformaron el acto mismo de la observación: la fotografía (en 1826) y el cine (en 1895). Con la invención y su rápida popularización en todas las escalas sociales surge el «dispositivo visual», y más tarde, con la incorporación del sonido a partir de 1930, el «dispositivo audiovisual»<sup>[2]</sup>. Con la invención del cine y la televisión, las máquinas de observar de las cuales habló Foucault dan un salto cualitativo. Podría pensarse la historia de las máquinas de observar a partir de tres grandes etapas: la arquitectónica, la mediática y la digital. Si la primera tuvo su apogeo en los s. XVII y XVIII a partir de las arquitecturas de control (hospital, escuela, panóptico), la segunda, en los s. XIX y XX, va a desarrollarse a partir de los dispositivos audiovisuales; y la tercera lo hará a finales del s. XX con el aparecimiento de la cultura digital y la instauración de las modulaciones y el lenguaje numérico de las máquinas informáticas (Deleuze, 1991). Mientras que las arquitecturas operaron con las «leyes de la óptica», las máquinas que capturan imágenes van funcionar con las «leyes del registro visual», y las últimas con «las leyes de la informática».

En ese segundo momento, el aparecimiento de las tecnologías de registro visual describe un cambio fundamental en la reorganización de la mirada y la economía del poder en que ella está inmersa. Jonathan Crary (1992), siguiendo la arqueología de la mirada propuesta por Foucault, sostiene que el s. XIX trae una reorganización en la forma de operación de la mirada que va a dar como resultado una nueva visibilidad y un nuevo tipo de observador. Partiendo de la popularización de la fotografía, el autor sostiene que se produce una «liberación de la mirada» en tanto esta se disocia e independiza del cuerpo. Crary sostiene que las tecnologías visuales producen relaciones no corporales entre el observador y el observado, permitiendo una autonomización de la mirada de un punto central y fijo:

(...) with the collapse of classical models of vision and their stable space of representations... observation is increasingly a question of equivalent sensations and stimuli that have no reference to a spatial location (1992: 24).

Sobre esta observación se pueden establecer cinco diferencias entre el dispositivo panóptico y el visual. Mientras el panóptico se construye sobre la base de un punto fijo de observación, las tecnologías visuales conquistan un nuevo nivel de omnipresencia al estar liberadas de limitaciones estáticas. Los puntos de observación se multiplican sin límite y el ojo unitario del panóptico genera un enjambre de miradas vigilantes. Si la arquitectura del panóptico recordaba remotamente a la mirada de soberano, las disposición

multiescópica de las cámaras de seguridad atomizan al observador recordando la máxima foucaultina de que «el poder está en todas partes... viene de todas partes» (Foucault, 1996: 112).

En segundo lugar, frente a la lógica del disciplinamiento del cuerpo propio de la época clásica, los dispositivos visuales producen un vaciamiento del cuerpo que, tras pasar por el proceso de mediación, termina transformado en pura representación, desvirtuada de su fuerza. Estamos en presencia de esa tecnología de poder que se ejerce a través del signo y la representación (Foucault, 1996: 136). Esta descorporalización de la mirada se produce a través de la traducción de la multidimensionalidad del cuerpo a la bidimensionalidad del lenguaje de la imagen. Los cuerpos transformados en signo analógico mutan en realidades equiparables entre sí, sujetas a la geometría del plano y a la divisibilidad del encuadre. De esta manera, las tecnologías de la imagen van a contribuir a definir y jerarquizar a la población a partir de los principios de tipificación, comparabilidad y equivalencia, como lo ha demostrado Débora Pool (2000). Sobre estos principios se construye una economía visual que tiende a administrar las diferencias biológicas a partir del uso de imágenes. La tecnología visual opera como un dispositivo para clasificar, vigilar y controlar a la población (Pool, 2000: 26). El uso de la fotografía para identificación criminal, o la simple presencia de la fotografía carné en los documentos de identidad dan cuenta de esto al interior de los Estados, mientras que el uso del cine documental con la finalidad de estudiar a las poblaciones del planeta muestra la operación del dispositivo visual como instrumento de poder de unas culturas sobre otras. Como lo señalaron Shoat y Stam: «Las tendencias visualizantes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación de otros territorios y culturas» (2002: 121).

En tercer lugar, el concepto mismo de vigilancia se transforma por la reducción del tamaño de las máquinas de observar que puede trasladarse y adaptarse a todo tipo de espacios. Si Foucault concibió la sociedad disciplinaria a partir de la generalización de distintos espacios cerrados como las cárceles, las escuelas y las fábricas, las tecnologías visuales permiten extender las redes de vigilancia hacia esos espacios liminales y abiertos que eran inaccesibles al poder. De ahí que Núñez Artola (2013), siguiendo a Paul Virilio, sostenga que la mundialización ha generalizado el concepto de «el gran encierro» del s. XVII al abolir el espacio geográfico y el tiempo diferido que constituían el horizonte de la libertad del hombre. Como argumenta Virilio, «en nuestro caso se encierra a las personas en la rapidez y la vacuidad de todo desplazamiento» (citado en Núñez Artola, 2013). La vigilancia generalizada se extiende a los espacios abiertos y ocasiona un efecto de encierro sin afuera.

En cuarto lugar, las tecnologías de grabación audiovisual permiten una autonomía del tiempo de registro y el tiempo de observación, lo que posibilita una captura del acontecimiento y del instante al momento de su reproducción técnica. Como lo apunté en otro texto, siguiendo a Walter Benjamin: «En cada plano renace el instante único que puede ser vivido una sola vez. Esa es la paradoja del cine: hacer repetible lo irrepensible, conjurar el instante en su repetición» (León, 2002: 37). El registro audiovisual permite una administración del acontecimiento a partir de la producción técnica de la imagen y la construcción de un tiempo homogéneo y repetible.

Finalmente, las tecnologías de la imagen implantan un nuevo elemento en los procesos de sujeción al introducir la economía del placer en el orden de la mirada. El dispositivo audiovisual, al permitir la percepción en proximidad del cuerpo, sensualiza la mirada panóptica que operaba con cuerpos distantes. De ahí que todo dispositivo visual funcione al interior de lo que Christian Metz definió como un «régimen escópico» que se funda en el «deseo de ver», y su gratificación se instala y reinstala «en ausencia del objeto visto» (2001: 75). En tal virtud, el dispositivo visual extiende la labor de vigilancia constante inaugurada con el panopticismo, pero a la vez incorpora aquella «sensualización del poder y beneficio del placer» que Foucault atribuyó al dispositivo de la sexualidad (1991: 59). Como en el caso de las tecnologías de observación y control de la sexualidad, el artefacto audiovisual captura el deseo y lo produce en «las espirales perpetuas del poder y del placer».

El principio de vigilancia centralizado del viejo panóptico queda en el pasado, mientras el principio de ver sin ser visto multiplica sus efectos a través del circuito de la comunicación audiovisual. Gracias a las tecnologías de la imagen se produce una especie de democratización de la mirada panóptica que realiza los ideales de control del iluminismo: esa sociedad transparente en la cual las miradas están liberadas de todo obstáculo (Foucault, 1989: 15). Igual que en el circuito de observación panóptico, el sujeto que mira se excluye del campo visual, siguiendo el principio del poder que juzga pero que no acepta juicio. El poder adquiere una nueva mecánica a través de la tecnología, incrementa su eficiencia al someter a los cuerpos a una mirada de múltiples centros, maximiza su discreción a través de una creciente desaparición del campo visual. Como lo plantea Donna Haraway, «esta es la mirada que mímicamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que fabrica el poder de ver y no ser vista, de representar y evitar la representación» (1991: 324).

Con la generalización del uso de las tecnologías de la imagen se abre una nueva economía del poder, sustentada sobre el registro audiovisual. Con esta innovación, las máquinas de observar se

multiplican y penetran en todos los espacios de la vida, y se abre un nuevo horizonte tecnológico para el gobierno de los cuerpos y las conductas. Los dispositivos audiovisuales se imponen como los nuevos aparatos de control en una sociedad donde el poder opera con una eficiencia creciente a pesar de que las disciplinas parecen estar en retirada. A partir del estudio de estos aparatos, es posible descubrir los nuevos mecanismos de producción de sujetos de las sociedades contemporáneas.

## Bibliografía

- Ardévol, E. y Muntañola, N. (coords.) 2004 Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea. Barcelona: Editorial UOC.
- Baudrillard, J. (1994). Olvidar a Foucault. Pre-Textos.
- Baudry, J.L. (1974). «Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base». En Revista Lenguajes, Año 1, No. 2, diciembre: 45-73.
- Bennet, T. (1995). The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. Londres: Routledge.
- Brea, J. L. (2005). Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal.
- Burch, N. (1991) El tragaluz infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico. Madrid: Cátedra.
- Catro, E. (2011). Diccionario Foucault: temas, conceptos, autores. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castro-Gómez, S. y Guardiola - Rivera, O. (2000). «Geopolíticas del conocimiento o el desarrollo de "impensar" las ciencias sociales en América Latina: Introducción». En Castro-Gómez, S. (ed.). La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina. Bogotá, CEJA: xxi-xxxiv.
- Castro Nogueira, L. (1997). La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica. Madrid: Tecnos.
- Comolli, J.L. (2010). Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972). Buenos Aires: Manantial.
- Crary J. (1992). Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge: MIT.
- Deleuze, G. (1991). «Posdata sobre las sociedades de control». En Ferrer, C. (ed.). El lenguaje literario. Montevideo: Editorial Nordan. (1987). Foucault. Barcelona: Paidós.
- Evans J. y Hall, S. (1998). «What is visual culture?». En Visual Culture: the reader. Londres, SAGE: 1-8.
- Foucault T, M. (1997). La arqueología del saber. México: Siglo XXI. 1996 Vigilar y castigar. México: Siglo XXI. 1992 Defender la sociedad. Genealogía del racismo. Madrid: La Piqueta. 1991 Microfísica del poder. Madrid: La Piqueta. 1991b Historia de la sexualidad I. La

- voluntad de saber. México: Siglo XXI. 1989 El ojo del poder. Madrid: La Piqueta. 1989b El pensamiento del afuera. Valencia: Pre-textos. 1986 Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI.
- Jay, M. s. f. Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Madrid: Akal. 1998 «El imperio de la mirada: Foucault y la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX». En D. Couzens Hoy (comp.). Foucault. Buenos Aires, Nueva Visión: 193-224.
- Haraway, D. (1991). Ciencia, cyborgs y mujeres. Madrid: Cátedra.
- Heidegger, M. (1996). Caminos de bosque. Madrid: Alianza.
- León, C. (2002). «Un aura siniestra: los poderes ocultos del cine». En Cuadernos de Cinemateca, No. 4.
- Mcluhan, M. y Fiore, Q. (1997). El medio es el masaje: un inventario de efectos. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2001). El significante imaginario. Psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós.
- Mitchell W. J. T. (2003). «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual». En Revista de Estudios Visuales, No. 1, diciembre.
- Núñez Artola, M. G. (2013). Dispositivo y dominación en el modelo panóptico. Disponible en línea en: [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=137](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=137). Último acceso: marzo de 2013.
- Pool, D. (2000) Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Said, E. (2004). El mundo, el texto y el crítico. Barcelona: Debate.
- Sartori, G. (1998). Homo videns. La sociedad teledirigida. Madrid: Taurus.
- Shoat, E. y Stam, R. (2002). Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Barcelona: Paidós.
- Suescún Pozas, M. C. (2002). «Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad». En F. Malagón y C. Millá de Benavides (eds.). Desafíos de la transdisciplinariedad. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Vattimo, G. (1990). La sociedad transparente. Barcelona: Paidós.
- Wajcman, G. (2011). El ojo absoluto. Buenos Aires: Manantial.

Wallestain, I. (2000). «La cultura como campo de batalla ideológica del sistema-mundo moderno». En S. Castro-Gómez (ed.). *La reestructuración de la Ciencias Sociales en América Latina*. Bogotá: Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana.

Whitaker, R. (1999). *El fin de la privacidad: cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*. Buenos Aires: Paidós.

Zielinski, S. (2012), *Arqueología de los medios: hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de los Andes.

## Notas

[1] Algunos autores clásicos de los estudios visuales que trabajaron directamente bajo el paradigma arqueológico de Foucault son: Zielinsky (2012), Bennett (1995), Crary (1992).

[2] En la década del setenta, uno de los primeros autores en introducir el concepto de dispositivo en el estudio de los medios audiovisuales es Jean Louis Baudry (1974). En el marco de la discusión de la teoría del espectador cinematográfico, el autor introduce esta categoría para señalar aspectos que regulan la relación entre el espectador y la obra. Por su parte, Jean Louis Comolli (2010) pensó en el dispositivo cinematográfico como una fuente estructuradora de efectos ideológicos que se expresan en la organización de la obra.

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/271/2715250002/2715250002.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Christian León

**Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales**

*post(s)*

vol. 1, núm. 1, p. 32 - 57, 2015

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

[posts@usfq.edu.ec](mailto:posts@usfq.edu.ec)

**ISSN:** 1390-9797

**ISSN-E:** 2631-2670



**CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.**