

*cultura\_RAM*  
mutaciones de la cultura  
en la era de su distribución electrónica



José Luis Brea

## **cultura\_RAM. mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica**

José Luis Brea

Redactado 2005-2007

Primera publicación impresa:  
Editorial GEDISA, Barcelona, 2007

ISBN 976-84-978-016-3

La presente edición en formato PDF se publica como copia y edición modificada de autor para descarga libre

[jose Luisbrea.net/ediciones\\_cc/c\\_ram.pdf](http://jose Luisbrea.net/ediciones_cc/c_ram.pdf)

Publicada en Diciembre 2009 bajo licencia Creative Commons

[creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/)



## Índice

- cultura\_RAM
- ::futurotopías::
- *La universidad del conocimiento y las nuevas humanidades*
- museo\_RAM. El museo como *operador de conectividad*
- La intersección Arte-ciencia-tecnología: un territorio estratégico
- Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*
- RAM\_critique. La crítica en la era del capitalismo cultural
- *RAM\_city* (Mil pantallas)

**cultura\_RAM**

Cultura\_RAM significa: que la energía simbólica que moviliza la cultura está empezando a dejar de tener un carácter primordialmente rememorante, recuperador, para derivarse a una dirección productiva, *relacional*.

Que la cultura mira ahora menos hacia el pasado (para asegurar su recuperabilidad, su transmisión) y más hacia el presente y su *procesamiento*. Menos hacia la conservación garantizada de los patrimonios y los saberes acumulados a lo largo del tiempo, de la historia, y más hacia la gestión heurística de *nuevo conocimiento*; a eso y a la optimización de las condiciones del vivir *en comunidad*, de la interacción entre la conjunción de los sujetos de conocimiento –sometida a grados crecientes de *diversificación*, diferencia y complejidad.

Que ella, la cultura, está empezando a dejar de comportarse como, principalmente, una *memoria de archivo* para hacerlo en cambio como una *memoria de procesamiento*, de interconexión de *datos -y sujetos-* de conocimiento.

Acaso habría que decir que el uso aquí de la metáfora de los modos de la memoria propios del ordenador es probablemente algo más que una mera metáfora: quiero decir que, en buena medida, la irrupción histórica de los modos de la gestión de lo cultural por la eficacia de las nuevas herramientas tecnológicas es seguramente -mucho más que una mera metáfora, por tanto- el verdadero factor desencadenante del cambio en el propio sentido de la cultura –que intentamos denotar con la figura de una *cultura\_RAM*.

Pero tomémosla por ahora como simplemente una metáfora. Lo que ella intenta ilustrar: que el tipo de memoria que produce la cultura no es tanto una de archivo (y *back-up*, una *memoria de disco duro* para entendernos, ROM en la jerga informática). Sino más bien, y sobre todo, una *memoria de proceso*, de interconexión activa y productiva de los datos (y de interconexión también de las máquinas entre las que ellos se encuentran distribuidos, en red); una *memoria de programa* y procesamiento (la *memoria del procesador*, RAM, de vuelta a la jerga informática) y no más una de archivo; una *memoria red* y no más una memoria *documento*; una *memoria constelación*, fábrica, y no más una memoria consigna, *almacén*.

Una memoria que ya no se posiciona y formaliza en singularidades únicas, irrepetibles, que ya no se dice en definitivos *monumentos*, en lugares o escenarios *de privilegio*. Sino que, al contrario, se dispersa y clona en todas direcciones, se reproduce y *distribuye* vírica a toda su red de lugares, difundida como onda y eco, deslocalizada en una multiplicidad de no-lugares, hacia los que fluye (y desde los que refluye) activamente y en *tiempo real* –y con la misma lógica de *lo vivo*.

No: ella –la memoria- no es más detención del tiempo, suspensión que corta su flujo para retener y conservar el momento perdido. Sino *dinamicidad* pura y *en curso* que densifica y carga de potencia al *tiempo-ahora*, como nuncio y emblema de su propia fuerza –y el porvenir al que prefigura: el porvenir del sistema que enlaza y arquitraba toda la constelación de los saberes posibles, efectivos, en una arquitectura expansiva que, a cada instante, actualiza su *competencia*, su potencia virtual.

### *Cultura\_floppy vs. cultura\_google*

Cuando se empezó a especular con el potencial cognitivo-cultural de los ordenadores, se pensaba en sus discos duros, en su *potencia de almacén* (toda la enciclopedia británica, se decía, en un único “floppy” de 5 1/4, recuerden). Pasados algunos años ya desde que ese potencial se viene investigando, la nueva gran cualidad atribuida a estas máquinas no se relaciona ya más con las presuntamente grandes capacidades de almacenamiento local: sino más bien con las que el corazón oscuro de nuestra máquina –su procesador- tiene de “interconectar”.

Con la potencia de “interconectar” datos –lo importante ya no es el disco duro, sino la memoria RAM- y usuarios –conectividad, puentes de enlace y apertura a las redes de distribución. Para entonces, es posible que un cambio fundamental se haya tenido que producir también en el concepto de “cultura”. Ella en efecto ya no es principalmente herramienta de almacenamiento y “consignación” patrimonial, archivística, sino sobre todo dinámica, proceso y arquitectura *relacional*, herramienta de interacción y principio de la acción comunicativa.

Resultaría muy difícil decidir si ha hecho falta que primero –o tal vez todo ha ocurrido al contrario, estaríamos de nuevo tomando la causa por la consecuencia- se produjera ese cambio antropológico profundo del significado de nuestra idea de *cultura* (que ha hecho posible el emerger de dispositivos de “co-producción” colectiva del conocimiento como wikipedia, la blogosfera o la constelación de herramientas que articulan hoy la *e-ciencia*), para que –sólo luego- pudiéramos darnos cuenta de que el verdadero potencial del ordenador no era tanto “almacenar más en menos”, sino algo mucho más decisivo: interconectar y distribuir [la totalidad virtual absoluta de *todos*] los conocimientos existentes, en una dispersión ubicua pero interconectada de lugares sin privilegios, sin cualidades, deslocalizados y homótopos.

¿Alguna vez han soñado las gigantescas naves en que funcionan los motores de búsqueda de google? Allí no habría datos, no documentos, no consignaciones. No habría memoriales acumulados, no archivo alguno. Sino, únicamente, nodos, redes de redes, puertos multiplicados por los que todo entra y sale a grandes velocidades, *flujo*. Incluso debemos empezar a imaginar esas *estancias* como puras arquitecturas virtuales, atópicas, meros lugares transicionales. Estructuras de interconexión que en realidad lo único que hacen es *darnos paso a su través*: poner en *relación distribuida* la totalidad posible de los contenidos de conocimiento que en las innumerables terminaciones nerviosas de esa red cuasiinfinita constituyen no sólo el origen indagador de nuestras pesquisas, sino también su propio objeto final. A uno y otro lado de esos túneles interminables y sus laberintos cruzados, nuestras *máquinas* ...

### *Memorias de archivo, memorias de red*

Podríamos decir que la diferencia radical de unos u otros regímenes --lo que llamamos *cultura* no es sino un cierto *régimen generalizado de la representación*, una formación sistémica que articula y condiciona los ordenes discursivos, visuales, ... semiológicos-- puede por entero atribuirse a modos diferenciales de los *dispositivos-memoria*. E incluso que la diferencia en éstos podría reconocerse originada en las propias calidades técnicas que les caracterizan --tales "dispositivos-memoria".

De un lado, aquellos en que la energía mnemónica se *exterioriza*, por el efecto de *consignación* (en el sentido del "depositarse" de un contenido, pero también en el de haberse otorgado "signo") que desplaza y dispone sobre una singularidad determinada el contenido figurado de una cantidad significativa, de una intensidad mental. El efecto que se ha cargado de ella *guarda memoria* del evento o la experiencia asociado, ya bajo la forma del *documento* --si ha adquirido forma textual- ya bajo la del *monumento* --si espacial. Pero, y en ambos casos, la potencia asociada es siempre recuperativa, rememorante: el presupuesto último es que esa intensidad significada que *se ha puesto ahí* --exteriorizada, *hypomnémica*- puede volver, retornar --al espacio de la vida psíquica, de la conciencia. Su energía simbólica es fuerza de *resistencia contra el desaparecer* que el curso del tiempo dicta contra todo modo de ser, tanto el de los cuerpos como el del pensar. Es *memoria como resonancia*, eco y retorno, la permanencia difusa en la que afirma inercia de mantenerse --todo lo que hay, todo aquello que existiendo afirma una voluntad de seguir haciéndolo ...

Pero hay otra forma de la memoria --que se articula en otros dispositivos radicalmente distintos, gestores de otras economías y otros regímenes de organización de la disposición simbólica. La energía que en ellos "pone" esa pregnancia psíquica que produce el pensamiento, la experiencia de un conocer por signos, ya no tiene que ver con las formas de la inercia, de la resonancia, con la rememoración (con la reposición de algo que ha sido consignado en una exterioridad preservada de afección por el paso del tiempo). Sino que tiene que ver con el *efecto de constelación* que cada parte de un sistema proyecta sobre toda otra. Aquí, cada elemento o signo tiene *memoria* y "*sabe*" de las otras partes porque ello es justamente la condición de "engranaje" con ellas: tanto cada una resuena en las demás como el sistema --el conjunto orgánico de esa red de reciprocidades- lo hace en cada una de las partes, sentenciando las "*valencias*" que le hacen posible participar ahí, comunicarse. Aquí memoria es *reciprocidad* y *comunicación*, la resonancia del otro y su diferencia en cada singularidad articulada. Aquí la memoria es tensión y experiencia de red y organicidad, código de intercambiabilidad --y sincronicidad ... Es la memoria que el sistema tiene de sus infinitésimos moleculares (es su ADN, su código de organicidad) y la "conciencia" que cada uno de ellos posee de "entenderse" con todo lo otro de esa red en la que circula, por la que *nomadea* ...

Si aquella memoria era preservadora, retentiva, ésta es fluida y dinámica; si aquella ponía identidad y retención, ésta pone diferencia, red y flujo. Donde aquélla era monumento y voluntad de permanecer, ésta no hace sino eco, *diferición* y conciencia de otredad, incluso para sí misma. Memoria de *no ser* sino en esa apertura hacia lo otro, hiperenlace activo, diferencia en curso. Memoria como reproducción miniaturizada del sistema al que pertenece (reducción *monádica*: introyección molecular de las infinitas partes que dicen a cada unidad de un sistema sólo como lo que el resto a falta de ella "*no es*") y al mismo tiempo transitividad continua, diferencia desplazada, (des)memoria *nómada* y en continuo *devenir*...

*Fantasmas, sincronías, multitudes ...*

¿Qué fantasmas hablan –comparecen- entonces en estas *memorias*?

En las de archivo, está claro, eran fantasmas del pasado, presencias de tiempos otros – anteriores- que retornan actualizados al nuestro. Espectros que nos visitan desde tiempos remotos para entregarnos un saber ya habido (acaso en herencia, como la que obliga a esos “enanos a hombros de gigantes” que este modo de la cultura que se construye sobre *memorias de archivo* nos presupone). Toda *memoria hypomnémica* juega en efecto la fuerza de un conocer que se produce siempre como *anámnesis* –como recuerdo y reposición de un saber “ya tenido”, del que es siempre recordatorio, *memento*.

Pero en las de *memorias de red* habla sobre todo el tiempo-ahora de la sincronía: el presente, la plena y efímera *actualidad*. Nos hablan los semejantes, los coetáneos, nuestros hermanos de siglo, de instante, de época: todo aquello que co-pertenece a un mismo tiempo-ahora y levanta como blasón orgulloso los signos de su tiempo, la lengua de su ahora, la afirmación satisfecha de habitar el filo inasible y siempre desplazado del presente, del glorioso y pasajero ahora. Ese *no-tiempo* móvil en que la humanidad tiene su única verdadera casa real, *actual*, todo su reto, ese escenario tan poco domesticable y rebelde, en el que únicamente la juventud se reconoce –como en su hogar propio.

Aquí los fantasmas tienen nombre y orgullo de época, de espíritu del tiempo–presente, sí: pero sobre todo tienen nombre de comunidad, de esa comunidad sin destino fijo (la comunidad de los que no tienen comunidad, habría dicho Blanchot) que atraviesa la historia como abandonada a su suerte incierta en ese filo, absuelta de viejas herencias y enfrentada al abismo de una incertidumbre siempre renovada, que abandona siempre al hombre frente a frente lo indecidedo, el mundo como *no-todo-lleño* e incompletud. Los fantasmas que hablan allí llevan el nombre de los *otros*, hablan la lengua de *otros*, y la memoria que articula aquí un saber deja constancia del ser multiplicado, de la presencia diseminada y multiplicada, de la *otredad*, de la existencia en simultáneo de los múltiples, de lo diverso, de una conciencia y un saber que sólo lo es si lo es de múltiples: de aquellos *otros* que, decía Duchamp, “son siempre los que se mueren” -pero seguramente porque sólo también eran ellos los únicos que siempre existieron.

Los fantasmas hablan aquí *babel*, lenguas cruzadas y múltiples, y es del *entenderse* (del mutuo y sincronizado *escucharse* hablar) de lo que su parloteo recíproco testimonia: para estas redes, el fantasma que comparece dice comunidad, coexistencia, el fluído entrelazamiento de *los distintos* (quizás de los superfluos) en una economía del conocimiento extendida en *multitud* –acaso en *intelección común*, colectiva, acaso en *humanidad*.

## Dejá vú ...

¿Y no hay fantasmas –que provengan del futuro? ¿No tienen ellos memorias, registros, desde los que hablarnos, en los que depositar su envío?

“Nunca confiaría en una filosofía que no pudiera explicar por qué *es posible* leer el futuro en los posos del café” –escribía Benjamin. Y a nosotros, crecidos en él, cómo podría interesarnos alguna si no lo lograra. En estas *memorias-red*, distribuidas, consteladas, hablan de continuo los fantasmas de su futuro, de su *advenir*. Ellas dicen una *actualidad* que es justamente proyecto, conciencia de incompleción, *poiesis*, un producir el mundo *que viene* –la comunidad *que viene*.

Todo *dejá vú* dice que ha ocurrido antes –y por ello, también, que *sabe* que ocurrirá después, siempre una vez más. Como en *Solaris* (el *mar de pensamiento*), como en *2046* (, como entre los *precogs* de *Minority Report*, como en Proust, esos arrebatos de la memoria involuntaria son siempre y también *prospectivos*, traen a comparecencia lo incolmado de todo sueño, el deseo de utopía y futuro que atraviesa a toda conciencia lúcida –de la complejidad presente.

Todo *dejá vú* es, entonces y sobre todo, *querencia de futuro*, es visión del futuro que aparece, por segunda vez en un *antes*, futuro *preterizado*. Como la pre-comprensión que flota en un poema, en un haiku. Algo que ya se ha entendido –para cuando puede llegar a leerse. Algo que para cuando pueda llegar a ser interpretado –ya lo ha sido dos veces.

Entre tanto, es ésa la figura que connota este cambio en el modo de ser de la cultura –que designamos con la etiqueta del RAM. La de una cultura en la que dejan de hablarnos los antepasados (cansinamente empeñados en instruirnos sobre cómo habitar el mundo para lograr parecernos a ellos). Para en cambio convertirse –o en esa herramienta mediante la que *inteligimos* el mundo colectivamente –o en ese extraño fondo de taza en el que residuos sedimentados de una actividad cualquiera nos traen la voz con la que nos habla precisamente aquello que se dirige a nosotros para lograr que *lo dejemos llegar, venir a ser*.

O, en aforismo *massai*, que definitivamente “no heredamos la tierra de nuestros antepasados – la tomamos prestada de nuestros descendientes”. Acaso la cultura haya empezado a dejar de ser la voz con la que aquellos antepasados nos pedían obligarnos a su herencia, para convertirse en la sonda que éstos ahora –nuestros descendientes- nos envían (como en *Terminator*) en un desesperado intento de *hacerse posibles* ... -de evitar acaso que nuestras continuas torpezas les cierren el paso.

### *Memorias de futuro*

Hay una inversión en juego en la operación de verdadero rescate que se cumple en la práctica memorizadora cuando ella es en efecto guiada por la lógica de un genuino materialismo radical: que lo que comparece en su registro no es meramente el pasado, sino la constancia prístina y candente de hasta qué punto él se reconocía incolmado, preñado de anhelo, de proyecto, de un futuro vacío y eventual en que realizarse. Así, no es únicamente el pasado lo que se revisita, sino –y precisamente en la medida en que él es reconocido en toda la intensidad de su conciencia de incompletud- el horizonte del porvenir en el que (en aquél) se expresaba todo su *clinamen*, toda su fuerza y voluntad de advenir.

No se trata sólo de que entonces hay en efecto un hilo que atraviesa y enlaza todos los momentos de efervescencia de una historia intensiva –que es la que en profundidad ese materialismo histórico nos movería a bucear- sino de que no tendríamos un verdadero conocimiento del objeto pasado sin reconocerle en ese ansia en que se decía, justamente, su autoconciencia más lúcida –cuando ella hubiera tenido lugar- o la densidad mayor de su arquitectura estructural donde ella se desvelaba necesariamente cargada de futuro, de dinamicidad.

No hay humanidad de la construcción histórica fuera de esa conciencia de incompletud y de esa marca de infinito e incolmable anhelo. Por lo mismo, cualquier operación histórica que no reconozca esa carga de utopía –como precisamente constitutiva del grado mayor de expresión de una especificidad histórica- y declinación, percibiría en exclusiva únicamente lo más ralo y vulgar, lo más inespecífico de cada tiempo, de cada *era*. Únicamente la mirada que en el pasado reconoce esa presencia intensiva y distribuida eternamente hacia *el fin de los tiempos* hace justicia a los momentos de la historia en aquello que los ha constituido –y los constituye aún, como intangibles flechas de tiempo- en su más genuino y potente significado, en aquello de lo que ellos son siempre *revelación*.

### *Economía\_RAM (capitalismo cultural electrónico)*

Como quiera que sea, no nos engañemos. Si esto funciona, si se cumple una verdadera *mutación* en la forma que para nosotros adopta esa función antropológica que llamamos *cultura*, ello es únicamente posible porque no es sólo la arquitectura del *dispositivo-memoria* (en que ella ejecuta su “argucia teológica”) la que adquiere una forma nueva: también lo hace el entramado que regula y administra el orden social de sus intercambios, su *economía*.

Digamos que también ella deviene RAM, se hace *economía\_RAM*. Y ello en virtud de una transformación muy evidente y decisiva: que poco a poco –y al igual que ocurría en el registro de los dispositivos-memoria- ella abandona el territorio del objeto, de la inscripción de objeto (podríamos decir), para articularse en exclusiva sobre el flujo, sobre la distribución red, sobre la pura tensión en línea –en tiempo real- de la libre circulación de los flujos de significancia, inmateriales.

Por supuesto que esto señala un tránsito –que ya es lugar común reconocer- hacia las que se denominan *economías del conocimiento*, economías en las que los procesos de generación de riqueza tienden de modo creciente a centrarse en la producción de conocimiento, cognitiva (y el capitalismo se hace, de hecho, *cognitivo*, cultural). Pero señala al mismo tiempo una transición –no tan evidente- desde las clásicas *economías de comercio y mercancía* (sentenciadas por el intercambio lucrado *de objetos*) a las nuevas *economías de distribución*, economías red, en las que lo único regulable es *el acceso* a los flujos circulantes de cantidades discretas de información, de contenido.

Digamos que esta transición es homoforma (acaso *pantógrafa*) a la que hemos señalado en el registro de los modos característicos de la disposición-memoria: que de hecho es (tal vez) un reflejo del mismo. O dicho de otra manera: que tanto la forma mercancía era una efectuación de un *dispositivo memoria* sobre el sistema de los objetos (forzados a “recordar” su condición de “propiedades” y “portadores” de un valor de cambio), como la nueva economía-red, del conocimiento, se soporta exclusivamente en la regulación actualizada a cada momento de la cantidad de información circulante y los derechos de acceso a ella (moderados por la atribución de su *propiedad intelectual*): es una economía RAM, que constantemente efectúa la *memoria de constelación*, el estatuto relacional del global hipotético de *conocimiento* circulante en cuya co-producción participa la multitud innumera de los agentes que se comunican ilimitadamente entre sí, en tiempo real, en *tiempo-ahora*.

Todavía lo diré otra vez, de un nuevo modo. Que la mercancía –como principio organizador de una economía- era una forma de memoria ROM (recuperativa) y consignada *en objeto* (del estatus de distribución de la riqueza en el mundo, si se quiere) y que la economía fundada en su tráfico –la economía de mercado, de comercio- tenía justamente ese carácter de constante recarga del *valor de pasado* (el *valor de cambio*) en cuanto asignación de propiedad al sujeto social con que cada objeto (*mercancía*) venía siempre (y era el efecto del capitalismo sobre el mundo) sobredeterminado.

En cambio, los actos característicos de las *economías de distribución* –en las que no hay transmisión de objetos-mercancía, sino regulación de los derechos de acceso al *conocimiento* circulante- se verifican ahora bajo la forma de los dispositivos de la memoria RAM, distribuidos y permanentemente actualizados en memorias articuladas en red, activas, en línea: el *valor económico* es ahora y en exclusiva una función de la *potencia de red* que cada

elemento o efecto posee, de su capacidad de proyección en la articulación multiplicada los circuitos. En ellos, cualquier operación (de aumento o decrecimiento) relativa a la propiedad (inmaterial, intelectual, cognitiva) se resuelve única y satisfactoriamente en el *conocimiento* de esa operación: y ésta se refiere, por tanto, a la dimensión puramente inmaterial de la propiedad, o lo que es lo mismo, a la propia *propiedad intelectual* del bien –inmaterial- sobre el que ella se proyecta.

Podríamos acaso pensar que esta *nueva economía* (sin *mercancías*, como la cultura empieza a serlo sin *docu-monumentos*) solo afectaría a los propios bienes culturales, del conocimiento en tanto ellos mismos puestos en red, en *presencia*. Ahora bien, esto representaría olvidar la nueva centralidad ocupada por estos procesos de transferencia de conocimiento –en cuanto a la generación global de la riqueza, en las nuevas formas del capitalismo *cognitivo, cultural*. E incluso, y teniendo en cuenta que el nuevo modo por excelencia característico de la distribución de sus productos se soporta justamente en la eficacia de las redes electrónicas –capitalismo cultural electrónico. Para entonces, y en efecto, podemos afirmar que esta *economía* no es únicamente ya la propia de lo simbólico, del conocimiento, sino que ella se ha hecho *toda* –o lo que es lo mismo, la economía *tout cort*, devenida *del conocimiento*.

Una economía-red, una *economía\_ram*.

## Economía simbólica –el nuevo *espíritu del capitalismo*

Lo que está en cuestión no es ya la lógica propia del intercambio simbólico –ni por supuesto sus relaciones con el deseo o la muerte- sino, y por encima de todo, el hecho de que todo el escenario completo de la economía, en su definición más laxa y elemental, se ha desplazado al propio ámbito de *lo simbólico*. Y ello en un sentido muy preciso: el de hacer de la extensión –e intensión, acaso debamos decir- de toda la vida de lo psíquico el motivo último, *la parte más relevante*, de todo intercambio público reglado.

Pero no se trata sólo de remarcar algo tan simple como que las más productivas de las actividades contemporáneas se sitúen en el ámbito de las industrias de lo simbólico e identitario –las industrias culturales, del espectáculo, el contenido, la información, el entretenimiento, la “experiencia” o el ocio administrado- y ni siquiera de que, además de ello, también las economías ordinarias de incluso los más elementales bienes de necesidad requieran cada vez más cargarse de esa connotación de *simbolicidad*, sino que, aún más, resulta cada vez más flagrante que la misma noción de *mercancía* y su operación sobre el mundo –otrora como mucho reconocida en tanto que asociada en sus eficacias (y “argucias teológicas”) al potencial de la fantasmagoría- se desvela ahora y de lleno en su dimensión por excelencia psíquica.

¿Quiere eso decir que toda la actividad que *mercantiza* el mundo –sea bajo las formas de la propiedad, la producción, el comercio, el consumo...- efectúa operaciones de un orden preponderantemente simbólico? Desde luego. O, acaso, que toda actividad mercantil –es *consignación*, puesta en archivo, un acontecimiento que tiene lugar principalmente en una dimensión de inscripción, y es por tanto y primordialmente del orden de la *memoria* ...

O diríamos: que no sólo cumple hablar y reconocer un “*nuevo espíritu del capitalismo*” sino, y sobre todo, empezar a asumir que la operación de encandilamiento del mundo que el capitalismo pone en juego –y ha puesto siempre, pero la evidencia de ello asalta ahora de forma inclemente- sobre *lo que hay*, es siempre del orden de su conversión transfiguradora – en puro y mero *espíritu*.

*mind economy*: economías de colectividad

Ahora bien: si hablamos de las *economías de las ideas*, de las economías de la mente, no podemos conformarnos con llevar la exigencia de reconocimiento de la condición de trabajador -en el ámbito de la producción simbólica- exclusivamente al lado del emisor (el “autor como productor” según la lúcida intuición benjaminiana, como siempre anticipatoria). Aquí ocurre que, y necesariamente, también *el lector produce*.

O lo que es lo mismo: que no hay en esta nueva economía mental recepción pasiva, consumo que sea meramente *consumo*. Pues en efecto toda idea -todo conocimiento- se produce de nuevo, y como por segunda vez, en el propio espacio (interior, mental) del receptor donde, y necesariamente, el contenido de conocimiento ha de ser -para conocido, pensado- *re-creado*. Y ello en un proceso que jamás tiene lugar de modo absolutamente idéntico, sino siempre desviado, interpretado, cruzado por una competencia cognitiva diferencial -y por lo tanto *tergiversado* con respecto a su escenario original de producción.

Es así que todo consumo cognitivo es -a la postre- *creativo*, y que todo el continuo flujo de rebotes y circulaciones -que caracteriza el modo de ser de esta producción permanentemente puesta en línea y red, continuamente retroalimentada en un sin fin de ecos y reflujos- es el de una producción cada vez más colegiada y distribuida, fruto de un proceso cada vez más comunitario, más colectivo. Hasta un punto en que la propia noción de autoría -y por ende propiedad intelectual- se diluye en un proceso participativo de ecos y reenvíos cada vez más amplio y expansivo, para culminar en un efecto de intelección general, de *inteligencia comunada*.

Se diría que en este punto tiene todo el proceso de transformación su piedra angular: ya no sólo porque toda la sostenibilidad de su economía se problematiza en la complejidad fatídica del conflicto creciente que allí anida (entre el derecho de autor y el derecho de libre acceso al conocimiento), sino también porque en ese lugar se anuncia la aparición histórica de una nueva forma de subjetivación comunitarista sobre la que, a la postre, pivota todo el proceso.

Nueva forma de subjetivación que deja atrás -como artífice, no menos que como destinatario- al viejo sujeto individual moderno, ese sujeto singularísimo de la *bildung* que no menos resultaba que producía una formación de la cultura que le tenía como su producción más preciada -y característica. En su lugar, el nuevo sujeto multitudinario y colectivo que es no sólo el destinatario natural de estas nuevas formaciones de la cultura (distribuida en formatos que propician justamente su recepción “simultánea y colectiva”) sino también el artífice colectivizado y comunitarista de su producción, el gestor de su creación -como tal, creación colectiva.

Digamos: que (1) en su primer giro, la aparición de estas nuevas modalidades técnicas de la producción, gestión y almacenamiento del significado provoca un desplazamiento -ya referido- de la forma de los dispositivos memoria, decidiendo la progresiva sustitución de los viejos modos de las memorias de consignación recuperativas (docu / monumentos) por modos (RAM) de la memoria distribuida, deslocalizada en redes permanentemente actualizadas (post-archivísticas); que, inmediatamente, (2) ello decide el reemplazo de formas de su economía basadas igualmente en la consignación (ROM) de objeto singular (mercancía) por las nuevas economías (RAM) de distribución; y, finalmente (3) que todo ello apunta a un

reemplazo progresivo de las formas de subjetivación individualistas –como modos también de una memoria de consignación recuperativa que apunta al pertinaz retorno sobre sí mismo de la experiencia del ser sujeto de consciencia<sup>1</sup>: por tanto como formas ROM del conocer, del ser sujeto de saber- por las formas crecientemente eficientes de intelección colectiva, del saber distribuido, producido y adquirido colectivamente, en una experiencia (como la que traslucen los nuevos dispositivos de cognición colectiva, wikipedia, del.icio.us, la blogosfera, toda la web 2.0) comunitaria, de multitud –que es en definitiva una forma RAM del darse también de la experiencia de saber, del conocimiento, del ser sujeto.

Se diría, sí, que en ese punto tiene todo el giro de las formaciones culturales –de los órdenes que articulan las formas de la representación- su piedra angular, su clave: pero también su más crucial desafío. El que perfila su *paralogismo* más característico y sitúa toda su complejidad jurídica en un escenario de conflicto difícilmente resoluble.

Pues si bien ésta es *la nueva condición del saber*, la forma propia que adquiere la cultura y la propia del darse de su sujeto –y aún de la economía que en esas circunstancias se articula bajo nuevas condiciones- entretanto toda la regulación del orden jurídico –y en particular la que afecta a la de la propiedad- sigue estructurada bajo los parámetros de privacidad prefigurados por una concepción y experiencia de las formas de sujeción predominantemente individualistas –una concepción y experiencia que la puesta en eficacia de los nuevos modos de organización de la economía y las formas efectuales de la producción y puesta en circulación pública de las ideas y formaciones simbólicas –tiende cada vez más a dejar en desuso, a poner en cuestión.

Acaso lo que está en el aire, la pregunta a la que ello obliga, no sea sino la de por cuánto tiempo habrá de mantenerse esa inadecuación flagrante entre los modos de la ordenación jurídica y los desplazamientos ya cumplidos en el entorno de una irreversible transformación de nuestra episteme en el que, apropiadamente, describimos como característico de un *devenir RAM* de la cultura –en lo que ella inapelablemente nos concierne y prefigura.

---

<sup>1</sup> Algún “maldito yo” cioraniano, seguramente.

## *Ommia sunt comunia*

La demanda de un *free knowledge*, de una *free culture*<sup>2</sup>, encuentra fundamento entonces no sólo en una legítima aspiración de extensión del derecho de acceso a la totalidad virtual de la producción simbólica por parte de la totalidad virtual de los sujetos de conocimiento –al fin y al cabo ella constituye su patrimonio, el repertorio potencial en cuya administración ese abstracto general se constituye como *humanidad*-, sino también en la creciente evidencia de que esa *totalidad de la producción simbólica* es ineluctablemente la resultante de un *trabajo de producción inmaterial* de orden colectivo –generador de una *intelección general* fuera de la cual el flujo de información no llegaría a instituirse como genuina irradiación de simbolicidad, fuente de articulaciones de imaginario cargado de potenciales de identificación y reconocimiento.

Es ello lo que dota a esa reivindicación –la de un conocimiento libre, la de una liberación ilimitada del acceso de la cultura- de una impredecible *fuerza política*. Que logra ejercerse inmediatamente a través del propio trabajo afectivo-intelectivo –interpasivo- del sujeto de conocimiento y experiencia, para el que ya la mera actuación enunciativa-interpretativa –en lo que contribuye a la formación, resistencia o tergiversación de los imaginarios y narrativas a los que se enfrenta- se verifica ya con esa dimensión esencialmente *política*.

Dimensión que seguramente proyecta su mayor aspiración en el reto de prefigurar modalidades de ecuanimidad –o diríamos acaso mera justicia<sup>3</sup>- en cuanto a la participación en los juegos de comunicación en los que se gestan y componen tales narrativas: y ello en fórmulas de apropiación de los *medios* mismos de producción de *esfera pública*, de emisión a ella de la *libre expresión del pensamiento* (en figuras como la de la *comunidad de productores de medios* fantaseada en los usos independientes de la radiofonía imaginados por Brecht, ahora en sueños más verosímiles en las multiplicadas redes de *indymedias*).

En ellos, no es impensable que las *nuevas economías* se abran a una lógica cooperativa y *comunitarista* (casi a un *comunismo del conocimiento*) que vea crecer el valor, la riqueza, no en nombre de la largo tiempo mantenida lógica de la *escasez* –y tampoco en una lógica *competitiva* basada en la esencia de las economías de la consignación: que lo que es poseído por uno no puede materialmente serlo por el otro- sino más bien en una *economía de la abundancia* –que en el ámbito del conocimiento y las economías-red sí es sin limitaciones pensable: pues aquí el pasar a ser poseído el bien *por otro* no implica desposesión *del uno* –sino, acaso al contrario, enriquecimiento de ambos.

Puede que bajo la dinámica de esa *nueva economía* del conocimiento compartido (en la que el valor crece no en proporción a la escasez, sino al contrario en proporción a la abundancia) vuelva a hacérsenos cercana "*la dicha que, semejante al sol de la tarde, hará don incesante de su riqueza inagotable para verterla en el mar, y que, como él, no se sentirá plenamente rico sino cuando el más pobre pescador reme con remos de oro. Esa dicha divina se llamaría entonces: humanidad*"<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Tomo el término aquí del título del manifiesto redactado por Lawrence Lessig, el promotor de las licencias *creative commons*.

<sup>3</sup> En lo que su enunciado nos recordaría a la formulación de la noción de “posición de partida” en la *Teoría de la justicia*, de John Rawls.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, 1882.

Acaso, es de esa *humanidad* precisamente de la que viene a hablarnos –con voz aún titubeante- esta naciente nueva forma de la cultura: nuestra *cultura\_RAM*, la que ahora seguramente ya habitamos como, al mismo tiempo, *casa* y *destino*, ahora y esperanza.

**:: futurotopías ::<sup>5</sup>**

---

<sup>5</sup> ::futurotopías:: presenta una serie de microescenarios abstractos hipotéticamente situados en algún punto no fijable del futuro. Son escrituras rescatadas de una mirada fortuita en un tiempo por venir, al que acceden en un imaginario *dejà vu* invertido. Seguramente, con la intención de insinuarnos una ontología crítica del hoy, desde su reverso incumplido ...

El conjunto de estas futurotopías (aquí corregida y revisada) ese publicó originalmente como serie de entregas en el suplemento cultural de La Vanguardia. (N. del a.)

## *otros mundos posibles*

*Nada envejece tan rápido como el futuro. Aquella vieja imagen de la momia o el palimpsesto que después de eones de muda oscuridad se resquebraja ante nuestros ojos como si un reloj de 5 mil años la recorriera en segundos se proyecta hoy, sobre todo, en aquello que provenga del futuro.*

Cualquier objeto, tecnología o diseño que pretenda pertenecerle cae ante nuestros ojos víctima del envejecimiento prematuro, tan pronto como se expone a la mirada acelerada de nuestra época. Piensen en la prematura obsolescencia de las películas de anticipación social (por ejemplo: "Hasta el fin del mundo", de Wenders), cuando apenas una década pasa por ellas, o en la insultante antigüedad por ejemplo de un móvil o una "computadora" de primera generación. Con demasiada facilidad, lo único que del futuro puede hacerse es arqueología, historia de cómo el pasado lo engulle inclemente.

Podríamos pensar que es una cuestión de la velocidad del presente, del poder de lo real para sobrepasar con creces las potencias de toda imaginación. Y algo de eso hay, sin duda. Pero también hay algo más doloroso, que dice la desaparición del futuro de nuestro orden del discurso, de la cultura que nos es propia y a través de la que logramos pensar el mundo.

No hace tanto, y al contrario, el futuro estaba en su centro, constituía un *topoi* sin el cual algunas de sus más queridas dimensiones –la política sin ir más lejos, pero también en cierto modo la estética- habrían andado huérfanas, desnortadas. Así, en efecto, en los tiempos no tan lejanos de ilustrados o románticos, para los que ese potencial de anticipar mundos mejores constituiría el horizonte más seguro para orientar la acción práctica. Y por supuesto, y cómo no entonces, para la propia imaginación estética, que en ese soñar mundos posibles acariciaba sin duda el momento más dulce de su tarea social.

Pero, entretanto, parece que la usurpación de todo imaginario de futuro por la determinación técnica ha acabado por privarle a su discurso de toda credibilidad, de toda legitimación. Como al *angelus novus* benjaminiano el progreso, en su apropiación por lo técnico el futuro no se nos aparece ya sino en la interminable acumulación de las ruinas que el pasar del tiempo deja a su paso, como un vendaval devastador ...

Aquí y entonces, nuestro modesto intento será atraer en cambio una constelación de pequeñas figuras que, acaso enviadas como sondas perdidas desde un futuro improbable, nos ayuden a reconstruir esa potencia crítica que la ensoñación anticipatoria de otros tiempos redima cuanto menos como violencia o límite de un pensamiento –el de lo que hay. Un pensamiento en todo caso pequeño, micrológico, que lejos de todo optimismo histórico de grandes soluciones intente reconocer esos envíos retroyectivos que el futuro nos dirige como escenarios otros en los que incrustar, en lo estrecho del hoy, la pregnancia de *otros mundos posibles*.

## Cultura\_RAM<sup>6</sup>

*Toda memoria ha sido distribuida. No hay nodos dedicados al almacenaje, espacios de sedimentación privilegiados. La memoria del conjunto del sistema está diseminada en toda su extensión, de forma heterótropa. Es cierto que cada lugar se erige en diferencial, y tiene por tanto una memoria de sí mismo que le es propia: pero sólo en relación a una economía de resonancia con el conjunto, a la manera de un gen o una minúscula mónada que conjuga infinitamente su diferencia flotante con el conjunto orgánico en que se incrusta.*

Cada pequeña unidad recibe y reenvía, como un pulso, un flujo permanente de información refrescada en paquetes de código abierto, de tal modo que el conjunto se mantiene siempre retroactualizado. No hay homeostasis: el sistema se encuentra en permanente desequilibrio inestable.

Esos flujos tensodinámicos constituyen la forma misma que ha adquirido la cultura: no resta en ella nada de mirada al pasado, nada guiado por una compulsión de repetición. Ha dejado de darse bajo el imperio de *Mnemosyne*, para actualizarse ahora y en cada momento como pura estructura de las interacciones recíprocas. Su modelo no es más el archivo, sino la red, el estar en línea.

La totalidad del conocimiento flota y circula entonces sin descanso, sin acumularse ni congelarse en punto alguno. Ningún nodo capitaliza esa circulación efervescente. Lo que ahora ya llamamos cultura no tiene más por objeto el reconocimiento del parecido en lo diferente, la re-presentación, ni la regulación de lo que es por el recuerdo y la tensión de repetirse de lo que ya fue. Sino, y únicamente, la potencia de invención, por la gestión reticular de bloques cada vez más densos y distribuidos. No quedan, ni se hacen necesarios, los discos duros, la memorias ROM de lectura y recuperación: la calidad de los nuevos dispositivos de gestión del conocimiento se basa únicamente en su conectividad y capacidad de procesamiento.

Así, y ahora ya, toda la forma contemporánea de la cultura se asemeja a un dispositivo RAM. A una memoria de proceso: y su función no es más asegurar la recuperabilidad del pasado sino únicamente tensar la conectividad e interacción de los sistemas en el presente, para producir por su medio la *intelección recíproca* –y por su efectividad la invención heurística del futuro.

Lo que ahora está en cuestión –y a lo que sirve entonces la cultura- no es ya la reproducción social, sino la pura producción inventiva del mundo. En ese entorno la cultura se ha vuelto *poiesis*, política y performatividad autogenerativa. Una mera articulación RAM que gestiona el interactuar recíproco de los muchos, la conjugación recíproca de sus códigos ...

---

<sup>6</sup> Ciertos temas vuelven una y otra vez en el libro de una modo recurrente. No he querido eliminar redundancias que en parte provienen de su estructura fragmentaria y de su condición de acumulación de una reflexión desarrollada a lo largo del tiempo. Y no he querido hacerlo porque las aproximaciones a los temas tienen siempre un carácter diferencial, constituyendo de ese modo perspectivas complementarias. Pero también porque para mí el libro en su conjunto está concebido con un cierto carácter musical, en el que el *ritornello* de algunos temas constituye la estrategia compositiva característica, y el modo en que su memoria a veces meramente intensiva se va fijando, gracias a la secuencia de repeticiones diferidas, variadas, como en una *fuga*.

## *La hipótesis matrix*

*Lo que llamamos real no es sino el resultado de una producción social, el imaginario acrisolado de una constelación dispersa de perspectivas. Pero eso no significa que lo real sea simulacro, ni mera representación. Al contrario, \*lo real\* es la concreción material del conflicto de las innumerables visiones en choque, el desplegarse en el tiempo de su equilibrio imposible ...*

Toda realidad es producida. Se gestiona la inducción de imaginario desde sintetizadores básicos. Nada demasiado complejo. Las trazadoras de fantasía extrapolan las energías efectivas, materiales: todo lo que es visionado se corresponde a estados concretos, resueltos, de la distribución de las cargas polares.

Nada hay *auténtico* frente a *simulado*: todo es *producido* en el curso de procesos de flujo, de operaciones secuenciales que van cristalizando desarrollos mutuamente conjugados. Aquello que se formaliza en cualquier dispositivo de salida transcribe siempre una disposición efectiva de los circuitos. El resto pertenece a lo que todavía llamaríamos el trabajo del sueño, la formalización específica de las figuras: ecuaciones de deseo formalizado, sometido a código. Todo es pasión y cifra, *el deseo y la ciudad*. Esta es la energía que alimenta las máquinas que operan en el subsuelo, flujos continuos que acuden a compensarse mutuamente, altos y bajos de intensidad.

Nada tan espurio aquí como las fantasías de salvación, orden o verdad. La maquinaria *marcha* sólo porque *se estropea*. Su funcionamiento, en efecto, depende de su in Clausura, de su incompletud, de la casilla vacía que hace que el momento de compensación homeostática no se alcance nunca. En eso trabajan no las trazadoras, no los sintetizadores de imaginario, sino los gestores de constelación, los dispositivos de conjugación de códigos. Es importante que la realidad producida resulte componible en todas las perspectivas –esto es lo que perspicaces intérpretes de otros tiempos llamaban la *ponderación infinita*- pero también que su engranaje no desemboque nunca en la redundancia, en la monotonía de una reciprocidad entrópica.

La ecuación de variable infinita para el código –la *hipótesis matrix*- tiene entonces como última condición que éste no pueda nunca extremarse en orden, en Ley. No hay anomalía, porque no hay sino ella, no hay incidencia porque no hay sino incidencia. No hay imagen del mundo porque ella es, a cada momento, lo producido (lo, por tanto, *irreproducible*). La ecuación se desborda en una permanente sinergia de flujo. De ello depende la tensión mantenida en la discordancia que es el motor de la eficiente gestión matricial, articulando un estructura incondicionalmente acéntrica que hace accesible, pertinente, cualquier punto desde cualquier otro, por comunicación nucléica, por retrodefinición sincronizada.

No hay otro topos entonces –más allá de esa arquitectura matricial abstracta- que el desgranamiento secuencial: el mundo producido se rompe en el tiempo, deviene, se expande en *timeline*. En su imaginación radicalmente materialista, el mundo no es representación, sino acontecimiento ...

## *Sexo all over*

*Ahora ya sí puede decirse: que el sexo está en todas partes, incluso en el sexo. Los viejos tiempos que hacían depender el funcionamiento de la sexualidad de una distribución calculada de presencia y ocultación, de lugares y ámbitos en los que sí y otros lugares o condiciones en los que imposible, prohibido o indecente ... han pasado a la historia.*

No hay ya lugar para la impudicia, al otro lado del pudor. Y no porque ella esté proscrita, sino porque no hay el lugar en el que ella pueda darse. No hay nada obsceno, justamente porque la escena se ha extendido hasta hacer que todo ocurra a plena luz. No dejan de haber prácticas no permitidas, pero no tienen que ver con que unas formas de hacer u otras deban mantenerse ocultas. No hay sensibilidades heridas, todo lo que puede verse, puede hacerse -incluso “ha de hacerse”, como quería el marqués.

Por extensión, todo puede ya verse -y ha de ser visto. Ya no se trata aquí de aquel “todo lo real es racional”, sino de un nuevo e implacable “todo lo que es real *ha de ser visible*”. El escenario lo abarca todo, y todo lo que tenga que ver con la sexualidad -y en realidad con cualquier otra cosa- ha de poder ocurrir *a la vista*.

En el régimen que esa hipervisibilidad procura, toda economía libidinal se desborda en la superficie del mundo, del real. En todo lugar, las cargas afectivas circulan pregnadas a la visión del cuerpo como anclaje primordial del deseo. Cortados o fundidos en múltiples ensamblamientos, los órganos saturan el imaginario compartido, erotizado hasta el límite que la desaparición de su proscripción consiente. Allí, se trata entonces de una libido enfriada y leve, que tiene a todos sus fantasmas expulsados y se dice en pura superficie, agotada en la plena presencia de sus objetos. El deseo circula en todas partes, sí, pero su ritmo es ahora el puro del *mathema* -o, podríamos decir, el de la belleza exacta. No hay el lugar para *la falta*, para la truculencia que carga el deseo en las recámaras de su represión.

Y no es que no reste intimidad, es que el lugar de *lo público* frente al que ella se cumple no puede ya ser otro que el de la memoria de lo vivido conquistada en el espacio de lo común, muy lejos de los empolvados reductos ensimismados de lo privado. Sin tufo alguno a culpa o confesionario, el acceso a la plena luz de toda la vida del sexo viene a desbordarse ahora -en el orden de una construcción social del espacio de la experiencia. Allí, es una *biopolítica* aplicada la que domina la vida constelada de los órganos.

A la plena luz de una tensión relacional, un régimen visual de transparencia extrema inunda el lazo social, y la vida del alma no puede obedecer entonces ya a otra *ley* -olvidado el *phantasma* potenciado en la carencia, en la falta- que la de su regulación implacable por la desnuda escopia del cuerpo -como límite y origen, como borde y exceso del orden de las singularidades a que aún pretende circunscribirse el darse de toda existencia psíquica.

## CsO (Individuos, S.A.)

*Todo individuo es una sociedad anónima, una ondulación en el espacio curvo de la multitud. La geografía social no consiente estipular perfiles rígidos, poco a poco ha ido creciendo un nuevo estatuto jurídico del yo más borroso y dúctil, acorde con los nuevos desarrollos de la biopolítica y al abrigo de las nuevas industrias de la experiencia ...*

No hay individuo, no hay especie, tan sólo altos y bajos de intensidad. Nunca jamás la frase nietzscheana se había revelado tan precisa –como en estos tiempos de gestión multitudinaria de lo psíquico. Aquí no está en juego la verdad de la ontología –que nunca ha sido tal- sino las economías de la producción cultural en cuanto *gestoras identitarias*.

Es por eso que no hay más biología –ni aún geografía- sino *una biopolítica*, toda la producción de las economías del ser sujeto está referida al desarrollo de las prácticas simbólicas, significantes –y el lugar que en ellas ocupa cada *agencia*. Se produce el yo en ellas, y nunca más al contrario, en el orden inverso.

Acaso los viejos reguladores ontogenéticos –nacer, crecer, reproducirse o morir- parecían prefijar órdenes de referencia en la existencia de los singulares: pero los nuevos indicadores se sitúan en el orden del conocimiento. Y en su esfera, es *la gestión de las singularidades* la que ha quedado obsoleta. No hay otro conocimiento que el que circula, y todos los agenciamientos que articulan nodos de retención para su flujo forman ecos entramados. No hay individuo, sino la reciprocidad molar de las prácticas de significado. Allí y entonces, se trata de acompañar el complejo general de la industria de la experiencia a la nueva modulación colectivizada y *comunitarista* del evento cognitivo, del saber puesto en común, cuyo entrechoque va construyendo *el real*.

Todas las viejas factorías de lo biomolecular han sido clausuradas, y no para dejar paso a la gestión de otras ingenierías genéticas –sobre cuyos productos nunca dejará de ser difícil cristalizar un *cyborg*- sino a la propia productividad de las prácticas simbólicas, en cuyos entornos se induce como *efecto performativo colateral* el nombre instantáneo del propio sujeto que en ellas (se) enuncia.

Y no es que haya allí carencia alguna de cuerpo o carne, sino una encarnación menos restringida a la exclusividad de un escenario parcial, cuerpo del límite epidérmico. Acaso aquel escenario más extendido del cuerpo sin órganos (CsO) que tanto en *legión* como en *nadie* podría reconocer su nombre contenido en una flotación sin límite, *línea germinal*. CsO es allí ello, su propio padremadre, sus mismos hijos, y toda la hermandad que habita esa tribu de perfiles difusos e ilimitables ...

Aquí no hay los individuos y su reproducción anexacta –*adénica* y acaso *adamítica*- en series clonadas y eternamente retornantes, sino una oscilación fluida de los ritmos de la diferencia, infijable en los nombres propios de alguno u otro, y entregada al afloramiento inaplazable de una comunidad siempre en expansión y constelada, cuyo único nombre propio, roturado en su egregia anonimia, no puede ser sino *el común*.

## *Know work*

*Todo el trabajo físico, material, ha desaparecido. Ha sido puesto en manos de otros gestores de fuerza, otros (energ)úmenos. Los humanos viven ahora de lleno entregados a la pura actividad psíquica, cognitiva. Son grandes potencias reflexivas, cuya ya única misión es dar sentido y función a la gran fábrica del mundo que es la materialidad absoluta ...*

De acuerdo a la predicción derridiana, la era del fin del trabajo ha llegado, era eso en lo que estábamos. Se trataba de pensar qué seríamos capaces de hacer sin esa condena al sudor de la frente, al ejercicio de la fuerza animal. Ahora lo sabemos: la completa conversión del mundo al lenguaje, a la pura intelección compleja, al sentido materializado. No la entrega del ser a la nada, a la oscura noche de la inconsciencia, sino al contrario su total puesta en brillo, incendiada en significado. Ahora ya, todo el trabajo del hombre se resume en esa tarea, nada incompleja por lo demás.

Podríamos decir que esa actividad es un no-trabajo, pero a estas alturas la distinción trabajo / no-trabajo ha comenzado a perder sentido. No hay la actividad material productora de mercancía y la otra que genera la articulación de sus aplicaciones, sino una indistinguible continuidad de ambas. No hay sino trabajo inmaterial y producción de *conociencia*, y toda la actividad humana –desde el sueño al abrazo, desde el habla al gesto que apresa o moldea e inscribe forma en la materia- es productora de ella. No es ya *la fábrica* el paisaje de la vida del hombre sino *este estado de permanente comunicación* en que se gesta todo el advenir de la vida psíquica –y a su través la construcción colectiva de una *inteligencia común* del mundo. Ella, esa intelección general, es la tarea que se sigue del trabajo humano.

Y no hay entonces tampoco mercado, pero sí un flujo continuo de los bienes, en circulación permanente<sup>7</sup>. Una economía líquida, de fluidos y vasos comunicantes –en que lo que circula se llama: pensamiento. No hay cambio de propiedad, porque ninguna es privada, pero constantemente se revisan los derechos de uso sobre unos u otros bienes, la economía de los objetos refleja de modo permanente la de los deseos. A ello se aplica todo el trabajo, que es siempre del orden de la vida psíquica, puramente inmaterial. Es todo producción de concepto y afección, trabajo intelectual y trabajo afectivo. Y el que los funde, diagramando la distribución compensatoria de las totalidades, el tramado que hace encajar milimétricamente el puzzle de las singularidades mutuas, los aranceles de sus deseos constelados.

Esto supone que nos encontramos, sí, en los albores de una nueva economía, pero no aquella ya obsoleta que decía fundarse en la explotación del conocimiento, sino una bien distinta que ahora sí con fundamento puede llamarse del conocer, porque tal es lo por ella producido. No entonces ya porque sea el conocimiento el que allí trabaja –como en la consigna surreal, es el sueño del poeta quien lo hace- sino porque es el mero *saber* lo que allí, en todas direcciones y sin más misterio, se produce...

---

<sup>7</sup> Quizás sea bueno recordar aquí el título y argumento de esta sección: “futurotopías” (N. del a.)

## *Inmortalia*

*La recientemente cumplida convergencia de territorios entre la ingeniería genética y los estudios culturales ha alumbrado la consecución del más impresionante hallazgo que la humanidad –si todavía podemos llamarla así- ha alcanzado nunca: la inmortalidad<sup>8</sup>.*

La muerte era un efecto cultural. Como cualquier otra escritura, registrada en lo celular, estaba sujeta a código. La aparición de la muerte en lo vivo era en efecto una irrupción retórica, una circunstancia puesta por el asentamiento histórico de una determinada formación cultural.

Ahora sabemos que no era adecuado reservar esa denominación únicamente para las formaciones que en los usos de lo simbólico organiza códigos de comercio en el seno de las comunidades humanas. La cultura que inscribe la mortalidad en lo biótico –y lo politiza- acontece en el tiempo histórico mucho antes de que el humano aparezca en la tierra. La muerte del primer celacanto es un hecho estrictamente lingüístico, un episodio cultural. Corolario: la humanidad era un mero efecto –un eslabón más- del proceso de culturización de la vida, y ni mucho menos, como solía pensarse, su productora. Ella, la culturización del ser, preexiste y sucederá a la existencia de lo humano, que no es sino un momento del proceso –y acaso uno menos cumplido y exitoso de lo que pensábamos.

Así, sería equívoco pensar en la cultura como una irrupción exógena: no era sino una forma de despliegue, una cierta modulación diferenciable –de lo *biopolítico*. Lo que llamábamos muerte era el proceso que la articulaba. Hacían falta en efecto instrucciones muy complejas para conseguir que una inercia –la de existir- se rompiera. La pregunta no era entonces ‘por qué el ser y no más bien la nada’, sino ‘cómo es imaginable que existiendo el ser no perseverare para siempre en su estado’. Cómo lo vivo logra someterse a muerte, bajo qué condiciones consigue instruir su autoextinción (parcial, por supuesto).

Se trataba de interceder una economía de intensidades en el seno mismo del ser inerte, someterle a aventura, altos y bajos, impulsos y caídas. De inducir la música de la materia, una constante *impulsión de sentido*: carga y descarga, pasión de ser un punto específico, una singularidad, y retorno de esa emergencia al seno oscuro de la indiferencia. Una erotización del ser de la vida, que no sabía jugarse fuera de una *generalizada moribundia* programada de las formas del ser singularizado.

Es ésa la economía que esta nueva *ingeniería biopolítica* –sintopía eficiente de genética y estudios culturales- ha aprendido a suspender, a resolver bajo otras lógicas. Digamos una que no escritura su régimen intensivo en el orden de las singularidades fijadas, sino bajo una regulación nómada, que palpita como un magma fluctuante, sin nombres. No hay vida y muerte de los singulares, sino un erotismo holístico, una inestabilidad retrocompensada del conjunto, eterna en su flujo rizoide, como línea germinal mantenida en todo lugar y espécimen como marca de un *biotipo* único, inmortal, constante en su aventura incierta pero diferido en su existir maleable y estocástico.

---

<sup>8</sup> Cuando reviso por última vez este borrador –y de nuevo recuerdo el carácter de estas futurotopias- leo una noticia que me parece aproxima el horizonte de verosimilitud de este “escenario hipotético”. El descubrimiento reciente de la *Deinococcus radiodurans*, una bacteria que aun después de muerta es capaz de volver a la vida en pocas horas, acercando el horizonte biológico de la *resurrección* como una realidad científicamente reconocible.

## *Nutopía*

*No resta ninguna frontera, nada ralentiza los flujos, los corta o congela. La tierra es ahora un horizonte sin límite, enteramente circulable, sin marcas ni efectos que consientan diseñar especificidades apropiadoras. La especie levita, camina nómada por tierra de nadie, flota elevada en una distancia que desprestigia todo territorializar ...*

Todos los aparatos articuladores de una relación de propiedad con la tierra han decaído. No hay pertenencia de la tierra a nadie, ni pertenencia de alguien a ella. Toda la tierra es un continuo diferencial: no un plano liso, sino un espacio tan roturado que en él de nuevo cualesquiera movimientos se hacen equiprobables, cualesquiera asentamientos posibles.

No hay derecho o estado que legisle asignaciones, todo habitar es provisorio, un puro efecto de flujo. La ciudadanía se obtiene por transmigración, por recorrido y conversación. No se pertenece a una comunidad u otra por origen o estancia, se tiene la marca instantánea del circular, del encuentro fortuito. Nuestra realidad ciudadana es la de aquel “estado conceptual”, *Nutopía*, nacido por la declaración de Lennon y Yoko a finales del siglo XX. No pasaporte o derecho, no tierras ni fe, no nombres ni estado.

Todo lugar es ubicuo, una deslocalización que intersecta los lugares como puertas virtuales de un hiperespacio surcado de autopistas ciegas, no visibles. Todo lugar *teleporta* a todo otro, refracta su ajeno. No la tierra, sino todo escenario del ser es el *continuum* de un espacio horadado, por el que se entra o sale al arbitrio, sin obediencia forzosa a circulación específica.

No hay sino líneas de fuga, ninguna que corte o cierre en código los flujos, la deriva. Nadie pertenece a tierra o credo alguno, ni hay aparato jurídico que pretenda representarlo. Entre la puntualidad local en la que se mueve, como una partícula desconcertada en Heisenberg, y el horizonte de posibilidad infinita que la acoge como destino, nada regula, ninguna economía formal o jurídica administra.

El viejo estado se volvió entretanto zombi: ni el aligerado vínculo a la tierra consentía ya una distribución del mundo fracturada por la arbitrariedad de las líneas fronterizas, ni la misma articulación globalizada de los actos políticos tenía en él un mediador eficiente. Ningún sentido restante de nación que distribuyera las líneas de la identidad en topologías geográficas. Pero tampoco ningún crédito para una acción a distancia que se ejercía desde hace ya mucho tiempo en escenarios globales, mutados, líquidos.

Oceanía, todo el espacio del habitar se hizo navegable, topos de infinidad que en cualquier lugar descubre y amalgama una sucesión de ventanas: todas linkadas, retroasomadas. Ciudadanos del conocimiento, sus memorias se dicen en común: construyen allí un lugar de los encuentros que es momento, un ágora que es instante, una esfera pública que se decide como mera temporalidad del circular. Lugar de no lugares, espacio de una comunidad sin sedes, sin territorio. *Nutopía* ...

## No.Art

*Lo que algunos llamaron \*la era de la imagen del mundo\* ha tocado definitivamente a su fin. No porque ahora circulen menos imágenes o porque la visualidad tenga una presencia menor. Sino porque sus pretensiones de contener la verdad del ser, la representación unificada del mundo, han quedado definitivamente arrumbadas.*

Esto no es el resultado de la realización cumplida de algún programa utopizante, no es ese desbordamiento del arte en vida que habría hecho de todo ciudadano un artista, sino más bien la realización decantada e inmisericorde de un *contradiscurso*. La consagración fría de un tiempo de secularización extrema, que deja a los *relatos fundantes* y todas las formas de construcción de *imaginarios de identificación* sin lugar, sin función.

Tiempo sin leyendas, o de pequeñas narrativas sin alcance cósmico, sin pretensiones fundacionales. No hay destinos de pueblo o especie, ni epopeyas que inventen o prediquen su paso por la Historia. Así, los intercambios de narrativas o símbolos responden apenas a una economía práctica, micro y conversacional. *No queda lo sagrado en el ámbito de los signos*: toda visualidad circula en el orden del pensamiento explícito, estricta fábrica de significancia, mera potencia de conocer.

Toda belleza es transitiva y exacta: todo halo mágico se ha desprendido de ella, para dejar de operar sus seducciones místicas. Ciertamente es convulsa, o no habría sido, pero su autoridad ontológica o moral ya no se postula sino como *belleza de la indiferencia*<sup>9</sup>.

Aquel “no haber *imágenes de la realidad*, no quedar sino el desierto”<sup>10</sup>, se dice ahora como economía de inmediatez de la relación de toda imagen con lo que hay: es *el real* el que aparece desertizado, arrasado en una economía de imaginario implacable, sin ornamento o delito, materialismo radical.

Así: que no quedan ya los brujos, los chamanes visionarios, gestores de una visualidad suntuaria habitante de los olímpos divinos o la desocultación del ser. No hay sino una economía política de la visión, y todo productor de imaginario es un ciudadano cual sea, un operador de trabajo práctico cuya actividad se proyecta en un escenario ampliado. El de la producción constelada de significado cultural, resuelta no tanto en la densidad fantasmática del signo como en la gestión efectiva de su circulación social.

El escenario de la *excepción ontológica* que se perfilaba originariamente como *limbo de la imagen*, desciende ahora pie a tierra, a la arena conflictual constituyente del tejido social. En él, no queda ya la división de clases en cuanto a lo simbólico, no restan productores y consumidores, sino que todo ciudadano gestiona su autoproducción –la de su inventario propio– en un orden de relación efectiva con las economías del imaginario social, público, en que todo movimiento es a la vez creativo y performador, motor que convierte a cada unidad-observatorio en agencia temporal que a cada instante se autogenera, habitante de los signos y las ciudades que ellos amalgaman.

---

<sup>9</sup> Duchamp, huelga decirlo.

<sup>10</sup> Malevich, huelga decirlo.

< trans.code >

*El primer paso fueron los androides de protocolo, capaces de interpretar decenas de miles de formas de comunicación. Muy pronto dejaron atrás la idea de traducción como únicamente asociada a la equivalencia entre idiomas y lenguajes humanos. Se trataba de alcanzar la traductibilidad absoluta: el tiempo de la \*traducción total\*.*

El problema originario se situaba en el orden de los lenguajes simbólicos: pretender la equivalencia entre formas de comunicación olvidaba que la comunicación solo es posible en el ámbito de la anexactitud, de la disfunción de códigos. El lenguaje solo habla porque se equivoca, el fundamento de toda inteligencia es el malentendido. Siempre se entiende otra cosa: tan pronto como los traductores comprendieron esta ley interna, su actividad ingresó en el fértil campo de la Inteligencia Artificial. Su norma de trabajo se hizo entonces clara: cualquier aspiración a la verdad, a la exactitud, bloqueaba las posibilidades y función real del *trabajo traductor*. Ningún campo semántico se superpone, toda traducción desplaza, y la energía borrosa del sentido aumenta allí donde el campo se abre al juego de la virtualidad, de la deriva infinita.

La cuestión de la voz y la escucha era clave en este espacio, pero entrando en juego precisamente la economía anexacta de sus lógicas borrosas muy pronto se acertó a superponer equívocos: al del campo semántico impreciso, la territorialidad compleja de las voces diferenciadas, abismadas en un orden de extrema e irreductible diversidad. Sintetizando el eco interminable, se consiguió eludir su escollo: la traducción se hizo telepática. En vez de traducir las voces, comenzamos a interpretar microseñales, pensamiento en estado puro.

Fue entonces cuando empezamos a escuchar, inesperadamente, todo *lo otro*. Fuera cual fuera la lengua origen de nuestro interlocutor, escuchábamos la palabra que él apenas llegaba a emitir a través de los *biófonos* –ciberórganos traductores de oficio- en nuestro idioma propio. Muy pronto, esa escucha silente comenzó a abarcar más y más productores de información: plantas, peces, animales, vientos, mares, máquinas, movimientos tectónicos o amebas y virus. No sólo las voces de las razas y las culturas nos hablaban en un idioma inteligible, hasta los seres más remotos comenzaban a aparecérsenos prójimos.

*Mathesis universalis*, una *translingua babélica* permitió entonces hablarle a todo: al tejido afectado por la enfermedad o a ella misma directamente, al código genético de un clon en curso postembrionario o al efecto psicótico de un *mathema* mal formulado. El existir mismo de cada cosa respecto a toda otra es comunicación, y < trans.code > se aplica a esa práctica: no para someter los efectos retóricos al poder homologador de una u otra semántica, sino para aumentar decisivamente nuestro potencial de comunicancia, de exposición al flujo incesante de *código abierto* que dice el mundo, lo que es, como *irreductible disonancia* ...

## *Common\_Prop*

*Cada vez más, la cualidad de la pertenencia va alejándose de los objetos. Poco a poco van dejando de ser \*la propiedad de\* para recuperar su condición enajenada, libre. En el curso de ese proceso hay objetos y lugares que recuperan su originaria condición inasignada, tierras de nadie. La desmercantización del mundo ha comenzado.*

Diría que el proceso se inició tan pronto como la principal fuente de generación de riqueza se hubo desplazado a *lo inmaterial*. Tanto repugna concebir el conocimiento como en exclusiva *perteneciente a*, que poco a poco la emergencia de bienes en el mundo sin propietario definido, o libres de ser utilizados por cualquiera, se extendió como una pandemia fulminante.

Muy pronto dejó incluso de afectar en exclusiva a aquellos *objetos* que por su naturaleza inmaterial se transmitían sin pérdida, sin dejar ausencia en el dador. Su cualidad hizo reflorar el sueño *comunitarista*. En su entorno, la imaginación de una propiedad compartida fructificó con la fuerza de la eficiencia –y no sólo de la solidaridad. Privatizar en el espacio de la riqueza intelectual, en efecto, no solo resultaba inmoral, sino además profundamente contraefectivo. Así, los proyectos de colegiación productiva fueron desbancando a aquellos otros en los que se legislaba al poseedor.

Muy pronto, en deriva de ello, se produjo la fulminante *desaparición del mercado*. La vieja escena de la ocupación del ágora pública para dar curso a la transacción onerosa del objeto en intercambio fue volviéndose cada vez más infrecuente, hasta muy pronto llegar a su extinción. En principio, los dispositivos de distribución hacían poco más que sustituir la escena terminal de la entrega por un proceso *invisibilizado*. Pero más allá, enseguida, la desaparición absoluta de escaparates o escenarios de oferta en el espacio público relegó el mercado al orden de las prácticas obsoletas, vergonzantes.

La *economía del mundo* sufrió entonces una transformación profunda –sin dejar por ello de ser una economía. El porcentaje más alto de los escenarios de trabajo se aplicaban a la producción intelectual, al trabajo inmaterial, mientras se abandonaban los primeros sectores en manos de las máquinas. El trabajo globalizado de los humanos era de un orden meramente psíquico, sin juego de fuerzas brutas.

Se alcanzó así un orden desmercantizado, asentado en potentísimas articulaciones de la distribución, que garantizaban el acceso ecuánime a una circulación de los bienes que en momento alguno se venía humillado a la lógica de la propiedad –ni de los particulares ni de quienes hubieran pretendido ejercer como sus salvaguardas. *CommonProp*, el horizonte de un mundo dicho por sí mismo, y no por la relación de apropiación que los sujetos de experiencia establecían sobre él, volvió a asentarse en la historia (o, justamente, fuera de ella). Al otro lado del territorializar, el mundo volvió a poder ser experimentado como, meramente, el lugar, *tierra de todos y nadie* ...

## *Intens::ciudades*

*El régimen de toda relación se ha vuelto intensivo. No sólo de las relaciones personales o específicamente amorosas. Ni siquiera en exclusiva las de las personas entre sí o el funcionamiento de lo social. Más allá, el régimen de toda relación, de todo con todo, se ha vuelto intensivo: rige una economía libidinal.*

Un cierto sentido musical domina entonces la vida de las ciudades. Es como si el sentido principal de todo trato fuera introducir una tensión, un desequilibrio, para recorrer después la traza de su recuperación. El régimen que entonces domina toda forma de intercambio es una dinamicidad pura, una lógica intensiva, pasional. Cualesquiera despliegues se componen esponjosamente, anudándose mutuamente en relaciones de extrema reciprocidad. Más que líquido, es un mundo aéreo, que se amolda a formas cualesquiera tolerando inimaginables grados de compresión (abyección, oculta tu nombre). *Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, entona la ciencia nihilista. Cuanto más, más densa y dulce es la distensión, el retorno, el camino hacia la posición de equilibrio o reposo (que nunca es una vuelta atrás, sino una dirección de caída, un coeficiente de elasticidad).

Puede que ya no quede la música afuera, a los oídos, porque el mundo entero del trato mutuo se ha musicalizado, se ha vuelto economía de fuerzas y compensaciones, afigural y extremadamente cálido. In-melódico, diría, en su densa humedad. Todo es juego y tensión de borde, de indefinición de extremos, mera ciencia del límite y sus desbordamientos: no hay sino el derroche, el exceso continuo y la *sobreabundancia de la noche*.

Toda la sexualidad le pertenece, sumida en ese orden gratuito y sin fin (o finalidad). Nada en ella responde a función o economía de especie. Carente de cualquiera papel reproductivo, todo ese trabajo se cumple bajo lógicas adénicas, textuales, puras ingenierías del código y sus transmisiones. Así, no resta asignación alguna de rol en relación a la producción genésica, y todo trato entre los cuerpos es puramente pasional, musicalizado. Ninguna arquitectura específica compone entonces unidades de articulación molar de la convivencia.

Una economía libidinal regula así todos los modos de la relación, funda las nuevas ciudades. Sólo al acrecer o decrecer pulsional sirve en ellas el encuentro, los roces o la mirada. Ellas se trazan siempre sobre figuras abstractas, sin forma, como un campo onírico y ciego, ajeno a número y representación, *morfeico*. Música más que cifra, recorre sino altibajos, cadencias, desfiladeros callados de una fuerza sin otro destino que su propia y efímera audacia irruptiva, sin otro origen o causa que su propia tensión de entropía –allí donde *eros* y *tánatos* se reconocen envueltos ...

A aquél que vino a advertirnos “no hay individuo, no hay especie, tan sólo altos y bajos de intensidad”<sup>11</sup> le responde de lejos otro que, también ya olvidado, entona aún su canción: “intensidad, intesidad: he ahí una palabra ante la que todavía podría inclinarme”<sup>12</sup> ...

---

<sup>11</sup> Nietzsche, huelga decirlo.

<sup>12</sup> Lyotard, claro está.

## Cognoma

*Mucho tiempo después de completado el mapa del genoma humano, un nuevo proyecto investigador de gran envergadura ha comenzado a dar resultados. Quedan ya muy pocas secuencias para que podamos también considerar cubierto y reconstruido el mapa completo del cognoma “humano” –aunque esta vez decir todavía “humano” conlleve inasumibles limitaciones ...*

Hasta la más pequeña cadencia de lo que significa *conocer* ha sido milimétricamente mapeada, analizada, digitalizada y traducida a materialidad absoluta. Todas las frecuencias han sido medidas y normalizadas, dejando apenas fuera el puro ruido sistémico –e incluso de él únicamente aquellas notas incapaces de contribuir en rango alguno al sentido. Por debajo de todo, lo cognoscible es número, ecuación. El lánguido ángel dureriano –el ángel *de la melancolía*- ha comenzado a tomarle la medida pitagórica al mundo.

Pequeños microbots nanotecnólogos se han instalado en las cordilleras del gusto, acechando en los valles de cada papila la mínima nota de sabor, el perfume sutil de cada cadencia de gusto, con el propósito de reconstruir qué significa allí *saber*, saber del sabor, dónde y cómo se rinde en ello un placer (o su contrario). Otro tanto en las selvas pituitarias, la espuma de las músicas reverberando en los laberintos de una micromecánica precisa, exacta como un nonius del alma, capaz de reconocer en cada voz el signo del mundo. Y todos los otros sentidos, cada caricia y roce de la piel o esa magmática aventura de las cuevas invertidas, hacia el mundo, del ojo.

Pero todo conocer es artificio y este primer mapeado de lo sensorial apenas hubiera revelado los misterios de su maquinografía si el proyecto se hubiera quedado en ello. Del amplio abanico de disciplinas cointegradas en COGNOMA –nanotecnología, ingeniería genética, biopolítica, estudios culturales, inteligencia artificial- es en efecto la IA la que ostenta las mayores responsabilidades. Tanto que incluso, probablemente, decir su rótulo se revela pleoasmo: no hay otra inteligencia que del artificio, ni cabe conocimiento alguno que no sea total y absolutamente *de lo artificial, de lo construido*.

O, dicho de otra manera, que ningún paquete de datos constituye por sí conocimiento en grado alguno hasta *ser filtrado por la trama cultural* en la que efectivamente es producida como información cognitiva. Es esto lo que el mapeado del *cognoma* ha ido poniendo en evidencia, que la producción de todo saber es constructo, desde el más complejo y abstracto al más simple e instalado en las puras terminaciones nerviosas.

Es así la cultura la que produce lo humano, y no viceversa. De resultas, que la historia universal tiene como auténtico polo generatriz el propio despliegue del saber, *que la historia del ser es la del conocimiento*. Y que de ella el episodio de su asentamiento humano no pasa de ser uno entre muchos, y de los más pobres, breves y faltos de alcance. En trance de su pronto olvido, aquel tierno lamento del mejor novelista del siglo XX<sup>13</sup> –“a este lado del paraíso, ¡qué poco sirve el saber!”- va quedando poco a poco atrás. *Cognoma* ha sentado, quizás, las bases para empezar a intuir lo que –al otro lado- podrá llegar a ocurrir, y cómo en él podría obrarse ...

---

<sup>13</sup> Quién, sino Francis Scott Fitzgerald

## *Kaosmos*

*Ninguna de estas futurotopías es sino contraplano, tensión neguentrópica e interrogadora. Nada en ellas apunta una pulsión de orden o entropía termodinámica. Su dibujo no perfila sino acción y multiplicidad hacia el afuera, el desorden del escenario, el mantenimiento de una presión deconstructora: nunca un paraíso ordenado, sino el caos telúrico que hace fértil la materialidad oscura, revocando todo estadio final, todo límite ...*

No hay foco, lugar de visión resumen, ojo-panorama: únicamente sismógrafos, aparatos que se abrasan en la falta de distancia con el mundo, a la velocidad que éste ocurre. No hay ventanas posicionales, capaces de resumir bajo alguna ley de perspectiva el instante o la visión correcta, la mirada que subsume, la malla ortogonal que postula como reproducido el orden del mundo. No hay totalidad, sino una proliferación de focos impregnados de detalle, la pura constelación de lo dispar.

Esto no es un panóptico, no tiene centro ni hay puesto privilegiado de observación. Sin embargo, reina una transparencia extrema, todo lugar ostenta un grado de visibilidad multiplicada y compuesta: innumerables focos, infinitos centros diseminados que se hacen eco mutuo y resuenan de visión recíproca. En todo punto, el ojo que observa forma parte del campo de visión, está encuadrado en él, dice su posición enmarcada e inscrita: desvela la circunscripción desde la que toma postura y da razón de su perspectiva, siempre cruzada y entrañada de todas las otras.

Así, esto no perfila una utopía cerrada, ni prédica salvista alguna. Sino un laberinto irreductible de topologías rinconeras, esquinadas, minoría enjambrada de los lugares cualquiera, átopos e innombrados. Nada sino una micrología estallada en constelación heterótopa, sin lugares densos, sin puntos inflexivos o caracterizados. Y sin embargo, y esto no debemos negarlo, tampoco hay aquí falta de apuesta –o la laxitud pluralista de un todo vale, o todo equivale.

Acaso en efecto se perfila transversalmente una apuesta por el ruido sumo, ese crash sistémico del giro de las esferas plurales, ese agonismo fatal del conjunto irreducido. Puede que esa visión de la complejidad irresuelta sea la política que reclame el monto mayor como gesto epocal: no la laxitud neoliberal del “*laissez faire*” ni una mera tolerancia amplificadora al armonio de las voces varias, sino esta toma de partido fuerte por la meta-opción que se da por único horizonte el hacer posible bajo sí al número máximo de ellas, en su diferencialidad disensual.

La apuesta radical entonces por la única hegemonía del programa que apunte a la *minorización* orgánica y sistémica de toda hegemonía, el espesamiento y la cooptabilidad del número mayor pensable de opciones mutuamente disidentes, discordantes pero simultáneas, sin exclusión recíproca. No la apuesta por algún orden del mundo, cosmos, o la opción por sus contrafiguras, órdenes alternativos, sino una toma radical de partido por la densificación ilimitada de las opciones, los discursos y sus prácticas, las topologías y las circulaciones. En la *galaxia de Agon*, la diseminación no de uno, sino de infinitos *kaosmos*...

## **La universidad del conocimiento y las nuevas humanidades**

¿Qué queda de los viejos relatos que impulsaron el surgimiento de la *idea moderna de la Universidad* en la institución universitaria efectivamente existente en las sociedades actuales, en la *universidad real* que conocemos? Seguramente muy poco. Parece por un lado obligado reconocer y asumir el fracaso de la universidad contemporánea para realizar los ideales que insuflaron su nacimiento histórico. Pero al mismo tiempo, y por otro lado, parece obligado afirmar la universidad como el último reducto en el que los procesos de reflexión crítica podrían idealmente realizarse en un ámbito protegido frente a los terceros intereses que marcan el desplegarse de las disciplinas de saber como correlativas a los ejercicios de poder. Tan obligado nos parecerá entonces reconocer el fracaso de la universidad moderna en sus pretensiones de garantizar el acceso universal al conocimiento –y a través de ello a la emancipación- como recordar que en ningún otro ámbito mejor que el suyo –el de ésta que Derrida llamó la *universidad sin condición*<sup>14</sup>- puede en efecto pensarse el sin duda irrenunciable –hoy todavía- ejercicio de la exigencia crítica en el producirse y circular público de los saberes.

Tendríamos así, y entonces, que un *doble* y contradictorio *tono* parecería imponérsenos de entrada al tratar la cuestión de la universidad: aquél que, acentuando la crítica de lo que hay, insistirá en mostrar sus complicidades con los estados de cosas existentes, evidenciando su carácter de mera agencia o aparato de las estructuras funcionales de la producción y el poder contemporáneos. Y, enfrente, aquel otro que enfatizando su carácter de *última playa*, vería en ella la última garante de las condiciones para que el ejercicio público de la reflexión y la expresión del pensamiento pudieran realizarse sin el sometimiento a los intereses heterónomos de las otras agencias que en nuestro mundo operan como condicionantes hegemónicas de todo *interés cognoscitivo*.

Podríamos entonces pensar que esta *doble* de la universidad –que probablemente cabría atribuir al reconocido carácter antinómico de los ideales modernos (en otro lugar hemos ensayado esta sugerencia<sup>15</sup>)- podría resolverse con aparente facilidad si asignamos el primer tono pesimista al diagnóstico de “lo que hay” mientras reservamos el segundo y más utopizante al enunciado regulador de “lo que debería haber”, hablando el doble lenguaje del ser y el deber ser, la bifurcación de un uso enunciativo que es insobornable en el describir –el mundo que hay y sus instituciones- pero soñador en su prescribir, en su enunciar el mundo –o el ideal de *otro mundo posible*- que podría, y en cierta forma *debería*, llegar a ser.

La posición que quiero defender aquí, sin embargo, va a apartarse de esta solución, quizás demasiado complaciente y conformista. Cuando, en efecto, desplegamos el enunciado de la

---

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Universidad sin condición* (2001), ed Trotta, Madrid, 2002.

<sup>15</sup> José Luis Brea, “Idea de la universidad”, ARTE, IDEAS Y PROYECTOS, Universidad de Valencia, núm. 1, Valencia, pp. 21-45.

universidad idealizada, su mera exposición viene a superponerse a la descripción de la existente con tanta solemnidad y grandilocuencia que a la postre su recordatorio siempre acaba actuando como argumento a favor de no cambiar en ella nada, como parapeto-coartada frente cualesquiera cambios. De hecho, cabría incluso decir que ésa es precisamente la táctica de autoprotección tras la que se justifica y sustrae a cualquier evolución el lamentable estado de cosas existente.

La universidad se nos aparece así, demasiado a menudo, como una institución violentamente refractaria al análisis transformador, justamente por el efecto de legitimación que la enunciación de sus ideales le otorga. Así, y con esto, quiero decir que también los discursos invocadores de la independencia y autonomía de la universidad a menudo vienen a efectivamente actuar no sólo como máscaras falseadoras de una realidad funcional –de dependencia y subordinación– que de hecho es muy otra. Sino que además acaban por emplearse con la finalidad de que no se verifique reforma en profundidad alguna y no sólo en la realidad efectiva de lo universitario: ni tan siquiera en la *idea* que le da fundamento.

Me gustaría también decirlo de otro modo, para que no parezca que simplemente recupero el viejo esquema de la crítica del enmascaramiento ideológico: que el tipo de saber que la universidad produce respecto a sí es precisamente un saber dependiente de las condiciones de enunciación que ella misma pone, y de las que consecuentemente es por ello no sólo productora sino también resultado. Es desde esta perspectiva *pragmática*, en el sentido de la teoría de los actos de habla, que me gustaría abordar aquí esta cuestión, intentando mostrar no sólo la enorme dificultad que comporta la enunciación de un discurso crítico a la vez *desde* y *sobre* la universidad, sino también cómo ella es, en su específico condicionamiento histórico tardomoderno, precisamente producida en el potencial *performativo* –productor de institución– de ese propio discurso depotenciadamente idealizado.

En una línea de desacuerdo frontal, por tanto, con la presuposición incuestionada de que su ideal heredado preside el devenir *real* de la universidad *real*, mi postura será la de que precisamente sólo a partir de mostrar la extrema dependencia que la universidad guarda con la estructura general de organización social y *de la producción* puede asentarse una concepción que no sólo provea de herramientas para una crítica efectiva de la universidad existente, sino también permita sentar las bases para procurar su transformación, no desde la apelación a ideales abstractos y separados, sino desde la explicitación de las relaciones de inextricable ligazón que existen entre las condiciones de organización social y las de las prácticas de producción de conocimiento y saber, como en sí mismas generadoras efectivas de la institucionalización en que ella *adviene*, tiene su lugar.

Con ese fin acaso último, me gustaría comenzar por recordar de entrada el *origen moderno* de la idea de universidad y, cuando menos sucintamente, la genealogía de eso que más arriba he llamado su *fracaso*.

### *La idea moderna de Universidad*

Como es bien sabido, la *idea moderna de Universidad* se articula alrededor de dos programas entrelazados, que se entrecruzan y dan soporte mutuo –pero que no por ello logran nunca combinarse bien, no llegan a fundirse. Estos dos programas fundan de hecho las dos formas históricamente reconocibles de concebir la enseñanza superior, la universidad, en los siglos

XIX y XX en el mundo occidental, apareciendo –esos relatos- como el efectivo telón de fondo de sus instituciones pedagógicas.

Podemos tomar como modelo de cada uno de esos dos programas a las instituciones docentes surgidas con la II República francesa, por un lado, y a la Universidad de Berlín, fundada entre 1807 y 1810, por otro. Tomando esos dos modelos paradigmáticos como referencia podemos distinguir claramente los dos programas diferenciados y los dos “grandes relatos” en que, a su vez, cada uno se apoya: el de la “emancipación de la humanidad por el progreso de la ciencia”, en un caso, y el de “la unidad de los saberes en el Espíritu Absoluto”, en el otro.

El primer modelo -de corte propiamente ilustrado- se apoyaba efectivamente en el gran relato de la emancipación del ciudadano a través del progreso de los saberes. La legitimidad de la institución pedagógica emanaba para este modelo de la estatal, concebida ésta como *res pública*, es decir como fehaciente y legítima expresión de la libre voluntad de la humanidad en su progreso hacia la emancipación. La ciencia sería concebida bajo este punto de vista como un derecho de los pueblos, y la institución científica como una instancia que debía servir a sus intereses. La educación se aparecía entonces como instrumento fundamental del progreso emancipatorio del sujeto social en su avance por la historia. El saber y su administración pública no se legitimarían por sí mismos, sino por servir a esa marcha heroica del sujeto colectivo -de la humanidad- hacia la conquista definitiva de la libertad.

La legitimación de la institución universitaria y en general de toda la institución científica se nutriría entonces del “relato de las libertades”, y su concepción de la educación como vivero (tanto de cuadros funcionariales para la administración del estado como de profesiones liberales para la sociedad civil) estaría en última instancia orientada a mejorar la actividad de la nación -que en tanto tal era concebida como el instrumento destinado a facilitar al pueblo la consecución de su emancipación. Así, y como escribió Lyotard, podemos afirmar que se recurre “al relato de las libertades para justificar que el Estado tome directamente a su cargo la formación del “pueblo” y su encaminamiento por la vía del progreso”<sup>16</sup>.

El segundo modelo -ligado esta vez al desarrollo del idealismo alemán- se basaba en cambio en una concepción activa del saber y en la suposición de una dialéctica superior que fraguaría en su unidad especulativa un sistema al que competiría en última instancia la administración autónoma de todo efecto de legitimación.

El saber aquí sólo se serviría a sí mismo, y el programa para la institución universitaria se cifraría en la célebre consigna de Humboldt: “buscar la ciencia en cuanto tal”<sup>17</sup>. La legitimación no le viene ya al saber de su exterior, sino de la espontaneidad de su propia dialéctica. El saber no es esta vez un instrumento al servicio de la emancipación de los pueblos, sino que constituye un *sistema autónomo*. Surge así una concepción no instrumental del saber -para la que, en principio, poco importa la utilidad social del saber, sino *su verdad*, su validez autónoma. Ésta es administrada, a partir de una concepción jerarquizada de las ciencias particulares, por el juego de lenguaje en que éstas convergen hacia su unidad especulativa, la filosofía como expresión del Espíritu Absoluto –en aquella circunstancia histórica y bajo la potencia de la concepción idealista. Bajo este punto de vista, la función de la universidad sería “exponer el conjunto de conocimientos y hacer que aparecieran los

---

<sup>16</sup> Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 64.

<sup>17</sup> Willhem von Humboldt, "Sur l'organisation des établissements scientifiques supérieures a Berlin", en *Philosophies de l'Université. L'idealisme allemand et la question de l'université* (textos de Schelling, Fichte, Schleiermacher, Humboldt, Hegel), Paris, Payot, 1979, p. 321.

principios al mismo tiempo que los fundamentos de todo saber”<sup>18</sup>. En esa organización jerárquica, la filosofía, como último metadiscurso legitimador de los saberes, tendría por misión restituir la unidad de las ciencias particulares y enlazarlas como momentos del devenir del espíritu. Tal y como nos recuerda también Lyotard, “la *Enciclopedia* de Hegel trataría de satisfacer ese proyecto de totalización, ya presente en Fichte y en Schelling, como ‘idea del Sistema’”<sup>19</sup>.

Este segundo programa, que por su carácter sintético y autónomo constituye lo que en rigor podemos llamar el núcleo principal de *idea de la universidad* moderna, no sólo fundamentaría la concepción de la Universidad de Berlín a cuya fundación se dedicó el conocido informe de Humboldt, sino la de la mayoría de las universidades fundadas o reformadas a lo largo de los siglos XIX y XX y en la mayoría de los países occidentales, en cuyas heráldicas figura de manera casi invariable la inscripción “*veritas*”, santo y seña de esta concepción del saber autofundado -muy particularmente las universidades de carácter normativo y humanístico. Mientras que, evidentemente, la concepción utilitarista estaría acaso más cercana de las universidades así llamadas “politécnicas”.

Como resultará en todo caso evidente, las direcciones de legitimación recíproca que entre la universidad y lo social establecen estos dos programas se cruzan. Si en el primero es el interés social el que legitima a la institución universitaria, en el segundo el valor del saber se apoya sólo en su propia dinámica, y es en cambio él el que vendría a legitimar las formas de organizarse lo social, a través de las instituciones que emanan de la postulada unidad de las esferas de la razón (la primera de ellas, obviamente, el estado, que de nuevo aquí toma a su cargo la custodia de ese saber último y fundante, y que en el propio sistema idealista en efecto es a su vez tomada como encarnación material del espíritu absoluto). Podríamos de hecho proponer que la concepción de la democracia parlamentaria y esta concepción articulada de los saberes como tendentes a la elaboración de síntesis pacificadas se hacen espejo recíproco, sin que se pueda saber muy bien quién o cuál es espejo de quién o cuál.

En todo caso, la reciprocidad que ambos modelos se rinden se mantiene dependiente de la fortaleza del eje que los enlaza: el concepto de *estado moderno*, como emanado del proceso de diálogo consensualista, que juega su papel de mediador tanto en el relato de la emancipación de la humanidad como en el de la unidad de los saberes particulares. Tan pronto como su fuerza de cohesión se debilita, lo que históricamente se produce con el avance del siglo XX (y los estragos contra la libertad que en su nombre se comenten), la tensión entre los dos programas aumenta y su proyección en relación a la idea de *estado* se ve dominada por fuerzas de rechazo: las experimentadas por la sociedad civil, de un lado, en su proceso de autorganización del camino hacia las libertades (en un camino en el que la propia desconfianza hacia las ciencias y sus realizaciones técnicas no deja de crecer), y las de la clase universitaria e intelectual en su ejercicio de una función crítica, que busca independizarse máximamente de las instituciones estatales, por otro.

El mantenimiento simultáneo de ambos programas se vuelve entonces y cada vez más problemático, circunstancia que favorece su progresivo deterioro creciente, para desembocar finalmente en una situación en la que, con palabras de Gadamer, “un antagonismo, un conflicto creciente entre la pretensión de la ciencia y la pretensión de la sociedad, se impone

---

<sup>18</sup> F. Schleiermacher, "Pensées de circonstance sur les universités de conception allemande", *Ibid.*, pp. 270-271.

<sup>19</sup> Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 66.

como objeto de reflexión. En un sentido político, se trata de un conflicto irresoluble: el que se da entre la investigación libre y la fuerza estatal”<sup>20</sup>.

Cabría añadir que tanto más irresoluble cuanto que, por el otro lado, aflora y se estabiliza a su alrededor un conflicto ni menos acuciante ni más sencillo de resolver: el que se da entre esa misma *investigación libre* y la propia presión creciente del *tejido económico-productivo*. A la par que la confianza histórica en un saber fuerte y tanto independiente del estado como del mercado se debilita, la *idea moderna de universidad* se va desmoronando poco a poco, atenazada en un conflicto creciente entre ambos polos de una tensión cada vez más difícil de administrar.

### *La universidad performativa (entre las ruinas<sup>21</sup> de la universidad moderna)*

La que sobrevive en medio del fracaso de esa idea moderna –tanto por la crisis de la idea de una verdad absoluta capaz de sostener el relato de la unicidad de las ciencias, como por la creciente desconfianza en que del progreso del complejo científico-técnico se siga necesariamente una mejora en cuanto al bienestar colectivo y al orden emancipatorio de las sociedades y la vida real de sus ciudadanos- es en cierta forma *la universidad en la que estamos*. Una universidad que, *carente todavía de una idea propia diferenciada*, se mantiene no obstante como institución y estructura pública efectiva, si bien progresivamente devaluada en su función y conceptualización originaria.

A causa de ello, la universidad existente encontrará cada vez más dificultades para cumplir su muy noble *tarea* de garantizar al mismo tiempo la plena validez de los saberes y la función efectiva que se sigue de su transmisión, y ello precisamente en la medida en que, como hemos mostrado, los *relatos* sobre los que su *idea* fue estructurada sobreviven ya únicamente como “ideales fracasados”. La dinamicidad del sistema universitario entonces, y en su doble relación por un lado con su originaria *idea fundante* y por otro con la *demanda actualizada del tejido social* en que se inscribe, se asentará entonces ya únicamente en la relativa eficacia pragmática de las formas depotenciadas de tales relatos, en lo que ellas logran rendir un servicio satisfactorio a las rebajadas expectativas efectivas que sobre ella proyecta el sistema económico productivo. Expectativas que obviamente ya no responden a su idealización originaria, de modo que podemos entonces hablar, con todas las consecuencias, de un fracaso de la *idea moderna de universidad* -o si se prefiere, más bien, de un fracaso de las instituciones para realizar esa “idea” en la historia real, concreta.

Ese fracaso afecta, en primer lugar y de modo patente al propio *carácter formativo integral* que se daba como misión la universidad moderna. En este punto cito a Habermas: “Lo que desde Humboldt se ha dado en llamar la ‘Idea de la Universidad’ es un proyecto que encarna un ideal como forma de vida. [...] La idea de universidad apuntaba en efecto a los principios de formación según los que se estructuraba cualquier tipo de objetivo espiritual”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Hans-Georg Gadamer, *Elogio de la teoría*, 1983, Península, Barcelona, 1993, p. 68.

<sup>21</sup> Aludo obviamente al excelente libro de Bill Readings, *The University in Ruins*, Harvard Univ Press, 1960. Creo que la reflexión sobre la transformación contemporánea de la universidad de la excelencia tiene en ese texto su referencia más obligada.

<sup>22</sup> Jürgen Habermas, "The idea of university. Learning processes", NEW GERMAN CRITIQUE, Primavera/verano, 1987, p. 3.

Ese viejo ideal de formación compleja y globalizada del *sujeto de espíritu*, como a la vez sujeto de saber, sensibilidad y moralidad –ideal fundado a el supuesto de la correlación entre saber y emancipación, entre ciencia, bondad y belleza- será el primero en derrumbarse. Como ya auguraba Lyotard en *La condición postmoderna* (que por cierto era un ‘informe acerca del saber en las sociedades informatizadas’, y una investigación sobre la función de la universidad en ellas, algo que muy a menudo se olvida): “tendrá lugar una potente exteriorización del saber con respecto al ‘sabiente’, en cualquier punto en que éste se encuentre en el proceso de conocimiento. El antiguo principio de que la adquisición del saber era indisociable de la formación (*Bildung*) del espíritu, e incluso de la persona, cae y caerá cada vez más en desuso. La relación de los proveedores y de los usuarios del conocimiento con el saber tiende y tenderá cada vez más a revestir la forma que los productores y consumidores de mercancías mantienen con éstas últimas, es decir, la forma valor”<sup>23</sup>.

Lo que Lyotard viene entonces a llamar el *criterio de performatividad*<sup>24</sup> como principio rector de la legitimación de los saberes y su enseñanza en la universidad actual podría como mucho aparecer como el rastro depotenciado del discurso de la utilidad social -revelando, si se quiere, su rostro menos humano. Con sus propias palabras, “cuando el criterio de pertinencia es la performatividad del sistema social, es decir, cuando se adopta la perspectiva de la teoría de sistemas, se hace de la enseñanza superior un sub-sistema del sistema social, y se aplica el criterio de performatividad a cada uno de sus problemas. El efecto que se pretende obtener es la contribución óptima de la enseñanza superior a la performatividad del sistema social. Una enseñanza que deberá formar las competencias que le son útiles a éste último”<sup>25</sup>.

La orientación “profesionalista” de la universidad a partir de ahí parece evidente. Se pretende desde entonces menos la formación integral del “espíritu” del estudiante que el desarrollo de su “competencia”, de su capacidad profesional -incluso en el terreno de la formación humanística, en que se hace valer la adquisición de lo que Pierre Bourdieu ha definido como “capital cultural”<sup>26</sup>, capital simbólico. Esto ocurre tan pronto como “el saber ya no tiene su fin en sí mismo”<sup>27</sup> y ciertamente determina la subordinación de la universidad a los poderes fácticos -no sólo los del estado, sino, aún más, a aquellos que administran el mercado de trabajo, desde la regulación del tejido económico-productivo. Bajo ese punto de vista, la “autonomía” de las universidades, tal y como ella es pensable en las sociedades actuales, parece un frágil espejismo -y la interposición de Consejos Sociales en la regulación de las relaciones de la universidad con el tejido social se revela un muy poco inocente mecanismo regulador que en todo caso hace recaer sus disfunciones sobre los propios estudiantes, sobre los mismos ciudadanos.

Pues en efecto, esa *regulación performativista* de la universidad no evita la sobreproducción por ejemplo de excedentes profesionales en esferas de escaso rango operativo en cuanto al mercado de trabajo –como en efecto las áreas relacionadas con las humanidades. El efecto de corrección se producirá siempre *a posteriori*, y no sin una terrible carga de penalidad para grandes sectores de población, cuya ubicación profesional no quedará nunca, ante estos desajustes, garantizada. Si esto es así, es sin duda porque en la esfera universitaria se reproducen, como en un espejo ampliado, lo que Daniel Bell ha llamado “las contradicciones

---

<sup>23</sup> Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p.16.

<sup>24</sup> Considero innecesario resaltar que el uso aquí del término performatividad es bien distinto al propuesto más arriba.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción*, Taurus, Madrid, 1992.

<sup>27</sup> Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 93.

culturales del capitalismo”<sup>28</sup>, esto es: porque no es impropio de la lógica compleja del capitalismo avanzado inducir formaciones de la conciencia contrarias en su movimiento al que la racionalidad instrumental del progreso científico-técnico imprime al decurso de nuestras sociedades. O porque, con la expresión todavía más acuciante de Jürgen Habermas, la universidad pertenece todavía a una “constelación cambiada”<sup>29</sup> frente a la de los mundos de vida. Acaso, en efecto, en esa pertenencia desterritorializada a un ámbito “no integrado” se origine la reserva de un alto potencial de criticidad para esas áreas, para esos escenarios de trabajo en que se fragua la elaboración precisa de las “formaciones culturales”.

*El saber-sin-sujeto y la universidad-en-red: la universidad del disenso.*

La pregunta sería, ahora, qué queda, culminado todo este proceso, del viejo gran relato de la unidad especulativa de los saberes en el espíritu. Parece que muy poco, en medio de una dispersión creciente de las “hablas particulares”, que cada vez hace más impensable la elaboración de síntesis globales, de convergencias panorámicas que puedan constituirse en visiones globalizadas del mundo, en paradigmas del viejo proyecto de programa unificado de la ciencia –o más aún del clásico de una *mathesis universalis* leibniziana. La cuestión es que esa imposibilidad cada día más evidente resulta al mismo tiempo, cada vez más llevadera, menos dramática. En efecto, se diría que el proceso de informatización aumenta la capacidad del sistema para soportar la heterogeneidad de los saberes.

La necesidad de efectuar síntesis progresivas parece en cierta forma pertenecer a una especie de concepción “psicologizada” del saber y su supuesto sujeto (el “espíritu”), para un proyecto muy específico –el occidental- de construcción de un modelo de sujeción individualizada característico del programa puesto en marcha por la burguesía ilustrada del siglo XVIII. Sin embargo, la “*enciclopedia del futuro*”, e incluso ya la del presente, las redes de bancos de datos –más parecidas en realidad al diccionario de tópicos flaubertiano que a la *Enciclopedia* hegeliana, más a la estructura de un *rizoma* que a la del Tratado-, soportan a la perfección el *estatuto de exteriorización y diseminación de los saberes*, su complejidad abierta e irresuelta. Lo que se anuncia en esa mayor “tolerancia” de las redes y memorias informatizadas es no tanto el *fin del saber* como el fin de una forma “psicologizada” de darse el saber, referida en última instancia al sujeto individuo en su encarnación de una presunta condición trascendental, eso que Foucault por un lado y Lacan por otro, ambos probablemente con igual ironía, llamaban el SSS, el sujeto supuesto saber<sup>30</sup>.

Así, parece obligado contar entre los efectos inmediatos de este proceso una cierta “*despersonalización*” del principio de la educación, la quiebra tanto de la idea tradicional del profesor –la accesibilidad a los datos soportados por las redes de memoria artificial hacen progresivamente más y más espuria su figura- cuanto de la idea tradicional de *bildung*, de *formación integral*. Sin embargo, incluso este grado de “despersonalización” del conocimiento tiene su lado positivo: en efecto, en esa exteriorización y reticulación rizomal de los dispositivos de almacenamiento y distribución pública se consagra una mayor descentralización y democratización –lo que Bourdieu llama no sin un fuerte sentido irónico

---

<sup>28</sup> D. Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Universidad, Madrid, 1982.

<sup>29</sup> Jürgen Habermas, "Questions and Counter-questions", en *Habermas and modernity*, MIT Press, 1985, p. 202.

<sup>30</sup> Respecto a esta cuestión puede ser ilustrativo considerar el caso de “wikipedia”, como un modelo de producción colectiva de un sistema de archivo y distribución “postsubjetivo”, como una representación del saber sin autor definido (sin “sujeto supuesto saber”) y apelando a una instancia diseminada de propiedad intelectual. Véase [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

un “rebajamiento del nivel”- de las condiciones de acceso al conocimiento, así como la caída definitiva de un modelo globalizado de articulación cerrada de la ecuación sujeto-saber.

Además de ello, en el orden de exteriorización del saber que con respecto al sujeto individuo –como escenario de asentamiento reconocido de toda forma clásica de “conocimiento”- viene a concurrir tiene lugar un proceso de consecuencias todavía no fácilmente calculables: la debilitación del lazo ontológico-jurídico entre conocimiento y “propiedad”, entre saber y privacidad. En efecto, este orden de exteriorización progresiva de los saberes y su desvinculación consiguiente del punto de vista espiritualista-formativo va a converger con un proceso crucial de debilitamiento de las posibilidades de atribución de propiedad y privatizabilidad de las formas y los productos del conocimiento. En un contexto histórico en el que la “posesión” del conocimiento se convierte en crucial –y no sólo desde la perspectiva puramente cultural o espiritualista, sino también desde la económica, considerada la centralidad del conocimiento en cuanto a la producción de riqueza en las sociedades avanzadas- la cuestión de la “propiedad” intelectual y del conocimiento se va a convertir así y cada vez en una encendida arena de conflictos y luchas cargadas de alcance revolucionario.

Al mismo tiempo, en ese proceso de descentralización progresiva –en que la universidad tiende a devenir *pluriversidad*- aumentan exponencialmente las cantidades totales de información que el sistema en su deslocalización puede soportar. Cabe incluso afirmar que en su estructura de red diseminada el sistema universidad tolera una muy superior apertura del saber a la “diferencia”: en su contexto, la forma contemporánea del saber “refina nuestra sensibilidad a las diferencias y fortalece nuestra capacidad para soportar lo inconmensurable”<sup>31</sup>. De esa forma, la nueva *universidad-red* inducida por la implantación efectiva de los nuevos dispositivos de almacenamiento y gestión del conocimiento posibilita su apertura a una mayor pluralidad y coexistencia de las hablas particulares en su radical heterogeneidad. A partir de ello, se hace posible el nacimiento y la inscripción histórica efectiva de una *universidad del disentimiento*, en la que ningún canon cerrado pueda aspirar a imponer alguna visión *universal* o globalizada del mundo, haciéndose al contrario posible la coexistencia *disensual* de una multiplicidad de visiones diferenciales.

Esto, que sin duda tiene una gran trascendencia de cara a los procesos de hallazgo y la gestión de formas del descubrimiento científico-técnico –en el sentido de hacer plausible una lógica de la investigación paralógica, contrainductiva, disentidora- tiene una traducción aún más significativa en cuanto a los saberes humanísticos: en su contexto en efecto es pensable una articulación *poscolonial* y antihegemonista, una conformación reflexivo-crítica de los cánones culturales que no tanto busque su preservación como su cuestionamiento y la puesta en denuncia de las dependencias e intereses a que su establecimiento sirve.

Pero para todo ello es preciso que se produzca un auténtico recambio a nivel de la propia *idea de la universidad*. En tanto ello ocurre a lo que asistimos es, todavía, a la *precarización progresiva* de una estructura institucionalizada cada día más insolvente para responder a los retos de su tiempo, el nuestro. En su marco, la satelización y orbitalización progresiva de la “institución madre” hacia agencias periféricas (e incluso a veces extrauniversitarias), que tienden a asumir todo el trabajo punta tanto de la formación como de la investigación más especializada, se ve acompañada de un *irreversible proceso degenerativo interno* cuyas características son tanto la *secundarización* de las enseñanzas y contenidos propios (requiriendo el añadido de cada vez más nuevos ciclos superiores que compensen el desfase y

---

<sup>31</sup> Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 11.

rebajamiento de nivel de los ordinarios) como la consiguiente devaluación de sus títulos frente a los mercados de trabajo (la reforma europea del grado apunta justamente a esto).

La persistencia del viejo modelo de universidad devaluado en su forma *performativa* supone que cada vez más ella sólo cumpla una función de formación *profesionalista* de cuadros medios: al mismo tiempo que se cumple una rebaja en escala del valor social de títulos de grado y niveles de competencia cognitiva, la formación universitaria tiende a empobrecerse para cada vez más valer únicamente como la nueva *formación profesional*.

### *Márgenes de la universidad de la excelencia: la universidad del disentimiento*

“Sin embargo, la razón de ser de la universidad es el establecimiento de las condiciones propicias para la creación de lo ingobernable. Sólo si somos capaces de persuadir a los nuevos gobernantes corporativos de la universidad de que esto es de una utilidad indispensable tendremos posibilidades de prosperar en las nuevas condiciones”.

John Hillis Miller, *Los estudios literarios en la universidad transnacional*<sup>32</sup>.

En ese contexto general de orbitalización exteriorizadora, tiene lugar el alumbramiento progresivo de una *idea de universidad* renovada, adecuada a las transformaciones que están teniendo lugar tanto en el ámbito de la producción general de riqueza como en el de los sistemas de tratamiento y gestión de la información y el conocimiento. Su fundamento está puesto en la transformación histórica general de los modos de la producción y el papel crucial que la generación de conocimiento ocupa al respecto. Si podemos hablar en efecto de un tránsito en las sociedades avanzadas hacia un capitalismo postindustrial en el que la producción y explotación del conocimiento se convierte en valor central, podemos también tener la seguridad de que las agencias relacionadas con su adquisición y distribución social se verán igualmente llamadas a emprender un profundo proceso de transformación que resitúe su función adaptándola a la nueva demanda social. Por lo que se refiere a la universidad, esta transformación tiene su dinámica más importante en el recambio táctico del encargo nuclear que la institución recibe del cuerpo social: ya no se sitúa de manera prioritaria ni en las funciones formativas ni en las reproductivas, ni en cuanto a la sanción de validez o en cuanto a la custodia y transmisión de los saberes y las ciencias, sino y sobre todo *en cuanto a su generación, a su producción*. A tenor de esa transformación en curso, la universidad tiende en su nuevo relato emergente a asumir como principal no una misión relativa a la historia o el pasado de una supuesta “totalidad presentemente enseñable” del saber, según la conocida expresión kantiana, sino fundamentalmente una función productiva, inventiva, generadora efectiva del propio saber que ella aloja y difunde. En el nuevo relato que necesariamente ha de emerger –y que constituye de hecho el fondo programático de la que ya es frecuente denominar ‘*universidad de la excelencia*’–, el conocimiento no se postula como un fondo de verdades cerrado y cumplido, y por lo tanto archivable y transmisible, sino sobre todo como un ámbito fértil de actuaciones *contraentrópicas* que tiene la fuerza de atraer lo *aún no conocido*, aquello alrededor de lo que no se cierne un previo consenso cerrado.

El énfasis se pone entonces en las tareas y misiones investigadoras, antes que en las meramente reproductivas y transmisoras. Podría decirse que la *universidad de la excelencia* aparece entonces como resultado de las fuerzas centrífugas que tienden a descentralizar la universidad y extrapolar hacia sus lugares más apartados y orbitalizados esas nuevas tareas y

---

<sup>32</sup> John Hillis Miller, *Los estudios literarios en la universidad transnacional*, Ediciones Episteme, vol 142, Valencia, 1997, p.18.

misiones a las que el nuevo contexto histórico-social –y el tejido económico-productivo- concede una importancia creciente. Mientras las viejas tareas formativo-profesionalistas quedan a cargo de unos centros y titulaciones cada vez más devaluadas y secundarizadas –que requieren en todo caso la realización de segundos y terceros ciclos de carácter especializado para asegurar una inserción cualificada en los mercados de trabajo- las nuevas tareas productivas y creadoras son segregadas –o tal vez habría que decir liberadas- al exterior de unidades nómadas y cada vez más autónomas (institutos y grupos de investigación, y todo tipo de agencias libres transinstitucionales) que reciben el encargo de esa gestión productiva de la novedad científico-cognitiva, constituyendo una red excéntrica de centros y nodos de calidad, una especie de *universidad de la excelencia* constituida en las órbitas periferizadas de la antigua universidad moderna, que ve entonces transfigurada su antaño elevada tarea socioformativa en mera servidumbre adaptativa a las necesidades de un tejido sociolaboral con el que se articula como eficiente subsistema y agencia performativa.

Hay dos aspectos que destacar en el proceso: el primero, que ello supone una cierta ‘*re-elitización*’ de la universidad (obviamente de la universidad ‘segunda’, la *excelente* o *de calidad*), en medio del proceso generalizado de masificación y devaluación que la primera –la ‘*universidad del grado*’- en su conjunto experimenta. Al tiempo que se da un proceso de rebajamiento de los niveles de acceso a la universidad performativa devaluada y en cierta forma secundarizada, se cumple un proceso de “*elitización*” y cualificación hacia la excelencia que re-limitará enormemente el acceso y la participación en esas unidades orbitalizadas que constituyen (o constituirán) la auténtica *red de calidad*, de *excelencia*, de la nueva universidad. Lo que es preciso señalar es que, si se quiere eficiente, ese proceso de cualificación habrá necesariamente de basarse en la aplicación de criterios estrictamente asociados a las calidades y méritos específicos de los investigadores y productores de conocimiento: la definición de esa red de *unidades de excelencia* investigadora destinada a la producción de conocimiento avanzado habrá entonces de constituirse bajo un régimen de insumisión a la propia estructura reproductiva de la vieja universidad, lo que le asegurará incluso cierta cualidad “antitética”, agonística y desgobernada.

El segundo aspecto que me parece preciso tener en cuenta es cómo esa constitución de tal *universidad orbitalizada* en una *red de centros de excelencia* viene a producirse en respuesta a las nuevas necesidades de implementación de procesos de investigación, desarrollo e innovación (I+D+i) por parte de las distintas *agencias* del nuevo *capitalismo del conocimiento* avanzado. Para ellas, en efecto, esa generación de conocimiento es un argumento implícito de optimización de la productividad, siendo entonces así que la cadena universidad-empresa encontrará aquí un segundo eslabón (el primero se refiere a la oferta de trabajo que para cuadros medios dirige a la universidad performativa y secundarizada) que en cierta forma además vendrá a constituir el nexo fuerte sobre el que cada vez más pivotará el fundamento de la relación inversora del mundo de la empresa privada en esa agencia de investigación anómica que constituirá la *universidad reticular* e incluso *orbitalizada* del *disentimiento excelente*.

Evidentemente, en todo el conjunto del proceso el vínculo que va a producirse –entre universidad y tejido económico-productivo- va a suponer una *subordinación práctica del interés cognoscitivo al corporativo*, debilitando entonces de manera dramática la noción de *libre producción de conocimiento*. Ello sin duda reclamará someter a crítica la propia ideología implícita en este programa de *universidad de la excelencia* para poner en evidencia su instrumentación efectiva desde las propias agencias en desarrollo del nuevo capitalismo globalizado. Pero, y al mismo tiempo, hará preciso desentrañar esta relación como una que

opera en un nivel de articulación extremadamente complejo. En efecto, esa instrumentación no es directa ni carente de una dimensión en sí misma anómica, disruptiva, y nada favorecedora el asentamiento de estructuras reproductivas y conservadoras. No busca, dicho de otra forma, un rendimiento directo en términos de *output rentable* a los intereses corporativos, sino que obtiene este output por vía indirecta, digamos contrainductiva. En primera instancia por la *acumulación de capital simbólico* que en la mejora de la imagen de marca representa por sí misma un retorno nada desdeñable. Pero además, y en segunda instancia, porque ese mecanismo –de financiación de unidades orbitalizadas en una *agencia productora de conocimiento disensual*- es el mejor y más efectivo mecanismo de inversión – también en el sentido de la rentabilidad performativa: menores costes, máximos rendimientos- que el tejido económico productivo es capaz de desarrollar ante la transformación de las lógicas de producción de descubrimiento y hallazgo de los procesos de investigación contemporánea.

En ese sentido, y en efecto, podría decirse que el mejor interés de las corporaciones del *capitalismo del conocimiento* es invertir en tal generación de *agencias desgobernadas*, no dirigidas, que refractarias a toda ley de procedimiento –y no solo la corporativa, también la universitaria, cuya subversión en cierta forma promueven- tienden a favorecer la libertad de acción característica de un cierto anarquismo metodológico que se considera la mejor garantía de la aparición de ese *conocimiento disruptivo y anómalo* que constituye la jugada cognitiva imprevista, la auténtica *novedad teórica* que desbarata la legalidad normativa estabilizada constituyente de cualquier campo disciplinar.

Como es obvio, y por otra parte obligado, detrás de ese nuevo modelo de (des)organización y gestión de las agencias productoras y gestoras del conocimiento rige lo que propiamente podemos considerar un también *nuevo modelo epistemológico*, que esta vez pone el acento no ya en la regulación consensualista o verificacionista sino, y sobre todo, en la contrainducción disensualista como principio de funcionamiento efectivo de las lógicas de descubrimiento y hallazgo. Bajo esa perspectiva, la lógica de la investigación científica se desarrollará como búsqueda de inestabilidades y la producción del conocimiento disruptivo, a partir de la especulación efectiva en torno a las hipótesis menos probables y disensualistas. El desarrollo de programas de investigación muy ordenados y dirigidos choca aquí con un *procedimiento de producción cognitiva antidisciplinado* y que al contrario se alimenta mejor en la *anomia* anarquizante del explorador de territorios ignotos o todavía no sancionados, en la “paralogía de los inventores”, como modelo de un programa de legitimación por la investigación de inestabilidades que constituiría, en efecto, la *metanarrativa* más eficiente para los desarrollos de la ciencia actual.

Creo que este modelo –que me atrevería a llamar del *disentimiento excelente*- está muy cerca de la reflexión de Negroponte sobre el lugar que les corresponde ocupar a las universidades en el sistema contemporáneo investigación-ciencia-innovación. Negroponte apuesta por un *modelo de investigación “desorganizado”* que integra este perfil excentrizado *de universidad del disentimiento* -como forma más productiva de la búsqueda de la excelencia- con una lógica optimizada de la inversión corporativo-pública. La idea es que las *universidades de investigación* tendrán un papel crucial en la *nueva economía del conocimiento* –podríamos añadir: como es lógico- y que ellas vendrán a constituirse de manera natural en sus efectivos y mejores “departamentos de i+d”. Y ello por una razón fácil de entender: las compañías no pueden permitirse afrontar el coste de una investigación contrainductiva, paralógica, que produce unos porcentajes de fracaso difícilmente sostenibles. En cambio “si las compañías se hacen por fin conscientes de que no pueden permitirse costear las tareas de investigación

avanzada. ¿qué mejor sitio para hacerlo que una universidad cualificada y con mezcla de las gentes más diversas?”<sup>33</sup>.

Su punto de vista plantea una llamada explícita “a las compañías que han ignorado las ventajas de las universidades –a veces situadas en sus propios traspatios, fuera de las aulas. No busquéis –proponer- solo programas “bien dirigidos”. Buscad aquellos donde haya gente joven, preferiblemente perteneciente a contextos culturales distintos, a quienes les encante expresar ideas estrafalarias –de las que puede que sólo una o dos de entre un centenar resulten exitosas. Ustedes no pueden permitirselo, pero una universidad sí puede permitirse tan ridículo porcentaje de éxito, puesto que tiene otro producto más importante: sus graduados”.

Probablemente sea cierto que ni la empresa privada ni tampoco la universidad pública puedan –ni en el caso de la segunda deba- permitirse tales porcentajes de inversión incontrolada y éxito impredecible. Que a cambio de ello la universidad pueda entonces reclamar un flujo de inversión consolidado por parte de esas *corporaciones del capitalismo global* que se benefician de ella, para las que a la postre viene a constituirse en inmejorable departamento de investigación –no en vano comienza incluso a utilizarse con éxito la formulación de “*capitalismo académico*”<sup>34</sup>-, parece un esquema de reciprocidades ecuánime. La nueva *universidad de la excelencia* regida en sus unidades más excéntricas y potentes por el desgobierno y el disenso habrá de ser necesariamente una entidad de naturaleza mixta, operada en base al buen engranamiento del sistema ciencia-tecnología-empresa, y en el que la inversión corporativa deberá muy mucho cuidarse de ejercer cualquier presión dirigista. Fomentando, al contrario, la dispersión anómica de una investigación desgovernada puede obtener, probablemente, los mejores resultados. Acaso el favorecimiento de ese desgobierno y deslocalización frente a las tendencias naturales de las universidades a estabilizarse en los modelos reproductivos e inmovilistas pueda incluso ser su más inclemente y deseable injerencia en la poltrona de la vida universitaria.

### *Las nuevas humanidades y el futuro de la reflexividad crítica en la universidad de la excelencia*

Retomaré ahora, para terminar, el punto con el que inicié esta reflexión, la pregunta por lo que queda de la idea moderna de universidad en estas instituciones efectivas en que realmente nos situamos, y que se alzan ciertamente entre sus ruinas. A tenor de todo lo dicho, parece claro que al menos de todo el primer relato (el del carácter sintético de la razón y la consiguiente unificabilidad de las ciencias) no queda ya prácticamente nada en pie. La imagen del saber ya no puede estar cerca de aquella metáfora unificada en la idea de sistema (o en su plasmación enciclopédica como sintetizadora de una visión estabilizada y global del saber total acerca del mundo) ni por lo tanto cabe pensar en una articulación concéntrica ni de los saberes ni de su institución, la universidad (cuyo nombre pierde incluso así parte de su fundamento). La vieja articulación piramidal que ponía a la Filosofía en una cúspide a la vez sintetizadora de la visión conjunta y reflexivamente legitimadora (primero como filosofía crítica, más recientemente como filosofía de la ciencia) no puede ya restituirse, ni siquiera como pretendiera Habermas en una modelización consensualista que otorgara a una coalición difusa de las *ciencias sociales* (sin duda las que ostentan una cierta *hegemonía* en cuanto a la gestión del programa de la *universidad de la excelencia*) ese papel de articulador final de una visión

---

<sup>33</sup> Nicholas Negroponte, WIRED, Enero 1966, p. 204.

<sup>34</sup> Sobre el uso de esta denominación véase Sheila Slaughter & Larry L. Leslie, *Academic Capitalism*, John Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1999.

unificada del mundo –y retroactivamente de un papel reflexivo-axiológico de legitimación de las hablas, ciencias y visiones particulares del mundo. Contra ella pesa no ya la inconmensurabilidad de los paradigmas científicos, sino incluso la necesidad de sustraerse al carácter despotizador que conlleva cualquier pretensión de universalizar una u otra visión en su negación de las visiones particulares, diferenciadas, cuya composición solo puede expresarse como un mosaico disperso hacia el que es preciso asegurar un máximo de respeto, un máximo de coexistencia diferencial.

Bajo esta perspectiva, resulta obligado recordar que la transformación de la *condición contemporánea del saber* no es sólo resultado de la transformación de las condiciones tecnológicas de producción, gestión y archivación de las formas del conocer, sino también el resultado del propio proceso contemporáneo de la globalización del mundo contemporáneo y la transformación económico-política y social que su acaecimiento acarrea. Se plantea, a partir de ello, una exigencia de revisión del programa cultural moderno en lo que formaba parte de un *proyecto colonial* (y falocéntrico, podríamos añadir) de imposición universalizada del canon dominante como hegemónico. Tal y como ha sugerido Susan Buck-Morss, puede afirmarse que asistimos en la actualidad a una auténtica *mutación* de la noción de saber, de conocimiento<sup>35</sup>. Mutación que en el campo de los *estudios humanísticos* y las prácticas culturales habrá de traducirse en primera instancia en una pérdida de la dominancia occidental-céntrica (y no puede olvidarse que no sólo la *idea moderna de universidad*, sino el conjunto global del *programa de la tecnociencia* que domina la *idea moderna de saber* está vinculado a unos intereses de expansión económico-política del modelo de organización *occidental-céntrico* del mundo) en los procesos de producción del conocimiento: si esto es así, no sólo debemos saludar como *beneficiosa* esa radical inconmensurabilidad de las hablas y visiones particulares que se proyecta en el modelo excéntrico de nodos en expansión rizomal, sino incluso asegurar la corrección *posicional* desde la que toda visión o expresión cultural encubre u oculta su *dependencia* de unos intereses específicos en una escena de las actuaciones expresivas que en su diferencialidad irreductible necesariamente se expresa como arena conflictual (a la manera en que ello se expresa tanto en la conceptualización de una idea de *democracia radical* como la planteada por Chantal Mouffe como, y de otro modo, en el planteamiento más *antihegemonista* de los *estudios culturales* –principalmente el ligado al escenario originario inglés, no tanto en su deriva estadounidense- desarrollado por autores como Stuart Hall y en esa línea todo el sugestivo campo de los *estudios poscoloniales*, tanto como los *de género*, los *visuales*, etc).

Al respecto, y resumiendo, creo que estas *nuevas humanidades* serían así invocadas a asumir una gran responsabilidad, de orden tanto social y político (en su revisión de unas *políticas culturales* que tienen enormes consecuencias en todos los órdenes de la producción simbólica, y por tanto en todos los procesos de *construcción identitaria*, en toda la gestión de los efectos de socialización y subjetivación de las formaciones de la experiencia) como en última instancia *epistemológico*. En efecto, *no hay neutralidad ni axiológica ni cultural ni política del sistema de la tecnociencia* y en ninguno de sus mecanismos y aparatos, por lo que toda actividad partícipe de los procesos de producción (y transmisión) cognitiva debe someterse a la reflexividad crítica que venga a desvelar su propio posicionamiento, su *enmarcación*, su disposición *situada*, la puesta en evidencia de sus dependencias de *sistemas culturalmente definidos* en relación a la raza, el género, las identidades culturales, los intereses de clase y posición económica, los distintos sistemas de creencias, ... y en general todo el conjunto de

---

<sup>35</sup> Susan Buck-Morss, “Estudios Visuales e Imaginación Global”, en *Los estudios visuales en el siglo 21*, José Luis Brea ed., AKAL, Madrid 2005 (en prensa).

estructuras que articulan la circulación social –la transferencia- del conocimiento como *condicionante políticamente activo* en el escenario de conjunto del conflicto social.

Bajo mi punto de vista cabe sugerir que es en la invocación de esos *procesos de autorreflexión* que pueden proveer las *nuevas humanidades* en la *universidad del conocimiento* donde podemos reivindicar todavía una cierta capacidad *crítica* de las nuevas factorías contemporáneas del saber –y las propias *formaciones discursivas* que deciden las estructuras fatales de *lo real* mismo-, y en ello una cierta heredad fuerte de la tradición de la *teoría crítica*. Además, y por extensión, una cierto *mantenimiento-compromiso* del lazo saber-emancipación –allí donde éste no se puede postular ya más como relato fuerte alrededor de la enunciación y defensa de alguna *gran narrativa* de la historia para el total de la humanidad, sino más bien como programa de autocuestionamiento, *situación* y puesta en evidencia de las condiciones y dependencias desde la que cualquier enunciado de “supuesto saber” circula en el *espacio público* ejerciendo interesadamente sus propias pretensiones veridictivas.

Creo que ese orden de orientaciones describe las misiones que nos gustaría hicieran suyas hoy las humanidades en el contexto de la transformación epocal de la institución universitaria. De un lado, a la reflexión crítica sobre las formaciones discursivas –y particularmente el análisis y la crítica de las prácticas culturales y simbólicas, como los escenarios privilegiados en que ellas se producen y consolidan- también en cuanto agencias constitutivas del real, *fábricas activas del presente*. Del otro, al ejercicio permanente de prácticas de denuncia y puesta en evidencia de las dependencias e intereses que conciernen a los sistemas de la representación en sus pretensiones de hegemonía y constitución de los *cánones* que dominan y regulan la circulación social y pública –la transferencia- del conocimiento como *esfera políticamente activa* en el espacio del conflicto social. Me parece que en esas líneas muy genéricas podría definirse el objeto efectivo de estas *nuevas humanidades*, sin duda una tarea pendiente de alumbrar en el escenario de la naciente, y conflictiva, *universidad del conocimiento*.

## **museo\_RAM**

### El museo como *operador de conectividad*

Quizás convendría comenzar por recordar que el museo no siempre ha estado ahí, ni seguramente estará ahí por siempre. Como cualquier otra humana, es una institución que hay que situar social e históricamente, que pertenece a un cierto proyecto cultural, civilizatorio casi diría, y cobra por tanto su sentido bajo una determinada economía de las prácticas significantes, que opera y gestiona articulaciones de la representación y la verdad muy específicas e inscritas en el complejo de una época y un orden cultural, del discurso. No puede ser por tanto ajena a todas las transformaciones que sufre ese orden de epocalidades. Transformaciones que –desde las condiciones tecnológicas, lingüísticas y comunicativas, hasta la propia organización de los modos de la producción, etc - afectan a las formas del representar, del construirse la verdad y la memoria, el deseo y sus pregnancias, las proyecciones y expectativas que el ser de lo humano sitúa en el espectro de las prácticas simbólicas y culturales en relación a la autocomprensión que le es dado alcanzar de su propia existencia, como individuo pero también en cuanto a su pertenencia e inclusión en las comunidades con que se identifica, en las que se reconoce.

Habría que empezar por tanto por recordar que el museo fue, y probablemente es todavía, un dispositivo de crucial importancia al respecto, un dispositivo organizador de los imaginarios de la autorrepresentación y reconocimiento recíproco de “lo humano”, probablemente el primero que de una manera muy intencionada y consciente se orientaba a ese propósito bajo lo que con los ilustrados, o con Kant en particular, podríamos describir como “un punto de vista cosmopolita” no exento de una cierta vocación de “perpetuidad”, de prolongación ilimitada en la duración que caracteriza una concepción teleológica de la Historia, como orientada a la consecución de un fin. Fin que, con el mismo Kant, podemos ilustrar con la figura de “la paz perpetua”, una figura que caracteriza la concepción ilustrada de la historia y la humanidad universalizada como horizonte regulador de un proyecto civilizatorio, vinculado justamente a la extensión universal de la cultura, de las armas y potencias de la reflexión y el pensamiento en tanto que hecho público.

El museo es hijo de ese mismo programa, de hecho es uno de sus más importantes y característicos instrumentos y dispositivos. Podríamos seguramente ponerlo al lado de otros, como la enciclopedia, el parlamentarismo o la propia universidad, pero seguramente ninguno de ellos tenía tan nítidamente encomendada la misión de darle al *hombre* testimonio de identidad hermanada, seguramente ninguno otro tenía tanta importancia de cara a fabricar y restituir a la conciencia autorreflexiva el orden de *un imaginario común*, universalmente compartido –y con capacidad de atravesar no sólo las fronteras y las civilizaciones, sino incluso las eras y los siglos. El *museo ilustrado* querría ser en efecto esa “*casa del hombre*” en que se pretendía acoger el *imaginario compartido por todos los humanos*, como esencialmente constitutivo de la más alta y *unánime expresión de la condición humana*, concebida como absolutamente universal y eterna.

No voy a entrar a analizar ahora y aquí con detalle de qué manera y qué lugar ocupa en ese objetivo el *museo de arte* en particular, como escenario preciso en el que el ilustrado confiaba en poder radicar un orden de *hermandad universal* –en el espacio de lo estético– por encima de las diferencias que se evidencian en el orden estrictamente antropológico, y por supuesto también en el político, en el cognitivo, en el general de las creencias. Si el proyecto del “*museo ilustrado*” se realiza mejor que en ningún otro escenario en el *museo de arte* es justamente porque la *esfera de lo estético* se le aparece al pensador ilustrado, y recordemos en particular la crítica del juicio kantiana, como el escenario en que un *hermanamiento* inducido por la experiencia del placer, de gozo ante lo sublime, se impondría necesariamente *más allá del ejercicio de las diferencias de juicio o creencia*, que habrían de regir en el ámbito de los intereses e incluso en la esfera de la *acción práctica*.

No creo necesario apuntar cómo ese *sueño de unanimidad* se ha roto en la contemporaneidad, precisamente a partir de una toma de conciencia de la *posicionalidad característica de la empresa estético-cultural*: ese *sueño de universalidad* era el sueño propio de un proyecto determinado epocal y culturalmente, y por supuesto vinculado a intereses de clase, de género y raza, de dominación cultural y en última instancia de hegemonía política y económica, vinculado entonces a la administración interesada de un imaginario particular, pero que resultaba despóticamente *homologado como imaginario unánime*, de todos.

Sin embargo, mi análisis no querría de entrada apuntar a ese *descentramiento de los imaginarios* al que necesariamente nos empuja una *toma de posición crítica* frente al contemporáneo proceso de la globalización, sino que querría comenzar por atender más bien a la *subversión del propio eje temporal* que el desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación y de organización del saber (y su transmisión y archivación) y las formas de la representación están introduciendo respecto a aquel modelo originario.

Al respecto, me gustaría constatar de entrada que esa reflexión nos introducirá en un cierto orden de complejidad, ya que veremos que el propio objeto sobre el que queremos reflexionar se ve modelado por la construcción abstracta de la relación con el tiempo que él mismo contribuye a elaborar. Lo que quiero decir es que *el museo* era también, y como ya he insinuado, *un gran articulador de la relación de nuestro existir con el tiempo*, de las producciones culturales con su anterioridad y su posteridad. Que en cierta forma el museo operaba –y buscaba hacerlo– como *reloj del tiempo* y la humanidad, pautando la cultura e incrustando su existir en el de la historia civilizatoria. Y que así, un cambio epocal de su funcionamiento *condicionará la propia configuración de la temporalidad de la cultura*, que él vendría a administrar, puesto que ésta se verá modulada en el curso de sus actuaciones, construida y modificada retroactivamente por su propia eficiencia práctica. Dicho de otro modo: que todo museo construye el tiempo de que habla, pero al mismo tiempo se construye en él, posicionado en él.

#

Llamaré a esto el “síndrome solaris”, y quienes hayan leído la novela de Lem o visto la excelente película de Tarkovsky, entenderán bien a qué me refiero: el museo como ese *mar de pensamiento* que trae el pasado al presente para entregarnos, con la vivacidad misma de lo real, (a) los fantasmas que atraviesan nuestro propio ser actual.

Cuando se alteran las condiciones de definición del tiempo, no solo se problematiza la realizabilidad de nuestros deseos y la proyección en el presente del recuerdo, sino que esos propios deseos y proyecciones se transforman en algo otro y capaz de vivir otra historia

completa, porque lo que en ese momento se vuelve patente es que el propio desear o el memorizar es *una variable funcional* que es estructuradora –y no únicamente una estructura pasiva o absoluta- de la propia forma de *la experiencia del tiempo*. De la misma manera que con Einstein se desvanece una noción de tiempo absoluto para la física, podríamos decir que la noción de temporalidad de la cultura –y diría que más en general de toda la vida de lo psíquico- no puede nunca expresarse en términos absolutos, sino que ella misma es función de la construcción de la temporalidad que sus efectivos dispositivos van elaborando, “en el curso del tiempo”, diría –para aludir ahora a una de las mejores películas de Wenders.

En lo que de puente edificador de una relación determinada y específica entre pasado y futuro de la cultura tenía –y seguramente tiene- el museo, diría que esa relación no es ni puede ser ahistórica ni por así decir absoluta, intemporal. Sino también condicionada, desde dentro, por *una cierta concepción cultural* (que desde luego es bien característica de la idea de Historia de la modernidad ilustrada) del *Tiempo*. Me atrevería a decir, y esto es lo que en síntesis querría de manera más enfocada desarrollar en lo que sigue, que esa relación se ha transformado también de manera irrevocable, tan pronto como las propias condiciones de la producción simbólica han variado y nuevos dispositivos de gestión pública, distribución, almacenamiento y recuperabilidad de los signos y la visualidad –han emergido y visto su enorme potencial en el contexto actual transformado y reforzado.

Por resumir la idea que voy a desarrollar en una fórmula sintética, diré que *la relación de la memoria con el tiempo* no será ya la característica de los viejos dispositivos de recuperación del pasado en el presente (la característica función de las memorias ROM, de lectura y recuperación) sino la propia de los dispositivos de procesamiento de la información, de las memorias RAM, memorias de proceso y gestión de conectividad de la información.

Si tengo razón, *el museo* se verá también convocado a verificar *esa misma transición*, desde su estatuto originario como *memoria de acumulación y archivo* para la eternidad cosmopolita –digamos, su función rememorante, bajo la égida de Mnemosyne- a una *nueva función de interconexión* y activación de las capacidades de *procesamiento e interacción* de las formas simbólicas entre los distintos y multiplicados agentes implicados en la circulación pública de las prácticas simbólicas y culturales.

Bajo mi punto de vista, la cuestión de la relación de los *dispositivos de memoria* y patrimonialización con *las tecnologías de gestión del conocimiento* no debe resolverse en la pregunta de cómo las *nuevas tecnologías* pueden utilizarse para asegurar la continuidad de las *viejas articulaciones del discurso* (y sus instrumentos y dispositivos) en cuyo seno nace y habita el museo tradicional, moderno, sino más bien cómo y de qué manera la aparición y asentamiento histórico de otras modelizaciones de la relación de los sujetos con las lógicas de la representación reclama *de la totalidad de los dispositivos de gestión* de las prácticas relacionadas un *nuevo estatuto* o una *rearticulación global* de su forma y función social.

Lo diré de otra manera: mi aportación tratará no de pensar de qué forma y en qué medida las nuevas tecnologías sirven a las viejas necesidades de conservar de la vieja forma museo, sino de pensar hasta qué punto su aparición transforma y desplaza esas mismas necesidades: haciendo que el conservar y patrimonializar la cultura haya probablemente dejado de ser una prioridad, a favor de otras funciones sociales y antropológicas de las prácticas simbólicas que, en el curso de las transformaciones que con su aparición tienen lugar, se convierten en más prioritarias.

Consideraré esas transformaciones, en lo que sigue, básicamente en relación a la problemática que me parece crucial, la del *archivo*, pero poniéndola en todo caso en relación con otra que me parece actúa como fondo: la de las propias *articulaciones de la producción* y el papel que en relación a ellas ocupan ahora las propias prácticas culturales y de *producción simbólica*.

#

Creo que los textos recientes de Hal Foster sobre el Archivo y el arte contemporáneo pueden considerarse bastante elucidadores en lo que concierne a la relación entre las *prácticas artísticas* y los *dispositivos de archivo*, y en cierta forma también en su arqueología de algunos momentos específicos de la evolución histórica de esa relación, pero es notoria la insuficiencia de ese análisis tan pronto como aparecen en escena las *tecnologías reproductivas* y de gestión telemática e informática de la archivación y transmisión del saber, en particular del *saber acerca del arte* que constituiría *el archivo propio de nuestros días*. Mi propósito será aquí intentar tomar en consideración esa cuestión de manera específica: es decir preguntarme por el estado de lo que con Foster llamaré a partir de ahora la *relación archivística* del arte y las prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad, en la estricta actualidad definida justamente por una *renovación profunda de las condiciones de gestión general del conocimiento* propiciada por la aparición de nuevas tecnologías de información y comunicación.

Quizás sea obligado retrotraernos a la arqueología del saber foucaultiana para establecer con toda la fuerza ese *carácter archivístico* como justamente *el propio del arte moderno y contemporáneo*. Podemos afirmar que en cierto sentido y en su conjunto, la modernidad es la época en que *el saber comienza a mantener una relación estructural con el discurrir del tiempo* (se temporaliza, podríamos decir), y por extensión entonces la época en que la *catalogación y archivación de todo saber* se vuelve entonces no sólo posible, sino además necesaria, en la medida en que ello presupone sobre toda forma de saber el establecimiento de una *relación acumulativa con el pasado*. Puesto que no es mi intención hablar aquí del estatuto general del conjunto de *las prácticas productoras de saber*, aunque sí incardinar aquellas que se refieren a las prácticas artísticas en su marco, me ceñiré en mi reflexión a la propia característica del *saber de lo artístico* (y también de ese peculiar *presunto saber* que es *el arte*, en particular) como condicionado en la época moderna a darse justamente bajo una *forma archivable*, susceptible e incluso “digna”, diría, de *archivo*. Y ello precisamente porque la naturaleza de ese *saber* sería, como la del conjunto de la episteme a la que pertenece, la *moderna*, concebida precisamente como *un darse en relación al tiempo*: como guiada por una *flecha de superación evolutiva continua* orientada a la *realización* de un estado de cumplimiento absoluto.

No cabe olvidar que *el archivo* tiene, además de la función rememorante, –digamos, de precisamente esa *organización del saber* en cuanto a *su pasado*– otra función no menos importante, que es la de la propia ordenación catalogadora (taxonómica) del real, su organización a través de la *función clasificatoria*. Mediante ella, el archivo es también un crucial *mecanismo de producción y administración de la verdad*, a través de la distribución y *organización de la diferencia* en unos u otros órdenes de la identidad –y aquí me limitaré a recordar la conocida reflexión de Foucault comentando la distribución clasificatoria de la extravagante enciclopedia china de los animales inventada por Borges, jugando a clasificarlos mediante una distribución atípica de la diferencia, para hacer ver hasta qué punto la función taxonómico-epistemológica depende en última instancia del establecimiento de un sistema de convenciones en cuanto a la forma en que la diferencia es regulada selectivamente en una u

otra de las infinitas seriaciones posibles del reconocimiento de las similitudes que escrituran el reconocimiento de la diferencia.

Todo archivo ejerce de hecho –y creo que eso es lo que la excéntrica clasificación borgiana ilustra brillantemente– una función taxonómico-epistémica de organización de lo real, de la diferencia, para someterla a una articulación específica de la representación: a una regulación por lo parecido, por lo similar, por lo repetido, por lo idéntico.

En todo caso, lo más característico del archivo moderno, y muy en particular del archivo de arte moderno, es establecer esa operación jerarquizadora, normalizadora, sometedora de la diferencia también *en cuanto al tiempo*. Y ello en un sentido bien preciso: que aquello que ocurre “después” ostenta un rango superior, una jerarquía más alta. En eso en efecto se basa toda la “*dialéctica de lo nuevo*” y la propia concepción historizada de la estética que es característica de la misma *idea de modernidad*. Ella en efecto se construye en base a la creencia fundante de que *aquello que ocurre después* en el tiempo supera a lo precedente, porque, como en la dialéctica hegeliana “absorbe y contiene”, al momento anterior.

Podríamos decir que en cierta forma el arte tiene como misión aportar la “carga de la prueba” de este modelo de *concepción histórica* –historicista habría que decir– y para ello el propio arte ha de ser concebido como *instrumento por excelencia de conservación y reproducción del pasado en el presente* (esto es lo característico de la propia concepción hegeliana del *arte como cosa del pasado*). En eso en efecto creía también Baudelaire cuando consideraba al arte como la “*mnemotecnica de la belleza*”, dando con ello base a una concepción historicista del arte –que más adelante ha podido ser caracterizada como de “darwinismo lingüístico”. Acaso en la noción de “mnemotecnica de la belleza”, en todo caso, había aún algo más y mucho más denso: no sólo una inteligencia del arte como campo acumulativo de hallazgos, cada uno de los cuales en cierta forma supondría una reescritura mejorada del anterior, sino también una apuesta por *el potencial mnemónico general del arte*, como herramienta de rescate y reposición del pasado en el presente, como *fuerza de retención del instante bello* para lo eterno, como *promesa de duración* contra la efimeridad del acontecimiento, como *impulso de intemporalidad* contra la pasajera temporalidad del presente que caracteriza el darse del ser.

Por resumirlo, que no sólo el arte moderno es concebido como encadenamiento de hallazgos que retiene cada pasado en su heredero (y así permite concebir la cultura como gran *potencia rememorante*, como hermenéutica, como el hablarnos inmemorial de la especie a que aludía en sus *Elegías* Rilke) sino que en cierta forma el propio arte, o diría aquí de forma más extensa la visualidad, es concebida como el lugar en el que se deposita el encargo de *memorizar al ser*.

No sólo, insisto, que el arte es la nemotecnia de la belleza. Más allá, la modernidad piensa al arte, a *la imagen*, como la más potente *herramienta de retención y memoria del ser*: contra la efimeridad del acontecimiento y su condición contingente y pasajera, el arte es concebido como el *gran dispositivo capaz de retención intemporalizadora*. “Detente instante, eres tan bello”, decía Goethe, y con él todo un programa cultural desplegaba su fuerza mayor como *promesa de eternidad* y esperanza de retorno, como *potencia de rescate del pasado en el presente*.

#

En ese orden de expectativas, en efecto, operan los dispositivos de construcción de la verdad de sus prácticas. Por excelencia tres estrechamente relacionados, convergentes: la historia del

arte –como y campo y disciplina que proyecta esa condición reconstruida de los hallazgos estéticos como desplegados en el tiempo- el museo –como escenario espacializado en que ese despliegue se muestra y conserva contra el tiempo y en “lo real”- y el archivo, como memoria efectiva y material del conocimiento que almacena el discurrir organizado de las diferencias en un orden cronológicamente sostenible y recuperable. La *relación archivística* del arte moderno se especifica así como articulada en relación al tiempo, al pasado y su rescatabilidad en el presente, y en efecto la presunta verdad del arte, el conocer del arte moderno, se dice en relación a esa posibilidad de ser conservado y recuperado a través del tiempo, como un viajero que proveniente del pasado remoto se nos vuelve a aparecer en el hoy para decirnos su proximidad, para permitir que *nos conozcamos a nosotros mismos en su rememoración*, en su *memoria*.

Por decirlo de otra manera, y resumiendo, esos tres dispositivos que construyen la verdad del arte moderno –insisto: historia, archivo y museo- están efectivamente diseñados bajo el modelo del principio de recuperabilidad, del recuerdo, con el formato de las memorias ROM, de los discos duros de almacenamiento y rescate. Y ello, precisamente, porque esta recuperabilidad contra el dictado borrador en la efimeridad de la condición temporalizada del ser constituía, precisamente, su propia conceptualización fundante. Como he dicho, el arte no sólo como mnemotecnia de la belleza, sino incluso como *el gran “memorial del ser”*, o cuando menos del pasar humano por él, por la existencia.

#

El modelo que venimos describiendo constituye lo que, en cierta forma, podríamos llamar el “canon” del arte moderno, y no sólo en el sentido en que emplea el término Harold Bloom sino también en el musical, como núcleo de un *eterno retorno de lo mismo* en sus variaciones, e incluso como fundamento de su desplegarse en una estructura precisamente canónica, retornante –es esa justamente la razón de ser de su señalado carácter rememorante, archivístico, como algo permanentemente vuelto al pasado en su avanzar –entre las ruinas de un vendaval que llamamos progreso, como diría el *angelus novus* benjaminiano.

En todo caso, y como tantas veces ha sido señalado, el programa moderno se mueve en múltiples direcciones, y si bien ésta constituye la dominante y canónica en lo que a su *relación archivística* se refiere, no es menos cierto que ese canon se ve rápidamente y en varios aspectos descentrado, subvertido.

En lo que sigue me propongo considerar brevemente los focos de tres de tales descentramientos para analizar cómo en ellos eso que he llamado la *condición archivística del arte moderno* se desplaza y transforma en profundidad. Intentaré mostrar no sólo cuáles son las variaciones que en la relación archivística se producen sino también cómo ese conjunto de desplazamientos conducen a una situación actual en la que podríamos considerar plenamente cumplido un *cambio profundo de episteme*, por el que la lógica misma de esa *relación de archivo* ha dejado paso a un estadio diferencial, que podemos caracterizar como de la *condición RAM del museo*: no tanto orientada a la recuperabilidad de lo idéntico, sino al aumento de las capacidades de procesamiento y conectividad, a las capacidades de gestionar las memorias para hacer advenir a su través lo desconocido, aquello que está aún y siempre *por llegar*.

#

El primero de esos descentramientos es puesto por la *antropología*, tan pronto como el canon occidental entra en contacto con otras culturas y, digamos, admite su irreductibilidad.

Obviamente es necesario que en el reconocimiento de esa *diferencia* se supere la tentación de referirla nuevamente a la secuenciación temporalizada que domina la estructura archivística – es preciso que deje de tratarse al otro como una especie de pasado conservado, de primitivo actual. En el ámbito de la historia del arte hay un momento en que ese descentramiento tiene lugar de forma espléndida, y ese lugar es sin duda la obra de Aby Warburg y en particular su proyecto *Atlas Mnemosyne*, un archivo visual que a través de 100 lienzos recopila imágenes de las más distintas civilizaciones, en un intento de indagar la compleja relación de memoria y visualidad con la formación de las culturas y el conocimiento.

Como era casi inevitable, a la muerte de Warburg en 1929 el proyecto queda inacabado, y el *Atlas* que él inicia no alcanza sino a constituir un primer momento de descentramiento del orden en base al cual se organizaba la *relación archivística moderna*, en la medida que puso al desnudo la ideología implícita –y el interés de hegemonía que la fundaba– a un principio colonial de organización del conocimiento autorreflexivo de la humanidad, fundado en la distribución de la diferencia cultural en el eje del tiempo, de la memoria de identidad. Seguramente, ese descentramiento –que por cierto encuentra su fuerza en un principio de organización que ya no es textual, sino puramente visual– apunta a un desvío del objeto cognitivo que lo impulsa.

En efecto, éste no es ya tanto la autoconciencia de una cultura, de una identidad cultural, sino más bien el (re)conocimiento del otro, de lo diferente. Al igual que más tarde el *Atlas* de Gerhard Richter, el objetivo de este archivo –que tiene algo entonces ya algo de contra-archivo– no es remitir la diferencia a un orden interno que distribuir, bajo el perfil de la identidad a sí, a lo largo de un tiempo de la historia que es concebida como *historia del mismo*, sino más bien iniciar un proceso de descentramiento súbito de la diferencia tanto en relación al espacio, al mundo y por tanto a las geografías de la política y la cultura, como en relación al tiempo, bruscamente abierto a una multisincronía irreductible.

Aunque lo mencionaré únicamente de pasada ahora, me parece igualmente importante llamar la atención sobre un efecto de descentramiento colateral que en el proceso tiene lugar, en paralelo a este doble antropológico y visual, que tiene que ver con la subversión de la jerarquía disciplinar del mundo de lo simbólico.

En efecto, el *Atlas* de Warburg recoge y mezcla con total falta de disciplina imágenes de la ciencia, la astrología, simbologías populares, la geografía, el arte, las tradiciones locales, en suma todo un primer compendio de una multiplicidad de escenarios de la cultura visual en el más amplio sentido del término que rompe radicalmente la jerarquización que en el universo de la visualidad introducía la presunta superioridad ontológica del gran Arte, con mayúscula.

No insistiré ahora más en este aspecto –que en todo caso me parece extraordinariamente importante– pero sí que insisto en llamar la atención sobre cómo la ruptura o descentramiento en la *relación archivística* se produce simultáneamente en cuanto al *orden antropológico*, la *naturaleza icónica del archivo* y la *jerarquización de la visualidad* para favorecer el más elevado rango de lo artístico frente al resto de los signos portadores de significado cultural. El sostenimiento de la *triple alianza de superiores* (superioridad del ilustrado –etnocentrismo–, superioridad del texto –logocentrismo–, superioridad del Arte –“artecentrismo”, digamos) que ese descentramiento rompe resultaba esencial para afirmar *el orden historico-temporal* que permitía constituir *como hegemónico* un determinado modelo de *saber/poder* dominante en la tradición *moderna*.

#

El segundo gran *descentramiento en la relación archivística* del arte moderno, que fundaba al museo como memoria de lectura y recuperación engarzada entonces con el archivo y la historia del arte, es introducido ahora ya sí por la tecnología, en este caso por las tecnologías reproductivas (y hablo todavía de las primeras, de las propias de la reproducción “mecánica”).

Para nadie resultará una sorpresa que ponga este nuevo descentramiento en relación con la reflexión benjaminiana, cuyo *Libro de los pasajes*, por cierto, guarda seguramente una relación muy estrecha con el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, como él inacabado, y que constituye también una aproximación transdisciplinar y desjerarquizada en el ámbito de la visualidad en el sentido más amplio, en este caso la propia de la *cultura moderna* –pensad en su indagación sobre los Pasajes, los escaparates, los interiores burgueses, sus bibelots, los panoramas, etc ...

En todo caso, y como es bien conocido, será muy particularmente en el artículo sobre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” donde esta reflexión se despliegue, y en mi opinión para poner definitivamente de manifiesto la progresiva *disociación de archivo y museo* en la progresiva separación de los valores de verdad –cognitivo- y exhibitivo de la obra de arte. Si de este valor exhibitivo, que es el que queda del antiguo aurático asociado al ritual de culto se apropia ahora el museo, todo el valor de conocimiento de la obra va segregándose y poniéndose en cambio en el espacio de la reproducción técnica, que es la que vehicula en su mayor parte el *contenido de conocimiento* efectivo de la experiencia estética, puesto que es cada vez más a través de ella que se forma, organiza y transmite todo *conocer del arte*.

Sin duda esa pérdida del “valor de verdad” del arte por parte del museo está vinculada a toda la crítica que la vanguardia realiza al proceso de fetichización del que el museo forma parte. A partir de ello, el museo comienza a dejar de ser el lugar propio de la verdad del arte, tal y como era concebido cuando ésta era pensada en su relación al pasado, como en Proust, o en Baudelaire, por ejemplos. En cambio, para la vanguardia el museo tiende cada vez menos a ser ese lugar de realización de la verdad del arte y más en cambio el lugar de su muerte, de su falsificación. La consigna adorniana, museo=mausoleo, podría ser tomada como ilustración de este distanciamiento de las vanguardias, y toda la tradición del museo sin paredes que se inicia con Malraux –y continúa por ejemplo en los museos portátiles o en cierta forma la del arte público, sacado a la calle- explicita esta desconfianza creciente del arte en el museo, que cada vez se ve más reforzado únicamente en su potencial exhibitivo –y sometido por tanto cada vez más a la lógica del espectáculo y la industria cultural- y menos en su potencial de producción congitiva, de verdad.

Ésta en cambio se desplaza, cada vez más, hacia el *archivo*, que es un *archivo de reproducciones*, para ser más exacto. Sin duda el *museo imaginario* de Malraux constituye el primer epítome de este proceso de desplazamiento del escenario del conocer del arte al territorio del *archivo de sus reproducciones*. De cualquier forma, no debemos tomarlo como la excepción, sino cuando menos como caso ejemplar de una tendencia generalizada, fundada en primer lugar en la disociación de los valores de verdad (de *conocimiento*), y del valor aurático-exhibitivo.

Que el primero está en el *espacio organizado de las reproducciones* es algo que se hace aún más evidente si pensamos en la crucial función adquirida por éstas en el propio territorio efectivo de la educación artística, en cuya escena se funda y transmite en efecto el *saber* propio de la *Historia del Arte contemporáneo*. Sin la eficacia del proyector de diapositivas,

por ejemplo, esa escena que es la constituyente del espacio académico del aula universitaria (o de la misma conferencia, incluso cuando ésta tenga lugar “en el museo”), su saber resultaría poco menos que inimaginable –y desde luego *intransmisible*.

Cabe en todo caso reforzar esa idea pensando en los propios desplazamientos que tienen lugar en la práctica artística, y cómo ésta –en la medida en que, consciente de la disociación de conocimiento y potencia exhibitivo-aurática, se resiste a renegar de la primera, es decir a dejar de pensarse, el arte, como práctica productora de conocimiento- recurre precisamente a la propia *forma del archivo de reproducciones* para enfatizar tanto el valor de conocimiento de la obra de arte y ponerlo por encima de su valor exhibitivo –como por ejemplo en las mismas cajas duchampianas- como su mismo valor crítico y autorreflexivo. Citar en este caso como ejemplo el *Index* de Art & Language me parece obligado: la deriva hacia una *estética del archivo* supone también la culminación de un proceso de *deconstrucción crítica* que apunta a la sustitución de la obra por el *análisis de su lenguaje*. En ese camino, la crítica al valor exhibitivo y la reafirmación del puramente *cognoscente* coinciden en este *reemplazo de la obra por el registro archivado de su analítica*, del estudio de las condiciones de lenguaje que sientan y establecen su posibilidad.

#

Rápidamente querría ahora avanzar a la consideración de un tercer descentramiento, a mi modo de ver crucial para analizar la transformación contemporánea de la *relación archivística* del arte contemporáneo, y el desvanecimiento en él de una relación predominantemente *mnemónica*. Me refiero a la crucial *irrupción en su campo de la imagen-tiempo*, en expresión deleuziana. No tanto a la aparición con el cine de una imagen movimiento en la historia de la cultura y las prácticas de entretenimiento, sino sobre todo a la generalización de los usos de la imagen tiempo en el ámbito de las prácticas artísticas. En relación a ese hecho, que tiene en el desarrollo primero del vídeo arte y posteriormente del *cine de exposición* y la actual explosión de las video-proyecciones sus momentos fundamentales, me gustaría únicamente apuntar tres cuestiones que me parecen cruciales.

La primera, cómo esos usos de la *imagen-tiempo* transforman radicalmente las lógicas de la percepción, haciendo que la presentación espacializada en un *tiempo instante* –la característica forma de presentación de las imágenes estáticas- resulte cada vez más inadecuada. La lógica de la mirada museística favorecida por la caja blanca como contexto privilegiado de percepción tiende a resultar cada vez menos adecuada, y ello no sólo por los requerimientos de alteración de las condiciones de luminosidad ordinaria (esa lógica que tiende a convertir las viejas *cajas blancas* en patéticamente aggiornadas *cajas negras*) sino por la fundamental alteración de los tiempos de lectura, de percepción, que su visionado atento conlleva. Ya no se trata de los *microtiempos* necesarios para leer una imagen estática – que por ser captura de un tiempo único, o como mucho superposición de unos muy pocos tiempos simultaneados- necesita un tiempo apenas más expandido para ser percibida (se calcula que 2 segundos es el tiempo de atención media dedicada a la contemplación de un cuadro en una visita de exposición). Sino de un tiempo mucho más extendido en la duración que requiere otra lógica del visionado, seguramente más cercana a la propia del cine.

Eso hace que los nuevos museos y desde luego las recientes bienales tiendan a convertirse en interminables *galerías de microcines*, largos túneles que dan entrada a un rosario inacabable de *cajas negras* con proyecciones: la convergencia de arte e *imagen tiempo* no se produce sino a costa de una *confluencia de sus establecimientos*: a costa de una conversión progresiva del *museo* en una ciudad del cine, *cinecittá*, en una especie de balélica *micro-kinépolis*.

La deriva del museo al territorio de la industria cultural y el entretenimiento tiene en ello un argumento más, y no sólo porque la dinámica de percepción del visionado favorece la recepción “simultánea y colectiva” que pone el fundamento de la cultura de masas, como el propio Benjamin ya teorizó muy bien, sino porque en esa misma lógica de percepción de la imagen tiempo se introduce una inclinación a la *percepción distraída*, no reflexiva.

Ello, que se refiere a la fenomenología de la percepción de la imagen-tiempo, se debe también a la estructura inherente a su misma ontología, que introduce *la diferencia* en su recorrido por *la duración*, descentrando el proceso mnemónico –y la posibilidad de la reflexividad- y distribuyéndolo en cambio en el curso del tiempo como un “*diferirse de la diferencia*”, como una *diferancia*, en expresión derridiana. Allí, la representación no está ya rendida a una economía de la representación regulada por el continuo *retorno de lo mismo*, por la repetición de la identidad, de lo que no varía pese al pasar del tiempo.

En efecto, mientras la imagen estática tiene su ontología definida por la permanente repetición en su escenario de lo mismo –retenido contra toda temporalidad, contra todo pasaje del tiempo- en cambio en la *imagen-tiempo* es la *diferencia* la que acontece en la misma superficie del signo visual. Que en ello se altera su potencial mnemónico es obvio: el recordar –como bien sabía Rachel, la replicante de Blade Runner- y ser uno mismo viene en la *conservación de memoria* que retienen las imágenes estáticas, mientras que la *imagen tiempo* dice en cambio el *carácter pasajero del acontecimiento*. No que el, lo ocurrido, vuelve y sigue ahí, sino precisamente que se va y deja de estar, para siempre. Que, como advertía el otro replicante, *se pierde para siempre, como lágrima en la lluvia ...*

#

Con esto quiero insistir en la idea de que *existe un vínculo intrínseco entre arte y memoria*, un núcleo firme de *potencial mnemónico en la visualidad*, pero únicamente en tanto la práctica artística acontezca en el ámbito de la *imagen estática*, y no ya en el de la *imagen-tiempo*, en cuyo ámbito se ve alterada la predisposición de la visualidad a operar como un mecanismo de *lectura y recuperación*, para ofrecerse en cambio como candente testimonio de pasajereidad y desaparición.

Un último rasgo que, en todo caso y para terminar, quiero asociar a esta irrupción de la *imagen-tiempo* en el espacio de la práctica artística se refiere a la gran *autonomía* con que, dada su inherente naturaleza desubicada y reproducible, se hace posible organizar los escenarios de su *ponerse en público*, de su *producción de audiencia*. Es, dicho de otra manera, el gran potencial que para distribuirse sin otra mediación que la de su propio escenario autónomo y deslocalizado –la pantalla- el que definitivamente le va a permitir conquistar aquella *ubicuidad* anunciada por Valery con que corona la *definitiva innecesidad del establecimiento museístico* –como dispositivo espacializado y situado en algún *aquí y ahora* preciso, *del que la obra esta vez carece-* para el alojamiento y difusión de las nuevas producciones.

#

Me gustaría terminar ahora esta reflexión sugiriendo que el escenario contemporáneo de las *nuevas tecnologías de la telemática* –es decir, aquel que se produce por evolución y convergencia de las tecnologías informáticas, de almacenamiento y gestión de la información, con las que hoy hacen posible su teledifusión instantánea e interactiva- supone la ocasión de que estos *tres sucesivos descentramientos* que he enumerado converjan ahora en un nuevo

horizonte, que definitivamente desplaza y resitúa las funciones del museo en relación a lo que necesariamente también han de ser *nuevas funciones* de las prácticas artísticas y de producción simbólica en las sociedades actuales.

Ese nuevo escenario de circulación de la información hace en efecto posible el encuentro cosmopolita-ecuménico en un escenario de *reconocimiento antropológico de la diferencia cultural*, dificultando enormemente el mantenimiento interesado de formas homologadas y unificadoras de la representación –cuya crítica no deja en ningún caso de resultar imprescindible, tanto más cuanto que la apropiación de tales dispositivos por parte de las formaciones hegemónicas no deja por otro lado de acrecentar su poder.

Al mismo tiempo, segundo descentramiento, favorecen aún más la *potencia de absorción del contenido de conocimiento* por parte de las *tecnologías reproductivas*. El *carro de diapositivas* mediante el que se ha transmitido el saber historizado del arte durante todo el siglo XX se está viendo sustituido ahora por las *nuevas y potentísimas herramientas electrónicas* (google, los archivos electrónicos, los *wikis-commons*, los proyectos de volcado de documentos e imágenes), que ya ni siquiera remiten a algún archivo material y localizado, sino que se encuentra *permanentemente en línea en la red interconectada de sus mismos usuarios*, fortaleciendo con ello justamente el carácter cada vez más innecesario del archivo material, a la vez que sentencia *el tránsito del museo* al territorio más puro del directo, del vivo, que en la *performance* y las formas de la *estética relacional* encuentran el momento de sus *políticas del acontecimiento*.

Por último, ese descentramiento que introduce la *imagen tiempo* para desinscribir de la propia lógica de la visualidad su poder de *retención mnemónica*, contra la fuerza de pasaje del tiempo. Sometida ahora a él, el darse de la imagen se carga de otras potencias, pero a costa de perder esa de retención eterna de lo idéntico para garantizar *un ritornello* que le ofrezca al hombre las garantías de habitar la repetición, lo ya conocido.

Me atrevería a sugerir que lo que está en juego detrás de todos estos desplazamientos y procesos de transformación es algo *muy profundo e inquietante*: acaso un desplazamiento del papel y la función de la cultura, cada vez menos un argumento de reproducción de las formas de vida asentadas –digamos aquella parte del ADN de la especie que no se escribe biológicamente- y más un potente *argumento de constelación y engranamiento general de las interpretaciones en su gran e irreductible diversidad*.

Es posible que en *el mundo que viene* la cultura opere cada vez menos como una máquina para *restañarnos con los ecos del pasado* y más como un *operador de reflexividad* eficiente para potenciar nuestras capacidades de procesar los datos, para, conociendo nuestra posición en medio de su irreductible expresión, aprender a *tolerar las diferencias*, a tramar las relaciones operativas de lo *distante con lo distante*. No tanto entonces como una *herramienta de recuerdo*, en la égida de Mnemosyne, sino como una *máquina de multiplicación de las interpretaciones*, en el orden de un saber que necesariamente habrá ahora de producirse como *malla abierta*, como *matriz pública*, en la intersección y *conectividad de las interpretaciones*.

Si tengo razón en lo que sugiero, acaso la pregunta más pertinente en cuanto a la *relación del museo contemporáneo con las nuevas tecnologías* no sea de qué modo ellas puedan ayudarle a sobrevivir o mantenerse en sus antiguas y probablemente ya obsoletas funciones.

Sino más bien de qué modo utilizando *el potencial de gestión del conocimiento* que ellas atraen pueden los *nuevos museos* convertirse en eficientes *nodos* capaces de introducir en nuestra experiencia perceptiva *reflexividad*, interacción, criticidad, capacidad de procesamiento de las informaciones e interconexión, fuerza de comunidad y ciudadanía entre sus usuarios. De qué manera son cada vez más capaces de constituirse como *operadores RAM* y de conectividad, para extender y complejizar las redes que favorezcan un acceso cualificado y bajo formas enriquecidas de reflexión y contrastabilidad a *mayores cantidades de información*, y a cada vez un número más elevado y más críticamente formado de usuarios  
....

## La intersección Arte-Ciencia-Tecnología un territorio estratégico

“At the beginning of the 21st century, information technology is forming a powerful alliance with creative practices in the arts and design to establish the exciting new domain. There are major benefits to be gained from encouraging, supporting, and strategically investing in this domain”

*Beyond productivity: Information Technology, Innovation and Creativity*<sup>36</sup>.

Son varios los informes<sup>37</sup> que en diversos países del mundo se han dedicado a analizar la intersección Arte-Ciencia-Tecnología [ en adelante ACT ] a partir de la convicción de que se trata de un territorio emergente en las nuevas *sociedades del conocimiento* cargado de enormes potenciales. Estos “enormes potenciales” se refieren sin duda y en primera instancia a la emergencia en su dominio de un sector productivo capaz de generar crecientemente riqueza e innovación -un sector que en el mundo anglosajón suele presentarse bajo la rúbrica de las “*creative industries*”. Si en términos de productividad su importancia se cifra ya en valores cercanos al 10% en las sociedades avanzadas<sup>38</sup>, no es menor el potencial que tiene de cara al desarrollo de nuevos e importantes mercados de trabajo<sup>39</sup>.

En nuestro caso, y al hacer propia la convicción de que invertir en ese entrecruce resulta crucial, los “enormes potenciales” a que nos referimos se extienden, en cambio, y además, a otro tipo de consideraciones. Sin menospreciar la importancia de su potencial de generación y apertura de nuevos mercados, de indiscutible relevancia en las sociedades que diversos autores vienen describiendo como *sociedades del “capitalismo cultural”*<sup>40</sup>, creemos que hay otro conjunto de razones, de distinto orden, por los que también puede considerarse muy conveniente invertir efectivamente en el desarrollo de este sector.

1. En primer lugar, creemos que la confluencia de las prácticas artísticas y las tecnologías electrónicas es extremadamente fértil. No sólo porque las posibilidades de producción de

---

<sup>36</sup> *Beyond productivity: Information Technology, Innovation and Creativity*, Informe del National Research Council of the National Academies de EUA, National Academies Press, Washington, 2003

<sup>37</sup> *Aparte del ya citado Beyond productivity, nos parece obligado mencionar: Truth, Beauty, Freedom, and Money: Technology-Based Art and the Dynamics of Sustainability, A report for Leonardo Journal supported by the Rockefeller Foundation, www.artslab.net (2004); y el Creative Industries Mapping Document, www.culture.gov.uk/global/publications/archive\_2001/ (2001).*

<sup>38</sup> En palabras de James Purnell, Minister for Creative Industries (UK), *The UN estimates that creative industries account for 7% of global GDP and are growing at 10% a year*, Keynote speech to IPPR event, 16 June 2005, London.

[http://www.culture.gov.uk/global/press\\_notices/archive\\_2005/purnell\\_creative\\_inds\\_speech.htm](http://www.culture.gov.uk/global/press_notices/archive_2005/purnell_creative_inds_speech.htm) (2005)

<sup>39</sup> En otro momento del mismo discurso, y refiriéndose al campo de las Industrias Creativas en el Reino Unido, James Purnell añade: “*Today, they employ 2 million people – and account for a twelfth of our economy, more than in any other country*” (*ibid*).

<sup>40</sup> Por citar únicamente tres textos ya canónicos que abordan la cuestión desde perspectivas en todo caso bien diferentes: Jeremy Rifkin, *La Era del acceso*, Buenos Aires, Paidós, 2000; Maurizio Lazzarato y otros autores, *Capitalismo cognitivo: Propiedad intelectual y creación colectiva*, ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2004 ; Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002

formas visuales que proporcionan las tecnologías digitales de generación y tratamiento de la imagen (enriquecida por los desarrollos multimedia que acrecientan las posibilidades de su riqueza expresiva) son enormes, sino también porque sus potenciales de distribución al tejido social superan, con mucho, los de otros canales más tradicionales. Creemos por tanto que las *artes* de nuestro tiempo –y más aún las de los tiempos venideros- no pueden pensarse ajenas a las extraordinarias nuevas posibilidades que el escenario de las tecnologías electrónicas les proporciona y proporcionará con creces en un futuro ya muy cercano.

Sin que ello suponga en modo alguno afirmar que otras formas de hacer u otros soportes de la práctica artística vayan a desaparecer, creemos que la fertilidad de ese territorio es indiscutible. Y tanto mayor cuanto que, e independientemente del valor o la calidad artística que se le atribuya a sus realizaciones ya cumplidas, su potencia de impacto sobre los públicos –y por lo tanto de formación e influencia sobre los imaginarios colectivos- es incuestionablemente superior a la de soportes más tradicionales. Entre otras cosas porque para estas prácticas desarrolladas en el ámbito de las tecnologías electrónicas el “soporte” es, a la vez, el “medio” (a través del que pueden alcanzar directamente a su público, sin necesidad de la mediación de ninguna otra instancia pública o privada).

Gracias a ello, va a ser la obra la que “salga al encuentro de su espectador”, propiciando que la pantalla electrónica se constituya en principal –y deslocalizado- escenario de su recepción. Se hace entonces pensable el alcance de aquella especie de “ubicuidad” para la obra de arte que realizaría en la práctica el horizonte de una “Sociedad para la Distribución de la Realidad Sensible a Domicilio” poéticamente trazado por Paul Valery en su conocido ensayo “La conquista de la ubicuidad”<sup>41</sup>.

2. En segundo lugar, cabe tener en cuenta las posibilidades que pueden llegar a seguirse de los encuentros entre la ciencia y las prácticas artísticas. En muchos casos, los artistas toman inspiración en los hallazgos de la ciencia, o investigan de manera creativa en algunos campos tecno-científicos (por ejemplo, y en estos momentos, la ingeniería genética, la nanotecnología, la matemática del límite, el software avanzado, la astronomía, la robótica, la inteligencia artificial, son campos en los que unos u otros artistas han encontrado inspiración directa y a partir de los que de hecho realizan alguna investigación creativa suficientemente relevante, cuando menos desde el punto de vista artístico).

Además de ello, la investigación científica obtiene o puede obtener también beneficios de la colaboración con artistas: ya porque puede encontrar en ellos testadores críticos de primer nivel (por ejemplo, la investigación puntera en herramientas informáticas puede encontrar en los *medialabs* de los artistas excepcionales bancos de pruebas), ya porque a través de su capacidad de modular los lenguajes de la comunicación pública, la ciencia puede encontrar también en ellos excelentes mediadores que le ayuden en la fábrica de su imagen social, una cuestión también de extraordinaria importancia en los modelos actuales de divulgación y puesta en valor del conocimiento (y las industrias que se generan a su alrededor).

3. Son muchos los autores que defienden que el cada vez más fructífero encuentro de ciencia / arte favorece el desdibujamiento creciente de la supuesta “fractura epistemológica” que tradicionalmente disociaba la cultura científica de la humanística. Esa antigua división tiende en la actualidad a verse superada en favor de lo que en ocasiones se denomina “tercera

---

<sup>41</sup> Paul Valery, “La conquista de la ubicuidad” (1918), en *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

cultura”<sup>42</sup> y, más recientemente, “nuevo humanismo”<sup>43</sup>, como *continuum* que abandera el reconocimiento de una mayor homología de los recursos narrativos y descriptivos (en última instancia condicionados *culturalmente*<sup>44</sup>) de ciencias “experimentales” y disciplinas “humanísticas”.

4. Uno de los escenarios en que el encuentro de arte y tecnologías electrónicas de comunicación resulta más fértil es el que propicia la multiplicación de instrumentos de potenciación de la *esfera pública*, mediante el desarrollo de herramientas *neomediales*<sup>45</sup> que favorecen los procesos de dialogación pública de los asuntos de interés común a la ciudadanía. Desde esa perspectiva –que supone una dimensión marcadamente *política*, que no puede obviarse al considerar el escenario de esta intersección-, el encuentro de arte y tecnología potencia la profundización en los procesos de democratización<sup>46</sup> de las sociedades actuales, favoreciendo al mismo tiempo la emergencia de estructuras de *organización de la opinión pública* más plurales y capaces de oponer resistencia al potencial homologador de las grandes estructuras massmediáticas de organización *consensualista* de la esfera pública.

5. En ese sentido, y en el marco del contemporáneo proceso de globalización en que los procesos de transferencia de imaginario se ven sobredeterminados por relaciones de dominio debidas a las posiciones de hegemonía que ocupan en los desarrollos geopolíticos contemporáneos los estados más poderosos y las grandes corporaciones multinacionales, invertir en esa potenciación de mecanismos *neomediales* de construcción de la esfera pública supone tomar partido a favor de los *intereses de la diversidad* en cuanto a la expresión identitaria diferencial.

Invertir en el desarrollo de estos sectores representa entonces y en consecuencia una apuesta estratégica para favorecer muchos de los intereses de lo que se viene denominando la “excepción cultural” y el desarrollo de políticas culturales de resistencia frente a la omnipotencia de los grandes intereses de orden geoestratégico y mercantilistas, sin para ello recurrir en el establecimiento de *medidas proteccionistas* que a la larga desembocarían seguramente en un intervencionismo poco deseable de las administraciones públicas en las políticas de la expresión y construcción ciudadana de imaginarios y narrativas colectivas.

6. El territorio de encuentro entre prácticas artísticas y tecnologías electrónicas abona el progresivo asentamiento de una “economía de distribución” para las artes visuales, no

---

<sup>42</sup> Por emplear el término originalmente acuñado por CP Snow en “The Two Cultures and the Scientific Revolution”, 1959; Daedalus, Spring 1999

<sup>43</sup> John Brockman, *La tercera cultura*, Tusquets, Barcelona 1966; Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, 1989.

<sup>44</sup> Respecto a esta cuestión, puede verse “Los estudios culturales y la ciencia”, Andrew Ross, Colección Eutopías vol 169, Episteme, Valencia, 1997.

<sup>45</sup> Como ejemplos que ya son una realidad efectiva cabría citar los *indymedias*, las redes de *blogs*, los *wikis*, etc. En todos ellos se generan modos de construcción de la esfera pública desarrollados como escenarios de puesta en común de las memorias privadas, resultando así prácticas efectivas de “construcción de lo cotidiano” en el sentido de Certeau (véase Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (1979) México: Universidad Iberoamericana, 1999). Respecto a esta cuestión me he extendido en *La era postmedia – acción comunicativa, prácticas postartísticas, dispositivos neomediales*, CASA, Salamanca, 2004.

<sup>46</sup> “The arts have been asked to carry a larger conversation: bigger questions about what we value in a democracy, including tolerating and encouraging debate. The conversation is not about what is truth and beauty, or freedom. In this post post-modern era, the conversation is about nurturing a culture that values the debate”. Holly Sidford citado por Michel Naimark en *Truth, Beauty, Freedom, and Money: Technology-Based Art and the Dynamics of Sustainability*, A report for Leonardo Journal supported by the Rockefeller Foundation, www.artslab.net (2004).

fundado en el comercio “de objeto” (la obra de arte como mercancía), sino más bien en la regulación del acceso a su distribución inmaterial (una forma de economía para el arte más parecida al modelo musical-cinematográfico, no basada en la transacción lucrada del objeto material, sino en la difusión pública de contenidos -imágenes inmatrimales- y la regulación de los derechos de acceso a ella por parte de los públicos). Obviamente ésta es por ahora una economía apenas incipiente (y subsidiaria de la *economía de comercio*, que todavía domina en el sector) y lastrada por grandes dificultades e intereses que obran en contra de su implantación.

En todo caso, parece que el sentido de futuro de toda la economía cultural<sup>47</sup> y *del conocimiento* avanza en esa dirección por lo que, y de nuevo, la inversión en este espacio transversal supone sin duda una decisión estratégica a favor de un sector con enormes posibilidades de crecimiento e innovación.

7. En ese escenario (de las *economías inmatrimales de distribución*) emerge una lógica de la propiedad del conocimiento que tiende a dificultar enormemente su sometimiento a las regulaciones jurídicas tradicionales, orientadas preferentemente a la salvaguarda de la propiedad privada antes que a la defensa del interés común o la propia optimización de la gestión común de la creatividad. Toda la problemática del “*free knowledge*” y la emergencia de un ámbito de “propiedad compartida” se alza en ese territorio como un gran desafío de futuro para las *economías del conocimiento*, al que es necesario responder creativamente y con una gran generosidad para encontrar fórmulas eficientes mediante las que el derecho de autor y el derecho al libre acceso y la libre circulación del conocimiento puedan compatibilizarse<sup>48</sup>.

En ese sentido, y de nuevo, el territorio de intersección de prácticas artísticas y tecnologías electrónicas de comunicación constituye un extraordinario banco de pruebas para ese escenario de futuro, toda vez el campo de la relación con la imagen<sup>49</sup> y la experiencia artística, parecen por tradición ostentar esa determinación a darse como “*common property*”, como patrimonios pertenecientes al *común* de la humanidad<sup>50</sup>, determinación que de una u otra forma está en efecto ya inscrita en su propia lógica cultural, históricamente determinada.

8. La intersección ACT define un territorio de muy rico alcance social, capaz de implementar un amplio abanico de iniciativas cuya orientación prioritaria venga marcada por objetivos de interés público y colectivo, hacia los que las propias prácticas culturales desarrolladas en su dominio puedan enfocarse de manera preferente.

Por todo ello, nuestra convicción es que, efectivamente, la intersección ACT constituye un escenario estratégico para la investigación, el desarrollo y la generación de innovación en las

---

<sup>47</sup> Al respecto, por ejemplo, Boris Groys, *Sobre lo nuevo –ensayo de una economía cultural*, Pre-textos, Valencia, 2005; Georges Yúdice, *El recurso de la cultura*, Gedisa, Barcelona, 2002.

<sup>48</sup> En ese sentido constituyen realizaciones muy apreciables algunas de las modalidades ya desarrolladas de licencia para el *software* libre, como las CPL, FSF, GNU (*copyleft*), o la que cada vez vienen imponiéndose más tanto para la propiedad intelectual como para la industrial y científica, las *Creative Commons* (CC).

<sup>49</sup> Vale aquí citar las reflexiones de Susan Buck-Morss sobre la condición inherentemente colectiva de las imágenes (las “imágenes dialécticas” en su descripción). Al respecto puede leerse Estudios Visuales e Imaginación Global, en *Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed), Akal, Madrid, 2005.

<sup>50</sup> Quizás no está de más recordar aquí que ya para el propio Kant en la *Crítica del Juicio* el fundamento de la experiencia de lo bello radicaba precisamente en la afirmación de ese carácter gregarizado y comunitarista de la experiencia estética.

sociedades actuales, de tal forma que favorecer e impulsar su expansión y consolidación puede sin duda atraerles grandes y muy diversificados beneficios. Siendo la inversión en I+D+i una prioridad política en cualquier agenda progresista de cara al desarrollo de las *economías del conocimiento*, parecería definitivamente oportuno tener en cuenta el escenario estratégico que en ellas constituye este entrecruce particular.

## 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? O, más aún: ¿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 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 autopenesarse –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 XX 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 esas 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 “inframinúsculo 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 enseña potente del arte del siglo XX 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 conciencia 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 “regímenes 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 indisociable) 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*<sup>51</sup>. 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 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 cuasi 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

---

<sup>51</sup> 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*.

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 *hypomnémica*, 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 ése 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, empezaré por señalar que el enorme poder alcanzado en ellas por las industrias del imaginario (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 cuando 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 las 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 *inmateriales* 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.

**RAM\_critique.**  
**La crítica en la era del capitalismo cultural**

*No existen los hechos, tan sólo las (mal)interpretaciones*

El objeto de la crítica no es nunca la verdad. Ni siquiera la interpretación, la buena interpretación –tal cosa no existe. Toda crítica malinterpreta –o lo que es lo mismo: dispersa el significado. Debemos pensar la crítica únicamente como dispositivo diseminador, como maquinaria de proliferación del sentido, como aliada incondicional del estado incumplido de las economías del significado. Como tal, su trabajo es generar roces, fricciones, el encuentro intempestivo de lo extraño con lo extraño que origina el hallazgo conrainductivo. Su tarea es el decir siempre lo contrario de toda convicción asentada, de toda convención implícita. De ahí que su presencia siempre deba resultar incómoda: su habla propia es la contra-dicción, el *agón*, el pronunciamiento a contrario.

Valga decirlo con palabras de Ranciere: que todo posicionamiento crítico implica un rasgo de "desidentificación" con algún tipo de consenso social preestablecido.

O de nuevo, pero ahora con palabras de Derrida: "Creo que la responsabilidad del pensamiento crítico consiste también en calcular una justa irrupción: debemos decir justo lo que parece *que no debe decirse*"<sup>52</sup>.

*atrapada*

Como tantas otras, la de la crítica es una actividad atrapada entre el ser y el deber ser. El problema para ella reside en que el territorio en el que *puede ser* no deja más que *un lugar* a su enunciado de un *deber ser* –propio suyo o de aquel otro sistema con el que se relaciona, el del arte. Y ese lugar no es otro que el de hacer sostenible la presunción de que –en el campo de las prácticas artísticas- el ser y el deber ser pueden coincidir en algún punto. O digamos: que inevitablemente la crítica le hace el juego al sistema del arte, tanto allí donde lo bendice como allí donde lo cuestiona –toda vez que, en efecto, y en este caso, hace ver que ese cuestionamiento puede efectivamente tener lugar (lo que no es el caso). Podríamos decir que el juego de la crítica con su objeto, el arte, se parece al del mentiroso que sólo consigue escapar gracias al recurso de la doble negación. O quizás retomar para ella, pero invertida, la lúcida afirmación de Paul de Man: que cuanto más resistencia encuentra -o más se enuncia su imposibilidad- tanto más ella se afirma, pues el lenguaje que ella habla es precisamente el de la autorresistencia (de la teoría contra sus propias pretensiones veridictivas, del arte contra sus propias pretensiones simbólicas, de la misma crítica contra sus propias pretensiones de *incondicionamiento*). Tomémonos ese paralogismo en serio, como heráldica global que sobrevolaría esta reflexión. Acaso entonces -y tras el fiero arrinconamiento a que aquí intentaríamos someterla- ella no podría sino salir refortalecida ...

---

<sup>52</sup> Debate público sobre *Espectros de Marx* Santiago de Chile, Noviembre 1995. Citado por Victoria Recreo, "La violencia de los estados civiles" (en prensa).

### *Espejismos*

En su sentido más profundo, toda crítica debe ser *invención*, actividad productiva. No le corresponde a ella ocuparse de lo ya conocido, ni siquiera de lo cognoscible, de lo en un momento dado cognoscible. Su trabajo no consiste en hacer su objeto más comprensible, más universal o más asequible lo inescrutable. Ella no está ahí para producir consenso, para acercar las producciones simbólicas al acuerdo lector. Al contrario, su trabajo es invención –y por ello penetración en lo oscuro, en lo no cognoscible *en cada tiempo dado*. La crítica es por tanto y siempre multiplicación de los disentimientos, de la diversidad de las lecturas, producción intertextual y agonística –alejamiento de cualquier espejismo de *facilidad en la lectura*.

### *Línea de sombra*

En tanto que invención, el trabajo de la crítica no tiene por misión hacer emerger el efecto que domina desde lo alto la serie, la ecuación nomológica que abarca lo indomesticado. Al contrario, su tarea es acercarnos a ese punto de desbordamiento en que la serie se ve excedida, hacia ese territorio de inestabilidades en que lo que conocemos –se revela en su insuficiencia.

En cierta forma, su trabajo es por tanto videncia, producción visionaria –pero a la contra. No se trata en él de hacer visible lo oculto, sino al contrario de mostrar las causas por las que todo marco de comprensión del mundo genera una zona de exclusión, de ceguera. El trabajo de la crítica no es visibilizar nada –sino hacernos comprender que en todo aquello que entendemos se perfila, por contraluz, todo un mundo otro que se nos escapa. Es de ese otro mundo que avanza, como línea de sombra, del que la crítica nos habla.

Los conceptos que la crítica inventa son, en ese sentido, magnetos que detectan los puntos de quiebra de cada sistema, mapas que contribuyen a poner en evidencia en qué sentido las producciones simbólicas valen no por lo que dicen, sino por cuanto desbordan lo que creemos comprender en ellas, lo que nos es dado conocer de ellas.

### *Conceptos nómadas*

Para el trabajo que realiza la crítica, la fábrica no es la tradicional arquitectura sintética de la razón, constantemente produciendo síntesis de convergencia y subsunción, sino un modelo de dispersión molecular conectivo en el que las líneas de contraste y confrontación (de lo ajeno con lo ajeno) generan constantemente novedad, la diferencia modal puesta en –y por- la interlectura recíproca que todo lugar efectúa sobre todo otro. La producción de concepto (soportada en la circulación de textos o imágenes) es entonces el resultado del nomadismo y entrechoque interno de los puntos del sistema en sus actos de contraste y comunicación, en su capacidad –la de cada nodo de la red- para transfigurarse o valer por otro o en otro lugar. El concepto –la producción intelectual, significativa, asociada a la relación con narrativas o

imaginarios circulantes- es invención<sup>53</sup>, interlocución y viaje<sup>54</sup>, y ya no más abstracción y modelo. No más el platonismo y la regulación de las series por lo idéntico, por el modelo, por el concepto-idea. No más aquella construcción del canon basada en arquitecturas docu / monumentales de la memoria, levantando “grandes catedrales” en las que albergar, acoger y transmitir un sentido concéntrico, patrimonial y ensimismado de la producción de las grandes narrativas y los imaginarios presuntamente universales, sino una fábrica disgregada en una multiplicidad de estratificaciones y planos, de nodos y escenarios –cuya única condición de funcionamiento es el estar enlazado: la interconexión.

### *contraepistemes*

Una buena crítica ofrece marcos de lectura y comprensión del presente sólo en este sentido: en cuanto evidencia que esas prácticas que reconocemos como artísticas están de hecho desbordando lo que en cada ahora –en cada constelación epocal del valor, del saber- se constituye como marco de comprensión estabilizado. Dicho de otra forma: lo que una buena crítica localiza es lo que hace que una buena práctica se comporte de modo no sólo inesperado o novedoso –sino estrictamente inasequible a su comprensión bajo los parámetros hasta ese momento aceptados, incluso aceptables.

Corolarios:

Primero: que no es fácil hacer crítica buena, interesante, cuando las prácticas no lo son, en tiempos –como los nuestros- de artes docilizadas. Y segundo: Que tampoco en épocas asentadas es fácil la crítica. Si lo segundo hace pensar que el nuestro, como tiempo de grandes convulsiones, es tiempo idóneo para la crítica, lo primero en cambio augura –o determina- su tremenda dificultad actual.

### *Conceptos zombi*

El nuestro es un tiempo de transformaciones profundas, de movimientos tectónicos que afectan a la totalidad de los modos de organizarse el mundo, al dominio categorial que articula nuestras capacidades de comprenderlo y habitarlo. Si se quiere, la crítica tiene que ver con el desajuste que se vive entre esos procesos de cambio tremendo, profundo, y la inmovilidad mantenida en las arquitecturas institucionalizadas del discurso. O, si se prefiere, con la tremenda inadecuación que afecta a nuestras capacidades de comprender lo que ocurre por el hecho de que nuestra inteligencia comprensiva está articulada por la fuerza de esos que –tomando aquí la expresión de Ulrich Beck- podríamos llamar conceptos zombi.

---

<sup>53</sup> En el sentido defendido por Deleuze y Guattari, (1991) *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.

<sup>54</sup> Sobre esto ver BAL, M., *Travelling concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.

### *Prácticas zombi*

Centrándonos en la esfera de las prácticas artísticas –de las prácticas de producción simbólica desarrolladas mediante el uso del significante visual- podríamos afirmar que esas transformaciones profundas de nuestro tiempo revelan un desajuste similar. En este caso no sólo los conceptos que manejamos para comprenderlas viven un tiempo prestado, sino que también las propias prácticas adaptan su forma final a tales conceptos, por lo que ellas mismas terminan aconteciendo como pertenecientes a un tiempo muerto, como prácticas zombi.

Digamos que las prácticas artísticas viven sometidas a una tensión brutal: de un lado, las profundas transformaciones en curso les imponen embarcarse en un proceso de transformación radical. Por el otro lado, las formas institucionalizadas del discurso les dificultan ir más allá de su forma contemporánea –en muchos aspectos, incluso se tiene la impresión de que esas prácticas -han ido (con respecto a ellos) ya demasiado lejos. Pero ni mucho menos: su trayecto ha cuidado siempre –y cuida siempre- de no rebasar los límites. Y esos límites están demasiado aquí, demasiado de este lado, del lado de las categorías muertas –bajo las que se mide su valor. Es por eso que con fundamento podemos referirnos a ellas como *prácticas docilizadas*, sometidas a la esclavitud de una indignificación creciente.

### *Redefinición*

Tanto las prácticas artísticas como la propia institución-Arte experimentan la tensión impulsiva que la exigencia de adecuación a las nuevas necesidades simbólico-antropológicas de nuestra época proyecta sobre su dinámica. Demasiado rápido, sin embargo, la sacrifican a un impulso de supervivencia que sentencia su miseria. Mientras la indagación creadora de estas prácticas siga sometida al trance del ensayo y error, y éste se vea administrado por el premio-castigo de la institución-Arte existente (cristalizada en mercado y museo), ese nadar en la miseria está asegurado.

Sería preciso establecer un principio de autoridad crítica que permitiera rescatar la lógica del reconocimiento de hallazgo en las prácticas –de su secuestro a manos de la institución existente, en su mediocridad consagrada. Concebida como actividad inventiva (o lo que es lo mismo, productora de concepto) –ella sería el único aliado de las prácticas en su entregarse más noble –al altar de los destinos inciertos.

He aquí una buena razón para reclamar la dignificación de la crítica, y el otorgamiento a su institución recuperada (si fuera recuperable) de una función preferencial de validación de las indagaciones de la práctica: que mientras ellas permanezcan en manos de la institución existente podremos tener la completa certidumbre de que estas continuarán anegadas en su miseria y sin acercarse, ni de lejos, a las transformaciones que su tiempo, el nuestro, les requiere. O lo que es lo mismo, viviendo su existencia zombi, en tiempo prestado.

*e-ck*

De esto hablamos cuando hablamos de capitalismo cultural electrónico: del advenimiento de una fase del modelo de producción capitalista caracterizada porque en ella se desplaza el

centro de los procesos de generación de riqueza hacia la producción simbólica (y su consumo, y su distribución a través del potencial de las redes electrónicas). Eso significa, en primer lugar, el fin del existir segregado (de los procesos de generación de riqueza) de la producción de narrativas e imaginarios de identificación. Y en segundo lugar, la emergencia de un nuevo sector del trabajo (inmaterial) y la producción (igualmente inmaterial) cuya aparición va a transformar profundamente el orden de la división del trabajo más primordial –el que separaba a los productores simbólicos del trabajador ordinario.

También podemos decirlo –de un modo menos conduntete quizás- con palabras de Toni Negri: “se trata de una transformación que afecta en profundidad a la misma reorganización de la producción a nivel mundial. Cada vez más, los elementos que están ligados a la circulación de mercancías y servicios inmateriales, a los problemas de la reproducción de la vida, van a pasar a ser los centrales”<sup>55</sup>.

### *signos del tiempo*

Inevitablemente, esta transformación de las sociedades actuales que trae a la producción inmaterial al centro mismo de las nuevas economías de producción y consumo genera un fuerte impacto sobre el sentido y función de las prácticas artísticas en ellas. Podemos valorar este impacto a través de 2 grandes signos: el primero, una tensión de absorción de la totalidad de las prácticas de producción simbólica al seno de las industrias culturales y del entretenimiento.

Y segundo, una tensión de transformación de las estructuras que organizaban la forma de su economía alrededor del comercio de la obra de arte como mercancía singularizada (en una consagración de objeto adecuada a su exposición presencial y en contextos espacializados) hacia una economía de distribución basada en la mercantización del acceso y no la de la propiedad. Las tradicionales estructuras de exposición, mercado y colección piden entonces ser reemplazadas por nuevas lógicas de producción, difusión y acceso apoyadas en las lógicas de reproducción y distribución electrónica.

Simplificando, podríamos decir que el movimiento de la institución-Arte en su cristalización actual procura la realización del primero de estos signos sin que se verifique el segundo. El movimiento de la crítica bien podría reconocerse en el intento contrario: que se produjera lo segundo (la transformación en profundidad de las estructuras de la economía social de las prácticas artísticas), sin que lo primero (la absorción cumplida por parte de las industrias del entretenimiento) fuera destino.

### *arenas movedizas*

En relación a la crítica, la institución juega sus bazas del siguiente modo: que en el proceso de transformación que presiona a favor de la absorción de las prácticas de producción al seno de las industrias culturales expandidas a las del entretenimiento y el espectáculo se otorga a la crítica una función protagonista en relación a las ingenierías de la opinión pública. Y ello por

---

<sup>55</sup> Toni Negri y Michael Hardt, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2005.

dos vías principales: primera convirtiendo al crítico en *gestor integrado* bajo la figura del *curator* como agenciador de oferta cultural, y segundo instrumentando su función propagandística como asociada al poder organizador de la opinión de la industria periodística. La suerte moral de la crítica se juega en esos tableros.

Queremos decir: la corrupción del crítico se asegura atenazándole en esas dos prisiones: la de la institución museo y la periodística. Ni en uno ni en otro escenario es realizable la función crítica.

### *Tolerancia cero*

Lo diré de otra forma: *tolerancia cero* con el espectáculo. Si la crítica tiene un lugar –en el que verdaderamente ser crítica- éste no puede bajo ninguna forma participar de la lógica del espectáculo. Esto inhabilita por completo dos de las formas en que a la crítica más le encandila –en el momento actual- ejercerse: primero, el escenario de la curaduría (particularmente en la forma que ésta ha alcanzado al hilo de la llamada *bienalización del arte*). Segundo, el del medio de comunicación de masas (y particularmente de nuevo en la forma de éste por excelencia alcanzada en el contexto del deslizamiento de las industrias del arte al escenario de las del espectáculo, a saber, la del suplemento periodístico *-soi dissant* “cultural”).

### *mercenarización*

Tienen razón quienes se escandalizan –ante un hecho que cada vez parece más generalizado. La orbitalización de un conjunto de supuestos “dispositivos de criticidad” por parte de la propia institución-arte: revistas (institucionales claro) de supuesta crítica, congresos y ciclos de “crítica” (al mejor servicio de su *autobombo*), elaboraciones de presuntas “historiografías alternativas”, pseudouniversidades propias ... La tremenda voracidad del museo en su capacidad de absorberlo todo –incluso y con especial apetito todo aquello que pudiera hacerle cuestión- desemboca en esta especie de generalizada *mercenarización* del discurso crítico –al que pone, a su alrededor, a sueldo.

Dónde se ha visto tanta desfachatez en acabar con la “separación de poderes” –el ejecutivo, el legislativo y el judicial, en el campo del arte, todos a sueldo de la misma bolsa. Dónde encontraríamos tanto descaro en constituirse en juez y parte –o más exactamente, no seamos ingenuos, en proporcionarse a sí mismo legitimidad a cambio de hacer prevalecer la especie de que desde la institución se invierten grandes recursos en “generar criticidad” –una falsificada criticidad, eso sí, *a sueldo del amo*.

No, no nos engañemos: lo único que esto hace con la crítica es cercenarla, arrodillarla, comprarla al mejor precio y postor –el de una fama y un prestigio que nunca adquiriría por propios medios. ¿Señales que lo por demás lo confirman? Que la nómina de los contratados para estos lances –y dado que la verdadera crítica no se presta de buena gana- casi siempre se compone de *malos artistas*, malos funcionarios, malos historiadores, pero sobre todo, insisto, *malos artistas*, artistas que en su propio espacio no han dejado nunca -ni podrían hacerlo, y ellos lo saben- de *fracasar* ...

### *Cháchara*

La multiplicación de las agencias interpretativas: he ahí el factor seguramente más favorable en nuestro tiempo a los desarrollos de la criticidad. Hay que aprender a trabajar con ello, en ese escenario en que la palabra del cualquiera –en un horizonte postmedial que está multiplicando *ad infinitum* la proliferación de las agencias emisoras- comparece por igual autorizada –alcanzando una especie de “posición de origen” como la reclamada por Rawls en su teoría de la justicia.

Debemos pues saludar este horizonte: pero sin olvidar que en ello sin duda se esconden también riesgos. El más serio –entre otras cosas, por poco evidente-: que esa proliferación y multiplicación de los agentes acabe por generar exceso de *ruido*, propiciando en ello un silenciamiento práctico (una especie de enmudecedora algarabía, de la que no se sigue sino el silenciamiento efectivo de la voz crítica).

La crítica, necesariamente –al otro lado de la *cháchara*.

### *Inconsciente óptico*

Admitamos la siguiente hipótesis: que el lugar de la crítica en el contexto de lo que se ha llamado el arte contemporáneo (el del siglo XX, digamos) estaba prefigurado por el “régimen escópico” en que el desarrollo de éste se inscribía. Podríamos describir tal régimen escópico como uno de “inconsciente óptico”, dominado por la convicción de que siempre hay algo “que no vemos” en lo que vemos, o más exactamente algo que no (sabemos que) conocemos en lo que vemos. Ése es en efecto el paradigma de la visión en el siglo XX (en lo que podemos ver hay siempre un plus de información no directamente accesible) que da fundamento no sólo al surrealismo o a la hipótesis benjaminiana del que tomamos nombre para el paradigma, sino más en general a una concepción de la tarea del arte relacionada precisamente con el “desocultar” –según la expresión de Heidegger. Si ello es así, el lugar de la crítica no podía sino formar parte de ese trabajo “elucidador”, por el que lo invisible incrustado en lo visible vendría a ser “puesto en evidencia”. La resistencia del arte a darse “de una vez”, en un único golpe de ojo, como realización “retiniana” –y la exigencia de realizar un trabajo de lectura capaz de escrutar en esa zona ciega incrustada en el campo de la visión- seguramente tenía que ver con ello.

Y también con ello que la crítica se viera entonces obligada a implementar su trabajo bajo la lógica del suplemento –en relación a una exposición del núcleo no completamente explicitable en lo decible, del punto ciego en lo visible. Un trabajo en el que era responsabilidad mostrar de la obra no sólo lo evidente, sino también lo que no lo era, lo *ilegible*, aquello para lo que nunca estaría de más recordar el aforismo *demaniano* de que “la dificultad de la lectura no debe nunca ser menospreciada”.

Pero dejemos todo esto atrás. Todo esto se daba en efecto bajo la prefiguración de un “régimen escópico” de ics óptico- que, hemos dicho, caracterizaba las condiciones de organización de la visualidad en un tiempo ya pasado. Ahora, ¿bajo qué régimen escópico nos

encontramos? Y, en él, qué tarea habría de cumplir el arte. Y, en relación a ello, dónde se realizaría la crítica, cuál habría de ser su función ...

### *e-image*

La economía de la imagen que se realiza bajo las condiciones puestas por los desarrollos de las tecnologías electrónicas desplaza de forma radical lo que podríamos llamar su impulso mnemónico, la forma en que ella opera como dispositivo-memoria. Y ello por una razón fundamental: que mientras las formas tradicionales de realización de la imagen cristalizaban en materializaciones estables (docu / monumentales) la forma del darse de la imagen electrónica es volátil, pasajera, tiene el carácter mismo del fantasma (como la imagen en su lugar natural: la imaginación).

Como consecuencia de ello: que toda la fuerza mnemónica de la imagen tradicional en su forma materializada operaba como memoria *docu-monumental*, memoria de recuperación, mediante la consignación en un dispositivo estable y conservado a través del tiempo cuya reposición “restaura” (en el sentido más informático: *restore*) el acontecimiento o la experiencia, rescatándolo de su extravío en el pasado. Mientras que, en cambio, el impulso mnemónico que irradia la *e-image*, como aparición fantasmal, es de orden relacional, distribuido, intensivo: apunta a la fuerza de constelación que todo signo ostenta en relación a la red en la que cobra valor, significado, potencia de evocación.

Ni su fuerza es una de recuerdo y reposición (una memoria de backup, digamos) ni su tensión simbólica apunta al pasado. Sino que su fuerza es de procesamiento e interconexión. Una memoria RAM cuya energía simbólica se traduce en dos direcciones: la potenciación heurística (de producir conocimiento) y la de interconectar subjetividades (produciendo en base a ello formas de la intelección\_colectiva).

A la crítica le corresponde encontrar su camino para ponerse del lado que señala esta potencia. No sólo por el camino de perseverar en la tarea de dismantelar las presuposiciones de una ontología artística de la *presencia* (asociadora de la energía simbólica al objeto en el que el fantasma cristaliza), sino, y sobre todo, potenciando que en las redes en que se disemina la energía simbólica de la *e-image* tengan lugar efectos de reflexividad crítica, que apoyándose en la interlectura de unos signos sobre otros logren generar producciones de conocimiento elucidadas –y formaciones de comunidad profundamente democratizadas en sus juegos de dialogación y construcción de una esfera pública.

### *Curaduría y banalidad*

La expansión de las industrias del entretenimiento que sigue a la consagración del espectáculo en las sociedades contemporáneas absorbe las prácticas de producción de sentido a su territorio, convirtiendo al crítico en gestor integrado bajo la figura del *curator* como agenciador de oferta cultural. Es tarea del crítico resistir a la banalización de su trabajo, oponiendo al objetivo que preside la demanda -el aumento de la audiencia- un objetivo propio de aumento de la cantidad de sentido que circula. Si ello le obliga a organizar menos exposiciones o a hacerlas para audiencias más especializadas o mejor predisuestas al

esfuerzo de la participación en los procesos de construcción y distribución del sentido, no debe dudar. La actual inflación del trabajo curatorial apenas disimula la necesidad de la industria cultural contemporánea de abastecerse de productos que ostenten una pátina de novedad o de contenido de significancia. Es trabajo del crítico implicado exigir que esos contenidos no meramente "parezcan", ostentando el brillo engañoso propio de las fantasmagorías, sino que puedan ser realmente inscritos y participados con la máxima intensidad y elucidación crítica pensable.

### *Desespacialización*

La transformación de las economías de la visualidad por la emergencia y asentamiento de una imagen-tiempo presiona en contra de los dispositivos espacializados de exposición de las prácticas de creación visual. El crítico debe sumarse a esa presión, favoreciendo la transformación rápida de los viejos dispositivos para hacerles cuanto antes capaces y adecuados a la presentación de las nuevas formas de un *time-based-art* emergido al impulso del asentamiento de tal *imagen-tiempo* (incluso allí donde esta presión haga pensable la desaparición de tales dispositivos). Quiero decir que no sólo se trata de trabajar en una transformación de la *forma exposición* que obligue al museo, la galería o el "espacio independiente" a encontrar fórmulas para presentar en su territorio formas "no espacializadas" de trabajo inmaterial en la producción de imagen-tiempo. Sino que incluso puede perfectamente tratarse de hacer pensables modos de distribución social y apropiación colectiva de estas nuevas formas y prácticas artísticas de producción de visualidad que no atraviesen la ritualidad obligada de su presentación en espacios.

Es muy posible que, al igual que a la de la crítica, lo que suceda es que asistimos a una transformación de la función de esos dispositivos de presentación pública y apropiación social de la experiencia estética, del valor artístico. Si resulta claro que en buena medida ese cambio de función reclama una tarea de dinamización de los procesos de recepción -de activación de los instrumentos de enriquecimiento del carácter participativo e interpretativo de la expectación- debería quizás resultar igualmente clara la necesidad de hacer de esos dispositivos públicos instrumentos efectivos de apoyo a los propios procesos de producción.

El productor cultural contemporáneo se siente liberado de la "compulsión de objeto" que le presionaba desde una concepción espacializada del significado de la experiencia estética, y ello conlleva una ilimitación de las formas en que le es pensable resolver y desarrollar su trabajo inmaterial (de producción de sentido). Como quiera que éste no debe verse ya más condicionado a resolverse materialmente en un objeto u otro, inscribible en el mercado o presentable bajo apariencia estabilizada en el espacio institucionalizado, es preciso que las instituciones asuman un nuevo papel de asistencia a la producción de esas nuevas prácticas. Si ello determina que al museo le empiece a incumbir una nueva responsabilidad en cuanto a la producción -casi en un sentido cinematográfico- de las nuevas prácticas expresivas, parece evidente que es a la crítica a quien le incumbe de un lado trabajar en ello cerca del creador, entendiendo su papel como el de un productor cultural, y mediando al mismo tiempo frente a la institución para conseguir que ella evolucione y se haga receptiva a ese nuevo sistema de necesidades de la producción.

### *Mil pantallas*

Mil pantallas. Acaso todavía no ponderamos bien lo que supone una red de escenarios tan diseminada y ubicua como la que representa un mundo saturado en todas partes de pantallas. Acaso todavía no ponderamos bien la singularidad que como soporte poseen –esta especie de cuadernos mágicos, en los que lo que aparece tiene la misma cualidad del fantasma. Acaso todavía no somos capaces de valorar su alcance ubicuo, la instantaneidad del transporte que proporcionan, la posibilidad de apariciones multisíncronas o simultáneas que ofrecen, la recepción privado/colectiva pero asimultánea que propician, su carácter de heterotopías prácticas, encastradas en lo real ...

Ellas realizan en el tiempo histórico la ontología propia de la imagen –cuando menos en dos dimensiones: primera la de su darse como un desvanecerse (como fantasmas, como productis de la pura imaginación, lo que dice su *condición psi*) y segunda su pertenencia potencial a lo colectivo no prefigurado (su carácter dialéctico).

Pero déjenme que ponga ahora sobre el tapete otra cualidad no menos fantástica: que en ellas comparecen, a renglón seguido o incluso simultáneo, no sólo los productos culturales últimos sino también todos los aparatos que procuran la articulación crítica de un conocimiento sobre ellos ...

Que ellas son el escenario de salida al mundo –o de entrada al laberinto- de interminables redes enlazadas en las que se enganchan tanto los objetos últimos como las mediaciones mismas que harían posible su recepción crítica (que uno puede encontrar en ellas al mismo tiempo el objeto de su interés y todo el aparato crítico elaborado sobre él).

Lo que, e inesperadamente, determina la ocasión de reacoplamiento –pero ahora secularizado, post/técnico- de los tanto tiempo desgajados valores exhibitivo y cognitivo ...

### *Paralaje / historia*

Tenía razón Hal Foster en sostener que no hay posibilidad de crítica sin el apoyo de la historia, porque todo análisis en profundidad de la obra requería ponerla en paralaje, mostrarla en relación al pasado frente al que crecía –y en cuanto al que adquiriría significado y dimensión. Pero esto ... ha dejado de ser cierto (ninguna verdad es eterna).

Y ello porque la fuerza que en otro tiempo alimentaba toda su energía simbólica –que no era otra que su *impulso mnemónico*, su valencia como “memorial” del ser, resguardo contra la contingencia y pasajereidad del mundo- ha cambiado la dirección, la de su flecha del tiempo. Ahora ya no mira más al pasado, sino a su alrededor –al mundo que habita, a los sujetos que se postulan en su empleo. Y por lo tanto no es más la Historia la epistemología que pastorea su campo.

La cuestión para la crítica es, entonces, cómo y de dónde obtener su fuerza, su fundamento epistemológico, la potencia para constituirse como discurso riguroso y bien fundado. Puesto que ya no es tanto el ponerse en *paralaje* lo que otorga potencial de simbolicidad a la práctica, sino más bien la función que cumple en relación a los procesos de institución de las formaciones de subjetividad (individualizadas o colectivizadoras), diríamos que ella habrá de

extraer su fuerza justamente del campo de estudios que se ocupan justamente de esa cuestión –de cómo los procesos de transferencia y consumo de los imaginarios circulantes interviene en esa constitución política de lo social, del campo de las relaciones inter-sujetos.

Ese es el campo de los *estudios visuales*, y fuera de la riqueza que su epistemología más rigurosa le pueda prestar, la crítica no conseguiría –*no consigue*, de hecho- escapar hoy de ser mero periodismo.

### *e-archives*

Tan pronto como aparecen las tecnologías reproductivas del conocimiento, tiene lugar para el arte una auténtica “transmutación de todos los valores” que es crucial para la suerte del proyecto crítico –y el lugar en el que su trabajo puede a partir de entonces realizarse. Me refiero a la transfiguración del valor aurático, cultural, en exhibitivo, y la disociación simultánea del cognitivo de él. Mientras que el valor exhibitivo se queda depositado en el original –como residuo del antiguo aurático, pero ahora desplazado a la nueva economía del espectáculo de masas- toda la carga del cognitivo se deriva al territorio de las reproducciones y los distintos aparatos “epistemológicos” que articulan su acceso: básicamente el *archivo* – pero también el manual de historia, el carro de diapositivas que sostiene las clases, la revista especializada con sus reproducciones, el catálogo ...

En tanto el trabajo crítico se relaciona necesariamente con esta transferencia (enriquecida críticamente) del valor cognitivo, su desplazamiento al territorio de la reproducción y el archivo es un hecho seguro y consumado (pensemos en casos particularmente logrados, como el *Atlas Mnemosyne* o el *Museo Imaginario* de Malraux).

Ahora, y en todo caso, la cuestión que me parece fundamental analizar es qué ocurre cuando es la propia articulación del *archivo* (y todos esos otros que he llamado “aparatos epistemológicos”) se ve afectada a su vez por el impacto de las mismas tecnologías del conocimiento. Y esto en un sentido muy obvio: que todo el potencial del *archivo* deja también (como hemos visto le ocurría a la e-image) de basarse en su potencia de consignación, de “almacenamiento” y custodia de una estabilidad efectiva del saber digamos. Los e-archivos en cambio dirigen todo su potencial a la articulación de una gran estructura reticulada de acceso a una actualidad del conocimiento en permanente revisión, permanentemente puesta al día. A causa de ello, el conocimiento –y los aparatos que articulan su organización y distribución públicas- deja de dirigir su mirada a lo seguro del pasado para articularse en cambio como estructura de interconexión y generación heurística: para hacerse potencia de invención y comunidad.

Esto, como veremos, tiene enormes consecuencias para la crítica: ella ya no tanto tendrá que ver (como le imputara Benjamin) con la historia y el mito –sino con el aumento creciente de la potencia de procesamiento de los datos y su *intelección colectiva*.

### *economías de colectividad*

Ahora, se trata de poner juntas dos cualidades. De un lado, la de este devenir distribuido del impulso mnemónico de las imágenes y sus archivos –en lo que determina no sólo modos de apropiación colectiva de las producciones cognitivas, sino auténticas formas colegiadas de su propia producción, de su creación y generación. En ellas habrá de comparecer el común, esas formas de la intelección general que fundamentan de base toda la reivindicación sobre el carácter imprivatizable de los productos del saber ...

Y del otro lado, la propia naturaleza *comunitarista* de las imágenes, como dispositivos que tienen en su espontaneidad el compartirse, el pertenecer colectivamente –e incluso el generar en su propia eficiencia tales modos de comunidad, de *la multitud*.

Acaso de lo que se trata es de poner la crítica del lado en el que las prácticas artísticas pueden llevar tanto tiempo sirviendo de laboratorio de ese destino comunitarizado del conocimiento, en su enconada repulsa y resistencia hacia los modos de la apropiación privatizadora –a la que tanto sirve el arraigamiento en la cristalización materializada de objeto como subvierte su abandono y posicionamiento en el orden desencarnado del puro fantasma (o su trasunto cristalizado en los mundos, la pantalla).

### *economías de distribución*

Lo que está en juego –y dejémonos de pamplinas- es el tránsito para todo el sector de las prácticas artísticas desde una dominante economía de comercio (con una escena del don dominada por el intercambio oneroso de objeto-mercancía) hacia otra de distribución (en la que la producción de beneficio económico se fija en relación a la posible regulación del derecho de acceso a la información circulante, distribuida).

Indiscutible que para que ella pueda realizarse es preciso dar por finiquitada la dependencia de la exigencia de espacialización y materialización en objeto, y que sería preciso requerir a la crítica ponerse del lado y a favor de ese proceso.

Pero creo que fácilmente podría exigírsele algo más: que actuara de modelo. Que ella misma dejara atrás su propia dependencia de alguna restante “economía de objeto” –acaso el “fetichismo del impreso”. Que toda la crítica empiece a hacerse y darse *online*, y que los críticos solo cobraran por descarga. Démosle al lector la ocasión de vengarse en la cartera del crítico pésimo ejercitando su más elemental derecho de justa venganza: no leyéndole (y que el que no sea leído, no cobre por sus memeces y simplonerías sin cuento).

### *interlectura*

Este es el modo en que la disposición-memoria (RAM) de una red opera: en tanto que articulación de mutualidad entre lugares que se someten a interacción recíproca, a contrastación, a puesta en acto de sus diferencias. No por tanto como las memorias ROM (de back-up) por medio de la consignación documental, en archivos de recuperación, sino a la manera de las memoria de sistema, relacionales, distribuidas, en que cada parte del todo lee y

resuena en cada una de las otras, como un eco miniaturizado y fractal que recorre cada una de las partes en un barrido sistémico continuo. Memoria es aquí productividad, actualidad, fábrica –y no almacén. No juego de recuperación, sino la tensión de autogénesis que brota de la interlectura recíproca de cada parte contra la totalidad holística de las otras, del sistema como ecuación abierta.

Trasladen ahora esta economía agonística al espacio de lo cultural y tendrán un principio de actuación para la crítica: no se trata en ella más de hacer acopio y patrimonialización (lo que no interesa es el canon, el principio de retorno de lo mismo, *sorry* Bloom) sino propiciamiento de *interlecturas* –de interacción, de interpasividad- en el contraste de la diferencia con la diferencia. En el modo red, la cultura es necesariamente intercultural, *cross-reading*, la reciprocidad de las interpretaciones que lo distinto y diferencial realiza sobre lo distinto y diferencial.

No hay transferencia de imaginario cultural, no hay flujo de narrativas o relatos, que no emerja ese proceso de continua intermodulación, en complejidad, que produce constante hibridación, generación de diferencia a partir de la diferencia. Es por ella –a favor de la *interlectura* y ya no más a favor de la *Historia*- que necesariamente la crítica ha de tomar partido.

### *posicionamientos*

Situada en medio de ese proceso febril de *interlecturas* recíprocas de todo lo distinto por todo lo distinto, el trabajo de la crítica interfiere propiciando ejercicios reflexivos (en el sentido más especular que se quiera) para favorecer el (auto)conocimiento de las condiciones bajo los que cualquier acto enunciativo o expresivo se verifica. El objeto de la crítica es entonces la puesta en evidencia –inclemente- del conjunto de dependencias que todo acto de producción enunciativa o cognitiva tiene con la constelación significativa (con la episteme específica) en la que se inscribe y adquiere valor. Así, se trata de sacar a la vista que efectivamente todo acto enunciativo compromete intereses adyacentes de todo orden: de clase, raza, género, dominancia y hegemonía cultural o política. Que ningún acto enunciativo es neutro, sino que se encuentra política y culturalmente condicionado y compromete toda clase de intereses efectivos en la visión del mundo de la que es dependiente y en cuya promoción –en el marco agonístico de la confrontación masiva que hemos llamado *interlectura*- está implicado.

Así, y por encima de todo, el trabajo de la crítica sería la evidenciación de esas dependencias. La puesta en luz del carácter *posicionado* desde el que cualquier actuación enunciativa – cualquier acto de discurso o representación- se ejerce. No, diríamos, la promoción del escepticismo absolutizado, pero sí la introducción y puesta en eficacia del operador que viene a poner en suspenso las pretensiones de absolutización de cualquier construcción de una –u otra- imagen del mundo.

Que no hay *mundo verdadero*, ni *visión verdadera del mundo* –esta sería la única verdad de la crítica. Ella no aparece allí donde el interés de tomar partido por una u otra visión del mundo es prioritario: sino únicamente allí donde se pone en evidencia que esa o cualquier otra visión es fruto del compromiso implícito de una constelación de interdependencias –cuyo desnudamiento y mostración es justamente la tarea de la crítica.

La crítica –al otro lado de cualquier *fundamentalismo*.

*incomplicidad con el dogma (la crítica como análisis cultural)*

¿Qué es la crítica tan pronto como deja de lado su complicidad –sistémica- con el dogma en base al cuál se instituye el hegemónico valor social de las prácticas artísticas?

Estudios visuales, esto es: análisis crítico in-cómplice –distanciado, revelador de posicionamiento- sobre “la vida social de las imágenes”, sobre “la producción de significado cultural a través de *visualidad*”.

Estudios desplegados no tanto en vistas al sostenimiento implícito de una fe asentada en los valores específicos de un conjunto de prácticas y sus resultados materializados (las artísticas), sino más bien alrededor de la vocación de un análisis “no cómplice” del conjunto de procesos mediante el que se efectúa socialmente la cristalización efectiva de tales “valores”, como hegemónicos y dominantes en las sociedades burguesas avanzadas.

*crítica sin condición*

Ya hemos señalado los dos territorios en los que la crítica se encuentra desarmada y cautiva: el periodismo y la gestión cultural (en ambos la crítica queda reducida a mero cómplice necesario de los intereses del entretenimiento, como mucho capellán en su marco de la buena -falsa- conciencia dominante).

Por el contrario, el escenario en que su acción se desarrollaría conforme a un compromiso radical de incondicionamiento –no podría ser otro que el del ensayo, la *escritura ensayística*. Acaso la revista especializada o el *journal* universitario podrían ser los lugares en que ese escenario del trabajo ensayístico se realizara –pero ello a condición de desarrollarse en la invención productiva de un campo nuevo, ajeno a complicidades establecidas. Para entendernos, en un territorio en el que todas las presuntas verdades que sostienen de facto la economía del *sistema del arte* existente pudieran ser puestos en suspenso.

*carácter modelo*

Sea en la investigación universitaria –en las condiciones indicadas- sea fuera de ella, el trabajo de la crítica tiene hoy como primer desafío el generar los propios dispositivos y aparatos en los que su propia actividad pueda darse: su primer compromiso ha de ser con la generación de sus propios *agenciamientos* –pues sólo en ellos puede darse de forma realmente independiente, incondicionada.

Su tarea de autofundación performativa a través de sus propias actuaciones prácticas debe traducirse entonces e inexorablemente en la *generación autónoma de esfera pública*, en la producción independiente de *sus propias mediaciones*. En ello la crítica no sólo cumpliría la

misión de transformar las condiciones de su propio acontecer social. Además, ejercería un “carácter modelo”, para usar la expresión de Benjamin.

Dicho de otra manera, y citándole: “Instruiría a otros productores en la producción, poniendo a su disposición un aparato mejorado, ... llevando a más consumidores a la producción ... haciendo de ellos productores”.

### *crítica y ensayo*

Como quiera que sea, es preciso restaurar, restablecer y repotenciar el terreno de la escritura como dominio fundamental de ejercicio de la crítica. Ello implica en cualquier caso una retirada del espacio periodístico, en el que la crítica sucumbe a las exigencias (siempre banalizantes) de la información y los intereses de publicitación de las industrias de la conciencia en su búsqueda sistemática de una proyección espectacular -apoyada en lo mediático.

El dominio -el régimen escritural- en el que esa recuperación es pensable no puede ser otro que el espacio ensayístico -entendido también como espacio abierto a la experimentación, al intento, a la prueba. El crítico debe ser, por encima de todo y en primer lugar, un buen escritor de ensayo, incluso más un ensayador que un ensayista ...

### *RAM\_critique (blog critique)*

Bien entendido que hablamos del ensayo como una muy precisa forma literaria caracterizada por, antes que nada, su carácter fragmentario, micrológico y paratáctico, refractario a cualquier pretensión de prefigurar formaciones cargadas de aspiración veridictiva global – todo lo contrario, el espíritu de desmantelamiento es su *èlan*- y orientado a la intervención puntual, específica y concreta, precisa y nítida como una espada de *Hatori Hanzo*. He ahí por qué su lengua es *lanceta* y su estilo *estilete*, he ahí por qué su prosa es aforismo y su dicción poético *haiku*. Ella no construye catedrales, grandes monumentos, sino trincheras de guerrilla, pequeñas maquinarias de ataque y fuga, camufladas entre las líneas. He ahí por qué su modo de producir para la memoria no puede pretender dejar posos, historia, sino únicamente producir tensamientos de actualidad, inserciones fulminantes en el campo que produzcan la noticia de aquello de lo que (lo que hay) es carente, como memoria (RAM) de la fuerza inercial del sistema en su búsqueda indecisa, multi-inestable, de eventuales *direcciones de caída*.

He aquí que hablamos del texto crítico en el dominio en que el ensayo es fragmento y micrología, punta de ataque, incisión, y mera presencia eventual, fantasmática y psi, puro acontecimiento intensivo en la discursividad del tiempo real, en la gran curvatura del tiempo ahora, sin otra memoria que la de constelación, sin otra función que la relacional, en acto, en tiempo, en colectividad, en interconexión, posteada al *blog del ahora puro*, sin memorias de almacén, toda ella en línea, en RAM ...

### *Online critique*

Esta escritura ensayística -que se aparece no sólo como dominio del juicio o la valoración, sino también y sobre todo como territorio o máquina de proliferación de las interpretaciones y multiplicación de los sentidos- debe atravesar y exponerse al reto de la interacción, del estar online, del contrastarse en tiempo real que las nuevas tecnologías comunicativas hacen posible. Si el poder de la escritura como dispositivo crítico cargado de un potencial ontológico específico radica en su estar estructuralmente proyectado hacia su posteridad, hacia el tiempo otro en que será leída, cabe imaginar que el desafío de un reescribirse y releerse online (en la aproximación que ello supone de los actos de escritura y lectura) supone un margen imponderable de riesgo y a la vez potenciación, que es preciso investigar.

El acto participativo de una escritura crítica en todo momento recusable, discentible, para la que cualquier enunciación no se ejerce sino como una entre muchas posibles, perfila un mapa desjerarquizado del juicio y el valor interpretativo, que se expande a la manera de un tiempo que sabe que sólo en la multiplicidad de las interpretaciones y su entrecruce, en la diversidad de los paradigmas y su contraste, puede reposar algún restante efecto de verdad.

Sometida a esa tensión, la escritura crítica no sólo se hace cómplice de un proyecto irrenunciable de compromiso con la radicalización de las formas democráticas, sino que ella misma se somete a su exigencia.

(Apéndice):  
La autonomía del arte y el blindaje a la crítica

¿Cuál podría ser la base, hoy, del trabajo de la crítica, en su acepción más comprometida y al mismo tiempo rigurosa? Diría que, básicamente, un trabajo de “enmarcado” de los pronunciamientos, de los contenidos de producción de significado comprometidos por las producciones culturales. No el ejercicio de adhesión a unos u otras, atención, sino uno que por encima de todo se daría por misión el análisis crítico de tales producciones culturales, ejerciendo respecto de ellas un distanciamiento epistemológico cuyo objetivo fundamental sería siempre el conseguir situarlas, enmarcarlas, referirlas a la constelación de intereses y dependencias –conceptuales, históricas, culturales, institucionales- en base a los que cada producción enunciativa alcanza a cumplirse como social e intersubjetivamente significativa.

En primera instancia, y por lo tanto, el trabajo propio de la crítica debe desplegarse con una dimensión inequívoca de *crítica de la institución* (de la *institución-Arte*, vaya). Es en el seno de ella donde, en efecto, la producción cultural se convierte en socialmente representativa, cargándose de significado y fuerza simbólica. Por ello, la crítica necesita ejercer el distanciamiento que le permita postular su propio trabajo productivo simbólico en un terreno de *des-implicación* efectiva con la constelación de presuposiciones fiduciarias que sostienen el funcionamiento práctico de la institución-Arte, con la que se relaciona. Digamos que su trabajo principal consistiría en intentar “poner al desnudo” –y supongo que resulta evidente mi alusión al *gran vidrio* duchampiano- el “sistema de enunciados, prácticas y formaciones institucionalizadas” implícito –los “*dogmas de fe*”- que sostienen como formación estable la propia estructura funcional en cuyo espacio público efectivo se despliega la práctica artística, como práctica de interacción social.

La primera problemática que aquí se abre apunta al hecho de que la propia definición estructural de la crítica encuentra su definición sistémica, orgánica, precisamente en el dominio de la *institución-Arte*. Y ello tanto en su función *publicitadora*, a través de los medios de comunicación (en los que ejerce primordialmente como tal, e independientemente de que su pronunciamiento crítico sea favorable o contrario, periodístico o más analítico-crítico), como en la función cada vez más normalizada de *gestora* aplicada de las nuevas dinámicas de trabajo espectacular integrado, desarrolladas bajo la forma de la curaduría “independiente”, cuando no bajo la más descarada todavía de la integración efectiva en las plantillas laborales de los museos, centros de arte, y organizaciones diversas de bienales y otro tipo de exposiciones temporales.

Reservaré más adelante un par de párrafos para tratar de esta cuestión de la, digamos, “*crítica institucional integrada*”, de la posibilidad de que la práctica que desde ella se realiza pueda considerarse efectiva y creíblemente “crítica”. Pero me permitiré ofrecer antes un par de palabras más sobre la primera modalidad que he distinguido de la crítica, la relacionada con la escritura y la publicación de análisis o reseñas críticas relacionadas con las prácticas de producción cultural y artística.

La *escritura* es para mí, esto lo he dicho en múltiples ocasiones, la herramienta por excelencia, el lugar en el que verdaderamente la crítica se hace posible. Esto es así porque ella convoca los potenciales mismos que deben en profundidad caracterizar el ejercicio crítico: la posterización interpretativa, la apertura de una distancia con respecto a su objeto, pero también y sobre todo la incorporación de una “cesura”, de una “hiancia”, por la que también se despega de sí misma y de la propia constelación conceptual en la que tiene origen, para

*derivar iterativamente* en la secuencia abierta de *sus posibles lecturas y contralecturas*. Es en la medida precisa en que la escritura se desplaza y viaja sobre economías y sistemas de significancias ajenos a aquél en el que se origina que ella se constituye en dispositivo capaz de generar modalidades de reflexividad crítica, capaz de “entender”, exponer y atraer –por tanto críticamente- noticia autocuestionadora del lugar en el que acontece (ya que este lugar no es fijo, sino una *errancia*, una línea *en fuga*, una trayectoria en viaje) sobre todo a partir de su iteración entre una multiplicidad de sujetos interpretativos en los que se produce y genera un efecto de intelección colectiva.

Ahora, y como es obvio, esta potencia crítica inscrita en la escritura no puede predicarse por igual de todos los regímenes bajo los que ella puede funcionar, y es justamente el ensayístico entendido precisamente como juego de producción y seguimiento de conceptos –en el sentido propuesto por Deleuze y Guattari en “¿Qué es la filosofía?” y lúcidamente recuperado por Mieke Bal en su “*Travelling concepts*”- el que hoy por hoy concierta esa potencia. En la escritura que, al contrario, es carente de una proyección posterizadora y abierta al trabajo de recodificación práctica que aporta la *interlectura*, la investigación efectiva que reflexiona sobre ella, el trabajo crítico queda en suspenso, cediendo toda su fuerza simbólica a beneficio exclusivo de los potenciales de publicitación, de promoción y en cierta forma “proselitismo” de la constelación de presuposiciones y “dogmas de fe” que perfilan el mapa de creencias y rituales sobre los que se asienta el funcionamiento de la institución-Arte como tal (por decirlo de manera simple: nadie que no “crea” en el arte puede escribir reseñas periodísticas en los suplementos, ni por lo tanto ejercer la fuerza crítica que acierte a efectuar precisamente ese develamiento de sus *supuestos de fe*)

Naturalmente, si esto puede decirse de la crítica escritural –la periodística y de suplemento cultural, pero también y en muy buena medida de la mayoría de la que se hace en revista especializada, que en modo alguno llega a desarrollar el carácter reflexivo-investigador que le atribuiría las cualidades que hemos señalado como fundadoras de criticidad- si esto puede decirse de la crítica escritural, digo, con cuánta mayor razón no podrá decirse de la actividad que se realiza en el ámbito curatorial y museístico, institucional.

Que pueda tomarse la actividad que realizan los comisarios, organizadores de exposiciones, e incluso los directores de museos o sus empleados, los montadores de bienales y de tantos otros de los saraos característicos de estas nuevas industrias del espectáculo integrado, que puedan tomarse todas esas *formas del trabajo integrado* como desarrollos eficientes de una estructura y noción consistente *de crítica* da una idea fehaciente de hasta qué punto la concepción que preside nuestra idea de la crítica es una pura retórica que fundamentalmente se alimenta de una preconcepción básica: la de que el principio constituyente del desarrollo del arte contemporáneo es precisamente el de la “autocrítica inmanente”.

La concepción de la crítica se nutre hasta tal punto de esa figura que nos hemos vuelto por completo incapaces de entender que en esa forma del trabajo integrado son nulas las condiciones de distanciamiento epistemológico-analítico que realmente permitirían poner al desnudo la red de intereses, dependencias conceptuales e institucionales que sostienen el sistema en que ellas de hecho se apoyan. Las condiciones que harían posible evidenciar lo en realidad más obvio –pero por completo invisible, desde dentro-: que en su “espacio lógico” la criticidad es un mero espejismo, una fantasía, que además sirve precisamente al sostenimiento y perpetuación del mismo sistema al que se supone pretende dismantelar. Hasta tal punto que, de hecho y realmente, la pretensión de darse bajo la forma de la “autocrítica inmanente” –y pese a que esa tradición se ha convertido a estas alturas en la más descafeinada y risible de sus

caricaturas- opera en la práctica ya únicamente como un salvoconducto y un blindaje frente a cualquier pretensión de crítica “exógena”, digamos no comprometida y no partícipe del constructo epistémico –de la constelación de supuestos fiduciarios- que constituyen al del arte como un sistema dogmático, refractario a crítica y cuestión.

Esa condición refractaria, blindada a la crítica exógena –y éste va a ser ya mi penúltimo paso en esta reflexión- se sostiene ahora muy ladidamente en la invocación –estratégica se dice- del *carácter autónomo* del arte, acaso la fabulación más tramposa que se ha tomado la decisión de mantener contra toda evidencia como irrenunciable herencia y legado de la *invención moderna del arte contemporáneo*.

Y digo fabulación tramposa porque ciertamente ella se apoya en un argumento tan capcioso como falsario. Que si no fuera porque se afirma (esta autonomía estratégica del arte) faltaría el lugar desde el que ejercer la crítica antagonista de los imaginarios hegemónicos. La trampa interesada que ahí se tiende consiste en algo que debería resultar bien evidente: que desde el abanderamiento de ese carácter políticamente potenciado para el ejercicio del antagonismo contrahegemónico que en ello se afirma se blinda el escenario protegido de lo artístico contra toda crítica o analítica que provenga de su más allá (quiero decir, que no participe de su sistema dogmático constituyente, intraparadigmático) con ese argumento extremadamente falsificador de que es el arte desde ese interior protegido (desde el interior de las presuposiciones en que se asienta) el que haría posible la *crítica de su exterior*, la transformación política de lo real, digamos, con el que al contrario todas las otras prácticas de producción de significado cultural o social a través de la generación o utilización de la visualidad operarían en complicidad.

Pero esto es, por supuesto, una fantasía interesada: la práctica artística no es sino un hacer generador de narrativas e imaginarios intensamente conjugados e inscritos en el sistema con el que hacen constelación –el de lo real. La suposición de que esas narrativas e imaginarios abanderan valores supuestamente antagónicos ignora –aparte de la misma lógica sistémica por la que todo lo que es en el mismo lugar necesariamente se compone- el principio mismo de toda la tradición de la crítica de la ideología: que la forma que ésta adquiere nunca es veraz y directa. Que la ideología nunca enuncia los valores de lo que encubre, sino antes bien las retóricas que lo hacen (a eso encubierto) tolerable, convivible, aceptable como escenario de la vida común.

Hasta tal punto que lo realmente habitual es que justamente su expresión característica de valores sea la contraria por definición a la que motoriza el sistema. Toda ideología es por ello y en cierta forma contradiscursiva, “antagonista” . Ella es la base mediante la que se construye la falsa conciencia, la representación falsificada de la realidad. Y todo ello funcionando bajo una lógica que hace no sólo posible, sino incluso necesario, que puedan efectivamente darse movimientos en el ámbito de la conciencia en apariencia contrarios –pero en la práctica solidarios- a los principios sistémicos de funcionamiento de la lógica de desarrollo mismo del propio capitalismo contemporáneo. Para decirlo ahora con terminología de Eve Chiapello y Luc Boltanski en su ensayo “el espíritu del capitalismo”: que el desarrollo reciente de éste sería in-inteligible sin reconocer el fundamental papel jugado en él la integración funcional de lo que ellos mismos describe como “la crítica artista”.

Me permitiré extraer de ello y añadir un corolario final, que en cierta forma devuelve a una aseveración anterior: es cada vez más urgente definir un territorio en el que la crítica pueda ejercerse *desde la exterioridad* al propio sistema de creencias y estructuras institucionales el

en que las prácticas culturales inscriben su producción, pues sólo desde ese distanciamiento epistemológico y sólo desde ese *descreimiento* programático en sus dogmas tácitamente asumidos, puede realizarse la tarea que como tal podríamos en rigor llamar *crítica*: la puesta en evidencia y desmantelamiento de la constelación fiduciaria de supuestos –conceptuales, prácticos e institucionales- mediante los que una u otra práctica de producción asienta el escenario, la *episteme*, en el que sus producciones rinden eficiencia, alcanzan vida social, intersubjetiva.

Añadiré que el desafío que en relación a las artísticas –rechazando y denunciando sin complacencia la trampa inscrita en la exigencia de trabajar en su escenario inmanente, de claudicar ante su proclamación de autonomía- podría entonces razonablemente dar propósito a los *estudios visuales* (entendidos justamente como escenarios de trabajo investigador-ensayístico, potenciadores del análisis y la crítica cultural) podría ser ese precisamente: “*situar*” la productividad de sentido y significancia de las prácticas en un escenario específico de conceptos estabilizados e instituciones sociales fortificadas; y mostrar y poner al desnudo las dependencias e intereses de todo orden que desde cada uno de esos escenarios afectan a la producción de las narrativas e imaginarios –y ya sea que éstos y a sí mismos se declaren hegemónicos o contrahegemónicos, institucionales o antagonistas-, tal y como éstos se despliegan en el curso de lo que con Appadurai llamaría “su vida social”.

## **RAM\_city (Mil pantallas)**

*Para Marta, que reina en la noche de estas ciudades.*

### 1.

Jacques Lacan, Baltimore, 1966. Son las 6 de la mañana y el padre severo se agita insomne tras haber cruzado el Atlántico. Asomado a la ventana de su hotel, encuentra –por una suma impredecible de reflejo y transparencia- la *imagen* que le inspira cómo introducir su presentación<sup>56</sup> en el Simposio en el que participa a la mañana siguiente: “La mejor imagen para describir el inconsciente –se dice- es Baltimore, temprano por la mañana”. “Minuto a minuto –describirá horas más tarde ante su auditorio- observaba este amanecer cómo una señal luminosa marcaba el paso del tiempo. El tránsito era pesado y todo lo que se veía era el producto de pensamientos en los que sin embargo la función de los sujetos no era completamente objetiva. En todo caso el sujeto se encontraba ya ahí mismo, como su espectador intermitente ...”

*Espectador intermitente* que, como fantasma, flotaría en el mismo cristal a través del que –verse ver- ese *sujeto, semimergente* todavía, percibía ya *la ciudad* en su desperezarse, como trama de reciprocidades -como articulación de pensamientos ejercidos por sujetos todavía carentes de “función objetiva”- en cuyo fondo el propio observador se autoreconoce como *mismo* de esos otros a los que contempla.

*El inconsciente es la ciudad*: la trama y la mixtura de la *otredad* -acaso podríamos resumir, dando contenido a esta “iluminación” (profana, sin duda) que va a fundar a partir de ese momento la nueva política del campo analítico. El inconsciente es, podríamos todavía y con más precisión proponer, esa *ley de la ciudad*, ese *tiempo de la ciudad* que entramaría recursivamente la mirada de cada uno de los multiplicados *sujetos inducidos* que la integran, que la recorren, que la observan y que, en ella, se observan –*observándola*.

Ahora bien: si cada uno de ellos resulta sólo de ese “*inmixing*”, de esa *mixtura de otredad*, ¿cómo nos sería dado describir *la ciudad*, tomada en su conjunto? ¿Como mixtura de las mixturas, tal vez, como reflejo de los reflejos?, ¿como sumatorio o acaso condición misma de posibilidad del existir entrecruzado de los imaginarios, del *imaginario*?

O tal vez, invirtiendo (en) el *fantasma* lacaniano, sugiriendo algo así como que ella, la ciudad, es el enjambre de las mil ventanas a través de las que cada uno de los sujetos de conciencia se pone allí, justamente, donde el encuentro virtual con los otros se produce, puede producirse, y *es como tal perceptible* –como tenue eco de reflexividad entrometido en la visión *del otro*, como juego atmosférico de un cierto “verse viendo”, digamos, que en todo se debería finalmente al potencial simultáneo de un recíproco “saberse –viendo- visto”.

---

<sup>56</sup> “Acerca de la estructura como mixtura de la Otredad, condición *sine qua non* de absolutamente cualquier sujeto”. Comunicación presentada en el Simposio Internacional *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre* organizado en el Centro de Humanidades John Hopkins, en Baltimore (USA), en el año 1966. Esta conferencia fue posteriormente publicada, junto con el resto de las intervenciones en dicho coloquio, en un libro titulado “*The Languages of Criticism and the Sciences of Man : The Structuralist Controversy*” (Eugenio Donato y Richard Macksey (editors), John Hopkins University Press). Puede encontrarse una versión en castellano de la conferencia en la revista Acheronta, <http://www.acheronta.org/lacan/baltimore.htm>

O, quizás, que ella, *la ciudad*, es el entrecruzarse negociado de los imaginarios, el entremezclarse de los fantasmas en que las figuras del deseo –en tanto moduladas por los órdenes de lo simbólico- se proyectan y retroalimentan, aterrizando –*cristalizando*- en el real.

Que ella, *la ciudad*, es la constelación de las mil pantallas a través de las que el sujeto se apropia de un *escenario* en el que pueda llegar a *advenir* lo que podríamos llamar *una vida psíquica*: ella sólo se tiene en lo *común*, en ese territorio virtual en el que las imágenes del deseo se entrecruzan, se retroproyectan, en una pantalla interpuesta en la que sólo somos como reflejo y fantasmagoría añadida a la percepción de la representación especular de los otros, y la reciprocidad que en esos trazados tales reflejos de *otredad* se reenvían –entre sí, y en algún lugar de sus rebotes febriles, también hacia nosotros.

La ciudad es esa pantalla poliédrica y multifocal que nos entreteje, en la que somos meros ecos recíprocos (los ecos de quienes se observan como mutuos extraños, como extranjeros un poco incrédulos de que ese otro al que perciben como objeto y exterioridad sea ciertamente también una máquina de experiencia, de vida interior, semejante a algún sí mismo).

## 2.

Hay un vídeo bien conocido que muestra el Hotel Palenque. Es un hotel que se alza probablemente en las afueras de una *ciudad sin monumentos*. Es, quizás, la ciudad que habrían construido –y luego tal vez dejado a medias, o tal vez pronto desmantelado- Robert Smithson y sus amigos (Gordon Matta-Clarck, Dan Graham ...). En ella, en esa ciudad, ciertamente, *el cristal ríe*: devuelve la pura franqueza de lo que existe, pero no guarda memoria de nada. La lógica del monumento ha quedado atrás para siempre: aquí no hay héroes que conmemorar, relatos de un tiempo constituyente al que obligarse. La historia de esta ciudad no está hecha de momentos singulares cuya remembranza impuesta venga a asegurar su retorno despótico al presente.

Todo –también lo común- recorre dulcemente el camino de su entropía, de su olvido. Todo deriva quedamente hacia su ruina, ella no es nada más que uno de sus estadios, uno de sus lugares de tránsito. Momentos de un paso más hacia la nada, entrega complacida al “abrazo de lo mineral”, a lo “poco de ser” en que domina la “materialidad absoluta”. Todo se desliza y entrega a la nada de memoria: es una ciudad de *no-numentos*, de no-sitios.

Uno de ellos sería la casa suburbana intervenida de Dan Graham (una casa cuya fachada ha sido sustituida por un cristal espejo). Como toda pantalla, ella define un juego versátil de la relación privado / público: el fantasma que flota en su cristal a veces pertenece al dominio de la ciudad, otras se esconde en el secreto de su privacidad dormida.

Lo que me gusta de ella es que el saber reflexivo que nos proporciona es siempre inverso al que nos da *de los otros*: cuando nos relata como intimidad solitaria –a nuestros propios ojos- es porque nos produce como transparentes al mundo. Cuando en cambio nos muestra a los otros –es porque ellos, al otro lado, nada pueden sospechar de nuestra observancia, de nuestro estar ahí, porque a sus ojos nos preservamos secretos e incomparecientes, acaso como *ruidos secretos*.

En este tipo de ciudades, la *inmixtura de otredad* que nos constituye se teje entre reflejos dinámicos, nada cristaliza en memoria fijada, retenida. A la velocidad de un despertar permanente, la economía del intercambio se establece sólo en la continuidad febril del instante que transcurre. Ahora, son éstas las ciudades que tenemos, las que habitamos. No ya ciudades memoria, asentamientos fijados, hechos de archivo y raíz, del monumento y la tierra. Sino acaso *ciudades pantalla*, rizomas entreverados que ocurren para nosotros sólo como escenarios de comunicación dúctil, como juegos del deseo concelebrado en pura fantasmagoría –estructuras de la otredad en acción incandescente, líquida.

### 3.

Esta ciudad, *RAM\_city*, es un puro enjambre. Retícula roturada en laberinto febril hasta el último de sus rincones, no hay en ella espacio liso, todo es estría y canal –y esa especie de puertos finales de entrada y salida que son sus infinitas pantallas. De lo que aquí se trata es de articular orgánicas –de generar máquinas abstractas- que permitan administrar sus trazados bajo la fuerza de una *biopolítica* que, en todo, está por hacer.

No hay sujetos preconstituídos que puedan llevarla adelante: ellos se fabrican –precisamente- en el curso de las *actuaciones* –de sus actuaciones. Que aquí han de “tener lugar” –es *un decir*.

Aquí el pueblo, ese habitante que es la materia misma ciudad, está ausente –o mejor diríamos “no está aún”: también aquí está todavía por inventar, por materializarse, *por venir*. Esta ciudad (acaso *ciudad-porvenir*, entonces) es un régimen inesperado –por la virulencia misma del flujo de reciprocidades, de los brillos que se rebotan y otorgan mutualidad- de organización del *locus social* –en el que nada todavía está decidido. Como toda ciudad, ésta también es *su propio experimento*.

Acaso la diferencia en ese *estar todavía por inventarse*, por hacerse, es que en ella no hay momento alguno de condensación. No hay sedimento, no hay fijación; sino que ese “no estar aún” , *que es en realidad lo propio del pueblo*, es *tarea* en todo momento, sin lugar a duda alguna. Acaso podríamos decir: no hay *lo simbólico*, no hay la forma o el efecto que produzca congelación de los flujos, la detención del *futuro o lo social* –que siempre, *está cayendo*, en *acontecimiento*. Y por lo tanto, el ser en todo momento *tarea* es para esta ciudad fórmula, programa, *plan de consistencia* –plan también de *evanescencia*.

Programa para ella, sí, pero también para toda esa constelación de unidades de producción – producir para ser producido- que desde el otro lado de su *textura* viven como engranados a un intenso y arduo *trabajo de fábrica*: fábrica de ciudadanía, fábrica de sí, negociación permanente del circular de los reflejos mutuos del múltiple sobre el cada cual, del cada cual sobre *el otro*. Pero lo que me interesa es reseñar –insisto- la falta de la mediación, del espacio liso, del signo despótico que instituye. No hay grado alguno de memoria estable, no: todos los ecos de reciprocidad en que se decide la fábrica multitudinaria es ella misma acontecimiento, puro acontecimiento. No hay otra *socialidad* que ésa, ocasión y fuga, deriva y flujo, encuentro y rápida dispersión –*bigbang* continuo.

### 4.

“Ya no hay imágenes de la realidad: no queda más que el desierto”

Hablemos de los cuerpos –sé que a ustedes les preocupan, ¿dónde están ellos, dónde se los encuentra en esta ciudad? No, no es al otro lado, no están confinados (acaso para servir de pila catódica a toda esta maquinaria extrema) en lugar de encierro alguno, en algún escenario del real que esté, en *realidad*, al otro lado de estas *pantallas*.

No: por lo que a cada uno de nosotros concierne en nuestra vida psíquica, el cuerpo no es otra cosa que el *sumatorio suficiente* de percepciones –afectos, sensaciones, invisiones- que presuponen un lugar, una materialidad, una *biótica* –sobre la que la producción de imaginario y fantasma reposa, reside –a la que se asigna. Pero (y en todo caso) ese *sumatorio suficiente* –extremadamente enriquecido, potente- no salta a ser otra cosa que ello: una acumulación hipotética de microfantasías, un campo virtual de microrepresentaciones, una condensación abstracta de imágenes y perceptos que presuponen organicidad, una forma de sistema holístico y sinergizado de posibilidades, de efectuaciones del fantasma.

Esto –y no todas esas tontunas acerca del Gran Otro y lo simbólico que encandilan a Zizek- es lo verdaderamente potente de la *hipótesis matrix*: la puesta en evidencia de que si se forma masa crítica en la constelación de los datos que *informan* de un cuerpo –para entonces percibido como autoimagen del lugar en el que todas las producciones de imaginario se escenifican, tienen *lugar*, digamos carne- entonces la producción del real no solo redundaría eficacia en cuanto a la fantasmagorización eficiente del mundo –como exterioridad. Sino también –y aún menos problemática- en cuanto a la del propio cuerpo *del sujeto* como lugar virtual de los puntos que se organizan como invisión o autorepresentación, como el conjunto de fantasías que presuponen referirse al “escenario”, a la organicidad supuesta, en que todas ellas –de exterior e interior- tienen lugar.

De tal manera que *todo el real* es pura y únicamente *sumatorio de imaginarios*. Si el real es desierto –y lo es- es porque no lo hay, ni falta que hace –esto lo sabía bien Malevich-, fuera o al margen de la constelación de imágenes –y afecciones, perceptos, invisiones- que lo fantasean. Y esto es tanto así para *el real del mundo* como para *el del cuerpo*.

No. En esta ciudad, RAM\_city, la verdad de los cuerpos y la del mundo se dicen del mismo modo, habitan el mismo lugar. No otro que el de las pantallas y los contenidos que en ellos prefiguran las formaciones del fantasma, las figuras del imaginario. Y si ello es así es porque siempre lo ha sido: el cuerpo que vemos –o sentimos- tecleando frente a esa pantalla (así sea que lo llamemos “el nuestro propio”) no tienen ni más ni menos realidad, ni más ni menos consistencia, que la de las fantasías que la atraviesan, que la recorren. No es otra cosa que la percepción condensada en un cono focal unívoco del sumatorio complejo y suficiente de micropercepciones –gestionadas en la propia fábrica del *fantasma* como autoreferidas, como las condiciones de acontecimiento y lugar de sí mismas.

Por decirlo de otra manera. Que, claro está, no hay cuerpos –ni por supuesto *real*- fuera de la vida psíquica. Y para ella es todo *imaginario* ...

Es un falso problema –y aquí de nuevo Zizek derrapa en su melífluo *retorno a Malebranche*-pretender que sería necesario fundamentar la conciliación de res extensa y pensante –de

imaginario y real. Cuando menos lo es –un pseudoproblema- en cuanto habláramos de la experiencia *privada*, del sujeto-individuo (si es que tal cosa fuese algo). Para *ello* ambas cosas se dan indistintamente, la que llamamos extensa no es otra cosa que el pensamiento de ella sumado al pensamiento de que para darse es necesario un *lugar* (una extensión) que lo preceda –o si se quiere, el imaginario de un real sumado a la fantasía de que para que ellas se den –las fantasías, el *phantasma*- es preciso un *real* en el que *ello* acontezca. Pero tales presuposiciones no pasan de ser fantasías inocuas y deliberadas, un mero problema de tipos lógicos –o así deberían aparecer a los ojos de cualquiera que se predique de un materialismo radical, necesariamente monista. Ningún pensamiento del cuerpo es otra cosa que un pensamiento, y ni siquiera el pensamiento de un cuerpo que fuese condición del pensamiento –que efectivamente lo es: si materialistas no podemos negar esto como figura primera- sería tampoco otra *cosa* –otra extensión. De tal modo que el pensamiento de que *lo que no piensa* piensa, igualmente que el de que todo pensamiento habita una extensión y en realidad en nada la excede –son en el fondo uno y el mismo. Y no es que se *concilien*, no: es que nunca se han bifurcado, que nunca han dejado –insisto- de ser *el mismo*, de tener la misma y simultánea fábrica, de ser el mismo *texto*.

Lo que sí es cuestión –y es en realidad sobre lo que todos los filósofos monistas se preguntaron- es la de la conciliación, la conciliabilidad, de los múltiples imaginarios unos con otros: aquí es donde la articulación del real con el fantasma chirría, cuando nos referimos al orden de *la ciudad*, al tiempo y el entrecruce de los imaginarios múltiples (puesto que no se trata ya del choque de imaginario y real, sino del de unos imaginarios y sus producciones del real –con otros). Aquí si que –acaso- haría al caso la presuposición de alguna *armonía preestablecida* –si tal cosa se diera.

Pero el caso es que ella efectivamente no se da, tal presupuesto de *conciliación* es iluso –y falsario. En el ámbito de los múltiples y su constelación -en la ciudad y bajo su ley- no hay sino discordancia, inarmonía, conflicto y desajuste. Acaso ese momento impreciso de ajuste inexacto que permite el flujo de la comunicación como un pulso que viaja de lo distinto a lo distinto, permitiéndole comunicación, transferencia, entendimiento. Pero ninguna sedimentación de código, ningún establecimiento de orden y ajuste, ninguna armonía. Sino la consecución imparabile de una entropía que se desplaza, de un desorden que de continuo va fluyendo de un extremo a otro –como a la busca de cumplimentar siempre el magnetismo indolente de alguna huidiza casilla vacía.

No: en RAM\_city no hay sino disentimiento. No hay *real* que se asiente o clausure en lo simbólico, sino una negociación abierta e inconcluyente de las formaciones de imaginario en su reverberarse mutuo: no entre los individuos y alguna totalidad unificada a la que, entonces, podríamos llamar *nación, estado*. Sino entre esas unidades de trabajo, actuación y reciprocidad que, tomadas en su supuesta singularidad no son sino los ecos de la multiplicidad misma del sistema en el que participan –sistema que a su vez no es otra cosa que la constelación compleja e inestable de su sumatorio innúmero y siempre provisorio.

Aquí, en RAM\_city, todo el trabajo de aglomerado ciudadano es contingencia pura, trabajo de sísifo siempre por hacer y nunca concluido. Nada sino, acaso, *inarmonía preestablecida*. Y el trabajo -irrecusablemente político entonces- de *poner ahí al pueblo*: un trabajo siempre por hacer, nunca concluso.

En esta ciudad no hay división del trabajo: o mejor, no hay topologías para distribuirla, no hay zonas privilegiadas o unidades de actividad que se hagan cargo de unos modos u otros de ese trabajo en exclusiva. Unas y otras lo realizan todo –el cognitivo, el simbólico, el productivo, el *afectivo* que teje a la ciudad como sistema holístico, sinergizado- o todo el que realizan se inmiscuye y transfigura de continuo en las otras formas (del trabajo, *todo él inmaterial*). Así el trabajo simbólico es al mismo tiempo productivo y político, tanto produce –o revierte- cognición como la afectividad que pone en juego el engranaje de los *varios* en instituyente *promesa de comunidad*.

De esta forma, no puede ser pensable aquí otro modelo de urbanismo que uno *unitario*, indiferencial: ésta no es una ciudad repartida en barrios, en zonas estancas sometidas a regímenes autónomos, reguladores de cualesquiera distribuciones fijas de la diferencia en sus establecimientos (clasificados o aún clasificables). Todos están entrelazados y se imponen flujo, interacción y mutualidad, formando ensamblajes líquidos, permanentemente deslizados unos en otros, como masas flotacionales. Esta ciudad, *RAM\_city*, se alza sobre el desliz constante de una irreparable falla tectónica (en cuyo hundimiento se anega) que hace que todo lugar de ella se encuentre en constante viaje y corrimiento –hacia los demás, sumidos todos en un *maëlstrom* imparable.

Toda la lógica del trabajo se ve así sometida a una economía *-nomádica-* de transiciones constantes, a la infijabilidad última de los sentidos de las acciones que en ellos tienen lugar –por, precisamente, la condición fluida de las topologías sobre las que tales actuaciones se producen. Ninguno en particular, el sentido y potencial de cada forma de la práctica va cargándose de valencias diferenciales a cada momento y según los regímenes circulatorios de que participa, según las cadenas a las que se ensambla. De tal modo que una distribución archivística –que pusiera en ciertas territorializaciones el trabajo afectivo, por ejemplo, en otras el simbólico y en otras más allá el intelectual o el productivo- fracasaría porque son las mismas acciones y las mismas prácticas las que a distintos niveles y en distintos regímenes segregan efectivamente el trabajo -de uno u otro tipo. Consecuentemente, no cabe otra planificación que, insisto, una unitaria, *monádica*.

No, en *RAM\_city* no hay una *ciudad universitaria*, otra comercial o de negocios, otras dormitorios y otras de ocio, monumentos para turistas aquí o el desarrollo de actividades culturales allá: todas ellas habitan la misma topología, desplegada como una banda de möbius que constantemente recorriera sus contrafiguras, para repetirse fractal y miniaturizada entonces en cada punto de la ciudad. Esta ciudad, *RAM\_city*, es una *monadología*.

## 7.

“Una ciudad es libre y vital en la medida en que acoge el movimiento del pensamiento libre y a los pueblos que tal movimiento crea y reúne, tanto mejor cuanto más diversos”

Baruch Spinoza, citado por John Rajcman, en *The Deleuze connections*<sup>57</sup>

Ni siquiera la división entre trabajo y consumo se sostiene ya: éste, en efecto, ha sido absorbido para convertirse en una forma más del trabajo –del *trabajo inmaterial*, allí donde las economías de la atención y el espectáculo hacen crecer el valor no en base a un obsoleto

---

<sup>57</sup> Trad cast, Deleuze, un mapa, Eds. Nueva Visión, BBAA, 2004, p.46

principio de escasez (y por así decir *distinción, singularidad*), sino al contrario en base a una lógica desenfrenada de la abundancia, el exceso y la innumerabilidad –la reproductibilidad. Tenía razón Benjamin al advertir que la aparición de los medios técnicos de reproducción vendrían a alterar nuestra percepción de lo *igual* en el mundo. Lo que ahora nos golpea de forma inclemente es la intrusión de esa novedad –en el ámbito mismo de *la economía*, de la producción-circulación-consumo de los bienes sobre cuya base y gestión se modula la generación de toda riqueza. *Otra economía es posible*, allí donde la naturaleza de estos bienes se ve sometida a esta alteración radical que se dice, para todo producto, en los términos de una iterabilidad infinita, sin límites –y prácticamente sin costes, sin gasto alguno (ni de reproducción y multiplicación infinita, ni de almacenamiento o distribución).

Claro que para que esto haya podido llegar a suceder es preciso que, simultáneamente, la economía misma se haya hecho *inmaterial*: haya pasado a pivotar sobre la circulación de bienes infradelgados, intangibles, no referidos a nada relacionado con la materialización en mercancías-fetiché, sino básicamente orientados a la *gestión de la vida psíquica*, a la construcción de *las formas de la experiencia*: a la producción en última instancia de todo lo que concierne al espíritu, a lo mental<sup>58</sup>. Con la producción de concepto (con el *trabajo intelectual*) y la emotividad (con el *trabajo afectivo*). Con todo aquello a través de lo que, también, el sujeto viene a fabricar su propia vida justamente en la interacción con la de *los otros* –de ahí que en el marco de esta *economía de la experiencia* sea obligado situar hoy toda valoración de la acción práctica en los términos de una *biopolítica*, en las formas una pragmática para la que el hacer del sujeto es –y precisamente contra el fondo último de *la ciudad*, del tejido entremezclado de la otredad- también un *hacerse a sí mismo*, un producirse en el producir (producir, para ser producido). Un dejarse *advenir, caer*, allí donde tienen lugar sus propias prácticas –intelectivas o afectivas, productoras de sentido o emotividad, conocimiento o pasión- en tanto que consteladas en retroacción permanente con el fondo de otredad y *mutualidades* que constituye *la ciudad*.

Todo lo que aquí está entonces en juego es volátil, fantasmagórico. Esta es una *economía de imaginario*, de los flujos del imaginario, y sus negociaciones recíprocas y efectos. Toda la producción de riqueza –no otra cosa se dice cuando hablamos de *economías de atención*- depende de la gestión en ellas de los procesos de reconocimiento e identificación, de individuación y puesta en colectivo. No se trata sólo de que los “objetos” que circulan aquí sean más o menos inmateriales, más o menos intangibles. Sino, más allá y con toda propiedad, que son en última instancia de naturaleza psíquica, que tanto resultan de una producción en última instancia *mental* –ya lo hemos dicho: del trabajo afectivo o el trabajo intelectual, productor de conceptos o emociones, inteligencia o pasión- como al mismo tiempo redundan en producción de *vida psíquica* –entretenimiento, experiencia, vida interior, inteligencia, conocimiento, emoción, identificación, diferenciación ...: en última instancia, y en todo caso siempre, formas de institución de subjetividad, ya individual, ya colectiva.

Acaso, y justamente, sea esa dialéctica de institución relacional de lo individual y lo colectivo –en el curso de los flujos y reflujos que destilan las fuerzas de producción de esta economía- la que define con más fuerza su perfil político (*biopolítico*, insisto) toda vez lo que está en juego en ella –RAM\_city no es sino su telón de fondo, el *teatro* de esta guerra- es la efectiva constitución de las arquitecturas de lo común, el escenario de lo colectivo –tejido en el curso de un agonismo febril, de una polemología, en el choque incendiado de los intereses en liza

---

<sup>58</sup> No en vano, y al igual que se ha empezado a hablar de un *espíritu del capitalismo* (cf. Boltanski Chapiello ..) podríamos empezar a hablar de un cierto *capitalismo de espíritu*.

ante los procesos de asentamiento y fábrica de los imaginarios colectivos –y los procesos de resistencia frente a sus constituciones hegemónicas.

8.

(...)  
*Late at night when I look out at the buildings  
I swear I see a face in every window  
looking back at me;  
and when I turn away,  
I wonder how many go back to their desks  
and write this down.*

Leonard Cohen<sup>59</sup>

Una ciudad es un enjambre febril de imágenes, una amalgama espejeada de emisiones que se entrecruzan y constelan. Cada uno de los edificios, calles, cuerpos, objetos, rincones de una ciudad, es un *emisor*: tomada en su materialidad absoluta, el ser de todo lo que constituye el existir del mundo a cada instante “proyecta” una información cumplida y suficiente – suficiente como para lograr componerse convenientemente con el resto del sistema- de su entidad propia. La ciudad es el entrecruce de esa información movida por la luz en todas direcciones, el sistema de complejidad que urde el posicionarse en cada lugar, en cada elemento del sistema, de una información visualizable –*imaginable*- de todos los otros. Como si de cada punto surgieran conos ópticos en todas direcciones –que se cruzaran infinitamente con los proyectados desde cualquier otro punto, haciendo posibles simultáneamente “todas las perspectivas” y su sumatorio no susceptible de cálculo- la ciudad es ese escenario en que la totalidad de las *imágenes de cosas* se negocian y articulan en un orden ponderable –para el pensamiento. Se diría que el *sistema del mundo* se hace *ciudad* cuando esta batalla desordenada e infinita de las imágenes que la pueblan –como fosfenos intangibles emitidos por la materia misma en todas direcciones- se pliega a un orden de las reciprocidades: digamos cuando cada lugar que en esa dinámica se constituye como emisor –y *todo punto lo hace*, este “emitir” luz o imagen es en sí mismo el modo en que *todo aquello que no piensa* “piensa”- se engrana y articula en un efecto sostenible de mutualidad, de sinergia sistémica – como un golpe de dados cuya caída, en todo caso, nunca suspendiera el azar.

Una ciudad es un desorden interminable de ventanas, de edificios, de vidas tras ellas y en ellos, en el que todas esas imágenes en fuga toman lugar, pantalla, plasmación, espacio. Lanzadas hacia lo otro, buscan ojos en que ser percibidas como una economía de lugar, de visión. Pero atención, todavía no son imágenes mentales, sino puras *imágenes de cosas*, ese darse a ver que cada una de ellas –cada uno de los infinitésimos puntos-lugar que constituyen real- irradia, en un fascinante y procaz ejercicio activo de información recíproca. Se diría sí, que el sistema mismo de los objetos *se hace ciudad* en este constituirse como espectáculo, economía de luces en puntos encontrados de fuga y cascadas infinitamente conjugadas de imágenes vivas. Una ciudad no es otra cosa que el pensamiento –lo no pensable en él, tal vez- de ese conciliábulo de las *imágenes de cosas* que, imparablemente, la recorren de un extremo

---

<sup>59</sup> Leonard Cohen, *The Spice-Box Of Earth*, 1961, McClelland And Stewart Ltd., Toronto.

a otro, como la forma precisa en que lo que en ella no piensa –no es todavía mental- ingresa de hecho en el orden mismo del pensamiento, deviene pensamiento, *piensa*, en definitiva.

En Ram\_city, esa economía conjugada de los objetos transfigurados que es el *pensamiento-imagen* de las cosas, en tanto que materialidad absoluta incendiada en reciprocidad, constituye el cuerpo y la fibra misma de su existencia. No hay *imagen de cosa* que no sea al mismo tiempo una *imagen mental*, el episodio de una vida psíquica, evento en el espacio aéreo en que la formación de una subjetividad se escenifica. En RAM\_city, *ciudad phantasma*, todo lo que acontece tiene la forma de lo extremadamente sutil, del pensamiento-deseo en estado puro. Toda la misteriosa danza que una población innumerable de imágenes ejecuta se da siempre por finalidad el encuentro infinito del *otro* que ofrece mutualidad: la ciudad es ese espejo cóncavo y absoluto que le permite a cada punto-lugar del sistema reconocerse y constituirse en su circulación comunicada con todos los otros, al mismo tiempo como visionador y como objeto de mirada, como emisor absoluto y simultánea presencia – fantasmagórica. Todo aquello que es visible es a la vez *vidente*, todo aquello que puede ser visto nos mira, nos ve (y nos *ve vernos*, viendo).

Al igual que un bebé sospecha con intensidad infinita en la entrega hiptonizada a los ojos de su madre –como magnéticos agujeros negros situados de continuo en el foco mismo de su campo escópico- que allí se constituye un sujeto (de mirada) que es el que a uno mismo le permite intuir su propia condición –de *algo que (sabe que) ve*, justo porque “entiende” que está siendo visto- así estas *imágenes de cosas* que pululan -en RAM\_city- en todas direcciones se hacen al instante *imágenes mentales*, figuras activas de una vida psíquica intensiva, justamente porque *saben* que su trabajo enciende en todo momento una recepción que ofrece reciprocidad. De tal modo que -en RAM\_city- no sólo todo lugar es pantalla: por lo mismo, y a la vez, *todo ve*, todo lugar es cámara de captura y emisión –y es en ello donde se cumple la ecuación que convierte a toda imagen en *mental*, y a la postre también a todo existente a la condición de existir pensante, de *sujeto*.

Como en el poema de Cohen, RAM\_city es esa constelación interminable de ventanas y mesas de escritura –de pantallas levantadas ante teclados- en las que cada eventual habitante se asoma para ver que todo el resto también lo hace, percibiendo en todo lugar al semejante absoluto –*fractales de la otredad*, aquí micronizada. Reconociéndose diseminado en ella, cada uno de esos innumerables se sienta de vuelta ante este teclado, y, a la espera de recibir -en el dar la suya- noticia de la existencia del otro al que su existir interpela, escribe -quizás, sí- *esto*.

## 9.

Tomémonos ahora en serio –aunque sea sólo por un momento, e incluso a título meramente regulativo (como hipótesis ficcional capaz de trazar en lo remoto el horizonte de alguna reconocible *vida buena*)- la posibilidad de una desaparición efectiva del *orden de lo simbólico*. Que ésta pudiera darse sería únicamente –tal vez no sólo- una cuestión de *velocidad*. En última instancia, una cuestión funcional, cibernética (en su sentido originario). Una cuestión que podría depender de las arquitecturas del flujo y –por tanto- también de las instancias que gobiernan y organizan sus dinámicas. Si somos capaces de concebir un sistema en el que los intercambios entre productores y destinatarios ocurra con la suficiente rapidez – sin que una efectiva *velocidad de sedimentación* consienta que nada cristalice- la presunta necesidad de un registro que garantice la inteligibilidad recíproca de emisores y receptores – en la fijación estabilizada de un cierto *orden del discurso*- se desvanece. A la postre, el orden

de lo simbólico no resulta sino de la cristalización acrisolada de los intercambios de imaginario –como una memoria ROM no es otra cosa que la retención fijada de una RAM, de un estado de cosas mantenido como ecuación funcional de proceso.

Semejante eventualidad es precisamente lo que las tecnologías de la comunicación hacen posible; una aceleración *no inocua* de las velocidades de los intercambios. En efecto, resulta pensable que dicha aceleración logre en algún momento alcanzar el grado crítico en el que dejará atrás la propia *velocidad de sedimentación* de los flujos en juego, haciendo ello posible que éstos corran sin, por así decir, cauce, como caen los rayos en una tormenta –tan rápido que su recorrido no llega a prefigurar trayectorias esculpidas en el aire húmedo que, a su vez, las nuevas descargas deban seguir. Como tal, lo que ahí se asentaría es, en la práctica, un nuevo *régimen* sistémico para las lógicas de esos flujos, en las dinámicas de su regulación social. Uno en el que, por así decir, cada singular actuación enunciativa desplazaría y establecería –por un instante: el mismo de su acaecimiento- su propio referente de código, la *competencia* que la hiciera legible, la regla misma del juego en cuyo entorno pudiera su lógica interpretarse. Un régimen en el que, en última instancia, resultaría espuria e infuncional (por demasiado lenta, por sólo llegar a darse ya para siempre *en retardo*) la mediación de un orden simbólico que catalizara los entrechoques dinámicos de la multiplicidad de los imaginarios particulares entre sí, y de éstos en su negociación con los sucesivos asentamientos de los colectivos –y la fuerza con que ellos se constituyen en *hegemónicos*, en *dominantes*.

A la postre, es ésta la cuestión que entonces estaría en juego: ¿cabe pensar un régimen de fluidez suficiente en la circulación de los imaginarios por el espacio público que impida su sedimentación fatal en estructuras *arcónticas*, formalizaciones despóticas a las que toda producción de enunciaciones o actuaciones diferenciales deba someterse? A la hora de negociar la construcción de los imaginarios particulares (tal y como tienen lugar en el espacio de la *vida psíquica* de los sujetos de conocimiento y experiencia) en su relación con los públicos (las formaciones efectivas de los grandes relatos, consolidadas en narrativas o imaginarios públicamente accesibles) ¿es inexorable que éstos se sometan a formatos institucionalizados, cristalizados? ¿Cabe –tal vez- pensar en ejercicios de *resistencia* contra su dominio que no vengan a suponer a medio plazo la consolidación implacable de *otra hegemonía*? ¿Nos cabe pensar una vida de la cultura no marcada por la tradición (y su régimen de *sucesiones*) y las compulsiones de su repetición polarizadas en la espiral de un canon –que una y otra vez haga circular la diferencia alrededor de las regulaciones de lo mismo, de lo *ya sabido*? ¿Es posible –por decirlo ahora de otra forma, localizarlo en otro registro- una construcción del *común* que no se diga en las figuras falsificadoras del *estado*, en el “horror del mundo administrado” por sus burocracias? ¿Cabe pensar opciones de afirmación *de la diferencia* que no conminen al reconocimiento de una u otras formas *de la identidad*? ¿Resulta posible pensar estructuras en que la negociación del valor de verdad –de conocimiento- de cualesquiera enunciados no se vea sometido a la fuerza de uno –u otro- principio *de autoridad*, sino que se exponga incondicionadamente al puro y libre *juego de las argumentaciones*?

Pongamos que todo ello es pensable, posible: la ciudad en que se desplegarían esos inesperados regímenes de flujo activo en las construcciones públicas del imaginario colectivo –negociadas en elusión de la fuerza despótica rendida por las articulaciones de un universo simbólico- llevaría seguramente el nombre de ésta, RAM\_city. Pero ciertamente ella es una ciudad que probablemente, todavía, no existe. Esa ciudad, RAM\_city, es en efecto *una política*, dice *una política*.

10.

Pues en efecto: no olvidemos nunca que si esto es una ciudad, es porque *es una política*. Y que si esto es una economía de *polis* es porque representa un territorio más de ensamblamientos, de encuentros, conflictos y confrontación de los muchos, de los que como tal son “polis”, los varios. Imaginar que éste sería un territorio arcádico de encuentros sin roce, feliz, presupondría una falsa e interesada fantasía de paz –que no escondería por debajo sino la justificación de algún nuevo bárbaro triunfo en la historia *de los vencedores*, de los que siempre están ahí para adueñarse de la ella, a nuestro paso.

Y no: si este territorio es también una política es porque en él se confrontan de nuevo y friccionan aún interminablemente todas las economías de los afectos, de las formaciones culturales, de las visiones del mundo, de las lógicas del sentido... la multiplicidad irreducible de los intereses de raza, género, clase o dominación económica, política o cultural. Si este escenario es una ciudad lo es, sí, porque ciertamente se define como urdimbre de tensiones micro y macropolíticas, ... para dejar ver en todo momento que la lucha extrema por la consecución de efectos de emancipación y justicia sigue todavía, y seguramente siempre, pendiente, siempre por hacer, aquí como en todo lugar.

Si este territorio -tramado entre redes que distribuyen en todas direcciones las nuevas producciones de imaginario- si *este territorio, insisto, es una ciudad es porque es una política*, el escenario de un agonismo sin fin, de una *lotta continua*, la puesta en juego de un afán irrefrenable de diferencia circulante.

Si este territorio es una ciudad es porque trazar su mapa es todavía hacer la psicogeografía de lo colectivo, de lo común, de lo público, porque los trazados que en este espacio se articulan comprometen aún y por siempre el destino constelado de los afectos y el conocer, la vida de los hombres y mujeres que lo habitan, que en él se encuentran y se reconocen y se constituyen en la interrelación en lo común, como atragantados aún del deseo incolmable de que su vida sea todavía algo más, algo *aún más intenso y libre*, justo y *real*.

11.

Y la pregunta podría ser ¿Cómo entonces activar en este escenario los nuevos *programas abstractos* para estas luchas, cómo trazar en el seno de estos nuevos mapas el proyecto (puede que más candente que nunca) y las *máquinas* para las nuevas *biopolíticas* que en él agenciarán los *efectos de emancipación* y acaso de plenitud en la consecución de los actos de producción del sentido o la experiencia?

Puede que la calidad de las memorias que aquí operan sirva al efecto: memorias de corto alcance, volátiles, memorias RAM, desplegadas ahora y únicamente para interconectar y hacer *inter-legible* (y acaso también inteligible) lo mudo –para conectar y hacer hablar a inscripciones que en su distancia y fragmentación nada por sí mismas dirían. Meras memorias de proceso y conectividad, memorias de diversidad, que capacitan para ensamblar e interconectar los datos, y acaso también para enlazar a los sujetos que los movilizan, efectuándose en su juego y en el curso de su práctica. Memorias que no producen perduración, retención de lo mismo contra el paso del tiempo. Sino la novedad-diferencia que

se gesta en el encuentro de lo distinto con lo distinto- y acaso, y de la misma forma (es decir como la de lo distinto con lo distinto), y entonces *comunidad*. Y no aquella comunidad que se afirmaría como tradición y memoria, como la que retorna se recupera e impone de continuo a sí misma. Sino acaso y antes bien una como la que, con Agamben, podríamos llamar la *comunidad que viene*, la comunidad que *adviene* también, la que en el mismo curso de su constitución va siempre y en todo momento *haciéndose otra*. Acaso como aquella comunidad imposible *de los que no tienen comunidad*, que habría escrito Blanchot.

O acaso como aquellas “comunidades de productores de medios” con que soñara Brecht, en la que todos sus habitantes, todos los participantes en los juegos de habla lo serían al mismo título, disfrutarían de similares “condiciones de partida” –habría dicho Rawls. Unas en las cuales la condición de narrador, de relator del discurso que construye la historia de los pueblos no está reservada a clase separada alguna, una en la que todo receptor está capacitado para, a la vez, actuar él mismo como emisor, como productor de la propia narrativa a través de la que representarse –y vivir- su propia historia, la de su existir en el mundo. Acaso y por una vez no les corresponda a otros que a la totalidad innumera de los ciudadanos de estas nuevas urbes volátiles e inestables –en lo que esta conjugación de dispositivos les pone en sus manos los medios- construir las narrativas y los imaginarios con que entramar en lo común sus vidas cruzadas, administrando ahora por ellos mismos las propias economías de identificación y reconocimiento que sus relatos articulan –y la totalidad de la vida psíquica que en lo común de todo ello se gesta. Como Godard quiso soñar que el cine alcanzaría a propiciar en algún momento, lo que aquí entonces estará más en juego es –seguramente- el poder apropiarse de los medios mediante los que quienes viven la historia –los pueblos- y quienes la narran no habiten más, y ya nunca, territorializaciones separadas. El que lo que Guy Debord llamara la división espectacular del trabajo, entre productores y consumidores simbólicos, podría aquí conocer su *final*.

Mucha más libertad de la que podemos imaginar se lograría en ello. Y no quiero dejar de pensar que la propia economía de *entramado de las narrativas e imaginarios* que se despliega en los enigmáticos barrios y callejas de estas nuevas *ciudades RAM*, podría en algún modo favorecerlo.