

## **EL ESPACIO OPRESIVO.**

## **EL PODER DE LA MIRADA.**

**Resignificación plástica de conceptos que parten de la relación dominador-dominado:  
poder, saber, encierro, espacio, vacío, opresión, control.**

## **HIPÓTESIS**

- ¿Desde dónde es posible (si lo es) trasladar conceptualmente la idea de Panóptico a la imagen plástica?

- ¿Cómo hacer para colocar al espectador en el lugar del carcelero, en quien mira y no puede ser visto (por la pintura), en quien maneja los conceptos del Saber y a quien esto le proporciona el medio de adueñarse del Poder?

- A partir de experiencias conceptuales y simbólicas ¿será factible encontrar formas de expresar el encierro, el poder, el control, entre otras ideas foucaultianas?

## INTRODUCCION

En el momento en que comencé el presente trabajo de investigación me encontraba, desde la tarea pictórica, concentrada en la experimentación espacial, en la búsqueda compositiva y matérica, en la disputa entre la planimetría y lo volumétrico.

La subdivisión del plano, la conformación de una retícula estructural previa a la aparición de la imagen, la relación entre las partes y el todo, entre los espacios llenos y los vacíos, la introducción de elementos compuestos por materiales diversos y variadas texturas (desde varillas y maderas, hasta cartones, gasas, cajas, etc.) me fueron llevando hacia un marcado cerramiento en módulos, en cubículos individualizantes. (ver folio 1)

A partir de la generación fraccionada de segmentos compositivos compactos surgió, por homología, la idea de las celdas, del encierro y la consecuente relación con “Vigilar y Castigar” de **Michel Foucault**. Comenzó la lectura (la relectura) y con ella las primeras notas, las primeras preguntas.

En el capítulo referido al Panoptismo, Foucault comienza explicando las medidas que se adoptaban a fines del siglo XVIII cuando se detectaba una epidemia de peste en una ciudad. “Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une al centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos- todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario”<sup>1</sup>.

El Panóptico de Bentham, agrega luego, es la figura arquitectónica de esta composición: en la periferia una compacta y cerrada construcción en forma de anillo dividida en celdas, y en el centro una torre con ventanas que se abren interiormente hacia el anillo. Precisamente en el centro se ubica un vigilante que puede mirar, vigilar (lo que le otorga la posibilidad también de castigar) a todos los reclusos sin ser visto por ninguno de ellos. El Saber le otorga el Poder y, a la vez, a través del Poder se obtiene el Saber.

Estos mismos mecanismos se pueden encontrar, dice Foucault, en una escuela, una fábrica, un hospital, un hospicio. Esta idea del Poder como el elemento que atraviesa transversalmente la totalidad de los estamentos institucionales será uno de los puntos que luego se irán desarrollando y amplificando. La cárcel como construcción arquitectónica es el puntapié para pensar de igual modo otras posibles relaciones dominador- dominado.

El inicio de la lectura es este pensamiento al mismo tiempo abstracto y por imágenes. Una planta arquitectónica que habla en realidad de la relación interdependiente entre Saber y Poder abrió un *campus* estructural riquísimo al servicio de la pintura. Al mismo tiempo me encontraba con mi espacio plástico cerrado, donde las cajas fijas y sólidas compactaban las posibilidades de expresión entre la imagen ‘encerrada’ y el alrededor, que era lo que lo sostenía desde lo visual y estructural, y que quedaba virtualmente vacío. El pasaje entre ambos espacios era arduo de transitar desde lo compositivo y formal y al mismo tiempo la interdependencia entre ambos campos señalada por Foucault era así difícil de llevar al plano visual. ¿Cómo mostrar el encierro sin hallar una solución facilista a partir de cajas que de por sí encierran y que denotan demasiado la idea del adentro? La tarea se volvió profundamente interesante, cuestionadora de mi propia imagen, posibilitadora de investigaciones nuevas.

---

<sup>1</sup> Foucault, Michel. Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión.. Siglo XXI Editores. México, 1988.

A partir del material teórico referido y a través de las experimentaciones plásticas que ya habían sido comenzadas, como ya se señaló, de forma paralela, comencé el trabajo de investigación. Desde la pintura, recuperando palabras, saltando al color y aterrizando en el texto.

Me detengo por un momento, brevemente, en el segundo punto de la hipótesis planteada para poner especial énfasis en resaltar la diferencia en relación a la observación visual puramente receptiva e inactiva. **Umberto Eco** sostiene que la decodificación de una obra requiere una actitud absolutamente diferente de la dimensión científica. “Aquí, afirma, no debemos despojarnos de nuestros propios deseos, opiniones, gustos, para basarnos en instrumentos omniaceptables, sino convertir en instrumento nuestros propios deseos, opiniones y gustos, para verificar cuál es su relación de necesidad con las estructuras formales que los han estimulado”<sup>2</sup>. Justamente se pretenderá trabajar con los deseos internos del espectador, cuestionarle su opinión preconcebida (si la tiene), y al mismo tiempo estimularlo desde el deseo, desde su propio gusto por la imagen, y así no sólo evitar despojarlo sino sumarle posibilidades, ideas y preguntas.

**Arnold Hauser**, por su parte, sostiene que el público es quien contiene a la obra, estableciendo con ella un diálogo silencioso y a la vez significativo. La garantía de su realización, de su cierre completo la constituye precisamente la acción recíproca entre la obra y el receptor.

La obra de arte, agrega, es una particular construcción dialéctica entendida como contenido formado, como alocución que pone en juego un diálogo abierto, un intercambio móvil, y fundamentalmente como pronunciación que se establece entre el autor y su público por medio de una permanente, continua e incesante acción recíproca.

Continuando con la visión de mis obras al momento de comenzar esta investigación, me refiero ahora al lugar otorgado a la figura del hombre dentro del contexto plástico previamente señalado. La figura humana había desaparecido de mis últimos trabajos, ya no se encontraba entre las tramas cerradas y texturadas. Pero a pesar de que esto había ocurrido así, la idea no era sacarla, no era despojarme de ella, ya que la imagen del hombre me acompaña desde siempre (completo, facetado, fraccionado, distorsionado o apenas esbozado), además, y fundamentalmente creo que en el pensamiento de relaciones entre el Saber y el Poder el sujeto es el medio por el cual transcurren estos conceptos y el fin a quien está dirigido. Uno de los objetivos principales consistió entonces en descubrir desde dónde podía reaparecer, encontrarle otro sentido y al mismo tiempo un nuevo tratamiento plástico.

Como primera medida para trabajar estos puntos en referencia a la técnica y al concepto de la investigación, y por sugerencia del Director de Tesis, se quitaron los agregados (las maderas, las varillas, etc.) y al mismo tiempo se agrandó considerablemente el tamaño de las obras que comencé de esta manera a pintar, sólo a pintar.

Me encontré así manchando sobre papel de escenografía, en una medida importante, y nueva para mí, absolutamente desnuda y desprotegida. Sin bastones, ni grillas, ni espacios pre-armados. Sin sostén, ni posibilidades de escape: el gran espacio, la prisión, y las figuras que no terminaban de entrar ni de salir, de asomarse o desaparecer. (ver folio 2).

La pintura tan previamente pensada dio lugar así a la alternativa de movimiento, de rearmado, de reorganización, de estructura sólida pero intercambiable. Esta nueva modalidad de trabajo me brindó una visión al principio difícil pero al mismo tiempo liberadora, compleja pero motivadora de nuevas posibilidades expresivas. La viví como un desafío, como una puesta a prueba, como una oportunidad de encontrar una imagen personal, profunda y sostenida no sólo desde lo plástico sino también desde lo conceptual.

Al quitarle el armazón al soporte, al restarle los cambios de altura, de tamaños, de subdivisión generados por los agregados recientemente explicados, debí comenzar una búsqueda cromática intertonal más minuciosa, una labor más elaborada desde las mezclas. La paleta baja,

---

<sup>2</sup> Eco, Umberto. La definición del arte. Martínez Roca Ediciones. Barcelona, 1985.

desaturada, basada principalmente en grises y tierras (sobre todo al principio, luego he ido ampliando el espectro), se relaciona de manera íntima con la temática carcelaria. El encierro, la celda, remiten a una luz tenue y sin posibilidad de generar grandes contrastes. Los toques de saturación representan el Poder ubicado dentro de este susurro cromático. La aparición del color simbólico fue observada por mí luego de realizar varias pinturas, no fue algo premeditado ni surgió racionalmente. Apareció solo, demostrando el Poder del color.

El Director de Tesis me recomendó la lectura de dos textos que resultaron luego claves en la investigación, por sus posibilidades de diálogo con las ideas de Foucault. Se trata de “Lo que vemos, lo que nos mira”, de **Georges Didi- Huberman** y “La poética del espacio” de **Gaston Bachelard**.

Didi- Huberman sostiene que “lo que vemos no vale- no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira”. La importancia de la mirada y todo lo que ella conlleva y denota, lo que significa u oculta, lo que comunica, agregó, se torna especialmente frágil cuando se refiere a la mirada del prisionero en una celda dentro de una estructura panóptica.

Luego se hace una pregunta a la que se puede ver emparentada con la problemática plástica anteriormente citada: “¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una forma- una forma que nos mira?”-----

El vacío en la imagen pictórica se relaciona con la necesidad de mostrar una celda, la pequeñez vacía pero llena de significado, y con la problemática de cómo colocar al espectador en el lugar del carcelero que mira y que es mirado por ese vacío, por la forma- celda y no por el prisionero que se sabe observado pero que no puede ver.

A partir de esta lectura **me** realicé una serie de interrogantes sobre el mirar:

- si la mirada se completa con la mirada del otro, si lo importante en la mirada es el “entre” que se produce en el mirar y ser mirado, lo que sucede durante el mirar, (como sostiene Didi- Huberman), ¿cómo trasladar esto a la hipótesis primigenia de esta investigación sobre el lugar en que se colocaría el espectador?

- si la tela representa el espacio de encierro (el Panóptico), y en algunos casos al detenido ¿el espectador se asumirá en el lugar del carcelero, que ve pero no puede ser visto? El juego con el público, el corrimiento del lugar tradicional de receptor pasivo es un desafío para el planteo de las obras, ya que debe tenerse en cuenta siempre la mirada del observador, la mirada del Otro, que forma parte así de la obra de manera activa, dando un cierre desde lo conceptual a las pinturas. El espectador, no sólo observa sino que forma parte del espacio virtual generado por las obras, de alguna manera se integra a las pinturas, convive en el mismo microcosmos de relaciones de Poder.

Bachelard, por su parte, se detiene en el concepto de “casa”, que para mí se contrapone absolutamente a la idea de celda. “La casa, dice el autor, nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes”<sup>3</sup>, y en ambos casos la imaginación aumenta los valores de la realidad. La casa se relaciona con la función primera de habitar. Sostiene que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”. Pero una celda, aún cuando está habitada ¿puede llevar consigo la noción de casa?

Afirma también Bachelard que “físicamente el ser que recibe la sensación de refugio, se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde”. Precisamente es así como imagino al ser que está desamparado en su celda, quebrado en su soledad, arrinconado en su cubículo, tapado en su pequeña dimensión espacial.

Otro concepto interesante para relacionar con mi investigación es el referido al término del “ensueño”, que es para el filósofo un “estado enteramente constituido desde el instante inicial. No se le ve el momento de empezar y sin embargo, empieza siempre del mismo modo, comienza

---

<sup>3</sup> Bachelard, Gaston. La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2000.

constantemente de la misma manera. Huye del objeto próximo y enseguida está lejos, en otra parte, en el espacio de la otra parte.” En este ensueño de inmensidad el producto verdadero es la conciencia del engrandecimiento. “La inmensidad está en nosotros”. Lo que podríamos denominar “inmensidad interior” es el movimiento del hombre inmóvil, la expansión de la vida del ser en soledad, el espacio que se expande sin límites. El espacio íntimo y el espacio exterior se estimulan en su crecimiento, se hacen consonantes. “Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, dice el autor, las dos inmensidades se tocan, se confunden.”

Resulta movilizante pensar cuál puede ser el espacio íntimo de un ser que ha perdido su libertad y que “habita” un espacio externo mínimo, con condiciones higiénicas y lumínicas deficitarias en el mejor de los casos. La extrema soledad puede provocar un ensueño con un “otra parte” rico, distinto, abierto. Es otra puerta que se abre en esta investigación: el contraste entre ambos espacios, el descubrimiento de posibles espacios íntimos, habitables o no, sofocantes, asfixiantes, acogedores.

Por último se agrega la dialéctica entre “lo de dentro y lo de fuera”, que es para el filósofo un “descuartizamiento” que se apoya en un “geometrismo reforzado donde los límites son barreras”. Ambos términos no son simétricos, ya que lo de dentro es concreto y lo de fuera es “vasto”. “El hombre es el ser entreabierto”, que quiere a la vez manifestarse y ocultarse.

El adentro y el afuera es uno de los elementos básicos de esta tesis: el encierro, la soledad, el vacío, la interioridad del hombre y el espacio que debe “habitar” y como contraposición la amplitud, la inmensidad, el caos del exterior.

Todos estos puntos serán ampliados, por supuesto, en el trabajo de investigación que acompaña este escrito.

Luego de introducirme pictóricamente en la imagen de la celda en forma específica, del pequeño cubículo, del encierro, he trabajado con plantas arquitectónicas de mecanismos panópticos (ver folio 3). Utilicé esquemas y proyectos de prisiones de los siglos XVIII, XIX y XX (algunos de los cuales aún se utilizan), a los que recreé, modifiqué al servicio de la imagen y de las necesidades plásticas propias de cada representación. Allí el espacio- cárcel ocupa todo el plano, y la idea fue investigar en base a un tratamiento de ambigüedad, en el sentido de que puede leerse como sistema arquitectónico (dejando de lado la especificidad del contenido prisión), o como una estructura abstracta de características cerradas. Aquí el sujeto se esboza apenas o desaparece paulatinamente en la gran estructura panóptica.

Se me ocurrió también en este punto no pintar la celda vista desde afuera, sino introducirme en ella, colocarme en el lugar del prisionero (y trasladar conmigo, momentáneamente, al espectador). Trabajé el espacio interno de la prisión, la visión que podría tener el detenido (una mirada sin respuesta, una mirada que no recibe los ojos de nadie, una mirada por lo tanto incompleta). El espacio se abre hacia adentro, hacia más adentro de la prisión, pero el deseo del preso está puesto en el afuera, en lo que no se ve, en el no- espacio. (ver folio) Este exterior no se ve tampoco en las obras, se piensa en él por omisión; el espectador participaría activamente aquí también, esta vez del deseo no satisfecho del detenido

Luego dejé de lado la celda en sí, su sentido de interioridad y pinté sólo la mirada del detenido sin su estructura de contención. ¿Cuál es la visión del prisionero, que es lo único que puede ver a lo largo de años y años? La torre (pero por supuesto no quien la “habita”) y el anillo concéntrico del que forma parte, aún sin saberlo (pero no al resto de los detenidos). Ve estructuras, no hombres; mecanismos, no sujetos. (ver folio)

Me movilé entonces hacia el exterior de la prisión, de la Institución, y pinté el frente de la edificación (marcando, como símbolo, siempre su torre de vigilancia) y un importante espacio externo. Llegué a este punto leyendo a Bachelard y su recientemente señalada dialéctica de lo de dentro y lo de fuera (ver folio 4). Supervisando con el Director y la Codirectora de Tesis tuvimos, frente a las obras, una interesante conversación sobre la dualidad Adentro/ Afuera. ¿por qué mi

Afuera se me volvía por momentos tan rígido, casi automático? ¿Por qué no lograba encontrar un tratamiento cromáticamente sutil como el conseguido en el Adentro? Llegué, en este ítem, a la conclusión, de que en el Adentro me sentía más cómoda, más auténtica, más verdadera, que era realmente yo. Y que el Afuera se me volvía conflictivo, lo sentía inmenso, inabordable. El Afuera era en realidad mi afuera. ¿Cómo pintar aquello que es ajeno a uno? ¿Desde dónde abordar un espacio que se escapa, que se escurre, que no se compone de un claro y preciso *corpus* compositivo?

En el juego dialéctico entre ambos, en la relación diacrónicamente competitiva, en la coexistencia dependiente se basa esta etapa de la investigación plástica. Los conceptos de Adentro / Afuera pueden ampliarse, modificarse, reubicarse, cuestionarse, según avance aún más la investigación teórica y se experimente al mismo tiempo con el color, la forma, el espacio, la composición, la estructura y el vacío en la pintura.

Encontrar más preguntas que respuestas, llegar a más interrogantes que conclusiones fue un descubrimiento rico en la reflexión teórica y a la vez en la factura pictórica, porque posibilitó un diálogo interactivo entre una imagen y otra, entre un texto y otro, y entre imágenes y textos simultáneamente.

Me planteé entonces partir inversamente a como venía haciéndolo. Hasta ese momento primero dibujaba la edificación y luego incorporaba el vacío, primero la estructura y a continuación el fondo, que simplemente la acompañaba, la enmarcaba. Ahora me permití empezar libremente a manchar, a salpicar, a chorrear el gran plano, a trabajar la totalidad de la superficie pictórica. Capa sobre capa, raspando, sellando, superponiendo tonos suavemente, intentando un tratamiento más libre y a la vez más minucioso, menos atado a estructuras y al mismo tiempo más elaborado cromáticamente. La idea fue abrirme al afuera, sentir el gran espacio, explorar el vacío significativo. Y luego, sobre esta mancha elaborada básicamente desde el color, el valor, el chorreado, etc. introducirle la edificación, la construcción arquitectónica y así armar una imagen unida, unificada incluso desde las diferencias.

Para este último sistema formal recurrí nuevamente a la lectura original del texto de Foucault, donde habla también de la Disciplina como un tipo especial de poder, para el ejercicio del cual se usan “procedimientos de tabicamiento y verticalidad, que se insertan entre los elementos del mismo plano”. La separación por medio de tabiques, de paredes, de bloques verticales, aísla todavía más al individuo, lo coloca en un espacio minúsculo, impersonal. Esta idea ha sido llevada a la imagen plástica, marcando insistentemente el sentido de monotonía morfológica, de isomorfismo agobiante.

Para la incorporación de estas estructuras saqué fotos de la Cárcel de Caseros (que pronto será demolida debido a su gran deterioro producto del hacinamiento), para tener una referencia real, vívida, con la necesaria carga emocional que me permitiera quebrar la frialdad de una planta o un frente arquitectónico. Y así incorporé un nuevo elemento a la teoría y a las imágenes: el contacto con la experimentación física, la relación con la realidad, con la cotidianeidad. El enfrentarme con la crudeza carcelaria, el recorrer visual y exteriormente un edificio de encierro, de vigilancia, de control, un edificio- rincón, una no-casa, un espacio-tumba, fue conmovedor y decididamente determinante para la realización de ciertas imágenes. Aparecieron entonces, claro, nuevos disparadores para las obras, nuevos planteos desde la teoría y desde la exploración plástica, nuevas posibilidades expresivas.

Al mismo tiempo que fui realizando estas experiencias desde el hacer, fui sumando ideas desde la teoría. El trabajo se ha ido alimentando de fuentes diversas, de autores de diferentes épocas y orígenes. Los investigadores argentinos **Marcelo Caruso** e **Inés Dussel** desde su libro “De Sarmiento a los Simpson” nos hablan de su lectura del Panóptico y sobre las relaciones

estrechas que encuentran entre el Poder y el Saber con la educación argentina actual. Esto se vincula directamente con las anteriores lecturas que se realizaron al respecto, y con las otras que se fueron luego incorporando.

Las instituciones educativas, sostienen, parecen emplazadas en el lugar de las organizaciones del Saber y, por ende, compartirían con éste la obligación de la neutralidad y a la vez de la prescindencia. Sin embargo las propias instituciones son condensados de poder. Una institución es el lugar donde habita lo “reificado”..... Para Berger y Luckmann, citan, reificar significa olvidar las cuestiones históricas que dieron origen a determinadas formas y tomar esas formas por naturales. Así, las funciones de los miembros, la distribución de los espacios, parecen eternizados y recortan la posible imaginación de los espacios de reforma. La institución está plagada de poder, de alianzas, de imposiciones y resistencias cotidianas. Estamos hablando aquí de las instituciones educativas pero no es necesario aclarar que sistemas calcados se producen en las otras instituciones ya mencionadas.

Conceptos tales como Deseo, Identidad, Palabra, Neutralidad, Conocimiento, Saber, Institución, Vínculo, Obediencia y Legitimidad que serán tomados como objeto de estudio y se desarrollarán y profundizarán en el cuerpo principal del presente trabajo, se relacionan cada uno a su manera, cada uno desde su lugar, con el Panoptismo, con el sistema omnipresente del Poder.

Con el deseo de no perder la identidad (en el Adentro) para obtener finalmente la libertad (en el Afuera), el detenido cuida, modifica y a veces hasta niega sus palabras. Aprendió, por experiencia forzada, que la institución donde está recluido no es neutral y que los únicos vínculos posibles, las únicas relaciones aceptadas, se obtienen a través de la obediencia (su obediencia), porque así se legitima la dominación.

Su única defensa, su posibilidad de supervivencia se basa en saber y que no sepan, en mantener un conocimiento (por más pequeño que sea), o un Deseo (aunque sea primario), oculto al gran ojo del Panóptico.

Mientras leía este texto tuve necesidad de volver a trabajar, desde la pintura, a partir de una construcción edilícea (carcelaria, escolar u hospitalaria). Revisé las fotos sacadas previamente, ya integradas a mi Archivo Panóptico, y focalicé mi mirada en un primer plano de un frente arquitectónico (se trata, se recordará, de la Cárcel de Caseros, pero es tomado ahora con el concepto amplio de Institución).

La idea fue elaborar el Adentro en relación al Afuera, hacer dialogar el interior con lo externo; el pequeño espacio subdividido con un tratamiento abierto; la estructura escalonada, simétricamente axial, reiterativamente monótona, con el gran caos amorfo y, por supuesto, sin medida ni límite posible. (ver folio)

Para finalizar, la lectura de **Gilles Deleuze** sobre Foucault me resultó de suma utilidad para intentar entender más cabalmente las relaciones del Poder en todos los mecanismos de las tramas sociales, me permitió comprender de manera más amplia y profunda el desarrollo del panoptismo en el sistema de relaciones humanas. Así se cerraron ciertos conceptos y se abrieron nuevas preguntas, algunas ideas se acomodaron y aparecieron muchas otras, a manera de disparadores conceptuales.

Textos e intertextos. Citas. Diálogos entre líneas. Postas de pensamientos. Movimientos de palabras. Lecturas abiertas. Todo esto hace, utiliza, recorta o desplaza Deleuze en “Posdata sobre sociedades de control” (compilado por Christian Ferrer en “El lenguaje literario”) así como en su libro titulado precisamente “Foucault”.

El punto central del primer texto citado se basa en que las sociedades de control están, en la actualidad, reemplazando a las foucaultianas sociedades disciplinarias.

Considera la actual crisis hospitalaria como lugar de encierro, la sectorización, los hospitales de día, la atención a domicilio, como nuevos mecanismos de control. ¿Podemos pensar

entonces que situaciones semejantes de traslado en los mecanismos de control, desde la Institución a la sociedad, aparecen en los sistemas carcelarios y escolares? ¿Cuáles serían entonces los límites del Poder si éste se extiende dentro de una gran y compleja red de operaciones e interdependencias de control?

“Los encierros son moldes, módulos distintos, pero los controles son modulaciones, como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro”. Este pensamiento basado en imágenes resulta riquísimo para la pintura, porque permite las mutaciones, los movimientos, los cambios de “módulos” que se adecuen mejor a cada forma, a cada espacio, Y además lleva el control afuera del edificio lo que permite un mayor movimiento en el plano y un nuevo replanteo del lugar del Poder y del Saber. El Adentro y el Afuera como metáforas del espacio del control y de la disciplina abarcan ahora una dimensión nueva: el Afuera puede ser también controlado, disciplinado, delimitado, marcado, regulado.

El encuentro con los textos de Deleuze fue clave para terminar de comprender plásticamente la dualidad Adentro/ Afuera, para entender que afuera también existe el control, la vigilancia, la sumisión a determinadas disciplinas. El límite entre ambos espacios no es tan estricto, tan cerrado, tan marcado sólo por las diferencias. La búsqueda de los posibles elementos (reales o virtuales) que sirvan como pasaje entre ambos mundos, la experimentación del traslado de los sujetos de un espacio a otro sin que se produzcan por eso situaciones traumáticas es el último paso para cerrar el gran círculo- panóptico de esta investigación.

Es importante señalar especialmente la reaparición de la figura humana en el plano, el reencuentro con el sujeto desde otro ángulo, con un nuevo enfoque. Principalmente el cambio de tamaño, la enorme disminución de la figura humana, el pequeñísimo hombre esbozado en la inmensidad sugiere al mismo tiempo soledad y desprotección, individualidad y angustia frente al inmenso Vacío (tanto de Adentro como de Afuera). También se la puede leer como inserta dentro de un gran sistema reticular de siniestros mecanismos de control. Aún saliendo del Edificio- Panóptico el sujeto mantiene la relación diminuta frente al inmenso e indestructible Poder. (ver folio)

En estas últimas obras me he detenido (por sugerencia del Director de Tesis) con especial atención, he elaborado más cada espacio, he dedicado más tiempo a la gran retícula del control, al inmenso dominio del Poder y a la inserción del hombre, a la adecuación espacial del individuo (de un solo individuo) dentro de este sistema. He buscado el diálogo entre los micromundos diferenciados, tantas veces marcados (el exterior y el interior), he intentado trabajar con el contrapunto, la oposición, las diferencias y a la vez las semejanzas, las interdependencias y las repeticiones. Todas estas experimentaciones fueron apareciendo de a poco, por medio del color, las relaciones espaciales, las investigaciones compositivas. Incluso técnicamente apareció una especie de raspado realizado con la espátula producto de las palabras de Deleuze sobre la gran retícula deformante y omnipresente de los mecanismos de Poder.

A partir de estos textos- pilares he ido incorporando ideas, relecturas, puntos de vista de investigadores provenientes de distintos lugares teóricos, quienes, como se ha visto, aclararon, modificaron, confirmaron y/ o cuestionaron ciertos temas tratados, algunas dudas expuestas, una determinada manera de abordar la imagen: pintar, leer, analizar, detenerse a pensar; nuevamente pintar, volver a leer, relacionar conceptos, sintetizar ambos mundos; siempre pintar, subrayar, elaborar conceptos, preguntar...

El investigador **Pierre Bordieu** nos acerca una interesante reflexión acerca del lugar del artista dentro del campo cultural que se relaciona con el acto y el lugar del pintar. “Todo acto cultural, creación o consumo, sostiene, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse



legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se atribuye”.

El planteo, desde el plano teórico, es intentar generar un texto que resulte ágil y al mismo tiempo veraz, que sea cuestionador y movilizador, que encuentre más preguntas que respuestas, que dispare más dudas que certezas, que proponga más interrogantes que conclusiones, que sea pilar de nuevas investigaciones, y que se legitime por sí mismo comprometiendo mi posición y mi derecho de expresión.

Volviendo ahora a leer los escritos disparadores de mis imágenes los encuentro cargados de nuevos significados, ampliados en sus conceptos, y al mismo tiempo disparadores de nuevas y futuras pinturas. Así el diálogo se abre y vuelve a abrirse una y otra vez, interminablemente, enriqueciéndose de saberes, preguntas, ideas, dudas, imágenes y más imágenes, que abrirán nuevas puertas a nuevas necesidades de encontrar textos que las contengan en sus conceptos y que les brinden una nueva lectura.

## DESARROLLO DE HIPOTESIS

A partir de la formulación de las hipótesis recientemente expresadas es necesario profundizar los conceptos señalados, ahondar en los pensamientos de diversos teóricos, cuestionar principios plásticos, hacer dialogar textos con enfoques diferentes, corresponder ideas e imágenes, investigar sobre cuestiones pertinentes y disparar nuevas preguntas.

Para comenzar recurriremos a **Michel Foucault**, quien habla recurrentemente de la relación estrecha, profunda e interdependiente entre Espacio y Poder y con especial énfasis entre Poder y Saber. Estos conceptos básicos desde su análisis histórico- filosófico serán a la vez nuestros puntos de iniciación y de anclaje a lo largo de toda la presente investigación.

¿El que ejerce el Poder es quien tiene el Saber o el Saber es lo que posibilita la posesión del Poder? ¿El uso del espacio se relaciona con el Poder que da el conocimiento del mismo o el Poder previo es quien determina la distribución del espacio? Estas y otras muchas preguntas serán las claves por las que transitaremos a través de ciertos textos del filósofo francés y por medio de los cuales intentaremos desentrañar sus ideas y su línea de pensamiento.

“No existe relación de poder sin la constitución correlativa de un campo de saber, ni saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo relaciones de poder”, afirma. Si saber consiste en relacionar lo visible con lo enunciable, con el mirar y con el hablar, ¿el poder sería entonces su causa? ¿o puede decirse que el poder es conseguido luego de un proceso que parte del mirar y continúa con el enunciar lo mirado?

El Saber, tradicionalmente, se puede definir como la posibilidad que tiene una persona de conocer una cosa o tener cierta habilidad para ella. También puede relacionarse con la información de la existencia, el paradero o el estado de una persona; tener la facultad o poseer la instrucción sobre alguien; estar en condiciones de brindar informes veraces y detallados sobre determinado individuo.

El espectador que mira un personaje en una pintura ¿lo conoce, tiene información exacta sobre su existencia? Tiene el Poder de mirar y luego enunciar lo que ve, pero ¿tiene el Saber? ¿O es la pintura misma quien se lo brinda?

Foucault convierte al SABER en un nuevo y complejo concepto al definirlo por las posibles combinaciones entre lo visible y lo enunciable de cada formación histórica, de cada estrato: es un “dispositivo” de enunciados y de visibilidades. La arquitectura, por ejemplo, es un lugar de visibilidades, porque no es sólo una edificación, una construcción, también es un agenciamiento de cosas y combinaciones de cualidades y específicamente “formas de luz que distribuyen lo claro y lo oscuro, lo opaco y lo transparente, lo visto y lo no- visto, etc.” ¿Podría agregarse también lo dicho y no dicho, lo visto y no dicho, lo dicho y no visto?

**Gilles Deleuze** sostiene que es un error creer que Foucault se interesa por los medios de reclusión como tales. El hospital y la prisión, son fundamentalmente lugares de visibilidad dispersados en una forma de exterioridad, y que remiten a una función extrínseca, apartar, controlar. Lo importante sería entonces el control y no el encierro, la posibilidad de observar y determinar conductas y no sólo el hecho de apartar.

Puede decirse que existe disyunción entre lo visible y lo enunciable, entre lo que puede decirse y lo que puede verse. “Lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y a la inversa”. Cabría entonces preguntarnos por qué lo que se ve no se dice y lo que se dice no es lo que se ve. ¿Por qué no hay correspondencia entre el discurso verbal y el visual? ¿Qué es lo que se oculta con las palabras? ¿Qué es lo que la mirada no quiere decir? No existe “isomorfismo u homología”, ni una manera común entre el ver y el hablar. Habría una separación entre la palabra y la mirada, una desunión entre el discurso y la visión.

El espectador que mira un cuadro ¿habla realmente de lo que ve, o completa su mirada con la ausencia, con lo que no se muestra?

Si concluimos en que tanto ver como hablar son formas de exterioridad ¿en que lugar colocamos al PENSAR? Puede decirse que el pensar “se dirige a un afuera que no tiene forma. Pensar es llegar a lo no estratificado. Ver es pensar, hablar es pensar, pero pensar se hace en el intersticio, en la disyunción entre ver y hablar”, dice Deleuze.

Para pensar, inversamente, no siempre hace falta ver, ni tampoco es una condición la posibilidad de hablar. Se puede pensar en soledad ‘habitando’ un vacío espacial. Es posible imaginar detalladamente algo en un pequeño rincón, reflexionar minuciosamente sobre alguien en un oscuro cubículo, examinar cuidadosamente una cosa en una aislada celda, meditar exhaustivamente acerca de determinada cosa en un minúsculo lugar. Ese pensamiento de la falta, de lo que no se ve, es una de las propuestas buscadas en la pintura.

¿Es posible también imaginar en qué lugar puede incluirse el PINTAR? Para pintar es necesario, por supuesto, ver, pero también pensar y saber. Hay que saber ver, pensar lo que puede verse, ver lo que es posible saber con la mirada, pensar para saber decodificar lo que se ve. La mirada completa la obra y también la genera, el pensar resignifica lo mirado.

Al pintar se ve, se piensa, se mira internamente, se cuestiona el saber, se vuelve a mirar...Al contemplar una pintura también se ve, se piensa, se mira internamente, se cuestiona el saber, se vuelve a mirar. ¿Cuál es entonces el lugar del pintar y cuál el lugar de la observación de la pintura? ¿Qué lugar ocupan el Mirar, el Saber, y el Pensar en el acto de Pintar? ¿Qué relación hay con el Poder? ¿El que pinta es el dueño total y absoluto del Poder sobre la pintura o en algún momento la obra empieza a generar poder sobre el que la pinta o sobre el que la observa?

**Umberto Eco** sostiene que “la contemplación es precisamente un resultado de la conclusión de la interpretación, e interpretar consiste en situarse en el punto de vista del creador, en recorrer de nuevo su labor hecha de intentos e interrogantes frente al material, de recolección y selección de brotes, de previsiones de la que la obra tendía a ser por coherencia interna.” Para lograr esta “coherencia interna” en una obra ¿es necesario saber, es preciso previamente pensar, es imprescindible tener el control absoluto, el poder sobre la imagen o basta con pintar y saber mirar lo que se pinta?

Para Eco la obra de arte constituye un hecho comunicativo que exige ser interpretado, integrado y completado por una aportación personal del consumidor. Por lo tanto podemos decir que el espectador también debe saber mirar lo que está pintado y no tanto pensar en que tiene el poder de cerrar la obra. Si hay tantas posibles interpretaciones de cada obra ¿puede considerarse que éstas ejercen un cierto poder sobre quienes las miran ya que se mantienen inmutables a lo largo de distintas situaciones históricas que propician decodificaciones a veces tan distintas e incluso opuestas o contradictorias?

Para **Hauser**, justamente, la recepción completa de una obra de arte no ocurre nunca como una distracción agradable y cómoda. Implica un esfuerzo de decodificación, un interés previo a la observación directa, una lectura interna que puede resultar poco amena, incluso movilizadora y hasta angustiante o desagradable.

Nos detendremos ahora en otro elemento básico, si no el elemento primigenio, (que se relaciona, se fusiona estrechamente con el Saber, el Mirar y el Pensar) en la línea de razonamiento de Foucault ¿Qué es el PODER? Podría definirse como una relación de fuerzas. En realidad para él toda relación de fuerzas es una relación de poder. Como característica básica puede afirmarse que no es única y esencialmente represivo, ya que también “incita, suscita y produce”. Puede decirse que se ejerce más que se posee y pasa por los dominados tanto como por los dominantes, ya que cruza todas las fuerzas de relación. El Poder produce realidades, ámbitos de objetos y rituales de Verdad. Para Deleuze esta definición de Foucault sobre el Poder es “de un profundo nietzscheísmo”.

El filósofo argentino **Tomás Abraham** sostiene que “Foucault nos brinda una microfísica del Poder, una dispersión regulada de los dispositivos de dominación. A la clásica visión monolítica de una sociedad cuyo poder está concentrado en el Estado, dueño legítimo de la violencia, se opone la nueva concepción de una pluralidad de poderes que regulan, castigan, premian, enseñan y teorizan en los ‘aparatos institucionales’, desde las escuelas hasta la prisión”. De todos estos puntos nos iremos ocupando a lo largo de esta investigación.

El Poder significa también tener expedita la facultad o la potencia de hacer una determinada cosa, así como tener la facilidad, el tiempo y/ o el lugar de realizarlo. Es el dominio que se ejerce sobre determinada obra, el señorío que se administra sobre ciertos individuos, el imperio que se posee sobre algunas acciones, la potestad que se afirma sobre equis causas, la facultad que se determina sobre claves decisiones, la jurisdicción que se establece sobre característicos espacios, el vigor que se demuestra sobre numerosos asuntos, la fuerza de acción que se manifiesta sobre multitud de acontecimientos.

Tener la facilidad, el tiempo y el lugar para realizar una pintura ¿es suficiente para considerar que se tiene el Poder sobre ella?

El ejercicio, la práctica del poder es irreductible a toda práctica de saber. Pero, inversamente, ¿es posible reducir el Saber en el Poder? Entre el poder y el saber hay presuposiciones, capturas recíprocas, mutua inmanencia. Se relacionan, articulan una sobre otra desde sus diferencias, desde sus lugares disímiles, desde sus puntos opuestos.

No hay que confundir las categorías afectivas de poder (recientemente comentadas, como “incitar, suscitar”) con las categorías formales de saber ( como pueden ser “educar, cuidar”) que pasan tanto por ver como por hablar. ¿Puede asegurarse que existe primacía del poder sobre el saber? ¿Puede afirmarse que para obtener el ejercicio del poder debo primero saber? Y por último ¿es el poder constitutivo de Verdad?

Para **Guido Almansi**, Foucault “subdivide la creación según las categorías de las cosas y de las palabras, cuya participación es necesaria para que el mundo sea comprensible (a través de todo lo que se manifiesta en la doble articulación de un hecho y del relato del hecho). Para poseer el concepto de orden hay que poseer el concepto de diferencia y de similitud (entre cosa y cosa o entre palabra y palabra)”.

Volvemos aquí a relacionar los conceptos de Saber, Poder y Mirar a los que agregamos ahora el HABLAR. Puedo mirar y enunciar lo que miro. Las palabras confirman la mirada, le dan cuerpo al saber, son manipuladas por el poder.

Al Hablar articulo palabras para darme a entender; profiero signos lingüísticos para que sean decodificados; converso acerca de algo; peroro con alguien; trato, convino, concierto sobre determinado tema; expreso mi parecer; manifiesto mi punto de vista; emito opiniones favorables o adversas acerca de un sujeto o de un objeto; razono sobre cierto hecho o pensamiento; platico con una o más personas; murmuro o grito; opino con o sin fundamentos; critico algún asunto; intercedo o ruego por un individuo; doy a entender equis causa; empleo uno u otro idioma; comunico mis ideas, niego algún asunto; reflexiono oralmente; digo mi sentir; omito lo necesario; discurro largamente, explico mi gusto o disgusto; discrepo con pasión; amenazo con furia o solapadamente; pronuncio con claridad; maldigo hasta el hartazgo; advierto un problema; rumoreo una sospecha; contradigo una falacia; adulo para lograr algún objeto, disiento escuetamente.

¿Qué pasa, por contraposición, con el silencio? ¿Puedo darme a entender sin palabras? ¿Puedo emitir opiniones, convenir algo, expresar mi parecer, manifestar mi punto de vista? ¿Tengo lugar para discrepar, disentir, maldecir o al menos opinar? ¿Qué pasa si nadie recibe mis palabras? ¿Es pensable lo que se pierde con la falta absoluta de comunicación?

Para **Gilles Deleuze** “Foucault siempre ha sabido pintar maravillosamente cuadros como fondo de sus análisis. Aquí (en “Vigilar y Castigar”) el análisis se hace cada vez más microfísico, y los cuadros cada vez más físicos, expresando los ‘efectos’ del análisis, no en el sentido causal, sino en el sentido óptico, luminoso, de color: del rojo sobre rojo de los suplicios al gris sobre gris de la prisión. El análisis y el cuadro van a la par”.

Como puede observarse Deleuze ve un cuadro en el análisis teórico de Foucault, y analiza incluso la paleta y la luz utilizados por el filósofo. La presente investigación trabaja a la par, codo a codo, las palabras y las imágenes, el Saber y el Mirar, los conceptos y la pintura. Es por esto que marcamos con especial énfasis la mirada de las imágenes, la lectura del color semántico, las posibilidades cromáticas del Saber.

El mismo Foucault escribe algunas ideas sobre la pintura occidental de los siglos XV al XX, que resultan de sumo interés para nosotros y que es importante conocer antes de adentrarnos en la investigación pertinente. Para el filósofo francés este período histórico del arte ha sido dominado por dos principios: “el primero afirma la separación entre la representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse”. Sostiene también que debe haber entre ambas una relación de subordinación: “o bien el texto es regulado por la imagen (...); o bien la imagen es regulada por el texto”, aunque admite que es raro que esta subordinación permanezca estable. “Lo esencial consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez. Siempre los jerarquiza un orden que va de la forma al discurso o del discurso a la forma”. Y luego se pregunta “La semejanza, que no es en absoluto una propiedad de las cosas, ¿no es lo propio del pensamiento? (...) El pensamiento asemeja sin similitud, convirtiéndose él mismo en esas cosas cuya similitud entre ellas excluye a la semejanza. La pintura está sin duda ahí, en ese punto donde vienen a cortarse en la vertical un pensamiento que está en el modo de la semejanza y cosas que están en relaciones de similitud”.

Esta sería entonces para Foucault la relación entre el pensar y el pintar de la que se habló más arriba. Se puede inducir, por lo tanto, que la semejanza entre el objeto real y el representado se relaciona con el mirar; la objetivación conceptual se encuentra en el terreno del pensar; la experimentación sensible se manifiesta en el pintar. En la intersección entre la similitud o la diferencia (que es el Mirar), entre el procesamiento de la idea (que es el Pensar), entre la expresión emocional (que es el acto de Pintar) aparece la imagen artística.

Ahora sí, empapados de los conceptos sobre el Poder y el Saber, podemos volver al punto de partida para preguntarnos junto a Foucault: ¿cuál es el objetivo de la PRISION? De este cuestionamiento parte el filósofo francés para descubrir la relación entre el Espacio y el Poder. Y nos explica: transformar individuos, encerrar, corregir, tener el control, el poder sobre éstos y en particular sobre:

- el tiempo del detenido
- el uso de ese tiempo
- el empleo de la palabra
- la ración de alimentos y el número de comidas
- la índole y el producto del trabajo (si lo hay)

La prisión fundamenta su papel social en la transformación de individuos, ya que un aparato disciplinario exhaustivo se debe ocupar de todos los aspectos de la vida del detenido: su educación física, su aptitud para el trabajo, su conducta cotidiana, su actitud moral, sus disposiciones, etc. Su acción no se interrumpe, es incesante.

Como concepto especial remarcamos que la prisión no tiene exterior ni vacío. Esta idea será retomada luego cruzándola con algunas nociones de Didi- Huberman, así como se trabajará también en la pintura.

El aparato carcelario recurre a tres grandes esquemas para su funcionamiento: el político-moral del aislamiento individual y de la relación de jerarquías; el económico, de la fuerza aplicada a un trabajo obligatorio; el técnico- médico de la curación y la normalización. Nos encontramos así nuevamente con la tríada conformada por la celda, el taller y el hospital, donde las relaciones entre el Poder y el Saber sobrevuelan de manera incesante y determinante.

La prisión es tanto, obviamente, el lugar de ejecución de la pena, como el espacio de observación del detenido.

Hacemos aquí también un pequeño apartado en relación al empleo, el uso y la distribución del TIEMPO, que parte de la herencia monástica rápidamente difundida a los sistemas escolares, hospitalarios, fabriles y carcelarios. Se establecen ritmos, se generan obligaciones determinadas, se regulan los ciclos de repetición.

Un cuerpo bien disciplinado, un cuerpo que se relaciona eficazmente con el objeto que manipula, permite el buen empleo del tiempo. El tiempo debe utilizarse exhaustivamente, no debe existir el principio de ociosidad. El punto ideal se logra cuando el máximo de rapidez coincide con el máximo de eficacia. El cuerpo está manipulado por la autoridad para rendir todo lo posible, para volver útiles todos los momentos, para ocupar todas sus fuerzas.

El cuerpo es visto así como un elemento de dominación; es tomado como un medio para disponer del uso del tiempo y la ubicación espacial; es marcado, delimitado por el Poder. ¿Cómo puede representarse plásticamente este cuerpo estigmatizado, que no es dueño de sí mismo, que es sometido a marcaciones, usos, horarios, acciones y digestiones?

Deleuze agrega también que la prisión es una “formación de medio (de medio carcelario), una forma de contenido (el contenido es el prisionero).” Así la prisión es una nueva forma de actuar sobre el cuerpo, y procede de un horizonte totalmente distinto que el del derecho penal. De esta manera se relaciona más con lo “disciplinario” que con lo jurídico. El derecho penal produce sus enunciados de “delincuencia” independientemente de la prisión, “como si siempre se viera obligado a decir, de alguna manera, esto no es una prisión”. Y aún se podría llegar más lejos en este planteo al sostenerse que “la prisión produce delincuencia, al mismo tiempo que el derecho produce y reproduce presos”.

Se dice que la prisión fabrica delincuentes. Al menos es claro que no disminuyen la tasa de la criminalidad. La detención provoca la reincidencia, después de salir de la prisión se tienen más probabilidades aún de volver que antes de entrar. La prisión fabrica delincuentes al imponer a los detenidos coacciones violentas. Todo su funcionamiento se desarrolla sobre el modo de abuso de poder. Habría que suponer entonces que la prisión, y en especial los castigos que ella emite y pone en práctica, no están destinados a suprimir las infracciones sino a distinguirlas, distribuirlas y utilizarlas. Se pretende organizar la trasgresión de las leyes en una táctica general de sometimiento. La penalidad, podría asegurarse en consecuencia, sería una manera de administrar los ilegalismos, de trazar límites de tolerancia, de excluir a una parte y utilizar otra, de neutralizar a algunos y sacar provecho de otros. La prisión produce delincuentes controlados, sujetos patologizados. La penalidad de detención fabricaría un ilegalismo cerrado, separado y útil.

“Así como la locura del otro tranquiliza al cuerdo, dice Tomás Abraham, nuestra sociedad, mediante lo que Foucault llama ‘razón punitiva’, crea sus propios ilegalismos y fabrica al delincuente que necesita”.

La prisión es el lugar donde el poder de castigar, que ya no actúa a rostro descubierto, organiza en cambio, silenciosamente, un campo de objetividad donde precisamente el castigo podría funcionar en pleno día de manera terapéutica e inscribirse la sentencia entre los principales y definatorios discursos del saber.

¿Cuál es el verdadero objetivo de la pena? No se trata en realidad de expiar el delito, sino de prevenir futuros crímenes similares; no se trata de borrar el hecho en sí mismo sino de penetrar más profundamente en el individuo y poder de esta manera transformar al culpable. Hay, así, una

nueva visión basada en la tecnología de la pena, en la manera de controlar absolutamente tanto el cuerpo como el alma del penado.

El encauzamiento de la conducta por el pleno empleo del tiempo producen una relación muy particular entre el castigado y quien lo castiga, que excluye absolutamente la idea del espectáculo. Se lo disciplina, modifica, domina; en suma, se ejerce una relación de poder jerárquico e inalterable.

Foucault habla también del AISLAMIENTO respecto, por supuesto, del mundo exterior y también de los detenidos entre sí. La pena se convierte así en algo individual y sobre todo individualizante. Uno de los objetivos principales del encierro sería entonces el aislamiento, la soledad del prisionero, la falta de comunicación con el afuera: la angustia del no saber, del no poder.

Se trata de la mayor de las incomunicaciones posibles del absoluto desamparo con una función predeterminada concreta y con un fin específico. La cura de aislamiento, por ejemplo, es una variante de la llamada ‘cura de reposo’, cuyo objetivo es evitar al enfermo toda causa de fatiga y excitaciones sensitivas, para lo cual se lo separa de la vida familiar y social aislándolo en establecimientos a propósito, en donde se le obliga durante cierto tiempo a permanecer en cama y guardar silencio, todo ello combinado con una alimentación especial y un tratamiento psicoterapéutico adecuado. ¿Se ve aquí alguna diferencia con el sistema penitenciario ya señalado, donde se regula también el tiempo, el espacio, la alimentación, la ‘curación’ y hasta el uso de la palabra y del silencio?

Otro conocido y admitido régimen de aislamiento es la ‘práctica de higiene pública’, cuyo objeto es evitar la propagación de las enfermedades infecciosas (cólera, viruela, fiebre amarilla, peste bubónica, difteria, etc.) separando para ello a las personas sanas de las enfermas. Para este efecto disponen los diversos Estados de lazaretos, hospitales, pabellones especiales, etc., aislados y situados fuera de la población, en donde se recluyen tanto los sospechosos como los enfermos para realizar su total curación. El término ‘sospechoso’, agregamos, es digno de destacar, ya que se lo emplea igualmente para hablar de un posible enfermo, un presunto delincuente, un insubordinado alumno o un trabajador activista.

El principal de los castigos que se infligen es, precisamente, el encierro en una celda, la separación del penado no sólo del resto de la sociedad sino también de sus compañeros también detenidos, evitando así todo contacto, toda posibilidad de conocimiento sobre el mundo exterior, toda cercanía, toda posibilidad de conexión con el más mínimo saber, con el más remoto vestigio de luz, con el más lejano atisbo de comunicación.

**Gaston Bachelard** agrega un nuevo concepto en su “poética del espacio” que se relaciona desde diversos aspectos con el espacio- prisión y con la noción individualizada del prisionero. Se trata del concepto del RINCÓN. Sostiene que “en muchos aspectos el rincón ‘vivido’ se niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo, un espacio sin espacio. En el rincón no se habla ni siquiera consigo mismo (por ende, agregamos, no se habla, se niega el sentido de la palabra, aparece el criterio del silencio como entidad). Si se rememoran las horas muertas del rincón (infantil) se recuerda el silencio, un silencio de INMOVILIDAD. Es posible definir así al rincón como una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta, en la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera. Preguntamos en consecuencia ¿El aislamiento es lo que produce inmovilidad? ¿Es posible que pensemos entonces a la reclusión como provocadora de quietud, como amputadora de movimientos, como silenciadora de la palabra, como generadora de la nada, como simple negación?

En el rincón de la prisión, agregamos, todo esto se acentuaría. ¿o es posible pensar a la celda como un rincón en sí mismo, sólo rincón difícil de habitar? “La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío”, dice Bachelard. Pero, sostenemos, un preso puede considerarse sólo un ser semivivo, un ser que sobrevive en un

espacio impropio, que le es ajeno, casi negado. ¿cómo se puede habitar un no espacio, una “semicaja”? Si el vacío denota ausencia, soledad; si el vacío se emparenta con el silencio, con la nada ¿desde dónde es pensable llenarlo? ¿y llenarlo con qué? ¿con más ausencia, más soledad, más silencio, más nada?

El planteo plástico se traslada ahora al cuestionamiento de la imagen, a cómo mostrar un rincón, un silencio, un vacío; como mostrar la ausencia, la negación, la inmovilidad. La insistente repetición de cubículos cerrados e inhabitados, la simétrica distribución de parcelas separadas e incomunicadas es una manera, una búsqueda para trasladar estos conceptos al plano.

Sostiene también Bachelard que “lo minúsculo y lo inmenso son consonantes”, en el sentido de conjugar una relación dialéctica. Podría pensarse entonces en la diminuta celda dentro de la gran prisión; en la minúscula prisión dentro de una importante ciudad; en la pequeña ciudad dentro de un enorme país... Y así se abriría un amplísimo abanico de relaciones de tamaños diminutos e inmensos que se relacionen dialécticamente en un proceso abierto e infinito. ¿Qué pasaría con un preso en su minúscula celda con un conocimiento muy parcializado (en el mejor de los casos) del exterior y un poder absolutamente nulo? ¿Podría considerarse que registra aún más su pequeñez, toma mayor conciencia de su estrechez, dimensiona los tamaños desde su ausencia, desde su negación, desde su minúscula nada? ¿el Afuera sería, por lo tanto, la inmensidad en su sentido más absoluto?

La relación de tamaños entre el inmenso vacío del Afuera y las minúsculas celdas del Adentro, así como entre el inmenso espacio y el minúsculo personaje es una problemática tratada también desde la imagen.

“La imagen, dice Bachelard, no quiere dejarse medir. Por mucho que hable de espacio cambia de tamaño. El menor valor la extiende, la eleva, la multiplica y el soñador se convierte en el ser de su imagen. O bien se reduce en las miniaturas de sus imágenes”. Recalcamos también estos conceptos desde el punto de vista plástico, en el sentido de la falta de medida precisa de la imagen en una obra: cuando ésta se abre, la imagen se modifica, se interpenetra, se metamorfosea. Dentro de las posibilidades de decodificación de una pintura, ya sea desde el tamaño, desde un color, desde una forma, desde una estructura, desde una mancha se pueden modificar enormemente la significación o denotación de un cuadro.

Dentro de la temática espacial se puede incluir otro interrogante, que nos vuelve a involucrar con el pensamiento de Foucault. ¿Puede encontrarse alguna relación entre la disciplina y el espacio? La disciplina procede principalmente a la distribución de los individuos en el espacio. Para ello emplea técnicas diferentes, como la CLAUSURA, un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo. Esto puede verse en instituciones escolares, en cuarteles, talleres fabriles, etc., basadas históricamente en las celdas de los conventos. En la clausura se observa claramente la necesidad de la división en zonas, donde a cada hombre le corresponde un lugar determinado. Foucault afirma que “el espacio disciplinario tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos o elementos que repartir hay”. Así pueden observarse presencias o ausencias, conocer ubicaciones, instaurar comunicaciones útiles e interrumpir las que sean consideradas que no lo son, vigilar conductas, sancionar irregularidades, etc.

También se incorporan a este espacio analítico los emplazamientos funcionales, que son espacios desde donde se puede vigilar, romper las comunicaciones consideradas peligrosas, y al mismo tiempo servir para funciones específicas. Este modelo es clásico en los hospitales, donde se ejerce la vigilancia médica de las enfermedades contagiosas. Pero también existe la vigilancia militar sobre los desertores; la fiscal sobre las mercancías; la administrativa sobre los remedios, las raciones, las curaciones, las muertes, etc.

Otra de las claves de la disciplina es el rango, como se observa claramente en las clases de una escuela, donde el espacio se organiza por hileras y pasillos determinándose así el lugar de estudio. Se puede agregar que no sólo se disciplina, se organiza y se divide desde la distribución espacial sino también desde la operatoria que se ejerce a través del espacio dado. El uso, el



cuidado, la vigilancia del recorrido permitido, así como del circuito vedado en una institución está predeterminado por el Poder y aceptado por los prisioneros /alumnos /enfermos /trabajadores, como algo natural inmodificables e indiscutible.

Al organizar las celdas, los lugares y los rangos, las disciplinas fabrican espacios sumamente complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez. Son espacios que fijan lugares específicos, permiten circulaciones determinadas, recortan segmentos individuales, instauran relaciones operatorias, indican valores, garantizan obediencias, organizan el tiempo, ordenan operativas. Constituyen multiplicidades ordenadas, que son la base de lo que Foucault llama “la microfísica de un poder ‘celular’”.

Así debe entonces mostrarse el espacio desde la imagen pictórica: estanco, cerrado, firme, sin posibilidad de comunicación con el exterior.

La prisión es un lugar de ejecución de la pena y de observación de los individuos castigados, es decir, que es un lugar específica y principalmente de VIGILANCIA.

Foucault siempre recurre a conocimientos históricos previos para entender a partir de allí los fenómenos actuales, para seguir un camino lógico (si existe tal posibilidad) o descubrir el momento o la causa de su ruptura (“La filosofía no se entiende sin la historia”, sostiene Tomás Abraham). Este mismo método de investigación lo ha empleado en “Historia de la locura en la época clásica” e “Historia de la sexualidad”, entre otros textos. Se recuerda entonces que los espacios de exclusión de principios del siglo XIX son pensados primero para leprosos y luego para mendigos, vagabundos, locos y violentos. A partir de allí surgen tanto los asilos, como las penitenciarias, los correccionales, los establecimientos de educación vigilada y los servicios hospitalarios (referidos tanto a la salud física como mental). Desde aquí parte entonces su tesis (que luego retomará y ampliará Deleuze) sobre la vigilancia como sistema que atraviesa todas y cada una de las instituciones sociales.

La “desnaturalización” de nuestro presente, el entender que las formas que tienen la cárcel, la escuela y otras instituciones actuales (hospicios, hospitales, etc.) son históricas y, por lo tanto, productos y susceptibles de cambios, es una de las tareas que se propuso Foucault. Para él las relaciones de poder no son sólo simbólicas sino que se “encarnan” materialmente en los cuerpos, los edificios, los objetos. Y aquí nos adelantamos un poco a la idea del PANÓPTICO (que será en seguida analizada), cuyo principio básico es ver sin ser visto. La vigilancia así se interioriza y el ser que es vigilado, por las dudas, se controla, se autocontrola. El propio control del prisionero, agregamos, está exacerbado por la duda constante sobre la mirada del carcelero. La vigilancia real, latente o potencial interioriza el control, limita cualquier tipo de posibilidades, regula todos y cada uno de los movimientos, dictamina incluso por omisión. Es el concepto del Poder omnipresente llevado a la práctica en la totalidad de las relaciones humanas que se interrelacionan a través de cualquier tipo de las instituciones por las que necesariamente transcurre, atraviesa o permanece en algún momento de su vida.

Pero todo hombre, para Foucault, tiene un poder, aunque sólo sea el de callar o resistir. En la producción de sujetos, prácticas y saberes hay más conflictos que armonías. Los sujetos tienen la posibilidad de ejercer determinadas estrategias y tácticas para moverse dentro de cualquiera de los dispositivos institucionales que son, ellos mismos diseños de poder. La pregunta que podríamos entonces formular sería ¿cómo se forma y de qué manera opera esta productividad del poder? Foucault habla de ciertas “herramientas simples”, como:

- la vigilancia jerárquica, que está basada en la mirada. La visión del poder omnipresente es lo que se denominó “microfísica del poder”: no existe el no-poder, la ausencia de poder. Puede ser que no se vea, que el individuo no sea capaz de localizarlo como entidad corpórea, pero la presencia del Poder resulta constante
- la sanción normalizadora, que está producida obviamente por una normalización continua, es decir, por un proceso homogeneizador hacia lo que se considera como

‘normal’. El castigo que se desprende de esta sanción es correlativo a un sistema de ratificaciones.

La idea es trabajar desde la pintura con el concepto de la vigilancia entre el interno/prisionero y el carcelero, a veces mostrado sólo por medio de la torre central y otras por el traslado del vigilante hacia el espectador.

El efecto más importante para Foucault del sistema carcelario es que logra “volver natural y legítimo el poder de CASTIGAR, y rebajar al menos el umbral de tolerancia a la penalidad”. Se borra de esta manera lo que puede aparecer como exorbitante en el ejercicio de castigar. Se considera normal, se vuelve natural y aceptable el hecho de ser castigado. El poder de la disciplina constituye el derecho de castigar.

Revisemos el concepto de castigar, que significa ejecutar alguna pena en alguien que ha sido previamente culpado (que no por eso es siempre culpable). Puede asimismo considerárselo sinónimo de mortificar, de escarmentar y de afligir. También se lo relaciona con la acción de corregir y aún con la idea de enmendar. Cuando se castiga a alguien ¿puede considerarse por ello que así se lo corrige y que eso le da la seguridad de enmendarse? Si es así, esto significa que quien ejerce el castigo tiene el poder de decidir qué debe corregirse y sabe hacia dónde dirigir el escarmiento para encontrar la verdad.

El castigo es por definición correctivo. Castigar, para Foucault, debe ser una forma de ejercitar el Poder. No tiende ni a la expiación ni exactamente a la represión. Refiere a los actos, diferencia las posibilidades de los individuos, mide cuantitativamente, jerarquiza valorativamente.

El suplicio ha sido sustituido por los códigos explícitos y generales del castigo, por las reglas de procedimiento unificadas, por la definición del carácter esencialmente correctivo de la pena. A partir del siglo XIX aparece, con cierta discreción, un arte de hacer sufrir, un juego de dolores muy sutiles y permanentes, silenciosos y no siempre visibles. Ya no se ve el cuerpo descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto tanto vivo como muerto, ofrecido perversamente como un espectáculo público. “Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal”. El castigo ya no es más teatral, se aparta del sentido de *show*. Se invierte el método, ahora el castigo pasa a convertirse en la zona más oculta, la parte menos visible del proceso penal. Deja de ser un mecanismo ejemplarizador, pero es tanto o más eficaz por inexorable su fatalidad.

Lo que no se ve, adherimos, pasa a ser más importante que lo que se muestra. El valor de lo oculto, de lo secreto, adquiere así una nueva dimensión. No se ve, no se dice, no se muestra, pero aparecen nuevas formas de ejercerlo, nuevas maneras de ponerlo en práctica, nuevas instancias de procedimientos. En la pintura también, a veces, es más importante lo que no se dice, lo que se sugiere, lo oculto, lo que denota la ausencia.

Las penas físicas ya no pasan más por el suplicio, sino por los trabajos forzados, el encierro en el presidio, la deportación por tiempo predeterminado, etc. Aparece entonces una nueva figura en la relación cuerpo- castigo. El Cuerpo pasa a ser un instrumento, un intermediario para el cumplimiento del castigo. El dolor y el sufrimiento ya no se consideran elementos constitutivos básicos de la pena en sí misma. La figura del verdugo ha dejado paso a un conjunto de técnicos: vigilantes, médicos, capellanes, psiquiatras, psicólogos, educadores, que trabajan cada uno desde su especialidad sobre el cuerpo del penado.

Ya no sólo se castiga el cuerpo sino que también se involucra el alma del delincuente. Se introduce la locura como una supresión del delito si el que lo cometió estaba insano mentalmente. ¿se puede ser culpable y loco a la vez? En la actualidad junto al juez también juzgan psiquiatras o psicólogos, educadores. Las relaciones de poder imponen determinadas actitudes al cuerpo, lo marcan, lo doman, lo educan, lo fuerzan a ciertos trabajos, lo obligan a participar en ceremonias, exigen de él unos signos que no siempre puede ofrecer. Hay también una relación económica del

cuerpo, en tanto puede utilizárselo como fuerza de producción. Es útil mientras resulte productivo y a la vez es sometido. Esto es lo que Foucault denomina la “tecnología política del cuerpo”, impuesta por los aparatos y por las instituciones, que manejan en este sentido su “microfísica del poder”.

El lugar del cuerpo, el espacio para el dolor, la ubicación del castigo: todo se encuentra dentro del hombre, todo confluye en su anatomía, en su interior. El mapa de la mente, los vericuetos de su inconsciente, todo termina en el sistema nervioso central del penado. El cuerpo y la mente, por ambos lugares penetra el Poder para mirar, vigilar, castigar, corregir, delimitar, ordenar, educar.

El cuerpo, la figura humana son parte de la base de esta investigación: su relación espacial, su posibilidad de modificarse, adaptarse o escaparse de determinadas situaciones, sus deseos, necesidades, incentivos para actuar frente a ciertas motivaciones, sus transformaciones, posicionamientos o articulaciones a la espera de señales. El cuerpo vigilado, castigado, controlado, adaptado, insertado, violentado. El cuerpo se encuentra retorcido por el dolor, manipulado por el aislamiento, disminuido por el castigo, aturdido por el suplicio, cohibido por la vigilancia, observado por la insistente mirada del Poder ¿Cómo podemos imaginar a ese hombre? ¿Cómo se puede representar la figura de un despojo, que intenta pese a todo erigirse como individuo, mantener su identidad, escapar a la red de vigilancia y eterno control?

¿Qué es específicamente un SUPPLICIO? Puede definirse como “pena corporal, dolorosa, más o menos atroz”. Existe una técnica minuciosa de la crueldad que se basa en suministrar, medir y jerarquizar el sufrimiento (incluida la muerte alcanzada por medios distintos e igualmente crueles, como el descuartizamiento, la horca, la hoguera y la rueda). Pero retener la vida en el dolor es un suplicio aún mayor, es un arte cuantitativo del sufrimiento.

Históricamente se pueden incluir dentro de los antiguos suplicios ,además de los citados, el trucidamiento, la precipitación, la mutilación, la crucifixión, la flagelación, la lapidación, la estrangulación, la decapitación, el enterramiento en vida, la mutilación. La Revolución Francesa, como se sabe, introdujo la guillotina, que presupone un pie de igualdad para toda clase de condenados. Modernamente los códigos militares han aceptado en todos los países, como único procedimiento, el fusilamiento para los delitos políticos y los códigos civiles establecen para los delitos comunes la horca (en Inglaterra), la decapitación (en Alemania), el garrote (en España) y en varios estados de Estados Unidos la silla eléctrica o la cámara de gas. El hombre, como se ve, ha legalizado el horror.

En el siglo XVIII existía un código jurídico del dolor, donde se especificaban lo números de latigazos, el emplazamiento del hierro rojo, la duración de la agonía en la hoguera o en la rueda, el tipo de mutilación más conveniente. Incluso luego de la muerte el cuerpo continúa su camino de sufrimiento ejemplificador: se observan cadáveres quemados, cenizas arrojadas al viento, cuerpos arrastrados o expuestos al borde de los caminos...

El cuerpo supliciado exhibe la Verdad del crimen. En la justicia penal el Saber era un privilegio total y absoluto de la instrucción del proceso. Ni el público ni siquiera el propio acusado podían conocer los cargos, la acusación, las declaraciones o las pruebas. El Saber era absoluto y el Poder exclusivo.

El secreto debía seguir determinadas reglas para producir la Verdad en ausencia del acusado. Y aparece entonces como importante la figura de la confesión como elemento de prueba y de información y al mismo tiempo efecto de coacción y transacción semivoluntaria. Para ‘ayudar’ a confesar se emplea a veces el método de la TORTURA, donde el cuerpo del acusado vuelve a colocarse en el centro.

¿Cómo puede definirse la CONFESIÓN? Es la declaración del litigante en el juicio. Puede hacerse judicial o extrajudicialmente, siendo, en uno y otro caso, condición indispensable para su validez que recaiga sobre hechos personales del confesante y que éste tenga capacidad legal para hacerla. La confesión hace prueba contra su autor (exceptuando el caso de que por ella pueda

eludirse el cumplimiento de las leyes), y sólo pierde su eficacia probando que al hacerla se incurrió en error de hecho. En teoría se asegura que puede alternativamente ser decisoria o indecisoria, según se preste bajo juramento decisorio o indecisorio, haciendo prueba plena en el primer caso o sólo en contra del que confiesa en el segundo.

La historia eclesiástica nos habla también de la confesión como *confessio*, indicando en un principio el lugar donde había sido sepultado el cuerpo de un mártir; más tarde este mismo término se aplicó al altar que se construía encima de aquella tumba; finalmente designó el altar construido en la basílica que se erigía en nombre del mártir. Nuevamente el cuerpo se centra en el lugar de la confesión, de la palabra, de la verdad. El cuerpo en relación a su tumba, al vacío que ésta encierra se analizará luego en palabras del investigador Didi- Huberman y el cuerpo en relación al vacío será una de las maneras en que será mostrado plásticamente.

La base de la confesión sacramental son las palabras de Jesús a sus Apóstoles: “Aquellos a quienes perdonareis los pecados, les serán perdonados”. El poder de juzgar los pecados supone el derecho de conocerlos, y en el penitente, el deber de confesarlos. El sacerdote utiliza la fórmula llamada *Confiteor* al empezar la misa, antes de administrar el sacramento de la extremaunción y antes de dar la absolución general. Pero la confesión pública o auricular era practicada ya antes del cristianismo por otras religiones, como el budismo.

El tormento se utiliza como suplicio de verdad, de manera particularmente cruel pero no salvaje, ya que está reglamentado por un procedimiento bien definido y preciso, sin ambigüedades posibles en su interpretación, ni dobles lecturas que posibiliten situaciones de violencia caótica. “La tortura, dice Foucault, es un juego judicial estricto”.

El cuerpo interrogado en el suplicio es al mismo tiempo el punto de aplicación del castigo y el lugar de obtención de la verdad. El cuerpo del condenado es una pieza esencial en el ceremonial del castigo público. Se lo utiliza para saber pero también para educar, para conocer la verdad.

El castigo como derecho, como poder es también una venganza a la vez personal y pública. El condenado debe pagar por lo que hizo individualmente a su víctima y también por las víctimas que no pudieron castigar a sus victimarios.

Puede hablarse de una liturgia del suplicio, de un teatro del castigo, de un ritual del dolor. La ejecución pública se transforma así más que en una obra de justicia en una manifestación de fuerzas. “La ceremonia del suplicio pone de manifiesto a la luz del día la relación de fuerzas que da su poder a la ley”, dice Foucault. El personaje central de la ceremonia del suplicio no es en realidad el acusado sino el pueblo que acude a observar, a constatar que la pena será cumplida, a asegurarse un espectáculo del terror. El pueblo es por un lado convocado como espectador pero también debe atemorizarse, es en parte tomado como testigo y al mismo tiempo debe formar parte del *show*. El pueblo debe mirar para saber. El condenado es avergonzado, insultado, humillado. ¿Puede este mismo pueblo en otra ocasión evitar una sentencia, arrancar a un condenado de manos del verdugo? En el camino hacia el patíbulo el penado puede ir confesando, arengando, negando, y los asistentes podrán ir tomando partido, incluso hasta modificar opiniones. ¿Puede un condenado terminar aclamado, transformado en héroe en este teatro del horror?

Hacia fines del siglo XVII el suplicio empieza a ser tomado en cuenta como algo intolerable. Desde el Poder se lo ve como un espectáculo de la tiranía, del exceso y de la crueldad basada en el placer de castigar. Desde la víctima se lo siente como algo vergonzoso.

Ya en el siglo XIX se promueve la idea del castigo sin suplicio. Ahora se pretende corregir y transformar, incluirse en la vida futura del penado, educarlo, reinsertarlo en la sociedad, reformarlo en un ciudadano. Se trata en realidad de establecer una nueva economía del poder del castigar, asegurar una mejor distribución de este poder en el cuerpo social. Se produce de esta manera un reacomodamiento del poder de castigar, pensado desde adentro de la teoría jurídica. Hay que castigar exactamente lo bastante para impedir que se repita no sólo el delito sino también el castigo. “El ejemplo no es ya un ritual que manifiesta, es un signo que

obstaculiza”. La pena transforma, modifica, establece signos, dispone obstáculos. El culpable paga tanto por el trabajo que suministra como por los signos sociales que produce.

Como un dato también novedoso podemos precisar que el poder que castiga ya no se muestra como tal, ya no necesita estar presente para acentuar su valor; ahora se oculta, y este no estar, este secreto sobre quien lo ejerce es precisamente lo que otorga más jerarquía a ese poder, lo que valoriza por ausencia. El discurso por sí solo pasará a ser el vehículo de la ley. Ahora sólo es visible la pena. El encarcelamiento, que es la forma esencial del castigo, encierra misteriosamente el trabajo del penado. Al observarse cotidianamente la conducta del detenido la prisión se transforma en un aparato del Saber. Recalcamos, desde la experimentación plástica, la importancia del “valor de la ausencia”, de pintar lo que no se ve. Y técnicamente el trabajo de capa sobre capa, de transparencia, intenta mostrar lo oculto por el tratamiento cromático, por la distribución baja del valor dentro del pequeño módulo de encierro.

Y ahora sí, luego de esta especificación sobre determinados conceptos foucaultianos claves, nos abocaremos a la descripción primero y al posterior análisis del Panoptismo como estructura, como herramienta, como sistema.

El PANÓPTICO (que aparece alrededor de los años 1830- 1840) es un minucioso programa arquitectónico pensado exclusivamente para prisiones, cuyo propósito específico era a la vez la vigilancia y la observación, la seguridad y el saber, la individualización y la totalización, el aislamiento y la transparencia.

El Panóptico es un sistema de documentación individualizante y permanente. Existe un boletín individual de un modelo uniforme en todas las prisiones, donde el director, el capellán y el maestro deben inscribir sus observaciones sobre cada penado.

La prisión debe obtener sobre el detenido un Saber que permitiría transformar la medida penal en una operación penitenciaria. El delincuente es así ser un individuo a quien conocer.

El Panóptico es la figura arquitectónica que resume todo y aunque existen infinidad de modelos, plantas y alternativas para su concreción constructiva puede ser descrito para su comprensión de la siguiente manera general:

En la periferia hay una construcción en forma de anillo dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la misma y tiene dos ventanas: una interna y otra externa. Desde ésta última entra la luz que hace posible para el guardia la visión del recluso de manera constante. Basta entonces sólo colocar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a “un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar”. Por el simple efecto del contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose claramente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Por lo tanto puede asegurarse que la VISIBILIDAD ES UNA TRAMPA. El preso es visto pero no ve, es objeto de información y no sujeto de comunicación. Y aquí es interesante para nosotros rescatar una metáfora foucaultiana al respecto. Para él el Panóptico está compuesto por “tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible”. Es decir que se invierte el sentido del calabozo, o más bien de sus tres funciones- encerrar, privar de luz y ocultar- se conserva sólo la primera. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en algún punto protege, oculta, genera un espacio propio del recluso. ¿Puede considerarse al detenido como un actor que representa un determinado y humillante papel y al vigilante como un cruel espectador que disfruta de semejante siniestro espectáculo? Y volviendo aquí a una de las hipótesis planteadas en la introducción, ¿puede el espectador asumir semejante lugar?

El aparato disciplinario perfecto permitiría, con una sola mirada, verlo todo constantemente. Un solo punto central debe ser al mismo tiempo la fuente de luz que ilumina todo y el lugar de convergencia para todo lo que debe saberse.

Si el espectador es el cierre de la obra, debe pensarse entonces en la posibilidad de que “el lugar de convergencia para todo lo que debe saberse” tiene que estar dentro del observador. En él recae el peso del Saber y será a la vez el disparador de la Mirada que cierre el cuadro.

La arquitectura ya no está construida sólo para ser vista, o para vigilar el espacio exterior, sino para permitir un control interno articulado, detallado, minucioso. Existe un “cálculo de las aberturas, de los plenos y los vacíos, de los pasos y las transparencias”. Esta descripción de Foucault puede ser trasladada al plano, homologada a la imagen plástica, donde, lógicamente, adquirirá una nueva y variada significación, pero denotará las mismas nociones de encierro, aislamiento, vigilancia y control.

El EXAMEN combina las técnicas de jerarquía que vigila y las de la sanción que normaliza.

Foucault explica que “la superposición de las relaciones de poder y de las relaciones de saber adquiere en el examen toda su notoriedad visible”.

En el ejercicio del poder el examen invierte la economía de la visibilidad. El poder disciplinario se ejerce haciéndose invisible e impone un principio de visibilidad obligatorio a quienes somete. El examen está en el centro de los procedimientos que constituyen al individuo como objeto y efecto de poder, como efecto y objeto de saber.

Precisamente el efecto mayor del Panóptico es el de INDUCIR en el detenido un estado conciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. El detenido no debe saber jamás en qué momento es observado, si el vigilante está o no. “El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver- ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto”.

La definición más básica del Panóptico recuerda su origen: *pan*, primer artículo, y *optikós*, del griego, que significa ‘visible’. Se aplica al edificio construido de modo que toda su parte interior se pueda ver desde un solo punto.

El Panóptico como INSTITUCIÓN carcelaria no es fuente ni esencia ni interioridad. Es una puesta en práctica, un mecanismo operatorio del poder. Su función es reproductora, no productora. Ejerce, no genera; manipula, no crea, modela, no es en sí mismo materia. Organiza visibilidades y regímenes de enunciados.

Deleuze confirma que el Panoptismo es “un agenciamiento visual y un medio luminoso en el que el vigilante puede verlo todo sin ser visto, y los detenidos ser vistos en cada instante sin que vean”. Pero va más allá con su idea al asegurar que la fórmula abstracta del Panoptismo ya no es sólo ver sin ser visto, no se trata sólo de vigilar, sino también “imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera”.

Sacando la idea del Panóptico de la prisión y llevándola al sistema de relaciones sociales, Deleuze lee a Foucault desde una urdimbre de interrelaciones de poder, desde una compleja trama de asociaciones, interdependencias, fluctuaciones y movimientos entre dominadores y dominados.

Desde la pintura intento leer a Deleuze (leyendo así también a Foucault) por medio de la amplitud del plano, de la inmensidad hacia donde sale el individuo, pero donde permanece controlado, hacia el vacío entramado.

El investigador **Georges Didi- Huberman** tiene una personal teoría sobre la MIRADA, que podemos relacionar con el lugar del carcelero y el del prisionero mencionados. Para él “lo que vemos no vale- no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira”. Cuando vemos algo es el momento en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira. Somos mirados por la pérdida, amenazados con perder la mirada, con no ser más vistos, con perder el sentido de la existencia.

Si lo que vemos también nos mira, si la mirada se completa con la visión del que ve y que a su vez es mirado por lo que ve, entonces cabe preguntarse ¿qué pasa con la mirada en el Panóptico? La mirada del carcelero es incompleta porque nadie lo mira. Aunque él mire y sepa por eso todo lo que pasa en la prisión, no es visto nunca por ninguno de los prisioneros, nadie conoce sus movimientos. El prisionero, a su vez, se sabe observado pero no puede ver quién ni cuándo lo mira. No conoce la mirada que lo mira. No existe en esta dialéctica el ENTRE que proclama Didi- Huberman (“no hay que elegir entre lo que vemos y lo que nos mira, hay que inquietarse por el ‘entre’ y sólo por él”).

Podemos, luego, resumir que la mirada deja de justificarse a sí misma como tal para cobrar todo sentido en la VIGILANCIA, en el Poder del Ver como Saber y en el ocultamiento del Sujeto emisor de esa mirada (que es precisamente lo que le da Poder, manipulando el Saber que obtiene con esta visión única). La dirección de unilateralidad de la mirada inhibe por este hecho el valor de la misma, le quita significado, la vacía de contenido, le desgarras el completarse y darse así sentido.

Pensemos ahora esta misma idea desde otro ángulo, cambiemos por un momento el lugar de la mirada. El historiador del arte alemán **Erwin Panofsky** explica que *Item perspectiva* es una palabra latina que significa “mirar a través”. Sostiene en su conocido libro “La perspectiva como forma simbólica” que habla “en sentido pleno de una intuición ‘perspectiva’ del espacio allí donde (...) todo el cuadro se halle transformado en una ‘ventana’ a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio (...) sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas”. Para garantizar la construcción de un espacio “totalmente racional, infinito, constante y homogéneo” la perspectiva central presupone que miramos con un “ojo único inmóvil” y que “la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual”. ¿Se ve así la realidad o estamos ante una abstracción muy bien fundamentada desde lo teórico por Albert Dürero y por otros artistas renacentistas? El espacio matemáticamente puro, estrictamente abstracto, totalmente medido y absolutamente racional ¿cómo se relaciona con el espacio psicofisiológico? ¿Cómo puede aplicarse al plano la visión de la conciencia, de la memoria, del tacto? ¿Cómo demostrar en imágenes que lo que vemos también nos mira completando así la mirada? La imagen retinica se proyecta, nos dice Panofsky, sobre una superficie cóncava con lo cual se produce “una discrepancia fundamental entre la ‘realidad’ y la construcción”. ¿Qué pasa además con la interpretación del inconsciente? No vemos, se sabe, siempre igual aunque observemos un mismo objeto. ¿Y cómo influye también el movimiento de los ojos en el mirar? Hemos aprendido a mirar a través de los ojos del Renacimiento. No sólo miramos así un cuadro, sino que, también creemos ver de esta manera la “realidad” ¿cómo podemos mirar sin racionalizar el plano, sin la “objetivación del subjetivismo”? Dürero corrobora a Piero della Francesca al concluir en que “lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objeto visto; lo tercero la distancia intermedia”. ¿Y si aceptamos como válido que todo esto se produce en un solo momento, en un solo instante, que forma parte de un mismo acto? ¿Si lo que vemos nos mira desde el ENTRE que se genera en la mirada?

Plásticamente planteamos la posibilidad de encontrar una mirada abierta, no sujeta únicamente a la perspectiva tradicional. No se trata de romper con los cánones establecidos sino que se invita a mirar desde otro ángulo.

Volvemos ahora a nuestro punto de partida para continuar la interpretación de las ideas de Foucault. El Panóptico, como se ha visto, es un lugar privilegiado para experimentar conductas humanas. Se puede controlar a los reclusos pero también a los guardianes, desde esta visibilidad enmarcada en el poder y distribuida de manera axial. Y agrega: “Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los

menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une al centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido, todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario”.

Así se evita ese conglomerado de gente, esa masa hormigueante, ese tumulto en permanente estado de movimiento, esa superpoblación ruidosa, que está muy lejos del orden aquí descrito.

¿Qué pasa mientras tanto, nos preguntamos, con la torre central? Ya hemos dicho que representa el Poder; que es el depositario del Saber; el que adquiere los conocimientos que le permiten manipular a la periferia; el dominador que ejerce su fuerza sobre el espacio, el tiempo, el movimiento, el alimento, etc. de los detenidos. Pero al mismo tiempo que mira y no es mirado, que ordena, dictamina y domina, necesita a las celdas para justificar su existencia, para ejercer su Poder. Necesita del silencio para poder hablar, de la quietud para moverse, de la ignorancia para saber. Se genera entonces una relación ambigua, siniestra y oscura de interdependencia, de intersecciones de fuerzas, de interpenetraciones de necesidades, de simulacros y verdades, de espejos y pantallas.

La torre central será usada en la imagen pictórica como símbolo, como representación del Poder. Es la arquitectura que mira, que sabe, que decide. Comparte este espacio con el espectador, relacionándose con él de manera especular.

Resulta interesante en este punto volver a dialogar con Gaston Bachelard, esta vez tomando su particular idea sobre lo que él denomina “LA CASA”, como contraposición, agregamos, como opuesto absoluto al concepto de CELDA trabajado previamente por Foucault. “La casa, dice Bachelard, nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes”, y en ambos casos la imaginación aumenta los valores de la realidad”.

La casa se relaciona con la “función primera de habitar” y aún extiende el concepto afirmando que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”. La casa se relaciona entonces con el amparo, el calor, el cobijo, la contención. El ser “amparado” sensibiliza los límites del albergue. “La casa, continúa el autor, es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad”.

Cabe aquí cuestionarse sobre cómo es imaginada la casa por el cuerpo social. Bachelard puede contestar a esta pregunta basándose en dos ideas arquitectónicas esenciales para él de lo que significa el “albergue”:

- un ser vertical (pensada como un edificio ascendente desde el sótano subiendo hasta el desván, en el caso de que lo hubiera).
- un ser con conciencia de centralidad.

¿Cómo podríamos pensar, por oposición, por ausencia, una celda? Es un “espacio habitado”, pero ¿puede llevar consigo la noción de casa? ¿puede esto solo definirlo? ¿podría ser aceptado el término no- casa (como el no- espacio plasmado por Bachelard)? El prisionero, continuamos analizando, no es un “ser amparado”, es un ser obligado por las circunstancias a habitar determinado cubículo que no le posibilita, por supuesto, “razones o ilusiones de estabilidad”. Siguiendo con la misma idea podría decirse que la celda no es imaginada verticalmente ni conlleva la noción de centralidad. Se acentúan allí por consecuencia las nociones de horizontalidad y de descentralidad.

Bachelard sostiene también que “físicamente el ser que recibe la sensación de refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde”. Precisamente así es como debe estar el ser desamparado en su celda: doblado por su angustia, torcido en su soledad, semioculto en su condición de despojo humano, descentrado en su semiconciencia adormecida,



entumecido en su inmovilidad obligada, aturdido en su silencio ensordecedor, anestesiado en su total ausencia de Saber. ¿Cómo pintar a alguien en estas condiciones?

El investigador afirma también que trabaja sobre la “fenomenología de la imágenes, método que consiste en designar las imágenes como un exceso de la imaginación, y así hemos acentuado las dialécticas de lo grande y lo pequeño, de lo oculto y lo manifiesto, de lo plácido y lo ofensivo, de lo blando y de lo vigoroso”. Estas oposiciones resultan sumamente ricas e interesantes como contraposición de la casa- refugio y de la celda, recientemente expuestas. Y aún podríamos agregar muchas otras parejas de opuestos: frío- templado, luminoso- oscuro, lleno- vacío, abierto- cerrado, palabra- silencio, entre otras muchas que luego terminaremos de definir (siempre refiriéndonos a la dualidad y al sentido de complementariedad entre Adentro y Afuera). Esta interdependencia de oposiciones, creemos, cierra el sentido de analogía, acaba de darle contenido de manera especularmente irregular.

Lo opuesto como elemento plástico compositivo será una de las bases de la investigación práctica. El sentido de contraposición complementaria (de color, forma, luz, relación figura-fondo, etc.) será tratado como una constante durante todas las obras.

Los investigadores argentinos **Marcelo Caruso** e **Inés Dussel** hablan sobre el concepto de IDENTIDAD, que se relaciona íntimamente con las ideas foucaultianas recientemente tratadas. Las identidades son el “intento de organización de las experiencias que no tienen garantía ni de permanecer ni de cambiar repentinamente. Son claramente provisorias y por supuesto relacionales: se autodefinen por la particular inscripción del yo dentro de una determinada estructura”. Volvemos a cuestionarnos: ¿Puede decirse que hay posibilidad de encontrar un espacio en una prisión para que aparezcan identidades personales, fuertes, propias? ¿O se trataría de un particular intento de anulación del yo?

La Identidad es también la persistencia del ser en su unidad a través de sus múltiples cambios y determinaciones. Así es, por ejemplo, la ‘identidad personal’: individualmente “nada es otro”; el ser sólo es idéntico a sí mismo. El filósofo trascendentalista **Friedrich von Schelling** interpreta la realidad universal a través de la unidad absoluta, de la naturaleza y el espíritu, de lo ideal y lo real, etc. Formuló precisamente la “filosofía de la identidad”, que es considerada para algunos pensadores puro panteísmo. Esta teoría fue modificada por él mismo y se trastocó en una especie de misticismo y sincretismo

El epistemólogo argentino **Walter Mignolo** sostiene que “la identidad no tiene que ver con esencias sino con diálogos de poder. (...) Quien tiene el poder simbólico establece lo que yo llamo ‘atribución de sentido’. Quienes no se sienten cómodos con la identidad otorgada establecen una ‘reasignación de sentido’, un proceso que curiosamente suele verse como protesta y violencia, mientras que la violencia inicial que supone haber forzado el sentido queda velada. La identidad es una cuestión de atribución y reasignación de sentidos de quienes son controlados por ciertas categorías identitarias”.

Nos preguntamos: ¿hay lugar para la “reasignación de sentido” de las identidades dentro de una Institución cerrada, con leyes internas inamovibles y estructuras inviolables? ¿Debe admitirse entonces que el Poder representa categorías identitarias que el individuo/ penado/ enfermo/ alumno/ trabajador cree reconocer como propias?

El diminuto personaje que aparece en las últimas pinturas, sin rostro ni definición absoluta, tiene, sin embargo, rasgos que lo identifican, que permiten reconocerlo en una y otra obra, reapareciendo desde su dolor, intentando escapar, comprendiendo su destino.

Otro punto de interés para rescatar es el del lugar otorgado a la PALABRA, tanto referida a los alumnos de una escuela, como a los enfermos en un hospital, a los presos en una cárcel, a trabajadores de una fábrica. Se trata de marcar aquí el poder de la palabra; de delimitar el uso, el ejercicio del discurso; de especificar el lugar de la escucha. Nos preguntamos también: ¿existe alguien que oiga estas palabras? Y entre los integrantes de estos ámbitos cerrados, de estas

instituciones sociales ¿podría hablarse de lenguajes internos, propios de cada lugar, casi metalenguajes, así como de códigos irrompibles de silencio? Y continuamos cuestionándonos sobre estos lenguajes: ¿pueden ser decodificados afuera? ¿o debe admitirse que en ese pasaje pierden su sentido de identidad?

Tomás Abraham cuenta que no sólo Foucault hablaba de la palabra en Francia (suma a Derrida, a Deleuze, a Althusser, a Lacan, a Levi- Strauss), y al referirse a ella se la toma como “el signo, el significante, lo simbólico, lo imaginario, lo Real, la falta, la instancia, las epistemes, los continentes teóricos, las capas y napas del saber”.

La Palabra puede definirse más primariamente como la facultad de hablar, como el derecho o el turno para hacerlo en cualquier tipo de asamblea y/ o corporación, dependiente, claro, de una Institución. Pero cuando esto está vedado aún queda la ‘palabra interior’, que es la imagen verbal, especie de lenguaje interno, antecedente y principio del lenguaje exterior. No es posible pensar sin un lenguaje interior, que es un medio para dar estabilidad, sugerir y facilitar el movimiento del pensamiento abstracto. En todo pensamiento hay un doble fenómeno: la imagen verbal, que simboliza precisamente el pensamiento, y la idea o concepto.

A partir de estas definiciones podemos suponer que aunque la palabra esté vedada, negada o no sea escuchada, la palabra interna se mantiene a manera de resistencia, de permanencia identitaria.

Y yendo a un mayor espectro en las relaciones de Saber, también nos interrogamos: ¿qué otra relación hay entre IDENTIDAD y PALABRA? Pensamos que el lenguaje propio de un grupo, por reducido que sea el número de sus integrantes y por escaso el nivel de contacto lingüístico, genera, propicia, estimula la creación de una identidad, que puede así inscribirse dentro de una estructura. Fuera de ésta, saliendo de la institución circunscripta en que se ha generado es posible que las palabras pierdan sus connotaciones propias y específicas así como las identidades anulen por eso mismo su justificación de existencia.

Si nos trasladamos hacia adentro de la estructura panóptica ¿es posible allí la emisión de la palabra? ¿hay alguien que la escuche? Y si es así (el carcelero) ¿podrá decodificarla? ¿tendrá interés en hacerlo, le servirá para Saber?

La palabra en la pintura, consideramos, la tiene el color, ya que desde allí puede crearse un lenguaje, con códigos propios, con una paleta identitaria, que permita ser decodificada, que genere una imagen propia. ¿Es esta la identidad del pintor? ¿es esta su palabra?

El Panóptico es también un gran laboratorio de posibles experimentaciones, una máquina de hacer experiencias: puede verse (como ya se sabe, sin ser visto) y por eso puede intentar modificar el comportamiento humano, encauzar la conducta de ciertos individuos, experimentar medicamentos y verificar sus efectos, probar castigos, tratar experiencias pedagógicas, analizar probables transformaciones sociales, comprobar tratamientos preelaborados, desentrañar actitudes particulares frente a determinados estímulos, etc.

El Panóptico es un lugar privilegiado para hacer posible la experimentación sobre los hombres y puede incluso constituir un aparato de control sobre sus propios mecanismos. Desde su torre central, el director puede espiar a todos los empleados que tiene a sus órdenes: enfermeros, médicos, maestros, guardianes; podrá juzgarlos continuamente, modificar su actuación, imponerle conductas. Un inspector que surja de improviso y con una sola mirada se dará cuenta del desempeño del director, que será a su vez juzgado. El sistema del Poder se amplía hacia afuera, como explicaba anteriormente Deleuze, generando de esta manera una amplia y perversa red de vigilantes vigilados,

El dispositivo panóptico es capaz de hacer funcionar determinadas relaciones de poder. Durante el siglo XIX se consideraba que podía “reformular la moral, preservar la salud, revigorizar la industria, difundir la instrucción, aliviar las cargas públicas, establecer la economía” entre otras alternativas, y todo esto “por una simple idea arquitectónica”. En realidad, sostenemos, las

plantas arquitectónicas pueden ser mejor definidas como la puesta en escena de un mecanismo de control previamente planificado y no como la base, como el sostén de este pensamiento de relaciones subterráneas entre el Saber y el Poder.

Deleuze afirma que para Foucault el poder no es tanto una propiedad como una estrategia. Estaría localizado en el aparato del Estado, como resultante de una multiplicidad de engranajes que constituyen por sí mismos una “microfísica del poder”. “El poder, afirma, carece de esencia, es operatorio. No es atributo sino relación” entre las fuerzas dominantes y las dominadas. Más que reprimir, dice Deleuze que sostiene Foucault, el poder “produce realidad”, y más que ideologizar “produce verdad”. El poder, foucaultianamente hablando, está en todas partes: “no es que lo englobe todo, es que procede de todas partes”.

¿Cuál es la relación entre el poder y el sujeto? ¿Puede un carcelero ejercer de manera independiente el poder sobre un prisionero o debe entenderse la relación dominador dominado como una secuencia dentro de la trama social del Poder, ejercido desde afuera regular y radialmente?

Para Caruso y Dussel, Foucault se olvida, en su detallado análisis sobre las relaciones de poder, del lugar que se le debe otorgar al DESEO. Pero nos preguntamos ¿Qué espacio le puede quedar al deseo dentro de una estructura carcelaria? El deseo de libertad se ubica obviamente sobre todos los demás. Pero es por definición un deseo insatisfecho. El deseo de libertad, pensamos, refuerza el encierro. La existencia del Afuera es lo que da sentido al Adentro. La posibilidad de salir exacerba el permanecer.

Cabe cuestionarse paralelamente cuál puede ser el DESEO del carcelero. ¿el deseo de tener y ejercer el poder? ¿el deseo de ver sin ser visto? ¿el deseo perverso de decidir sobre la vida del dominado? ¿el deseo de ser el dueño de los deseos?

El filósofo inglés **John Locke** ha definido al deseo como “el malestar que un hombre siente en sí por la ausencia de una cosa que le causaría placer si estuviera presente”. Esta especie de inquietud, explica, representa el principal papel en las determinaciones humanas, y añade que no es el mayor bien, sino el más intenso deseo, el que inclina la voluntad humana a todo acto que puede o intente realizar.

Como se sabe, además, para Locke todo conocimiento deriva de la experiencia. El prisionero de nuestra cárcel conoce el afuera porque alguna vez estuvo, porque alguna vez formó parte de ese lugar, y el “malestar” que le produce el encierro por la ausencia de la libertad es el principal deseo al que puede aspirar; incluso puede decirse que es el gran deseo que domina, que determina, que subordina a todo el resto, es El Deseo.

El carcelero, por su parte, ejerce un cierto poder sobre el prisionero, pero sabe que hay alguien que ejerce un cierto poder sobre él ¿tendrá deseos de ampliar sus márgenes para maniobrar con el poder? ¿le producirá malestar saber que no tiene todo el poder? ¿la ausencia de autonomía le producirá un mayor deseo de conseguirla?

**Friedric Nietzsche** sostiene, por su parte, que el conocimiento no es una actividad vinculada con la objetividad sino con su contrario: la pasión. El conocimiento, sostiene, se produce por el poder que se deriva de una voluntad de conocer. Dice al respecto que “parimos con dolor nuestros pensamientos y maternalmente les damos cuanto hay en nosotros: sangre, corazón, fogosidad, alegría, tormento, pasión, conciencia, fatalidad”. Para Nietzsche la objetividad puede existir mientras exista la voluntad de alcanzarla, por lo tanto la objetividad y la subjetividad son poderes indisociables. Ahora bien, puede admitirse que la relación de conocimiento en sí misma es una relación de poder. El que tiene el Saber, el que se apropia del Conocimiento es quien puede ejercer el Poder. ¿la voluntad de conocer es algo innato en el hombre? ¿bajo cualquier situación puede mantenerse este poder interno que lleva a la búsqueda del saber? Para el filósofo alemán no existe inocencia respecto a los poderes, ya que para él todos participamos de las relaciones de poder, todos estamos inscriptos en relaciones de poder. Michel

Foucault agrega que las relaciones de poder no pueden considerarse sólo de manera simbólica, sino que deben ser vistas como “encarnadas” materialmente tanto en los cuerpos como en las construcciones arquitectónicas y también en los más diversos objetos. Para Foucault es posible invertir el concepto de que el Saber produce Poder (aunque admite que esta relación también existe), por la inversa: el Poder produce Saber.

El espacio de la estructura panóptica es el lugar de la mirada que no se deja ver, de la mirada incompleta, como ya hemos definido. Es un espacio que aún vacío está lleno de significantes. Recurrimos nuevamente a Didi- Huberman para preguntarnos con él ¿cómo hacer para mostrar un VACIO y hacer de este acto una forma que nos mira? El espacio vacío, el no espacio, el espacio carente de elementos pero lleno de sugerencias, connotaciones, metáforas, indicios. El espacio que, aunque vacío, está lleno de forma, de distancias, de dimensiones, de silencios tesoneros, de recuerdos impenetrables, de palabras ocultas, de señales, de códigos secretos, se signos, de marcas, de tiempos interminables, de vestigios. Este es el espacio trabajado desde la pintura: manchado, salpicado, chorreado, superpuesto, raspado.

Este espacio vacío, este no espacio lo lleva a Didi- Huberman a pensar en el espacio de una tumba (fuera de toda posible representación de simulacro) y cuestionarse sobre “lo que la tumba encierra”. Desde este lugar se pregunta “por qué la tumba, cuando la veo me mira hasta lo más recóndito (...) en la medida en que me muestra que he perdido ese cuerpo que recoge en su fondo”. Se muestra entonces lo que por supuesto no se ve, se sabe que se esconde algo que alguna vez fue pero que ya no es, supone un particular horror y una absoluta negación de lo pleno. Podríamos agregar además que este espacio vacío habla por el silencio, grita por la ausencia, denota por la negativa, argumenta por la nada.

Se estaría aquí haciendo de la experiencia del ver un ejercicio de la creencia. Lo creo porque lo veo, y si no lo veo puedo permitirme dudar. ¿De qué está llena la tumba? ¿Qué encierra ese vacío que se hace insoportable de dimensionar? ¿Por qué duele pensar la nada como espacio que fue y ya no es más? El hecho de que nuestra mirada hacia la tumba no sea, obviamente, devuelta por esta, que lo que miramos no nos mire, que no exista el “entre” que relaciona las miradas ¿exacerba el vacío, aumenta el horror, recalca lo siniestro?

De la misma manera podría verse lo que no se ve al mirar una prisión: se observa a alguien que alguna vez fue plenamente humano, se sabe también que se esconde lo que fue y dejó de ser. Esta mirada de los vestigios, de la imprecisión de límites, de la interpenetración conceptual de los bordes es una de las bases de esta investigación, tanto desde el punto de vista teórico como en cuanto a la experimentación plástica. El mirar por la mirilla, el mirar desde el límite, el mirar a través de una mixtura de lenguajes enriquece, cuestiona, profundiza la mirada y la posterior reflexión sobre esa misma puntual mirada.

¿Es posible colocar (o descolocar) al espectador en el lugar del carcelero que tiene el poder conseguido por el saber (el saber lo que fue y ya no es, el conocer los despojos actuales del prisionero)? El espectador de una pintura también puede ver sin ser visto por ella, puede entrar virtualmente a un espacio que no es tal, puede satisfacer su deseo de mirar, decidir el tiempo que dedica a esa mirada así como la distancia desde la que mirará. Se involucrará o no en ese contacto, tramará o no relación con esa ficción: decidirá cómo ejerce su lugar de poder sobre esa imagen. Pero también es cierto que hay obras que ‘molestan’, que no se pueden dejar de mirar; que gritan, aturden, susurran; que movilizan más allá de lo que el espectador, que sabe mirar y tiene el poder de elección sobre esa mirada, pueda controlarlo; que permanecen en la retina tiempo después de la visión física real; que se introducen en el inconsciente; que pretenden ejercer una relación de insistente y provocadora pregnancia sobre la mente del observador.

El lugar opuesto sería la formulación de la posibilidad de crear objetos teóricos carentes de significaciones, frente a los cuales no hay nada que creer o imaginar, ni siquiera el hecho de estar llenos o vacíos: son transparentes, no ocultan nada. Carecen de interioridad, de tiempo, de

ser, de expresión. ¿Es posible inventar formas que supieran renunciar a las imágenes y de una manera perfectamente clara que constituyeran un obstáculo a todo proceso de creencia frente al objeto? Ese objeto, que sin embargo miramos, no nos mira.

**Hauser** afirma que para el artista la obra es “la definición, articulación y organización de estados anímicos caóticos, inconscientes en términos generales, y, por de pronto, indesiguales, la disolución de una tensión insoportable en su inefabilidad e inarticulación.” Para el receptor, en cambio, es “un medio de catarsis, de la mejor comprensión del mundo y de sí mismo, una guía para una vida correcta, sensata, una escuela de purificación, identificándose con el autor que hacen examen de conciencia y ahondando en situaciones en las que éste coloca a sus personajes conscientes”. Con este criterio al autor la obra le serviría como un vehículo de liberación y distensión y al receptor como una manera de participar en destinos ajenos, por medio de los cuales aclararía dificultades de su propia vida. ¿Puede considerarse esto siempre así, de manera tajante y terminante? ¿O es lícito pensar también otro tipo de relaciones posibles entre la obra y el público? ¿Es factible jugar a correrlo de su lugar tradicional, modificarle su natural “catarsis”, y no intentar hacerle comprender nada en relación al mundo?

Sociológicamente, continúa Hauser, a una obra no se la considera acabada cuando la termina de realizar un artista, sino cuando se ha efectuado su recepción. Pero ¿por qué esta relación dialéctica debe necesariamente estar al servicio del público, de manera práctica, útil y agradable? ¿qué pasa si el espectador se niega a decodificar una obra porque no quiere o no puede ver lo que ésta le sugiere? ¿quedaría entonces incompleto el circuito de la comunicación y por ende estaríamos frente a una obra inacabada?

En relación a otro subtema analizado también por Foucault referido siempre al Panóptico, al Poder y al Saber, nos detendremos ahora a pensar en la DISCIPLINA, que tiene como fin específico la mayor utilidad posible de los individuos. Con el Panoptismo aparece la disciplina-mecanismo, que se puede definir como un dispositivo- función que tiene como objetivo concreto el optimizar el ejercicio del poder volviéndose cada vez más rápido, más ligero, más eficaz: “un diseño de las cohesiones sutiles para una sociedad futura”.

Las disciplinas funcionan cada vez más concreta y profundamente como unas técnicas que fabrican individuos útiles.

Desde principios del siglo XIX se aumentan considerablemente los establecimientos específicos referidos a la disciplina, como las instituciones carcelarias, las escuelas, los hospitales, las clausuras religiosas, los hospicios, etc. Pero la disciplina no se ejerce sólo de manera institucional, sino que sale como vigilancia externa a la sociedad. La escuela forma niños y controla al mismo tiempo a los padres, los grupos religiosos se insertan en el seno de toda la familia y no sólo de quien acude a la Iglesia.

También se observa la paulatina pero creciente nacionalización de los mecanismos de disciplina, que se apropia de instrumentos de vigilancia permanente, omnipresente, capaz de hacerlo todo visible pero volviéndose ella misma invisible: se trata del control policíaco que aparece ya durante el siglo XVIII.

La disciplina no puede identificarse ni con una institución ni tampoco con un aparato: es un tipo de poder, una manera, una modalidad para ejercerlo, para lo cual implica todo un conjunto de instrumentos, técnicas y procedimientos, así como niveles de aplicación y metas. No tiene cuerpo, es pura esencia; no forma parte de los intrincados mecanismos de mando, es en sí misma un sistema de poder (de mirar, de saber, de controlar, de determinar, de mandar), es una física, una anatomía, una tecnología del poder. ¿Quién puede entonces colocarse en el lugar de asumirlo? Pueden ser las instituciones especializadas (como las penitenciarías o las casas de corrección del siglo XIX), las instituciones que utilizan la disciplina para un fin específico y propio (como los hospitales, las escuelas), las instituciones que la necesitan para reorganizar o reforzar sus mecanismos internos de poder (como la familia), entre otras.

Es por todo esto que se utilizan “procedimientos de tabicamiento y verticalidad”, que se introducen, se insertan entre los distintos elementos del mismo plano “unas separaciones tan estancas como sea posible; que definan unas redes jerárquicas tupidas; en suma, que opongan a la fuerza intrínseca y adversa de la multiplicidad de procedimientos de la pirámide continua e individualizante”. Esta imagen de tabiques verticales, que separan y dividen el espacio será trabajada desde la pintura insistentemente.

Las disciplinas, dice Foucault, “son unas técnicas para garantizar la ordenación de las multiplicidades humanas”, que intentan definir una táctica de poder que corresponde a criterios económicos, así como de intensidad, docilidad y utilidad en todo el sistema social. Esto se debió al gran aumento demográfico durante el siglo XVIII y al crecimiento del aparato de producción, cada vez más costoso, extenso y complejo.

La disciplina tiene una triple e interdisciplinaria función: hacer el ejercicio del Poder lo menos costoso posible; lograr que los efectos de ese Poder alcancen la máxima intensidad y se extiendan lo más lejos posible; aumentar la docilidad y la utilidad de todos los elementos del sistema, sin excepción.

La modalidad panóptica del poder no es absolutamente independiente, está implicada, como ya hemos visto, dentro de un infraderecho. Entre los individuos que participan del sistema, la disciplina desempeña un vínculo contractual de características claramente no recíprocas. Existen, dentro del sistema carcelario, normas, pautas y leyes internas. El prisionero debe, por supuesto, aprender a adaptarse, a sobrevivir con ellas, o encontrar ranuras por donde, aún manteniéndose dentro de las contingencias de la ley, sostenerse a flote. El vínculo contractual dentro de la prisión no sólo no es recíproco, sino que es además impuesto, obligado e inamovible. Pero el sistema de vigilancia mantiene estas mismas reglas aún fuera de la prisión, entra al núcleo social, se enquista, se metamorfosea. La disciplina no se ejerce sólo dentro de instituciones, sino que sale a trabajar e incursiona en todas las capas de relaciones sociales. “Lo que generaliza entonces el poder de castigar no es la conciencia universal de la ley en cada uno de los sujetos de derecho, es la extensión regular, es la trama infinitamente tupida de los procedimientos panópticos”, dice Foucault.

Una de las ideas esenciales de “Vigilar y Castigar” para Deleuze es que las sociedades modernas pueden definirse como sociedades “disciplinarias”. La disciplina es un tipo de poder que atraviesa todos los aparatos y las instituciones con el fin de que se manifiesten de una manera nueva, que expresen lo que de otra manera no sería posible ver, que pongan en evidencia cualquier tipo de relación dentro del sistema social.

La disciplina es la norma que rigió en los primeros tiempos del Cristianismo, en que se tenía por costumbre ocultar ciertas cosas, determinadas actividades o algunos de los más importantes misterios de la religión cristiana, no sólo a los gentiles y judíos, sino también a los primigenios catecúmenos de la clase principiante. A éstos se les instruía primero en las verdades más claras y sencillas de la religión, y sólo les revelaban los misterios que se consideraban más importantes. Esta situación ha dado pie para suponer que ha habido en la Iglesia una doctrina que podría considerarse “secreta”, comunicada sólo a los iniciados, creyendo el resto de los fieles otras cosas distintas, no siempre claras, no siempre precisas. Pero la verdad es que la denominada DISCIPLINA DEL SECRETO se reducía simplemente a impedir que se comunicaran a los paganos, a los judíos y algunos catecúmenos ciertos misterios considerados muy superiores a la razón, como por ejemplo la Trinidad, la Eucaristía, etc., con el supuesto fin de cuidarlos, de no exponerlos al escarnio o a la indiscreción general.

¿Han sido revelados absolutamente todos estos secretos? ¿Cuál era el criterio de elección sobre quiénes eran los que podían acceder a ellos? ¿Quiénes ejercían esta disciplina del silencio, los superiores que la conocían, o también los disciplinados que lo aceptaban sin cuestionarlo, sin intentar siquiera descubrirlo?

Luego la Iglesia ha continuado con la disciplina, ahora llamada eclesiástica, que se sintetiza como el conjunto de las disposiciones morales y canónicas. Esta disciplina tiene íntima relación y muchos puntos de contacto con el derecho canónico, con el cual a veces se identifica, diferenciándose únicamente en el carácter: el derecho es esencialmente teórico, mientras que la disciplina es ante todo práctica. También se ha querido ver analogía entre la disciplina y el dogma, al extremo de confundirlas. Pero aclaremos que el dogma se refiere a la fe y la disciplina al gobierno; el dogma es invariable y no sujeto a mutación alguna mientras que la disciplina eclesiástica varía según los tiempos, las costumbres y los lugares, se acomoda a cada época, se amolda a cada circunstancia. Las leyes que se basan en el derecho divino no están sujetas a la competencia del legislador y son, por ende, inmutables. Sin embargo las leyes eclesiásticas pueden modificarse siempre que se considere necesario.

¿Qué pasa con el sistema disciplinario en la educación? Las escuelas cristianas, en su comienzo (a las que luego se suman el resto de las instituciones educativas), no sólo educan y forman niños con el objetivo único de que sean dóciles. Al mismo tiempo permiten vigilar a los padres, informarse sobre su modo de vida, sus recursos, piedad y costumbres. “La escuela tiende a constituir minúsculos observatorios sociales para penetrar hasta los adultos y ejercer sobre ellos un control regular”, dice Foucault.

La disciplina tiene, por otra parte, un origen militar también de mucha antigüedad. Es, en síntesis, el conjunto de ordenanzas (tanto morales como corporales y legales), pensadas y llevadas a la práctica por medio del régimen de la milicia. Es también la doctrina e instrucción moral que se lleva a cabo desde la milicia misma considerada como institución social. Aquí muy claramente, se produce un sistema vertical de obediencias inalterables, indiscutibles, incuestionables, inamovibles. Para llegar al grado de disciplina requerido militarmente fue siempre necesario (con las adaptaciones, claro, de cada época y lugar) pasar por un período de instrucción, subordinación y adaptación al régimen del cuartel. El batallón disciplinario (llamado así durante el siglo XIX) era aquel compuesto por cuerpos militares formados por soldados condenados a algunas penas determinadas por alguna insubordinación no tolerada.

La disciplina militar no puede considerarse en la época actual un simple medio para impedir el saqueo, la desertión o la desobediencia de las tropas. Ha pasado a ser esencialmente una técnica de base para que el ejército exista como una unidad que obtiene por este hecho un aumento de sus fuerzas. Hace crecer la habilidad de cada uno de sus miembros, coordina estas habilidades, acelera los movimientos, multiplica la potencia de fuego, ensancha y vigoriza al mismo tiempo los frentes de ataque, aumenta la capacidad de resistencia, etc. El ejército es, de esta manera, al mismo tiempo disciplinado y disciplinante.

Es paradigmático encontrar como sinónimo de disciplinar el término ‘INSTRUIR’ y aún la idea de ‘ENSEÑAR dando lecciones’, ya que volvemos así al círculo foucaultiano de la relación entre las disciplinas eclesiásticas, militares, escolares (a las que por supuesto sumamos carcelarias y hospitalarias) y al poder que ejerce las mismas.

Si la disciplina es al mismo tiempo enseñanza, ¿qué aprende el prisionero? Y el alumno de una escuela ¿aprende por la disciplina? El pintor ejerce un tipo de poder sobre la obra, pero ¿disciplina la imagen?

Un poder que debe estar todo el tiempo reprimiendo físicamente no es, obviamente, un poder fuerte, porque no genera ninguna OBEDIENCIA. El funcionamiento de este poder débil sólo es posible con estos recursos conocidos y manipulados como represión y coerción constante. Entonces la pregunta sería: ¿cómo se produce la obediencia? Para el sociólogo alemán **Max Weber** “obediencia quiere decir que la actitud del que obedece se desarrolla como si el contenido de la orden se hubiera convertido, por sí mismo, en una norma de conducta; esto solamente en virtud de una relación formal de obediencia, al margen de la propia opinión sobre el valor o disvalor de la orden como tal”.

¿Cómo se hace legítimo el poder para que, en última instancia, haya obediencia?

Continuamos con las ideas de Weber al respecto. Para él la LEGITIMIDAD legal es la forma específica de la dominación moderna. La legitimidad consiste en que los procesos sociales se ajusten a las leyes en vigencia. El poder es una relación social e implica una manera de ver los procesos sociales (que utilizan procedimientos legítimos para su posibilidad de funcionamiento) y, por ende, la educación (a los que agregamos también los sistemas de salud y los carcelarios).

El poder no está localizado, no tiene un solo origen, por lo tanto puede afirmarse que es múltiple y omnipresente: atraviesa todas las relaciones sociales, se enquista en todos los estamentos, articula por todos los estratos simultáneamente. ¿Cuál es la relación entre obediencia y legitimidad? Dentro de los sistemas sociales, dentro de las instituciones la legitimidad de los procedimientos aplicados, de los mecanismos de control utilizados, de la vigilancia y la disciplina promueve el cumplimiento de la obediencia.

Las sociedades disciplinarias tienden a obedecer los mandatos no sólo de las instituciones (hospitales, escuelas, cárceles, hospicios), sino de los mecanismos que el poder enquista como una trama de características panópticas, mucho más sutiles, subterráneos, generalmente inadvertidos y por lo tanto mucho más profundos.

Para **Friedric Nietzsche** la historia de Occidente es la historia de la negación del poder y el hombre es en realidad víctima de un orden externo que no decide. Sostiene, como ya se ha comentado más arriba, que no existe inocencia respecto a los poderes ya que todos, de una u otra manera, participamos de las relaciones de poder. Nos preguntamos entonces ¿Es posible pensar que nada es fortuito, que por admisión, error, olvido u omisión, siempre el sujeto es responsable, que participa constantemente (quiera o no quiera) de las relaciones de poder que ni siquiera sabe que existen? Y aunque esto fuera así, aún admitiendo que uno participa necesariamente de las relaciones sociales de los intrincados mecanismos de poder ¿desde dónde puede uno mover los hilos para intentar generar algún cambio posible, alguna estrategia de movilidad, alguna ranura por la cual filtrar una palabra, una mirada, un deseo? ¿Existe un espacio para la desobediencia, para el incumplimiento de las normas de conducta?

Desde un punto de vista más amplio, (y dejando de lado aspectos individuales) podemos observar las relaciones sociales (y dentro de éstas los sistemas educativos, hospitalarios y carcelarios) desde el ángulo del poder, lo cual implica darle al conflicto, a las luchas y a las diversidades un lugar constitutivo en las tramas de experiencia y en la constitución de sujetos y dejar de verlos como disfunciones, desvíos o circunstancias por alguna causa consideradas inesperadas.

Volviendo al punto de partida de este apartado, retornamos a la relación entre la obediencia y el poder. Inicialmente la *obdientia*, en latín, se refería al precepto del superior de las órdenes regulares y al permiso que daba ese superior a un súbdito para ir a predicar o para asignarlo de oficio para colocarlo en otro convento. A su vez este superior debía obediencia a los superiores de la Orden (los clérigos a sus obispos y éstos al Sumo Pontífice, quien debía obediencia divina). Se trataba, como se ve, de una cadena de obediencias. Quitando el sentido religioso ¿se ve alguna diferencia en la relación de obediencia entre un alumno y un maestro, entre un prisionero y un carcelero, entre un paciente y un médico? Se podría afirmar, por lo tanto, que existen cadenas de obediencia invisibles, mecanismos implícitos, sobreentendidos sobre el lugar o la negación del permiso que no necesitan causas explicativas.

En consecuencia, otro dato interesante para tener en cuenta es que la relación de obediencia se presta sin examinar los motivos o razones del que manda, del que da la orden. No hay posibilidades de cuestionamiento, no hay lugar para la queja, no hay una instancia de argumentación: se obedece y no se piensa, no se habla, no se sabe.

Cuando se pinta se trata de un diálogo exactamente opuesto a esta relación recientemente descrita entre el artista y su obra. Se cuestiona, se desobedece, se duda, se prueba, se intenta, se pregunta, se siente, se habla plásticamente.



Puede definirse también a la obediencia como aquella que se rinde al superior jerárquico inmediato, y es circunstancia eximente de responsabilidad en los delitos, siempre y cuando recaiga sobre actos lícitos y permitidos y el mandato sea legítimo y procedente, es decir, cuando el que manda tenga reales y legítimas atribuciones para hacerlo, y el que obedezca proceda dentro de sus deberes, siempre que éstos sean lícitos. Ahora bien, ¿Cuáles son los límites permitidos para que la orden sea considerada legítima? ¿cuáles son los considerados ‘deberes propios’ del que obedece? ¿es lícito refugiarse en la obediencia para actuar fuera de las normas mínimas del deber social?

Un concepto de sumo interés en esta investigación (tanto desde el punto de vista teórico como desde el práctico, debido a las enormes posibilidades de extensión decodificadoras que ofrece), se refiere a las llamadas “SOCIEDADES DE CONTROL”, que, según sostiene **Deleuze**, están reemplazando, desplazando y modificando en la actualidad a las “sociedades disciplinarias” descritas y analizadas por Foucault.

Tener el control sobre alguien significa comprobar su existencia, sus movimientos, sus posibilidades, sus potencialidades; inspeccionar sus actos, sus acciones, sus relaciones; intervenir en sus decisiones, sus dudas, sus equivocaciones, sus certezas, sus encuentros, sus olvidos y hasta en sus pensamientos; registrar todas sus actividades, todas sus manifestaciones y absolutamente todas sus debilidades por donde entrar, precisamente, a controlar.

Deleuze ejemplifica esta idea de las sociedades de control con lo que considera la actual crisis hospitalaria como lugar de encierro, la sectorización sanitaria, los hospitales de día, la atención a domicilio, que “pudieron marcar al principio nuevas libertades, pero participan también de mecanismos de control que rivalizan con los más duros encierros. No se trata de temer o de esperar, sino de buscar nuevas armas”. Esto, agregamos, podría considerarse de manera semejante en la prisión con las variaciones del arresto domiciliario, la libertad bajo fianza, la libertad condicional, etc. (puede incluso prestarse especial atención al uso del lenguaje empleado en esta terminología carcelaria: la reiteración de la palabra libertad para ejercer en realidad lo que Deleuze denomina un nuevo y perverso tipo de control). También encontramos el mismo mecanismo de control externo en el sistema educativo contemporáneo, con las delimitaciones temporarias impuestas, como las tareas para el hogar, las horas extracurriculares obligatorias, las actividades extraprogramáticas, etc.

Se ejerce así el control sobre el tiempo del individuo, las actividades que puede o debe realizar, los movimientos que se le permiten hacer, los lugares a los que puede dirigirse. Se controla entonces toda la vida del sujeto, dentro y fuera de la institución. Se registra lo que hace y lo que no hace, se detecta si cumple o si se insubordina, si acata o discute.

¿Cómo vivencia el sujeto estas inclusiones institucionales, estos controles del poder? ¿Es siempre conciente, peca de inocencia, lo asume ‘cómplice’, obedece resignadamente, lucha por evitarlas? ¿Existe la posibilidad de encontrar ranuras en la gran retícula del control, o debe admitirse que es éste quien ‘permite’ ciertas fisuras (que facilitan en realidad el funcionamiento de la trama social como canales de descarga), que siguen siendo observadas, dirigidas y sutilmente manipuladas?

“Los encierros son moldes, módulos distintos, pero los controles son modulaciones, como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro”. Este pensamiento deleuziano basado en imágenes resulta riquísimo para la pintura, porque permite las mutaciones, los movimientos, los cambios de “módulos” que se adecuen mejor a cada forma, a cada espacio. Y además lleva el control afuera del edificio (cárcel, hospital, escuela), lo que posibilita un mayor movimiento en el plano y un nuevo replanteo del lugar del Poder y del Saber. El Adentro y el Afuera como metáforas del espacio del control y de la disciplina abarcan ahora una dimensión nueva: el Afuera puede ser también controlado, disciplinado, delimitado, marcado, regulado, pero de manera menos

evidente, más profunda; con menos posibilidades de establecer ubicaciones detectables pero con más permanencia e inalterabilidad dentro del sistema de relaciones sociales. La imagen del Afuera será trabajada entonces de manera más específicamente controlada, más caóticamente delimitada, más secretamente manipulada, más arbitrariamente tramada.

El sistema panóptico deja de ser ahora sólo un mecanismo puramente arquitectural, estructural, para trasladarse al sistema social; para controlar, vigilar y disciplinar los mecanismos sociológicos generales.

En el planteo plástico, el salir o permanecer dentro del edificio, el Adentro y el Afuera entrecruzan, intercambian por momentos sus funciones, fusionan sus objetivos, aunque mantengan sus diferencias espaciales, cromáticas y texturales, aunque se trate de espacios diferenciables desde el *campus* compositivo.

En las sociedades de disciplina, sostiene Deleuze, siempre se estaba empezando de nuevo (se iba, por ejemplo, de la escuela al cuartel, del cuartel a la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación, el servicio, son los estados metastables y coexistentes de una misma modulación, como un deformador universal. Y luego agrega que las sociedades disciplinarias tienen dos polos: la firma, que indica el individuo, y el número de matrícula, que indica su posición, su lugar en una masa. “Porque las disciplinas nunca vieron incompatibilidad entre ambos, y porque el poder es al mismo tiempo masificador e individualizador, es decir que constituye en cuerpo a aquellos sobre los que se ejerce, y moldea la individualidad de cada miembro del cuerpo”.

En las sociedades de control, por el contrario, lo esencial no es ya una firma ni siquiera un número de identificación, sino simple y fríamente una cifra: “la cifra es una contraseña, mientras que las sociedades disciplinarias son reglamentadas por consignas (tanto desde la integración como desde la resistencia). El lenguaje numérico del control está hecho de cifras, que marcan el acceso a la información, o el rechazo. Los individuos se han convertido en “dividuos”, y las masa en muestras, datos, mercados o bancos.

Deleuze sostiene que “estamos al principio de algo” (aunque no aclara específicamente al principio de qué), que puede ser encontrado desde distintos ángulos, en las distintas instituciones anteriormente señaladas:

- en el régimen de prisión: la búsqueda de penas llamadas de “sustitución”, al menos para la pequeña delincuencia, y la utilización de collares electrónicos que imponen al condenado la obligación de quedarse en su casa a determinadas horas del día. Aunque nadie lo vea, aunque nadie le hable sabe siempre, a cada paso que da, que existe una mirada abarcadora y controladora de todas sus acciones.
- en el régimen de la escuela: la formas de la evaluación continua, el abandono cada vez mayor de toda investigación en la Universidad, la introducción de la “empresa” en todos los niveles de la escolaridad. El dejar de investigar significa mucho, la supuesta ‘falta de interés’ del Poder nunca es inocente.
- en el régimen del hospital: la nueva medicina “sin médico ni enfermo” que diferencia a los enfermos potenciales y a las personas de riesgo; que no muestra un progreso hacia la individualización, sino que sustituye el cuerpo del paciente por la cifra de una materia que puede considerarse “dividual” que debe ser controlada de manera perpetua y permanente.
- en el régimen de la empresa: los nuevos tratamientos del dinero, los productos e incluso los hombres, que ya no pasan por la ahora vieja forma- fábrica (y que, agregamos, son intercambiables, desechables, prescindibles de manera muchas veces arbitraria y por supuesto unidireccional).

El Control pasa ahora a ser un elemento esencial en esta investigación, tanto desde lo conceptual como desde el tratamiento de la imagen. El Control como símbolo social, que no se ve

pero está sobrevolando la vida de todos, coloca al espectador en el lugar del vigilante que es su vez vigilado, compartiendo así su sensación de encierro con el sujeto pintado.

**Maurice Blanchot** dice, en relación a la dicotomía de Foucault sobre el lugar del condenado y su relación con el exterior, que el encierro remite a un afuera: lo que está encerrado es en realidad el afuera. Y se refiere tanto a la interioridad psíquica como al encierro físico (a lo sensorial y sensitivo, así como a lo táctil y lo óptico). El encierro sería entonces lo que denomina la ausencia, lo que no se puede dimensionar, el gran espacio, las posibilidades de desplazamiento, movimiento y circulación, las alternativas de decisión, de autonomía y de autocontrol.

Considerándolo de manera más amplia puede suponerse que se encierra también la palabra, el deseo y el saber; se aparta la libertad, la comunicación y la mirada.

**Gaston Bachelard** profundiza y analiza la dialéctica LO DE DENTRO Y LO DE FUERA, que es para el filósofo un “descuartizamiento” que se apoya en un “geometrismo reforzado donde los límites son barreras”. Ambos términos no son simétricos, ya que lo de dentro es concreto y lo de fuera es “vasto”. Para Bachelard “el hombre es el ser entreabierto”, que quiere a la vez manifestarse y ocultarse, que pertenece a ambos espacios. El concepto de oposición adentro/ afuera, la complementariedad polar es uno de los puntos claves de esta investigación: la soledad, el encierro, el vacío, la incomunicación, la interioridad del hombre y el espacio que debe “habitar”, por un lado, y la ubicación dentro del campo de las relaciones sociales, dentro de la dinámica de la amplitud espacial, dentro de la saturación de la información, por otro.

El espacio opresivo, cerrado, estructurado y vigilado de la prisión (el Adentro), y la inmensidad, libre y caótica del exterior (el Afuera) empiezan a cobrar cada vez más fuerza expresiva como dualidad complementaria.

En el juego dialéctico entre ambos, en la relación diacrónicamente competitiva, en la coexistencia dependiente se basa también la investigación plástica. El afuera de la estructura carcelaria, de la prisión como elemento arquitectónico delimitado es visto como vastedad, como caos, pidiéndole prestado el término a **Luis Felipe Noé**, para quien el CAOS considerado como estructura es un “orden que no entendemos, es un orden haciéndose, es un orden abierto, es una idea de unidad que no tenemos”. El pintor argentino sostiene en su emblemático texto “Antiestética” que “Si el artista construye en base a sus órdenes, a valores anteriores, se está traicionando en su labor. Vive un tiempo de oposición y sólo a él le debe ser fiel. Debe asumir el caos. Y a partir de él debe proponer valores”.

¿Cuál es la idea de unidad a la que se puede aspirar en una sociedad atravesada por subterráneos sistemas de control; estructurada por mecanismos panópticos; digitada por entes poseedores del Saber; concentrada en huir del vacío, en no perder la mirada ni la palabra, en mantener la identidad; regulada por Instituciones secretas; disciplinada para obedecer y confesar; aislada por el Poder; legitimada para ser vigilada? ¿Cómo es posible pintar este verdadero caos organizado?

A partir de estas preguntas es oportuno establecer ahora una relación de oposición, complementariedad o paralelismo (según cada caso específico) entre el Afuera y el Adentro. Desde la pintura y desde el análisis conceptual es factible intentar un cuadro comparativo para clarificar aún más estas ideas y para establecer las correspondencias pertinentes.

Como ya se ha aclarado anteriormente, este intento de organizar los espacios es factible de ser modificado, alterado o cambiado. Este es el “tiempo de oposición” en que vivimos y desde aquí pintamos:

<b>ADENTRO</b>	<b>AFUERA</b>
CONCRETO	VASTO
PEQUEÑO	GRANDE
OSCURO	LUMINOSO
CERRADO	ABIERTO
INTERNO	EXTERNO
ENCIERRO	LIBERTAD
LIMITADO	ILIMITADO
VACIO	LLENO
FRIO	TEMPLADO
DESEO DE SALIR	NECESIDAD DE PERMANECER
QUIETUD	MOVIMIENTO
CONTROL	CONTROL
ESTRUCTURA FORMAL EXTERNA	ORGANIZACIÓN INTERNA/ EXTERNA
VIGILANCIA	DESPROTECCIÓN
VIOLENCIA	VIOLENCIA
SILENCIO	PALABRA
CODIGOS DE SUPERVIVENCIA	CODIGOS DE SUPERVIVENCIA
DISCIPLINA	DISCIPLINA
OCULTO	MANIFIESTO
AISLAMIENTO	RELACIONES SOCIALES
TIEMPO INTERNO	TIEMPO INTERNO Y EXTERNO
OPRESION	OPRESIÓN

A modo de cierre sintetizo añadiendo que con el deseo de no perder la identidad (en el Adentro), que puede llegar a considerarse lo único que tiene como algo propio, para obtener

finalmente la libertad (en el Afuera), el detenido cuida, modifica y a veces hasta niega sus propias palabras. Aprendió que la institución donde está recluido no es neutral (ni nunca lo fue) y que los únicos vínculos posibles se obtienen a través de la obediencia (su obediencia), porque así se legitima la dominación.

Su única defensa, su posibilidad de supervivencia se basa principalmente en saber y que no sepan, en mantener un conocimiento (por más pequeño, inútil o anodino que sea) oculto al gran ojo omnipresente del Panóptico. Recordar quién es. Siempre. Mantener a salvo su identidad a manera de resistencia. Aprender a convivir con los códigos propios de la obediencia; registrar continuamente los mínimos movimientos del mecanismo de control (aquellos, por lo menos, que son posibles de desentrañar, o al menos de visualizar); evitar la quietud paralizante; intentar comprender la superestructura formal externa que se enquistó dolorosamente en su encierro microcósmico. Y, por último, no confundir nunca, bajo ninguna circunstancia, ni siquiera en el ensueño, el Adentro con el Afuera.

El individuo, dice Deleuze, no deja de pasar a lo largo de su vida de un espacio cerrado a otro, cada uno de los cuales tiene sus leyes particulares reconocibles. Estos espacios, agregado, forman parte de nuestra cotidianidad y así los atravesamos sin darnos muchas veces cuenta, sin registrar hasta dónde nos modifican, sin preguntarnos por qué se insertan en nuestra vida marcándonos tan profundamente. ¿Qué leyes sostiene a cada uno? ¿Qué poder ejercen sobre nosotros, quizá estructurándonos, alterándonos, condicionándonos? ¿Qué saber obtienen de nuestra existencia, de nuestras vivencias, de nuestras ideas? Y por último ¿Qué lugar tenemos para evitar, medir, negar o aceptar a conciencia el Poder que atraviesa todos los estamentos por los que transcurrimos nuestra existencia?

El espectador puede también preguntarse en qué espacio se encuentra, con qué lugar se identifica, adónde quiere llegar, por dónde encuentra un lugar para moverse.

Otro dato para tener en cuenta es cuál puede ser considerado el símbolo del Adentro (como Institución, Control, Vigilancia) y cuál el del Afuera (como Vastedad, Palabra y nuevamente Control). ¿Hay una paleta más representativa del encierro y otra del movimiento? ¿Hay una luz para cada espacio? Así como hay elementos claramente diferenciados, hay otros que transitan ambos mundos. Hay conceptos delimitados por oposición y otros metamorfoseados en el entramado social. Trabajar plásticamente con ellos, encontrar sutiles diferencias, es una de las tareas propuestas desde el hacer. Como esta investigación es abierta, podemos concluir afirmando que en esa búsqueda constante nos encontramos.

## CONCLUSIONES

Para clarificar y ordenar la importante cantidad de conceptos tratados puede resultar de interés el agrupamiento por ejes estructurales de relaciones, que han sido trabajados tanto desde el campo teórico como desde la pintura. No es esta una determinación cerrada, sino que, por el contrario, pueden encontrarse nuevos conjuntos, interrelaciones diferentes. La propuesta ha sido desde el comienzo la de una lectura abierta, insistiendo con las preguntas, proponiendo constantes interrogantes, y así, desde esta misma perspectiva, mostramos estos ordenamientos:

poder saber	pensar hablar pintar mirar	prisión panóptico institución legitimidad	vigilancia castigo suplicio tortura disciplina	confesión examen inducción obediencia	celda identidad palabra deseo rincón	afuera adentro caos vacío control	aislamiento inmovilidad clausura
----------------	-------------------------------------	----------------------------------------------------	------------------------------------------------------------	------------------------------------------------	--------------------------------------------------	-----------------------------------------------	----------------------------------------

Se ha incluido al PANÓPTICO como un término más dentro de la gran grilla conceptual. Puede considerárselo así, interactuando homogéneamente con las palabras comunes, dialogando isomórficamente con las nociones paralelas, cruzando transversalmente los ejes temáticos. También puede pensárselo como una entidad separada, como una unidad ordenadora, que sobrevuela el plano general de relaciones; que enmarca, contextualiza y resignifica todo lo visto; que proporciona y diagrama el área de representación, de intercambio, de in/ comunicación; que posibilita el diálogo con el resto de las nociones tratadas; que acciona espacialmente las relaciones de Poder.

Hemos visto, precisamente, la relación entre el Poder y el Saber, hemos ahondado en las necesidades de las que parte el Poder para utilizar al Saber, y en las posibilidades determinantes que el Saber genera respecto al Poder. Hemos buceado en las interioridades profundas del Poder dentro del gran y complejo entramado general, entrando en los vericuetos de absolutamente todos los estamentos sociales, penetrando en la totalidad de las Instituciones y colocándonos en el lugar del sujeto controlado, disciplinado, que obedece a pesar suyo, que forma parte sin saberlo del mecanismo de Disciplina y de Control.

Cuanto más se analiza el Poder, cuanto más se piensa en su propio interés, en el servicio que se toma de los estamentos sociales, en la dimensión y profundidad de sus tentáculos, en el reticulado institucional donde se maneja, en los mecanismos que utiliza para perpetuarse, más se lo relaciona con el Saber, que también actúa por interés propio, se sirve de la información de los estamentos sociales, se inserta como un pulpo, penetra en todas las instituciones, se perpetúa, modifica y metamorfosea en el tiempo y se relaciona así con el Poder.

Precisamente el poder como disparador conceptual nos ha permitido encontrar relaciones con otras figuras claves: la vigilancia, el control, la disciplina, ( así como sus medios empleados para lograrlo, como el castigo, el suplicio, la tortura) y sus interrelaciones; sus diálogos y usos internos; sus métodos y herramientas de empleo sociológicas. Utilizar el examen, insistir con el método de la inducción, le puede resultar sumamente útil al Poder, tanto para lograr (y luego usar) una confesión como para obtener, mantener y regular la disciplina.

Manteniendo al individuo aislado, inmóvil, en situación de clausura se pretende controlarlo, decidir sobre sus posibilidades de movimiento y acciones, sus oportunidades temporales. Estas figuras solas, recortadas, fraccionadas, son las representadas en las pinturas, cuando aún trabajaba sólo el Adentro, la celda, el rincón. Este ser, que ya no tiene nada, que no le queda ni la palabra, mantiene sin embargo dos aspectos que lo atan a la vida: el deseo y la identidad. ¿Qué pasa con el deseo del espectador que se ve colocado en el lugar del carcelero?

Cuando el personaje sale al Afuera, al vacío, al caos ¿mantiene su identidad o trata de ocultarla, de entremezclarse en el gran entramado de las relaciones sociales y perderse en la inmensidad? Esta pregunta ha sido trabajada largamente desde la pintura.

Otro enclave de análisis es el conformado por las relaciones entre Afuera- Adentro- Caos- Vacío, a los que se ha sumado el Control, que vuelve así a aparecer una vez más. La nada como símbolo (el silencio, el no- espacio), la ausencia como elemento determinante, la negación como defensa del super- control. Estos mecanismos que se mueven a veces por omnipresencia y otras por omisión, resultan subterráneamente siniestros, inquietantemente ambiguos. El caos en el vacío y la relación Adentro/ Afuera son claves para la concepción plástica, son puntos de inflexión para comprender el espacio, tanto desde lo conceptual como desde el trabajo con el plano.

El agrupamiento verbal conformado por conceptos como MIRAR- PENSAR- HABLAR- PINTAR amplifica, condiciona y determina las posibilidades de análisis plástico y teórico. La mirada como poseedora del poder, el pensamiento como hacedor del saber, el hablar como forma de expresar ese saber, la pintura como provocadora del deseo, potencian conjuntamente sus lugares de asentamiento, sus factibilidades procedimentales, sus recíprocas adaptaciones móviles.

El Panóptico visto como sistema fundacional de las sociedades de control, como institución legitimada por el Poder, que mira sin ser visto, sin siquiera dejarse notar como presencia formante y delimitante, sobrevuela nuestras acciones, movimientos, creaciones, saberes y miradas. ¿Qué pasa, al mismo tiempo, con nuestros deseos y nuestros pensamientos? ¿Puede considerarse ésta un área interna de resistencia? ¿Puede la pintura ocupar ese lugar?

Cada época, como es sabido, conlleva determinadas imágenes sociales: el sujeto se acostumbra a mirar desde ciertos convencionalismos, a leer códigos predeterminados, a asociar marcas subliminalmente, a aceptar grandes verdades a priori, a convivir con velocidades e intensidades externamente impuestas.

El artista puede correrse, romper principios supuestamente inalterables, mirar con ojos propios, jugar con la verdad, crear cosmogonías nuevas. En síntesis, intentar escapar de los mecanismos de control, y así, a través de la satisfacción de sus propios deseos, de la elaboración de saberes personales, de la profundización de pensamientos internos, del ahondamiento en miradas que generen reciprocidad, pretender mantenerse dueño del poder de sus imágenes. ¿Puede pensarse que es el Poder quien permite el afloramiento de ciertos artistas rupturistas en determinado momento o debe admitirse que el Poder absorbe luego el advenimiento de un nuevo creador? ¿Estos artistas que pretenden escapar a los regímenes preestablecidos, necesitan al mismo tiempo sentirse legitimados por este Poder que rechazan?

Al crear un sustituto ¿están creando nuevos Saberes, un nuevo y legítimo lugar a sus obras, aunque éstas escapen a las convenciones primigenias? Y retornando a las preguntas del comienzo volvemos a cuestionarnos: el ejercicio, la posesión o la creación de este nuevo y personal Saber, ¿le otorga una relación de Poder respecto a aquellos que no son capaces de decodificar su recientemente creado discurso? Y yendo aún a una pregunta más abierta ¿ese Saber le genera Poder y en busca de ese Deseo, de ese tener el Control se corre, se saltan dificultades, se trepan escalones de dos en dos, se establece una relación de Obediencia con el espectador, se dirige una Mirada unilateralmente dominante o sólo el intento de crear, de correrse del sistema estricto del campo cultural le modifica el espacio desde donde dialoga y se comunica?

El control, que atraviesa todos los estamentos sociales, que sale de la construcción panóptica, que ingresa en circuitos profundos de la retícula de relaciones humanas, amplía el modo de Mirar, generaliza los espacios vigilados. Todo esto es llevado al *campus* compositivo desde el color, la estructura, la pincelada; es integrado a la pintura desde la factura, la impronta, las transparencias; es elaborado conceptual y plásticamente de manera paralela, homogénea, conjunta; es pensado, deseado y mirado desde quien participa de esta trama controlada, con la idea de mostrarlo a quien también está, aún sin saberlo, vigilado.

## BIBLIOGRAFIA

- Foucault, Michel. **Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión.** Siglo XXI Editores. México, 1988.
- Foucault Michel. **Microfísica del Poder.** Editorial La Piqueta. Madrid, 1992.
- Foucault, Michel. **La arqueología del saber.** Siglo XXI Editores. México, 1985.
- Foucault, Michel **Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.** Editorial Anagrama. Barcelona, 1989.
- Deleuze, Gilles. **Foucault.** Editorial Piados. Barcelona, 1987.
- Deleuze, Gilles. **Posdata sobre sociedades de control** (compilado por Christian Ferrer en “El Lenguaje literario”).
- Nietzsche, Fredric. **La gaya ciencia.** Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1984.
- Bachelard, Gaston. **La poética del espacio.** Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2000.
- Didi- Huberman, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira.** Ediciones Manantial. Buenos Aires, 1997.
- Caruso, Marcelo y Dussel, Inés. **De Sarmiento a los Simpson.** Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1995.
- Eco, Umberto. **La definición del arte.** Martínez Roca Ediciones. Barcelona, 1985.
- Noé, Luis Felipe. **Antiestética.** Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1988.
- Panofsky, Erwin. **La perspectiva como forma simbólica.** Fábula Tusquets Editores. Barcelona, 1999.
- Portantiero, Juan Carlos. **La sociología clásica.** Ediciones CEAL. Buenos Aires, 1986.
- Bordieu, Pierre. **Las reglas del arte.** Editorial Anagrama. Barcelona, 1995.
- Hauser, Arnold. **Sociología del arte. Tomo IV. Sociología del público.** Editorial Guadarrama. Barcelona, 1977.
- Abraham, Tomás. **Pensadores bajos.** Catálogos Editora. Buenos Aires, 1987.