

**Roberto  
Riquelme**

## **SOBRE "LAS TRES ERAS DE LA IMAGEN" DE JOSÉ LUIS BREA**

### **Tres eras de la imagen, tres escenarios sistémicos diferenciados**

Podríamos comenzar volviendo, una vez más, sobre aquel doble de Foucault descrito por Deleuze como filósofo tanto de lo visible como de lo decible, “tan fascinado por lo que veía, como por lo que oía o leía”. Deleuze sugería entonces que las descripciones trazadas por Foucault de distintas epistemes estaban marcadas por el emplazamiento en ellas de diferentes “régimenes audiovisuales”, cada uno caracterizado por unas articulaciones de lo visible respecto a lo enunciable, por distintos modos de ver y maneras de decir, que establecen saber, poder y subjetividad en configuraciones dispares. Recordar esa concepción de la historia como emplazamiento, desplazamiento, sobreposición y cohabitación, de distintos “régimenes audiovisuales”, presente también, por ejemplo, en los *Estudios sobre cine* del mismo Deleuze, puede sernos útil al iniciar nuestro encuentro con *Las tres eras de la imagen* de José Luis Brea. Ya que esta cierta historia de los usos de la imagen se proyecta también a partir de ciertos desplazamientos tectónicos. No deja de ser ésta una historia en que el tránsito entre una y otra era de la imagen marca una mutación tanto en la unidad

sistémica que, aun abierta, forman el orden de las representaciones o de los actos de ver, como en los correspondientes regímenes sociales, económicos o políticos.

Insistimos en estas tres eras de la imagen como una cierta historia, si bien, antes de continuar, y por si aún fuera necesario, cabría retomar para ellas asimismo la advertencia lanzada por Deleuze al iniciar su *imagen-movimiento*, cuando negaba que se ofreciera en aquel volumen una historia. Y es que aquí por supuesto, Brea tampoco nos entrega una historia de las imágenes al modo, nos advierte él mismo, de una historiografía moderna de la ciencia. Estas tres eras son en realidad un análisis crítico. Lo que se nos ofrece igualmente es una particular “taxonomía de las imágenes y sus lógicas”, que tiene más de actividad filosófica que de investigación histórica. Fértil en la fabricación de conceptos, de vectores para la reflexión, de vehículos cognitivos diseñados para desplazar cuestiones de uno a otro tiempo y lugar, y así podríamos subrayar entonces que ésta es también una obra de audaz filosofía.

Pero en todo caso una cierta historia que, sin considerar evolución o progreso, da lugar a tres eras. Examinemos un instante esa periodización. “No podemos no periodizar” argumentó Jameson. En la teoría crítica, con distintas denominaciones y tiempos, diversos autores han coincidido con Brea en articular sus obras a partir de la determinación de tres amplios periodos. Así, persistiendo por un momento más en Foucault y su doble, encontramos en ambos una periodización bien conocida. Foucault detalló el desplazamiento de la época clásica a la moderna, y luego Deleuze reforzó los argumentos históricos de Foucault evidenciando un último segmento a partir del tránsito de la disciplina al control. Como veremos se puede conectar esta periodización con la trazada por Brea, más aún, a partir de la comprensión de Deleuze de la relación existente entre las diferentes fases de la sociedad y sus tecnologías maquínicas. “A cada tipo de sociedad -explicaba- se puede hacer corresponder evidentemente un tipo de máquina: máquinas simples o dinámicas para las sociedades de soberanía, máquinas energéticas para las disciplinarias, máquinas cibernéticas y computadoras para las sociedades de control”. Entendiendo que las máquinas por sí solas no explican nada, “hay que analizar los agenciamientos colectivos de los cuales las máquinas no son sino una parte”.

\*\*\*

“La propia visión tiene una historia”, apuntaba ya Wölfflin. Esta comprensión de la historia del ver ha determinado uno de los apartados más productivos en torno a la cultura visual, concepto desplazado en la historia por autores como Jay, Crary, Friedberg, Rodowick... En ese desplazamiento se han planteado cuestiones clave sobre los objetos de estudio, sobre el lugar del arte entre el conjunto de mecanismos, técnicas y discursos que constituyen y testimonian el ver en los diferentes periodos, o de manera fundamental, sobre el establecimiento de unos regímenes sistémicos, audiovisuales, escópicos, de una episteme visual, desde los que entender el ver construido en una era. Veamos, "tras el telón no hay nada que ver, razón de más para describir en cada momento el telón o el zócalo, puesto que no existe nada detrás o debajo". Para describir la construcción social de un modelo general abstracto que articula como actividad cultural a los propios actos de ver, para describir la estructura abstracta que determina lo cognoscible en lo visible, esa episteme visual, de cada una de las eras que se identifican tras su cambio. Al relacionar esta obra de Brea, en su propio discernir de esos particulares, de esos complejos entramados que se hallan en determinados estratos históricos, con ese debate en los estudios críticos y visuales, se debe subrayar su singularidad.

Brea ha enfrentado la ruptura entre eras analizando en particular el régimen actual, también en su próxima formación, digamos aborda la actualidad y lo próximo en diagonal a través de la historia. Estas tres eras ofrecen una cierta historia de la imagen que intenta diferenciar de que manera se construye la episteme escópica de cada una de las fases, a partir de los rasgos técnicos que caracterizan a la imagen en ese determinado periodo. Como la novedad técnica se relaciona con una mutación completa de la experiencia que tenemos del imaginario. Como se relaciona la función simbólica que llegará a cumplir la producción de los imaginarios en cada era, con el específico modo técnico de darse en él las imágenes. Esto es, digamos que como en Benjamin, la historia de la imagen se desarrolla con particular atención al rol jugado por las técnicas de su producción y reproducción, si bien desde un punto de vista que se diferencia del común al atender el impacto de las tecnologías en las prácticas culturales.

\*\*\*

*Taxonomía de imágenes*, apuntábamos al inicio. En este ensayo de clasificación, Brea diferencia entre imagen-materia, film e imagen electrónica. Señalamos a través del siguiente recorrido por las distintas sincronías de las tres eras, apenas un índice de sus palabras, algunas de las cuestiones fundamentales del análisis trazado en el libro.

La primera, la imagen-materia, es promesa de cumplimiento del tan humano deseo de durar. Una imagen encarnada para la duración, bajo un régimen técnico particular que regula su producción cristalizada en un objeto prácticamente inalterable. Como inscripción de un tiempo único, detenido, cargada de impulso mnemónico, esta imagen-materia deviene “memorial del ser”, eterno retorno de lo mismo, un disco duro en el que almacenar todo aquello que es posible recuperar fijo. Y de esa cualidad, de ese ser permanentemente idéntica a sí misma, se deduce parte de su potencia simbólica fundamental. La otra parte procede de su ser singularísimo. Y es que esta imagen producida única, una a una, añade a la promesa de eternidad, otra de individuación, y ambas permiten la afirmación de los individuos en su identidad particular. Esas promesas cargan la imagen-materia de un fuerte contenido teológico y dogmático, muy vinculado al proyecto cristiano. Un proyecto realizado a la medida de unos caracteres simbólicos que se corresponden con los rasgos propios de la imagen-materia, con sus promesas de eternidad y singularidad absoluta.

Tras el acontecimiento de la aparición del ojo técnico los rasgos de la imagen se modifican hasta poder definir una segunda clasificación, la de la imagen fílmica y con ella la de otro orden de la visión. Capturada y reproducida por la máquina, en esta era, la imagen carece de profundidad de campo de la totalidad de lo visto, es pura exterioridad. Ha perdido el poder de la memoria o, al menos, de la memoria del pasado. En una diferente condición mnemónica, la imagen testimonia el transcurrir del presente, el instante, lo pasajero. Como imagen de carácter flotado permanece en el limbo de la película, de la imprimación fotoquímica: entre la incrustación en la materia y el todavía no alcanzar de lleno el mundo fantasmizado de la pantalla pura. A partir de su carácter reproducible, adherida a

un número ilimitado de capas, multiplicada para quienes la reciben en este periodo de forma simultánea y colectiva, así en un nuevo régimen de producción, el de las industrias culturales del entretenimiento y del espectáculo. La técnica cambia nuestra sensibilidad hacia lo igual en el mundo. Dos momentos de promesa en esta, el de hacer advenir al pueblo y el de reapropiación de la propia historia, alentados por el sueño moderno. El lugar de la imagen se convierte en campo de experimentaciones productivas del sujeto de experiencia, del sujeto como espíritu ilustrado y libre, del pueblo emancipado en la historia. En definitiva la imagen fílmica administra su fuerza de creencia en un orden de promesas histórico social.

En la tercera era, la imagen electrónica deviene ya puro fantasma. Sin adherencia alguna a un soporte, sus imágenes tiempo flotan efímeras. Imágenes espectrales, espiritualizadas que retoman las cualidades de las imágenes mentales y se recargan de su carácter *psi*. De ese hacerse fantasmagoría procede su extraordinaria capacidad para condicionar la vida del deseo y del afecto. La pregnancia de la imagen electrónica para las lógicas maquínicas del deseo condiciona la economía política contemporánea. Deseo que, en el contexto de las economías de la experiencia no necesita ya transitar entre el fantasma y la memoria, con la imagen radicalmente inmaterial convertida en mediadora de sí misma. Descorporeizada y en todo lugar, en esta era la imagen no tiene ninguna especificidad en cuanto a su ubicación. El jardín leibniziano se torna concurrencia entrelazada de terminales de emisión y recepción. Esta condición ubicua impide su inscripción en el seno de un ritual de culto ya sea este templo o museo, su fuerza de creencia desaparece o al menos se reduce. La imagen electrónica, es cambio, diferencia en curso, y en el fluir de la diferencia no cabe invocar ni a una memoria de origen ni tampoco a la historia, a partir de narrativas rotas en todas direcciones, en una escritura diseminante y rizomática, que conecta diferencia con diferencia para producir novedad, memoria RAM. El diferir de la diferencia marca también el final de los singulares entramos en una era de productibilidad infinita, de imágenes no ya reproducibles sino producibles, urge el tránsito hacia la lógica de las economías de abundancia. Y así se avisa de la pérdida de sentido a quienes insisten en prolongar la terminal economía de escasez de singularidades reguladas. También aquella promesa de la *bildung* basada en un régimen singularizado y singularizador deja paso a unos nuevos modos de subjetivación colectiva capaces de plantear

resistencia e independencia crítica con relación a la producción de imaginario. Subjetividades colectivas, la multitud, sujetos gregarios en la recepción, también en la producción 2.0, los sujetos lábiles del nuevo cognitariado, del trabajo inmaterial. “Lo múltiple que debe ser hecho”.

\*\*\*

Nos detenemos un momento más en la imagen electrónica para resumir un epígrafe del libro que creo viene al caso citar en un contexto de reflexión sobre el campo de los estudios críticos y visuales. Las imágenes electrónicas, ya sin existir separado, dejan de hacernos llegar mensajes de revelación o promesas de construcción identitaria. En el campo político fundamental, el de la producción de subjetividad, de modos de vida, es fantasma sin ubicación dada. La imagen electrónica, al decir de Brea, “fulge con el brillo breve de la mercancía en su captura total de los flujos del deseo”. Se decide a la par la apropiación de nuestra vida por el capitalismo contemporáneo, pero también un lenguaje alternativo que retoma de forma crítica los procesos de construcción identitaria en que se juega la producción de los modos de vida, tarea que situando la propia de las imágenes como trabajo pendiente, fomenta designar su relato más propio en el rechazo del valor de cualquier normativa fundante. En el nuevo escenario, se niega cualquier sujeto presocial, universal y esencial. Las mismas actuaciones lingüísticas y de representación son el eje fundamental de la tarea en que ahora resulta el devenir del sujeto. El emergente, en este escenario, se describe en negativo por la seña que abandona. Sin embargo, se apunta la posibilidad de positivar el escenario de demarcaciones para extraer la fuerza capaz de orientar el sentido y la eficacia biopolítica de las propias prácticas. Brea encarga el cometido a unas nuevas humanidades, entendidas como estudios críticos orientados a elucidar analíticamente el potencial de las formaciones discursivas y epistémicas que prefiguran la arquitectura interna y formal de todas nuestras posibilidades de producir sentido.

Al describir la era de la reproductibilidad técnica, Benjamin marcaba un cruce de caminos para la teoría crítica, entre las potencias de liberación o reificación, que acompañan a los nuevos modos de expresión producidos por las nuevas tecnologías de lo visible. En el salto epistémico reciente, en el nuevo cambio de

conjunto, en el último devenir de la cultura, enfrentamos también toda una serie de elecciones políticas y, de nuevo, el campo de los estudios críticos vive una encrucijada que Brea sitúa con lucidez. “No hay otra política -apunta- que el saber, ni saber que ciertamente, no esté connotado políticamente en toda su extensión y alcance”.

\*\*\*

Brea admite haber pensado esta obra principalmente bajo la forma cartográfica del formato electrónico, que bien podría enriquecer aun más las posibilidades de lo que ya es en papel, digamos, lo que Northrop Frye una vez llamó “un grupo interconectado de sugerencias”. Sugerencias que invitan a abandonar cualquier tentativa *lurker*, incluyan la de esta presentación, y aceptar el desafío, la ayuda, la discusión, la inspiración, la exigencia de experimentación incluso, que Brea vuelve a brindar en este nuevo capítulo de su excelente obra.