

José Luis Brea

Cambio de régimen escópico:
del *inconsciente óptico* a la *e-image*



José Luis Brea

Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*

“Lo que se sabe en lo que se ve”. O quizás podríamos decir “aquello que puede ser conocido en aquello que puede ser visto”. De esta manera describiré lo que voy a llamar “episteme escópica”: la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible.

Una primera impresión podría hacer pensar que necesariamente ambos escenarios, o “espacios lógicos” –el de lo visible y el de lo cognoscible- deberían coincidir, y que por lo tanto la cuestión que pretendo plantear está un poco de más. Sin embargo, y a poco que reflexionemos, es obvio que el registro de lo cognoscible sobrepasa con mucho el de lo visible: tenemos noticia y conocimiento bien construido de muchos otros datos que los aportados por la visión, y obviamente hay no sólo mucho conocido al margen de lo originado en el registro de la visión, sino que incluso existe un nada despreciable contenido de conocimiento que tiene en la ceguera, en la “nada que ver” su territorio propio. Lo cognoscible es por lo tanto mucho más amplio que lo meramente visible, esto parece obvio y por tanto tal vez no tenga demasiado interés plantearlo, bajo esa perspectiva.

Planteemos pues la cuestión de manera inversa: ¿podríamos por lo menos afirmar que todo lo que puede ser visto es a la vez “cognoscible” es decir -origina conocimiento? Incluso, más allá: ¿sería posible “ver” aquello que no nos fuese posible “conocer”?, o por decirlo de otra forma: ¿seríamos *ciegos* a aquello sobre lo que inevitablemente seríamos ignorantes?

En cierta forma, me atrevería a decir que buena parte del arte del siglo XX se ha alimentado de esta hipótesis. Una hipótesis a la que describiría con la fórmula del “*inconsciente óptico*” benjaminiano (sobre la que, es sabido, también Rosalind Krauss ha reflexionado in extenso). Una hipótesis cuyo postulado esencial sería *que hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos “suficientemente” que conocemos.*

El ejemplo más claro en el que reconoce Benjamin esta presencia extraña (de un *conocimiento no conocido* inscrito en lo visual, en las imágenes) es el revelado por el ojo mecánico, por la cámara fotográfica. Ella, entiende Benjamin, ve algo que nosotros no podemos ver, en principio, salvo por su mediación. Habría en lo óptico percepciones que se nos escapan (las más interesantes

de ellas tienen seguramente que ver con la estructura temporal del acontecer, con el *devenir*, con el paso del tiempo que se registra en la compleja percepción escópica del “cuasi” *instante*) y que sin embargo el ojo mecánico de la fotografía o el cine sí perciben: sí, en cierta forma, *conocen*, aunque tal vez de forma no reflexionante, no capaz de autopersuadirse –y por lo tanto, y de alguna forma, *inconsciente*.

En todo caso, me parece que sería un error limitar la importancia de lo *inconsciente óptico* a la exclusiva mediación del ojo técnico: más bien diría que una gran cantidad de las estrategias desplegadas por las prácticas artísticas del siglo 20 se han dado por misión una *elucidación* parecida a la que según Benjamin efectúa el ojo técnico: la de hacer comparecer al conocimiento lo impercibido, o aquello que siendo percibido no es hecho consciente, no constituye conocimiento, como tal, saber “reflexionable”, digamos.

Imaginemos, por ejemplo, que eso sea lo que se persigue en la estrategia surrealista de las “imágenes dialécticas” –o en la *paranoia crítica* daliniana-: hacernos ver que en ellas, en las imágenes, somos capaces de ver mucho más de lo que sabemos que vemos. O más precisamente, que somos capaces de conocer en lo que vemos más de lo que sabemos que conocemos. Algo parecido, por ejemplo, de nuevo, en el cuadrado negro de Malevich: seguramente *conocemos mucho más en él* de lo que sabemos que conocemos. Podría extenderme en muchos otros ejemplos que puntuarían toda la historia del arte del siglo xx, pero solo pondré un par de ellos relativamente más recientes: alguna de las microincrustaciones en el escenario *del hacer de lo cotidiano* que realiza Gabriel Orozco. Hay en ellas un trabajo orientado a lo que leibnizianamente podríamos llamar las “percepciones sutiles” que tiene mucho que ver, seguramente, con esta indagación *sobre los umbrales de lo visible*, o más exactamente -como insisto una y otra vez- sobre lo que es cognoscible en lo que es visible, lo que nos es posible conocer en aquello que puede ser visto. No sólo el suyo, toda una línea de trabajo relacionada con la estética del acontecimiento y la construcción de situaciones explora justamente la potencia metafórica que poseen esas micropercepciones, lo que con Francis Alÿs ahora podríamos llamar el “inframínsculo social”, esos pequeños “insertos en lo real” (ahora con Dora García) que persiguen extraer la extraña fuerza política radicada en esos ejercicios de un cierto *trabajo en lo “imperceptible”*, por decirlo ahora con una expresión deleuziana.

Extraña fuerza política que, me permito sugerir, tal vez proviene de la energía intensiva que proporciona la oscilación entre el conocer y el desconocer, entre consciencia e inconsciencia. Una energía similar a la que brilla en el *acto de lectura* de un poema: una parte de su gran fuerza radica en la simultánea –o más exactamente oscilante- percepción de que algo en él se

comprende pero también de que hay en él algo que se escapa a la comprensión, hay algo que la excede. De la misma manera, en el acto de la percepción artística la oscilación entre conocimiento e inconsciencia —o digamos, la oscilación entre una aprehensión plena del sentido y un conocimiento de que hay algo en ese acto que excede a esa plenitud de lo reductible a conciencia— surge, de nuevo, una enorme energía, una energía libre que se traduce tanto en placer estético como en *carga simbólica*, nutridora de un modo particular de conocimiento que excede en algo el conocimiento meramente racional, empírico, sensible, perceptible, presente en el puro orden efectivo de lo visual, en el campo escópico.

En mi opinión, como ya he dicho, el trabajo del arte en el siglo XX ha tenido mucho que ver con esta exploración de los potenciales de tal *inconsciente óptico*. Con la exploración y explotación de esa importante energía simbólica contenida en el desajuste fértil entre lo visible y lo cognoscible, entre lo que nos es dado ver, y lo que nos es dado conocer en lo que nos es dado ver. Si esto es cierto, bien podríamos tomar como enseñanza potente del arte del siglo 20 una afirmación que considero extraordinariamente política también —en el sentido de esa política deleuziana del devenir imperceptible ya aludida—: que lo que en ella se afirma tiene que ver con la denegación del *darse completo de lo visto* en el campo de la visión. Por decirlo ahora de otra forma, quizás más light y por ello más aceptable. Que ese trabajo ha tenido que ver con el ponerse en evidencia progresiva *la idea de que el ojo es un dispositivo de producción cognitiva* que tiene que vérselas con algo más que puras formas, con *algo más* que mera *opticalidad retiniana*.

Con la sospecha —califiquémosla de duchampiana, por qué no— la sospecha de que lo que el ojo percibe son, en última instancia, significados, conceptos, pensamiento. Algo más que meras formas: Pensamientos y significados que, como tales, resultan irrevocablemente de la inscripción de tales formas y tales imágenes en un *orden del discurso*, en una cierta *episteme específica*.

Y por lo tanto, con un ponerse entonces en evidencia que *la constitución del campo escópico es cultural*, o, digamos, está sometido a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O dicho de otra forma, y resumiendo finalmente: que *el ver no es neutro* ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro *régimen escópico* —para utilizar una noción que debe su elaboración reciente, como es bien sabido, a Martin Jay, y acaso anteriormente a la reflexión de Michel Foucault.

Pongamos que, en todo caso, esa peculiar combinatoria de “no poder verlo todo”, o “no poder saberlo todo en aquello que es visto”, y la procesualidad de un desvelamiento que en cierto tipo de actos de ver muy característicos tiene lugar –en este caso, los actos de ver “*artísticos*”- esa peculiar articulación que tiene como nota distintiva la importancia en su estructura de campo de una *cierta zona de punto ciego*, o de “inconsciente óptico”, es la característica por excelencia del que ha sido el régimen escópico dominante en, podríamos decir, el siglo XX en las sociedades occidentales en que el modelo cultural dominante ha estado vinculado al desarrollo de las vanguardias, las cuales, como sugiero, tienen en esa *prefiguración de una zona de “inconsciencia óptica” como constitutiva esencial del campo de la visión* una constante muy significativa.

#

Avanzaré ahora un segundo paso, para relacionar todo lo que vengo diciendo, acerca de un *régimen escópico* estructurado sobre la presuposición de que existe un orden de producción de significado en el espacio de la visualidad que no puede ser directamente accedido de modo consciente, con la idea heideggeriana de “*desocultación*”.

Como es bien sabido, Heidegger plantea el trabajo de la desocultación como tarea fundamental del pensamiento reflexionante, del “pensar” en su arquitectura y misión más densa y profunda, como camino a través del cual el hombre puede aproximarse a su destino en la custodia del verdadero sentido del ser y, en cierta forma, liberarse en ello del “olvido” en el que le habría sumido secularmente el imperio de la metafísica occidental como administradora de un conocimiento exclusivamente regulado bajo la perspectiva mermadora del “logos”, de la palabra, si se quiere. La idea de la desocultación, “*aletheia*”, que es el término que Heidegger elige para articular su idea de verdad, tiene mucho precisamente que ver con una lógica de visibilización de lo no visible, con un cierto traer a la luz aquello que permanecía oculto. Lo que me interesa resaltar es que la lógica de esa desocultación se dice precisamente en el escenario de la *obra de arte*, que como es sabido es concebida por Heidegger como puesta en obra de la verdad del ser en tanto que desocultación.

No falta en efecto cierta lógica –y esto quizás se ha evidenciado mejor en la reflexión derridiana en su “verdad de la pintura”- para esta atribución *al territorio de la obra* de arte del potencial de desocultación de aquello que bajo el imperio de lo logocéntrico se oculta. Pero no es mi objetivo profundizar más en el análisis de esa lógica peculiar de la obra de arte como eventual

portadora de alguna verdad del ser, sino únicamente proponer que esa conceptualización se compone a la perfección con lo que he llamado más arriba la “episteme escópica” característica del siglo XX: para ella, el hacer de lo artístico está relacionado con un *proceso de visibilización* –de tracción a la consciencia- de un algo en el campo escópico, en lo que vemos, que nos permanecería estructuralmente vedado, oculto. Dicho de otra forma: que la propia concepción heideggeriana de la lógica con la que se relaciona el trabajo del arte, como trabajo de desocultación, de *aletheia*, de visibilización de lo “no visibilizado”, encaja a la perfección con la idea de una *episteme escópica* característica del modernismo y articulada alrededor de la postulación de un *inconsciente óptico* instalado en el campo de la visualidad (un *punto ciego*, si pensamos por ejemplo en el magnífico análisis foucaultiano de Las Meninas), que gracias al trabajo del arte vendría a ser elucidado, sería traído a consciencia y, por así decir, convertido en conocimiento efectivo en el campo de la visión.

En el caso de Heidegger, además, cabe decir que este proceso de visibilización –de visión en lo ciego- no es baladí, sino que vinculado a él se afirma nada menos que el propio trabajo profundo del *pensar reflexionante* como destino del hombre en la custodia de la verdad del ser en cuanto desocultación: o lo que es lo mismo, una tarea de auténtica envergadura, que asigna a la obra de arte un potencial de importancia crucial: *el propio desvelamiento de la verdad* profunda de lo que es. Me permitiré llamar a esta expectativa desorbitada y magnífica, a esta atribución desmedida de importancia al *trabajo del arte* y la dinámica de *desocultación* que en su curso se produce, la característica “*ideología estética*” –uso el término de Paul de Man, como es bien sabido- propia del alto *modernismo* y su particular “episteme escópica”. Una para la cual en el trabajo de desocultación característico de esos modos particulares de ordenación de lo visible que llamamos obra de arte vendría a “expresarse” y desocultarse incluso la misma “*verdad del ser*”.

#

Me gustaría hacer ahora una consideración que, partiendo de lo anterior, encuentro en realidad bastante elemental y simple. Muy en breve, mi sugerencia apuntaría a defender que lo que llamamos *arte* es una *actividad simbólica* intrínsecamente vinculada a la inscripción de las prácticas de producción de imaginario en el marco de un cierto “*régimen escópico*” particular.

Bajo tal “*régimen escópico*” se definen, doblemente, tanto [1] un conjunto de “condiciones de posibilidad” –determinado técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente- que afectan a la productividad social de los “*actos de ver*”, como [2] un sistema fiduciario de presupuestos

y convenciones de valor y significancia, que definen el *régimen particular de creencia* que con las producciones resultantes de dichos actos es posible establecer, para el conjunto de agentes que intervienen en los procesos de su gestión pública, ya sea como receptores, ya como productores activos que disponen sus actos en el universo lógico de los enunciados y actuaciones posibles en su contexto. Quiero con eso decir me resulta imposible plantearme la cuestión del arte y sus imágenes en términos trascendentales o abstractos, y que la única pregunta a la que soy capaz de intentar responder es la de si el “régimen escópico” en cuyo marco esa actividad que llamábamos arte se producía está cambiando en forma decisiva, si en su continuidad histórica se está produciendo un salto o corte crucial, y si en función de ello la procesualidad específica que definía, bajo la perspectiva que ya he expuesto, al modo de prácticas que reconocíamos como *arte* son en sí mismas viables, o bajo qué nuevas condiciones serían ellas en todo caso pensables.

Dicho de otra forma: que planteo mi análisis asumiendo que lo que llamamos *arte* no es más que una actividad simbólica que se produce en el contexto específico de una historicidad y culturalidad determinada, bajo las condiciones propias que define un “régimen escópico” determinado, por tanto, y en la medida en que en su marco se postulan un conjunto de posibles actuaciones concretas promovidas por intenciones determinadas, a partir de la suscripción fiduciaria implícita de un conjunto más o menos abierto de postulados (que podemos considerar la “convención” que fija su institución social, como sistema “altamente regulado” de comportamientos y narrativas maestras, de ritos y mitos en última instancia) con los que se mantiene un régimen fiduciario y colectivo de “creencia”.

Creo que es de esto de lo que hablaba Derrida cuando, en los “prolegómenos para una historia de la mentira” afirmaba (y le cito textualmente): “Sería apasionante analizar el régimen de la “creencia” en todas las artes: cómo se cree en una novela, en ciertos momentos de una representación teatral, en lo que está inscrito en la pintura, o en lo que el cine nos muestra y nos relata”.

No es mi propósito avanzar en ese “análisis” (que desde luego es todavía una tarea pendiente para el pensamiento crítico contemporáneo), pero sí poner la pregunta por la supervivencia o no de las imágenes del arte bajo ese orden de preocupaciones, sometido a ese estilo de cuestionamiento: por lo que a mí concierne, la pregunta por la supervivencia del arte no tiene otro escenario para plantearse adecuadamente que el de, doblemente, considerar el estatuto específico de los regímenes escópicos que condicionan los actos de ver en cada época y sociedades, y en la nuestra en particular, y valorar simultáneamente los *regímenes de creencia*

que con los efectos que en su campo comparecen son capaces de establecer los sujetos de conocimiento y experiencia, en tanto que mediatizados e intensamente regulados por la fuerza de la *institución social arte* que dicta e instituye las convenciones y convicciones fiduciarias en que tales “régimenes de creencia” encuentran respaldo (y alcanzan por otra parte dimensión social, se hacen colectivos).

#

La idea que pretendo defender en lo que sigue es también sencilla, aunque seguramente no lo será tanto defenderla contra todas las dudas que habrán de asaltarnos: que, efectivamente, se están produciendo cambios fundamentales en cuanto al *régimen escópico* propio de nuestro tiempo. Cambios fundamentales que tendrán como consecuencia la puesta en suspenso de la *episteme escópica* que era característica del alto modernismo, de tal modo que la presuposición de un espacio de inconsciencia / invisibilidad (a que antes aludía) en su dominio no se corresponde ya con la estructura epistémico / cultural que efectivamente va a caracterizar a la de nuestro tiempo. Dicho de otra forma, que la *episteme escópica* hacia la que nos estamos deslizando no se ordena ya más alrededor del supuesto *de un punto ciego* en su seno, sino bajo una lógica definitivamente distinta.

No voy a pretender ofrecer un mapa completo y acabado de esa distinta lógica y, si tengo razón, de esa nueva *episteme escópica*. Pero sí que me gustaría aportar al menos algunos apuntes genéricos en relación a aspectos cruciales en los que sin duda la organización técnico / cultural / cognitiva de lo escópico está experimentando profundas transformaciones, y acaso sugerir algunas consecuencias que se derivarían para el análisis crítico de los desplazamientos que todo ello implica.

#

Mi primera reflexión a propósito va a estar relacionada con el asentamiento creciente de la imagen electrónica en nuestras sociedades y algunas de las que me parecen sus consecuencias más decisivas: aquellas que tienen que ver, en primera instancia, con la generalización de un tipo de disposición-memoria diferenciado (con respecto al clásico promovido por la imagen artesanalmente producida), lo que vendrá a alterar en profundidad los modos de la energía simbólica segregada por la imagen y, consecuentemente, las condiciones generales bajo las que su experiencia –y por extensión toda la gestión de alguna productividad cognitiva asociada a su dinamicidad social- habrá de producirse.

A diferencia del modo en que la imagen se daba bajo las condiciones tradicionales de su producción (establemente “consignada” en un soporte material del que era en todo momento indisoluble) la *e-image* se da en cambio en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro *fantasma*. Digamos que su paso por lo real es necesariamente efímero, falto de duración. Ella comparece, pero para inmediatamente desvanecerse, ceder su lugar a algo otro. Su modo de ser es al mismo tiempo un sustraerse, un *estar* pero permanentemente *dejando de hacerlo*. Ella no se enuncia bajo los predicados del ente, sino exclusivamente con la forma de *lo que deviene*, de lo que aparece como pura intensidad transitiva, como un fogonazo efímero y fantasmal, como una aparición incorpórea que no invoca duración, permanencia, sino que se expresa con la volátil gramática de una *sombra breve*, de la fulminación, del relámpago sordo y puntual, sin eco.

Es así que toda *e-image* es entonces *imagen-tiempo*, en el sentido de que su paso por el mundo es, necesariamente, fugaz, contingente. Ellas no claman por la eternidad marmórea de lo inmóvil, sino quizás al contrario por la intensamente magnífica eternidad del *tiempo-instante*, del *tiempo-ahora* como tiempo-pleno, aquél (*Jetztzeit*) en cuya fuerza Benjamin reconocía la *potencia mesiánica* que según él definía el “cometido de la política mundial cuyo método debiera llamarse nihilismo”

Toda *e-image* sería entonces por definición una *imagen-tiempo*¹. Pero que al mismo tiempo, añadido, tiene la potencia de darse (y lo hace casi siempre) como imagen-diferencia, como imagen-movimiento. En la *e-image* en efecto la *diferencia* se despliega no solo en la espacialización única de un ahora cortado, sino también en cuanto a la sucesión en el *tiempo de la representación*, que entonces incorpora la secuencialidad misma de lo narrado en el propio escenario (antes refractario a toda captura que no fuera de un instante único) de la imagen. A diferencia de lo que ocurría con la imagen estática, la *imagen-diferencia* despliega entonces una nueva retórica de la temporalidad que, diría, modifica en profundidad su energía simbólica característica. Digamos que ella ya no está en condiciones de administrar su predicado simbólico más tradicional: su clásica “promesa de duración”, su darse como respuesta a algún irrefrenable y humano “*desir de durer*”, a aquél “detente instante, eres tan bello!” proclamado por Goethe y los románticos. Diría que esta gran promesa, la promesa de eternidad y perduración contra

¹ Es obvio que uso estos términos en un sentido bien distinto al que le da Deleuze. No obstante, deseo al emplearlos dejar constancia de mi voluntad de homenaje a esos dos extraordinarios libros que, para mí, constituyen la mirada más lúcida que en el siglo xx se ha dado acerca precisamente de los cambios que estaban afectando al propio estatuto ontológico, técnico y cultural, en última instancia, de *la imagen*.

la experiencia de lo efímero y pasajero de nuestro existir, constituía el núcleo fuerte de la potencia de simbolicidad asociada a la imagen. A diferencia del resto de las cosas del mundo, ella, la imagen, permanecía –y esa permanencia le dotaba a su vez de la potencia casi mágica (que, al decir Benjamin, arrastraba de su origen *antropológico*) de administrar una cierta promesa de permanencia y duración para todas las cosas del mundo, en tanto salvadas y recogidas en ella.

Hasta tal punto esto era así que cabría decir no sólo que el arte sería la *mnemotecnia de la belleza*, según la sugerencia de Baudelaire, sino incluso que el mismo universo de la imagen constituiría algo así como el gran *memorial del ser*. Digamos que ella, la imagen, alzaría toda su potencia simbólica en tanto que dispositivo mnemónico, herramienta y gran potencial de rememoración del acontecimiento, fuerza capaz de asistirnos frente al desvalimiento con el que el desaparecer “como lágrima en la lluvia” de lo singularísimo de la experiencia vivida –como recordaba el replicante de *Blade Runner* en el momento de morir– asaltaría a nuestra expectativa de sentido, de que nuestro existir como unidades de conocimiento y experiencia tenga alguno. Ahora bien, diría que ese gran potencial simbólico asociado a nuestra relación con la imagen como *gran memorial del ser* se ve profundamente alterado cuando la naturaleza técnica del propio dispositivo imagen cambia con la emergencia y asentamiento normalizado de la *e-image*, de la imagen electrónica. En ella en efecto la naturaleza de la *disposición mnemónica* se altera radicalmente, de tal modo que toda su energía simbólica se desvía para dejar de darse bajo la prefiguración de la conservación y el recuerdo, abandonando acaso la égida de *mnemosyne*, de la *promesa de duración*.

Podríamos decir que esto tiene un fundamento casi meramente “mecánico”, técnico, material. Mientras que la imagen artesanalmente producida persiste estable en su asociación estructural al soporte en el que se inscribe indisolublemente, la *e-image* flota efímeramente en el suyo, sin permanencia. El modo de memoria que caracteriza a la primera es por tanto de “consignación” –en el doble sentido en que hablamos de *consigna*, cuando algo es puesto a seguro en algún lugar a resguardo, pero también en el sentido de que a algo se le da un *signo*-. Es una memoria “*hypomnémica*”, que se efectúa en el “poner” en algún lugar exterior un contenido que, pasado el tiempo, habría de poder ser recuperado en su misma condición de origen. Esta memoria tradicional sería por lo tanto una especie de *memoria de archivo*, de recuperación, de puesta a resguardo y patrimonio del pasado. La forma que ella ostenta tiene entonces un carácter docu / monumental, lo que condiciona lo que se ha llamado la *relación archivística* propia de la *imagen-materia* y el que se pueda afirmar con toda su fuerza la tesis de que el arte es necesariamente “cosa del pasado”, como sugiriera Hegel, Y aún que pudiera reivindicarse con

fundamento entonces que la única “ciencia” posible de las imágenes sería la que atendiera a su acontecer en la relación al pasado y la conservación de lo que fue: es decir, la historia, la *Historia del Arte*.

Pero todo este encadenamiento de argumentaciones se desbarata por su misma base en el preciso momento en que la propia energía simbólica de la imagen, el carácter de su disposición-memoria cambia, en profundidad, con la aparición y asentamiento de la *e-image*. El modo de memoria que ella pone en juego ya no es en efecto de naturaleza *hypomnénica*, docu / monumental, del tipo de un disco duro en el que la intensidad de lo acontecido se grabara fielmente para asegurar su eterna recuperabilidad, su conservación como idéntica contra el paso del tiempo y de los siglos.

Sino una memoria de un tipo bien distinto, que movilizaría otras energías simbólicas bien diferentes, alterando su flecha del tiempo y también toda su lógica social, los formatos de su distribución y consumo, y su misma economía-política. Brevemente intentaré aproximarme en lo que sigue a esa lógica, bien distinta como digo.

#

Cuando Freud intenta imaginar un modelo mecánico con el que metaforizar su idea del tipo de memoria que supone es el inconsciente, recurre –a falta de modelos más aproximados, que sin duda el despliegue de la técnica moderna le habría proporcionado- a la figura del *Wonder Block*, del cuaderno mágico (esos cuadernos de arena en que dibujábamos de niños en pantallas que podían borrarse agitando el panel para poder empezar de nuevo, en el mismo lugar). Me parece que dos eran los caracteres que Freud buscaba destacar con esa figuración ejemplificadora. La primera tiene que ver con el propio carácter desvaneciente de las figuras que ocupan ese escenario que sería la forma de la memoria que es el inconsciente. Como en una pizarra que constantemente se autoborrara, el énfasis es puesto justamente en el carácter temporal de la presencia de la imagen en ese escenario, en su condición de *fantasma*.

La forma de *impresión* con que ella aparece es volátil, como la misma fuerza de la *impresión* que causa. Allí no hay nada fijo y como tal recuperable, Freud no concibe el inconsciente como una memoria almacén, una memoria de backup de nuestras vidas en la que lo registrado podría ser devuelto, como si lo extrajéramos de un archivo docu-monumental, en las mismas condiciones de origen. Al contrario, es una memoria fábrica, una memoria productiva que en realidad opera como máquina, interconectando y poniendo en potencia los fragmentos de las impresiones

recibidas. Un motor que en su juego activo de interacciones productivas genera –es lo que Freud llamaba el *trabajo del sueño*- enunciados novedosos, imágenes y narraciones producidas que dicen no las repeticiones compulsivas y literales de un “lo mismo” recuperado, sino que vienen a expresar la disposición dinámica de los juegos de fuerza y distribuciones de energía de cada estado complejo del sistema –en el caso, el aparato psíquico, y la distribución en él de la propia *economía libidinal* de la vida del sujeto. Los altibajos del deseo y su proyección en las figuras del imaginario.

No pretendo forzar el modelo, pero sí cuando menos destacar dos similitudes que me parecen tremendamente importantes. La primera es la coincidencia en la naturaleza de la *e-image* con el modo de darse propio del *fantasma*, que es lo que da lugar a lo que llamaría su “condición *psi*”, el hecho de que en su formato electrónico la imagen realiza su espontaneidad *fantasmal*, la que le es característica en el orden de la vida psíquica, puramente mental. Y la segunda, antes de abandonar el escenario de este *magicboard*, la coincidencia en el modo de la memoria que allí se efectúa y que tiene un carácter no de restauración recuperativa sino puramente dinámico, de reflejo de la economía tensional que caracteriza la disposición de fuerzas en el sistema. Una memoria, por tanto, de constelación, en la que el recordatorio de cada elemento es puesto por el *régimen de interlectura*, de interconexión, que guarda con el conjunto tomado como totalidad. Para entendernos, extendiendo ahora una referencia informática ya aludida y que espero hará más fácil entender la distinción, no es una memoria ROM, de disco duro, sino una memoria RAM, de proceso. Una memoria volátil y de corto alcance (como la de las cibergeishas de 2046, o el protagonista de *Memento*) y de *gestión productiva* de los datos. Es una memoria heurística, que en base al trabajo de interconexión o interlectura que moviliza, produce creativamente conocimiento, innovación, reelaboración enunciativa.

Resumiendo, lo que estoy proponiendo es que frente a la disposición mnemónica característica de la *imagen estática-material*, la disposición mnemónica de la *e-image* no tiene un carácter básicamente docu / monumental, sino prioritariamente heurístico y creativo. No invoca un ciclo de permanencia y rescate del pasado para el presente, sino una resonancia rápida (quizás apenas aquella “*persistencia retiniana*” del *veinticuatroavo de segundo*, de que hablaba Broodthaers) y muy volátil, que antes que al pasado, parece más bien apuntar al alumbramiento heurístico del futuro que en la propia distribución de fuerzas del sistema se enuncia (como con las precogs de *Minority report*). Una memoria que entonces ya no es *de objeto* sino *de red*, que ya no es *de registro y consignación* sino *de conectividad*, que ya no es *de inscripción* localizada (docu / monumental) sino *relacional y distribuida*, diseminada como *potencia* de relación y actuación en el espacio de la interconexión, en la reciprocidad de la acción recíproca de los sujetos que

por su mediación se comunican, transmiten y afectan mutuamente de conocimiento y afectividad, intelección compartida e *interpasión* (recuérdese que ese carácter interpasivo –en tanto tenía que ver con la proximidad de una muerte que afectaba a las vidas de una comunidad- era justamente el fundamento del hallazgo *precognitivo* en *Minority report*, en efecto).

#

Mi siguiente paso intentará argumentar que esta nueva *economía de la memoria* característica de la *e-image* se va a componer con el despliegue de transformaciones que van a afectar precisamente a las lógicas de su distribución social, y en última instancia y en consecuencia, a las formas de su economía. Una nueva “*economía del arte*” que engranará a la perfección, como veremos, con la propia transformación en curso de capitalismo en las nuevas sociedades. Va a ser ese ajuste, y no sólo la transformación técnica que le sirve de trasfondo, la que sentenciará el asentamiento efectivo del nuevo “régimen escópico” –al hablar del cuál no debemos desde luego olvidar que éste nunca será exclusivo ni mucho menos universal, sino que ciertamente convivirá con otros muchos diferentes según las muy diferentes circunstancias culturales, políticas, antropológicas o de desarrollo técnico que caractericen las formas de la convivencia y organización de los grupos y comunidades de los que queramos hablar. Pero demos un paso adelante, hechas estas advertencias.

En cuanto a las que en algún otro lugar he descrito como sociedades del capitalismo cultural, empearé por señalar que el enorme poder alcanzado en ellas por las industrias de los imaginarios particulares, condicionando (la constelación de las del espectáculo, el entretenimiento, las culturales y las del ocio relacionadas con la difusión de visualidad) se debe en muy buena medida precisamente a lo que antes he llamado la *condición psi* de la imagen electrónica: a la enorme pregnancia que el imaginario público distribuido en las redes informacionales posee sobre las formaciones del imaginario, condicionando los modos y las fantasías de los propios sujetos de conocimiento y deseo. Esa lógica es crucial para las economías contemporáneas, de tal modo que el capitalismo avanzado tiene su caracterización más específica precisamente en la forma en que se viene adaptando a esa transformación del dominio de lo público y la circulación en él de las producciones simbólicas que mediatizan la propia regulación de la economía por la eficacia de las producciones de imaginario. Me parece que hoy por hoy es todavía obligado reconocer que fue el análisis iniciado por Debord en *La sociedad del espectáculo* el que definitivamente abrió el camino -que ahora toca profundizar- a una *crítica de la economía política* correspondiente a esa transformación de las formas contemporáneas de organización de la producción de riqueza que tienen en la asociación potenciada de imagen y mercantización

una seña de identidad característica. Semejante “asociación potenciada”, sin duda extraordinariamente reforzada con la aparición de las tecnologías electrónicas, no solo afecta ahora a las formas del *consumo* sino también, y decisivamente, a las de la producción, caracterizando ello el advenimiento del *postfordismo*, la fase del capitalismo avanzado en el que también las formas del trabajo se desplazan prioritariamente hacia la producción *inmaterial*, hacia la misma generación del contenido simbólico. No siendo el análisis de todo lo que conlleva ese desplazamiento el objeto principal de esta reflexión, me parece que no obstante obviar por completo esta cuestión supondría un grave olvido. Por ello, me gustaría hacer al menos un par de observaciones rápidas en relación a los cambios que ese desplazamiento conlleva.

La primera se refiere al lugar –inusual- que la imagen vendrá a ocupar entonces en relación a la nueva *economía del conocimiento*: un lugar ya no separado –como el que acaso le correspondía en economías para las que la producción de lo simbólico estaba segregada de los ciclos de producción de riqueza general-, sino plenamente integrado, y en el que el valor de generación de conocimiento de lo visual se verá crecientemente reforzado. La transformación profunda que venimos registrando en cuanto al modo del impulso mnemónico propio de la *e-image* va a suponer un fundamento muy fuerte para este reforzamiento (del valor y potencial que puede llegar a ostentar la imagen en el dominio público electrónico). Y ello sobre todo en relación a la emergencia de un territorio de encuentro sincronizado del emisor y el receptor (como en el *chat* vía *webcam* o en el intercambio *conversacional* de imágenes vía mensajes multimedia enviados por el teléfono móvil), en el que los sujetos evidencian capacidad de afección mutua por la vía del intercambio de imágenes, repercutiendo ésta en el orden conductual, de los comportamientos recíprocos. El intercambio y circulación pública de las imágenes se carga entonces de fuerza “perlocucionaria” de tal modo que debemos empezar a considerar los *actos de ver* como tales actos con fuerza performativa en los que se produce un efectivo *tráfico de conocimiento* que se refleja en una dimensión actancial, práctica. Debido a ese carácter de “presencialidad sincronizada” que potencia la generación de efectos preformativos, los procesos de comunicación mediante el intercambio de imágenes “en *tiempo real*” adquieren cada vez más la forma del “entenderse” dialógico, y la percepción de la “plena aprehensión del sentido” –en el dar o recibir imágenes- se ve justamente reforzada por el reconocimiento de los efectos conductuales que, en tiempo real, se experimentan como correlativos a los *actos de ver*. Actos de ver que en todo caso estarán vinculados al carácter “*interpasivo*”, de afección recíproca, que poseen las imágenes. Con lo que Susan Buck-Morss, llama su carácter *dialéctico*, el hecho de que la importancia de las imágenes reside siempre en su potencial de “ser compartidas”; al hecho de que ellas *producen conocimiento* únicamente en tanto se intercambian, se hacen “colectivas”. En efecto, la forma de la memoria productiva que concierne a las imágenes –tanto

más en el dominio de la imagen electrónica- es siempre y necesariamente de naturaleza colectiva, intersubjetiva, *comunitaria*.

Con ello tiene precisamente que ver mi segunda observación entonces: que el creciente valor de la presencia y circulación de la imagen en la esfera pública está precisamente vinculado a su poder de generación de efectos de socialidad, a su eficacia de cara a la formación de comunidades –de nuevas formas de comunidad, diría. En tanto generadora de efectos de identificación y reconocimiento, la imagen de hecho ha desbordado al relato en su potencia simbólica de inducción de formaciones de comunidad. Las *nuevas comunidades* ya no se constituyen tanto en la adhesión fidelizada a una narrativa específica, que hacen objeto de su fe compartida, sino sobre todo en la relación puntual y dinámica con una constelación de imágenes en circulación con las que se produce una relación de identificación y reconocimiento que poco a poco las va sedimentando como *memoria compartida*, imaginario colectivo. Por supuesto que ese imaginario colectivo no es ni puede pretenderse universal, sino absolutamente fragmentario, provisorio y molecular, dando ello precisamente forma a los nuevos modos de comunidad que en ese *consumo simbólico* de la *e-image* se gestan –y de cuyas características también la noción de “*multitud*”, tal y como viene siendo analizada por el *neosituacionismo* nos da probablemente buenas pistas.

#

Sugeriría que lo que aquí está en última instancia en juego no es sino el tránsito generalizado para el ámbito de las prácticas artísticas desde una *economía de comercio* (más de *mercadillo* que de *mercado*, casi diría) a otra *de distribución, de acceso*, hacia una *economía red*. La diferencia entre ambas es clara: en la primera su dinámica se ordena alrededor de la escena del intercambio oneroso de objeto (en ese acto convertido en *mercancía*), mientras que en las *economías de distribución*, en cambio, no hay transferencia efectiva de objeto: no tiene lugar el acto del don de “objeto específico” alguno a cambio de una entrega compensatoria de *valor económico*. Sino que el flujo de valor económico responde exclusivamente a la regulación del *derecho de acceso* al *conocimiento* concreto de una determinada *cantidad de información* que se hace circular mediante unos u otros mecanismos de distribución. Así funciona en efecto la *economía del cine* o la economía del sector musical, sobre todo a partir de lo que se ha llamado su *napsterización*. La contraprestación económica que tiene lugar en ambos casos satisface o compensa un *derecho de acceso* a la cantidad de conocimiento circulante, no un derecho de propiedad material sobre algún objeto cuya posesión vendría en el acto a cambiar de mano. Con el desarrollo progresivo de las tecnologías electrónicas se conseguirá que por un lado, y

mediante la digitalización, sea cada vez más posible reducir los contenidos sensibles a cantidades inmatriciales de información independientes de cristalización de objeto alguna. Y, por otro, y aplicándose a los regímenes de su *distribución* social, el que esa cantidad de información circule prácticamente sin gasto de mediación alguno por la infinidad de canales que articulan las nuevas redes electrónicas, haciendo entonces verosímil -también para las artes visuales, en efecto- la fantasía visionaria de Paul Valery, de una “sociedad para la distribución de la Realidad Sensible a domicilio” en la que las obras de arte alcancen también su “conquista de la ubicuidad”.

Lo primero que es obligado señalar es que ese desplazamiento se produce en el marco del asentamiento de las *economías del conocimiento*, que como formas avanzadas de la *economía red*, representan efectivamente el desplazamiento del núcleo de los procesos de generación de riqueza al preciso escenario de esta *circulación distribuida de la producción simbólica*. Para inmediatamente advertir que ello se cumple bajo unas condiciones inéditas en lo que se refiere a la cuestión de la “propiedad”, que inevitablemente va a desbaratar los órdenes jurídicos característicos del modelo burgués del capitalismo moderno en su consagración a la protección de los derechos privados del individuo-sujeto como unidad de organización de las formas de la propiedad y la riqueza. Pues en efecto, para estas formas de *economía red* la regulación bajo condiciones de privacidad habrá de resultar cada vez más insostenible. Y ello porque la *economía del don* que preside estos actos de intercambio y difusión es tal que, de hecho, la “adquisición” de un bien por parte del receptor se produce sin que el dador se vea por ello mermado en la “cantidad de bien” que ya poseía. De tal forma que en ese nuevo escenario cabe mucho mejor imaginar y desarrollar efectivamente distribuciones de la riqueza de naturaleza cooperativa. Gracias a ello puede argumentarse la proyección creciente de un cierto escenario de propiedad compartida del *conocimiento*, reconociendo en la condición no competitiva de los procesos de su apropiación el fundamento para el reclamo de un *dominio público de libre acceso y uso del conocimiento*. Un carácter que refuerza su arraigo en la emergencia cada vez más representativa de también *modos de producción colectiva del conocimiento* (wikipedia o la blogsfera podrían valerlos como ejemplos al respecto). Lo que ellos introducen no es únicamente un cambio cuantitativo en las *formas de la recepción*, en los escenarios del consumo cultural. Sino, más allá, un “proceso de alcance ilimitado” que determina la emergencia efectiva de nuevas formas de autoría grupal, creación compartida e “*intelección colectiva*”, que son las que dan consistencia última a estas nuevas *economías de la propiedad común del conocimiento*.

El carácter inherentemente *gregario* de la imagen vendría entonces a encontrar en esas cualidades comunitaristas del formato inmaterial y digitalizado, y del canal de distribución electrónica,

la ocasión de ver su ontología particular realizada. Si, como hemos sugerido, hay algo inherente a la naturaleza de la imagen que repugna su apropiación privatizadora, nos encontraremos que en su deslizamiento hacia una *economía de distribución* vendría a realizarse con mayor facilidad su espontaneidad efectivamente comunitaria, gregarizada, encontrando en ello las políticas del activismo a favor del *common prop* y el *copyleft* un argumento fuerte, y todo el proceso de transición (entre dos economías) en que nos encontramos el marco general último en el que reconocer *el fondo de su economía-política*.

Y por extensión, también una explicación lógica de la poderosa trama de intereses que viene ejerciendo una tan feroz resistencia en su contra: precisamente los de una industria, una institución y un mercado (el de la tradicional *economía de comercio* del arte) que reconocen en ello una implacable amenaza para su continuidad inerte. En todo caso la defensa de esos intereses reactivos choca con los potenciales crecientes del proceso de su reinscripción en los escenarios inmaterializados de la imagen electrónica y los mecanismos de su difusión ubicua. Inevitablemente éstos acabarán por otorgar mayor fuerza a las construcciones que se asienten bajo la *lógica de la distribución*, y ello por más que la vigencia de la antigua *economía del arte* se asocie al potencial también creciente de las industrias del espectáculo, hacia cuyo espacio indefectiblemente ésta acabará en todo caso y por entero desplazada.

Pero aunque así lo haga y de ello obtenga el refuerzo creciente que en los últimos tiempos viene adquiriendo, apenas conseguirá mantener su hegemonía y prevalencia durante un breve plazo. Como mucho algunas décadas, tal vez muy pocas. quede expresada esta sugerencia, quizás, no tanto como una profecía, sino acaso únicamente como una toma de partido, como la expresión de una apuesta. Acaso a partir de la convicción de que –aquí y de nuevo, tecnología y aspiración democrática confluyen en un horizonte común (y al decir esto pienso en la introducción de Benjamin a su celebrado artículo sobre la reproductibilidad en el que afirmaba con rotundidad: los conceptos que aquí se plantean son por completo inútiles para los fines del fascismo). Querría creer que otro tanto pudiera decirse aquí, y que en efecto, y como definiendo, este es un escenario en que una vez más para la historia de lo simbólico, tecnología y aspiración democrática pueden coincidir y favorecerse mutuamente.

#

Concluiré esta reflexión muy rápidamente proponiéndole al “régimen escópico” que así he venido describiendo la caracterización de uno propio de “1000 pantallas” saturadas de imágenes

electrónicas, allí donde los mil no nombran sino más precisamente un innumerable, la condición de una multiplicidad no limitada. Como características de este nuevo régimen propondría, en un resumen rápido:

1. La desviación de la fuerza simbólica asociada a la imagen hacia la percepción del sentido-acontecimiento, como reconocimiento del diferirse de la diferencia en cuanto al tiempo.
2. El reconocimiento del carácter mental, *psi*, de la imagen, disociada cada vez más de la exigencia de espacialización y materialización en objeto específico y singularizado.
3. La puesta de su fuerza simbólica al servicio de la producción cognitiva (heurística) –ya no archivística, mnemotécnica- y de la generación de procesos de *socialización*, productores de comunidad.
- y 4. La apertura del *régimen social de circulación de la imagen* a la forma de las *economías de distribución*. La orientabilidad última del proceso a formas de apropiación colectiva del conocimiento e *intelección colectiva*.

#

Terminaré intentando volver ahora de nuevo a mi pregunta sobre *el arte* y su continuidad bajo estas condiciones. Tal y como ya anuncié, mi objetivo era responderla sólo transversalmente, intentando fijarme antes bien en la cuestión de si estamos asistiendo a un cambio profundo en cuanto al *régimen escópico*. Creo al respecto haber proporcionado algunos indicios de que así es.

La pregunta ahora sería: ¿puede la *institución-social-arte* reorganizarse para sobrevivirse y perpetuarse bajo esas nuevas condiciones? ¿Puede el *régimen de creencia*, de relación con el fantasma que comparece en su espacio, aplicarse ahora a una *tipología fantasmática* totalmente diferencial, al nuevo tipo de *imaginario* en lo que destila una *energía simbólica* fundamentalmente distinta? ¿Puede pasarse por alto que el condicionamiento de *materialización* característico de aquella *episteme escópica* queda en ésta en suspenso? ¿Puede defenderse que ni la *crystalización en objeto* singularísimo, ni la *fetichización* que hace posible la forma de su *mercantización característica* –negadas las posibilidades de una economía de distribución a favor de la clásica de comercio, el tradicional *marchandismo* del arte- *constituyen postulaciones “sine qua non” de lo que llamamos arte*? ¿Puede considerarse que el tipo de sustracción-condensación de energía simbólica que se obtiene del proceso de espacialización (en lo que implica de separación

del flujo de acontecimiento) es igualmente prescindible? ¿Puede haber “arte” como tal *que no “espacialice”*, que *no demande “lugar”* para ser presentado? ¿Puede la *institución-arte* sobrevivirse a esa exigencia, puede haber de hecho institución-arte sin la exigencia de que las *imágenes del arte* ocurran en *sus lugares*, en *sus edificios-espectáculo*, en *sus espacializaciones*?

¿No sería preferible que esperáramos de las imágenes y su circulación aquellos efectos -que conocemos son beneficiosos para los intereses de la emancipación- cumpliéndose bajo otras condiciones muy distintas, nuevas? No ganaríamos tal vez poco con ello. De entrada, desembarazarnos del *dictado* de una institución que es *hegemónica* y falsificadora como pocas de las del conocimiento –en su acumulación de lógicas antitéticas- producidas por el proyecto ilustrado. Además, dejar caer *un régimen más de creencia*, de sumisión a *dogmas de fe*, un paso más en la *secularización*. Pero sobre todo, y quizás, la puesta en suspenso de un *régimen de excepción* y privilegios exclusivos para *cierto tipo específico de imágenes y sus productores*.

Pero en fin, más que afirmarme con toda certeza en ello, prefiero simplemente dejar todas éstas como preguntas en el aire, preguntas sobre las que en todo caso estoy seguro de que se producirán muy pronto respuestas muy dispares, muy divergentes. Las que den los “trabajadores especializados en la producción de efectos de significado cultural a través de la visualidad” –antes “*artistas*”- en los próximos tiempos serán sin duda importantes. Pero la verdadera respuesta no estará en ellos y su trabajo, ni aún en el que hacemos nosotros, el análisis y la crítica cultural. Sino sobre todo en las orientaciones y el sentido que de su relación con los *imaginarios* de su tiempo, el nuestro, vayan decidiendo, por sí mismos, el conjunto de los ciudadanos. Son ellos en su conjunto quienes tendrán la última palabra. ■

.....