

## PROYECTOS Y APARATOS

### LA ÉPOCA DE LOS APARATOS

JEAN LOUIS DEOTTE

Adriana Hidalgo,

Buenos Aires, 2013

La ensayística francesa suele trazar cartografías del mundo de las nociones y conceptos, útiles para la comprensión del trabajo con las ideas: es decir inventa formatos para describir y entender complejidades. Algunos de tales matrimonios fecundos podrían ser Foucault y el *dispositivo*, Guattari y el *rizoma*, Deleuze y el *pliegue*, Bourdieu y el *campo intelectual*, Derrida y el *simulacro-fantasma* y así siguiendo. Deotte, que parece acreditar cierta ardua biografía de seguidor de Lyotard –quién curiosamente trabajó en formulaciones que como la de *Discurso-Figura*, abjuraban de cierto dogmatismo de nociones-cliché– ofrece el concepto de *aparato*, que presenta argumentos de totalización de lo fragmentario, es decir instrumentos de aprehensión de fenómenos diversos articulados por un modo de producción intelectual (o aparato).

Esa noción que se acerca si se quiere al mecanismo de la lyotardiana relación entre *dis-*

*curso* y *figura* le permitirá a Deotte organizar un texto miscelánico, un aparato conjuntivo de ensayos-fragmentos (una veintena cada uno dirigido a disectar una obra-concepto-autor tales como Lefort, Flaubert, Foucault, Flusser, Panosfky, Arendt, Greenaway o Sokurov y varios a Walter Benjamin) en torno de tratar de responder un interrogante que es preguntar *cuál es la totalidad en crudo que esos fragmentos convocan o recuerdan*. Es decir, analizar hasta qué punto tales y otros aparatólogos fueron y son capaces de representar mundos mediante mecanismos no enciclopédicos o falso-totalizadores sino mediante el uso de dichas construcciones articulatorias.

Como punto de partida utiliza una dualidad fértil en la filosofía estética actual que es la confrontación entre un *arte de museo* y un *arte de archivo*: si el primero propone una estrategia de organización y ensamblado de *fragmentos* o

*ruinas*, el arte archivístico se plantea una casi imposible acumulación cognitiva de *cenizas*, es decir esa última metáfora de la disolución de lo duro que Deotte acuña como alusión al mundo de totalidades trituradas propio de lo digital. En todo caso la ruina se ha pulverizado o pixelizado en cenizas.

*El arte de esta época* –dirá entonces Deotte– *no sería más el de la ruina, que es siempre un fragmento, sino el de la ceniza sobre la cual el crítico difícilmente pueda aferrarse* (p.8). En cierto modo este reconocimiento de deriva intelectual implica hacerse cargo de la inactualidad de Walter Benjamin –ese gran teórico-crítico de la ruina, el superviviente del barroco en plena modernidad– o hacer algo con esa discursividad basada en la delectación de residuos o los vestigios, con lo que ahora quedaría la tentativa de pasar del discurso ruinoso de los fragmentos-Benjamin a manipulaciones de sus cenizas en que la unidad de la imagen se transforma en *bit-system*.

Para Deotte los aparatos que disierne o define son instrumentos capaces de funcionar como *congeladoras del tiempo* ya que *entre el mundo y el arte está la colección* (p.230) puesto que la colección, como mediación que captura indicios de relaciones entre acciones e inscripciones, entre lo social práctico y lo cultural discursivo converge a definir aquello que son precisamente los aparatos; formas o modos de asociar la maraña de lo real en la organización de lo simbólico. Esa articulación discursivamente económica entre lo infinito-real y lo selecto-simbólico fue la línea que caracterizó el trabajo del más *aparatoso* de los psicoanalistas que fue Jacques Lacan al convertir el dispositivo de cura en aparato de análisis. Al entronizar tardíamente al trabajoso Lacan –que no puede romper su formación estructuralista– podría

pues plantearse que Deotte sería un *estructuralista nostálgico*, un persistente cultor de alguna clase de *grado cero*, aunque la idea de aparato diferiría de la de estructura en el sentido de la diferencia entre significante y significado: estructura propondría la arqueología del enunciado y aparato serviría para ubicar la arqueología (o el sentido) de la enunciación. La nostalgia –que hasta puede ser la inminencia de un *revival* estructuralista– Deotte podría compartirla con otras renacidas voces de viejas figuras que mezclaron en su momento a Marx con Heidegger (mas allá del monopolio de Sartre) junto a las correrías callejeras del mayo parisino como Balibar o Ranciere.

Deotte se pregunta: *¿Cuál será el instrumento de la cultura en la edificación de un mundo común?* Y responde: *No las obras sino los aparatos (para la modernidad: la perspectiva, la camera obscura, el museo, la fotografía, el pasaje urbano, el cine, la cura analítica, etc.)* (p.26). Es decir que insiste con esa vuelta ontológica a estructuras fundantes que ahora quizá son más operacionales que lingüísticas, mas modos de hacer que de traducir /representar.

Deotte presenta sus ensayos aparatológicos como casi vinculados al momento histórico de la modernidad: sin explicarlo del todo parece ser que hay que entenderlos como síntomas discursivos que se manifiestan en la modernidad aunque es difícil concluir que este nuevo concepto del arsenal filosófico consista en una modalidad descriptiva-enunciativa exclusivamente moderna. Aunque en la cita citada más arriba se enumeran solamente *aparatos de la modernidad* –la perspectiva, la camera oscura, el museo, la fotografía, el pasaje urbano benjaminiano como el escenario de la mercancía, el cine y la cura analítica. El etcétera que incluye

la cita deottiana daría a entender que habría más aparatos, que ellos no necesaria ni exclusivamente son los modernos (es decir los emergentes desde el siglo XVI) o bien, que nuestro ensayista abjura de las taxonomías absolutas y da pie a cierto relativismo capaz de discutir otros aparatos y hasta aparatos de *los otros*, etnologías mediante.

Pero está claro para Deotte que habría una estrecha relación entre aparato y modernidad y hasta que ésta se podría entender mediante el reconocimiento de la novedad epistémica de los aparatos, tomándose en cuenta esta definición de Deotte: *¿Qué es lo que hace lógicamente, necesariamente época para la cultura y no sobre un modo historicista? En cada oportunidad, una cierta determinación de la superficie de inscripción del acontecimiento, es decir, una cierta modificación del cuerpo parlante, por el hecho de la relación que un cierto aparato esencial de escritura y de registro establecen con la ley. Eso supone que llega algo al cuerpo parlante, un acontecimiento, en su relación con la ley. Que esa relación con la ley sea siempre mediatizada por un aparato. Un aparato técnico y legal a la vez. El aparato es, pues, la mediación entre el cuerpo (la sensibilidad afectada) y la ley (la forma vacía universal) que Schiller designaba forma soberana* (p.27). Deotte se revela como no-historicista en tanto entiende lo moderno como un grado de transformación cuasi supra-histórico (quizá propio del *fin de la historia*?) y el rasgo que instalaría este desgajamiento y clausura de una historia evolutiva sería la aparición conceptual del aparato. Y acabando, quizá por descarte, esta definición, Deotte propone que *el aparato no es un medio de comunicación*, una figura o dispositivo de lenguaje.

El aparato escinde (pero también relaciona) una externidad –un mundo externo al

que refiere o describe– y una interioridad, aquello que el aparato constituye como voluntad de colección. La interioridad aparatológica sería aquella que convierte la experiencia en documento, la vida en dato, el suceso en registro y esta capacidad de procesamiento de lo ocurrido es propia de los aparatos.

En el aparato llamado *perspectiva*, lo aparatístico de ella se define en el ojo entrenado del sujeto capaz de procesar una exterioridad caótica en un punto de vista, un horizonte (estable), una voluntad de tectónica, etc. Y esa exterioridad es organizada en una interioridad fruto del funcionamiento del concepto de aparato, que transmuta aquella exterioridad informe, no-organizada o caótica en cierta materia informativa que da paso a la colección, el orden registral, la redondez de la aprehensión cognitiva de la descripción.

El aparato llamado *museo* funciona como una máquina que extrae fragmentos de la totalidad real (sean las *representaciones* en un museo-de-arte, los *sucesos* en un museo-de-historia o los *hechos bio-físicos* en un museo-de-ciencia) aparatizando esa selección mediante procedimientos discursivos como la colección de elementos o la secuencia de efectos. El aparato museo es un instrumento *mortal*, capaz de extinguir la autonomía vital u orgánica de la externidad que captura, en las ruinas o residuos informativos de la vitalidad de la que provienen.

En el aparato llamado *fotografía* hay una externidad de la realidad del mundo que es capturada de manera puntual (el *punctum* barthesiano) mediante un ojo técnico *cazador*. Podría no ser técnico en el sentido del procesamiento químico o electrónico de la luz: hay fotos virtuales que simplemente sitúan el *punctum* en

una instancia de memoria, pero siempre se trata de una captura. Aquello capturado y registrado técnicamente se aparatiza de diversas formas: en un álbum o colección de *punctum* de capturas, que equivale a un museo o en la foto de prensa cuya tarea es el *congelamiento del tiempo*, es decir en procurar un presente eterno.

El aparato que Walter Benjamin identificó como *pasaje* (la calle-paseo comercial propia de las galerías parisinas del siglo XIX, que no sólo serían una invención tipológica urbana sino un modo de ex posición del producto industrial o la obra reproducida técnicamente es decir, eso que EB llamó *werk-passage*) escoge de la totalidad real de lo producido, una selección de cosas a exhibirse, un mundo fantasmagórico que es el museo de las mercancías y en donde se operará la subyugación del sujeto, es decir, la pulsión de consumo, esa voluntad de poseer lo seleccionado/coleccionado. Todo además en una *dispositio* que opone la *objetología doméstica* (un micromundo de cosas escogidas que configura una especie de sistema solar privado para cada sujeto, aunque el sol de tal sistema pueda ser el sujeto o un televisor) a la *objetología del pasaje* que escoge el modelo secuencial de la calle, travesía o secuencia para montar un espectá-

culo de las cosas. Se está así *no en o con las cosas* de la era de la reproducibilidad técnica, sino *a través o en torno de las cosas*, casi reinvestiendo al sujeto perceptor proconsumidor en una posición que representa el movimiento del montaje industrial de la reproducción.

Sería posible conclusivamente pensar que esta relación de externidad e internidad, entre complejidad y captura-disposición-explicación-colección que se trasluce en los aparatos deottianos coincide en buena manera con la operación de *pensar-proyectando* y en la mecánica de producción de proyectos con lo que se podría acabar preguntándole a Deotte si el proyecto es un aparato o los aparatos son formas o manifestaciones de la acción proyectual. Pro-yectar es en sí una acción aparatológica al decir de nuestro autor, en tanto instala una novedad (algo nuevo, compelido a una futuridad) mediante ciertas formas de procesar datos de lo real actual; pero a su vez en otro plano o instancia –por así decirlo, de ruptura epistemológica– un sujeto social real o figural diseña o delinea conceptualmente invenciones útiles para la reproducción. Es decir alguien proyecta aparatos como *ur-proyectos* o máquinas de producción de proyectos.