

REBECA
BACEIREDO
A VERDADE ERRADA
e a representación errante

Euseino?
Rúa do Sol

Rúa do Sol 3

A verdade errada
e a representação errante

Outras obras de Rebeca Baceiredo
en Euseino? Editores

A revolución non vai ser televisada.
Devir imperceptible seguindo a Gilles Deleuze
(col. Casabranca 1)

“Das identidades alternas ás alternativas:
saír dos corpos programados”
(*Anotacións sobre literatura e filosofía,*
nº 3, novembro de 2013)

“Funcións sociais, xénero e propiedade”
in “As conferencias da Sorbona.
Corpos, propiedade e subxectivación”
(*Anotacións sobre literatura e filosofía,*
nº 8, abril de 2015)

Capitalismo e fascismo.
Psico-ontoloxía da escravitude
(col. Casabranca 5)

Rebeca Baceiredo

A verdade errada
e a representação errante

Euseino?

Primeira edición en PDF, febreiro de 2018
NON VENAL

Euseino? Editores
Fundación Euseino?
Rúa do Brasil 40-42, 5º Esda. 36204 Vigo, Galicia
<http://euseino.org>

ISBN 978-84-945621-7-4

1

Modernidade e produción de epistemes

A socioloxía é unha ciencia que pretende o coñecemento da sociedade, o *lógos* do grupo social. Tal grupo social é entendido como un organismo, como un ser vivo. Ora ben, o ser vivo é concibido como mecánico, pois nace nun contexto de eclosión das epistemes, no apoxeo da Modernidade á cal se chegou partindo do pensamento cartesiano, que pensaba a natureza, os corpos naturais, a *res extensa*, como mecanismos só animados por outras grazas transcendentales. Precisamente, pouco máis dun século despois, a vida xa comezaba a deixar de ser considerada no seu sentido inmanente e propúñase a definición dende esa noción de organismo vivo, que posúe o hálito ata que o perde. A vida, polo tanto, pertence a algo xa formado, ás formas e xa non ás forzas do fondo abisal e informe.

Ademais, na concepción da sociedade como organismo vivo latexa toda a influencia que o pensamento anglosaxón foi capaz de obter no inicio dun novo paradigma que ía desenvolver a filosofía da ciencia e da linguaxe, a lóxica. Todo perfectamente medible e cuantificable á hora de ter que estabilizar o coñecemento dese corpo social que se escindiu do plano político-xurídico en tanto que este prometeu a representación da soberanía delegada e non cumpriu a promesa.

SOCIOLOXÍA E POSITIVISMO. MARXISMO SOCIOLÓXICO

A socioloxía, polo tanto, é unha episteme que nace como coñecemento capturado dentro do tandem saber-poder, pois preséntase dentro do paradigma do coñecemento instrumental e, concretamente, nun marco positivista. Nace para dar respostas conservadoras nun proceso de complexidade social crecente, de complexidade nas relacións sociais, que pasan a estar atravesadas por múltiples niveis laborais e tecnolóxicos. Ora ben, no seu propio desenvolvemento, se aplicamos unha conceptualización hegeliana, nace a súa contradición, o seu propio

inimigo, a súa antítese, as liñas marxistas da socioloxía, que non son máis que un proceso de permeabilización entre as teorías e as praxes, é dicir, a teoría marxista ofrece códigos de interpretación desa nova realidade social ou dese estado que se ve como novo en tanto que frutifica todo un proceso económico, social, cultural e mesmo epistemolóxico e ontolóxico que comezara no século XVI.

Coa imposición progresiva do capitalismo, co que lemos como tránsito entre a Idade Media e a Modernidade, comeza a afianzarse a idea dun suxeito puro capaz de coñecer un obxecto puro: de Descartes a Kant, quen non ousará coñecer máis que o fenómeno establecéndolle, iso si, un sistema gnoseolóxico de representación férreo, infalible, a liña está relativamente definida. Os empiristas Hume e Locke, ou Berkeley no extremo, co seu escepticismo relativista aplicado á cognición non son de utilidade para desenvolver un sistema que se basea na medición, mais a súa utilidade atópase na proposta política do contrato social, un contrato social que parte dos individuos, isto é, de termos individuais, que deben pórse en relación por necesidade. Unha vez que isto está definido, haberá que axustar as soberanías,

entendidas como o poder que debe ser exercido ou sufrido, así que se delegan en alguén que represente a súa vontade —os parlamentos—, expresión institucional da burguesía, que logrou reformular as antigas Cortes medievais ao seu favor. Pola loita de poderes entre clases sociais altas, de momento, enténdese que se tirase polas interpretacións absolutistas de teóricos do poder como Maquiavelo ou Hobbes.

Tras ese proceso político baseado en ontoloxías negativas, o que está a acontecer epistemologicamente é o imperativo dunha aplicación científica do coñecemento, que xa anunciara Francis Bacon: coñezamos a natureza para dominala. Desenvólvese a liña instrumental da razón que a Teoría Crítica saberá recoñecer. Coñécese para algo, reina unha teleloxía, teleloxía que pode achegarse a unha escatoloxía laica: esta constituiría o desenvolvemento da Modernidade e da súa idea de progreso, aínda que a concepción ou a relación con algunhas nocións se desprazase, se modificase. Se xa durante a Ilustración se falou de evolución, mesmo de evolución social e moral, de dignidade e de dereitos humanos, no XIX valórase o progreso en si mesmo a través do coñecemento científico e da tecnificación da sociedade.

As utopías sociais utilitaristas de Comte ou Stuart Mill non se recoñecen a si mesmas como utopías pois, precisamente, din desbotar horizontes sociais ideolóxicos para centrarse en organizar a sociedade dende o ben común, dende o ben para a maioría de individuos. Ora, ao falar de maioría de individuos estase a apelar tacitamente a unha homoxeneización ontolóxica e á idea política de consenso que se deriva dela. A posibilidade dun individuo neutro, puro, libre, abstracto impregna as posicións liberais pois enmárcanse nun positivismo que asume a abstracción racional, conceptual, como feito actual, non virtual, levándoa máis alá dos seus límites e entendéndoa como algo máis que instrumento de análise. O positivismo pretende analizar os feitos de forma illada, en condicións ideais: é así como se toman como principio da experiencia e, polo tanto, como principio do coñecemento.

Do mesmo xeito se quere entender a sociedade como un feito social cuantificable, medible, predicible e, polo tanto, controlable. Así, tras o amparo da obxectividade, as epistemes aparecen como réximes de verdade “naturais”: as leis da natureza pasan a ser a propia natureza e só a natureza se pode trabucar

mais non a lei: como exemplo o caso do hermafroditismo, que se entendía como erro natural, algo que, erroneamente, non se adecuía á lei. Confúndese a explicación co real: sucedeu co antigo mito, interpretación que se entendeu como “verdade”; sucedeu co *lógos*, explicación racional que se confundiu coa “verdade” e, de novo, coas epistemes. A realidade enténdese como o real, como o que é, e tómase coma principio de coñecemento pero xa é selección biolóxica e cultural, conformación, xa é algo “dado”. Esta perfecta coincidencia é posible ao entender, segundo a tradición socrática, a verdade como ‘indolora’, coma o *pathos* apolíneo que “guía a alma”, isto é, á intelixencia (Platón 1, 278): a verdade non está constituída por ningún desaxuste senón polo desvelamento do patrón universal que latexa baixo as cousas. Orixe e proxección confúndense, non no estatus ontolóxico mais si no molde. Pero rebentan estes límites e fóra dos arquetipos está o Fóra, a potencia infinita que apela a través do orificio de Dionisos, da boca, da cova que conduce cara ao que está fóra dun mesmo, do organizado e do medible.

“A verdade grega estremeceuse, antigamente, ante esta afirmación: ‘minto’. ‘Falo’ pon a proba

toda ficción moderna” (Foucault 1, 3). Todo discurso, toda enunciación pon en perigo a interioridade do suxeito: este nunca posúe o seu discurso. Ou emite, reproduce o escoitado e visto, as ficcións arquetípicas, ou fala dende fóra de si, fóra de si como suxeito, afastado da forma gramatical coa que se representaba. Polo tanto, tal fala espida nunca é enunciada, nunca é articulada a partir da autorreflexión senón como pensamento do pensamento, palabra da palabra (*ibid.*, 6). Se a calquera discurso reflexivo vai adherida a posibilidade de cercar a experiencia do fóra, de facela retornar cara á interioridade, esquecendo as forzas do caos que a nutren e querendo crer que coincide co domesticado, pode ser pola necesidade de entrelazar o *lógos* do real co *lógos* pronunciado, só dese xeito se agocha a lei e aí radica o seu poder: “se se obedece ou desobedece, onde estaría o seu poder? O fóra da lei é inaccesible” (*ibid.*, 21).

Iso imposibilita calquera outra concepción e, polo tanto, o *topos* que non sexa o organizado, o dado; iso fai coincidir o real coa realidade, o caos cun segmento articulado a partir del. Saír fóra destas leis non aboca ao castigo por violalas “senón ao fóra

dese fóra” (*ibid.*). Estar ‘fóra do fóra’ ou considerar o ‘dentro’ coma o universo enteiro, esas dúas opcións son, logo, as presentadas: confundir a orde con toda orde posible ou vivir fóra das murallas e tamén do alfoz, nunha intemperie sen lúa, foi todo o ofrecido. Só despois das teorías críticas posmarxistas pasa a ser evidente que a verdade se produce segundo o réxime político, logo semiótico. Así, en tal eclosión das epistemes, a Antropoloxía e a Historia nacen e reforzan o ideal de progreso e evolución: a primeira, coa observación do que foi chamado “pobos menos evolucionados” e, a segunda, construíndo o Relato evolutivo que non só afectaba os corpos biolóxicos senón tamén os sociais.

Polo demais, é posible que o suxeito que observa acceda sen proxectarse ao feito, ao obxecto de estudo, illado nunhas supostas condicións ideais, isto é, privado de factores que usualmente o afectarían, pois os feitos, os acontecementos, danse de modo relacional: nunha metafísica deleuziana diríase que os acontecementos se ligan a outros acontecementos, correspondendo os feitos á dimensión actual, isto é, como actualizacións de acontecementos que, en calquera caso, se ligan entre si mediante relacións

de causa-efecto. Por outra banda, a delimitación dos corpos terá relación, tamén, coa delimitación das consciencias, pois a fenomenoloxía latexa: parece ser posible unha *epokhé*, unha suspensión de xuízo; parece ser posible unha conciencia pura capaz de acceder ao obxecto puro. Ora ben, con tal delimitación dos corpos, o paradigma cientifista, adherido a unha epistemoloxía positivista estendida ao campo social, realiza un rexeitamento das metafísicas e, polo tanto, das esencias abstractas: esta voz, que é a da enunciación, non é ideoloxía, pois a voz que enumera sempre é, como non, obxectiva, universal, natural..., un recadro baleiro que Žižek xa advirte como nova posición ideolóxica (Žižek, 26).

Mais confunden *physis* e *nomos* e —non é que fagan do particular o universal— buscan o universal no particular, que vén ser o que fan as ciencias, por definición. Así que as esencias metafísicas desaparecen, si, pero quedan as esencias naturais, biolóxicas, que coinciden co feito particular, co observable que, pola metodoloxía aplicada, semella non ter relación con outros factores, ou só cos escollidos no campo de estudo. Así que as esencias non son metafísicas, pero si físicas. Igualmente, as utopías sociais propos-

tas non se consideran utopías senón, dentro do utilitarismo, escollas sociais perfectamente asumibles dende a concepción dun individuo “limpo” de ideas preconcebidas, “limpo” de gustos, doxas, ideoloxías, isto é, de subxectividade. As propostas sociais utilitarias pretenden propor a idea do suxeito universal, da homoxeneización e igualdade das células sociais que son os individuos: para regular o ben común precisamos, dirán, dunha certa obxectividade, logo, de episteme, é preciso desbotar as particularidades de cada suxeito. Mais que é iso nun marco social no que os corpos concretos están atravesados polos que serían recoñecidos despois como factores de exclusión, de opresión?

Neste punto a análise marxista achega aspectos dispares respecto do desenvolvemento liberal, pois manifesta a inexistencia de tales individuos libres e puros, limpos de factores apriorísticos, e pon enriba da mesa a loita de clases, a relación entre a disposición económica —infraestrutura— e a disposición ideolóxica —superestrutura—. Dirá Benjamin (3, 17) que esta muda máis lentamente que a infraestrutura pero probablemente porque os epifenómenos da infraestrutura semellan adquirir velocidades vertixi-

nosas dende o século pasado mentres que a estrutura de clases, e a relación destas coa propiedade segue a ser a mesma, aínda que adquira distintos sobrecódigos, ou poida barallar axiomas diverxentes. Así, a superestrutura parece non cambiar tanto, pois inserta pulidos ontolóxicos en tradicións culturais e idiosincrasias, isto é, só se sobrecodifica coa finalidade de axustar mellor as subxectivacións ás innovacións dos dispositivos económicos. Ora ben, a superestrutura é o sistema de crenzas e valores, polo tanto, a ideoloxía é a propia cultura. Así, Barthes (1, 44) defínea como a idea que domina.

Pola contra, semella que a idea que domina ou que quere dominar é sempre a do Outro, non a do suxeito que enuncia, pois o Suxeito de enunciación posúe a idea natural, universal e ecuánime, aquilo dito dende o espazo transcendental ao *lógos*. Concretamente, o pensamento positivista considera que sitúa o foco de coñecemento no obxecto, así que só pode ser o Outro o que ten a idea distorsionada respecto da cousa, da realidade. Isto enfróntase, por exemplo, coa figura de Zambrano, que di que se algo sucedeu na historia do pensamento occidental foi, precisamente, que o suxeito se perdeu no seu solip-

sismo. E Žižek (2003, 13), nunha orde de cousas máis estrutural, considerará que a idea dos contidos semióticos e o seu vínculo coas relacións sociais de poder, que sería o significado de ideoloxía, non é ningunha idea desfigurada e encuberta, non é unha “ilusión” senón que é a propia cultura. É dicir, a cultura coincide co poder.

Por outra banda, cómpre lembrar a análise da cultura que fai Deleuze (1, 194) na súa lectura de Nietzsche: esta nace para activar as forzas pero, a medida que se dá unha estratificación social, é captada polos axentes de poder, estes toman os aparatos de enunciación e a cultura devén reactiva, convértese nun instrumento de domesticación e de produción de subxectividade coa forma da moral de escravos. Por outra banda, é nestas liñas teóricas onde se comeza a analizar por que o dado é dado,* fronte ás epistemes “neutrais”, que analizan só o dado.

* Esta será, precisamente, a epistemoloxía do empirismo transcendental.

2

Imaxes, representación e produción de verdade

A principios dos anos vinte, Mannheim, baixo a influencia, á vez, da fenomenoloxía e do marxismo, achega as *Contribucións á interpretación da visión do mundo*. É no momento no que se xesta a socioloxía do coñecemento, isto é, o *lógos* do *lógos* da sociedade. Estúdase o propio coñecemento da sociedade e esa metaanálise vincúlase con rapidez ao actual capitalismo cognitivo, que entende o coñecemento como fonte de plusvalía (e, claro, a súa posesión como fonte de poder). O material semiótico e simbólico xera posibilidade de produción e control e, ademais, os símbolos semellan edulcorantes do posfordismo. A estetización do mundo non evitará a súa máquina produtiva, como advirte a posmodernidade.

Mannheim, seguindo as liñas mencionadas, propoñe a análise inmanente da obra e, nese espazo,

expáñdese a conciencia pura capaz de acceder á esencia revelada, ao “sentido” último do obxecto fenomenolóxico. Por outro lado, Mannheim tamén recoñece a análise xenética da obra, brazo epistemolóxico que mama do marxismo, pois tense en conta o contexto, o contexto cultural, que é manifestación e sustento do contexto material. A este contexto tamén se lle chama ‘sentido oculto’.

Isto é, na obra, na manifestación cultural, latexan os sentidos, as semióticas, as construcións, as directrices, polo tanto, o que responderá posteriormente aos termos de “enunciados” ou de “visibilidades”, iso que se di sen dicirse. Precisamente, Blanchot defende que o ser da imaxe é estar oculto e, deste xeito, o ser da imaxe sería propiamente a semiótica, o código, logo, o poder, en tanto que ser transcendental ao seu propio ser. A imaxe é, polo tanto, representación do poder, así como pode formar parte do seu proceso de destitución. Mais Blanchot non estaba a propor unha relación tan directa e tan política, estaba expondo o xogo de presenza-ausencia, como analizou Belting (2009, 266): está presente o referente á vez que está ausente.

Na inmediatez da representación, a verdade é a verdade da representación, nada máis, un *vera icon*.

Unha icona, que é aquilo que non é máis que a propia representación fiel á manifestación, ao fenómeno, á cousa, que se mostra. A perfecta anámnese do modelo. O *eidos* non é a cousa mesma senón aquilo do que a cousa participa en maior ou menor grao. Polo tanto, a imaxe como representación é obviamente unha cousa, un corpo, mundo sensible pero, as Ideas son os noúmenos? O noúmeno carece de forma para a nosa percepción, é informe, pero a idea modelo sería a forma pura. É a forma pura xa representación? Si, e entre o informe e a *morphé* como esencia, mais sempre creada pola orde sociocultural, estaría a Idea como diagrama, probablemente aquilo transcendental a respecto da *morphé*, da Idea-esencia que é xa vista polo suxeito, en tanto que incardinación de poderes.

Afirma Bresson, con Godard, que as ideas (artísticas) son formas, imaxes, as que van do suxeito ao caos e traen fragmentos del, partículas do seu po, capaz de dinamitar os poderes asentados das formas ofrecidas como universais ou naturais. Todo é simulacro non por distanciarse do arquetipo senón porque eses arquetipos son, como tales, simplemente efémeros, bronzes moldeados por forzas de submi-

sión. A zona de produción de sentido é, logo, *hybris*, algo que o pensamento grego non podía aturar: ese sentido producido só pode corresponderse coa degradación mais non podería formar parte do ser, que ha de ser puro e apolíneo, e non unha anarquía coroada por un recadro baleiro, por un oco, o oco de Dionisos. En Grecia as formas artísticas resultaban boas e útiles en tanto que conxunto de imaxes que apelan á orde harmónica e que a través das cales é posible achegarse á contemplación, coñecemento intuitivo, excelso, da esencia, *noético*. Nese sentido, as imaxes son camiño de virtude, boas e útiles, diranlle a Menón e, aínda máis, mesmo os individuos virtuosos son útiles aos Estados (Platón 2, 341). Isto é, en contra da súa vontade, o *eidos* xa é representación, fenómenos, e a realidade, proxección de formas interpretadas na mesma orixe. Ora ben, a forma correcta de comportamento e poder continúan a estar ligados.

SEMIÓTICAS E RÉXIMES DE VERDADE

A pintura que, xunto con outras formas de representación bidimensional, se ocupara de mos-

trar o referente, desvincúlase del coa chegada da fotografía e comeza a explorar outros campos, para non morrer fronte á nova tecnoloxía. Esta nova tecnoloxía da imaxe, precisamente, empregábase para ilustrar algunha mensaxe: entra de fronte na esfera puramente mercantil e todo o seu desenvolvemento artístico virá da alteración das tomas, das técnicas, o que ten o obxectivo aumentar as vendas (Benjamin 1, 40), isto é, o valor de uso da mercadoría pasa a un segundo plano. Ora ben, esta variabilidade na relación co referente, máis distanciada, máis achegada, marcará toda a arte do século XX sen que se trate dun proceso lineal. Mesmo o diálogo entre disciplinas incide nesa relación, pois nas décadas de 1950 e de 1980 se retoma o hiperrealismo nas técnicas pictóricas, imitando precisamente a posibilidade de mímesis fotográfica.

Neses dispositivos semióticos nos que se xoga coa inmediatez e a ausencia que é a propia representación, a fotografía vai ser tomada como unha especie de fetiche, como unha representación, xa non dun referente-obxecto senón dunha experiencia. Así, é un revelador da experiencia, do sentido, dunha verdade oculta: por iso a mala visibilidade se enten-

de como mala calidade, como erro da fotografía (Joly, 101), pois é a través da visibilidade como se fai comprensible, recoñecible. Xa dende a Grecia clásica a desconfianza radica en que as imaxes non sexan “verdadeiras”, que sexan “falsas”. Isto é, preténdese o pracer propio das actividades imitativas, provisto de recoñecemento e característico do estado natural. Mais entender o recoñecemento coma forma gno-seolóxica natural significa que se aplica o canon da verdade como adecuación, propio de poderes ideolóxicos que desterran a noción de verdade producida para velarse e mostrarse así como o real: por iso se entende que a arte serve para pasar do universal ao particular, ou do particular ao universal, polo tanto, que opera cos signos (Aristóteles 2, 48) mais non se lles recoñece a autonomía do código. Por unha banda poderíamos aplicar aos réximes de verdade a diferenciación que a filosofía da linguaxe fai entre índice, icona e símbolo (*ibid.*, 130). Por outra, entendemos que ao instituír a noción de verdade como adecuación se fomentase culturalmente a facultade da memoria e non a da imaxinación. Dese xeito, obtemos a imaxe como dobre, como mimese, como unha pegada. A imaxe como Mesmo. O valor desta

arte mide a súa calidade segundo a calidade da copia con respecto ao Modelo. Trataríase dunha sorte de *trompe l'oeil* para Platón e tamén para Aristóteles, que non refuta o seu mestre, só lle engade a capacidade para ordenar e canalizar emocións, isto é, unha especie de efecto terapéutico, ou catártico: a imitación causa pracer, dicimos (Gombrich 3, 14) pois o recoñecemento gratifica a memoria, que coincide co *eu*. Ora ben, se a representación é capaz de ordenar, tamén será capaz de desordenar: se para a arte, ao longo do seu desenvolvemento na Modernidade, se lexítima a expresión subxectiva do autor, ou mesmo o diálogo consigo mesma, para as imaxes do *main stream* permanece a mímese, que non é e non pode ser “verdade” senón trampa para o ollo, pois toda representación non é Modelo senón copia, mellor ou peor.

O Modelo nin sequera é a cousa pois nunca é a súa manifestación, e tampouco é a cousa en si, aínda que funcione coma un noúmeno. Por outra banda, aínda que parece que o índice é o visible, vai ser só o epifenómeno porque, se levamos ao extremo tal fidelidade na representación do que “a cousa é”, levariámola ao seu esqueleto, ao seu *arkhé*, ao

seu nóumeno diagramático, e por iso se obteñen índices que non sabemos recoñecer, como as radiografías ou os datos dos microscopios electrónicos: precisan ser trasladados a outro código para ser comprensibles, para obter a información. É dicir, canto máis se intenta aproximar a representación ao nóumeno máis visibilidade perde, pois o nóumeno parte do informe e se sitúa no tránsito cara á *morphé* formada, actualizada, xa capturada por forzas da terra: o nóumeno en realidade é a Idea-diagrama. Así que a representación xa vai estar no mundo das copias, dos simulacros. Dalgún xeito, iso tamén vai explicar que os termos de ficción e realidade non estean nunca claros, non só na posmodernidade.

A icona mantería o seu vínculo figurativo co referente, polo que aínda non mantén a verdade como pegada, como mímese, pero si como correspondencia ou adecuación. Por último, é o símbolo o que se despegaría dun chan que non acaba de existir, no sentido escolástico de pasar á existencia, e evidenciaría unha coherencia lóxica dentro dun sistema, polo tanto, mostraría a verdade producida como sentido, a verdade coma o sentido producido,

o que dialoga cunha ontoloxía horizontal, por unha banda, así como podería evidenciar a produción de verdade por parte dos réximes de poder, por outra.

3

Enunciados e ideoloxía

Dese despregamento presentado podemos obter a verdade, o verdadeiro e o verosímil, do mesmo xeito que permitiría propor, con conflito, o real e a realidade, e a verdade e a ficción. A realidade é xa selección, tería a verdade que coincidir co real? Mais o real é inaccesible, así que sobre el se fai unha unha con-formación interpretativa que funcionaría, en último caso, como ficción. E aí está o *quid*. Derrúbanse as barreiras entre a verdade e a ficción na posmodernidade, ou é que nunca foron diáfanas e non poden selo, nin ontolóxica nin epistemoloxicamente? Xa en Lacan a verdade ten a estrutura dunha ficción (Žižek, 8). De feito, no mito ou no *lógos* posterior, sempre se buscou e se entendeu unha explicación da realidade, ou a realidade, como unha explicación do real, polo tanto, como unha selección

semiótica, como unha narración-ficción. Sucede algo similar ao que acontece coa imaxe fílmica, coa que se produce unha identificación á vez que se recoñece que non é real, ou segue acontecendo nun estado ontolóxico do “coma se”, tal e como explicaba Jean Rouch,* porque o propio da linguaxe non é saber nin demostrar senón interpretar, lembraba o Foucault de *Les Mots et les choses*, ou as palabras son representacións dos Modelos, pero representacións no sentido interpretativo. Igualmente, lembra o Barthes de *Mitologies* e presenta a ideoloxía como unha naturalización da orde simbólica (Žižek, 18). Isto é, como unha confusión entre o símbolo e o termo real. A ideoloxía, logo, é unha narración que se normaliza, que se naturaliza, que se confunde con “verdade”.

Por outra banda, dende a psicoloxía social apúntase que a busca de conformidade con respecto ao grupo fai que o funcionamento sináptico do cerebro se altere, de modo que as estruturas neurolóxicas da percepción se adecúan ao que *hai que crer*, conforman a sensación de crenza, de “verdade”, segundo a

* Na película *Mosso, Mosso (Jean Rouch comme si...)*, de Jean-André Fieschi, 1997.

opinión hexemónica. Iso tería relación co que na comunicación de masas se chama “espiral de silencio”, unha tendencia a omitir as opinións diverxentes. Primeiramente podería explicarse como o resultado do proceso de selección de estímulos que se fixo filoxeneticamente, proceso no que o papel da memoria e do acervo cultural, para facer eficaces as accións, ten unha forte pegada, tanto que nos faría prescindir de todo o que recae fóra do rango perceptivo, estando este rango perceptivo determinado non só pola bioloxía senón pola propia cultura.

O rango perceptivo está xa conformado por referentes, por Modelos dos que se pretende ter un alto espectro de participación, co fin de acadar o grao maior de perfección posible. Funcionan, así, as “neuronas espello” (Illescas, 52): por moito que conscientemente se poida saber que non por mercar o produto se vai conseguir a vida do personaxe, semella representarse un *fake*, un “coma se”: imítase por admiración, por desexo de *ser coma*, pero, en contra do culturalmente asimilado, non por ver alguén comer sacia unha a fame, nin por ver pornografía se sacian as necesidades sexuais, máis ben acentúase a carencia. Polo tanto, a diferenza do proposto por

Rouch, a verdade pretende funcionar como adecuación, neste caso, pois as neuronas espello confunden a representación co ser pero ser non é nada máis que as representacións, o ser é non ser e as zonas de consciencia e inconsciencia se solapan.

Esa confusión entre realidade e ficción, froito da aplicación errónea da verdade como adecuación, non é tan posmoderno como si propio da tradición occidental, pois os mesmos gladiadores do Coliseum representaban os mitos clásicos, coma se de teatro se tratase pero ata a morte. Unha especie de *realities* antigos...

RÉXIMES DE VERDADE E PRODUCCIÓN DE SUBXECTIVIDADE

Na película *When we're young* (Bauchman, 2015), contrapóñense dúas subxectivacións e, aparentemente, dous modos de relación co simulacro. Por unha banda, aparece o xeito moderno e neurótico, cunha acentuada necesidade de identidade mais coa intención honesta de diferenciar a verdade da ficción: busca a orixe real dos feitos... Por outra banda, preséntasenos o *homo aeconomicus* posmoderno, máis

psicótico, isto é, capaz de surfear os atrancos éticos na relación cos Outros, simples peaxes para conseguir éxito mais parecendo que se desprezan os obxectivos de gratificación e que se encomia o proceso de creación, que non é produción... Ao posmoderno non lle preocupa a orixe e non entende sequera que significa esa necesidade anticuada de atopar a súa concordancia co real, todo lle resulta óptimo se axuda a configurar unha realidade semiótica que “funcione”. Prescinde da tradición platónica e propón a lexitimidade de xogar coa semiótica. Ora ben, onde radicaría a ética? Simplemente cabería na honestidade de entender a verdade como produción de sentido, en tanto que o sentido é realidade semiótica e, polo tanto, ontolóxica. Cabería na honestidade de propor a verdade como interpretación e, polo tanto, como realidade en tanto que esta é unha conformación, unha conformación creada por axentes específicos.

Para Foucault, que obvia o termo de ideoloxía, neste proceso de domesticación son os micropoderes os que se incardinan directamente no corpo e tales micropoderes ocupan os corpos en forma de hábitos que constitúen o suxeito. Envólvense en rituais per-

formativamente, como explican autores que teorizan en torno á orixe do Estado e a fidelización do pobo ao poder, e tamén Žižek (21), de xeito que se dea unha descarga emocional e así se incardine na psique. Desá maneira, a realidade faise indistinguible da ideoloxía: preséntase e quérese crer como verdade, entendendo a verdade como ese real inalcanzable, o que nos podería levar a unha fonte de poder constituínte sempre imposible, inaccesible, e á conseguinte dificultade para recuperar a soberanía, en termos de ontoloxía política. Redúcese todo a contratos de comunicación, a semióticas que se asumen dende distintos códigos e vontades interpretativas.

O que recibimos depende do que queremos percibir, isto é, percibimos segundo as expectativas e o mesmo sucede na sociedade do espectáculo: optamos pola confusión de límites, recibimos as expectativas semióticas que se fan prosperar. Hai unha vontade de crer (no establecido). Así, “mentir” é só a ruptura do contrato semiótico e non a falta de adecuación do relato co noúmeno pois xa se asume *a priori* que iso non pode suceder, que o noúmeno, por definición, non sucede. A realidade como ideoloxía, pois, é algo filtrado culturalmente pero pro-

posto con universalidade. Doutra maneira, a expectativa de verdade referiríase só á interpretación, que se sitúa no terreo puramente semiótico mais, se iso se dese sen ser agochado por outros códigos, asumiríase que se presenten realidades que non existirían como termos absolutos.

Así, os telexornais fracasan á hora de intentar dar sentido ao ensinado co dito porque pretenden mostralo baixo os parámetros perceptivos da correspondencia (Joly, 139): isto é, presentan a interpretación como semiótica pero dentro, aínda, do paradigma da adecuación, dentro, aínda, dun mundo de orixes e esencias. Por iso sucede que os simulacros posmodernos non pertencen a unha anarquía coroada senón que pretenden ser orixe doutros simulacros: a posmodernidade conservadora segue a propor verdades verdadeiras e esencias no medio da súa descomposición.

Mais a especialización, que cabalga a un ritmo trepidante en canto a tecnoloxías de poder se refire, permite que no despregamento da telerrealidade, nos dispositivos, por unha banda, de caridade en directo, asentando o denominado filantrocapitalismo, xa que o individualismo desafia a sociedade

mesma como organismo pero o sistema non pode asumir a total ruptura dos lazos. Por outro lado, a telerrealidade tamén se desenvolve cos dispositivos de terror en directo, dispositivos do medo que nos remiten á doutrina do *shock* e que constatamos coa información sobre os atentados nas cidades europeas, mostrando o feito en directo, ou incluso máis que o feito mesmo: un espectáculo da morte no que se fai desaparecer o filtro cun exceso de filtro, coma se se intentase facer desaparecer o concepto de verdade, que é en si mesmo un filtro, cun exceso de verdade, para naturalizala como orde do real, propondo unha indefinición, unha confusión falaz entre virtual e actual: ambos os dous constituirían o real mais son dúas dimensións disímiles. Precisamente, o texto que Butler lle dedicou aos atentados de París inmediatamente despois de que sucedesen o 13 de novembro de 2015 titúlase “Ficción da razón”. A apelación a *Farenheitt 451* non pode esquecerse: a persecución en directo do criminal, cunha construción audiovisual demasiado próxima as películas de acción... O personaxe, ademais, sae fóra de plano pero segue existindo, coma nos anunciara Bazin...

Polo tanto, a modo de recompilación inicial e á vez de anticipo: a análise xenética da que falaba Mannheim permite facer unha lectura documental, entender a obra, o obxecto, como un documento da época mais o documento non é un rexistro neutro, ou como documento da época nos ofrecerá a posibilidade de observar os códigos do poder hexemónicos nela. Existe, ademais, un sentido inmanente e expresivo na obra, isto é, un autor que expresa un contido que se proxecta fóra da propia expresión cara ao ámbito da recepción de tal expresión. Tal recepción daríase segundo a adaptación perceptiva e a aprendizaxe semiótica: existe unha proxección, unha transferencia á hora de recibir unha mensaxe, un símbolo: falou a *Gestalt* deste proceso e tamén Arnheim, quen expuña a incapacidade primeira dos individuos non codificados occidentalmente, os das tribos, á hora de recoñecer imaxes fotográficas, isto é, a representación do obxecto, da cousa bidimensional... Polo tanto, hai que dispor da categoría para percibir algo, en termos bioloxicistas, a estrutura sináptica. Iso lévanos a entender que a percepción biolóxica é case inmediatamente cultural, que certamente a extensión do humano é a cultura. Ademais,

ese proceso de educación perceptual, filoxenético e ontoxenético, reitérase: os hábitos sociais manifestan a codificación das condutas, é dicir, a memoria colectiva, que devén individual, e eses hábitos vanse institucionalizando, normalizando, vannos constituíndo (Luckmann e Berger, 90). Ao ser o suxeito simplemente unha incardinación de hábitos que se manteñen porque se repite o código sobre eles, entendemos que Butler vise en tal repetición fisuras para a subversión da norma, que nunca se impón nunha única vez e conscientemente. A noción de modulación de Deleuze, contraposta a unha modelaxe ríxida, estaría en concordancia con ese exercicio do poder maleable: isto é, o poder entende que precisa ser máis flexible para perdurar e penetrar mellor, así que estría os espazos lisos, captura a modulación que en principio contaba con ser un concepto emancipador.

VERDADE FRONTE A FICCIÓN?

A teoría clásica da semiótica da imaxe, que aparenta neutral, fala de planos, encadres, montaxe, realización ou posprodución. Fala tamén de “fóra de

plano”, iso ao que Bazin chama “campo cego”, que existe aínda que non aparece, pois vén dicir que a pantalla non é un marco, así que o personaxe segue a vivir cando sae dela... Todo isto obriga a insistir na selección, na reconstrución da materia prima: é doado apuntar a ese límite entre a realidade e a ficción porque a realidade, en tanto que reconstrución, xa é unha ficción.

Este nivel ontolóxico ficcional da realidade excedería a estrutura narrativa porque o símbolo, que é representación, é sintético e analítico á vez: aínda que pareza non existir unha duración, toda a súa análise interpretativa ten unha duración contida. Non só o símbolo, mesmo os signos: se nos réximes semióticos máis arcaicos, os presignificantes, a relación entre o significante e o significado é lineal, referencial, deíctica, nos propiamente significantes os significados ordénanse xa en círculos concéntricos, de modo que calquera signo remite a outro nunha cadea de significación. Os postsignificantes provocarían o cruzamento entre a significación e a subxectivación, de xeito que a propia semiótica abrangue ou inclúe o suxeito, instancia interpretativa que actualizaría a duración, o desenvolvemento

analítico. A narratividade, a emotividade, a sensorialidade, a percepción pulsada, en calquera caso, interpélaos irremediabilmente.

Sen chegar á imaxe electrónica, que require unha atención focal que prescinde da visión periférica á vez que treme coa luz inconstante, ou sen chegar á dixital, que desprega un dispositivo de multiatención, toda superficial, e que permite, á vez, levar ao extremo a tensión entre o real e a ficción, en tanto que a imaxe pode desvincularse ata límites insospeitados do referente mediante filtros e “retoques”, vemos que na posmodernidade a fantasía, o gozo, lévase á vida cotiá (Bell, 79): co desterro da austeridade vitoriana, coa muda dos valores morais que derivan a angustia cara ao gozo, axudando a fundamentar a sociedade de consumo nunha cultura de masas, o ser humano volve ser *pictor* máis que *faber*. Bell (47) define a cultura como un sistema identitario que se constrúe a partir de elementos estéticos coherentes, isto é, que remiten á lóxica simbólica, do mesmo xeito que se caracteriza polo sentido moral do *eu*, polas emocións ordenadas, organizadas: lémbrese a proposta aristotélica pola que, certamente, a representación podía ordenar os

sentimentos, ou a fidelización simbólica, emotiva, en función da cultura, do poder, pois hai descargas emocionais... Así xa propuña o seu mestre que estivese en mans do Estado, polas súas capacidades estimulantes ou relaxantes. Ou...

En calquera caso, esta organización simbólica que é a cultura, logo emocional, está pautada, captada: foi capturada e convertida en reactiva e esa captura significa que o código é establecido polo grupo de poder, que pertence a el e o representa. Este código semiótico é o hexemónico, de xeito que os poderes están no texto —ou no hipertexto cultural—. É o sociolecto (Barthes, 39) e convén, xa non atopar ou desfacer eses (micro)poderes, porque non son gromos senón un amplo tecido de significación nada inocente, convén abandonar o texto e chegar á escrita, isto é, saír desa rede e nadar un fluxo, a corrente sobre a que pousa tal arañeira. Obteríase, logo, o gozo do texto, un grao cero da escritura, un eros non dirixido aos feitos dramáticos que están, *a priori*, seleccionados, filtrados cultural e inconscientemente, feitos que semellan “positivos” pero que constitúen unha ideoloxía, sempre velada por evidente. Mesmo se podería apuntar á perda do sentido

dato, emancipándose da semiótica do poder e recuperando a súa condición de posición baleira a través da repetición obsesiva.

De feito, a ideoloxía é definida, en remisión a Lacan, como un significante sen significado (Žižek, 26), pois o Real lacaniano é o centro de gravidade ficcional, espectral, informe, en torno ao que xira o suxeito, que xa é, por definición, un núcleo de incardinación do poder, dos códigos semióticos que se presentan como verdade absoluta, incuestionable e non como eixes interpretativos. Xírase en torno a algo que semella non ter contido, ser transparente, ubicarse nun lugar puro, sen perspectiva... é o xeito no que o amo é amplo, amplía o seu poder, pois de tan indefinido que é, é quen de facer que todo se defina en torno a el. Así, un significante vasto establece a súa tiranía, especialmente nun sistema axiomático coma o capitalismo actual, que non precisa enunciarse con coherencia pois pode resemantizar ou operar con mecanismos de *double bind*, é dicir, propondo mesmo cousas opostas e manobrando nesa tensión.

Dese xeito, o sociolecto non é un termo exclusivamente aplicable aos textos modernos senón que

tamén se pode propor nos hipertextos posmodernos. Porén, a semiótica mediática posmoderna semella máis evidente, máis referencial, máis pornográfica. Por unha banda, sempre existe o sentido oculto da obra vinculado aos contextos sociais, isto é, a análise inmanente non pode escindir-se con facilidade da xenética, ou permanecer só na abstracción. De feito, os enunciados e as visibilidades que supoñen a configuración do real e a determinación da realidade ocupan a linguaxe e as imaxes, por moi fracturadas que estean as súas narratividades. A realidade é unha construción que se fai socialmente a partir dun *continuum* de tipificacións, é dicir, de patróns de comportamento que se naturalizaron como *nomos*, como lei social. Tales tipificacións vólvense anónimas a medida que nos afastamos das situacións concretas (Berger e Luckmann, 49). Isto é, os enunciados, as determinacións flotantes e espectrais concrétanse na interpersonalidade.

Aínda que en principio se entenda que no caso concreto das imaxes, das visibilidades foucaultianas ao cabo, a resposta emocional é máis forte, ou mesmo incuestionable debido a un golpe precognitivo máis que a un proceso de decodificación semiótica (Freed-

berg, 23). Por iso, a linguaxe non argumentativa, puramente apelativa, enchoupada de enunciados, opera sobre as pulsións: a modulación do son, concretamente. Porén, a capacidade expresiva da imaxe e a súa capacidade verificadora, é dicir, a capacidade das mensaxes visuais para xerar a certeza da adecuación, marca a nosa civilización (Grombrich 2, 42): as imaxes son consideradas máis directas. Cómpre lembrar, por un lado, a súa natureza sintética(-analítica) e, por outro, sinalar que nos procesos de afasia a percepción volve estar máis ligada ao movemento, á reacción. Logo, a linguaxe argumentativa pode facer diferir, en primeiro lugar, a percepción da recepción, mediante a potencial reflexión, así como fai diferir o suxeito de si mesmo, facendo nacer o clásico “eu é Outro”, ou o suxeito fisurado, que non rompe porque o tempo *chronos* o distancia de si mesmo senón que o que o fai diverxer de si é o tempo reflexivo, a súa duración...

Así que é posible considerar que as imaxes axudan ao reforzo da mensaxe, á memorización, a establecer a relación de correspondencia entre linguaxe e imaxe. Isto é, apelan ao eu consciente, ao segmento de subxectivación no que se forxa a identidade a

partir da duración, da memoria, do rexistro... Mais coas imaxes tamén se apela ao inconsciente, pois danse asociacións semánticas non conscientes, filoxenéticas. Hai símbolos, semióticas moi integradas culturalmente, sen querer chegar a nomear academicamente certos estratos colectivos do inconsciente, polo tanto poden darse apelacións a pulsións que non deixan de estar conformadas socialmente, como anunciaba o Deleuze novo en *Instincts et Institutions*, onde se anticipaba un desexo codificado, un inconsciente conformado segundo o tipo de sociedade e os seus intereses hexemónicos. Por moito que a percepción se poida ir facendo inmune ás imaxes, isto é, que a reacción emocional inmediata se poida ir paliando, o que se ve queda gravado como a disposición natural, normal, do mundo.

O “normal” é o que pertence á norma social: precisamente tamén se dá unha apelación ao superego, pois coas imaxes se representa o eu ideal, tal referente cultural, ou “deber ser”. Por iso as imaxes tamén foron empregadas para representar os castigos exemplarizantes, isto é, as consecuencias de non cumprir tal deber moral. Logo, as imaxes ou calquera semiótica ten poder porque confunde ou fai

confundir o código, a representación, co que é: non se entende a “verdade” como unha lóxica coherente nun sistema simbólico senón como unha adecuación entre un significante e un significado. Anúlase o perspectivismo e establécese a obxectividade, non só como valor senón como “verdade”. É así como se naturalizan as convencións e como a ideoloxía, que é a propia cultura, é velada nese termo e nunca se reconece no suxeito de enunciación que, precisamente, é o hexemónico, ou o que posúe a idea que domina, senón que as “ideas distorsionadas” se ven no Outro, no subalterno, no suxeito de enunciado: a distorsión vese no suxeito oprimido que pretende diverxer.

Mais imos entender que a linguaxe inicial era déictica, que a imaxe chega antes que a palabra, mesmo poida que impregnada de musicalidade, imos asumir que se desenvolva entre o grupo para apuntar perigos, dirixir sentidos ..., para organizarse, en definitiva, durante os primeiros estadios de expansión pola sabana. Ora ben, a linguaxe non tarda en ampliar o seu espazo significativo coa connotación, isto é, co xogo de asumir imaxes como símbolos, “máis doados de memorizar” (Gombrich

3, 18). Así, propónse nas últimas interpretacións que a arte rupestre non tiña por que ser relixiosa, en tanto que a cova podía concibirse nalgúns casos como o útero da divindade no que se proxectou un certo pensamento parasimpático, polo que se pintaban animais para atraelos, para facelos aparecer. Pero os animais pintados non eran os que se adoitaban consumir, aínda que se empregaban as súas peles e os seus ósos na fabricación de armas. Polo tanto, máis que un movemento utilitario, estas accións poden estar envoltas por un pensamento máxico, fetichista. A maiores, e como algo esencial, as pinturas paleolíticas dispoñen de recursos pictóricos moi avanzados. Concretamente, nas covas de Chauvet, en Francia, xa se representan as figuras de animais coas patas traseiras máis afastadas, deixando un pequeno espazo entre o corpo e elas, de xeito que se xera perspectiva, permitindo a sensación de tridimensionalidade. Por unha banda, a tridimensionalidade conseguiríase ao definir a contorna do obxecto e a súa relación co espazo, estimulando a visión periférica fronte á central (Kandel, 306): en realidade, a porcentaxe de percepción nítida é dun 1%, o resto simplemente son imaxes toscas (Gom-

brich 3, 47). Pola outra, aínda así, algúns teóricos consideran que este tipo de representación avanzada pode indicar, precisamente, unha mente premoderna: as concomitancias con algúns debuxos de autistas *savants* apuntarían a que é a ineficacia lingüística o que permitiría tal desenvolvemento pictórico (Kandel, 530-2).

Aínda máis, semella que achegando luz pestaneante, probablemente a do lume, as imaxes adquiren movemento. Así que se pode deducir que se acompañaban de narracións a través das que se transmitiría o acervo cultural, isto é, a memoria do grupo, a selección de estímulos e feitos aos que convén prestar atención e que adquirirían un certo sentido, facendo eficaz a acción biolóxico-cultural ao comunicar “modelos“ (Kandel, 424), así como, tamén se entende, un aspecto lúdico. Tales símbolos parten da contemplación da contorna e só progresivamente van gañando en abstracción mais, inicialmente, dáse unha inmanencia do concepto, da idea, de modo que as semióticas orixinais parten dun certo empirismo, dun empirismo transcendental, pois representan non só o feito positivo senón que, partindo del, apelan a aquilo que o dá. Comeza a desenvol-

verse na especie unha supremacía da visión que, coa sociedade occidental, se acentuará ata chegar á posmodernidade, á clásica sociedade do espectáculo ou, máis concretamente, á cultura visual. Na cultura visual non é que a imaxe forme parte da vida cotián nin esta consista na proliferación de imaxes: cultura visual é que a “imaxe” é a vida mesma, cultura visual é a tendencia contemporánea a plasmar en imaxes a existencia (Mirzoeff, 17). Entre o ser existente e a existencia hai unha mediación, filtros que afastan da experiencia mesma e achegan á representación.

Semióticas, logo, houbo dende antigo mais, se nas semióticas antigas a representación apela a zonas de significación, nas modernas, pérdese a vida, o real, e gáñase unha reconstrución virtual, unha disposición semiótica que ten como finalidade ser exposta, pasar da instancia transcendental do ser ao espazo de representación. As semióticas van mudando nas formas e na propia ontoloxía. Por exemplo, se nas semióticas antigas os dimorfismos animais significan forzas concretas, calidades e características específicas, na Idade Media serán entendidos como diabólicos, porque non deixan de ser forzas divinas de relixións antigas. Mais, se nun principio a rela-

ción é entre arte e potencia, pronto será entre arte e poder e moitas veces se anticipan os mecanismos de *marketing* que semellan tan contemporáneos.

A arte exipcia pretendía representar a virtualidade, a idealización, a alma impersoal, o *ka*, o que se pode relacionar non só cos filtros e co Photoshop actual senón tamén coa relación que as dúas civilizacións teñen con Cronos: a arte grega, por exemplo, manifestaba a individualización da materia, a *morphé*, a idealización do corpo, a individualización do corpo, o triunfo sobre o informe. Pero, ademais diso, Akenatón e Nefertiti ordenan ser representados en imaxes familiares. Algo así farán os líderes fascistas e calquera representante do poder da festa posmoderna, pois semellan coincidir coa figura do *homo sacer*, esa instancia contraditoria e nunca alcanzable na que nace o poder: son coma vós, e por iso son o voso líder, pero non son coma vós, e por iso son o líder.

A transmisión de narrativas configúrase como superestrutura e o cambio de superestrutura vai acompañado de novos saberes e das súas aplicacións técnicas. Tales mudas técnicas xeran cambios psico-sociais na difusión e na recepción mais tamén na

propia ontoloxía da imaxe, pois na Idade Media as narracións transmitíanse a través dos símbolos e a representación mantiña fidelidade respecto do significado, que prevalecía sobre o significante, pois este podía variar mesmo en función das necesidades do espazo; o sistema semiótico consiste na lóxica do sistema, na coherencia, na instancia simbólica, e non na correspondencia ou adecuación do índice ou icona respecto do referente, ontoloxía que, pola contra, prevalecerá na modernidade alfabetizada. Aínda que o símbolo do Medievo forme parte dun código semiótico pechado, deslígase da tiranía de presentar a “verdade” e só ofrece unha explicación, unha interpretación, por iso non importaba aplicar a lei da perspectiva: non se trata de adecuar ao visto senón ao sentido.

Nesta convención pictográfica, que se constituía nunha sorte de “escrita para iletrados” (Gombrich 3, 84), tamén aparecía texto: saía das bocas das figuras, mostrando o que “dicían“. Xa se observan textos coma nos *comics* modernos en Exipto e na Grecia arcaica mais é precisamente a fins do século XV cando a expresión facial determina unha sorte de individualidade, unha *dramatis personae* (*ibid.*, 76 e

91). De feito, a individualidade mesmo podería facerse oco entre as representacións aparentemente estereotipadas da arte tribal, só que pode resultar difícil recoñecela por descoñecemento dos códigos culturais de subxectivación (Gombrich 3, 108). Polo tanto, a convención consiste nun código para a interpretación, *visible parlare*, xestos, posicións, que poñen en movemento a carga emocional do símbolo, pero a partir da súa dimensión semiótica. Así, a cada sociedade corresponden certas expresións: as mans xuntas significan submisión do vasalo ao señor pero as mans exaltadas significan rendición (estar preparado para ser atado) e, de feito, os primeiros cristiáns aínda rezaban con tal disposición corporal (*ibid.*, 69). Igualmente, os tons exaltados dos rostros da era dos carteis para as masas resultarían histriónicos nunha sociedade xa hiporreactiva.

A posmodernidade conservadora e a posibilidade postestruturalista

Debray (178-9) propón un esquema no que se estrutura sinteticamente a historia da imaxe: se na Antigüidade a imaxe era considerada unha sorte de ser, en tanto que parasimpática, a través do que se enxalzaban as forzas divinas, aínda máis inmanentes que transcendententes, na Modernidade a imaxe é xa unha cousa, algo adaptado ao proceso polo que se pon o foco no obxecto mais dende un suxeito que ten a primacía, que crea. Na semiótica posmoderna, por último, a imaxe é só unha percepción, en tanto que é puramente virtual. O foco bascula radicalmente cara ao suxeito, por unha banda, por outra, en tanto que toda a vida é unha imaxe na cultura virtual, médiase a través da pantalla, vívese a través do filtro, a vida é virtual: simulacro e ficción comezan a adquirir a súa significación intensa. Tal suxeito, iso si, xa

non crea senón que produce, primándose a categoría da innovación, que ten unha relación obvia coa diferenza en Occidente: non é diferenza *distinta*, en tanto que se mantén nos límites do paradigma, e só é diferenza como desprazamento, ou repetición con aparencia de diferenza: o ser humano precisou estabilizar a percepción e non prestar atención a todos os estímulos, facendo selección dos necesarios. Así, non se trataría só dun aspecto cultural, por moito que a opción filosófica de Occidente tendese a tal estabilización do ser, senón que ata certo punto filoxeneticamente se tendería a iso, pois o cerebro non adoita reaccionar a pautas invariables, en principio, porque a mesma célula ten un marco inhibitor, fronte ao centro excitador (Kandel, 238). Mais, por outra banda, precisa alteración, xa que, fronte á falta de estímulos, o mesmo ser comeza a xeralos.

Na Antigüidade, por tanto, atribúese a arte ao mago, ou artesán, e demándaselle fidelidade, na Modernidade será o artista, ou “xenio”, o encargado de facelo e o que se lle pide é creación, mentres que o logo, ou empresa (*brand*), da Posmodernidade, ou do capitalismo cognitivo, se rexe pola difusión. Enmárcase esta terceira tendencia na liña ontolóxica

vixente neste tempo, a do *homo aeconomicus*, que xa non é tanto un suxeito que se concrete en identidades, pois estas apelan ao espazo-tempo, aos territorios, senón un ego capaz de hipertrofiarse o necesario no seu solipsismo. Así que Zambrano apuntara ben: xa na traxectoria de metafísica occidental o acento estaba posto no suxeito que, finalmente, se perde, e pérdese en si mesmo.

A FRAGMENTACIÓN ONTOLÓXICA DA REPRESENTACIÓN

Os dispositivos semióticos transcenden a relación entre significante e significado, isto é, o valor referencial, a denotación; xiran en torno á connotación, o que nos fai retomar a noción do contexto documental para aceptar que non é obxectivo. Por iso o documental como xénero gravita en torno á subxectividade do autor pois, fronte á reportaxe, o documental é artístico, no sentido moderno, así que a representación do obxecto ben pode estar impregnada pola subxectividade. Sería a reportaxe, pola contra, a que amosa a obxectividade como valor mais contén limitacións graves pois o que pode representar son múltiples voces que o autor é capaz

de recoller, o que sería unha multisubxectividade, non obxectividade. É Bourdieu (1997) quen explica as dinámicas de selección das voces representativas, que abranguen dende a propia subxectividade dos profesionais ás limitacións ideolóxicas do medio, ou ás limitacións materiais, económicas e temporais que determinan a produción cotiá de contidos, produción que é realizada polos xornalistas tendo en conta a autocensura, ou parámetros estándar coma a consecución dunha alta *ratio* de audiencia.

Precisamente, no filme *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014) represéntase a deriva cara ao *homo aeconomicus* nos *freelance* do que, nalgún tempo, fora xornalismo: sen parámetros éticos, a busca de imaxes que apelan ás pulsións define toda a produción audiovisual do *main stream*. Mesmo se fai proliferar máis o Tánatos que o Eros, pois a sobrecondición violenta canaliza a hostilidade cara ao Outro nos tempos do neofascismo. En “Fascinante fascismo” (Sontag, 1), indícase acertadamente, nun contexto conceptual no que se insistía en tal aspecto, a relación entre o fascismo e o Tánatos, concretamente sinalou a fascinación pola morte que sente o fascismo e mesmo a súa glorificación: no libro *SS Regalia, best seller* de

aeroporto, escribe Sontag, móstranse os uniformes, os documentos e outros materiais nazis, neutralizándose a violencia e presentándoos con erotismo, de xeito que se exaltan tales estéticas adozándoas dunha forma (a)política.

Aparece o significante como pulsador emocional e —ou— sexual. Precisamente, respecto da sexualidade, Žizek (2003, 38), de novo remitíndose a Lacan, propoña sempre como virtual, pois así é, antes que carnal, de modo que a carnal, por ser secundaria, xa sería fantasmagórica, pois é o Real, excluído da función simbólica, o que retorna de modo espectral.

Polo tanto, se o xiro lingüístico na filosofía da linguaxe pretendeu facela saír da figura do Mesmo (Mitchell, 19), que se sostén na adecuación e na correspondencia, será a Escola de Frankfurt a que faga que a análise cultural, concretamente da cultura de masas, se expoña dende a coherencia, isto é, que evidencie a cultura como un sistema lóxico de signos, o que permitirá que as liñas posmarxistas falen de produción de verdade e de subxectividade. A Teoría Crítica expón as diferenzas entre a cultura clásica, pertencente ás clases altas, e unha baixa cultura, que

non é a cultura do pobo senón que está sendo producida polo que se chamará posteriormente industria cultural.

Os límites entre arte e industria cultural desdébúxanse e niso os representantes da industria cultural estadounidense poñen moito interese (Martel, 2010) pois dese xeito a “arte” pasa a ser algo finalmente suprimible, ou destinado ao mercado do luxo internacional, mentres que a industria cultural serve como superestrutura para as clases medias e baixas. Se o *kitch*, relataba Greenberg, nace como o símbolo de estatus que os novos ricos precisan, pois carecen de recursos conceptuais para comprender o que ata ese momento era considerado cultura —o que era a cultura das clases altas, obviamente, pois son as que impoñen a norma—, coa cultura de masas mesmo os desfavorecidos poden abrazarse a un fenómeno cultural alleo, o que provoca que o termo *alienación* se revitalice. Así, a industria cultural ocupa o terreo da cultura e a cultura queda abandonada a unha elite cultural, diranlle vangarda, que xa non é o xenio senón o irracional, o inútil, o volátil. Chega o posfordismo, é dicir, a cultura propia da razón instrumental, que desbanca o saber autónomo, a razón

autónoma, do seu último recuncho. A proposta da razón autónoma fronte á razón teleolóxica, de aplicación preferiblemente tecnolóxica, analizada por Horkheimer e Adorno, obriga a apuntar á batería de imaxes sen explicación, sen grosor, aptas para lecturas inmediatas e pechadas. Son imaxes presentadas como “feitos positivos”, imaxes pornográficas, propias dos réximes fascistas, unha sorte de evidencia que querería remitirse a unha verdade por adecuación, a “algo que é”, mais non a unha verdade producida polo réxime de poder, pois iso xa provocaría unha fisura nela.

A lectura das imaxes pode supor unha apertura se as imaxes son dispositivos semióticos abertos, se permiten que o sentido nelas non se esgote, que circule como posición baleira e móbil, producindo miraxes de experiencia cognitiva, ou intelectual. Concretamente, esas imaxes xerarían novos pensamentos e achegariámonos a unha sorte de neuroestética porque tales novos pensamentos concibirían novos circuitos sinápticos, isto é, creariase “ser”. Segundo a proposta deleuziana, as imaxes cando menos poderían propor novas formas interpretativas e, en consecuencia, novas relacións co mundo (Joly, 125).

Polo tanto, xírase en torno á escasa posibilidade da denotación, ocupando a connotación, explícita ou tácita, a maior parte do espectro semiótico. Así, mesmo no *punctum* que Barthes presenta, iso que está na imaxe fotográfica mais non se buscou conscientemente, ese algo que xera un recoñecemento individual e subxectivo, segundo a duración, segundo o pasado de cadaquén, iso capaz de *punzar* no espectador, aínda sen código, pois será diferente en cada un deles, sería unha connotación, un “algo máis” ao que a imaxe apela. Polo tanto, non só o *studium* está connotado, iso que representa, que fai significar, que se recoñece e xera atracción, que depende do saber, tamén como campo semiótico do poder: non só está connotado o que xera un recoñecemento “obxectivo”, obxectivo en tanto que convención cultural e social. Tanto as imaxes pechadas semioticamente como as máis improvisadas abren liñas de recoñecemento; ora ben, habería que profundar se é posible escindir esa duración individual, persoal, dun contexto ofrecido por unha superestrutura que, igual que a infraestrutura, é sostida polos actos cotiás.

Por outra banda, pásase da produción de verdade dende as institucións, distribuída a través de epis-

temes e praxes, á produción de verdade dende a industria cultural, que adquire unha dimensión internacional: a desterritorialización empresarial disfrázase de globalización mais as diferenzas culturais subordínanse ás formas occidentais hexemónicas, de xeito que só se manteñen os seus significantes, quedando elas reducidas a puro folclore nun proceso de evidente imperialismo cultural (evidenciar a globalización como tal) pois, ademais de impedir o diálogo entre culturas nun mesmo nivel, emprégase a tiranía do signficante, isto é, significantes sen contidos, para ser así posible aglutinalos todos —en tanto que deixan de ser excluíntes— por axiomáticos; esas son as liñas teóricas nas que traballan autores como Hannerz ou Appadurai.

O amo é tanto máis potente canto máis transparente e transparente é en tanto que se interioriza, que se envolve nos rituais simbólicos, logo, emocionais, que sosteñen os hábitos, xa que o ser está codificado dende o plano inconsciente do desexo ao consciente da representación e memoria, e mesmo ata o plano do pensamento, que tamén se limita ao recoñecemento nas categorías e, polo tanto, se exercita no rexeitamento da diferenza.

A SUBXECTIVACIÓN DIXITAL: EGO FRONTE A IDENTIDADE

Prodúcese unha crise da representación, en tanto que a Modernidade creba a rixidez dos seus relatos e a tradición metafísica occidental semella alterarse. E al térase, mais só superficialmente: escacha a disposición arbórea do mundo mais non se converte en rizoma senón que queda a leña sen arder, pequenos tótems que mostran unha realidade fracturada pero aínda sosteñen a verticalidade anterior. Así, o réxime de verdade non se desarticula senón que se continúa a crer que produce verdades coincidentes co real. Así, o espazo liso está realmente estriado por capturas de poder, físicas e semióticas, e o poder descentralízase exercéndose en cada recuncho, tamén interior. Os enunciados do capitalismo axiomático non xiran en torno a ningún Principio, non teñen que ter coherencia, o capitalismo moldea e tamén modula botando man das resemantizacións e dos *double bind*, pois con tales desprazamentos de significantes baleiros, e nesa tracción, alimenta o seu motor psicosocial e económico.* Así, por exemplo, os corpos nus de Modigliani son vendidos por

* Lémbrase a película citada, *Nightcrawler*, de Dan Gilroy (2014).

millóns de dólares e á vez censurados nos medios de comunicación porque semella que só se aceptan imaxes de espidos con finalidade de excitación sexual e os corpos que non teñen tal intención, senón artística ou directamente política, son os que pasan a ser considerados pornografía. É dicir, redúcese a lectura do corpo ao puramente sexual e sobre iso se impón a posibilidade de negalo: excitación por represión. Calquera outra dimensión semiótica que pluralice o corpo, de xeito que a afirmación das súas multiplicidades, tamén semióticas, é obviada, anulada do catálogo de posibilidades de sentido. Preséntanse os feitos, pero os feitos parecen estar constituídos por fragmentos preseleccionados.

Polo tanto, os simulacros posmodernos dos que falaba Baudrillard, que resultan da descomposición e da proliferación das copias e pastiches, non evidencian a crise da representación senón que afianzan o “todo vale” porque se permanece no relativismo nihilista sen asumir que os simulacros poden inaugurar outro paradigma horizontal no que non existe a verdade e o erro, o modelo e a copia, o puro e o pastiche, pois todo é fenómeno, holograma, unha anarquía coroada na que os seres son expresións uní-

vocas nun plano de inmanencia e non participan de Ideas Modelo que marcan os seus graos de perfección: non se contraponen nin *son* eles mesmos ningún non-ser. Os simulacros da actualización conservadora da posmodernidade seguen a funcionar como esencias que limitan os seres e o sentido común segue a valer como instrumento para fundamentar a realidade: entre tal realidade precientífica e a episteme capturada —as verdades que se cren e non se cren á vez mais funcionan como tales— deambulan territorializando, estriando os espazos mentais. Nos outros simulacros, nos simulacros doutra ontoloxía, esa realidade que marca unha diferenza entre o modelo e as copias vive a súa defundamentación (Deleuze 2, 115): ningún mundo enchido por degradacións ontolóxicas e a busca dun Grial.

Entre as semióticas específicas do capitalismo está a publicidade, capaz mesmo de achegar a moda á denuncia social: lémbrense as fotografías en torno á crise dos refuxiados sirios nas que aparecían modelos coa última tecnoloxía de telefonía. Non se trata de condenar ou de delegar todo á lexitimidade dos xogos semióticos, non se trata de nada porque, ademais, as organizacións non gobernamentais traba-

llan con axencias de publicidade. Isto é, todo semella confuso mais simplemente todo entra na lóxica do mercado. Así que as mensaxes son apelacións ao consumidor (Berger, 79). Ben, a modernidade alfabetizada compuña a idiosincrasia en torno á austeridade protestante que, en canto á ontoloxía do suxeito, emprega a moral vitoriana para xestionar perfectamente, friamente, os obstáculos que un presenta fronte ao principio de realidade. A autoaxuda nace para impeler o suxeito a acadar o seu “eu ideal” e na realidade nada hai que facer, a realidade está dada e só o individuo pode resolver o seu pequeno espazo de existencia. Mais alí vaise prefigurando o *homo aeconomicus*, subxectivación imperante que na posmodernidade hedonista non se configura tanto segundo a represión coma coa represión por estimulación.

O imperativo moral é o de gozo, non hai superego, hai un superid que promove a permanente busca de pracer, o *just do it* sen reflexión, cunha velocidade trepidante que xa empezara no modernismo decimonónico das cidades, do *flâneur*, do *spleen*, naquel canto ao futuro que rematou na súa desintegración. Mais, a pesar de enunciar gozo, o que pro-

voca é angustia, pois non se consegue tal estado permanente de benestar exaltado. Se o moderno se revisa —neurótico— para axustarse a tal principio de realidade, de xeito que os problemas nunca están no mundo senón nun mesmo, e interioriza a culpa, que segue a funcionar como mecanismo social de suxeición, para o posmoderno, sen resquicios de comunidade, *a sociedade non existe*, xa que xestiona a súa vida como empresa de si, mira cara adiante, actúa, non reflexiona, pois está abocado á inmediatez da supervivencia (Foucault 2, 317). Non hai reflexión ética, hai xestión eficaz, non hai outro, o outro é un obxecto virtual usufrutuable. Ben envolto, iso si, nunha sorte de sociedade que apela sen descanso á liberdade. E á seguridade, claro.

Dese xeito, configúranse as distopías, os totalitarismos envoltos en espectáculo, de maneira que a tiranía da imaxe vele a tiranía real. Mais o *soft power*, o brazo horizontal do poder, é eficaz para non xerar animadversión: se a cada reduto de poder lle corresponde un reduto de resistencia, como sinalaba Foucault, o mellor é que o poder non se mostre en exceso, especialmente como forza hostil, senón que se exerza docemente, como forza amiga. Sucede na

mesma representación icónica: as resistencias ao poder recóllense mediaticamente, de modo que se senten “representadas”. Sucedeu coa aparición de policías negros nas series despois de dinamitar os Black Panthers, sucede coa mesma produción de series e cinema independente producido, igualmente, dende os grandes estudos. Pero a representación dese fóra é unha estratexia máis de estabilización do *statu quo*.

Semella, simplemente, existir un consumo de imaxes, de enunciados e falsas resistencias que manteñen en estabilidade apática, domesticados, os suxeitos xa fracturados en identidades líquidas coma a modernidade de Baumann mais igual non tan en fluxo, por moito que o capitalismo pretenda captar o orientalismo, tamén. As identidades son sucesivas, semellan avatares, pero non se desfai o suxeito no acontecemento, formando parte del. A identidade como mascarada que propón Butler, como evidencia subversiva, é capturada polo simulacro conservador, polo pastiche da festa posmoderna, pois o suxeito está precisamente articulado en varias seccións de produción e consumo. Hai un substrato, por moi maleable que sexa: a posmodernidade neopositivista

non esquece as esencias, así existen unhas identidades que se poden transformar, mudar, como unha sorte de suxeito existencialista nun centro comercial. As identidades son entendidas como esencias biolóxicas —pois todo se explica pola xenética— e indo a tal noúmeno, ou na pura manifestación, no seu fenómeno, é posible operar algo, co fin de achegarse máis á Idea Modelo que nunca marchou, ben sexa transcendente, ben sexa inmanente e estea no corpo apta para ser esculpida, coma as aristotélicas. Con esta proposta traballaba a artista Orlan, ou mesmo Jeff Koons, cando presentou o Michael Jackson branco evidenciando unha sociedade esencialista e supremacista.

Así e todo, semella que advén unha pos-posmodernidade na que as identidades, mesmo fracturadas, van adelgazando, van sendo suplantadas por puros *egos*: se a identidade é un territorio, pois se constrúe engarzada nun espazo-tempo, o *ego* é un código, é virtual. É moito máis operativo para a nova realidade virtual na que a vida se vai desenvolver, pois o espazo-tempo foi consumido, como anunciou Virilio, o espazo-tempo é unha estría para a produción, unicamente. A vida vai ser reconducida e

controlada no espazo virtual. Nas redes sociais presentamos o eu ideal, sen conflitos internos, e tampouco sociais, en principio (Gardner, 72). O eu é presentado como un personaxe, como un avatar. Hai un *ego* hipertrofiado que se proxecta, que se mostra ao Outro, pois precisa da relación dialéctica con ese *non-ego* para construírse. O *ego* é un actor, pero non coma o da *Logique du sens*, que non xulga o acontecemento porque forma parte del, o que permite precisamente a *epokhé*, a tal suspensión de xuízo. Ese actor non solapa identidades senón que tensa a súa ata a zona de singularidades preindividuais (Deleuze 3, 159). Actor, persoa, que xa é máscara, e personaxe intercálanse coma Nick Cave nos *20.000 Days on Earth* (Iain Forsyth e Jane Pollard, 2014), coma Cindy Sherman nas súas propostas fotográficas, ou mesmo nas de Francesca Woodman. De feito, Cecilia González (Calafell e Pérez, 102) presenta o traballo de Woodman como un xogo de espellos entre o eu e o outro, entre a ficción e a realidade, na representación de clixés femininos coma a puta, a bruxa, ou mesmo a fantasía masoquista do desexo codificado como subalterna. A lectura feminista xira en torno ás mascaradas

mais tamén en torno ao visible e invisible no corpo. O corpo como patri-arquivo.

As “identidades” ou composicións semióticas do eu *online* e *offline* tamén están entretrecidas, non diferenciadas. Mais iso non significa que sexamos quen de comportarnos como avatares pois o estado de *cyborg químico*, cun espectro reducido de recursos ontolóxicos e conceptuais, emocionais e psicolóxicos, aínda non se xeneralizou. Pola contra, significa que se recoñecen graos de privacidade, só. Isto é, a propia vida abrangue a dimensión virtual, que precisamente se emprega para a xestión da vida diaria, así que a vida diaria é en parte virtual, tamén. Ao parecer, no 2012 os individuos estaban máis centrados en tal actividade que no pensamento sobre o futuro, polo que se pode deducir que a ontoloxía do *homo aeconomicus* latexa: a relación coa vida baséase na súa xestión, non no vivir. Por outra banda os estudos din atopar máis autoestima no 2006 que na década de 1970, mais indican que non tanto por unha maior potencia ontolóxica senón polo NPI (en inglés as siglas de “Inventario da Personalidade Narcisista”), unha sorte de índice polo que se mide a sensación dos individuos de “vivir a vida que que-

ren”, isto é, un índice para calcular a satisfacción do individualismo egocéntrico (Gardner, 77).

Tal vez os membros do grupo social eran antes igual de narcisistas mais agora dispoñen de máis mecanismos de validación, de sometemento á mirada do Outro, que non é un interlocutor senón só simple holograma, un público virtual encargado de aplaudir ou desaprobar, coma naquel episodio de *Black Mirror*. A necesidade de aprobación externa, por moito que o Outro non importe demasiado, segue a manter a moral de escravo, mesmo con máis insistencia, porque tal narcisismo provén da falta de autoconhecimento, que xera inseguridade e personalidades fráxiles. Ademais, como un se representa a si mesmo, iso tamén determina como é tratado no plano social, pois condiciona a recepción que se ten del e mesmo se quere convencer de que esa actitude determina a existencia, isto é, as condicións ontolóxicas. Nesa superposición de hologramas que pasa a ser a realidade, o individuo é un máis, debe *devir fake*. Así, no chamado capitalismo espiritual, o *homo aeconomicus* semella ser quen de definir todo o que sucede coa súa vontade, vontade de triunfo, o que consegue dese Outro e do propio fluxo cósmico.

Por suposto, deuse unha subida na sensación de illamento físico e emocional e un conseguente “efecto embrutecedor“, isto é, pérdense circuítos comunicativos, camiños semánticos na relación cun Outro cada vez máis espectral e salvaxe, pois polo proceso de inco-municación aumenta o descoñecemento pero tamén a desconfianza. De feito, nun sistema rexido por unhas pautas de hiporreactividade cada vez máis extremas, calquera emoción recae fóra do patrón dun hierático e protestante home branco burgués. O Outro, logo, coincide con aquela noción de “salvaxe” ou, no mellor dos casos, cunha zona indefinida.

A ARTE E A APERTURA DE SENTIDO. APROPIACIÓN: CUESTIONAMENTO DO RÉXIME DE VERDADE OU ESCORREGAMENTO?

Se na Modernidade se hipertrofiara o intelecto, en detrimento do sensorial (Sontag 2, 20), na Posmodernidade triunfa o sensorial sobre o intelecto. Pero tal vez non tiña que ser presentado un conflito en termos binarios: Arnheim falara de superar a dicotomía entre o intelectual e o perceptual e Deleuze na súa formulación neuroestética, para a que non emprega tal

termo a pesar de entender que a imaxe pode deixar de ser narrativa, non se refire á suposta sensorialidade prelingüística senón a un espazo postsemiótico, a un espazo novo.

Ademais de cuestionar os códigos que constitúen a imaxe, tanto na industria cultural coma na arte, un dos procesos que prolifera na Posmodernidade é a apropiación. O termo xurdiu para encadrar a exposición *Pictures*, organizada polo crítico Crimp con artistas que empregaban imaxes non propias co fin de facelas escorregar semanticamente e xerar así un novo dispositivo semiótico a partir da descontextualización e recontextualización. Por unha banda, rexistrar os novos sentidos provoca que a noción de propiedade intelectual, coma na cultura popular, perda peso irremediabilmente. Por outra, a apropiación abriría outras liñas, coma a representación do que está fóra do Nomos: sen ter que nomear a Diane Arbus na fotografía, Herzog achega en moitos dos seus filmes todo iso que carece de categoría nun sistema de representación porque queda fóra do deseñable, do pensable.

Pode semellar mesmo que coa falaz democratización tecnolóxica a clase baixa e todo o que non

coincide con aquel suxeito universal pode acceder aos seus propios relatos. Pero tamén se impón a “democratización” de determinados hábitos, que significa que os estratos sociais máis baixos seguen o modelo dos altos e os altos só ás veces se achegan, como Akenatón e Nefertiti, aos baixos... Así, máis alá de que ás pasarelas chegase durante unha temporada a moda *chav*, Justin Bieber facendo vídeos caseiros parece trasladar a idea de que calquera con conexión á Internet pode chegar a ter un éxito similar (Gardner, 79). Mais non é así, os vídeos máis vistos seguen a pertencer a Sony ou Universal (Illescas, 45). Tras a aparencia de que todo vale e todo é igual, tras a aparencia de horizontalidade, existen varias liñas de movemento sinaladas.

Así, partindo das gravacións que Eva Braun fixo de Hitler, Patrick Jeudy realiza a película *Les Yeux d'Eva Braun* (1991), na que se exalta a vida familiar do ditador e na que este aparenta, *homo sacer*, un mortal máis (Odin, 205). Este tipo de documentos corresponderían ao chamado cinema familiar, ou *house cinema*: gravacións que non están pensadas para ser exhibidas mais, como documentos, filman os momentos que “deben filmarse”. É dicir, responden á colonización

do inconsciente pero, a pesar da repetición, do este-reotipo, producen sentidos e funcionan como unha sorte de antropoloxía involuntaria. Ao seu carón, aínda que diferenciado, situaríase o cinema *amateur* documental. Este tipo de películas teñen a intención previa de documentar algo, porén, coma nas anteriores, a visión está prefigurada: se no cinema familiar se sabía *a priori* que momentos dramáticos había que captar, como di mentres filma o seu bebé o protagonista de *L'Amateur* (1979), de Krzysztof Kieslowski, no cinema *amateur* documental quérese que as imaxes saian na televisión, tal é o eixo intencional.

Por iso poden diferenciarse varios formatos. En primeiro lugar, o “documento”, no que as imaxes son testemuño dalgunha catástrofe, é unha sorte de *eu estaba alí* co que se pretende gañar algo de cartos (Odin, 2008). O asasinato de Kennedy, a caída do Concorde, algúns dos vídeos dos últimos atentados de París, os vídeos que rexistran os asasinatos de persoas negras a mans de policías brancos estadounidenses, etc., pertencen a esta categoría. Na “reportaxe”, o acto de gravar sería aínda máis premeditado, cunha patente intención previa de xerar un discurso, mentres que nunha terceira forma, a de “testemuño”, xa

non se trata dun *eu estaba alí* senón dun *eu vivo*, do que tamén hai exemplos recentes entre os últimos casos citados. Finalmente, os “documentais ego-centrados” xirarían en torno á vida do realizador, por exemplo *Nobody's Business* (Alain Berliner, 1996), no que o realizador indagaría en si mesmo e nas súas orixes a través da vida do seu pai.

Dalgún xeito, os álbumes familiares, tal e como apostaba Boltanski nalgún momento da súa obra, presentan unha documentación e tamén unha narrativa (Silva). Xérase un feito case literario, unha ficción que nos leva de novo a ese límite entre a realidade e a ficción, ao límite da noción verdade. Por unha banda, os individuos represéntanse segundo roles ou identidades, de maneira que se presentan como simulacros capturados pola repetición de códigos e clixés, como mascaradas prefiguradas. Nese tipo de documentos, ou obras, están presentes a memoria e o esquecemento, pois selecciónanse partes da historia, debido á relación do imaxinario cun inconsciente colonizado, producido (e non produtor). Polo tanto, aparecen a pegada e a morte, a pretensión de estabilizar o ser que se fuga, a pretensión de estabilizar o mesmo cambio, insistencia tan propia da metafísica occidental.

Permanecendo na ontoloxía da imaxe, a apropiación permite falar dunha *posfotografía*, na que cada copia é un novo orixinal pois non hai negativo: equipárase copia e orixinal, de xeito que se obtén un simulacro que permanece na metafísica clásica, un simulacro negativo, porque cada copia é copia pero, insístese, é orixinal, pois é un positivado sempre inicial, isto é, preténdese seguir apuntando a tal noción de fondo, de fundamento: a algo que valla máis, que é máis perfecto, aínda que non sexa manifestable. Mais, pódese pretender unha defundamentación só coa proliferación do dado, da reprodución? Ou simplemente o que se pretende é a fundamentación de cada reprodución? Perdeuse a aura porque se intenta manter un noúmeno xogando no mundo fenoménico, nas manifestacións? Ou pretende conseguirse que a parte actualizada do acontecemento pareza ter a mesma intensidade que o seu disímil virtual? Unha mascarada non é unha anarquía coroada, ou dito doutro xeito, habería que contraefectuar moito no plano actual para poder conseguir a potencia do acontecemento virtual.

Igualmente, todo o proceso de *refotografía*, toda a semiótica de repetición e seriación que nin comeza

Warhol, pois xa Duchamp o fixera coa *Monna Lisa*, e antes del Da Vinci, que se achegara a estas prácticas con imaxes e elementos conceptuais doutros campos científicos, de representación, e que retoma Bansky coa Gioconda francotiradora, cuestiona e pretende conseguir, ou non, tal defundamentación. Iso si, mostran a posibilidade de relacionar o contexto xenético, que é material, coa súa dimensión intrinsecamente semiótica, isto é, co seu “sentido oculto“, cos poderes de significación, do mesmo xeito que se apropian da capacidade para a resemantización. Sherrie Levine, coa serie *After Walker Evans*, ou Richard Prince coas súas imaxes tomadas e reconstruídas a partir da publicidade, ou do Instagram, iso queren expresar: o significado da imaxe é cultural, ideolóxico, por tanto, pois pódese distinguir e constatar a relación entre o significante, a imaxe, o referente, aquilo ao que se refire, e o significado, que sería o que significa implicitamente, isto é, tal sentido oculto (Barthes in Silva, 27). Respecto dos sentidos contextuais, culturais, Corinne Vionnet, na liña da apropiación, pide fotografías de viaxes turísticas para superpoñelas, de modo que a mirada hexemónica ou a codificación do desexo aparece obvia, revitalizándose a noción de “culturalismo”

proposta co fin de tomar conciencia a propósito de recuperar as singularidades culturais fronte a “aculturización” (Appadurai, 16) froito dun imperialismo con duras condicións de imposición e que dalgún xeito denuncia Yasumasa Morimura cos seus autorretratos.

Robert Longo extraía os fotogramas dos personaxes morrendo, sendo asasinados, mais semellaban bailando, achegando, como fai a sociedade, o Tánatos ao Eros. Extraendo os actores dos seus contextos semióticos pero máis alá da resemantización e relacionándoos directamente coa perda de sentido, traballaba Martin Arnold no seu cinema experimental, que consistía en repetir os fotogramas das películas de xeito que se consegue unha sorte de grao cero. Polo tanto, dáse unha especie de desposesión do poder, unha sorte de proceso destituínte. Así pretendía traballar Farocki ao internarse nas claves do propio discurso hexemónico, que tamén é espacial, escoitándoo, visualizándoo nunha distancia que aparenta serena e así o recuperan Shumon Basar, Eyal Weizman e Jane e Louise Wilson en *Face Scripting: What the Building See?*, que reconstrúen co material gravado polas cámaras de seguridade dun hotel en

Dubai o asasinato dun líder de Hamas a mans de membros do Mossad. Cómpre lembrar que foi o propio sistema o primeiro en empregar imaxes de satélites, radares, ordenadores, ou de cámaras incorporadas a instrumentos bélicos, para mostrar as catástrofes. Xa anunciara Virilio a automatización da percepción.

A arte, coa súa intervención simbólica na realidade, que é simbólica, achega desprazamentos no paradigma, evidenciando, nas novas posicións, as posicións antigas, a mobilidade das mesmas: é capaz de xerar aperturas de sentido a partir das repeticións introducidas, repeticións que xorden do mesmo espazo, que é interior ao dispositivo de poder: por unha banda, a repetición nunca se imita a si mesma (Deleuze 2, 26), pois a base de repetirse sempre mudan os termos implicados; por outra, e nesa liña, a diferenza dialéctica expón oposicións, pero tam pouco mudaría ningún paradigma. Dese xeito, a arte non pode exercer un papel excesivamente crítico (Mouffe, 93) e permanecerá nun xogo nietzscheano, desafiando o consenso.

O mundo cultural e o mundo das ciencias sociais, tras aqueles debates do século XX entre a

Teoría Crítica e os neopositivistas, foron asolagados pola razón instrumental, polo concepto de produtividade: xorde o posfordismo. É máis, o propio capitalismo virou biopolítico e cognitivo, é dicir, gran produtor e consumidor de símbolos. Por iso se despolitiza o campo cultural e se comercializa. O cruzamento entre a arte, o *main stream*, o turismo e o sector servizos intensificouse dende as décadas pasadas e é o *artivismo* o que con máis forza denuncia a mirada hexemónica e tamén a privatización de espazos, así como a explotación de traballadores e consumidores. *Reclaim the Streets*, en Gran Bretaña, *Nike Ground. Rethinking Space*, en Austria, *No Pago*, en España, *Stop Advertising*, ou a recente contrapublicidade contra o COP21, *Brandalism*, en Francia, son exemplos dun traballo cognitivo que axuda a pensar abrindo outras lóxicas non preexistentes. Precisamente, o humor é un instrumento esencial na apertura de vías semióticas e así o empregan os *Yes Man* na súa estratexia de “corrección da identidade”. Isto é, non traballan dende o antagonismo, pois no paradigma de representación occidental coincidiría co non-ser, senón que o fan desenvolvendo o propio paradigma hexemónico mais per-

mitíndolle ao discurso estenderse o suficiente como para que se evidencien as súas propias contradicións e senrazóns.

Bibliografía

Agamben, Giorgio

Medios sin fin. Notas sobre la política, Valencia: Pre-Textos, 2011.

Aristóteles

1. *Retórica*, Obras Completas , vol. VIII, tomo I, Biblioteca de Autores Clásicos, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
2. *El arte de la retórica*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005.

Appadurai, Arjun

La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización, Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.

Arnheim, Rudolf

1. *Hacia una psicología del arte*, Madrid: Alianza Editorial, 1995.
2. *El pensamiento visual*, Barcelona: Paidós, 1998.

Barthes, Roland

1. *El placer del texto*, México DF: Siglo XXI, 1993.
2. *Mitologías*, México DF: Siglo XXI, 1999.
3. *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1995.

Bauman, Zygmunt

Trabajo, consumismo y nuevos pobres, Barcelona: Gedisa, 2000.

Bell, Daniel

Las contradicciones culturales del capitalismo, México: Alianza Editorial, 1989.

Belting, Hans

Antropología de la imagen, Buenos Aires: Katz, 2009.

Benjamin, Walter

1. *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005.
2. *El autor como productor*, Madrid: Taurus, 1975.
3. *Discursos interrumpidos I y Filosofía del Arte y de la Historia*, Buenos Aires: Taurus, 1989.

Berger, John

Modos de ver, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Berger, P. et Luckmann, T.

La construcción social de la realidad, Barcelona: Amorrortu Editores, 1986.

Bourdieu, Pierre

Sobre la televisión, Barcelona: Anagrama, 1997.

BIBLIOGRAFÍA

Calafell, Mireia et Pérez, Aina (eds.)

El cuerpo en mente. Versiones del ser en el pensamiento contemporáneo, Barcelona: Ediciones UOC, 2011.

Debord, Guy

La sociedad del espectáculo, Valencia: Pre-Textos, 2005.

Debray, Régis

Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Barcelona: Paidós, 1994.

Deleuze, Gilles,

1. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.
2. *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
3. *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989.

Foucault, Michel

1. *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos, 1997.
2. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el College de France: 1978-1979*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Freedberg, David

El poder de las imágenes, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

- Gardner, Howard et Davis, Katie
La Generación App, Barcelona: Paidós, 2014.
- Didi-Huberman, George
Pueblos expuestos, pueblos figurantes, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014.
- Godoy, Jack
La domesticación del pensamiento salvaje, Madrid: Akal, 2015.
- Gombrich, Ernst
1. *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza Editorial, 1983.
 2. *La imagen visual: su lugar en la comunicación*, Madrid: Editorial Debate, 2000.
 3. *La imagen y el ojo*, Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Illescas, E. Jon
La dictadura del videoclip. Industria cultural y sueños prefabricados, Barcelona: El Viejo Topo, 2015.
- Joly, Martine
La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción, Barcelona: Paidós, 2003.
- Kandel, Eric R.
La era del inconsciente, Madrid: Paidós 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Martel, Frédéric

Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas, Madrid: Taurus, 2011.

Mirzoeff, Nicholas

Una introducción a la cultura visual, Barcelona: Paidós, 2003.

Mitchell, W. J. T.

Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual, Madrid: Akal, 2009.

Mouffe, Chantal

Prácticas artísticas y democracia agonística, Ed. Autónoma de Barcelona, 2007.

Odin, Roger

“El film familiar como documento: enfoque semiopragmático”, páxs. 196-217, in *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, Valencia, 2008.

Platón

1. *Fedro* in *Obras completas*. Edición Patricio de Azcárate, Tomo II, Madrid, 1871.
2. *Menón* in *Obras completas*. Edición Patricio de Azcárate, Tomo IV, Madrid, 1871.

Silva, Armando

Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos, Universidad de Medellín, Colombia, 2014.

Sontag, Susan

1. *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona: Edhasa, 1987.

2. *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral, 1984.

Varas, Ana María (ed.)

Filosofía de la imagen, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Vattimo, Gianni

La sociedad transparente, Ed. Paidós, Barcelona, 1990.

Žižek, Slavoj

Ideología. Un mapa de la cuestión, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Índice

páx.

9	1. Modernidade e produción de epistemes
10	Socioloxía e positivismo. Marxismo sociolóxico
21	2. Imaxes, representación e produción de verdade
24	Semióticas e réximes de verdade
31	3. Enunciados e ideoloxía
34	Réximes de verdade e produción de subxectividade
40	Verdade fronte a ficción?
55	4. A posmodernidade conservadora e a posibilidade postestruturalista
57	A fragmentación ontolóxica da representación
64	A subxectivación dixital: ego fronte a identidade
74	A arte e a apertura de sentido. Apropiación: cuestionamento do réxime de verdade ou escorregamento?
85	Bibliografía

EDICIÓN
NON VENAL