

Sombras del Iluminismo: escenas de proyección¹

Jill H. Casid

University of Wisconsin-Madison

Resumen

“Sombras del Iluminismo” despliega la historia de la proyección de imágenes, y de su uso específico en la modernidad temprana, como dispositivo pedagógico y experimental para la formación de espectadores, elaborando así un argumento más amplio sobre las tecnologías de emisión de imagen como herramientas de enseñanza que no reforman sino que producen, aunque no sean literalmente empleadas en una sala de clase. “Sombras del Iluminismo” ofrece un argumento para un cambio de escena, donde la escena de proyección es una configuración que ensaya una escena de educación, al practicar la separación del cuerpo respecto a la imagen proyectada y la pantalla; y aunque esta escena se esfuerza en desplazar la vulnerabilidad del espectador, no acaba con las posibilidades del afecto transformador, de la alucinación y del traslado de efectos materiales y somáticos.

Palabras claves: Proyección, aparato síquico, Iluminismo, tecnología, pedagogía

Abstract

“Shadows of Enlightenment” deploys the history of image projection and specifically its use in the early modern period as an experimental and pedagogical device for training spectatorship, making by this way the larger argument that technologies for casting an image are teaching tools that do not reform but produce—even when not literally employed in a classroom. “Shadows...” makes the scene-changing argument that the scene of projection is a set-up that rehearses a scene of education by

1 Traducción de Fermín Rodríguez. Este ensayo fue inicialmente publicado como Introducción a mi libro *Scenes of Projection. Recasting the Enlightenment Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

practice in separating body from cast image and screen—but one that, even as it endeavors to displace spectatorial vulnerability, does not foreclose the possibilities of transformative affect, hallucination, and transporting somatic and material effects.

Keywords: Projection, psychic apparatus, Enlightenment, technology, pedagogy

Foucault dijo una vez algo muy bello sobre esto. Dijo que la investigación histórica era como una sombra que el presente proyectaba sobre el pasado. Para Foucault, esta sombra se remonta hasta los siglos XVII y XVIII. Para mí, la sombra es más larga. No hay gran diferencia teórica entre mi trabajo y el de Foucault; es simplemente una cuestión de cuánto se alarga la sombra histórica.

Giorgio Agamben

El espacio acaso sea la proyección del carácter extenso del aparato psíquico. Ninguna otra derivación es posible. En lugar de las condiciones a priori de Kant, nuestro aparato psíquico. Psique es extensa, nada sabe de eso.

Sigmund Freud

Escena de proyección 1: La escena de proyección es un aparato de poder que produce su propio sujeto.

Permítanme que en el comienzo de este libro sobre la reformulación del sujeto en las sombras del Iluminismo no intente echar luz sobre aquello que el sujeto jamás va a admitir y disipar su amenaza. En cambio, voy a empezar montando la escena de proyección con el dispositivo de un sueño.² El sueño,

2 Sobre la tarea crítica de reeventualizar el objeto o “montar la escena”, ver Lauren Berlant, “Cruel Optimism, Becoming Event: A Response”, *Public Feelings Salon with Lauren Berlant*, Barnard Center for Research on Women, 12 de abril de 2011: respuestas publicadas el 19 de diciembre de 2012, <http://berw.barnard.edu/videos/public-feelings-salon-with-lauren-berlant/> y, para el PDF, <http://berw.barnard.edu/wp-content/uploads/2012/Public-Feelings-Responses/Lauren-Berlant-Cruel-Optimism-Becoming-Event.pdf>.

que bien puede parecer olvidable, comienza así: “En un sueño, que tuve en octubre de 1958...”.³ Recopilado en *Memories, Dreams, Reflections* (1962), la biografía del psiquiatra suizo C. G. Jung publicada en inglés dos años después de su muerte, el sueño ya está articulado en la voz familiar pero distanciada de un “yo” pasado, como un sueño que ya terminó y pasó a la historia como una lección asimilada.⁴ Situado concretamente en el pasado colonial de la Guerra Fría, octubre de 1958 es un mes atravesado por desplazamientos geopolíticos y vuelos extraterrestres: Guinea Francesa se independizó bajo el nombre de República de Guinea (marcando los inicios del régimen represivo del que el hormigón y el alambre de púas de Camp Boiro bien pueden ser sus emblemas duraderos); Pan-American World Airways inauguró su servicio de vuelo transatlántico entre Nueva York y París; y la NASA, la flamante agencia gubernamental estadounidense de aeronáutica y administración espacial, se lanzó oficialmente con la fallida misión lunar de la sonda espacial Pioneer 1 que nunca llegó a su destino. Así, el sueño está al parecer fechado en todos los sentidos.

Y, sin embargo, lo peculiar y lo absurdo del sueño se encuentra en sus extrañas sustituciones. La frase inicial que arma la escena del texto del sueño continúa: “...vi desde mi casa dos discos relucientes y metálicos con forma de lente, que trazaban un arco cerrado sobre la casa y descendían hasta el lago a toda velocidad. Eran dos ovnis”.⁵ En lugar de la retirada de potencias coloniales levantando vuelo, de travesías de jets transatlánticos y de trayectorias lunares de sondas espaciales no tripuladas,

3 Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, ed. Aniela Jaffé, trad. de Richard Winston y Clara Winston, Nueva York: Vintage, 1989 [1962], pp. 323–24.

4 Ver también Lee Worth Bailey, “Skull’s Darkroom: The Camera Obscura and Subjectivity”, en Paul T. Durbin (ed.), *Philosophy and Technology: Practical, Historical and Other Dimensions*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1988, pp. 63–79; Bailey, “Skull’s Lantern: Psychological Projection and the Magic Lantern”, Spring, 1986, pp. 72–87; y Bailey, “The Bottomless Subject”, en *The Enchantments of Technology*, Urbana: University of Illinois Press, 2005, pp. 58–82.

5 Jung, *op.cit.*, p. 323.

el sueño moviliza un par de ambiguos “ovnis”, esos atractores extraños que tan fácilmente concentran la paranoia de la Guerra Fría bajo la forma de signos inmediatamente legibles —platos voladores lanzados al aire por la histeria de la cultura de masas que retornan como un boomerang convertidos no en agentes de contacto extraterrestre, sino en los vectores afectivos de los sueños febriles de un miedo hiperactivo.⁶

La identificación posterior de otros dos “discos metalizados” sólo intensifica la extrañeza. Volando directamente hacia el narrador del sueño que los contempla recluido en el espacio doméstico de su casa, los signos icónicos de una versión anticuada e incluso nostálgica de la paranoia no solo tienen forma de lente sino que, a medida que se acercan, se definen no como objetos voladores no identificados sino como instrumentos científicos de proyección de principios del siglo XVII, de lo que ha sido retrospectivamente consagrado como la “Revolución Científica”: el telescopio y la linterna mágica. Permítanme citar la descripción completa del texto del sueño:

Luego, otro cuerpo vino volando directamente hacia mí. Era una lente perfectamente circular, como el objetivo de un telescopio. A una distancia de trescientos o cuatrocientos metros, se detuvo un momento y luego salió volando. Inmediatamente después, vino otro a toda velocidad por el aire: una lente con una extensión metálica que la unía a una caja, una linterna mágica. A una distancia de cincuenta o sesenta metros, se quedó quieto en el aire, apuntando directamente hacia mí.⁷

6 El propio Jung escribió sobre los platos voladores como un “mito moderno”. Ver “Flying Saucers: A Modern Myth of Things Seen in the Skies”, en *Civilization in Transition*, vol. 10 de *The Collected Works of C. G. Jung*, ed. Herbert Read, Michael Fordham, y Gerhard Adler, trans. R. F. C. Hull, New York: Pantheon, 1964, pp. 307–433. Sobre los ovnis como síntoma de histeria masiva, ver David Clarke y Andy Roberts, *Flying Saucers: A Social History of UFOlogy*, Loughborough: Alternative Albion, 2007.

7 Jung, *Memories*, op.cit., p. 323.

En el sueño de Jung, estos artefactos para proyectar una imagen sobre una pared, pantalla u otra superficie funcionan como densos puntos de condensación que reúnen lo histórico con lo psicoanalítico, lo analógico y metafórico con lo material, no como un desajuste sino más bien como un foco puesto en y a través de elementos técnicos.

Así que pongámonos técnicos por un momento. La versión más familiar del telescopio (el célebre tubo óptico equipado con un ocular y una lente objetivo) apunta a las estrellas y a los cuerpos celestes en el cielo nocturno. Pero el telescopio reflector se utilizó desde el siglo XVII en adelante —más conocido por el trabajo de Galileo Galilei y Christoph Scheiner— para capturar manchas solares y órbitas planetarias a través del sol como imágenes proyectadas sobre un espejo.⁸ La linterna mágica fue un instrumento filosófico por derecho propio de la óptica del siglo XVII, y al igual que el telescopio reflector, depende de una fuente luminosa y de lentes para proyectar una imagen.⁹ Los

8 Sobre el temprano surgimiento de la práctica moderna de utilizar un telescopio para proyectar fenómenos solares, ver Mario Biagioli, *Galileo's Instruments of Credit: Telescopes, Images, Secrecy*, Chicago: University of Chicago Press, 2006, y la introducción de Eileen Reeves y Albert Van Helden a Galileo Galilei y Christoph Scheiner, *On Sunspots*, Chicago: University of Chicago Press, 2010. Acerca de la problemática distinción entre la proyección de “la naturaleza” y la de un artificio o un invento, ver Michael John Gorman, “Projecting Nature in Early-Modern Europe”, en Wolfgang Iffévre (ed.), *Inside the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007, pp. 31–50.

9 Para estudios generales sobre la linterna mágica, ver Ernst Hrabalek, *Laterna Magica: Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*, Munich: Keyser, 1985; Jac Remise, Pascale Remise y Régis van de Walle, *Magie lumineuse: Du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris: Balland, 1979; Dennis Crompton, Richard Franklin y Stephen Herbert (eds.), *Servants of Light: The Book of the Lantern*, Ripon: Magic Lantern Society, 1997; Richard Crangle, Mervyn Heard y Ine van Dooren (eds.), *Realms of Light: Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*, London: Magic Lantern Society, 2005; David Robinson, Stephen Herbert y Richard Crangle (eds.), *Encyclopaedia of the Magic Lantern*, London: Magic Lantern Society, 2001; *Optisches Spielzeug und Laterna Magica aus der Sammlung Harald Hansen. Ausstellung im Städtischen Museum Schloss Rheydt, Mönchengladbach, vom 25. November 1990 bis 3. April 1991*, Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt, 1990; Franz Paul Liesegang, *Dates and Sources: A Contribution to the History of the Art of Projection and to Cinematography*, trans. Hermann Hecht, London: Magic Lantern Society, 1986; y Derek Greenacre, *Magic Lanterns*, Aylesbury: Shire Publications, 1986.

elementos básicos de la linterna mágica consisten en un cuerpo hecho de metal o madera o una caja, un foco luminoso, un objetivo o lente de condensación y una lente focal. En su configuración más simple, la linterna mágica produce una imagen proyectada por la luz enviada desde una fuente luminosa (en general, una lámpara), recogida por un espejo o una lente cóncava (el llamado objetivo) y pasada a través de una placa de vidrio pintado o que contiene especímenes vivos o conservados que se inserta boca abajo en un tubo. La imagen resultante es alterada por una lente adicional que amplía, enfoca y “endereza” la orientación de la imagen proyectada.¹⁰

Con el tiempo, estos dispositivos fueron modificándose para introducir mediaciones obvias entre el mundo exterior al diafragma y el sujeto observador. Con prismas, humo, fuentes de luz artificial, especímenes vivos o preservados sobre vidrio, imágenes pintadas sobre transparencias, placas de madera con múltiples imágenes o especímenes que podían girarse o moverse hacia adelante y hacia atrás, estos artefactos también se utilizaron para proyectar imágenes de tal manera que parecían cobrar vida, aparecer de la nada o fundirse una en otra. Tales efectos daban la ilusión de cerrar la brecha entre el aquí y el más allá, lo real y lo imaginado, lo intangible y lo material.

Tanto el telescopio reflector como la linterna mágica no solo funcionan en un recinto o en cuarto oscuro, sino que adaptan los principios ópticos demostrados por el instrumento

10 Ejemplos existentes de las primeras linternas mágicas pueden verse en la colección del Science Museum de Londres, el Smithsonian de Washington, D.C., el Scientific Instrument Collection en Harvard, y el Werner Nekes Collection; ver también los ejemplares del Museum Boerhaave de Leiden en el catálogo de la exposición *Magische Optica: Toverlantaarns, kijkdozen en andere vermakelijkheden*, Leiden: Museum Boerhaave, 1996; los ejemplares en el Barnes Museum de Cornwall catalogados en John Barnes, *Catalogue of the Collection, Part 2: Optical Projection*, St. Ives: Barnes Museum of Cinematography, 1970; la colección del Musée des Arts et Métiers de Paris catalogada en *Lanterne magique et fantasmagorie: Inventaire des collections*, Paris: Conservatoire National des Arts et Métiers, Musée National des Techniques, 1990; y la colección Minici Zotti del Museo di Magiche Visioni de Padua catalogada en Carlo Alberto Zotti Minici, *Magiche visioni prima del cinema: La collezione Minici Zotti*, Padua: Il Poligrafo, 2001.

filosófico conocido con el nombre latino para el cuarto oscuro: la *camera obscura*.¹¹ Descrita ya en el siglo XI en el trabajo sobre óptica de Ibn al-Haytham (latinizado como Alhazen), la cámara oscura es un dispositivo experimental que se convirtió en una de las principales máquinas para la demostración de cómo se suponía que funcionaba el ojo. La cámara oscura es una sala o una caja con un pequeño orificio o apertura provisto a menudo de un lente condensador. En este sentido, también es un proyector simple, que mostraba cómo la luz del lado de afuera de la pared o del cuarto, dirigida a través de un orificio, podía proyectar, sobre la pared o pantalla opuesta, una imagen invertida del mundo exterior. Además de los dispositivos de puesta en escena que intensifican la iluminación por medio de la clausura y la oscuridad circundante, la característica central que comparten todos los dispositivos de proyección es el uso de una apertura para condensar y redirigir los rayos de luz que se cruzan de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, formando una imagen invertida. Equipados con una lente adicional para “corregir” la inversión, el telescopio reflector, la linterna mágica y otros dispositivos proyectivos basados en el cuarto oscuro son máquinas de inversión proyectiva que demuestran las leyes de la óptica y la fisiología de la visión.

Aprovechando toda esta metafóricidad repleta de incrustaciones técnicas sobre la inversión de las relaciones de poder y de agencia arriba /abajo, Jung va a extraer una lección

11 Para un estudio general sobre la cámara oscura, ver John H. Hammond, *The Camera Obscura: A Chronicle*, Bristol: Hilger, 1981. Gran parte de la literatura sobre la cámara oscura gira en torno al interés por el uso que hace Vermeer del dispositivo en su práctica pictórica. Ver, por ejemplo, Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1983; Daniel A. Fink, “Vermeer’s Use of the Camera Obscura— A Comparative Study”, *Art Bulletin* 53 (4): 493–505, 1971; Charles Seymour, Jr., “Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura”, *Art Bulletin* 46 (3): 323–31, 1964; Arthur K. Wheelock, Jr., *Perspective, Optics, and Delft Artists around 1650*, New York: Garland, 1977; Arthur K. Wheelock, Jr., “Constantijn Huygens and Early Attitudes towards the Camera Obscura”, *History of Photography* 1 (2): 93–103, 1977; y Philip Steadman, *Vermeer’s Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*, New York: Oxford University Press, 2001. Ver también los artículos en Lefèvre, op.cit, algunos de los cuales han sido publicados en *Early Science and Medicine* 13 (3), 2008.

de su sueño sobre instrumentos de proyección voladores. Jung narra una transición abrupta y sorprendente del sueño a un estado de somnolencia, con un pie adentro y otro fuera del sueño. En este umbral entre sueño y realidad, los pensamientos de Jung sobre el contenido del sueño “cruzan su cabeza” como si fueran vectores desde un lugar externo al estado de sueño. La inesperada inversión del sentido de la proyección desde afuera hacia adentro hace de la cabeza una cámara oscura en la que se proyecta la imagen invertida de la relación del sujeto (el propio Jung) con su objeto denegado (el OVNI cuya realidad es negada por la proyección), pero en una sustitución asimétrica. No es el sujeto particular, C. G. Jung, el que proyecta el objeto volador no identificado, sino el aparato de la linterna mágica:

Me desperté con una sensación de asombro. Aún a mitad del sueño, la idea pasó por mi cabeza: “Siempre pensamos que los ovnis son proyecciones nuestras. Soy proyectado por la linterna mágica como C. G. Jung. ¿Pero quién maneja el aparato?”.¹²

El texto del sueño se desplaza abruptamente hacia la cuestión de quién maneja el aparato—la cuestión de la agencia configuradora de la tecnología, que la sustitución del OVNI por la linterna mágica revela y, sin embargo, deja sin resolver. La última lección del relato del sueño traduce la inversión, elaborando una metáfora maquinaica a partir de la inversión técnica, esto es, el rasgo distintivo del funcionamiento de la linterna mágica. La proyección de la linterna mágica del analista realiza una demostración de la relación invertida entre el yo y el inconsciente, el dominio de la “realidad” y el del “sueño”, proporcionando un instrumento de representación del inconsciente como máquina de producción, el “generador” de lo que Jung llama la “personalidad empírica”:

12 Jung, *Memories*, op.cit., p. 323.

El objetivo es invertir la relación entre la conciencia del yo y el inconsciente, y representar al inconsciente como generador de la personalidad empírica. Esta inversión sugiere que según la opinión del “otro lado”, nuestra existencia inconsciente es la real y nuestro mundo consciente una especie de ilusión, un sueño que parece una realidad mientras estamos en él.¹³

Esta idea que parece venida del “otro lado” del sujeto pero que en el sueño es experimentada como si arribara desde afuera (y puesta entre comillas en el texto del sueño como si la metareflexión sobre los pensamientos del sueño fuera articulada por otra persona) es una forma de pensar, una forma de saber, una forma de interrogar no resuelta por la instrumentación del inconsciente como dispositivo de proyección (que produce el sujeto y la “realidad” del sujeto). La pregunta “¿pero quién maneja el aparato?” plantea la controvertida cuestión de la agencia en la escena de proyección, un problema que se extiende mucho más allá de la escena particular del texto de Jung sobre telescopios y linternas mágicas voladoras. En esta escena de proyección que produce un sujeto, las tecnologías de proyección identificadas y conocidas —no solo el telescopio reflector y la linterna mágica, sino también la práctica del psicoanálisis en sí— ejecutan otra labor que intenta expulsar el malestar y la duda persistente acerca de una agencia sobre el sujeto que no es sólo psíquica sino también material (tal como aparece representada en un posible encuentro alienígena con lo que el sujeto no domina y que el texto onírico y su análisis buscan disipar). Podría decirse que la sombra del objeto volador no identificado y denegado insiste en esta cuestión de la agencia maquina no solo sobre la psiquis, sino sobre el cuerpo material vulnerable y susceptible del analista, que no aparece en ninguna parte de la escena.

13 Ibid., p. 324

Mientras que en el sueño de Jung sobre la escena de proyección la estructura de sustitución negadora e de inversión despliega una serie de instrumentos científicos de proyección para demostrar el funcionamiento del inconsciente en la configuración del sujeto, la proyección es también un artilugio para producir la fantasía de una razón incorpórea capaz de dominar el objeto volador no identificado, extraño y atemorizante, mediante su transformación en instrumentos de proyección reconocibles, tranquilizadamente conocidos. Estos instrumentos no sólo demuestran las leyes de la óptica y la forma “correcta” de ver, sino también una forma de conocer —la práctica psicoanalítica de proyectar la proyección— que ofrece el sueño de disipar cualquier sombra de vulnerabilidad frente al poder de desorganización de las respuestas somáticas y afectivas que socavan la fortaleza del yo y la vacían de toda visión racional y incorpórea, tanto como de su fantasía de agencia soberana sobre la precariedad enmarañada e interdependiente de un cuerpo tembloroso. Basándose en la reelaboración que hace Giorgio Agamben de la genealogía histórica foucaultiana del *dispositivo* de poder en la formación del sujeto, como aquel “aparato” “en el que y por el cual se realiza una pura actividad de gobierno desprovista de cualquier fundamento en el ser” (es decir, “los aparatos deben siempre implicar un proceso de subjetivización, deben producir su sujeto”), el libro *Escenas de Proyección* se toma en serio la instrumentación del inconsciente en la escena psicoanalítica de proyección, entendida como dispositivo de proyección pero también de re-proyección de lo que el sujeto no va a admitir. Este proceso apunta a la historia de la conformación de la fortaleza del ego por proyección paranoica y que, al mismo tiempo, brinda una manera de abordar analíticamente la difícil cuestión de cuáles puede ser las otras agencias laterales a lo largo de la escena de proyección, aportadas por otras formas de ser y devenir, además de la sujeción del yo y sus objetos abyectos.¹⁴

14 Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella, Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 11. Acerca de la agencia lateral, ver Lauren Berlant, *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020 [2011].

Escena de proyección 2:

Las metáforas técnicas para el funcionamiento del inconsciente que hacen uso de instrumentos filosóficos modernos, la elaboración del mecanismo de proyección en la paranoia, la melancolía y la vida psíquica en general, y el uso de la proyección para contrarrestar la superstición, recurren todos por igual a la historia de los aparatos proyectivos como dispositivos de sujeción, pero también proporcionan un medio para entender e intervenir en las formas en que las técnicas de proyección paranoica producen el sujeto espectral de la visión racional.

Escenas de proyección se propone la tarea de contar la historia de la proyección de imágenes como un relato del ejercicio de lo que el psicoanálisis teorizó como un mecanismo y una serie de prácticas para desarrollar y sostener la fantasía de la fortaleza del yo. En contraste con Jung, las metáforas de instrumentos que usó Freud para el inconsciente estaban compuestas por un conjunto de dispositivos de grabación, proyección, ampliación y escritura (el microscopio, la cámara fotográfica, la cámara oscura, los procesos fotográficos de revelado, positivos y negativos, y el *Wunderblock*), irreductibles a una forma icónica simple o a una forma única que pudiera confundirse con un aparato determinado, ya sea de uso experimental o terapéutico. Esta elaboración altamente teórica de citas de aparatos reales, para la confección de máquinas montadas por la imaginación que no cumplen ninguna función directa, puede entenderse en términos del esfuerzo ambivalente de Freud de distanciar su tratamiento (la “cura por la palabra”) de aquellos que recurrían a los instrumentos de contacto (incluida la manipulación genital) y la experimentación directa con aparatos técnicos.¹⁵ En su obra publicada se puede notar la ambivalencia, por ejemplo, en la relegación a una nota al pie de la referencia que hace

¹⁵ Karen E. Starr y Lewis Aron, “Women on the Couch: Genital Stimulation and the Birth of Psychoanalysis”, *Psychoanalytic Dialogues* 21 (4): 373–92, 2011.

Freud (en la edición de 1919 de *La interpretación de los sueños*) a la aplicación experimental por su colega Otto Pötzl de una nueva variante animada de la linterna mágica conocida como “taquistoscopio” (literalmente “vista rápida”). Si bien distinguía entre “este nuevo método de estudiar experimentalmente los sueños y la rudimentaria técnica anterior, que consistía en introducir en su contenido estímulos que perturbaban el sueño”, Freud insistió no obstante en que las preguntas planteadas por el artículo de Pötzl de 1917 iban mucho más allá del alcance de la su propia obra sobre los sueños.¹⁶

A pesar de estos reparos, la elaboración que hace Freud de las máquinas montadas imaginariamente también debe ser considerada desde la perspectiva de su propia experiencia, de su vida cotidiana y de sus prácticas como coleccionista y observador. Freud asistió a las conferencias de Jean-Martin Charcot sobre la histeria en la Salpêtrière, donde Charcot usaba la linterna mágica para experimentar con la hipnosis,¹⁷ y coleccionó placas de linterna pintadas que permanecen en gran parte sin catalogar en la colección del Museo Freud, las que incluyen diapositivas, por ejemplo, con imágenes del mundo homosocial de los marineros confraternizando a bordo de un barco. La obra de la artista contemporánea Susan Hiller “Curiosidades de Sigmund Freud” (2005) nos muestra un conjunto de ocho portaobjetos de vidrio para una linterna mágica, llamados “curiosidades en miniatura para el microscopio” y que Freud también coleccionaba.¹⁸

16 Sigmund Freud, *Obras completas*. Vol. 4. *La interpretación de los sueños (primera parte)* (1900), ed. y notas James Strachey, trad. de José Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, 1991 [1899], p. 197.

17 Acerca del uso de imágenes de linterna mágica en los experimentos y conferencias de Charcot, ver Jonathan Marshall, “Nervous Dramaturgy: Pain, Performance and Excess in the Work of Dr. Jean-Martin Charcot, 1862–1893”, *Double Dialogues* 4 (Winter 2003), http://www.doubledialogues.com/archive/issue_four/marshall.htm/ marshall.htm.

18 Actualmente sin catalogar en el Museo Freud.

Aprovechando la metáfora material del inconsciente, las impresiones de Hiller, realizadas mediante la proyección ampliada de puntos negros microscópicos que están sobre las placas, explotan el procedimiento de ampliación para revelar un fondo de lo visible, y mostrar de esta manera la forma en que esos puntos diminutos y opacos, cuando son proyectados, se resuelven ambiguamente en presencias que apenas comienzan a delinearse, como la profundidad ilegible pero extrañamente sugerente de los cuerpos que aparecen en *Spirits Dark & Fair*. Freud escribió en cartas a su familia sobre las exhibiciones populares de linternas mágicas a las que asistió cuando estuvo en Italia, y como relata Siegfried Zielinski en su capítulo sobre el libro *Natural Magic* de Giambattista della Porta,¹⁹ estaba lo suficientemente interesado en los distintos tipos de dispositivos de refracción y reflexión descritos en los primeros experimentos modernos, como para haber instalado en su oficina de Berggasse 19 en Viena un espejo reflector especial que le permitía ver otras partes de su residencia, como el dormitorio reflejado en el vidrio.²⁰ El objetivo de reunir estos rastros materiales de la inmersión de Freud en la cultura de la proyección no es encontrar una pistola humeante o una linterna mágica apuntando a su cabeza. Más bien, se trata de subrayar el arraigo cultural y material de las metáforas técnicas que elabora Freud para hablar del inconsciente.

Para destacar que el inconsciente realizaba un conjunto complejo de funciones (recibir, inventar, recombinar, negar, invertir, transformar la catexis o carga libidinal, revertir el afecto y proyectar), Freud elaboró el “instrumento anímico” como un dispositivo compuesto o un agenciamiento de múltiples sistemas

19 Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, trans. Gloria Custance, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

20 Sobre las cartas desde Italia, ver *The Letters of Sigmund Freud*, ed. Ernst L. Freud, trad. de Tania Stern y James Stern, New York: Basic Books, 1975, pp. 261–63. Sobre los espejos, ver Siegfried Zielinski, op.cit. p. 95. Sobre la disposición del espejo en la oficina-residencia de Freud, ver Peter Weibel, “Freud und die Medien/Freud and the Media: Foto Fake II”, *Camera Austria* 36: 3–21, 1991.

interconectados.²¹ En *La interpretación de los sueños*, deja claro que puede representarse como un microscopio compuesto o un aparato fotográfico, pero estos ejemplos difícilmente agotan la analogía: Freud señala que “deberíamos imaginarnos el instrumento del que se valen las operaciones del alma como si fuera un microscopio compuesto, un aparato fotográfico, o algo semejante”.²² En la “Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis” de 1912, el aparato fotográfico es reemplazado por la química de la fotografía; Freud habla allí del “proceso negativo” y el “proceso positivo” para explicar la relación entre la actividad consciente e inconsciente, subrayando que no todas las impresiones negativas pueden ser admitidas en el proceso positivo y, por lo tanto, culminar en una imagen revelada.²³ En “Resistencia y Represión”, la conferencia XIX de la *Doctrina general de las neurosis*, Freud desplazó el aspecto químico de la fotografía y la analogía con el proceso negativo/positivo para devolvernos a la topografía que podríamos inferir de la discusión espacializada del “aparato fotográfico” que se encuentra en *La interpretación de los sueños*.²⁴ En lugar de una única cámara oscura con forma de caja o de sala independiente que se corresponde con la psiquis, abierta directamente a una realidad externa, en la obra de Freud sobre las neurosis el inconsciente ocupa un “gran vestíbulo” y la conciencia se encuentra en un “salón” contiguo:

Equiparamos entonces el sistema del inconsciente a un gran vestíbulo donde las mociones anímicas pululan como individuos separados.

21 Freud, *Interpretación de los sueños*, p. 534.

22 *Ibid.*, p. 535. El énfasis es mío.

23 Sigmund Freud, “Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis”, en *Obras completas*, Vol 12. *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente. Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras (1911-1913)*, ed. y notas James Strachey, trad. de José Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, 1991 [1912], p. 276.

24 Sigmund Freud, “Resistencia y represión”, Conferencia XIX en “Doctrina general de las neurosis”, en *Obras completas* Vol 16 (1916-17), Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

En este vestíbulo se incluye otro más estrecho, una suerte de salón en el que está presente también la conciencia. Pero en el umbral entre ambos espacios está en funciones un guardián que examina las mociones anímicas singulares, las censura y no las deja entrar en el salón si excitan su desagrado.²⁵

En lo que Sarah Kofman llama el modelo freudiano de cámara oscura del sujeto, el observador está dividido y vitalmente limitado en su visión.²⁶ Si bien son adyacentes, las habitaciones del modelo de Freud están divididas por un umbral cuyo guardián decide qué impulsos, personificados como “individuos separados”, pueden ser admitidos en el salón. El observador no solo se multiplica sino que también se divide en individuos que tal vez nunca pasen a la conciencia, un guardián censor y una “conciencia como espectador” que, sin embargo, se encuentra impedida de ver directamente la entrada con todas esas versiones forcluidas del yo que “pululan” en ella. Freud relativiza esta versión espacial del aparato, insistiendo en que “estos burdos supuestos acerca de los dos espacios, del guardián en el umbral entre ambos y de la conciencia como un observador situado al final de la segunda sala tienen que significar, pese a todo, una aproximación muy gruesa al estado de cosas real”.²⁷ Y sin embargo, señala que “no son para despreciar”, una indicación de la fecundidad y la utilidad de tales metáforas técnicas para la concepción dinámica que Freud tenía del inconsciente, de la vida cultural y de su malestar.²⁸

Además de esta adaptación de las metáforas instrumentales de la cámara oscura y del microscopio, el análisis que hace

25 Ibid., p. 270.

26 Sarah Kofman, *Camera Obscura: Of Ideology*, trad. Will Straw, Ithaca: Cornell University Press, 1999 [1973], pp. 21–23.

27 Freud, “Resistencia y represión”, p. 271.

28 Ibid..

Freud en “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII” (1923) de la proyección como síntoma de aquello que la modernidad niega (la susceptibilidad a la influencia proyectada retrospectivamente sobre la creencia supersticiosa en la agencia demonológica) y, a la vez, como técnica de análisis, sirve de testimonio no solo del residuo de pasados “primitivos” reprimidos, sino también del complejo legado de experimentos modernos y métodos iluministas en la llamada Revolución Científica. No es casualidad que la óptica de principios de la modernidad, específicamente las tecnologías de proyección, hayan jugado un papel crucial en el desarrollo de los conceptos y técnicas clave del psicoanálisis. Cuando en *Totem y Tabú* (1913), Freud llama a la proyección un “particular mecanismo psíquico” y en *La interpretación de los sueños* (1899), nos pide que nos imaginemos la psiquis—el “escenario de los sueños”, el “instrumento del que se valen las operaciones del alma”—como un instrumento que se asemeja “a un microscopio compuesto o un aparato fotográfico”, de lo que se trata no es simplemente de una construcción mecanicista del cuerpo que tiene antecedentes modernos en la obra de Descartes y de tantos otros.²⁹ Se trata de una especie de argumento por demostración, es decir, una lección que recurre a instrumentos para demostrar el funcionamiento de las operaciones del inconsciente y del mecanismo de proyección en la formación de la fortaleza del yo y su potencial descomposición.

Estos esfuerzos para explicar el funcionamiento del aparato psíquico y demostrar la existencia del inconsciente están atravesados por la analogía con los instrumentos oculares cuyo medium es la imagen, cuyo contexto de aparición es la cámara oscura y cuya función es representar al sujeto (como una semblanza artificial de procesos humanos), aunque también afecten performativamente al sujeto espectador. En este sentido, el recurso de Freud a la analogía con aparatos ópticos y tecnologías de proyección está lejos de ser arbitrario. Estas

29 Sigmund Freud, *Obras completas* Vol 13. *Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*, ed. y notas James Strachey, trad. de José Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, 1991 [1919], p. 67; Freud, *Interpretación de los sueños*, op.cit., pp. 529-30.

metáforas instrumentales permiten que los lectores puedan imaginar el análisis como una operación visual, un espectáculo óptico que no representa sino que actúa sobre la psiquis. Si bien está basada en las convenciones del Iluminismo y su operación de iluminar una cámara ocluida, la proyección del material psíquico juega un papel central en la elaboración del psicoanálisis, no solo en la teoría de la proyección, sino también como objetivo rector del psicoanálisis, esto es, el esfuerzo no solo por echar luz sino por devolver al interior de la psiquis lo que había sido desplazado hacia afuera.

En última instancia, el interés de Freud en las creencias y prácticas religiosas y científicas de la Europa del siglo XVII fue menos discutido y, en muchos sentidos, más subterráneo, lo que resultó crucial para su formulación de la tarea del psicoanálisis y su recurso a la lucha contra la proyección con una especie de espectáculo de contra-proyección. En *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), Freud generaliza la proyección como un rasgo normativo de la vida cotidiana:

Creo, de hecho, que buena parte de la concepción mitológica del mundo, que penetra hasta en las religiones más modernas, no es otra cosa que psicología proyectada al mundo exterior. El oscuro discernimiento (una percepción endopsíquica, por así decir) de factores psíquicos y constelaciones de lo inconsciente se espejea —es difícil decirlo de otro modo, hay que ayudarse aquí con la analogía que la paranoia ofrece— en la construcción de una realidad suprasensible que la ciencia debe volver a mudar en psicología de lo inconsciente.³⁰

Freud desarrolla además su teoría de la proyección en "Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente"

30 Sigmund Freud, *Obras completas* Vol 6. *Psicopatología de la vida cotidiana*, ed. y notas James Strachey, trad. de José Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, 1991 [1901], p. 251.

(1911), también conocido como el caso Schreber, y en *Tótem y tabú*, donde Freud articula el objetivo del psicoanálisis como una “retraducción” o inversión del mecanismo de proyección: “hasta entonces los hombres primitivos, mediante proyección hacia afuera de percepciones interiores, habían desarrollado una imagen del mundo exterior que nosotros ahora, con nuestra percepción consciente fortalecida, tenemos que retraducir a psicología”.³¹ Pero no se especifica cómo se efectuará esa transformación o retraducción, solo que depende de una “percepción consciente fortalecida”. Si bien el uso del posesivo “nuestra” afirma la posesión de tales facultades mejoradas, también podría verse en ella un motivo para recurrir al lenguaje de los instrumentos ópticos que suelen estar asociados precisamente con la intensificación la percepción por medio del enfoque, la ampliación e incluso alteraciones como el cambio de dirección señalado por la repetición del prefijo “re” en “retraducción”. Este doble movimiento de proyectar la proyección no es no tan simple como eliminar la proyección, sino más bien una forma de lidiar analíticamente con los aspectos abyectos y opacos del sujeto y una forma de hacer historia que rechaza la clausura triunfalista de un período como alteridad histórica fosilizada o como el tiempo homogéneo vacío de un presente continuo.

Escena de proyección 3:

La escena de proyección es un aparato de poder y una metáfora maquinaica que produce un sujeto mediante dispositivos de traslado que lo sacan de su cuerpo frágil, vulnerable y material, para producir la fantasía de una visión racional e incorporeal, inmune al traslado en su otra acepción —el traslado del afecto, la creencia, el delirio sensorial y cognitivo, la pasión y la respuesta somática—.

31 Freud, *Tótem y tabú*, op.cit., p. 70.

En sus técnicas de ampliación y alteración y, fundamentalmente, en el movimiento que implica la transferencia de luz y efectos visuales de la máquina a la pared o pantalla, las tecnologías de proyección de imágenes, incluso en su forma más básica, funcionan como dispositivos de traslado.³² En esta traducción de un más allá a un más acá de la imagen tal como aparece en la pared o la pantalla, las tecnologías de proyección atraviesan el espacio, pero también pueden dar el efecto de moverse a través de la geografía y el tiempo, haciendo que lo geográficamente distante aparezca más cercano, que lo muerto o inanimado adquiera una apariencia de vida, y que el pasado o lo superado recupere el brillo de la presencia. Pero esta serie de traslados que gobiernan lo que aparece y cómo aparece funcionan por un efecto de transporte no solo hacia el fuera de la escena, sino hacia lo inmaterial e incluso lo imposible. Mucho se ha hablado de la ostensible ocultación del artefacto, como si el funcionamiento del aparato fuera visible o invisible sólo sobre la base de si puede verse o no la máquina, su funcionamiento interno y el resultado de sus operaciones. Sin embargo, a lo que me refiero es a un efecto bastante diferente que depende de la configuración y el acto de proyectar, mas allá de si se puede o no se puede ver la fuente de luz, los lentes, los contornos de la habitación o de la caja, el mundo fuera de la habitación y/o las diapositivas. Es decir, lo que la escena de proyección promete ejecutar es un truco de magia performativa bastante diferente al de esconder o revelar las palancas o al hombre detrás de la escena. Lo que constituye el asombroso efecto de traslado de la escena de proyección, en la producción del sujeto imaginario de la razón, es mas bien que la vulnerabilidad, precariedad e interdependencia del cuerpo, tanto como la posición del espectador implícito, estén ausentes

32 Para una discusión sobre los diferentes sentidos de lo proyectual, ver Dominique Païni, “Should We Put an End to Projection?”, trad. de Rosalind Krauss, *October* 110: 23–48, 2004. El ensayo es una traducción abreviada del ensayo que apareció previamente en el catálogo *Projections: Les transports de l’image*, Paris: Éditions Hazan, 1997. Para una indagación diferente de los sentidos de lo proyectual, ver la obra más reciente del especialista en arte y medios Siegfried Zielinski, “Es gibt Bilder... / There Are Images...”, trad. de Gloria Custance, en Siegfried Zielinski et al., *Andreas M. Kaufmann: Here You Are*, Cologne: Salon, 2000, pp. 10–30.

del lugar que ocupa ese hombre, un efecto que precisamente *no* está representado en la imagen ni en la pantalla. Pero si este engaño logra llevarse a cabo, nunca es de una vez y para siempre: de allí las tácticas de repetición para su producción y, podríamos decir, su reproducción mecánica por medio del entrenamiento que proporciona su ejercicio recurrente. Voy a servirme de la historia de la proyección de imágenes; más específicamente de su uso a principios de la modernidad como dispositivo experimental y pedagógico de entrenamiento del espectador, para plantear de manera más general el argumento de que las tecnologías para proyectar una imagen son herramientas de enseñanza que no reforman sino que producen, incluso cuando no son literalmente empleadas en el aula. La escena de proyección está montada para ensayar una escena de educación mediante la práctica de separar el cuerpo de la imagen proyectada y de la pantalla, pero también es una escena que, incluso cuando trata de desplazar la vulnerabilidad del espectador, no excluye la posibilidad de transformaciones afectivas, de alucinaciones y de transporte de efectos somáticos y materiales.

Para desarrollar este argumento a favor de la producción del sujeto imaginario de la razón mediante dispositivos de transporte desmaterializantes, voy a trabajar, tomándomelas muy en serio, grandes y pequeñas escenas pedagógicas, mostrando todo lo que puede producirse a partir del caso menor, el análisis de detalles, el mero ejemplo. Así, por ejemplo, una de las muchas láminas que ilustran los experimentos de demostración pedagógica que forman parte de *Rational Recreations* [Recreaciones racionales] (1774) de William Hooper, una obra de cuatro volúmenes diseñada para la educación científica popular, es un grabado destinado a acompañar las instrucciones de Hooper sobre el uso de la linterna mágica y de una de sus variantes, la máquina de fantasmagorías, que proyectaba sus imágenes sobre una pantalla de humo. En la parte superior de una lámina hay dos ilustraciones de placas deslizantes de linterna mágica que llevan representaciones pintadas de una máquina de transporte literal y sobredeterminada: el cronotopo del barco de la fantasía

imperial y el imperio naval, la bodega del barco de esclavos y la constitución del mundo transatlántico.³³ Pero las diapositivas pintadas son una parte crucial de la linterna mágica como metáfora maquina y vehículo de transporte en un sentido que va mucho más allá del registro icónico del barco cargado y armado de la conquista naval, el comercio y la exploración y de la “hidra de muchas cabezas” de las tormentas marítimas, los motines y las revueltas.³⁴ Las diapositivas —una que muestra el mar abierto, la otra llena de embarcaciones a vela— brindan una representación de las aguas que, gradualmente, se desplazan desde la simulación visual de un mar calmo hasta el movimiento dramático de una “furiosa tormenta”. Hooper proporciona instrucciones detalladas acerca de cómo pintar estas placas de manera verosímil y cómo manipularlas para producir una “tempestad” amenazante. Al superponer las dos diapositivas en la linterna mágica, agitándolas hacia arriba y hacia abajo e incrementando el movimiento, se puede orquestar una tormenta perfecta, perfecta en el sentido de una tormenta de movimiento cuidadosamente orquestada que traslada al espectador desde un estado de calma al de una agitación violenta que culmina con el triunfo de una tranquilidad reconfortante.

Al enseñarle a los lectores a mover las diapositivas en ambos sentidos, de la calma a la tormenta y de la tormenta de vuelta a la calma, Hooper también proporciona una fantasía que circula en la época sobre el triunfo del Imperio naval y una versión imaginaria del movimiento de un tiempo histórico liso y sin accidentes que hace de la tormenta una excepción y una resolución literal, en el sentido de un retorno implícito al estado de cosas actuales, como si fuera a la vez un principio y un final inevitable. Como Hooper narra: “A medida que se retiran los vidrios lentamente, la tempestad parecerá amainar, el cielo se

33 Paul Gilroy, *Atlántico Negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal, 2014 [1993].

34 Peter Linebaugh y Marcus Rediker, *La hidra de la revolución. Marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico*, Barcelona: Crítica, 2005 [2000].

aclarará y los barcos se deslizarán suavemente sobre las olas”.³⁵ Aunque el texto de Hooper se dedica de manera detallada a explicar cómo crear una tempestad, debemos prestarle atención a las especificaciones igual de meticulosas sobre cómo controlar e incluso dominar la escena de caos ambiental tan vívidamente producida. A través de una tecnología, las técnicas de proyección de imágenes, Hooper hace aparecer como por arte de magia el espectáculo amenazante de un barco arrojado a un mar embravecido. Agitando los temores de fracaso técnico que la tecnología de proyección promete disipar apelando a la calma después de la tormenta, el “mero ejemplo” de Hooper realiza el trabajo no menor de intentar dominar y controlar el temor a las tecnologías que tienen el poder, tal como ha quedado demostrado, de generar las mismas amenazas que se supone que deben mitigar. Pero el verdadero trabajo de transporte de la escena de proyección parecería no estar en ninguna parte de la escena, esto es, el transporte de los espectadores dotados de un cuerpo, tan vulnerables a sus efectos como para no dejar huella alguna, como si la única evidencia somática de la configuración del sujeto fueran las náuseas y el mareo producidos por la fuerte corriente de un relato imperial cifrado y reciclado.

Si bien toda esta sección de *Rational Recreations* de Hooper está dominada por el ejemplo de cómo usar la linterna mágica para guiar a los barcos a través de una tormenta, Hooper concluye sus instrucciones citando la fuente de los textos y las imágenes: los cuatro volúmenes de *Nouvelles récréations physiques et mathématiques* (primera edición, 1769-1770), del geógrafo y médico francés Edmé-Gilles Guyot, y con una curiosa aclaración: “El ejemplo que ofrecemos aquí (dice M. Guyot) no es más que un mero ejemplo, destinado a mostrar que la máquina es capaz de producir efectos mucho más extraordinarios que los exhibidos hasta el momento”.³⁶ ¿Qué significa servir de “mero ejemplo”? Si

35 William Hooper, *Rational Recreations, in which the Principles of Numbers and Natural Philosophy Are clearly and copiously elucidated by a Series of Easy, Entertaining, Interesting Experiments*, 4 vols., London: L. Davis et al., 1774, vol. 2: p. 41.

36 Ibid., vol. 2, p. 42. Ver Edmé-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, 4

nos quedamos con lo que se dice y figura directamente en este ejemplo de cómo usar la linterna mágica, lo que encontramos es un intento de manejar aguas tormentosas junto con amenazas reales y temores concomitantes de muerte y de pérdidas materiales, animales y humanas, con todo el peso que conllevan esas cargas, a través de la orquestación de un espectáculo en el que nada se pierde y todo termina rápidamente en calma. Y podemos señalar también que el mero ejemplo elegido para demostrar la capacidad de la linterna mágica no solo expresa un poder de simulación alternativo y un manejo que permite la linterna de las fuerzas de la naturaleza expresadas a través de la fuerza destructiva de una tormenta marítima, sino también su poder de mediación y absorción de las funciones del barco como vehículo de la experiencia, portador de una carga que salva la distancia entre el aquí y el allá. Pero al calificar de “mero” ejemplo a esta demostración de la capacidad de la linterna para competir con los dispositivos de transporte reales, el texto de Hooper también evoca la perspectiva del enorme poder que tiene la máquina de producir “efectos mucho más extraordinarios que los exhibidos hasta ahora”. Voy a demostrar que esta eficacia mágica reprimida y, aún así, secretamente apropiada para afectar al espectador, para actuar sobre los cuerpos y la materia, constituye la acción principal de la escena de proyección como aparato de poder para la producción de un sujeto —una visión incorpórea que imagina que no puede ser visto ni afectado— y de un cuerpo susceptible de ser transportado, empujado fuera de escena por esta metáfora maquinica que activa el sentido de la metáfora como traslado.³⁷

Escena de Proyección 4: Las tecnologías para proyectar imágenes y las tecnologías de proyección involucradas en el mecanismo

vols., Paris: Chez Gueffier, 1772–75, vol 3, pp. 184–85, pl. 21.

37 Sobre la metáfora como procedimiento de traslado, ver Michel de Certeau, “Relatos de espacio”, en *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, trad. de Alejandro Pescador, México: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 127.

psíquico de la paranoia, la dinámica de la melancolía y el ejercicio de la “agencia especial” que toma al yo como un objeto excecrado y disciplinado, configuran la fortaleza del ego y producen el sujeto imaginario de una razón carente de cuerpo, transportando la vulnerabilidad corporal, la superstición y la susceptibilidad por medio de un desplazamiento proyectivo que fija los anti-tipos del sujeto, los “otros” del Imperio, de adentro y de afuera.

Al entender la escena de la proyección como un aparato de poder que produce un sujeto mediante dispositivos de traslado, *Escenas de proyección* reconsidera los relatos de la modernización y de la constitución del sujeto como observador incorpóreo y autónomo ocupándose de lo que la escena intenta dejar en las sombras: esas partes del sujeto que amenazan al ego y a la identidad; los aspectos vulnerables de la corporeidad; la dimensión reprimida de la historia; los entretelones de la visión; las dudosas, engañosas, impredecibles o, lo que es más importante, incognoscibles dimensiones del saber; las dependencias que diseminan la agencia que el sujeto no maneja; proyectado sobre aquellos que se convierten en “blanco” de la inversión satírica en tanto objetos abyectos hechos para soportar el peso de lo vulnerable, de lo incontrolablemente corporeizado, perverso, impresionable, supersticioso y “primitivo”.³⁸

Para desarrollar este argumento, *Escenas de proyección* establece un diálogo directo con *Techniques of the Observer* [Técnicas del observador] (1990), el innovador e influyente relato del historiador del arte Jonathan Crary sobre el surgimiento de un nuevo tipo de observador localizado en la Europa del siglo XIX.

38 Ver en particular Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2003; Judith Butler, *Mecanismos síquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, trad. de Jacqueline Cruz, Madrid: Cátedra, 2001 [1997]; Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2002 [1994]; Teresa Brennan, *History after Lacan*, London: Routledge, 1993; y Félix Guattari, *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 2011 [1992]. La revisión de las críticas del psicoanálisis feminista de la mirada y del aparato cinematográfico está fuera de los límites de este proyecto, pero ver especialmente Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible*, trad. de Alfredo Brotons, Madrid: Akal, 2009 [1996], pp. 125–61

Este observador moderno, repositionado fuera de las relaciones fijas adentro/afuera, se desarrolla en contra y a partir de la rígida estructura espacial de lo que él denomina el “modelo jurídico de la cámara oscura”, a partir del cual, sostiene, ocurre en el siglo XIX una ruptura radical. Crary lee la cámara oscura como un régimen escópico dominante de visión racional, que desplaza las posibilidades de invención y fantasía inherentes al cuarto oscuro de la linterna mágica. En el capítulo “La cámara oscura y su sujeto”, la cámara oscura como modelo de visión racional aparece separada de la linterna mágica, que deviene metáfora maquinica tanto como depósito de las posibilidades disruptivas de la cámara oscura. Aunque a primera vista reconoce su potencial perturbador e incluso subversivo, el proyecto de Crary traza un desarrollo “en paralelo” de la linterna mágica, opuesto al que se da al interior de la cámara oscura. Así, el uso que hace la linterna mágica del cuarto oscuro con fines de proyección es repensado como una invasión desde afuera, la “apropiación” del aparato por parte de lo que Crary caracteriza como un sistema de creencias foráneo. Por mi parte, yo sugeriría que este capítulo fundamental de la hipótesis más amplia de Crary sobre las técnicas disciplinarias emergentes de regulación de la visión en el siglo XIX refuerza las operaciones de proyección que están funcionando en la producción de un sujeto imperial de la ciencia y la razón, desplazando su vulnerabilidad a las ilusiones y efectos sobre figuras de la “otredad”.³⁹

Si la cámara oscura puede ser leída como el modelo de una visión racional ejercida por los hombres de ciencia de las metrópolis europeas, se trata de un modelo que depende fundamentalmente de una bifurcación entre la cámara oscura y la linterna mágica y entre el sujeto de la “impresión exacta” y los sujetos impresionables, un estereotipo ampliamente difundido en los grabados de imágenes del siglo XVIII que representaban a la linterna mágica como la máquina fantástica de deseos, maravillas y metamorfosis, desplegando sus poderes

39 Jonathan Crary, “The Camera Obscura and Its Subject”, en *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, p. 33.

en manos de significativos monos entre audiencias de mujeres y niños de la metrópoli. Consideremos, por ejemplo, el grabado satírico “La Lanterne Magique” de Jean Ouvrier (publicado en París en 1765, grabado de J.E. Schenau), donde el público del espectáculo de la linterna mágica aparece retratado como un grupo familiar de una madre con sus tres hijos.⁴⁰

Utilizando la iconografía de una bacanal erotizada de diabólicos híbridos animal-humanos, el grabado explota las posibilidades técnicas de la linterna para crear simulacros, alterar lo que muestra y afectar a sus espectadores. Una versión portátil de la linterna en el primer plano de la lámina, entre sombras, proyecta la imagen de la cara oculta de los cuatro espectadores. En la imagen proyectada, los dos niños se transforman en versiones monstruosas y gigantescas de sí mismos. El pequeño espectador que mira sonriente la imagen se convierte en un demoníaco híbrido animal-humano con el torso desnudo, poderoso y triunfante, mientras que el niño espectador que levanta las manos, como sorprendido o asustado, reaparece como la pata visible de un sátiro implícito cuyas manos tiran ahora de una cuerda que rodea la cintura de la figura materna, convertida en una bruja cautiva montada en una escoba.

Sin embargo, la imagen proyectada no solo altera, sino que también revela posibilidades ocultas y reprimidas de desorden promiscuo. La niña espectadora reaparece despojada de su vestido y su cofia para dejar al descubierto grandes cuernos, pechos voluptuosos y las patas de animal de la mujer demoníaca, pequeña pero desarrollada, que bien ya es o que podría llegar a ser. La imagen proyectada modifica el afecto, sustituyendo una sonrisa por un ceño fruncido, una expresión de sorpresa o miedo por el gesto celebratorio de hacer sonar un cuerno, y una sonrisa furtiva por el gesto de sacar la lengua en una muestra abiertamente lasciva de excitación. Y también transpone las relaciones del grupo familiar en formas sexualmente sugestivas,

40 David Robinson, *The Lantern Image: Iconography of the Magic Lantern, 1420–1880*, London: Magic Lantern Society, 1993, p. 27, fig. 52. Ver también la primera de una serie de imágenes adicionales, David Robinson *The Lantern Image*, London: Magic Lantern Society, 1997.

homoeróticas e incestuosas, sentando a la niña convertida en mujer demoníaca a horcajadas de la figura materna y poniendo a los niños convertidos en hombres a tirar de ella desde adelante y a empujarla por la espalda hacia un lugar fuera del marco, a realizar actos contra normativos implícitos, no directamente representados, desafiantes de los tabúes. Al mismo tiempo, la direccionalidad de la proyección es crucial para el trabajo que realiza el grabado. Su representación cómica del espectáculo de la linterna mágica coloca a los espectadores iluminados —la mujer y los tres niños— mirando hacia la fuente de proyección, de manera que la imagen de la linterna mágica se proyecta sobre sus cuerpos (y, se infiere, dentro de ellos), con el delantal blanco de la niña convertido en un doble de la sábana blanca de la pantalla de tela improvisada que se encuentra detrás de ella. Las facultades mágicas de la maquinaria proyectiva para alterar sustancialmente al observador se proyectan hacia y sobre aquellos que son representados como el reverso del hombre racional. Al colocar estas figuras del espectador vulnerable en el camino de la proyección, el grabado construye el espacio del observador de la totalidad del espectáculo: la posición visual que engloba todo el dispositivo, su operador, las figuras del espectador impresionable y la imagen proyectada, como la perspectiva fantástica del sujeto de una razón sin cuerpo, desafectada y ostensiblemente recta e inalterable.

En la lámina del grabador francés Jean-Baptiste-Antoine Guélard de sus *Singeries*, publicado en 1741-1742 (grabado basado en la pintura de Christophe Huet), el proyeccionista responsable del manejo de la linterna mágica está representado como un mono.⁴¹ El mono proyeccionista demostró ser un recurso cómico muy conveniente, un procedimiento adaptado por el escritor francés de finales del siglo XVIII, Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), para su colección de fábulas publicada por primera vez en París en 1792. El cuento “El mono que muestra la linterna mágica” narra la historia de un simio que se

41 Ségolène Le Men (ed.), *Lanternes magiques: Tableaux transparents; 18 septembre 1995–7 janvier 1996, musée d’Orsay*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 27, cat. 118.

pone a manejar un proyector y monta un gran espectáculo que incluye un programa completo de diapositivas. Sin embargo, los espectadores no ven nada más que una pantalla en blanco porque se ha olvidado de encender la linterna.⁴² El mono proyccionista permanece en la oscuridad según la ley fundamental del funcionamiento del dispositivo; pero se relaciona también con el tropo dominante de la proyección de luz como metáfora maquina para el ejercicio de la razón iluminista. A medida que a lo largo del siglo XIX las fábulas de Florian pasaron por cientos de ediciones y el cuento se convirtió en el tema de grabados populares como el que se reproduce en el número de marzo de 1865 del *Magasin Pittoresque*, el mono proyccionista se transformó en el símbolo de una inteligencia engañosamente falsa, hasta el extremo de convertirse en una expresión francesa común: “*oublier d’éclairer sa lanterne*” o “olvidarse de prender la linterna”, que significa pasar por alto el punto o hecho esencial necesario para poder entender algo.⁴³

Mediante el desplazamiento de la proyección sobre figuras satíricas como las mujeres y los niños espectadores, radicalmente transfigurados por la exposición a los efectos de la linterna, y del mono que puede imitar los movimientos de insertar diapositivas pero que, en lo que respecta al mecanismo de la caja, permanece tan en blanco como la pantalla, la “magia performativa” del cuarto oscuro de la cámara oscura, con sus posibilidades de ilusionismo y transformación, fue proyectada, junto con la vulnerabilidad que le es inherente, sobre la linterna mágica y sus operadores fallidos, trasladando ostensiblemente la vulnerabilidad y la frágil materialidad del sujeto imaginario de la razón fuera de escena.

42 Jean-Pierre Claris de Florian, “Le singe qui montre la lanterne magique”, en *Fables de M. de Florian*, Paris: P. Didot l’aîné, 1792, pp. 78–80.

43 « Lanterne », *Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, ed. A. Rey and J. Rey-Debove, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1985, p. 1073.

Escena de Proyección 5:

En tanto aparato que produce su propio sujeto, la escena de proyección no es un diagrama estático de poder ni una arquitectura fija, sino más bien un montaje pedagógico que opera a lo largo de una variedad de lugares como una “máquina de influir”, de entrenamiento constante y ejercicio repetitivo.

Aunque los viejos y ruidosos proyectores de carrusel, del tipo “siguiente diapositiva, por favor”, han dado paso a versiones digitales del aparato, los dispositivos que proyectan una imagen sobre una pantalla todavía ocupan un lugar central en las pedagogías de los estudios visuales, del arte y de historia del arte. Pero esto no es un repaso del destino de la clase de historia del arte con diapositivas. Con la incorporación en el aula de la proyección digital y las tecnologías de realidad virtual 3-D que colocan al espectador dentro de una espacialización virtual del objeto, el uso de diapositivas en clase puede servir para recrear los efectos alucinatorios, de alteración e inmersión atribuidos a lo “mágico” de la linterna mágica: una caracterización desplazada hacia el dispositivo que apunta indirectamente al papel modelador de la escena de proyección como aparato para producir un sujeto.⁴⁴ Hoy, cuando los medios digitales absorben las funciones y técnicas de la exhibición pedagógica de diapositivas y las pantallas de proyección de imágenes saturan literalmente nuestra vida cotidiana, es imperativo que pensemos críticamente los efectos de los aparatos proyectivos que abarcan el planeta, viajan en el tiempo y crean mundos, no como el instrumento aparentemente transparente a través del cual los objetos se transforman en imágenes proyectadas para el análisis, sino como un montaje escénico que entrena al espectador

44 Christopher L. C. E. Witcombe, “Art History and Technology: A Brief History,” <http://arthistoryresources.net/arth-technology/>. Para una intervención experimental basada en la web y una discusión sobre la clase con diapositivas y su reconfiguración de la imagen como un espacio de producción ideológica y de invención, ver Suzanne de Villiers Human, “Gender, Ideology, and Display”, *Image [&] Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative* 2 (2), 2002, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/gender/suzannedevilliershuman.htm>.

en actos donde el sujeto se pierde para poder constituirse, es decir, la recreación imaginaria de una visión incorpórea como ejercicio de la razón.⁴⁵ Al desarrollar el argumento de que la escena de proyección es un dispositivo pedagógico que persiste en este momento de ubicuidad de la pantalla en lugares que exceden el aula, *Escenas de proyección* ofrece una historia no pensada hasta ahora del método pedagógico de proyección de imágenes que rastrea esta tecnología —la cual está lejos de ser transparente o neutral— hasta escenas cruciales adentro y afuera de la metrópoli, incluyendo escenas de violencia colonial y sujeción en sus múltiples sentidos.

En síntesis, me tomo muy seriamente las tecnologías de proyección como diferentes tipos de “máquina de influir”. No se trata de simples guiños al ensayo del psicoanalista Victor Tausk, “Sobre el origen de la ‘máquina de influir’ en la esquizofrenia” (1919).⁴⁶ Si bien las escenas de la práctica de proyección pedagógica y académica pueden parecer muy alejadas de la situación analítica del paciente paranoico o esquizofrénico, la descripción de Tausk de la máquina de influir, esa “máquina de naturaleza mística” con “poderes maravillosos” que actúan sobre el paciente de manera involuntaria y no deseada, guarda importantes semejanzas con la escena de proyección de imágenes. Además de su capacidad para crear sensaciones

45 Sobre lo que él denomina la “máquina discursiva” de la historia del arte, una crítica que comienza con una reproducción de uno de los diagramas de la linterna mágica de Kircher, ver Donald Preziosi, “The Panoptic Gaze and the Anamorphic Archive”, en *Re-thinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1989, pp. 54–79. Para una breve historia del uso de la proyección de diapositivas que prepara el escenario para una propuesta de integración de los medios digitales a una pedagogía interactiva, ver Ingeborg Reichle y Thomas Lackner, «Von der statischen Präsentation zur dynamischen Interaktion: Über die Integration aww-basierter Informationssysteme in den Lehr- und Forschungsalltag kun-stgeschichtlicher Institute», en *EVA 2001 Berlin: Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie*, Berlin: GfA, 2001, pp. 41–47, e Ingeborg Reichle, Thomas Lackner, y Dorothee Wiethoff, “Neue Medien in der Bildung: Chancen und Herausforderungen kooperativen Lehrens und Lernens in der Kunstgeschichte”, *Kritische Berichte* 28 (3): 87–90, 2000.

46 Victor Tausk, “On the Origin of the ‘Influencing Machine’ in Schizophrenia”, en Paul Roazen (ed.), *Sexuality, War, and Schizophrenia: Collected Psychoanalytic Papers*, New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1991, pp. 185–219. El ensayo es una reedición de la traducción inglesa de Dorian Feigenbaum publicada en *Psychoanalytic Quarterly* 2: 519–56, 1933. Hay traducción castellana: *Trabajos Psicoanalíticos*, México: Gedisa, 1983.

y respuestas fisiológicas y motoras incontroladas, la máquina de influir es tanto una imagen proyectada por derecho propio como un proyector que hace que el paciente vea imágenes. De hecho, Tausk se refiere a esta máquina imaginada que afecta a los sujetos en cuestión desde el exterior de sus cuerpos como si fuera una “linterna mágica o un aparato de cine”.⁴⁷ El análisis de Tausk trabaja con una lógica que divide entre lo racional e irracional, entre el espectador normal y el paranoico o esquizofrénico, y entre la presencia real de un dispositivo de proyección y los efectos que produce. Pero esta lógica está fundada en una concepción de la linterna mágica como figura o, en palabras de Tausk, como “símbolo”, hecho para ver imágenes, porque el dispositivo está diseñado para ello. En el uso que hace del vocabulario que se utiliza para hablar de la proyección de luz e imágenes dentro de un espacio o cuarto oscuro y cerrado, la retórica compleja y fascinante de Tausk reproduce la escena de proyección de la que está hablando. Como dispositivo que promete en su puesta en escena un medio para “percibir el interior” y “revelar” o proyectar la proyección, la linterna mágica aparece tan densamente imbricada con la producción de la visión racional que resulta, como dice Tausk, “impenetrable”:

Dejaremos a un lado, desde ahora, la “linterna mágica” que proyecta imágenes, porque su construcción concuerda demasiado bien con el efecto que se le atribuye y porque no representa, fuera de su inexistencia, ningún error de juicio. Una superestructura racional como esta es completamente impenetrable. Si echamos un vistazo a través de las brechas de construcciones dañadas, podemos percibir el interior y adquirir por lo menos un principio de comprensión.⁴⁸

47 Ibid., p. 187.

48 Ibid., p. 192.

El estudio de Tausk se mueve de lo impenetrable de la linterna mágica, la forma más común de máquina de influir dentro del grupo más grande de casos que analiza, para pasar entonces a examinar de cerca el caso de la señorita Nataliya A., cuya “máquina de influir” toma forma humana y específicamente femenina. Tausk usa el carácter excepcional de un caso desviado como el de la señorita Nataliya A. y su fantasía persecutoria de una máquina de influir con cuerpo femenino, para plantear el argumento de que las máquinas de influir son proyecciones paranoicas del propio cuerpo de los pacientes esquizofrénicos y específicamente de los extraños órganos de sus genitales. Por muy complejo que el caso de la señorita Nataliya A. pueda ser, lo que me interesa es precisamente lo que Tausk, bajo el disfraz de la impenetrabilidad, proyecta en esta escena al mirar dentro de la máquina ginormórfica: la linterna mágica y su “superestructura racional”. Para Tausk, la “mujer” es penetrable; la linterna mágica, no. Si bien la conclusión de Tausk, que la “máquina de influir” es una negación proyectada de los genitales de los pacientes esquizofrénicos, depende de encontrar un sustituto más obvio, carnal y femenino de la linterna, la estructura de su desarrollo posterior de la teoría de la proyección paranoica retoma, sin embargo, la configuración y puesta en escena de la proyección de la linterna mágica en el cuarto oscuro. El esfuerzo de Tausk por analizar la dinámica particular de la proyección paranoica demuestra el ejercicio pedagógico de construir una visión racional, incluida la suya propia, a través de los dispositivos de proyección de luz e imágenes de la “otredad” (a menudo femenina o feminizada) en el cuarto oscuro (y aquí, vía el útero). Penetrar en la linterna o más bien en su montaje y puesta en escena es encontrar lo reprimido proyectado en las figuras sobre-determinadas de la “otredad”, pero lo abyecto, lo reprimido y reforzado en tales escenas es el sustituto o el señuelo de lo que, por tal motivo, queda desechado: la implicación corporal y vulnerable del espectador que observa la escena (en este caso, Tausk) y la magia performativa del aparato de la escena de proyección para

producir un sujeto no de una vez por todas, sino una y otra vez, en el ejercicio recurrente de un exorcismo fantaseado escena tras escena.

Escena de proyección 6:

Mientras que la escena de proyección como aparato de poder que produce un sujeto tiene una genealogía que atraviesa la historia del psicoanálisis, la historia de los instrumentos filosóficos y científicos en el seno de la llamada Revolución Científica, y la historia de la colonización, la “historia” también está incluida en la escena de proyección como configuradora de relaciones espaciales, temporales, somáticas y afectivas dinámicas que pueden invertirse, desplazarse o negarse, pero que, respecto de esas negaciones, resultan igual de productivas, residuales o persistentes. Si la escena de proyección no ha de ser una máquina para la producción de un terreno aplanado para la fortaleza del ego que busca rehacer el mundo como confirmación y consolidación de su vulnerabilidad y sensibilidad reprimidas, la escena de proyección es entonces una escena para hacer la historia de un futuro diferente, un aparato para producir una apertura mediante el rastreo de las conexiones ocultas en y a través de precisamente esas escenas de proyección que se presentan no sólo como divergentes, sino también como negación de lo que aparenta ser su localización geográfica o temporal, es decir, lo anacrónico, lo menor, lo atrasado, lo ostensiblemente superado o lo que es mejor olvidar.

Escenas de proyección piensa la proyección como un aparato de poder para la producción de un sujeto en términos de una concepción psicoanalítica de la historia como tarea de análisis y escritura, en la cual la historia es concebida como la huella de lo reprimido que insiste en la escena de proyección y, simultáneamente, como práctica de re-investimento

[*Besetzung*] de vínculos que han sido rotos y lazos apasionados abandonados, incluidos aquellos entre la escena del psicoanálisis y las escenas pedagógicas que apelan al uso de proyectores como herramientas de ilustración y de experimentación científica. En *History after Lacan* [La historia después de Lacan], la filósofa feminista Teresa Brennan demuestra que Lacan desarrolla una historia de la fortaleza del ego, lo que él llama la “era del yo”, desde la óptica del primer modernismo, con su mezcla de conocimiento autorreferencial, positivismo y objetivaciones empiristas. Produciendo relaciones a lo largo de la obra de Lacan, Brennan elabora los indicios que apuntan a una táctica lacaniana de hacer lazos para eludir la “psicosis de masas” de la “era del yo” —un trabajo que produce una reescritura de la historia al “precio de una imagen enajenada de sí mismo” o de la pérdida de la fantasía o de la psicosis de masas de un dominio soberano y del delirio paranoico en que el sujeto es capaz de proyectar aquello que se niega a reconocer, el “delirio mismo del alma bella misántropa, arrojando sobre el mundo el desorden que hace su ser”— como dice Lacan en “La agresividad en psicoanálisis”.⁴⁹ De forma enfática, la táctica en torno a las fortificaciones de la ciudadela del ego de la “era del yo”, que Brennan elabora a partir de la relectura que hace Lacan de la proyección paranoica como un proceso o máquina más general de producción de un sujeto y de lo social, consiste en hacer lazos como modo de reescribir la historia del sujeto de la que el sujeto ha sido separado. Pero este restablecimiento del vínculo no es lo mismo que una práctica de contextualismo histórico; las piezas que faltan no corresponden a un rompecabezas en el que el sujeto, intacto, encaja perfectamente. Muy por el contrario, lo reprimido en el sujeto, la propia desorganización, la volatilidad y la vulnerabilidad del yo arrojadas al mundo como algo ajeno y amenazador, es lo que hace del sujeto un todo coherente ficticio de voluntad autosuficiente y soberana que se refleja en el espejo de una realidad contextual auto-confirmatoria.

49 Brennan, op.cit. pp. 35 y 42. Ver Jacques Lacan, “La agresividad en psicoanálisis”, en *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 107.

En esta insistencia en prestar una particular atención a lo siniestro, lo volátil y lo irresoluble al nivel del texto o de la escena, las propuestas de Brennan de una historia entendida como efecto de un trabajo de reescritura en tanto práctica de reconstrucción y re-investigación de lazos, concuerdan con las observaciones que brinda Michel de Certeau en “Lo que Freud hace con la historia”, que yo también sigo. A través de la lectura de “A propósito de *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*” —el análisis que hace Freud de un caso de posesión paranoica con visiones persecutorias—, de Certeau propone un cambio radical en la praxis para el encuentro entre psicoanálisis e historia: que podamos entender el psicoanálisis no como una proyección que elimina la superstición, sino más bien como un proceso inacabado de iluminación en actos de arrojar luz que inevitablemente producen sombras; no sombras para disipar sino sombras con las que pensar y soñar en una vuelta inevitable al retorno eruptivo y recursivo de lo reprimido dentro de la escena de proyección y de análisis.⁵⁰ A la luz de esta toma de la escena de proyección como espacio para la escritura de la historia, el movimiento interno de los capítulos y el arco más amplio que traza este libro ejecutan un movimiento de volver al futuro, yendo y viniendo entre tiempos y geografías, para pensar psicoanalíticamente en la complejidad dialéctica de un poder de proyección que produce la ilusión del sujeto inmune de la visión racional y, al mismo tiempo, para pensar lo abjurado y la huella como sombras de historias o de archivos dentro de la escena de proyección, como orificios abiertos hacia formas de devenir inminentes.

Permítanme dedicarme ahora a esbozar los contornos del argumento que *Escenas de proyección* plantea sobre el dispositivo de la escena de proyección como una pedagogía compleja y cambiante para la formación y reconfiguración del sujeto. Esta reformulación se lleva a cabo en cinco capítulos, cada uno de los cuales está dedicado a relacionar una modalidad particular

50 Michel de Certeau, “Lo que Freud hace con la historia: A propósito de *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*”, en *La escritura de la Historia*, trad. de Jorge López Moctezuma, México: Universidad Iberoamericana, 1999, pp. 273–291.

de proyección psicoanalítica, junto con el proceso complejo de introyección que le corresponde (proyección paranoica, proyección mórbida, introyección, la “sombra del objeto” proyectada a través del yo en la melancolía y la proyección imaginativa), con dispositivos y técnicas específicas de proyección (la cámara oscura, la linterna mágica, el phantoscopio, el microscopio solar, el prisma, autómatas capaces de comer, la posesión espiritual, la proyección de sombras y la proyección prismática) a través de escenas que cruzan y conectan centros y márgenes, metrópolis y periferia.

El primer capítulo, “La proyección paranoica y el sujeto fantaseado de la razón”, está dedicado a desarrollar el argumento central del libro, a saber, que los primeros dispositivos modernos para proyectar una imagen (la cámara oscura, la linterna mágica y sus variantes) consistían en una forma de saber y un método de producción de efectos de poder que denomino “proyección paranoica”. Y lo hace a través de un doble movimiento: por un lado, provee una genealogía de los medios para la teoría de la proyección de Freud; por otro, analiza dichos dispositivos como ejercicios inciertos e incompletos de proyección paranoica. El capítulo plantea el argumento histórico bidireccional de que la teoría de la proyección paranoica se desarrolló a partir de los primeros dispositivos modernos para proyectar una imagen que también formó parte de la misma dinámica descrita por el concepto teórico. El capítulo se abre con los escritos de Freud sobre proyección e introyección. En lugar de simplemente repetir los argumentos de textos bien conocidos en los que Freud echa luz sobre la religión como una forma de ilusión (*El malestar de la cultura*, *Totem y tabú* y “El futuro de una ilusión”), me ocupo del estudio del caso del pintor Christoph Haitzmann publicado en 1923 bajo el título de “A propósito de *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*”, colocándolo en relación con el trabajo más conocido de Freud sobre la proyección paranoica en el caso Schreber. Continúo con el análisis de los primeros textos modernos sobre óptica, matemáticas y física, desde Johannes Kepler hasta Willem Jacob’s Gravesande, mostrando que la

producción del sujeto imaginario de la visión racional dependía de la demostración atenta y la internalización subjetiva de una versión paranoica de la proyección.

El segundo capítulo, “El imperio a través de la linterna mágica”, aborda la imbricación del psicoanálisis y el colonialismo en la escena de proyección como una forma de reabrir la cuestión en apariencia imposible de psicoanalizar del colonialismo, mientras se descoloniza el psicoanálisis. El capítulo retoma el concepto psicoanalítico de proyección mórbida para dar cuenta de la formación de la “fortaleza del yo” mediante violentas abyecciones. Planteo que el concepto psicoanalítico de proyección no solo nos lleva a una importante problematización del par binario “yo/otro”; también nos lleva, en un sentido material, a las mismas técnicas que entran en juego en su producción. A través de diferentes casos de estudio, el capítulo elabora la linterna mágica como un vehículo teórico a mano y un tropo satírico para demostrar hasta qué punto “Asia”, “África” o “América” no funcionaron eficazmente como una pantalla en blanco en un “más allá” seguro y distante, debido a la forma en que el dispositivo estaba fundido en lo que mediaba, e infundido de él.

En el tercer capítulo, “El imperio contraataca”, exploro cómo funciona la introyección como una respuesta compleja a la proyección mórbida. El capítulo hace hincapié en la inquietante similitud entre la melancolía y la introyección, en la forma violenta que ambas tienen de moldear al sujeto mediante un ejercicio de internalización de una instancia de castigo. El capítulo se ocupa, en los casos que analiza, de las formas en que la dócil sujeción a la autoridad colonial se asemeja a la melancolía crítica que parecería ser su antídoto, una introyección que se niega a dejar ir la injuria, la vergüenza y las incalculables pérdidas que no pueden ser lloradas porque ni siquiera cuentan como tales.⁵¹

51 Ver, especialmente, Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, trad. de Nicolás Rosa, Madrid: Siglo XXI, 1988 [1980]; Homi Bhabha, “Postcolonial Authority and Postmodern Guilt”, en Lawrence Grossberg et al. (eds.) *Cultural Studies*, New York: Routledge, 1992, pp. 56–68; y Butler, op.cit. Ver también Douglas Crimp, *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

La reflexión que hace el capítulo sobre la introyección funciona como punto de apoyo del argumento general del libro sobre la inestabilidad volátil de la escena de proyección que abarca tanto el espacio de la ciencia metropolitana (capítulo 1) como el del conflicto colonial (capítulo 2). La introyección devuelve con violencia la turbulencia perturbadora que aparece en cualquier intento de proyección de la vulnerabilidad del testigo, asimilada como superyó que vigila y castiga, y proyectada sobre los “otros” abyectos, de cuyas violentas represalias el ego trata de defenderse y por las cuales se siente amenazado.

El cuarto capítulo, “A lo largo de las sombras del Iluminismo”, comienza con la melancolía y la sombra del objeto que cae sobre el yo. En él, estudio cómo las tecnologías de proyección de luz para crear imágenes de sombras constituyen una parte fundamental y duradera de la historia de las tecnologías de proyección, como dispositivos de regulación colonial para la producción del sujeto incorpóreo de la razón y como máquinas acosadas por otras formas de saber y de devenir. Concentrándose en el potencial de formación y transformación de la proyección de sombras, el capítulo plantea el argumento de que retrotraer la historia de los inicios de la fotografía a la cámara oscura de los dispositivos para dibujar con sombra, permite revelar la relación de la fotografía no solo con la fijeza identitaria, sino también con la volatilidad, el deseo y la transformación. El capítulo concluye reconsiderando la institución del archivo fotográfico y sus efectos regulatorios sobre el cuerpo. Sostiene que en relación a la pretensión universal de las tecnologías iluministas, pensar a través de la proyección de sombras permite ver el cuerpo de otro modo, de manera que las diferencias cristalizadas de raza y sexualidad se volatilicen, y que la inestabilidad transformadora se galvanice: todos proyectamos una sombra negra.

El quinto capítulo, “Siguiendo al arco iris”, gira hacia las múltiples aristas del prisma, ese dispositivo de refracción que es a la vez un juguete para niños y un dispositivo científico que, a partir de un rayo de luz blanca, proyecta un arco iris de colores brillantes. Activando el prisma como método, el capítulo

abre todo un espectro de posibilidades dentro de la escena de proyección en el cuarto oscuro. Tomando el prisma como un dispositivo para el análisis de lo maravilloso, el capítulo discute la práctica por adentro y por afuera de la elección actual entre optimismo versus *realpolitik* —o lectura reparadora contra lectura paranoica—, una metodología que denomino “prismática proyectiva”. El capítulo sigue con el argumento de que este dispositivo de proyección olvidado ofrece otra lógica según la cual la fascinación como traslado afectivo y los efectos transformadores de la materia asociados con la alquimia no son lo opuesto a la demostración de principios, sino su vehículo. Como exploración y demostración del prisma como método, el capítulo desarrolla la prismática proyectiva como un ejercicio vital y singular de especulación proyectiva y su potencial materialización.

Escena de proyección 7:

Producida por la escena de la proyección como un aparato de poder, el sujeto de la proyección no es un a priori, ni un punto de vista ontológico fijo, ni un cuerpo predeterminado, ni una comunidad preexistente. Es una buena noticia.

Escenas de proyección es un experimento de doble visión analítica que toma como foco dos conjuntos de tecnologías aparentemente dispares pero mutuamente constitutivas: una que apunta a construir al sujeto de la visión racional, la otra a hacer visible el inconsciente como objeto de conocimiento científico y como instrumento y máquina de producción no sólo psíquica sino también material. Al poner alternativamente en foco la historia de los dispositivos de proyección y la historia de la proyección psicoanalítica, *Escenas de proyección* implica tanto líneas blancas y brillantes que delimitan territorios disciplinares y feudos historiográficos, como arcos temporales que parecen brotar de una oscuridad originaria y abrirse hacia un futuro diáfano, ondeando en el horizonte. Mientras que la

lección oficial de proyectar una imagen en la cámara oscura es la de aprender a distinguir entre sujeto y objeto, y el principal efecto del ejercicio pedagógico de sus demostraciones es el de la producción del sujeto de una visión abstracta, las operaciones del dispositivo también son una amenaza; las huellas palpables de su contacto catalítico señalan la volatilidad del poder formador del aparato. Tomarse en serio esta magia performativa exige la constitución de un nuevo objeto y, por lo tanto, necesariamente implica el ensamblaje de máquinas, cuerpos, textos e imágenes aparentemente heterogéneas que traen lo oculto, lo subalterno y lo aparentemente menor de regreso al régimen hegemónico de visión del que fueron expulsados. Pero impulsar la proyección como método en lugar de controlar sus potenciales trayectorias, también promete abrir la “racionalidad” no solo a su opuesto (la despreciada y tan temida “irracionalidad”) sino también hacia otras formas de conocimiento o versiones subalternas y singulares de la razón y hacia otras formas de devenir.⁵² Es decir, si bien estoy comprometida con la práctica del análisis de textos y la atención a la singularidad de cada caso, un análisis tan focalizado en los detalles está consagrado a desarrollar las implicaciones y potenciales que están en juego a nivel de la densidad y la complejidad de casos particulares que no están situados, o que no están exclusivamente situados, en los “contextos” (geográficos, históricos, culturales) a los que suelen ser consignados: la historia también está *en* el caso, como diferencia disruptiva y conexión denegada. Además de repensar la localización del caso, me muevo a primera vista fuera de los perímetros de la escena para volver a plantear la cuestión del lugar del sujeto y, desde allí, preguntar: ¿para quién está montada esta ocupación de la escena de proyección? Si bien

52 Sobre el proyecto de versiones alternativas de la razón, ver por ejemplo, Gyan Prakash, *Another Reason: Science and the Imagination of Modern India*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999; Walter D. Mignolo, “(Post) Occidentalism, (Post)Coloniality, and (Post)Subaltern Rationality”, en Fawzia Afzal-Khan and Kalpana Seshadri-Crooks (eds.), *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2000, pp. 86–118; y Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, New York: Routledge, 1997.

Escenas de proyección se dirige explícitamente a quienes están comprometidos como yo en la tarea de los estudios visuales y estudios queer, sus objetivos no están basados en la identidad ni en la confirmación del yo; más bien, están profundamente comprometidos en explorar el potencial de transformación y alteración de estas tecnologías de proyección de imágenes y en invertir su dirección en prácticas de introyección, una perspectiva poco atractiva y potencialmente perturbadora desde una variedad de posiciones que incluyen posiciones no normativas. Y, sin embargo, se trata de buenas y malas noticias a la vez. *Escenas de proyección* va de un lugar a otro para mostrar las tensiones y fricciones entre lo particular y lo general, entre lo pedagógico y lo represivo; y para brindar alguna posibilidad de esperanza y de transformación situada entre los pliegues, las líneas y las sombras cruzadas del pasado en el presente y del presente en el pasado, sin dejar de apuntar hacia un futuro incierto. Trazando conexiones reprimidas entre elementos de la escena y elementos que cruzan de una escena a otra, *Escenas de proyección* abre la escena para reinventar el sujeto, inaugurar devenires y liberar el potencial del por qué-no, del no no-aquí y del no no-todavía.

Referencias

- Agamben, Giorgio. 2009. *What Is an Apparatus? and Other Essays*, trad. de David Kishik y Stefan Pedatella, Stanford: Stanford University Press.
- Alpers, Svetlana. 1983. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bailey, Lee Worth. 1986. "Skull's Lantern: Psychological Projection and the Magic Lantern", *Spring*, pp. 72–87.
- Bailey, Lee Worth. 1988. "Skull's Darkroom: The Camera Obscura and Subjectivity", en Paul T. Durbin (ed.), *Philosophy and Technology:*

- Practical, Historical and Other Dimensions*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, pp. 63–79.
- Bailey, Lee Worth. 2005. *The Enchantments of Technology*, Urbana: University of Illinois Press.
- Barnes, John. 1970. *Catalogue of the Collection, Part 2: Optical Projection*, St. Ives: Barnes Museum of Cinematography.
- Berlant, Lauren, 2011. “Cruel Optimism, Becoming Event: A Response”, *Public Feelings Salon with Lauren Berlant*, Barnard Center for Research on Women, 12 de abril de 2011: respuestas publicadas el 19 de diciembre de 2012, <http://bcrw.barnard.edu/videos/public-feelings-salon-with-lauren-berlant/> y, para el PDF, <http://bcrw.barnard.edu/wp-content/uploads/2012/Public-Feelings-Responses/Lauren-Berlant-Cruel-Optimism-Becoming-Event.pdf>.
- Berlant, Lauren. 2020 [2011]. *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bhabha, Homi. 1992. “Postcolonial Authority and Postmodern Guilt”, en Lawrence Grossberg et al. (eds.), *Cultural Studies*, New York: Routledge, pp. 56–68.
- Bhabha, Homi K. 2002 [1994]. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Biagioli, Mario. 2006. *Galileo’s Instruments of Credit: Tele-scopes, Images, Secrecy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brennan, Teresa. 1993. *History after Lacan*. London: Routledge.
- Butler, Judith. 2001 [1997]. *Mecanismos síquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, trad. de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra.

Jill H. Casid

Claris de Florian, Jean-Pierre. 1792. *Fables de M. de Florian*. Paris: P. Didot l'aîné,

Clarke, David y Andy Roberts. 2007. *Flying Saucerers: A Social History of UFOlogy*. Loughborough: Alternative Albion.

Crangle, Richard, Mervyn Heard y Ine van Dooren (eds.). 2005. *Realms of Light: Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*. London: Magic Lantern Society.

Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Crimp, Douglas, 2002. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Crompton, Dennis, Richard Franklin y Stephen Herbert (eds.). 1997. *Servants of Light: The Book of the Lantern*. Ripon: Magic Lantern Society.

de Certeau, Michel. 1999. *La escritura de la historia*, trad. de Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana.

de Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, trad. de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana.

de Villiers Human, Suzanne. 2002. "Gender, Ideology, and Display", *Image [&] Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative* 2 (2), <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/gender/suzannedevilliershuman.htm>.

Fink, Daniel A. 1971. "Vermeer's Use of the Camera Obscura— A Comparative Study", *Art Bulletin* 53 (4): 493–505.

Freud, Sigmund. 1991 [1899]. *Obras completas. Vol. 4. La interpretación*

de los sueños (primera parte) (1900), ed. y notas de James Strachey, trad. de José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund. 1991 [1901]. *Obras completas Vol 6. Psicopatología de la vida cotidiana*, ed. y notas de James Strachey, trad. de José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu,

Freud, Sigmund. 1991 [1912]. “Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis”, en *Obras completas, Vol 12. Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente. Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras (1911-1913)*, ed. y notas de James Strachey, trad. de José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu,

Freud, Sigmund. 1991 [1919]. *Obras completas Vol 13. Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*, ed. y notas de James Strachey, trad. de José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu,

Freud, Sigmund. 1991. “Doctrina general de las neurosis,” en *Obras completas Vol 16 (1916-17)*, ed. y notas de James Strachey, trad. de José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund. 1975. *The Letters of Sigmund Freud*, ed. de Ernst L. Freud, trad. de Tania Stern y James Stern. New York: Basic Books.

Galileo Galilei y Christoph Scheiner, 2010. *On Sunspots*. Chicago: University of Chicago Press.

Gilroy, Paul. 2014 [1993]. *Atlántico Negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal.

Gorman, Michael John. 2007. “Projecting Nature in Early-Modern Europe”, en Wolfgang Lefèvre (ed.), *Inside the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, pp. 31–50.

Jill H. Casid

Greenacre, Derek. 1986. *Magic Lanterns*. Aylesbury: Shire Publications.

Guattari, Félix. 2011 [1992]. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Guyot, Edmé-Gilles. 1772–75. *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, 4 vols. Paris: Chez Gueffier.

Hammond, John H. 1981. *The Camera Obscura: A Chronicle*. Bristol: Hilger.

Haraway, Donna. 1997. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge.

Hooper, William. 1774. *Rational Recreations, in which the Principles of Numbers and Natural Philosophy Are clearly and copiously elucidated by a Series of Easy, Entertaining, Interesting Experiments*, 4 vols. London: L. Davis et al.

Hrabalek, Ernst. 1985. *Laterna Magica: Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*. Munich: Keyser.

Jung, Carl Gustav. 1964. “Flying Saucers’: A Modern Myth of Things Seen in the Skies”, en *Civilization in Transition, vol. 10 of The Collected Works of C. G. Jung*, ed. de Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler, trad. de R. F. C. Hull. New York: Pantheon, pp. 307–433.

Jung, Carl Gustav. 1989 [1962]. *Memories, Dreams, Reflections*, ed. de Aniela Jaffé, trad. de Richard Winston y Clara Winston. Nueva York: Vintage.

Kofman, Sarah. 1999 [1973]. *Camera Obscura: Of Ideology*, trad. de Will Straw. Ithaca: Cornell University Press,

- Kristeva, Julia. 1988 [1980]. *Poderes de la perversión*, trad. de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2002. “La agresividad en psicoanálisis”, en *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Le Men, Ségolène (ed.). 1995. *Lanternes magiques: Tableaux transparents; 18 septembre 1995–7 janvier 1996, musée d’Orsay*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Le Petit Robert. 1985. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, ed. de A. Rey y J. Rey-Debove. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Liesegang, Franz Paul. 1986. *Dates and Sources: A Contribution to the History of the Art of Projection and to Cinematography*, trad. de Hermann Hecht. London: Magic Lantern Society.
- Linebaugh, Peter y Marcus Rediker. 2005 [2000]. *La hidra de la revolución. Marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico*. Barcelona: Crítica.
- Marshall, Jonathan, 2003. “Nervous Dramaturgy: Pain, Performance and Excess in the Work of Dr. Jean-Martin Charcot, 1862–1893”, *Double Dialogues* 4 (Winter 2003), http://www.doubledialogues.com/archive/issue_four/marshall.htm.
- Mignolo, Walter. 2000. “(Post) Occidentalism, (Post)Coloniality, and (Post) Subaltern Rationality”, en Fawzia Afzal-Khan y Kalpana Seshadri-Crooks (eds.), *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies*. Durham, N.C.: Duke University Press, pp. 86–118.
- Musée des Arts et Métiers de Paris. 1990. *Lanterne magique et fantasmagorie: Inventaire des collections*. Paris: Conservatoire National des Arts et Métiers, Musée National des Techniques.

Jill H. Casid

Museum Boerhaave de Leiden. 1996. *Magische Optica: Toverlantaarns, kijkdozen en andere vermakelijkheden*, catálogo. Leiden: Museum Boerhaave.

Païni, Dominique. 2004. "Should We Put an End to Projection?". *October* 110: 23–48.

Prakash, Gyan. 1999. *Another Reason: Science and the Imagination of Modern India*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Preziosi, Donald. 1989. *Re-thinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press.

Reichle, Ingeborg y Thomas Lackner. 2001. "Von der statischen Präsentation zur dynamischen Interaktion: Über die Integration basierter Informationssysteme in den Lehr- und Forschungsalltag kunstgeschichtlicher Institute", en *EVA 2001 Berlin: Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie*. Berlin: GfAI, pp. 41–47

Reichle, Ingeborg, Thomas Lackner, y Dorothee Wiethoff. 2000. "Neue Medien in der Bildung: Chancen und Herausforderungen kooperativen Lehrens und Lernens in der Kunstgeschichte". *Kritische Berichte* 28 (3): 87–90.

Remise, Jac, Pascale Remise y Régis van de Walle. 1979. *Magie lumineuse : Du théâtre d'ombres à la lanterne magique*. Paris: Balland.

Robinson, David. 1997. *The Lantern Image*. London: Magic Lantern Society.

Robinson, David. 1993. *The Lantern Image: Iconography of the Magic Lantern, 1420–1880*, London: Magic Lantern Society.

Robinson, David, Stephen Herbert y Richard Crangle (eds.). 2001. *Encyclopaedia of the Magic Lantern*. London: Magic Lantern Society.

- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Seymour, Charles, Jr. 1964. "Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura". *Art Bulletin* 46 (3): 323–31.
- Silverman, Kaja. 2009 [1996]. *El umbral del mundo visible*, trad. de Alfredo Brotons. Madrid: Akal.
- Städtisches Museum Schloss Rheydt. 1990. *Optisches Spielzeug und Laterna Magicas aus der Sammlung Harald Hansen: Ausstellung im Städtischen Museum Schloss Rheydt, Mönchen-gladbach, vom 25. November 1990 bis 3. April 1991*. Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt.
- Starr, Karen E., y Lewis Aron. 2011. "Women on the Couch: Genital Stimulation and the Birth of Psychoanalysis". *Psychoanalytic Dialogues* 21 (4): 373–92.
- Steadman, Philip. 2001. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*. New York: Oxford University Press.
- Tausk, Victor. 1991 [1933]. "On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia", en Paul Roazen (ed.), *Sexuality, War, and Schizophrenia: Collected Psychoanalytic Papers*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1991, pp. 185–219. Reedición de la traducción inglesa de Dorian Feigenbaum publicada en *Psychoanalytic Quarterly* 2: 519–56. Hay traducción castellana: *Trabajos Psicoanalíticos*. México: Gedisa, 1983.
- Weibel, Peter. 1991. "Freud und die Medien/Freud and the Media: Foto Fake II". *Camera Austria* 36: 3–21.
- Wheelock, Arthur K., Jr. 1977. "Constantijn Huygens and Early Attitudes towards the Camera Obscura". *History of Photography* 1 (2): 93–103.

Jill H. Casid

Wheelock, Arthur K., Jr. 1977. *Perspective, Optics, and Delft Artists around 1650*. New York: Garland.

Witcombe, Christopher L. C. E. s/f. "Art History and Technology: A Brief History". <http://arthistoryresources.net/arth-technology/>.

Zielinski, Siegfried et al. 2000. *Andreas M. Kaufmann: Here You Are*, trad. de Gloria Custance. Cologne: Salon.

Siegfried Zielinski. 2006. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, trad. de Gloria Custance. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Zotti Minici, Carlo Alberto. 2001. *Magiche visioni prima del cinema: La collezione Minici Zotti*. Padua: Il Poligrafo.