

A propósito de El ojo absoluto

ARTE Y PSICOANÁLISIS

Entrevista a Gérard Wajcman

A propósito de *El ojo absoluto*

Fabian Fajnwaks

Fabián Fajnwaks: Usted afirma en su libro que "un nuevo régimen de la mirada se ha instaurado, el de una visión sin marco, fuera de marco, finalmente, sin ventana. El muro de las imágenes no es una ventana extendida indefinidamente, sino la abolición del muro, de los límites y de toda ventana. Con ellos, es la división de lo visible que ha sido abolida. Si la ventana ordenaba la relación del sujeto al mundo, la abolición de la ventana conlleva la abolición de toda distancia, es decir de toda división subjetiva. Fin de la separación entre el lugar del sujeto y la escena del mundo, el espacio hipermoderno es el de un sujeto sin lugar". Mi pregunta entonces: ¿Se trata de un sujeto sin castración? ¿De un sujeto deslocalizado en relación a la ventana? ¿Qué ha cambiado desde que usted decía en *Fenêtres*: "Si se quiere entender algo sobre el rol y la importancia de la visión hoy, hay que asomarse por la ventana, ya que la ventana puede ser un ojo, ya que el ojo es una ventana"?

Situaba usted *la ventana* como un hecho esencialmente cultural ligado al lenguaje, diciendo además, que la subjetividad moderna está estructurada como una ventana, la ventana tal como se conoce en la civilización desde el Renacimiento.

Gérard Wajcman: No, evidentemente desde ese punto de vista no se trata de un sujeto sin castración. Lo que es nuevo es el hecho de que se pretenda hoy en lo que se llamaba en los años 70 "ideología", lo que se constituye como actual, la desaparición de la ventana. Pero la estructura sigue siendo la de la ventana. Resiste fundamentalmente por razones que hacen a la estructura del sujeto, y que me parecen absolutamente irreductibles. La división del sujeto me parece irreductible desde este punto de vista, pero toda la pregunta hoy es cómo ese sujeto, irreductible en su estructura, se encuentra con un discurso, con una ideología que pretende exactamente lo contrario. Que pretende abolir la dimensión, justamente, de la ventana, o su división como sujeto, o que pretende que todo puede ser visto. Lo que ha cambiado es que haya un discurso flotando, porque no se lo puede atribuir a un discurso preciso, porque en el fondo es algo de lo que se encuentran las marcas en todos lados. Es por eso que quise recorrer en el libro los signos, de la manera más abarcativa posible, de este discurso que dice "Se puede ver todo", y "Todo debe ser visto", que no hay ninguna oscuridad fundamental. Un discurso conquistador, una mirada conquistadora, que viene a ocupar el lugar de una mirada absoluta que existía antes, y que viene al mismo tiempo a suponer el final de lo que era la organización del mundo para los sujetos, lo que estaba en efecto sostenido por el lugar de la ventana, por el lugar del cuadro, que hacía que los sujetos pudieran estar en el lugar de ver y en el lugar de poder sustraerse a la mirada del Otro. Hoy se dice "Se puede ver todo", lo que anuncia una deslocalización general de la mirada, y eso es lo que pienso como una ideología, y desde ese punto de vista la estructura sigue existiendo.

Es por eso que la idea del "ojo absoluto" encuentra los discursos que consideran que la "Big brotherización" es una amenaza porque justamente es un instrumento del poder. El amo pretende hoy tener ese poder de verlo todo. Existe, en relación a esto, la necesidad de pensar una resistencia que afirme algo así como la división del sujeto, nuestra localización, como dice usted, que el sujeto permanece en efecto asignable según los principios que los psicoanalistas conocemos. Que existe la castración, que el psicoanálisis puede continuar reflexionando en términos de "ventana", de "atravesamiento del fantasma", solo que nos encontramos amenazados por una ideología que pretende lo contrario, ya que nos encontramos invadidos, y el psicoanálisis incluido, por una mirada que pretende controlarlo todo. Estamos nosotros mismos, observados, controlados, evaluados en nuestra práctica, y padecemos los efectos del poder del discurso del Amo desde ese punto de vista. Y es eso lo novedoso, ya que no tenemos desde hace mucho tiempo un discurso de ese tipo. Un discurso que nos habla de atravesar todo obstáculo, todo límite, esta ideología de la transparencia no es muy vieja, es en apariencia bastante fácilmente determinable en su origen: aparece esencialmente con el desarrollo de la Tecnología.

Existe para mí una manera de orientarme en cuanto a los trabajos de los artistas, hubo para mí una exposición completamente esencial en Beaubourg en los años '90 que se llamó " *Hors limites*" (Fuera de los límites), una exposición extremadamente interesante que reflexionaba, sobre todo, sobre en qué el arte contemporáneo pone en cuestión la estructura del cuadro, la cuestión del marco. Los artistas mismos reflexionaban sobre esto, y una de las respuestas conocidas a esto son las instalaciones, que es una manera de plantear el arte saliendo de la noción del marco, pero, no era solo eso, sino también la salida del Arte contemporáneo de los museos, los artistas que van a hacer cosas en la naturaleza...

FF: Los centros comerciales como museos, como decía Andy Warhol...

Un discurso conquistador, una mirada conquistadora, que viene a ocupar el lugar de una mirada absoluta que existía antes, y que viene al mismo tiempo a suponer el final de lo que era la organización del mundo para los sujetos, lo que estaba en efecto sostenido por el lugar de la ventana, por el lugar del cuadro, que hacía que los sujetos pudieran estar en el lugar de ver y en el lugar de poder sustraerse a la mirada del Otro. Hoy se dice

GW: Exactamente, sobre todo la idea de que el marco había sido subvertido por los artistas contemporáneos, y que me parecía ser una manera de anunciar y de advertir sobre lo que estaba pasando desde el punto de vista de esta ideología de desarrollo de la Tecnología en sus posibilidades de abandonar la ventana en tanto que marco de la producción en el Arte contemporáneo, para hacerla substituir por lo que usted evocaba en su pregunta, es decir el "muro de las pantallas", el "muro de las pantallas" en lugar de las ventanas. Donde se encuentra, muy directamente y por razones puramente técnicas, por la gente que se ocupa de esto, se dice es el "muro de las pantallas" lo que busco como técnica supuesta de la visión total, de una visión total que permite verlo todo, todos los espacios del mundo por una mirada completamente deslocalizada. La pregunta que vuelve siempre, de una manera repetitiva es "¿Pero es que se puede ver todo lo que las cámaras ven?", ¿se puede en efecto tener imágenes de todo? Y se buscan en este momento soluciones técnicas a esto, se inventan máquinas que miran las pantallas, por ejemplo para los equipos de control en los parkings o en las ciudades, en Inglaterra, por ejemplo? Como no se puede ver todo lo que pasa se inventan máquinas que pueden identificar no solamente imágenes, sino también ruidos, si hay un ruido de vidrio que se rompe, la cámara va a darse vuelta, hay una luz que va a empezar a titilar, alguien será advertido y se va a ver. Se están fabricando programas informáticos para esto.

La división del sujeto me parece irreductible [...] pero toda la pregunta hoy es cómo ese sujeto, irreductible en su estructura, se encuentra con un discurso, con una ideología que pretende exactamente lo contrario. Que pretende abolir la dimensión, justamente, de la ventana, o su división como sujeto, o que pretende que todo puede ser visto.

"Se puede ver todo", lo que anuncia una deslocalización general de la mirada, y eso es lo que pienso como una ideología, y desde ese punto de vista la estructura sigue existiendo.

FF : En relación a lo que Lacan introducía en el *Seminario 11* sobre la "esquizia del ojo y de la mirada", si la mirada aparece hoy como mirada estratosferizada, "puesta en órbita", decía ya Lacan, en el ascenso al zénit del objeto a, vehiculizada por la Técnica; pero su libro señala algo más bien en relación al ojo que a la mirada en la civilización hipermoderna, y usted lo dice al principio de su libro, a un ojo sin sujeto, al ojo considerado casi en su estatuto de real... En *Fenêtres*, su libro precedente, hablaba usted más de la mirada, y en este libro del "ojo".

GW: Se trata aquí, en efecto, más de la reducción de la cuestión de la mirada que a la cuestión de la visión, que es una de las preocupaciones de la tecnología...

FF: Porque como usted decía, hay cámaras en todos lados, pero no hay nadie que pueda ver y controlar todo lo que hay que controlar. No hay ni individuo ni Amo que pueda controlar todo esto... Tiene que delegar la observación de las pantallas a ojos mecánicos...

GW: Ninguno, en efecto. Por eso hablaba de civilización de la mirada, pero de una mirada sin sujeto. Una mirada, en referencia a la mirada divina.

En lo que concierne a mis libros, es cierto que la repartición podría ser: en *Fenêtres* se trataba de la cuestión de la mirada, y en este libro la cuestión del ojo, estoy absolutamente de acuerdo. Pero es en efecto lo que la Tecnología pretendería dirigir. Que la cuestión de la mirada se mantenga es un hecho, ya que nuestra mirada es una mirada profundamente inmaterial. Hablo en el libro del "panoptismo", de la tradición del panóptico, y en ese sentido hay una continuidad con el libro precedente. Pero lo que me asombró es esta serie americana que me impresionó mucho, "Oz", sobre una prisión de alta seguridad, que practica una suerte de panoptismo en el sentido Benthamiano. Pero la sola diferencia es que la mirada, que en el Panóptico de Bentham era una mirada supuesta, no existe como tal en el sistema que pone en escena esta serie. Tenemos aquí un mundo enteramente transparente, en el cual la prisión y las celdas son de vidrio, completamente transparentes. Los guardias son completamente visibles por todo el mundo, lo que da uno de los peores lugares en lo que concierne a la violencia extrema, donde hay un asesinato en casi cada episodio, las redes entre los detenidos son completamente opacas, y como siempre en el mundo americano, nos da una idea de lo que es la sociedad a través la descripción de una prisión. Tenemos los grupos por comunidades, los blacks, los musulmanes, los neo-nazis, el comunitarismo absoluto, completamente opaco, la droga circulando por todos lados, y un mundo en el que no existe estrictamente ningún poder, aunque se encuentran encerrados y no salen nunca, la prisión se encuentra dominada por las comunidades y las redes que viven en ella. Esto en un sistema –supuesto ser– el sistema más desarrollado de control, todo es automatizado, las puertas se abren todas automáticamente, etc. y lo que se muestra es lo peor del desorden de la vida americana, es el reflejo de lo que es la sociedad americana hoy.

O sea que hay de un lado una continuidad, en realidad no hay nada nuevo, porque se continúa manifestamente pensando en los términos del siglo XIX, la realidad benthamiana, y la realidad es que este sistema no funciona más. Esta idea benthamiana de la mirada no funciona más, no hay ya esta idea de un poder ejercido por un voyeur central. Este ojo, tiene usted razón en esto, no puede asegurar en nada el mínimo control de lo que sea. Esta idea benthamiana que se aplica, se cae completamente, y es lo que esta serie muestra....

FF: Otra idea de su libro es que el "ojo universal" se emancipa en apariencia de la perspectiva que le daba al ojo humano su máxima potencia. Pero, como usted lo dijo más arriba, ¿no es esta emancipación una ilusión? ¿Es decir una emancipación de "puro semblante"? En relación a la oposición entre semblante y real, que estamos trabajando actualmente en miras del próximo Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, esta ilusión no es la que produce el semblante y que es la misma que usted describe, por ejemplo con Google-El Prado, es decir la visita virtual del museo, y cuando uno se acerca a un cuadro lo que aparece en lo más cercano es el Pixel y no ya el grano de la pintura. Se trata entonces de un "semblante de imagen", una imagen de una imagen y no ya una "imagen real": ¿estaría usted de acuerdo con una oposición de este tipo?

GW: Sí, sí, creo que es tan justo que es la fórmula que debería haber utilizado... Sí, es un semblante de imagen...

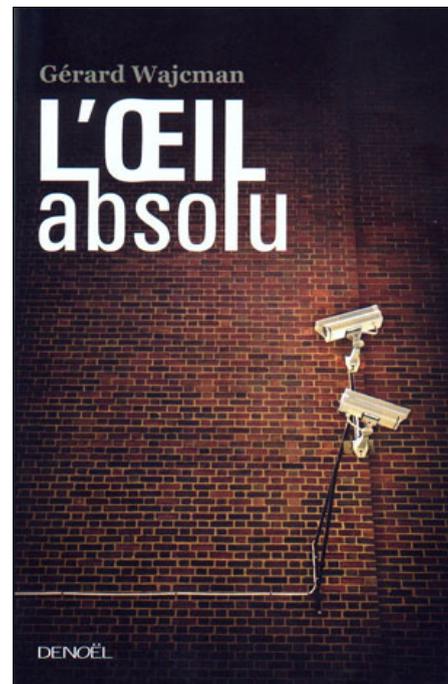
FF: El "muro de pantallas", por ejemplo, que usted describe, no es él mismo un muro de semblantes, en relación, por ejemplo, a la "barrera de sonido"... El muro de sonido es real, se lo puede atravesar, el muro de pantallas, no...

GW: Sí, estoy absolutamente de acuerdo...

FF: Lo que explica su decepción cuando se acerca al cuadro "Las meninas" de Velázquez, por ejemplo, y lo que encuentra en última imagen son los pixels...

...pregunta que vuelve siempre, de una manera repetitiva es "¿Pero es que se puede ver todo lo que las cámaras ven?", ¿se puede en efecto tener imágenes de todo? Y se buscan en este momento soluciones técnicas a esto, se inventan máquinas que miran las pantallas, por ejemplo para los equipos de control en los parkings o en las ciudades, en Inglaterra, por ejemplo?

GW: Sí, están los pixels. Lo que me preocupaba en esta historia y que estaba en resonancia con el origen de esta cuestión fue una invitación a un coloquio al que fui invitado al Museo del Louvre sobre "Santa Ana, la Virgen y el niño" de Leonardo. A la vez es un cuadro que me gusta mucho porque forma parte de la tradición analítica, una de nuestras referencias freudianas. Entonces me interesó asistir, retengo la fecha, y miro entonces el programa propuesto: el título es muy seductor, porque se trata de "El enigma de Sta. Ana, la virgen y el niño", y cuando se dice que se va a organizar un Coloquio sobre el enigma de este cuadro, uno se dice que seguramente se va a levantar un poco el velo sobre el enigma de este cuadro magnífico. Cuando voy alguien habla durante el primer cuarto de hora del Coloquio presentando el cuadro bajo el ángulo del "enigma", y a partir de la segunda intervención se habla del cuadro visto a la luz rasa través de los rayos X, el análisis químico de un rincón del cuadro, la parte trasera del cuadro sobre la que se descubrió un dibujo de Leonardo –un dibujo seguramente interesante– pero toda la idea es que la verdad del enigma de "Santa Ana, la Virgen y el niño" pertenece ahora a los laboratorios del Museo del Louvre. Es en esa lógica que la cuestión de Google me apareció terrible: mirar el cuadro lo más cerca posible, y para eso Google da los medios para mirar hasta los pixels del cuadro, lo que es en efecto y como usted dice, un "semblante de imagen" en relación a lo que es el cuadro tal como uno lo ve en un museo. Pero la idea es ir más allá de ese semblante, de los pixels, atravesar la tela misma del cuadro, para ir a ver lo que tiene de religioso en verdad, es decir una verdad del cuadro que se encuentra forzosamente más allá, y de la cual solo los medios técnicos de los que se dispone hoy podrán darnos la última verdad.



Entonces la primera reflexión que me vino es que incluso la Historia del Arte se encuentra desmontada en este proceso, ya que los cuadros no se miran ya con ojos que lo consideran como un objeto de pensamiento sobre el que se puede reflexionar, sino solamente con los instrumentos técnicos de los que se dispone. Y le he entonces hablado en ese momento a una amiga que es Conservadora del Louvre, a quien le hice leer ese pasaje de mi libro en que cuento esta historia del Coloquio, y el pasaje sobre Google-El Prado, y ella me dijo que parecía enfrentarme a un futuro oscuro que se anunciaría en el mundo del Arte y que es absolutamente falsa esta idea, ya que se trata de la actualidad. Que la gente que trabaja hoy en los museos reflexiona solamente de manera científica, y el análisis de los cuadros no se sitúa ya en la erudición histórica o estética, sino en el conocimiento técnico o tecnológico.

Así que se está cambiando la manera de ver un cuadro, incluso lo que fue un elemento esencial en mi formación, el libro de Daniel Arasse sobre *El detalle*, y hoy la cuestión del detalle se encuentra totalmente subvertida por el hecho que se puede ir mucho más allá del detalle a través de los medios técnicos, pero el estatuto de lo que se ve no es evidentemente nunca heterogéneo. Se dice, en lo que se ve en el cuadro, "Cuanto más cerca se ve, más se ve la verdad" y poco importa hoy construir una noción de lo que sería el detalle en Pintura, que era una noción fundamental para Daniel Arasse en la Historia del Arte, y que se sabe es la que interesaba a Freud, cuando compara al psicoanálisis a Morelli, a los trabajos sobre la Atribución, y él dice en el comienzo del texto sobre el Moisés de Miguel Ángel: "Pero sí, el psicoanálisis también, como Morelli, se interesa en el detalle", y dice algo más fuerte que eso, porque dice que el psicoanálisis se interesa en el "desecho (resto) de la observación", lo que es bastante formidable. Y hoy se nos explica que estaríamos más allá de toda cuestión de este tipo, estaríamos en la visión absurda de una imagen de la cual se piensa que va a liberarnos por ella misma y con los medios técnicos. Y entonces la verdad es que esta idea viene a destruir la idea de "mirada". Y por eso me ha sorprendido mucho que sea en el Museo del Prado que se haya hecho esta primera experiencia, en el museo en que se encuentra "Las Meninas" de Velázquez, que es una suerte de "monumento lacaniano de la pintura". El hecho que este cuadro nos presente en primer plano un cuadro dado vuelta, del cual Lacan dice "Es, en el fondo, como una carta vista de atrás en un juego de cartas, y que está permanentemente interrogando el deseo del Otro, ya que se quiere saber lo que hay detrás". Toda la cuestión, para nosotros, es que esa carta está siempre dada vuelta, y que la mirada se encuentra llamada por algo que está detrás, y que continuará sin cesar interrogándonos, solamente si se atraviesa el cuadro.

Es eso, no lo había aun pensado así, lo que hace Google ahora, y la ideología científica que se apropia de la Pintura es exactamente una respuesta que quiere operar un cortocircuito de la respuesta que da Lacan. Usted sabe eso tanto como yo, Lacan hace de "Las Meninas" una suerte de "matema del psicoanálisis", o en todo caso un matema del final de un análisis: hay en el cuadro algo absolutamente sorprendente (todo esto se encuentra en algunas clases del seminario sobre "El objeto del psicoanálisis"). Hay en el cuadro el hecho extraño del autorretrato de Velázquez, y la presencia en el cuadro –que no era absolutamente necesaria–, de otro personaje que se llama "Velázquez", que ha sido reconocido como siendo otro Velázquez, que no era de la misma familia del pintor, pero que ocupaba una función en la familia real de la época, y que es este personaje que se ve al fondo, completamente esencial en la estructura, un personaje vestido de negro que tiene un pié sobre un escalón, y que levanta una cortina, lo que no es en absoluto indiferente levanta con su mano una cortina, y es sobre él que el punto de fuga del cuadro se inscribe, el punto de fuga llega justo sobre su codo, y se puede fácilmente reconstruir la perspectiva del cuadro, el que va a salir de la escena. No me recuerdo exactamente cuál es la fórmula que Lacan utiliza, pero hay algo del tipo: "Este personaje es el que ve porque se encuentra en el fondo de la sala –entonces ve lo que hay sobre el cuadro dado vuelta que ha pintado Velázquez– y ahora que vi, ¿qué es lo que he visto?". Y se sabe cuál es la respuesta que Lacan da a la pregunta de Foucault: "¿Qué es lo que había pintado sobre el cuadro?". Foucault había respondido: "Es el rey y la reina", respuesta que da en *Las palabras y las cosas*. Pero Lacan da otra respuesta delante de Foucault, en 1966: "No es el rey y la reina, es el cuadro que nosotros estamos viendo". Y entonces el personaje que se encuentra en el fondo del cuadro, ha visto el cuadro dado vuelta que ha pintado Velázquez, y lo que ha visto es lo mismo que nosotros estamos viendo. Entonces ¿cuál es el beneficio? Desde un punto de vista puramente matemático, es cero: vemos el cuadro, y él también lo ha visto. Simplemente, todo lo que dice Lacan, es que para saber qué es lo mismo había que ir a ver. Y entonces hace de este personaje la división del sujeto, y salir de un análisis es haber pasado por otras vías que ir a ver atrás del cuadro, con instrumentos como los rayos X, de ir a ver lo que hay sobre el cuadro pintado por Velázquez, para ver que no había otra cosa a ver que lo que ya había visto, más allá de la carta dada vuelta, pero no podía saberlo sin haber ido a dar una vuelta del otro lado. Lacan modeliza esto sobre una banda de Moebius, diciendo que para la sublimación se hacen dos vueltas sobre la banda de Moebius y se encuentra del otro lado. Es este el camino del atravesamiento del fantasma. No es salir por la ventana, pero tampoco es ir a ver con rayos X lo que hay detrás del cuadro. ¡Es hacer este movimiento en un análisis, lo que supone que subjetivamente uno se va a encontrar en el lugar de este segundo Velázquez, cerca de la salida y decir adiós!

Por eso hablaba de civilización de la mirada, pero de una mirada sin sujeto. Una mirada, en referencia a la mirada divina.

Esta idea benthamiana de la mirada no funciona más, no hay ya esta idea de un poder ejercido por un voyeur central. Este ojo, tiene usted razón en esto, no puede asegurar en nada el mínimo control de lo que sea.

Y justamente la solución Google, la solución tecnológica, es intentar operar un cortocircuito de la respuesta lacaniana, aun si ni la conocen, ya que justamente la idea que excluye Lacan es la de atravesar el cuadro, cortar la tela, o atravesar el marco del cuadro, lo que para nosotros puede tener como versión la defenestración, atravesar la ventana para no atravesar el fantasma, se puede hacer como pasaje al acto. Los ingenieros de Google proponen otra cosa que el suicidio, pero...

FF: Pero es una forma de pasaje al acto, en relación a la Historia de la Pintura, atravesar el cuadro aunque sea con rayos X, pensando que así se obtendría alguna verdad respecto a un cuadro, en vez de detenerse en la superficie del cuadro buscando el detalle, pensando que la verdad está del otro lado de la tela...

GW: Sí, claro. La verdad estaría para los técnicos del otro lado del cuadro y que nada "haga mirada"; es decir para nosotros lo que ha hecho la potencia del cuadro de Velázquez es el valor que ha tenido para todo el mundo que ha pintado, y para la Historia de la Pintura misma; es por eso que se ha podido decir que es "La teología de la pintura", lo que creo es, desde un cierto punto de vista, perfectamente verdadero. Se trata de una mirada sobre la pintura misma. Constituye, este cuadro, una de las reflexiones más profundas que existen acerca de lo que es la pintura.

Este cuadro me parece completamente contemporáneo, pero hay más contemporáneos como esta pieza de Daniel Buren, que me había interesado extremadamente, una pieza de los años '70 que se llamaba "Pintura-figura", en la cual había tomado su pintura habitual, rayada, que no tiene importancia en sí en realidad, y la había puesto en varios museos. Buren recortaba su propia tela rayada a la medida de uno de los cuadros que se encontraba en el museo, y ponía esta tela detrás del cuadro. La sola manera entonces de verla, era porque entonces había un pequeño hilo que sobresalía de su tela, y entonces uno veía que había una tela detrás del cuadro, pero en general no se veía nada, y entonces había marcado sobre el cartón "Vlamyck" o "Picasso" y justo debajo "Daniel Buren", y uno buscaba dónde estaba el cuadro de Buren, y no se lo veía porque estaba debajo del cuadro de Vlamyck o Picasso. Y en el fondo era una suerte de demostración de que lo visible no es más que un laminado, una especie de laminado, y poner una tela detrás de cualquier cuadro en un museo es una manera de decir, que no hay nunca

...la primera reflexión que me vino es que incluso la Historia del Arte se encuentra desmontada en este proceso, ya que los cuadros no se miran ya con ojos que lo consideran como un objeto de pensamiento sobre el que se puede reflexionar, sino solamente con los instrumentos

nada más que velos, solo se trata de velos, se los levantará todo el tiempo estos velos, y detrás de los velos no hay en verdad más que otros velos, exactamente como en la historia de Zeuxis y Parrhassios que comenta Lacan. De alguna forma Buren es el Zeuxis y Parrhassios moderno. Si se le pregunta: "¿Qué has pintado?", él responderá: "He pintado un velo". Y no hay ninguna otra cosa. Así, la idea de levantar el velo no es más para Buren que descubrir que detrás hay otro velo, y detrás del velo está el muro, y detrás del muro hay otro muro. Y tenemos esto en la historia de la pintura contemporáneo, o en todo caso en una parte de la historia contemporánea.

técnicos de los que se dispone.

Y hoy se nos explica que estaríamos más allá de toda cuestión de este tipo, estaríamos en la visión absurda de una imagen de la cual se piensa que va a liberarnos por ella misma y con los medios técnicos. Y entonces la verdad es que esta idea viene a destruir la idea de "mirada".

Rayman había ya mostrado también esto pintando cuadros completamente blancos. Estas reflexiones profundas sobre la pintura yo creo que son profundamente lacanianas. Estos pintores son lacanianos: Velázquez es un gran pintor lacaniano, lo que no es difícil de decir después de Lacan, ya que Lacan dice incluso que Velázquez ha hecho un análisis, lo que es bastante decir de un tipo del siglo XVII! (risas) Y es muy cierto, y yo creo que es así... Me gustaría tomar esto completamente en serio, no lo he hecho pero me gustaría hacer este trabajo: en qué este cuadro testimonia que el acto mismo de la pintura –lo que era una verdadera cuestión para Lacan en un momento– se sitúa en el lugar de hacer lo que un análisis es capaz de hacer en un cierto número de años, y esto, dicho a propósito de Velázquez. De todos modos Lacan había dicho que todo el mundo era lacaniano, excepto Freud, lo que nos deja un margen bastante amplio... Que Velázquez lo sea no es muy sorprendente, lo que es más precisamente curioso es que quiere decir que "ha hecho un análisis". Pero que tenemos aquí un material lacaniano profundo sobre la cuestión del cuadro y de la mirada, eso es seguro...

FF: Bueno, habrá que escribir ese trabajo...

GW: Sí, sí, es cierto...

FF: Para seguir con el tema del arte contemporáneo y con la cuestión de "la mirada que sale del marco" como dice usted, hay un efecto de retorno sobre lo real del cuerpo en la representación contemporánea. Se ha vuelto ya casi banal de constatar que en el "body-art", en las performances, las instalaciones mismas, que ponen en escena la cuestión más del ojo, casi en su estatuto real, sin perspectiva. Los artistas hacen cada vez menos cuadros...

GW: Están volviendo muy fuertemente al cuadro... indestructible.

FF: Bueno, y entonces ¿cómo explica este retorno?, usted que dice que el marco parece haber explotado y la mirada haberse salido del cuadro

GW: ¡Se había pensado que el marco había explotado! En la exposición de la que le hablaba en Beaubourg que se llamaba "Hors-limites" se trataba de marcar algo de ese lado, efectivamente: la salida de todo tipo de límites, y como la cuestión de la salida de los límites me interesa mucho, intento reflexionar sobre esto. Se ha podido pensar que venía a firmar el final de la Pintura, y es por otro lado, un discurso que se ha sostenido. Yo nunca he creído verdaderamente en esto por razones que hacen a la potencia de la estructura lacaniana, si se puede decir así. La cuestión del marco y la cuestión de la ventana para Lacan me parecen aun actuales, aun cuando los artistas ponen esto en cuestión a través del "body-art", las instalaciones, el "land-art", etc. Pero lo que ponían en cuestión, para mí, no era tanto que la cuestión del marco había sido pasada, sino que inscribían en el Arte la dimensión de lo estaba pasando en nuestra sociedad, en esta voluntad justamente de franquear los límites de la ventana, de suprimir la ventana. Es eso lo que se mostraba, era aquella salida y no tanto la idea de que se había pasado esta dimensión. Por supuesto, siempre hay artistas que dicen "es el fin de la pintura", y se podría hacer un museo entero con los cuadros que se han llamado "El último cuadro", ¡es increíble cuántos artistas existen que han pintado "el último cuadro..."! Pero cuando se toma el movimiento en general, es más la sensibilidad, la premonición que estos artistas han tenido de que algo estaba en juego, justamente, del sueño de "hacer saltar el marco". No dice, en realidad, que el marco haya sido pasado.

...no lo había aun pensado así, lo que hace Google ahora, y la ideología científica que se apropia de la Pintura es exactamente una respuesta que quiere operar un cortocircuito de la respuesta que da Lacan.

Hoy hay un retorno a la pintura, pero evidentemente hay que medir las cosas sobre un lapso de tiempo mucho más largo que el que conocemos. Estuve en New York hace algunos meses paseando por el barrio de Chelsea, el barrio de las galerías más *up-to-date* y solo hay cuadros, no hay casi otra cosa que cuadros. Hay razones económicas en esto, de cálculo de los galeristas, ya que es más económico hacer cuadros que otra cosa. La crisis ha inducido también el retorno de la Pintura, porque es más fácil para la gente comprar cuadros que instalaciones con flores que hay que renovar cada tres días, y todo eso... Es muy complicado, pero creo que no es solo eso, no es solo un fenómeno de este tipo... Es un fenómeno mucho más profundo al que asistimos hoy.

Es este el camino del atravesamiento del fantasma. No es salir por la ventana, pero tampoco es ir a ver con rayos X lo que hay detrás del cuadro. ¡Es hacer este movimiento en un análisis, lo que supone que subjetivamente uno se va a encontrar en el lugar de este segundo Velázquez, cerca de la salida y decir adiós!

Pero creo que en los artistas es una forma de poner en juego esta extensión del "ojo universal", de hacer del "ojo universal" un objeto de Arte mismo, con la dimensión crítica que puede tener, incluso deliberadamente política en algunos. Hay un artista francés que me gusta mucho, Alain Declerc, que ha hecho una serie de fotos de lugares prohibidos en New York. Hay muchos lugares que está prohibido fotografiar en New York, los puentes, por ejemplo. Lo que es absurdo, porque los turistas en New York sacan muchas fotos de los puentes, pero en principio, está prohibido. Las prisiones, los edificios de la reserva federal, los comisarías, todo esto está prohibido. Y este artista, con cierta insolencia, ha hecho fotografías de estos lugares, y si la característica de estos lugares es que están evidentemente repletos de cámaras de control, ya que como está prohibido filmarlos se controla que nadie filme de este modo –hay varias prisiones en la ciudad, hay una en Ryckers, que es una pequeña isla al lado de Manhattan–. Y sacar fotos de los lugares prohibidos es fotografiar el sistema de control de estos lugares, es esto lo que se ve en estas fotos, ya que lo que se ve son solo muros, lo que no es muy apasionante... Pero lo que él hizo, y lo que encuentro interesante, es que no ha empleado los medios técnicos habituales, cámaras en miniatura o cámaras ocultas –yo mismo tengo una pequeña cámara y si paso por esta calle en New York estoy seguro que también podría

hacerlo...-. Pero Declerc no quiso justamente proceder así, ha querido romper con eso, y entonces construyó una cámara oscura, el aparato fotográfico más elemental. No la hizo en madera sino en plástico, con un agujero y una placa sensible que apoyaba entonces en el suelo, deviniendo él mismo muy visible, ya que se quedaba al lado de este aparato porque hay que calcular el tiempo de exposición de la imagen en la película. Fotografió entonces todos estos lugares, e hizo una exposición con todas estas fotos redondas, ya que el agujero de la caja es redondo. Y me parecía que era una manera de desafiar, no solamente físicamente –ya que él es alguien que ha desafiado físicamente ciertas situaciones en otras obras que ha hecho–, sino desafiar la interdicción, y creo que ha terminado por hacerse detener por la policía. Pero creo que es alguien que se ha confrontado a algo con la que la Historia del Arte ha sido marcada, y que podría decir que corresponde a la forma moderna del tratamiento por Caravaggio de la cabeza de medusa. La cabeza de Medusa pintada por

Caravaggio, un cuadro extremadamente interesante. Es decir enfrentar la mirada del Otro, porque para mí es un cuadro, en ciertos aspectos muy enigmático la cabeza de Medusa, un cuadro extremadamente interesante, que el pintor debía ofrecer a un príncipe de la época, un príncipe de Florencia, en su función protopática, es decir la cabeza de Medusa que se daba al Amo, es decir a Atenas, ya que Perseo entrega la cabeza de medusa a Atenea, quien pone la cabeza sobre su escudo, y cuando ella erige su escudo el ejército se encuentra petrificado. Es entonces una mirada del Poder, y Deleuze utiliza eso hoy, ya que fotografiar las cámaras de control de todos estos lugares era hacer de un cierto modo, como Caravaggio pintando, fijar la cabeza de Medusa sobre la tela.

FF: Una pregunta sobre el lugar del Amo, en lo que usted llama en su libro la "sociedad paranoica". Es que el secreto del Amo contemporáneo es que "Big Brother" en tanto tal no existe. "Big Brother" no correspondería a un régimen correspondiente a la sociedad totalitaria de Orwell, que como escritor comunista caricaturizaba, sino a lo que usted define como el estatuto paranoico de nuestra sociedad de control visual, donde detrás de las cámaras, no hay ningún ojo que mira, o hay simplemente un semejante que nos está mirando, pero entonces los lugares son intercambiables, ya que cualquiera de los ciudadanos puede encontrarse del otro lado de la cámara de videocontrol, en un esquema de tipo *a-a'*, imaginario, lo que contribuye aún más a la paranoicización de la sociedad, en un clima de sospecha que se pone en evidencia en cuanto no se somete a esta mirada. El Amo del que usted habla en el libro sin definirlo, en el fondo no existe...

GW: Sí, estoy de acuerdo.

Estas reflexiones profundas sobre la pintura yo creo que son profundamente lacanianas. Estos pintores son lacanianos: Velázquez es un gran pintor laciano, lo que no es difícil de decir después de Lacan, ya que Lacan dice incluso que Velázquez ha hecho un análisis...

FF: ...O el amo contemporáneo es la Tecnología, los dispositivos de la técnica como decía Heidegger, a los que los ciudadanos se someten en una suerte de "servidumbre voluntaria", contribuyendo cada uno con su parte de "Big brother" que cada uno lleva en sí...

GW: Sí, es cierto que me limité un poco cuando hablaba del Amo moderno en el libro, pero era completamente en ese sentido que lo evocaba....

FF: O sea que se trata más de un control de semblante, de un fantasma de control, que de un control efectivo...

GW: En efecto no tienen control sobre nada....

FF: ...Y como usted decía en su libro, evocando al jefe de la policía de Londres que termina confesando que el sistema de control de video de la ciudad es un "fiasco", y que se trata de algo tan poco real, que hay "que creer, como decía esta autoridad de la Policía, que funciona..."

GW: Sí, y que sea el tipo que es el jefe del video control de Londres que diga esto, ¡es increíble! Que lo digan los periodistas, las asociaciones de ciudadanos está bien, pero que sea el responsable de la cosa el que diga que no funciona... Además, he leído esta mañana en un sitio americano muy interesante que visito de vez en cuando, que alguien muy confiable acaba de decir que el uso de los drones en Afganistán por los americanos es un fracaso total. Yo creía que funcionaban, estos aviones con cámaras embarcadas, que son dirigidos desde los Estados Unidos, y parece que no...

FF: ¿Que no ven nada...?

GW: No, parece que han hecho estadísticas, y parece que no tienen el rendimiento que se esperaba.

FF: Pondrán quizás, ahora, falsas cámaras a cinco dólares, de las que usted habla en el libro, para hacer creer que los están mirando...

GW: ¡Sí! (risas). Estamos aún en Francia con la idea que es eso lo que hay que desarrollar, pero los americanos, que en esto son siempre los primeros, lo han experimentado ya, y demuestran que es un fracaso. Porque ahora quieren utilizar los drones en Francia para controlar el tráfico en las autopistas.

FF: Dos preguntas más. Usted habla en su libro de "la copulación entre la sociedad de control y la sociedad del espectáculo": lo señala a partir del hecho que la omni-presencia de la mirada y de las cámaras produce un empuje al exhibicionismo. Andy Warhol había ya hablado del "cuarto de hora de celebridad al que todo el mundo tendrá derecho", entonces quería saber qué puede usted decir acerca de la "sociedad del espectáculo". François Regnault en un bello artículo de "Elucidación" de hace unos años había criticado este término de Deleuze, diciendo que se trata de una "idea performativa", una idea que hace más bien surgir, el espectáculo, lo que parece denunciar... ¿Cuál es su posición?

GW: No contestaría rápidamente. Tengo mis ideas sobre esta cuestión, pero no quisiera contestar rápidamente ya que estoy trabajando actualmente sobre ello. La sociedad del espectáculo es efectivamente la otra vertiente de la cuestión de la mirada y de la sociedad de videocontrol. Que sea un performativo, estoy sí, de acuerdo.

Este es nuestro real, como lo digo en el libro, el de una reducción de todo lo real a la imagen, con esta consecuencia funesta que se ve, que todo lo que no posee imagen, no es entonces real, y es lo que me había ocupado durante un tiempo concerniente los campos de concentración. El psicoanálisis, desde este punto de vista, asegura la defensa de lo real...

FF: Usted habla de la "decadencia, o la ruina de lo real" a través la re-absorción de lo real en la imagen. Usted describe al final de su libro una absorción de lo real por la imagen, y es el tema principal de "Ventanas", su libro anterior. Lo que nos da el hecho que Hollywood aparezca como la realidad misma para algunas personas, en todo caso. Y por otro lado, el proyecto de la Ciencia Moderna fue inicialmente poder hacer pasar lo real a la cifra, poder contabilizarlo. Que lo simbólico permita controlar lo real. Jacques-Alain Miller señalaba esta ambición inicial de la Ciencia en relación al desarrollo reciente del cognitivismo. Pero es también el discurso sobre la evaluación, a la que usted hace mención en este libro. ¿Como sitúa entonces estas dos perspectivas? ¿se trata de dos perspectivas diferentes que se cruzarían eventualmente?

GW: Sí, sí, absolutamente. La Ciencia no es más "ciencia de lo real" como decía Lacan, sino una "Ciencia sin real", en el cientificismo, es decir una ideología. Porque la Ciencia es otra cosa. Pero se trata en efecto de una idea cientificista que gana mucho terreno en la Sociedad y que deviene una Cultura. Este es nuestro real, como lo digo en el libro, el de una reducción de todo lo real a la imagen, con esta consecuencia funesta que se ve, que todo lo que no posee imagen, no es entonces real, y es lo que me había ocupado durante un tiempo concerniente los campos de concentración. El psicoanálisis, desde este punto de vista, asegura la defensa de lo real...

FF: Y los artistas también, aparentemente...

GW: Y los artistas también. Creo que tenemos una solidaridad profunda con los artistas. No lo saben bien en muchos casos, ¡pero hay

La verdad estaría para los técnicos del otro lado del cuadro y que nada "haga mirada"...

La cuestión del marco y la cuestión de la ventana para Lacan me parecen aun actuales, aun cuando los artistas ponen esto en cuestión a través del "body-art", las instalaciones, el "land-art", etc.

que decírselos! (risas)