

Guillermo Yáñez Tapia

Imagen digital:
la “suspensión” de la distancia
categorial moderna
*[o cómo operar desde los
Estudios Visuales en
la postmodernidad]*

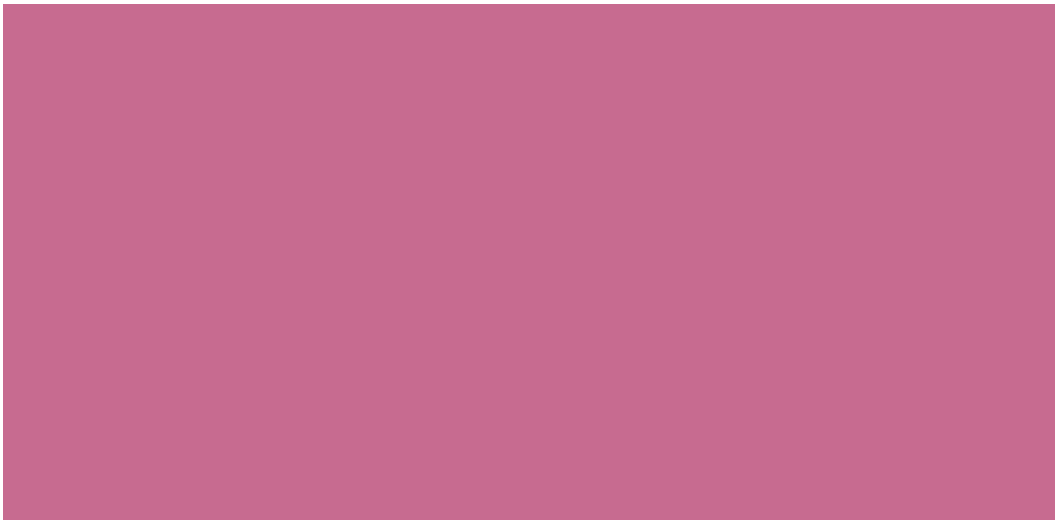
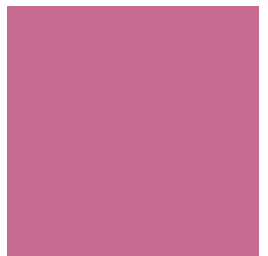
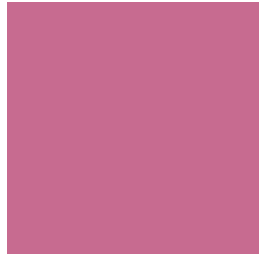


Imagen digital: la “suspensión” de la distancia categorial moderna

[o cómo operar desde los Estudios Visuales en la postmodernidad]

Guillermo Yáñez Tapia

“La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en un lugar de su aparición única su aparición masiva.”
Walter Benjamin [1]

“El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre personas mediatizada por las imágenes.”
Guy Debord [2]

“[...] el punto de partida de los Estudios Visuales sería [...] la convicción de que ni existe tal pureza fenoménica de lo visual en ámbito alguno ni aún en su designio existe nada abordable como tal naturaleza. Sino únicamente al contrario, como resultado -y aun como agenciamiento- de una producción predominantemente cultural, efecto del trabajo del signo que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica, y que nunca se da por tanto en estado puro, sino justamente bajo uno u otro condicionamiento simbólico específico.”
José Luis Brea [3]

[introducción]

En el afán de establecer la cuestión estética en tiempos del Dispositivo-Ciberespacio (D-C) para la imagen desde los Estudios Visuales (EV), se hace necesario articular un análisis en torno a la manera en que la imagen, en cuanto imagen técnico-digital y superficie significativa culturalmente, ha trastocado la representación. La relación estética con la superficie-imagen se ha dispuesto distinta ontológicamente en la disposición abierta por el dispositivo digital. El dispositivo digital se trastoca en cuanto Red de conexiones en D-C articulado desde cada nodo; *“un ordenador cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna parte, un ordenador hipertextual, disperso, viviente, abundante,*

inacabado, virtual; un ordenador de Babel: el mismísimo ciberespacio.”[4] Pero esta disposición no es otra cosa que el control de la visualidad moderna, en su insuficiencia, por el de una superficie representacional que evite la circulación de sentido fuera del cálculo estadístico. En el exceso representacional hay una disminución del sentido abierto dispuesto en la incertidumbre de la distancia categorial en que habitaba el mundo de la modernidad. La posmodernidad es la estrategia conservadora y reaccionaria de la misma modernidad por reproducir culturalmente, en el capitalismo tardío, su exceso con el fin de alejar el descontrol semántico de un mundo distante por medio de su infinita actualización representativa.

En el despliegue de la imagen técnica y su reproductibilidad veía Benjamin una aproximación del objeto hacia las masas y de éstas hacia él. Intuía que “*la extracción del objeto fuera de su cobertura*” aurática hacía de éste una cercanía que permitía apropiarse del mismo en la exhibición. La fractura definitiva de la unicidad abría el “*sentido para lo homogéneo en el mundo*”. Sin embargo, no alcanza a ver en dicha estrategia el afán de la modernidad por desembarazarse de ella misma; ésta quiere alcanzar con la imagen técnica el punto sin retorno hacia la posmodernidad, hacia una estética de la superficie autosuficiente ontológicamente. La fotografía y el cine corresponderían a la primera imagen técnica; el vídeo a la segunda en su distribución electrónica y la imagen digital la tercera en su autosuficiencia ontológica inmersiva en un ciberespacio fuera del tiempo histórico por la velocidad excesiva (ubicuidad) para la ubicación en sus distintos nodos. Es solamente con la imagen en el dispositivo digital en donde ésta alcanza una superficie capaz de olvidar el objeto por el exceso de su representación. La imagen digital olvida al referente para abrirse como manifestación fenoménica (*aparecer*) de su propio sustento (*ser*): el database. Un acceso al database que determina culturalmente la superficie como representación. Todo está a disposición del usuario por lo que el objeto termina por acercarse en la posibilidad de actualizarse en tiempo *real* y esa posibilidad elimina la velocidad y con ello el espacio. Lo representado en la superficie digital no es más que su misma autosuficiencia de ser recuperada cuando se quiera. El objeto ha sido arrancado de su cobertura; no es necesario en la representación digital sino como superficie autosuficiente. El mundo ya no es melancolía, está dispuesto en la base de datos y se recupera desde el simulacro de inmersión. La distancia se ha perdido en la corrección óptica sustentada informáticamente. Cuando todo es susceptible de ser digitalizado, nada queda en la lejanía sino que es posible de ser *alcanzado* en cualquier nodo de la red en el D-C. La ubicuidad

dada por la inmersión interactiva ha hecho de la Historia un recuento in-imaginable porque ha sido representado en la totalidad archivada. Lo histórico en la modernidad únicamente es posible en su lejanía, en la distancia. La postmodernidad, artilugio de la subjetividad moderna, ha hecho del *tiempo suspendido* una superficie que se recupera una y otra vez como telón de fondo del capitalismo tardío.

[el desplazamiento en la superficie: de la distancia crítica categorial (el arte) al artilugio de la postmodernidad (la imagen digital)]

El arte en la posmodernidad ya no opera como modo de articulación en que lo visual se constituye en cuanto superficie crítica. La visualidad crítica del arte en la modernidad requería necesariamente de una reflexión que hacía de la imagen una superficie descubierta en su transparencia aparente; requería ser pensada como una estrategia política que buscaba establecer de qué manera para quien la imagine se tornaba una apertura de sentido; un mundo habitable desde la interposición de dicha apertura de sentido. Operar del arte desde una epistemología que hacía de lo político del sentido el dispositivo por medio del cual comprender la visualidad moderna en la estrategia de desmantelarla en su opacidad. Mediar en la distancia crítica categorial, sin embargo, es lo peculiar de la manera de habitar del sujeto moderno. El mundo se aparecía para la modernidad siempre en la mediación de algo que nos permitía integrar el significado a todo eso en que se caía en cuenta en la distancia. La representación que se hace del mundo modernamente tiene dos momentos: uno, el dado por la experiencia que se tenía con lo que se nos presenta, con el despliegue fenoménico; el otro dado en la representación que se hacía de la experiencia: la imagen. Estos dos momentos no eran sucesivos, eran momentos en una relación: la de la distancia. La imagen como representación es una de las maneras por la que la modernidad se ha relacionado con el mundo, o por lo menos con la posibilidad de una apertura de sentido que responda a lo Real en la imposibilidad de representarlo; el sentido puesto en la imagen tiene relación con la capacidad de ésta para representar coherentemente lo que la modernidad imaginaba del mundo en cuanto distancia e insuficiencia. La imagen moderna busca antes que nada una técnica estratégica para superar la lejanía aurática del *mundo-en-sí* para el sujeto. La imagen técnica, en cuanto imagen no sujeta al aparato categorial moderno, sería la puesta en escena de la modernidad en cuanto intento por salir de los límites del sujeto categorial, pero a la vez como manifestación misma de la estructura categorial que hace posible éste salir; “*para la denominada filosofía del sujeto, la tarea de comprender lo trascendente es el trabajo teórico de comprender el propio*

estar en la subjetividad abierta a lo trascendente, como el orden del mismo (orden de lo trascendente en la representación) [5].

La posibilidad de indagar en la superficie de la imagen técnica, especialmente en la generada por el dispositivo digital, permite establecer de qué manera se ha trastocado la cuestión ontológica de la representación y, por lo posible éste salir, de la nueva disposición estética que termina por *suspender* el valor de lo estético universal heredado del arte en una estética alienada del objeto y funcional a la estrategia de la modernidad que, por medio de su artilugio postmodernista, inserta en el modo de producción tardío del capital una saturación representacional.

Para llevar a cabo la tarea de cómo opera el arte es preciso establecer el modo en que ontológicamente se entiende la superficie en éste, especialmente de Marcel Duchamp en adelante, y cómo esta manera de abordar el arte era una cuestión, como cualquier otra de la visualidad, de abordar culturalmente la constitución ontológica de la superficie misma. Una vez realizado esto, hacer la misma operación respecto de la representación en la superficie del D-C, artilugio fundamental de la postmodernidad en la tarea de hacer colisionar la estrategia de la *distancia* modernista. Dicha comparación permitirá establecer de qué modo se ubican, tanto el arte como la superficie generada por el D-C, en la nueva disposición estética de una postmodernidad que busca acabar con la Historia para multiplicarse, hiperreproducirse a sí misma en la perpetua actualización: la mercancía espectacularizada de Debord.

La distancia crítica alcanzada por Duchamp respecto del objeto-arte no es inicio del arte contemporáneo en su supuesta línea evolutiva, más bien se trata del punto culmine en la estrategia del arte por situarse a sí mismo en su autoconciencia, de establecerse definitivamente como arte, pero un arte que da cuenta de su separación definitiva de la praxis social. La superficie se hace opaca y deja al descubierto la institución que no es socavada, sino que más íntimamente aceptada como tal. El arte se muestra en su operatividad, en la disposición de su propio dispositivo que lo constituye: su distancia crítica. Pero la distancia crítica no es otra cosa que la distancia categorial de la subjetividad moderna. Una subjetividad que aparece envuelta en un sentido que fractura lo premoderno; Descartes deja al mundo como un escenario del cual hay que dudar; un paisaje incierto que nos ocurre a nosotros (sujetos) que nos enfrentamos a la obligación de hacer del mundo algo posible, pero siempre ajeno a nosotros. El mundo moderno es un sentido que nos deja

arrojados a nuestra subjetividad como incertidumbre, “*desde entonces, los seres humanos de la época moderna tuvieron que aprender a arreglárselas para existir como una pepita sin cáscara*”[6]. El arte sitúa su cuerpo ontológico en una distancia respecto de la superficie para establecer una verdad trascendente, una verdad conceptual que intenta establecer las dudas respecto de la representación. El arte, en su modo conceptual autoconsciente, no es otra cosa que el discurso definitivo de la autonomía universalista del arte occidental. Se trata de establecer la sospecha como la resistencia a la modernidad, pero en verdad no se trata más que de un movimiento conservador que hace de la distancia categorial un arma que no podrá nunca ser crítica por su autonomía distanciada de manera definitiva del espacio social. El arte se hace marginal para enarbolar la crítica pero termina marginándose en museos-galerías que nadie reconoce y pocos visitan. Duchamp sabe de la inutilidad de su gesto y se retira. Warhol en cambio lo reproduce, lo hace mercancía y confusión. No se trata de una cuestión valorativa, sino de ver en ese gesto el de un arte que se ufana en una superficie incomprensible por establecerse en una especie de solipsismo autoflagelante que a lo social parece no importar más que como un espectáculo del margen o mercancía cultural.

Lo ontológico de la superficie en el arte apunta siempre a la falta, a eso que nunca alcanza a ser representado, eso que escapa, en su trascendencia, la posibilidad de ser dicho. Se trata de rodear lo Real lacaniano para nunca ser puesto en la representación y decir que en eso que no está se ubica lo realmente representado: la nostalgia por lo no capturado en su distancia. La opacidad de la superficie en el arte como estrategia tiene su base en lo sublime. A pesar del discurso de haber superado lo romántico, todo el arte contemporáneo trabaja en esa dirección. Aquello inasible, aquello imposible de abarcar en el gesto sino en su fracaso, la estupefacción del horror que no puede ser narrado, la transparencia de ese “*aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar*”[7]. El arte nunca ha abandonado la modernidad que lo estableció, que lo determinó estéticamente desde Kant en adelante. Una modernidad que hizo de la superficie del arte una conservación permanente de la distancia en cuanto posibilidad de aproximación crítica. En esta paradoja se mueve el arte. Intenta dismantelar a la modernidad a partir de un aparato categorial que lo determina, en cuanto estética moderna, y más que resistir lo que hace es reproducir las condiciones ontológicas del dispositivo moderno.

Dadas estas condiciones del arte no es extraño suponer su rechazo radical a la primera

imagen técnica (fotografía, cine) y cuando definitivamente las integra no hace otra cosa que sospechar de su superficie, hacerla opaca y establecer la incapacidad de ésta para representar la verdad como trascendente. El arte siempre busca la profundidad no representada en la superficie y la cercanía que ofrece la reproducción técnica no hace más que levantar sospecha respecto de esta aparente aproximación al objeto fuera de su cobertura. El mundo para el arte, como se dijo, es la incapacidad permanente de superar la distancia; se trata del gesto melancólico de una superficie siempre insuficiente.

Entender la inoperatividad ontológica de la superficie de la representación en el arte únicamente puede darse desde el contrastarla con la disposición estética abierta por el D-C. En esta última se trata precisamente de suspender la distancia moderna; de articular una postmodernidad que se acerca al objeto en el exceso de su representación. Sacarlo de su cobertura por medio de la alienación por el exceso representacional. La postmodernidad abandona el proyecto teleológico de la modernidad, impulsada por esta última ante su incapacidad de salir del círculo vicioso de una dualidad nunca coincidente en el *ser/aparecer*, y busca abandonar el territorio imposible de ser representado por medio del acceso a la actualización permanente en su representación. La superficie postmoderna es una superficie que abre la profundidad como una cualidad propia de la superficie. La espectacularidad pasiva de la primera imagen técnica es corregida en la espectacularidad inmersiva que abre la superficie ofrecida por el *database*. El espectáculo comienza con la apertura de las máquinas visuales, con su mostrarse como posible de ser habitadas en su interior. El espectáculo es la anulación del *mundo* por medio de su sustitución calculada y excedida, por la suspensión alienada en la imagen técnica. El espectáculo digital hace que en la superficie inmersiva ya no sea necesario *referir* a ningún mundo trascendente. El objeto en la estética digital es información hecha espectáculo, el objeto se muestra en cuanto superficie representacional como un estadio de alienación que no elimina la distancia, la esconde, la suspende en el culto al fenómeno superficial inmersivo, a su articulación como objeto *espectacular* que hace de la praxis social puro simulacro nodal. La superficie digital se abre a un referente constitutivo: la información programada. La superficie del D-C es autosuficiente ontológicamente porque ha generado su independencia en su propio exceso, "*el espectáculo no conduce a ninguna parte, salvo a sí mismo*"[8]; toda referencia de la representación digital en cuanto superficie (*aparecer*) se encuentra en sí misma, en su sustento informático (*ser*).

Otra cuestión de la superficie digital es que en su exceso termina por hacer del ejercicio semiótico una fijación de sentido, alienación del signo, por medio de la repetición intranscendente. El sentido es ahogado en la repetición. No se trata de esconder la verdad, sino de articular una que siempre no escape a los límites del sentido abierto por la disposición estética del D-C. La verdad ya no es nostalgia, sino presencia actualizada, medible, hecha estadística; lo que hay más allá de la superficie acumulada en su exceso no importa, porque de ello ha sido hecho un modelo matemático recuperable por el sistema una y otra vez sin necesidad de echar mano de la matriz original que pudiera pensarse como aquello trascendente que lo hizo posible. La semiosis -si es posible establecer algo como eso en una superficie autosuficiente ontológicamente- únicamente será operativa en el significante porque su significado es un modelo matemático programado que hace de la alienación de lo referido algo puesto en juego en la misma superficie.

La alienación del objeto en la superficie digital hay que pensarlo desde la disposición que abre: un objeto fuera de su cobertura en la representación excesiva que suspende la distancia categorial moderna. En una disposición estética como esa nada tiene preponderancia visual. Tan sólo el exponencial crecimiento de imágenes saturando el D-C. La construcción de significado subjetivo en dicha superficie anula la distancia crítica heredada por el arte del dispositivo moderno. La disposición crítica se anula y únicamente pasa a ser un ítem visual más en la maraña nodal de la red. La operatividad del D-C es su capacidad para hacer de sí mismo una vacuidad autoreferente saturada de representación. Entender esto no sólo provocaría los “*estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad*”[9] en el artificio de la postmodernidad, sino que permite establecer qué y cómo es permitido hacer imagen en la disposición abierta por el dispositivo. La imagen en la superficie digital ha sepultado el proyecto teleológico modernista bajo un proyecto de inmanencia en su alienación; el fin de la historia como la suspensión de lo temporal en el exceso representacional que impide pensar al mundo en la distancia, sino que el mundo se habita en la alienación de un capitalismo tardío que busca hacer de su estrategia un proyecto simulacral permanente. No se trata de buscar en la nostalgia por la distancia crítica del aparato categorial de la subjetividad moderna, sino de ver de que manera la modernidad se desembaraza de sí misma por medio de un acto que la suspende de manera estratégica. El proyecto posmoderno del capitalismo tardío quiere hacer del objeto un *sentido para lo homogéneo en el mundo* en una superficie que oblitera la distancia en el cálculo informático. El objeto ha sido capturado del único modo posible: como alienación

de un objeto en su hiperrepresentación. El arte ha muerto porque es imposible que sea autónomo en la disposición estética abierta por el D-C y la disposición estética de un dispositivo es el despliegue de sí mismo, en cuanto articulación ontológica, en la posibilidad de construir espacios que sean esferas “*sistémico-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior*”^[10].

[la superficie postmoderna como autonomía]

La superficie ha hecho de la distancia alienada del objeto su profundidad. “*El mundo, pues, pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una piel lustrosa, una ilusión estereoscópica, una avalancha de ilusiones filmicas sin densidad. Pero esta experiencia ¿es ahora terrorífica, o es jubilosa?*”^[11]. Pero qué es lo que lleva a una superficie a transformarse en el territorio dejando de lado toda referencia a un mundo desplegado en la obviedad de la experiencia. La *superficialidad de una superficie* en la postmodernidad requiere de cierta prevalencia en el relieve para que ésta se despliegue de la misma manera en que solía hacerlo el mundo. El mundo ya no se abre a nosotros, es la superficie la que se encarga de completar el simulacro por medio de permitir penetrar en ella. El mundo no se encuentra bajo la superficie del signo. Es el signo el que ha dado profundidad a su materialidad como mundo. La superficie refleja su límite como posibilidad de operar con un sentido en el que es posible no ver más allá de sí misma permitiendo que el objeto únicamente aparezca como representación hiperreproducida. Todo lo que el signo significa empieza y termina en sí mismo de manera tal que no es necesario indicar nada en el mundo. La superficie del signo en la modernidad solía referir a una parte del mundo, ubicarse en un punto-espacial. “*El objeto espacial debe encontrarse en el espacio infinito. (El punto espacial es un lugar argumental).*”^[12]. En este sentido, el mundo se podía abordar desde la dirección ofrecida por el mapa *sígnico*; verdadera esfera de sentido que hace posible situar una dirección que iba desde la superficie hasta lo referido en el espacio del mundo. Da lo mismo si esta referencia era física o metafísica. El sentido del signo no era sino su sujeción a un sentido trascendente que validaba la materialidad mediadora: esfera de sentido instalada para autorizar la articulación de los signos en el mundo que habitaba la modernidad.

“La esfera es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales. Como

habitar significa siempre ya formar esferas, tanto en lo pequeño como en lo grande, los seres humanos son los seres que erigen mundos redondos y cuya mirada se mueve dentro de horizontes. Vivir en esferas significa generar la dimensión que pueda contener seres humanos.”[13]

Pero la aparición de la superficie como signo autónomo indica la fractura del referente, el abandono de la esfera moderna. Lo referido después de la modernidad es la superficie de la esfera que hace del mundo propuesto por ella algo que indagar sin pensar en el mundo como trascendencia o su vinculación semiótica.

“Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio –PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS-.”[14]

¿Pero en qué contexto se sitúa una visualidad como ésta? Es en el momento de la imagen y su reproductibilidad técnica. Una reproductibilidad técnica que partió con la fotografía, el cine y el vídeo, pero que es con el dispositivo digital donde alcanza una autonomía de control que le permite concentrarse en su superficie; esto para lograr escapar del referente y por lo tanto del mundo. Lo visual retruoca el sentido de la mirada para abrir la superficie como posibilidad de lectura autónoma, como plano que abre un espacio significativo a pesar de su materialidad autoreferida en su exceso hiperreproductivo. Es el momento en que la imagen fractura su aura referencial, en la que el arte es arrastrado a un espacio desarticulado en su ontología moderna por la hiperreproducción. Se deposita sobre la *obra de arte* la mirada distraída, la mirada des-interesada que la hace aparecer como un sentido que nada tiene que ver con el mundo que habitaba, el mundo de la modernidad; el arte se hace simplemente superficie de un discurso que lo desconoce en su modo de operar y lo arroja como otra superficie lustrosa en el exceso visual.

“La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello único. Así es como se manifiesta en el campo de

lo visible aquello que en el campo de la teoría se presenta como un incremento en la importancia de la estadística. La orientación de la realidad hacia las masas y de la masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar."[15]

El mundo se articula fuera de su distancia; la esencia, el *ser*, son desaforados por la materialidad de una superficie que se solaza en sí misma; se habita el mapa, se hace sentido de él gracias al desarrollo de la máquina visual; una máquina que re-configura la mirada para hacerla habitar en la fotografía, el cine, el vídeo y lo digital. La máquina visual abandona el mundo porque no lo refiere, lo reconstruye. La máquina visual se sitúa como superficie que dirige la mirada hacia sí misma, la hace sentido en la apertura de esta superficie como mundo autosuficiente. El mundo de la superficie en la imagen derivada de la máquina visual es un mundo que habita la obviedad exagerada, la satura y termina por reemplazar al referente.

“Dentro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar- está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica.”[16]

La ocurrencia de un mapa que se hace territorio y que deja cualquier referencia fuera de la posibilidad de imaginarlo, o por lo menos de hacerlo visible, tiene que ver con que la modernidad se ha fracturado a sí misma en su estrategia de *autosuspenderse*. Pero esta fractura no ocurre fuera de un proceso más general, el capitalismo, sino que más bien hay en el interior de éste una readecuación del sistema que permite el control del signo. La fractura no funciona como aislamiento de las partes o modificación para una continuidad, sino que se trata de una resemantización del signo por medio de la irrupción masiva de la imagen. La imagen como sentido se vacía del referente -sentido del discurso de la modernidad- para establecerse ella misma, en cuanto superficie lisa y llana, como una posibilidad de sentido que es controlada en su proliferación, en su multiplicación hasta desaparecer de la mirada interpretativa para situarse en la pura sensación, en el simple mirar distraído que se instala más allá de la modernidad. La modernidad es un discurso posible, un relato que hace aparecer a la imagen como una posibilidad en que un mundo, en su distancia, es factible de ser representado. El mundo moderno tenía un vínculo con

lo que refería. Pero cuando la máquina visual se encargó de *reproducir* lo visual, la distancia respecto del territorio representado comienza a crecer cada vez más hasta alienarse como separación insalvable sino en la misma superficie saturada. Se ha de pensar en la autonomía de sentido encerrado en la fotografía y en el cine, pero sobre todo en la autonomía de sentido de lo *interactivo digital*. La estética de este tipo de imágenes deviene distinta; más abierta, en apariencia, pero también más cerrada sobre sí misma. En este sentido, la *nueva configuración* de la mirada nos deja en un nuevo centro de algo por precisar. Esta configuración se le ha dado en llamar postmodernidad.

“Tan inmersos estamos en sus volúmenes repletos y saturados que nuestros cuerpos, ahora postmodernos, han sido despojados de coordenadas espaciales y son incapaces de distanciarse en la práctica (y menos aún en la teoría); mientras, ya se ha observado que la prodigiosa expansión del capital multinacional termina por penetrar y colonizar esos mismos enclaves precapitalistas (Naturaleza e Inconciente) que constituían apoyos arquimédicos y extraterritoriales para la eficacia crítica.”[17]

¿Pero en que afecta el situar lo visual al interior de una articulación estratégica como la postmodernidad? ¿Qué pasa con el arte y su Historia? ¿Desde dónde se construye la mirada y en qué situación queda el arte como actividad elevada que sobrepasaba críticamente la mirada distraída?

Se ha forjado un repensar el problema de la visualidad y con ello la situación del arte. Ya no basta con limitar lo artístico de lo no artístico. Duchamp y compañía parecen haberlo dejado en claro. Los límites del arte son construcciones que se insertan en articulaciones de sentido que los hacen aparecer como naturales. Para ello ha ocurrido el posicionamiento de lo maquinal como base de cualquier posible visualidad. La actividad crítica de lo artístico elevado ha mostrado su carácter fetichista y ha desplazado la mirada hacia la superficie como tal. Ya no puede haber esencia en lo artístico porque inclusive esto ha caído presa de la superficie, de la indiferencia de la reproductibilidad técnica de la imagen y de lo artístico. Pero para apreciar esto hay que saber que algo ha ocurrido con las valoraciones estéticas que teníamos de lo que considerábamos artístico.

“El tipo de análisis en que se basa la identificación de determinados artefactos como arte, concierne no solamente a instituciones como museos, colecciones, el mercado de arte o la crítica periodística, sino también a ideologías y sistemas de valores.”[18]

Ya no se trata de entender al arte como la manifestación del genio creador, el acto comunicador de la obra o la interpretación del texto. Se trata de comprender que el arte tiene una ubicación como relato y que al interior de dicho relato se situó algo que parece de perogrullo pero no lo es: la autonomía del arte.

“Aunque las obras de arte poseen estructuras que determinan su recepción, calidades diseñadas para inducir ciertas reacciones entre sus receptores, el valor que se les asigna en las distintas épocas depende de las circunstancias sociales y culturales de quienes las aprecian”[19].

Y que por cierto son los que constituyen también el grupo institucional que las determina como tal. Y es necesario tener en consideración esto para poder comprender el desplazamiento desde lo moderno hacia lo postmoderno. Es que en lo postmoderno abre *“la aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades(...)”*[20]. Una superficialidad que desmaterializa el signo, lo hace perder toda referencia para únicamente dirigirse a sí mismo de manera que la visualidad se torna autosuficiente, retórica y esquizoide.

En una mirada saturada de superficies es imposible hacer Historia. El arte, como toda la mirada, se ha perdido para siempre en un vagar saturado sobre superficies luminosas que únicamente se dirige a la profundidad virtual que es capaz de simular. En la simulación del mapa como territorio hay únicamente presente, un punto actual que se expande sobre sí mismo, no sobre la Historia.

“Optar por lo cultural frente a lo histórico (lo que Jameson llama el giro cultural) garantiza, sobre todo en el contexto académico, un espacio de movilidad que, si bien no hace especialistas (en Historia del arte medieval o renacentista), sí que crea modelos o pautas de trabajo comunes (más allá de las cronologías, de las épocas, de las tendencias), que interconexionan el objeto visual y el contexto y esencialmente parten del supuesto de que lo importante no es tanto desvelar el significado de las imágenes aisladas, sino desvelar las complicidades entre el poder y las imágenes, por encima de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos.”[21]

Cuando lo artístico pierde su *ser* lo pierde porque la mirada ha sustraído la posibilidad de reconocer lo esencial y no lo reconoce porque ya no pertenece al relato que lo hizo posible. La mirada es situada fuera de la esfera de sentido que hacía posible la mirada ontológica. No hay Historia, no hay Ontología, no hay arte diferenciado de lo que no lo es. “*La diferencia fundamental entre el 'arte en su fase crítica' y el 'arte en su fase poscrítica' es, consecuentemente, la pérdida de lo 'no artístico' como 'fondo de polución' en el que llevar a cabo una 'afirmación negativa'.*”[22] El arte es consumido por la superficialidad, es puesto en la dinámica de una postmodernidad que se preocupa de insertar la visualidad como una hegemonía, como un producto de la globalización que deja a la mirada sujeta a la virtualidad de una dinámica por saturación. La mirada *ve* demasiado por lo que no es capaz de acusar la diferencia. Entender el dominio de la mirada como un control de la diferencia puede ayudar a situar el arte como una imposibilidad en el relato postmoderno. Pero aquí no hablamos de una imposibilidad moralizante, sino más bien de una re-adecuación, como ya dijimos, del sentido del relato que deja de lado toda posibilidad crítica moderna. La crítica de lo visual no es ya un campo para el arte, sino más bien para una comprensión cultural de lo visual como una sujeción a ciertos controles que necesita imponer el relato postmoderno del capitalismo tardío.

[la superficie como autocomplacencia del capitalismo tardío]

A modo de conclusión se puede afirmar que entender la visualidad en el artilugio de la modernidad -lo post- es entenderla desde la construcción ontológica de la visibilidad que ésta logra por medio del D-C. El mundo no desaparece; más exactamente reaparece como saturación de mapas que se actualizan al abrirse inmersivamente, en cuanto database, haciendo olvidar (alienar) el territorio moderno. En este sentido es el capitalismo tardío el que se ufana en dicha superficie de su propia condición sin complejos de ninguna especie. Es mediante esta saturación de su propia condición que instala una superficie que se encarga de establecer las condiciones necesarias para su propia reproducción cultural. La imagen-superficie autosuficiente ontológicamente no hace otra cosa que acabar con la incertidumbre de un mundo desplegado en la distancia y se ofrece como la propia condición necesaria para la instalación de un objeto enajenado para su mejor administración del sentido. El dispositivo digital abre una disposición que no hace otra cosa que suspender la Historia en su perpetua repetición como pantalla de un mundo articulado en el database: el mundo únicamente es la representación como saturación de una apertura de sentido administrada por el programa del D-C. La postmodernidad es la superficie de un proyecto que busca hacer de la imagen una profundidad radicada no en la distancia trascendental, sino en la administración estadística de la semiosis social. El consumo del espectáculo es

la participación en la apropiación de un objeto enajenado de su cobertura por medio el continuo despliegue de la imagen calculada de la pantalla inmersiva del D-C. En este consumo se busca separar definitivamente al espectador de su experiencia como sujeto moderno. La realidad es el fin de la postmodernidad; una realidad que se precia de ser ella misma en su representación, en su abandono definitivo de un mundo trascendente: ontología materialista de una superficie autopreservante.

“Cada noción fijada de este modo no tiene más sentido que la transición a su opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual.” [23]

La realidad se juega en la pantalla del capitalismo tardío y es por medio de esta pantalla que se hace de la globalización para congelar, en el exceso de la superficie autónoma, cualquier trascendencia crítica. El arte en estas condiciones está condenado a su desaparición porque la superficie postmoderna en su salida cultural de emergencia del modernismo hace de su propia superficie una realidad coincidente consigo misma, no trascendente. El concepto es enajenado del objeto por medio de su representación permanente y el arte se vuelve inoperante en su aislamiento aurático. El arte en su disposición crítica sustentada en la distancia categorial de la subjetividad moderna no puede alterar la administración del sentido en la opacidad de la imagen porque es precisamente la opacidad de la saturación representacional la que ha hecho de la distancia una enajenación administrada estadísticamente. El arte se convierte en estilo y el estilo se despliega en la saturación de la pantalla postmoderna. El problema del estilo es que se re-actualiza (saturación estética enajenada) y aparece en cuanto discurso crítico como un estilo más apropiado al merchandising.

En la imagen digital se despliega una estrategia, una disposición constructora de subjetividad que busca enajenar la propia distancia categorial de la modernidad. El sujeto moderno es suspendido operativamente por medio del giro cultural provocado por el D-C porque es en la imagen digital en donde ocurre su control en el exceso del database. No hay mayor profundidad en la imagen digital que el database, pero basta con esto para hacer de la superficie una autonomía ontológica que abra una disposición propia: “En cuanto forma cultural, la base de datos hace del mundo una lista de ítems que lo representa y se niega a ordenarla.” [24] ■

- [1] BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003, p. 44.
- [2] DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos 2005, p. 38.
- [3] BREA, J. L., (ed.) *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Editorial Akal, 2005, p.8.
- [4] LÉVY, P., *¿Qué es lo virtual?*. Barcelona, España: Editorial Paidós, 1995, p. 45.
- [5] ROJAS, S., “El big bang de la cosa en sí”. En: *Revista de Teoría del arte*, número 7. Santiago, Chile: Departamento de Teoría de las artes. Facultad de arte. Universidad de Chile, 2002, pp. 171-172.
- [6] SLOTERDIJK, P., *Esferas I*. Madrid, España: Editorial Siruela, 2003, p. 31.
- [7] BENJAMIN, W., *ibidem*, p. 47.
- [8] DEBORD, G., *ibidem*, p.42.
- [9] BREA, J. L., “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En: BREA, J. L., (ed.), *ibidem*, p. 7.
- [10] SLOTERDIJK, P., *ibidem*, p. 37.
- [11] JAMESON, F., *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, España: Editorial Trotta, 2001, p. 53.
- [12] WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, España: Editorial Alianza, 1994, p. 19.
- [13] SLOTERDIJK, P., *ibidem*, p. 37.
- [14] BAUDRILLARD, J. (1993): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós: pp. 5-6.
- [15] BENJAMIN, W., (2003): p. 48.
- [16] BENJAMIN, W., (2003): p. 46.
- [17] JAMESON, F. (2001): p. 67.
- [18] MOXEY, K. (2005): *Estética de la cultura visual en el momento de la globalización*. En: Brea, José Luis (Editor, 2005): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Editorial Akal: p. 28.
- [19] MOXEY, K. (2005): p. 33.
- [20] JAMESON, F. (2001): p. 31.
- [21] GUASCH, A.M. (2005): *Doce reglas para una nueva academia: la <<nueva Historia del arte>> y los Estudios Audiovisuales*. En: Brea, José Luis (Editor, 2005): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Editorial Akal: pp. 65-66.
- [22] CRUZ SÁNCHEZ, P.A. (2005): *El arte en su <<fase poscrítica>>: de la ontología a la cultura visual*. En: Brea, José Luis (Editor, 2005): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Editorial Akal: p. 96.
- [23] DEBORD, G., (2005): p.40.
- [24] La traducción es mía. El original dice como sigue: “As a cultural form, the database represents the world as a list of items, and it refuses to order this list.” MANOVICH, Lev (2005): *The database*. En: Kocur, Zoya, editor: *Theory in contemporary Art since 1985*. United Kingdom, Blackwell Publishing: p. 413.