La quimera electrónica

Carlos Ossa

Ed. UFRO
UNIVERSITY PRESS

COLECCIÓN HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES

La quimera electrónica

LA QUIMERA ELECTRÓNICA
Carlos Ossa

EDICIONES UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA

PRIMERA EDICIÓN
Mayo de 2024

ISBN
978-956-236-452-2

UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA
Av. Francisco Salazar 01145, casilla 54-D, Temuco, Chile

RECTOR
Eduardo Hebel Weiss

VICERRECTOR ACADÉMICO
Renato Hunter Alarcón

DIRECTOR DE BIBLIOTECAS Y RECURSOS DE INFORMACIÓN
Carlos del Valle Rojas

COORDINADOR DE EDICIONES UFRO
José Manuel Rodríguez

COMITÉ CIENTÍFICO ACADÉMICO ED. UFRO
Mg. Leonardo Castillo Cárdenas
Dr. Mauricio Godoy Molina
Dra. Yéssica González Gómez
Dr. Pablo Navarro Cáceres
Dr. Nicolás Saavedra Cuevas
Dra. Berta Schnettler Morales

REFERATO
Libro arbitrado por pares externos

DISEÑO DE CUBIERTA
Ediciones UFRO

Impreso en los talleres de la Universidad de La Frontera

CC BY NC ND

La quimera electrónica

Carlos Ossa

COLECCIÓN HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES

Ed. UFRO
UNIVERSITY PRESS

Índice

Una nota 9
I. Iconologías de la cultura y la modernización 11
II. Formatos rebeldes / Significados sumisos 27
III. La diva Ram 43
IV. Gubernamentalidad escópica 55
V. Esto no es una introducción 75
VI. La democracia dromológica 89
VII. El prisma errante 103

Una nota

La quimera electrónica es un descanso, el modo de respirar el oxígeno de tanto texto amistoso y lejano, es dar la mano y despedirse. Está compuesto por siete ensayos, algunos ya publicados, pero revisados y modificados para esta edición; otros, nuevos intentos de volver a discutir lo visual agregando el tono cansino de una escritura citadina. Algunas cosas dichas siguen los itinerarios de disciplinas confusas, métodos distraídos y saberes permisivos. En lo medular, desean mantener el diálogo inaugurado por esos hombres y mujeres que hicieron de las imágenes su hogar y dieron al lenguaje la generosidad de compartir un ahora.

Este libro me devolvió a la noche, me permitió oír ese rumor de monstruo hambriento y piadoso que es la madrugada, me detuvo frente a una pantalla y les pidió a mis ojos asombrarse con los ángulos rectos de fotografías históricas, hipotenusas de videos experimentales, fractales de la muerte y treguas del arte. Lo irónico es que la intención siempre fue hacer un libro de comunicación.

Quiero agradecer, lo dicta mi voluntad, a Miguel Valderrama, Mauro Salazar y Viviana Espinoza, que me han ayudado de muchos modos. Y, en especial, a Carlos del Valle, porque espera y da.

I.

Iconologías de la cultura y la modernización[1]

Un pontífice visual

La máscara es la imagen,
la imagen es la máscara.

David Freedberg

La historia del arte entendida como un sistema estilístico y epocal encontró en la lectura de Erwin Panofsky la posibilidad de convertirse en un dilema humanista. Las obras eran emisarias de un *ethos* civilizatorio, de una filosofía del destino que permitía encontrar en objetos estéticos singulares una temporalidad primordial que solo podía leerse descifrando —al modo hegeliano— un espíritu autotélico, ubicado más allá de las asperezas de lo histórico contingente.[2] El arte del pasado guardaba una estructura interna abierta a ser examinada por una «conciencia», y Erwin Panofsky suponía

1 Una primera versión de este artículo fue publicada en la revista *Aisthesis* 48 (2010), 176-185. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200011

2 Un giro icónico entre historia del arte y modernización, a partir del desplazamiento del positivismo historiográfico a favor de una antropología filosófica de las imágenes, es el eje del trabajo del historiador alemán Erwin Panofsky. La aparente contradicción entre una visualidad estética y otra técnica sirvió de telón de fondo para disputar el sentido del tiempo y sus modelos de representación. La disciplina histórica y la lógica modernizadora necesitaban legitimar sus concepciones figurativas y reglas de producción, apelando al reino duradero del pasado o la innovación continua del presente. En este contexto, los estudios iconológicos pretenden resistir la degradación del arte causada por una actualidad sin fondo que olvida la herencia cultural y superar un historicismo incapaz de reconocer las obras artísticas como procesos simbólicos.

que el acontecimiento artístico mostraba su límite temporal fuera de su época, cuando, convertido en cultura, testificaba su realidad definitiva. En ese momento, el arte se desprendía de su tradición y, a la vez, la consagraba en un devenir que no viene con el lenguaje, pero se hace lenguaje.

La influencia de Ernst Cassirer en la concepción del arte como una totalidad de la conciencia fue decisiva en la obra de Erwin Panofsky. En su lectura de la *Crítica del juicio*, ambos asumen la compleja relación que Kant establece entre causalismo y experiencia, orden natural y pensamiento, mundo suprasensible y razón universal. Así, la historia de los «hechos artísticos» no era la proyección interesada de las instituciones que gobiernan el canon ni tampoco la inexorable sombra impuesta por leyes indescifrables. Sin embargo, existe una contradicción entre la idea de un devenir transparente que nos indica la dirección exacta de lo artístico y la operación de desmontaje que el arte ejecuta al agotar los recursos representacionales: donde se ilumina un porvenir se presenta sin anuncio una catástrofe.

La historia del arte que propone Erwin Panofsky se basa en la existencia de un espacio figurativo predeterminado por ideas y estructuras gobernantes del significado general de la producción artística. No existe ya un mundo de suposiciones teológicas dirigiendo el rumbo, sino una comunidad humana iluminando su desvanecimiento con imágenes auráticas, cuyo enigma cabe descifrar a la posteridad. Por esta causa, no hay desmoronamiento del pasado, ni pérdida de su faena; la continuidad no la da el tiempo, sino el modo de administrar su pátina y testamento.

La coherencia es uno de los principios fundamentales de la metodología usada por el discípulo de Aby Warburg, cuya finalidad es llenar las incongruencias de la temporalidad con los requisitos simbólicos de la dialéctica y el aforismo. Las cosas aparecen ante nosotros para notificar la desaparición que las acecha y, con ello, reclamar una memoria expectante y largas promesas de cognoscibilidad que participan de un tiempo irreversible. De esta forma, la lejanía histórica de las imágenes artísticas es superada mediante una hermenéutica iconológica que reinterpreta y asimila la traza del arte y arrebata a los objetos la connotación invisible en que viven. Esta interpretación, en todo caso, se justifica cuando la historia del arte se vuelve inhumana, es decir, un proceso cuya manifestación no tiene escala individual.[3] La finalidad es evitar que el pasado se retire y, al secularizar su materia, se logra

3 Tomo esta idea de una conversación con el filósofo Sergio Rojas.

monumentalizar su existencia. El relato histórico puede mostrar la persistencia de los significados y la discontinuidad de los fenómenos. Un ejemplo destacable se encuentra en el libro *La perspectiva como forma simbólica*, que caracteriza el arte del renacimiento con relación a un tipo de autoconciencia moderna:

> La impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado y, en un sentido totalmente moderno, «infinito» (se podría comparar la función de la perspectiva renacentista a la del criticismo y la función de la perspectiva helénica-romana a la del escepticismo). Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la objetivación del subjetivismo (Panofsky, 2003: 48).

Más allá de su actualidad, el arte tiene un modo de proyectar los valores y significados que le dieron fundamento, y la forma de leerlos es a través de las teorías de la proporción humana:[4] de acuerdo con el historiador alemán, estas rebasan la contingencia del método y el oportunismo de la teoría gracias a que ocurren en cualquier época, independientemente de su aplicación práctica. La proporción humana remite a la necesidad de dar al cuerpo una destinación simbólica, sea teológica (mundo clásico) o filosófica (mundo moderno) y, por lo mismo, no está circunscrita al espacio artístico, aunque nazca en él. El cuerpo es la civilización y los objetos, la remembranza y el pulso. No importa la variedad de movimientos, genios o técnicas artísticas: todos pueden ser reconocidos como adaptaciones y sistematizaciones de procesos capaces de trascender el pensamiento visual y convertirse en esquemas generales de la cultura: «Es tanto una maldición como una bendición para el estudio sistemático del arte la exigencia de que los objetos de su estudio sean aprehendidos de un modo necesario y no solo históricamente» (Panofsky citado en Podro, 2001). Estos esquemas determinan una nueva relación entre imagen y pensamiento que opera en un doble sentido: por un lado, las imágenes artísticas recogen la materialidad histórica en que nacieron y, por otro, hablan —por encima de sus genealogías— de un valor solo descifrable en lo venidero. No hay una fractura del tiempo, sino una historia

4 Hay dos tipos de proporciones: las objetivas, que pertenecen —legítimamente— a la representación pictórica sin considerar la importancia de la forma, y las técnicas, que son determinantes en el procedimiento de convertir la *voluntad* en una obra de arte (*Kunstwollen*).

del arte organizada por una racionalidad iconológica fundada en un sistema de inmanencias que sobrepasan la visibilidad —ya inservible— en que emergieron. Sin embargo, Panofsky escribe en un periodo en el que comienza el colapso del humanismo y su ficción trascendental. ¿Cómo se recupera un sistema cuando el tiempo que debería preservarlo se desgaja a una velocidad inaudita? ¿Qué articulación subyace a la posibilidad de imaginar una historia del arte autoconsciente frente a una modernización expansiva?

La respuesta a este problema se puede encontrar en una morfología de las imágenes: un diseño determinado por significados inconscientes que trenzan el contenido y la forma en las condiciones universales del discurso, y preservan —en el arte— aquella visión de mundo solo dable de leer a las generaciones siguientes. Es conveniente recordar que el programa de estudio de las obras de arte utilizado por Erwin Panofsky consideraba tres etapas: a) la descripción formal a nivel sensible, b) el análisis temático a nivel cultural y c) la significación intrínseca a nivel simbólico. En 1922, el sociólogo alemán Karl Mannheim publicó un artículo titulado «Contribuciones a la teoría de la interpretación de la cosmovisión», donde establece tres niveles de análisis de los fenómenos culturales: a) el sentido objetivo, b) el sentido expresivo y c) el sentido documental. En 1932, Panofsky reconceptualiza estos niveles citando expresamente a Mannheim y consagra la distinción metodológica entre descripción preiconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica.

El autor de estudios importantes sobre Durero y Tiziano propone una historia del arte fundada en una concepción simbólica cerrada sobre sí misma, a la vez que espera su comprensión futura. Las imágenes perduran gracias a una matriz que las libera del primer instante y pasan de acontecimiento visual a modelo antropológico: una incautación de valores humanistas suspendidos en la duración cultural. La tarea del historiador no es constatar el origen y la marcha de los fenómenos, sino encontrar el sentido estructural de la obra negado por los límites de la autoconciencia. Estos límites —propios del artista y su contexto— son el objeto dialéctico que debe interpretar una visión crítica persuadida de la existencia de una configuración trascendental de las imágenes artísticas. Al respecto, Cassirer expresará:

> En el sentimiento estético se descubre una totalidad de conciencia y sus potencias, que es anterior a y se encuentra en la base de todo análisis de la conciencia en propensiones individuales, conectadas recíprocamente. En cada uno de estos modos de pensamiento [las leyes naturales y la experiencia estética], la totalidad de la que se ocupan se concibe, no tanto como la unión de sus partes, sino como si ella misma fuese el origen de sus partes y el fundamento de su determinación concreta (citado en Podro, 2001: 227).

La operación de Panofsky elude el positivismo y el psicologismo reinantes en el análisis del arte a principios del siglo xx, y propone una alianza entre visualidad y pensamiento que conduce a la revelación de una coherencia cultural moderna capaz de traducir el pasado y construir sus posibilidades de inteligibilidad. Sin embargo, se trata de una experiencia de totalidad fugaz, debido a que la continuidad es destruida por las nuevas formas de transmisión cultural que fomenta la modernización. La cita y la ruptura de códigos que la nutren erosionan la validez del «testimonio auténtico» y rompen la linealidad con una serie de montajes iconográficos que exacerban un sentimiento por el pasado que, aunque cada vez más excepcional y diferido, se convierte en el valor manifiesto que se quiere recuperar: el extrañamiento.

¿Hay en el modelo iconológico un temor a las prácticas modernas de producción serializada de imágenes que obliga a construir leyes de la memoria y sistemas de la interpretación transhistóricos? ¿Asume Erwin Panofsky que la historia del arte hegeliana está por cumplirse y el arte llega a su fin al transformarse en pensamiento, pero cayendo en las manos de un orden que lo utiliza de adorno y sacrificio? Su respuesta es una epistemología de la estructura espacial: la perspectiva que, bajo un fundamento kantiano, no reconoce independencia absoluta de los objetos respecto a los sujetos, ni tampoco acepta que sean meras proyecciones que alimentan la mente con signos del mundo. Al contrario, todos aparecen como condiciones unificadoras de la experiencia. Por eso, el arte es el trabajo donde composición formal y conocimiento analítico se integran en una perfectibilidad evolutiva.

La historia del arte, golpeada por la modernización que la reclama y justifica, se convierte en centinela patrimonial,[5] en arqueología crítica de los efectos visuales de la cultura, en museo discursivo de los prestigios y los géneros, y en método de catalogación de lo excéntrico. Ante los descuidos

5 Hablamos de las corrientes que en la segunda mitad del siglo xix y en buena parte del xx dieron forma a una disciplina científica que tomó tres direcciones: a) la escuela de Viena de ideología positivista; b) la escuela formalista de valores estéticos, y c) la escuela de Warburg de enfoque culturalista, a la que intelectualmente no pertenecieron ni Ernst Gombrich ni Erwin Panofsky, al margen de su participación institucional.

e interrupciones de una vida tecnificada y productiva —donde no hay «arte»,[6] sino solo imágenes de espacios rendidos que se resisten a caer en su gasto—, es fundamental recuperar la imagen y sacarla del torbellino de la usura generado por las industrias del entretenimiento. En todo caso, en una sociedad obsesionada con la inmediatez y la ganancia, no es posible insistir en la representación, aunque el ejercicio historicista imponga una versión última capaz de detener al objeto estético en una falsa unidad. Una contradicción se hace manifiesta en este plano, pues dos movimientos, en apariencia antagónicos, intentan ejercer un control interpretativo de la visualidad. Por una parte, la semejanza entre signo y objeto se deteriora como resultado de la dimensión crítica vanguardista y, por otra, se intenta establecer un realismo científico de la experiencia simbólica determinado por reglas causales. Así, se institucionaliza un deseo de controlar la temporalidad del arte y evitar la desorientación de su curso. La modernización necesita un pasado idealizado, que no menoscabe su presente unitario, y la historia del arte necesita un pasado ideal, que domine el presente disperso. Garantizar el orden de la representación y gobernar su contenido se convirtieron en tareas comunes de la lógica modernizadora y de la disciplina historiográfica. Ambas buscaban hegemonizar la configuración de lo sensible y dirigir la política de las imágenes de acuerdo con una narrativa de las aclaraciones y las mentalidades (Ankersmit, 2004).

El naufragio de la ilusión

Toda forma precisa es un
asesinato de otras versiones.

Carl Einstein

El capitalismo transformó el estatuto de la visualidad al construir máquinas de visión dependientes de la aceleración del tiempo: convirtió las imágenes en objetos y discursos de un progreso tecnológico que despreciaba lo clásico y arrasaba con los vestigios sin grandes consideraciones. Erwin Panofsky representa a una serie de historiadores del arte alemán (Alois Riegl, August

6 La iconología es un método filológico que intenta recuperar las constelaciones de escritura depositadas en las imágenes. Imagina que la cultura clásica fue una entidad homogénea y coherente que supo organizar el valor de las cosas y protegerlo con símbolos fuertes y significativos.

Schmarsow, Aby Warburg, Jacob Burckhardt, Adolf von Hildebrand, Heinrich Wölfflin, Johann Joachim Winckelmann) afectados por la violencia de la representación tecnológica, que estrena fantasmagorías manipuladas por mecanismos neurológicos, cinemáticos e ingenieriles. Atrás han quedado los escombros históricos que solo la atenta mirada del observador cultural puede reconocer como la gramática generativa que une la voluntad artística con la cosmovisión secular. Gracias a su fuero hermenéutico, la historia del arte dificulta el trabajo apocalíptico de las imágenes del progreso y urde caminos de lectura para esos artefactos estéticos desperdigados en la vida moderna. Si la naturaleza desaparece en las manos de la técnica, entonces, la imitación de su callada majestad —sugerida por J. J. Winckelmann[7]— tiene una consecuencia desoladora: el arte descubre el fin del mundo en las horas destinadas a su realización. Sin embargo, este descubrimiento termina protegiendo —hasta el día de hoy— una posición conservadora asociada con la exaltación de una subjetividad artística amenazada por las groserías de la temporalidad. Pero, en un contexto donde las imágenes sirven de síntoma a la normalización disciplinaria de los cuerpos y escoltan la atrocidad lábil del poder, la historia del arte se concentra en la idolatría sustancialista de la obra que colma el discurso estético de normas homogéneas y compactas. Escapando al presente para dominarlo con la distancia mítica del origen, el texto histórico se adueña de una duración irreal y demanda respeto por objetos sólidos, formas fijas, movimientos transparentes y verdades irrefutables. Una crítica frontal a esa postura la realiza el historiador Carl Einstein:

> Es a la vez penoso y humillante ver que los historiadores del arte consideran los hechos de la historia como fenómenos aislados: tratamiento que hace del arte un mundo monstruoso, adorado como un milagro divino [...]. Las obras de arte nos preocupan únicamente en la medida en que ellas contienen medios susceptibles de modificar la realidad, la estructura del hombre y el aspecto del mundo. En otras palabras, el problema esencial reside para no-

7 La filosofía de la historia poshegeliana renuncia a una solución trascendental y convierte el tiempo en la sustancia narrativa de la sociedad. La historia del arte del siglo XIX discute con los efectos de la modernización y su anuncio de la muerte de la naturaleza. Idealiza la época clásica, sobre todo el Renacimiento, con el afán de negar la ruptura epocal que se anuncia y defender la continuidad del espíritu creativo contra la actualización del movimiento engañosamente presentado como futuro. El problema es que las vanguardias artísticas intentarán temporalizar la utopía que rechaza la tradición humanista del arte.

> sotros en esto: cómo la obra de arte se deja integrar en una concepción del mundo dada, y en qué medida ella la destruye o la supera. Así, la situación del historiador del arte se encuentra invertida [...], no basta ya con escribir la historia descriptiva o bien prestarse, como pontífices demagógicos, a apreciaciones estéticas o a censuras (citado en Didi-Huberman, 2008: 251).

La conciencia de la temporalidad introducida por los movimientos racionalistas después del siglo XVIII destruye el orden natural y confiere a las nuevas clases dominantes un poder desmedido y cruel, a la vez que las libera de la ilusión cíclica de un retorno y deteriora la hegemonía visual del arte al multiplicar imágenes encendidas de brevedad. El conflicto entre historia del arte y modernización expresa, entonces, el abismal tejido que lo conforma: la disputa por el sentido del tiempo. La primera daría al pasado la oportunidad de volver a ocurrir —sin imitación o mágica convocatoria— a través de la interpretación crítica de las fuentes y los símbolos: el tiempo aparece unido al pensamiento para expropiar a la imagen lo que esta no puede decir por sí misma. La segunda acortaría la distancia entre los sujetos y el futuro —sin trucos técnicos o publicidad—, redimiéndolo de su invisibilidad castradora: el tiempo, convertido en premonición, se anticipa a la muerte colocando en su interior mecanismos de control y flujo.

De acuerdo con lo anterior, la modernización desbarata las implicancias escatológicas[8] que ampara la historia del arte y desplaza a la tradición artística del privilegio de la producción de imágenes verdaderas. La experiencia, reivindicada por la estética decimonónica como lugar de iluminación sublime, y la expectativa, organizada por la economía política moderna como dominio de lo real, se estrellan sin alcanzar un espacio común de cruce. La ruptura entre lo vivido y lo esperado —se podría argumentar— profundiza la imposibilidad que tiene el ser humano de reencontrar su lugar entre la historia pasada y la historia futura. Las imágenes se convierten en experimentos destinados a suturar el conflicto y —aunque no logran una victoria duradera— facilitan un régimen visual híbrido donde, según Giorgio Agamben (2005), se acumula lo viejo como una especie de archivo monstruoso y, según Walter Benjamin, se volatiza lo nuevo dejando restos impuros de

8 El modelo historiográfico utilizado por la escuela idealista alemana asume el fin de la naturaleza y el afán de recuperar su origen como dos instantes complementarios de una misma finalidad: lo absoluto. El arte es la única práctica que mantiene con la muerte una relación de sorpresa y trabajo, que da autoridad a unas imágenes irrepetibles de lo gótico, melancólico, arqueológico, incognoscible y autoral.

mirada: «El placer que brinda el mundo de las imágenes [...] se nutre de un sombrío desafío lanzado al saber» (1982: 127).

Las nuevas funciones epistémicas, económicas y políticas de la visualidad introducidas por el capitalismo moderno disolvieron el fundamento trascendental de la visión y promovieron un espacio instrumental y disciplinario —indica Jonathan Crary (2008)—, preocupado de capturar la atención óptica en un conjunto limitado, productivo y centralizado de cifras y operaciones. La racionalidad de lo perceptivo contribuyó a dar forma a una secularización del espacio figurativo con imágenes de alto tráfico y escasa permanencia. Sin duda que para los historiadores del arte la implosión de lo visual era un peligro,[9] una plaga icónica de ligera resonancia, pero que tenía la virtud de distraer de los «valores justos y perpetuos». La vanguardia artística, por su parte, al destruir las redes de significación y proponer el cinismo de los significantes, parecía cumplir con el mismo objetivo: hacer reinar el terror en el lenguaje. Los juegos formales y las ironías estéticas rasgaban la vestidura clásica y entregaban a los dispositivos mercantiles nuevas estrategias escénicas para hundir a las masas en la novela del espectáculo. Imaginando una complicidad dura entre modernización y vanguardia, la historia del arte se encerró en un duelo terapéutico basado en el rechazo a la experimentación, la nostalgia por el realismo[10] y el desprecio de la cultura técnica.

Una parte importante del discurso artístico contribuyó a esquematizar la situación y fundar la leyenda de los dos ojos: el contingente y el inmortal. El primero, simple y fraccionario, observa una realidad construida por abstracciones y estadísticas, curiosamente presentada como objetiva; el segundo, complejo y analítico, desmonta la representación con prácticas disruptivas y alegorías. En este plano, una concepción positivista del arte se hacía cada vez más débil, a pesar de la corona de cientificidad exhibida, pues la modernización otorgaba a las imágenes el contradictorio valor de fijar el

9 Es difícil afirmar una relación directa, pero sí creemos que los modelos de historia del arte desarrollados desde la segunda mitad del siglo XIX advirtieron la creciente dominancia de la «imagen técnica» y actuaron en conformidad con el deseo de ignorarla por su impronta pasajera o criticarla por su devaluación simbólica. La construcción metodológica —eje de la disciplina— se puede entender como una forma de resistir la influencia de áreas emergentes asociadas con la visualidad (el cine o la fotografía) y, a su vez, una estrategia para imponer el discurso estético-visual como la madre superior del análisis iconográfico.

10 En el periodo de entreguerras, las corrientes realistas, como Neue Sachlichkeit, el realismo mágico, la pintura metafísica y el Novecento, enfrentaron a los movimientos formalistas, abstractos o conceptuales.

tiempo y, a la vez, destruirlo en la velocidad diaria de la técnica y la comunicación. La condición empírica de los objetos artísticos no bastaba para certificar su estabilidad profunda, y la filosofía de la historia no podía sostener un «más allá», seriamente cuestionado por una prognosis pragmática y comercial. Ya no se cumple la premisa kantiana de una moral de la naturaleza experimentada desinteresadamente, pues la imaginación es la potencia mercantil del pensamiento cuando este, además, es la planificación matemática del terror. La imagen articula la mímesis y la tiranía de lo existente, desplazando al arte de la función de verdad que inauguró la Ilustración, pero lo existente encarna la instrumentalización de los cuerpos, el cuidado y la domesticación de los afectos. De este modo, la historia del arte asumió que la modernización desplegaba, por medio de las imágenes, un reino de impurezas y anacronías, es decir, una *hybris* temporal de códigos, signos e intereses dispuestos a celebrar lo fallido, amorfo o especulativo. La mirada parecía ser sometida a una extrema visibilidad del acontecimiento, desarticulando, con ello, su habilidad para reunir el detalle y la semejanza. Así, las imágenes que habitan la larga duración de la historia fueron reemplazadas por flujos baratos e instantáneas de música ligera. Ante esta barbarización, Panofsky propone un punto de vista absoluto, donde lo subjetivo y lo objetivo se entrelazan con imágenes y conceptos. De este modo, logra elaborar una teoría sobre el pasado que amanece en la historia del arte como un continuo, disuelve su razón teológica en una lectura filosófica y ejemplifica teorías, al tiempo que personifica significados: el saber se encarna en una imagen, la imagen es el camino que toma la objetividad histórica cuando necesita definir la subjetividad creativa.

El giro historiográfico de Erwin Panofsky puede leerse como negación de tal directriz: abandonar esa fenomenología de la experiencia óptica —tan usada en las disciplinas artísticas y comunicacionales— y, a cambio, establecer una antropología filosófica configurada por una urdimbre única y precisa, donde lo heterogéneo no manifiesta su capricho, sino una parte del lienzo interno de la cultura. Lo factual se transforma en sentido. La vida material, deshecha por las rutinas del trabajo, parece no tener un texto donde dejar constancia de su paso, sobre todo, si la historia del arte centra la importancia en las grandes certezas del estilo y omite la arqueología cotidiana de los utensilios, los usos y los rituales. Erwin Panofsky realiza un desplazamiento —de la belleza al conocimiento— orientado a consagrar las imágenes artísticas como un sustrato que muestra las huellas del saber humano,

y propone una epistemología de la memoria: la supervivencia de un oscuro eco civilizatorio. La pretensión teórica era certificar que el pasado deja —a pesar de su derrumbe— una escritura sistematizada, una serie de conexiones simbólicas que permiten volver a él. A través de un sistema de conceptos aplicados rigurosamente a las obras de arte, aparecen las dimensiones objetivas y subjetivas junto con los modos de hacerse visibles. Lo anterior debe ser examinado por una visión crítica que se posiciona fuera del tiempo histórico analizado y, sin negar la historicidad del problema, muestra como los artistas o los historiadores releen las tradiciones anteriores a ellos y las resignifican en el marco cultural de su época.

Asumiendo un punto de vista absoluto, el erudito alemán intentó reunir la diversidad de los fenómenos artísticos en una ficción heurística, donde juicio y experiencia, forma y contenido, objetividad y subjetividad se coordinaban entre sí alimentando una «idea regulativa» del arte. Podemos imaginar que esta arquitectura intelectual era una trampa epistemológica: implicaba el funcionamiento de la cultura como un sistema autónomo de fuerzas cognitivas capaz de retener el mundo en símbolos, patrones y morfologías —aplicables a la producción artística como una solución final— y, a la vez, esas fuerzas cognitivas servían a la construcción de un proceso modernizador de estallidos y reconfiguraciones estéticas frecuentes. La respuesta a este problema, contraria a la que ofrecía la historia del arte positivista, es para Panofsky una reconfiguración del campo historiográfico que libere al arte de las entropías modernizadoras, cuya destrucción de tradiciones termina alimentando un esquizofrénico deseo de monumentalidad.[11] Ofrecer un contexto a la significación sin convertirla en historicismo hace del «método» iconológico un sistema analítico totalizador, donde las imágenes son envueltas en «concordancias cronológicas», muy parecidas a los sistemas de pronósticos usados por la producción capitalista para coordinar la vida y

11 En un ejemplo que muestra las maneras de conectar el pasado y el presente, y desechar al segundo por su incapacidad para simbolizar, Panofsky dice que el cine es una obra artística nacida de una técnica que evoluciona para dar mayor relieve expresivo a la imagen en movimiento. Compara la construcción narrativa del cine, que crea una sensación, transmite visualmente y describe experiencias perceptivas, con la construcción de una catedral u otra obra de arte. Sobre esta afirmación, sin embargo, matiza: «Esta comparación puede parecer sacrílega, no solo porque hay, proporcionalmente, menos películas buenas que catedrales buenas, sino también porque los cines son un negocio» (Panofsky, 1995). El fragmento pertenece al ensayo «Style and Medium in the Motion Pictures», publicado en el *Bulletin of the Department of Art and Archaeology de la Universidad de Princeton* (1936) y recogido en *Three Essays on Style* (1995). Está considerado un texto clásico de las teorías del séptimo arte, especialmente, porque sirvió para legitimar como comunicación visual una expresión aceptada como arte popular.

su acontecer. La paradoja de fondo enreda a la historia del arte y la modernización en una lucha por el dominio del tiempo, «solo posible porque hay estructuras formales en la historia que se repiten, aun cuando su contenido concreto sea en cada caso único y sorprendente para los afectados» (Koselleck, 2003: 80).

A pesar de la unidad descrita por Reinhart Koselleck, el deterioro de la mímesis es un rasgo distintivo del siglo xx, y los intentos por detener su fuga solo agudizaron las contradicciones entre representación y sentido: con ello la idea del tiempo lineal y compacto se marchitó ante las críticas y demandas de visiones anacrónicas, surrealistas, fenoménicas, semióticas e ideológicas. Durante la primera mitad del siglo xx, los historiadores del arte intentaron resolver la manifiesta ambigüedad de los límites artísticos ante la imposibilidad de situarlos en relación con alguna verdad. La validez mimética perdía sus garantías argumentativas en la misma medida en que la historiografía positivista no podía demostrar la existencia de un orden transhistórico fundado en orígenes y fuentes respetables. La modernización ampliaba sus fueros y avanzaba más allá de la expresión material del desarrollo económico y la innovación científico-tecnológica, pues su capacidad de mediatizar lo simbólico la volvía un lenguaje y una política. La tensión entre los fragmentos erráticos producidos por la violencia del progreso y los principios constructivos para orientar su marcha hicieron aún más difícil la conciliación entre arte e historia; mientras uno veía en lo singular la marca indiscutible de una subjetividad soberana y resistente a la enajenación, el otro no podía imaginar la significación estética sin organizarla en un sistema. La escritura estaba separada de su objeto…

¿Qué nuevos saberes sobre la capacidad óptica del cuerpo humano trajo consigo la modernización y cómo afectaron la narrativa estética —ya consciente— de la mecanización de las imágenes? La visión, dirigida por saberes neurofisiológicos, cuánticos y matemáticos,[12] se convirtió en una lógica formal y fue separada de la experiencia y el espectador, fomentando valores abstractos, estadísticos y cuantificables. La percepción asumió un estatus científico y antropológico distante de consideraciones de estilo o gusto. Las imágenes dependían de máquinas limpias y exactas, cuya relación con la

12 Los estudios psicológicos sobre la sensación de Gustav Fechner fueron decisivos para imponer en la mentalidad científica del siglo xix una concepción analítica, mensurable y casi termodinámica de las funciones de la visión. El mismo científico creía que los ojos eran criaturas solares. Véase el capítulo 5, «La abstracción visionaria», en Crary (2008).

realidad era de circulación y obsolescencia. Estos cambios incidieron en la historia del arte y la configuraron como una disciplina afecta a la dinámica modernizadora: las teorías evolucionistas y sus modelos de desarrollo temporal; la aparición de museos y colecciones unidas a técnicas documentales y la consagración de monumentos, y el consumo global de copias, gracias a la reproducción en serie, justificaron la aparición de sistemas explicativos en el arte. El volumen y la confusión visual exigían ofrecer interpretaciones distintas de las imágenes estéticas y las técnicas. Sin embargo, la búsqueda de la originalidad o el intento por restaurar un orden exento de fragmentos y mercancías, como parte del anhelo por conservar una supremacía cultural dentro del huracán productivo del capitalismo, llevó a la historia del arte a mitificar la relación entre tiempo, discurso y obra. A través de la organización visual del pasado, se presentó al arte como la única autoridad espiritual de lo unitario y autorreferencial.[13] Mientras la tosca cultura de masas estimulaba un *sensorium* —construido por el espectáculo y la libido— cuya energía se destinaba a gastar y sustituir, el arte buscaba un principio regulador con el cual someter la actualidad deforme a las serenas planicies del juicio universal:

> Pero el idealismo filosófico —acota Theodor Adorno— no era tan partidario de la espiritualización estética como la construcción haría pensar. Más bien se presentaba como el defensor de lo sensorial que era consumido por la espiritualización; esa teoría de lo bello como la aparición sensorial de la idea era, en palabras del propio Hegel, afirmativa en tanto que apología de lo inmediato como algo que tiene sentido (2004: 126).

Los historiadores del arte querían resolver el dilema estético hegeliano de una actividad necesaria pero imposible. Si la modernidad era una máquina de tiempo compuesta por miles de sincronizaciones, dispositivos y automatismos tendientes a repetir lo mismo, entonces, la mirada había perdido la capacidad de reconocer la diferencia. Erwin Panofsky, aventuramos, supuso que las tendencias artísticas de vanguardia contribuían a homologar el arte con la modernización y, por lo tanto, validaban lo formal —sin consistencia— rompiendo la unidad fundamental entre objeto y época. Por medio de

13 Esta respuesta, en todo caso, reconoce con tristeza una ruptura con las ideas de totalidad y unicidad, a favor de lo discontinuo. El siglo xix es fundacional y reclama un texto nuevo para sí: el progreso. El arte que simpatiza con estos objetivos es pasajero y trivial, ha perdido el don de unir las cosas y habla desde los retazos, las instantáneas y la comodidad. No es casual que Morelli, Warburg o Panofsky obvien la figura de Charles Baudelaire o el impresionismo.

un trabajo sistemático de revelación de capas, de retiro de ruinas, se lograba reconstruir esa grave lengua que ata la estética a un destino:

> El historiador del arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el significado intrínseco de la obra, o grupo de obras, a las que dedique su atención contra lo que él crea que es el significado intrínseco de tantos documentos de civilización, relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras como pueda dominar: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, período o país que se estén investigando. No es necesario decir que, a la inversa, el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de las instituciones sociales debería hacer un uso análogo de las obras de arte. Es en la búsqueda de los significados intrínsecos o contenido donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común en vez de servir de siervas la una de la otra (Panofsky, 2002: 24).

De este modo, la actitud historiográfica de la escuela alemana manifestó una contradicción irresoluble: construir un modelo cronológico del arte para suturar las grietas internas del pensamiento en el umbral anacrónico de la modernización.

Las imágenes artísticas eran dueñas de una perturbadora latencia: devolvían las memorias enterradas en su cuerpo figuracional y desgarraban la representación al mostrar significados no previstos y legibles únicamente con las modernas técnicas de exegesis cultural. La obra podía reducirse a la porfía del espíritu o expandirse en la sedimentación y la fractura de signos incapaces de llenar la totalidad simbólica. El régimen escópico (Jay, 2003) establecido por el capitalismo, al contrario, orientó las funciones de la visión hacia lo inmediato y escenográfico, dejando sin esperanza al pasado, abriéndolo a múltiples exhibiciones patrimoniales o museísticas atadas a la condición referencial del lenguaje. La modernización no destruyó la concepción positivista de la historia, la utilizó para legitimar su continuo y borrar las caídas, interrupciones y descalces que impidieran establecer la formación visual de lo social. De esta manera, también buscó en el arte las señales del progreso y patrocinó obras fundadas en la ilusión de la belleza, la simetría y un devenir cosificado. La mirada participó en la estrategia del capitalismo para convertirse en lengua de la vida cotidiana y realizar un proceso estético donde funde al museo, la industria cultural y la vanguardia en una sola

cerámica de múltiples dibujos. La imagen es el producto central de la monopolización de la subjetividad y se expresa en un objeto complejo que lleva consigo la obediencia —como diría Adorno— con las formas de la rebelión.

El supuesto teórico de Erwin Panofsky radica en la sobrevivencia de lo no dicho —aunque presente— en las operaciones simbólicas de un periodo. Es una materia ciega protegida por la *communitas*, que entrega lo desconocido de sí misma al término de su existencia. De esta forma preserva la memoria, arrojándola hacia delante, donde otros hombres y mujeres encontrarán las interpretaciones justas para revelar los acontecimientos. Hay una excesiva confianza en la capacidad del lenguaje de atrapar lo posible y convertirlo en evidencia. Al confrontar el pasado con una actualidad rota por sus fumigaciones económicas, pareciera que emerge una ética desde el fondo de la cultura, que el historiador puede narrar: «La imagen, en tanto, investidura del cuerpo verdadero, se convierte en el medio de su nueva presencia en la que el cuerpo es inmune al tiempo y a la mortalidad» (Belting, 2007: 190).

La historia del arte enfrentada a la lectura de las imágenes debió elegir entre ser un abanico —desplegándose sobre la textura de lo discontinuo— o un espejo —refractándose en un delirio de alteridad—. Erwin Panofsky asumió el espejo y consagró una epistemología de los orígenes formalista y totalizante, que logró una doctrina inquieta: impuso una iconología hecha de obras artísticas que funcionaban como soportes-certezas y rearticuló el pasado con sus síntomas-montajes. Así, la historia del arte dejó de ser la monografía decrépita del positivismo y se convirtió en una memoria crítica de la modernización.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor. (2004). *Teoría estética*. Akal.

Agamben, Giorgio. (2005). *El hombre sin contenido*. Altera.

Ankersmit, Frank. (2004). *Historia y tropología: Ascenso y caída de la metáfora*. Fondo de Cultura Económica.

Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.

Benjamin, Walter. (1982). *Discursos interrumpidos I: Sombras breves*. Taurus.

Crary, Jonathan. (2008). *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.

Didi-Huberman, Georges. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.

Jay, Martin. (2003). *Campos de fuerza*. Paidós.
Koselleck, Reinhart. (2003). *Aceleración, prognosis y secularización*. Pretextos.
Panofsky, Erwin. (1995). «Style and Medium in the Motion Pictures». En *Three Essays on Style* (pp. 91-128). The MIT Press.
———. (2002). *Estudios de iconología*. Alianza.
———.(2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets.
Podro, Michael. (2001). *Los historiadores del arte críticos*. Visor.

II.

Formatos rebeldes / Significados sumisos

El paradigma del deterioro

Las imágenes de las cosas reales están
mezcladas con imágenes de imágenes.

Susan Sontag

Una pereza analítica parece abrumar al presente: ¿cómo juzgar la cultura visual? Ya no es posible reducirla a un sistema de enajenación industrial, aunque logre masivos acuerdos sobre el espectáculo y la vida posmedial. Tampoco basta criticar su empeño en convertir las identidades en esquemas comerciales y los objetos en promesas de singularidad. La estética, asociada con el estudio del cuerpo (Eagleton, 2006), se desplaza de las rutinas del significante hacia agencias ontológicas donde importa conocer la naturaleza y estructura material de las imágenes: el lenguaje ya no tiene la supremacía en la traducción de un concepto de experiencia oblicuo, disperso y anárquico. Las imágenes desgastan la vida cotidiana de modo paradojal, acompañan el desacuerdo de los seres y las cosas y, a la vez, se alimentan del resto de vida que las ovaciona y respeta. De esta manera, el discurso crítico, aunque acusa a lo visual de ideología, no tiene la fuerza para instalar un

debate que modifique las reglas y queda vagando en un soliloquio ante la irrevocable industria de las superficies. En alguna medida, el fluir iconológico actual puede ser la expresión de un real sin destino:

> El sujeto ya no se mantiene a distancia de la imagen, en el cara a cara dramático de la representación, sino que se sumerge, se desfocaliza, se translocaliza, se expande o se condensa, se proyecta de órbitas en órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruzamientos, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y las mallas sin fronteras de las interredes (Couchot, 1998: 222).

Poniendo en tela de juicio el orbe cartesiano representacional, la imagen desorienta desde hace mucho con sus «intensas» manifestaciones entrópicas y cuestiona su anhelo de autorrealización. Las ciencias sociales, acostumbradas en el contexto de la universidad neoliberal a corregir excesos y controlar trastornos, ven en ella una lógica ortopédica, un producto frágil de los idiomas comerciales o una mediatización cínica de las retóricas políticas. Sin embargo, la cultura visual, nombre que recibe el régimen escópico en la era global, se ha convertido en una escena litigante de la cultura, el arte o la sociedad, pues ni el pánico de las instituciones ni la muerte de la realidad ni el imperio de lo efímero ni la teoría de los simulacros ni las abstracciones digitales logran con rigor suficiente explicar el impacto de las imágenes en una subjetividad que carece de proyecto, o bien hace de este un montaje inestable.[1] En suma, «se supone que las imágenes hacen accesible e imaginable el mundo para el hombre. Pero, incluso, cuando lo hacen, se interponen entre el hombre y el mundo» (Flusser, 2001: 13).

La fuga se convierte en la característica de un espectador de la contingencia. Compone una visualidad masiva donde todo vibra antes de morir en el silencio de la pantalla. ¿Qué tipos de objetos e interpretaciones están involucrados? ¿Qué política emancipadora se puede pensar con lo visual? ¿Cómo salir del antagonismo entre observación distante y participación transformadora? ¿Qué relaciones promover entre lo visible y la democracia que no concluyan en una gubernamentalidad de lo sensible?

1 Esto ya se vislumbra en el siglo XVII, cuando los juegos con la reflexión de la luz, la catóptrica, las metáforas barrocas del engaño de la fe, el trampantojo y sus desiguales perspectivas, el poder de los espejos y los objetos mutantes derivados de microscopios y telescopios dieron forma a delirantes escopías modernas.

El cuestionamiento a las imágenes radica en la apropiación del excedente de vida no entregado al capital, que las máquinas de diversión reducen a inmediatez. La crítica básica es: la repetición mediática es pura exterioridad. En todo caso, la experiencia social nunca es causa solo de la teatralización de los géneros, el panoptismo de las emociones o las esquematizaciones televisivas. Recogiendo las observaciones de Brian Massumi (2015), el semiocapitalismo es una ideología visual que no promulga ninguna significación específica, sino solo un intercambio de afectividad e identidad en un juego de construcciones interpersonales permanentes. Al parecer, vivimos rodeados de entornos virtuales, donde el pasado y el trabajo se convierten en las únicas figuras posibles que detienen el tiempo desquiciado. Sin embargo, «no podemos avanzar apresuradamente hacia un futuro en el que el trabajo haya sido delegado a las máquinas, ni tampoco regresar a los buenos tiempos pasados del trabajo entendido como honrada labor diaria» (Noys, 2018: 155).

Las imágenes parecen ser alegorías maniqueas y fragmentos críticos de una geopolítica cultural que divide la visualidad entre regiones subalternas y centros globales. En las primeras, el localismo y la fuerza territorial ayudarían a pensar prácticas de resistencia artísticas y sociales contra modernizaciones torpes y extractivistas. En las segundas, las economías cognitivas lograrían romper con los tradicionalismos simbólicos, ratificando la democracia y el consumo como las metas inmodificables de la historia. Esta dicotomía indica que «las sociedades modernas niegan la "coetaneidad" con sus contemporáneos en las zonas del mundo menos ricas, por medio de una cosmología política donde nosotros estamos "aquí y ahora" y ellos están "allí y entonces"» (Morley, 2007: 280).

Los estudios de la visualidad se han convertido en una promesa descolonizadora,[2] y el uso de documentos icónicos, antes sospechoso de ser banal, ha creado una expectativa táctica sobre la renovación de los saberes. Pero su interpretación sigue bajo la tutela de enfoques dicotómicos que defienden el análisis de objetos o de contextos. Las tecnologías algorítmicas financian una parte importante de la investigación social contemporánea y, por su

2 Los estudios latinoamericanos sobre cultura visual requieren, ante todo, repensar cómo las introducciones y compilaciones anglosajonas han establecido los discursos de las imágenes, las tecnologías y los sistemas de representación. Elaborar una hermenéutica propia, que no pretenda convertirse en una singularidad neurótica, sino más bien atienda a la heterogeneidad violenta que subyace a la visualidad regional, implica ir más allá de temas y problemas para concentrarse en lo que Christian León (2022) llama desafío intelectual de una *enunciación de lugar*.

intermedio, la mirada se transforma en un fetiche de sistemas de control de contingencias. Desde entradas fenomenológicas, dialécticas, semióticas o feministas, se intenta comprender la anatomía diaria de la persuasión figurativa, la administración estética de los cuerpos, la escenificación asimétrica de los desiguales y la autoconsagración edípica de las elites.

Caminos abiertos

No admito nada salvo que
esté basado en la fe de los ojos.

Francis Bacon

La cultura visual arrebata a la teoría del arte y a las humanidades la explicación última de la medialidad y sus políticas. Al ofrecer una lectura más transversal del uso de las imágenes, rompe el canon y la historia normativa. A su vez, privilegia la circulación populista de lo estético y deteriora la autoridad de la enseñanza ilustrada. La insistencia en mutaciones socioculturales e informáticas que modifican las formas y los contenidos indica una transformación de la experiencia y la subjetividad y, ante ello, los modos de producción artística adaptan o repiten el ejercicio de rechazar lo comunicacional para presentarse como únicas alternativas.[3] Asimismo, una contrarrevolución intelectual conservadora nos enseña que la dominación se apodera de todo lo que pretende impugnarla y que las mercancías mismas son artefactos reflexivos que ponen en evidencia la dimensión especular de toda protesta.[4] La posdictadura, por ejemplo, sustituye el relato de la vida desconocida (la utopía) por las anécdotas del consumo donde todo puede entrar en lo visual a cumplir un contrato, una deuda e incluso un voto. Un archipiélago de redes y plataformas se mimetiza con las multitudes fantasmas y linkea sus rebeldías junto con sus obsecuencias menores. Allí acceden a la inmensidad digital y crean una distancia estética, pues:

3 En 1967, Robert Klein ya escribía que el arte persigue destruir el concepto de obra, pero con ello activa una negación epistemológica, una deslocalización estética del conocimiento artístico, un salir fuera de sí y abrirse a la historia cultural, la inmaterialidad de la comunicación y la abyección de la mirada.

4 La relación entre complot y democracia, descrita por Donatella Di Cesare (2023), explica con aguda desazón las articulaciones entre mercado, técnica, Estado y capitalismo. No son estructuras antagónicas, sino la manera histórica de reducir la sociedad al juego de las redes y sus ilusiones. En su texto presenta una sugerente tesis sobre la genealogía del complot y cómo el poder del soberano, el pueblo, es un enigma que se llena de espectros.

> Una obra de arte que esté en posesión de un artista, un coleccionista o un museo, y no puedan apropiársela otros, seguirá siendo políticamente impotente. Esto es igualmente válido para las obras de arte que intervienen ostensiblemente en el espacio público, las que propagan explícitamente un mensaje político, e incluso para las obras que encarnan una existencia arriesgada en zonas de guerra. Cuando los artistas no ponen generosamente sus obras a disposición de las personas a las que visitan o con las que se identifican, cuando a cambio afirman la individualidad y la autoría, de inmediato se ponen a disposición del primer grupo de nómadas del que hablan Deleuze y Guattari: las empresas comerciales, la industria creativa y el mercado del arte multinacional (Gielen, 2014: 152).

El arte actual comparte sus potencias disruptivas con un sistema de convenciones al que no le asustan las operaciones críticas, los compromisos políticos ni las producciones radicales; más bien las reclama como condición de pluralidad. De esta manera, piensan algunos, el arte ofrece a las democracias liberales un aparato político-representacional abierto y lúdico, que puede contener los retornos, fracturas, hibrideces y conservadurismos propios de un tiempo digital que ha logrado mezclar sin fondo la fragmentación, la economía y la ética:

> Es así que, por un lado, los dispositivos artísticos polémicos tienden a desplazarse y devienen testimonios de la participación en una comunidad indistinta. Pero, por otro lado, la violencia polémica de ayer tiende a tomar nueva figura. Ella se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinita (Rancière, 2005: 157).

> Algo que también resulta incoherente aquí es que el arte contemporáneo, a la vez que demanda una apertura social extrema y un compromiso político en línea con el impacto de las vanguardias en la sociedad, en su disposición económica pasa a ser —de facto— parte integrante de la producción alienada posfordista. En otras palabras, sobre el papel defiende valores democráticos y de resistencia, mientras que en la práctica resulta ser un campo no-socializado, no-democrático, o lo que es lo mismo, cuasi-moderno en sus medios de producción y sentido (Chukhrov, 2014: 65).

Lo indistinto y lo incoherente permiten a las imágenes hablar la diversidad de lo mismo, ofrecer pedazos de realidad que no suman y, a la vez, crear una

tautología sin domicilio. Las imágenes críticas, de una u otra forma, son envueltas por este proceso y, aunque logran cierta distancia meditabunda, no pueden resistir o perdurar. La teoría del arte es contagiada por esta situación, pero carece de una proyección epistemológica debido a que:

> el sintagma obra de arte hoy es opaco, si no ininteligible, y que su oscuridad no tiene que ver tan solo con el término arte, que dos siglos de reflexión estética nos han acostumbrado a considerar problemático, sino también y principalmente con el término, en apariencia más simple, de «obra» (Agamben, 2019: 11).

La crisis, entonces, ya no es de la representación (cosa que el arte moderno destituyó con agresiva elocuencia), sino de la significación (ausencia de proyecto). La estetización masiva de lo social y lo político no es una dominancia sin eco, absoluta e indefinida. La gravedad de su presencia se logra por la permanente desconexión que se establece entre lo visual y lo contextual, es decir, las imágenes no reproducen «objetivamente» lo histórico, sino que ficcionalizan los acontecimientos, usando los recursos estéticos y comunicativos como una estrategia de realismo. Porque «una sociedad llega a ser "moderna" cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes» (Sontag, 2005: 215). Esta condición inicial habla del triunfo de una cultura basada en la narrativización y muestra la realidad con las figuras del arte, el sueño y la desaparición: el montaje, la supresión del objeto, la desmaterialización, el culto a la técnica, la ilusión visual, la yuxtaposición de significantes, la vigilancia ecuménica o la digitalización de la experiencia. De igual manera, la obra de arte termina siendo un producto del archivo que tiene la misión de preservarla y cuyo flujo informático es más importante que el objeto; se diría que internet venció definitivamente a la contemplación romántica:

> La obra que circula como una mercancía en nuestro mercado de arte contemporáneo se dirige fundamentalmente a posibles compradores, un estrato de la sociedad acaudalado e influyente pero relativamente pequeño. Estas obras funcionan como objetos de lujo —no por casualidad, Vuitton y Prada construyeron recientemente museos privados. Los sitios web especializados en arte también tienen una audiencia limitada. Por otro lado, Internet se ha vuelto un medio poderoso para difundir información y documentación. Antes, los eventos artísticos, las performances y los happenings se documentaban de un modo muy pobre y eran accesibles solo para el entendido en el mundo del arte. Hoy, la documentación de arte puede alcanzar una audiencia mucho mayor que la obra misma. (Recordemos fenómenos diferentes aunque comparables como la performance de Marina Abramović en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la de Pussy Riot en la Catedral de Cristo Salvador en Moscú). En otras palabras, el arte fluido actual está mejor documentado que nunca, y la documentación se preserva y distribuye mejor que las obras de arte tradicionales (Groys, 2016: 14).

Las imágenes, guardianas de la represión y a la vez reclamo luminoso de lo reprimido (Didi-Huberman, 2004), consiguen con sus movimientos de transparencia y opacidad mostrar el mundo en su «repetición y diferencia». Materializan las coartadas de un poder que usa los cuerpos como artificios y los lenguajes como fractales; pese a esta voluntad escópica, no pueden arruinar el contrapoder que ellas mismas donan a una visualidad de la discordia y el rechazo. Un rápido catastro señala que las imágenes son vistas como ejemplos de velocidad y desconcentración comunicacional, perfiladas como instrumento de promoción de diferencias, acusadas de nimiedad ilustrativa, elaboradas para sostener el verosímil de lo político-social, transformadas por tecnologías en redes sin contexto, comprometidas con nuevas sensibilidades y saberes, unidas a técnicas de desilusión o pasiones mercantilizadas: «¿Y qué es una imagen sino un salto entre lo material y lo inmaterial, un tránsito en el que la materialidad de lo real se desprende de su cuerpo para devenir un espectro ubicuo?» (Comeron, 2007: 37). Por este motivo, la división de las imágenes en referenciales y hermenéuticas, aunque pertinente desde un punto de vista formal, siempre queda expuesta a una mayor diversidad de formas por el carácter dialéctico de la mirada. El régimen de la industria cultural está sedimentado en las figuras de lo estético, que se sumerge en los símbolos llanos del capital. Tienen la primacía de ser irreductibles gracias a la singularidad que transmiten y logran descomponerse en una variedad de usos que las eximen de originalidad.

La idea de una contaminación epistémico-visual entre el arte y la industria cultural ha sido considerada una explicación válida de la derrota de la autonomía artística, la acción emancipatoria y la pretensión vanguardista de una existencia liberada. Pero ¿es tal contaminación la resultante odiosa de un sistema sin memoria y escrúpulos que está dispuesto a convertirlo

todo en violencia y dinero? ¿En qué medida el arte no es un síntoma de esta lógica más que su víctima principal? ¿Cuál es la relación entre arte contemporáneo y modernización?

La mayor dificultad para contestar estas preguntas se encuentra en la heterogeneidad —necesaria en todo caso— de los conceptos de arte, autorreferencialidad e historia artística y teórica de la crítica académica. Su pluralidad de significados y aperturas analíticas permite explorar y conflictuar los tradicionalismos, pues existe una renovación de los artefactos discursivos y metodológicos. Sin embargo, no han sido capaces todavía de generar desvíos importantes en los mecanismos políticos de control del flujo y consumo de arte. Así, al interior de un capitalismo cada vez más semiológico digital, el lenguaje se desarma en piezas delgadas de intercambio, verosimilitud y virtualidad de los signos: «El nihilismo y el consumismo se sostienen mutuamente» (Alizart, 2020: 66). Ante ello, el arte parece confundirse con el régimen general de la producción, pero es posible defender un saldo no ilustrado que celebra en la imagen artística esa «sublime violencia de lo verdadero», comentada por Walter Benjamin (2012). No una verdad, amparada por el mito del aura y su despótica ceremonia, sino algo ajado y que lucha, y cuyo movimiento no tiene una dirección prevista: una huella como trabajo crítico de la imaginación.

Las complicidades entre el arte y la cultura global, con su mezcla de narcisismo y exceso, no se dan en los pliegues de un binarismo entre lo auténtico y lo falso, valioso e impúdico o irrepresentable y sentimental; más bien ocurren en la textura accidentada de las biologías, los formatos, los discursos y las obras donde todos excavan y sepultan los restos de sus historias imaginarias. El constante trabajo de significar lo real impide que el sentido dedique su fuerza solo a lo esperado. La imagen, aquello que llega con la mirada y se aleja con los cuerpos, es negación y anacronía.[5] Desmiente la apariencia que la une al mundo y suspende la actualidad de su conocimiento en un umbral interminable. Es un territorio donde interacciones, partes, mecanismos y propiedades se enfrentan y afectan de disímiles maneras. Destruyen y retroalimentan las velocidades poéticas de los artistas, ambientes y espectadores para dar comienzo «a representar

5 Germán Cifuentes (2018) señala un ejemplo cuando examina el lugar del video en la teoría posmoderna, que destaca la desaparición o el borrado como características de la visualidad: «En cualquier caso, la lógica que da forma a esta dinámica reflexiva es una desmaterialización, descorporeización y parálisis. Una insistencia en la proliferación de las superficies, la extinción de la densidad o profundidad espacio temporal de la experiencia» (244).

o manipular las estructuras elementales de lo viviente y los componentes atómicos de los objetos sociales, haciendo que la brecha de visibilidad máxima, el contraste entre lo molecular y lo molar, sea el hecho estético más notable del siglo xxi» (Bourriaud, 2020: 21).

No solo la división entre imágenes técnicas e imágenes estéticas está en el centro de los problemas descritos; también una manera de interpretar la cultura, acorde con las lógicas fabriles usadas para imponer, en la vida cotidiana, la hegemonía corporativa. Las diferencias que ayer marcaron la discusión sobre la visualidad no pueden guiarse hoy por una contienda entre lo banal y lo cierto, pues el conjunto de las imágenes está operando en el ámbito del conocimiento, al margen de la calidad y la experiencia que intensifiquen. Existe, sin duda, un abismo entre los discursos visuales usados para el chantaje emotivo y la defensa financiera, y aquellos forjados en un anhelo ácrata de final y redención. Sin embargo, ello no implica solo la construcción de la imagen según modelos concéntricos autolegitimados, cuya capacidad de dominio resta y somete:

> En el mundo-imagen globalizado, los que tienen el poder producen un código narrativo. El cerrado ajuste entre imagen y código dentro de la burbuja narrativa engendra el autismo colectivo de las noticias televisivas. Los significados no se negocian; se imponen. Conocemos el significado de un evento antes de verlo. No podemos ver más que de esta limitada forma. Escapar de la burbuja no significa hacerlo hacia la «realidad», sino a otro reino de la imagen. La promiscuidad de la imagen permite fugas. Las imágenes fluyen fuera de la burbuja, en un campo estético no contenido por la narración oficial del poder. La imagen que se resiste a quedarse en el contexto de esta narración es inquietante. El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido [...]. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo (Buck-Morss, 2005: 159).

El capitalismo ha generado un cambio del tiempo y el espacio tan dramático que la percepción se desorienta en medio de un carnaval fenomenológico y le cuesta recuperar —en valores sintéticos— la comprensión de la realidad. La necesidad de una «estética cognitiva» (Molinuevo, 2005) supone la emergencia de un sensible que requiere modificar sus protocolos perceptivos y relacionarse con esferas, desplazamientos y topologías de la

diversidad capaces de recrear constantemente la doble dimensión del proceso artístico: historizar los fenómenos para estudiar sus modelos de acción y analizarlos para identificar las fuerzas dispersas que activan su historia y su pensamiento.

El laberinto de los ojos

¡Mejor busque entre los pobres
su imagen de carne y hueso!

Gabriela Mistral

Los consuelos morales que la narrativa mediática propone de paliativo frente a la desigualdad o la movilización social tienen una construcción estética atrayente y mitificadora. Despliegan recursos técnicos poderosos que dan a las viejas retóricas de clase una renovada justicia tardocapitalista; hacen del diseño[6] una ideología de la innovación urbana y la especulación arquitectónica, y promueven una configuración aparentemente compleja y dinámica, carente de un centro garante y abierta a los consumos y curiosidades de una población global. En esta dirección, los estudios latinoamericanos de cultura visual —hasta ahora una especie de Youtube teórico— se enfrentan a la tensión que genera, primero, establecer una crítica a la dominación colonial capaz de salir de la indignación histórica y, segundo, comprender las fuerzas aceleracionistas que convierten la micropolítica de la subjetividad en un juguete del mercado. Sin duda, la estética y la cultura mediática son el espacio sintético e híbrido de la decolonialidad y el aceleracionismo (véase Gabara, 2022).

Con las imágenes se construye una grandilocuencia tecnocomunicativa extendida por el conjunto de las geografías físicas y culturales. Así, el capitalismo remeda el concepto de obra total que alguna vez caracterizó

6 Después de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo tecnológico alimentó una creciente demanda de objetos de valor y distinción cultural; el estatus y la diferenciación parecían ser las mayores necesidades de poblaciones desintegradas por el conflicto bélico. De acuerdo con Maurizio Vitta (2011), las armas mecánicas y automáticas se convirtieron en una presencia cotidiana y dieron un rostro nuevo a los sobrevivientes: «En la sabia tecnología de las armas modernas, todo combatiente descubrió o reencontró la relación con la máquina propia de la economía industrial. La repetición de los gestos, el control de velocidad de su funcionamiento, la rudimentaria comprensión de su lógica mecánica, la parcelación de funciones especializadas puso a la par a la industria bélica y a la guerra industrial» (212). Una parte importante de la producción simbólica fue orientada a crear héroes y diseños de armamento cada vez más estetizado y comunicacional.

al modernismo y deja vivir en el espectáculo las imágenes que aunque hieran son aceptables, mientras detiene con la represión aquellas que vienen a sacar su marginalidad de los pozos. Lo estético y lo visual se yuxtaponen hasta indiferenciar sus contornos y, a la vez, contradicen su tendencia a la disolución, puesto que las imágenes desobedecen su propia teología. Al cargar con una historia, mantienen pendiente un significado que resulta ser el encuentro entre el «antaño» y el «ahora», que explota en forma de constelación cuando se abandona la mueca de la actualidad. De esta manera, aunque se imponga un régimen visual complaciente y ruin, dedicado a una higiene de la controversia y el malestar, ocurren quejas visuales que, producidas o no por el arte, liberan nuestro aparato sensible de lo inmediato y existente. Comprender la negociación de capas involucradas en estas prácticas icónicas sugiere pensar en una fenomenología de los medios visuales, como afirma Emmanuel Alloa:

> El poder del aparecer, de la materialización, que se despliega en las imágenes exige meditar de nuevo sobre la relación entre sentido y fenomenalidad, así como entre medio y potencia. En la medida en que aquello a través de lo que aparecen las imágenes, no puede ser desprendido de su modo de aparición (es decir, el qué de la sustancia no puede ser separado del cómo de la obra), las imágenes siempre también entregan algo de información sobre sus condiciones de aparición; en esto reside su momento reflexivo (2021: 452).

Nuevas fuerzas culturales amparadas en una visión desencantada del sujeto y las instituciones confirman esa tesis bartheseana de significantes autoritarios dirigiendo la mirada. Pero sería necesario reparar en que las imágenes solo pueden existir en un campo de significación; hablan de un tipo de alfabetización diferente que utiliza discursividades y contextos y, por lo tanto, no escapan a la producción de sentido. Lo determinante es saber ¿cuál es ese sentido?

Las imágenes estarían configurando dos momentos contemporáneos, ninguno de los cuales indica una posición única, sino que más bien se expresan por ambigüedad y descalce: la desterritorialización y la estetización. En el primer caso, el proceso de consumo mundial con sus redes de control, deseo y riesgo minimiza diferencias específicas entre culturas, facilita el estallido del canon y debilita las posiciones críticas. En el segundo caso,

rompe la fatalidad de la industria cultural al mostrar su capacidad de diseño y performance para volver accesibles valores, otrora restringidos y clasistas. El arte hace ingresar en su escenario los objetos de la cotidianeidad y recurre a los dispositivos visuales, usados por las máquinas corporativas, para crear una subjetividad querellante y plural. Las ciencias sociales reconocen la complejidad de lo visual, aunque todavía reducen a testimonio didáctico la herida de las cosas, pues suponen la existencia de un sujeto aguardando detrás de los significantes la hora de volver a casa. La política recurre a imaginarios monotemáticos que producen, a su vez, relatos publicitarios cargados de símbolos reiterados. Un caudal de consignas y palabras famélicas habita en los rituales democráticos, y las cosas representadas no permiten ver nada más que una repetición honda e indiferente. El único momento de estremecimiento de la sensibilidad ocurre con el «estado de excepción», ese ruido político que enmudece a todos con su brutalidad y vigilancia. Entremedio, lo cotidiano parece quebrarse en lo inespecífico, accidental o curioso. En palabras del crítico de arte Brian Holmes: «Desde principios de los noventa el gran reto artístico ha venido siendo cada vez más, y puede que hoy lo sea más que nunca, sumergirse en la información, es decir, en el despliegue del presente como experiencia vivida de relaciones sociales que pueden ser cambiadas» (2010: 39).

Ello implica que estamos en presencia de un área de problemas llena de contradicciones, sin avances lineales ni soluciones clausurantes, cuyo movimiento nos dibuja un giro que contiene la modificación de los territorios, los discursos y las sensibilidades, y asimismo borra o destruye viejos circuitos de cultura; resemantiza lo popular,[7] mezclándolo con formatos y soportes que anulan toda pretensión de autenticidad antropológica; permuta valores y distancia sociedades, obligando a revisar las seguridades historiográficas que teníamos respecto a categorías como mundo, pensamiento, identidad.

La crítica de arte ha oscilado entre el juicio formal del modernismo y el relativismo cultural de lo posmoderno; ambos circunscriben la discordia artística a normas y operaciones: «Esa formulación destierra la narrativa típica

7 Pablo Alabarces explica que las prácticas de alteridad y las nomenclaturas de estratificación social utilizadas para describir y analizar lo popular durante el siglo xx han sido desplazadas justo en el momento en que hay más pobres en el mundo. Ahora se utilizan conceptos managerenciales, pues la tensión entre subalterno y dominante es sustituida por lo tecnológico y global junto con mitos aspiracionistas de clase media. El agotamiento categorial moviliza nuevos textos y argumentos en torno a la cultura popular y Alabarces (2020) destaca una serie de proposiciones que buscan dar cuenta de problemas continuos, temas emergentes y teorías móviles: el mundo masivo, el *ethos* popular, la perspectiva metodológica, el análisis clasista, la visión normativa, el programa político, la escena paródica y el sentido ético.

de la historia del arte según la cual un individuo virtuoso (hombre) crea, a partir de su necesidad personal, una obra de arte concreta que luego sale del lugar privado de la creación para abrirse al mundo» (Pollock, 2013: 19). La lectura de la imagen recibe un mérito parecido y se refuerza una interpretación que la reduce a fantasmagoría o simulacro. Así, insiste en una modalidad de esencias inmanentes versus apariencias insolentes, que recuerda viejas iconoclastias. Sin embargo, importa llamar la atención, al menos, sobre el papel que las imágenes tienen —desde lo estético— en la producción de la biopolítica al pensar los cuerpos como fuerzas originales o identidades baldías.[8] En ambos casos, la singularidad de un rostro desafía con la plenitud de su existencia (Le Breton, 2010) esas operaciones simbólicas de la negación y la borradura, cuyo trabajo es profanar la mirada de la compasión.

En un escenario cubierto por hostiles agentes las potencias creativas de lo artístico siempre se encuentran en interdicción y demandadas por una poiética agonística. Temibles sonidos conducen a hombres y mujeres a protegerse de lo extraño y expresar una indócil conducta con lo uniforme. ¿Cuáles serían las posibles discrepancias de las artes con el resto de las producciones visuales que utilizan a los cuerpos como exhibición radical? ¿Puede el arte hacer concordar la noción abstracta de vida con una vida singular? ¿Toma la biopolítica la dimensión sentimental-corpórea del arte a fin de mitigar el conocimiento que este prodiga a un cuerpo para su liberación? ¿Será por eso que la modernidad burguesa inventó la estética, para controlar esa esfera biológica de las pasiones que amenazaba con su insurrección permanente?:

> El mundo de los sentimientos y las sensaciones no podía ser abandonado sin más a lo «subjetivo», esto es, a lo que Kant desdeñosamente denominó el «egoísmo del gusto»; al contrario: debía integrarse en el majestuoso ámbito de la propia razón. Pues si el *Lebenswelt* se resistía a ser formalizado en términos racionales, ¿no quedaban desterrados todos los asuntos ideológicos más vitales en tierra de nadie y más allá del control de la razón? Y sin embargo, ¿cómo podía la razón, la más inmaterial de las facultades, aprehender lo groseramente material? Quizá lo que permite que las cosas sean

8 Alejandra Castillo (2023) establece un significativo cruce entre cuerpo, aparato y archivo, y muestra cómo se entrelazan las figuras de los *cualsea* y los célebres en la historicidad de los géneros en América Latina. La letra ilustrada —dice— publicita el juego soberano de los políticos; la fotografía, con su obsesión psicoanalítica y clasista, dará rostro a las familias y su promesa moral, mientras que la ficha y el prontuario policial serán la escritura con la cual se dicta la presencia del pueblo.

> accesibles al conocimiento empírico de entrada, a saber, a su materialidad palpable, es también, en virtud de una terrible ironía, lo que las destierra más allá de la cognición. La razón debe entonces encontrar algún medio para penetrar en el mundo de la percepción, pero al mismo tiempo, bajo ningún concepto debe poner en peligro su propio poder absoluto (Eagleton, 2006: 67).

Los sentidos también son un trabajo humano capaz de dar nuevas formas a la vida material, porque agregan a las herramientas y los artefactos la sorda vida de la imagen: empatía oscura y alegría apocalíptica.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. (2019). *Creación y anarquía: La obra de arte en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo.

Alabarces, Pablo. (2020). *Pospopulares: Las culturas populares después de la hibridación*. Calas.

Alizart, Mark. (2020). *Golpe de Estado climático*. La Cebra.

Alloa, Emmanuel. (2021). *La imagen diáfana: Fenomenología de los medios visuales*. Metales Pesados.

Benjamin, Walter. (2012) *Para una crítica de la violencia.* Ediciones de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Bourriaud, Nicolás. (2020). *Inclusiones*. Adriana Hidalgo.

Buck-Morss, Susan. (2005). «Estudios visuales e imaginación global». En José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 145-169). Akal.

Castillo, Alejandra. (2023). *Archivo alterado*. Palinodia.

Chukhrov, Keti. (2014). «Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo». *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la historia* (pp. 63-80). Brumaria.

Cifuentes, Germán. (2018). «Anillo de Moebius: cuatro consideraciones sobre el video hoy». En Claudia Aravena e Iván Pinto, *Visiones laterales: Cine y video experimental en Chile (1957-2017)* (pp. 243-252). Metales Pesados.

Comeron, Octavi. (2007). *Arte y posfordismo: Notas desde la fábrica transparente*. Trama.

Couchot, Edmond. (1998). *La technologie dans l'art: De la photographie à la realitè virtuelle*. Jacqueline Chambon.

Di Cesare, Donatella. (2023). *El complot en el poder*. Sexto Piso.

Didi-Huberman, Georges. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.

Eagleton, Terry. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.

Flusser, Vilém. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis.

Gabara, Esther. (2022). «Gestos, prácticas, y proyectos: re-visiones latinoamericanas de la cultura visual y los estudios del performance». En Deborah Dorotinsky y Rían Lozano (coords.), *Culturas visuales desde América Latina* (pp. 41-68). UNAM.

Gielen, Pascal. (2014). «Noma(i)deología. Estetización de la existencia nómada». *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la historia* (pp. 139-157). Brumaria.

Groys, Boris (2016). *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente.* Caja Negra.

Holmes, Brian. (2010). «¡A la información! (La historia invertida en el presente)». En Marcelo Expósito et al., *Los nuevos productivismos.* Ediciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Le Breton, David. (2010). *Rostros: Ensayo de antropología*. Letra Viva.

León, Christian (2022). «Telecolonialidad, visualidad y poder: Desafíos actuales de los estudios visuales desde América Latina». En Deborah Dorotinsky y Rían Lozano (coords.), *Culturas visuales desde América Latina* (pp. 69-86). Universidad Nacional Autónoma de México.

Massumi, Brian. (2015). *Politics of Affect*. Polity.

Molinuevo, José Luis. (2005). «La orientación estética». En Simón Marchán (comp.), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 85-101). Paidós.

Morley, David. (2007). *Medios, modernidad y tecnología: Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Paidós.

Noys, Benjamin. (2018). *Velocidades malignas: [Aceleracionismo y capitalismo]*. Materia-Oscura.

Pollock, Griselda. (2013). *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo.

Rancière, Jacques. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Palinodia.

Sontag, Susan. (2005). «El mundo de la imagen». En *Sobre la fotografía* (pp. 213-251). Alfaguara.

Vitta, Maurizio. (2011). *El proyecto de la belleza: El diseño entre el arte y la técnica.* Fondo de Cultura Económica.

III.
La diva Ram

Desechar un objeto plástico, expulsar con el movimiento de un dedo una imagen atisbada en la pantalla son dos gestos que forman parte de un conjunto simbólico general de una visión del mundo según la cual el ser humano ya no es más un actor de pleno derecho en la vida terrestre, sino un simple material atrapado en un mecanismo.

Nicolás Bourriaud

Ni estatuas ni museos

Las imágenes se instalan en el horizonte cultural, duplicando lo evidente y naturalizando lo desconocido. Revocan los objetos sagrados y destruyen las significaciones lineales, se mezclan con las tradiciones y tienden a reafirmar lógicas autoritarias, promueven nuevos rituales de la memoria, o bien la reducen a una estética funcional dedicada a proteger altares y famas. Entre la adulteración, lo testimonial y lo reflexivo, las imágenes han fomentado una heterogénea discordia sobre la realidad y sus dimensiones. Los lenguajes estéticos y políticos han sido predominantes en la formación de la identidad y son capaces de elaborar nostalgias programadas, futuros brumosos o incertidumbres abusivas. Sin embargo, es posible concebir la imagen política como un anhelo de totalidad y la imagen artística como un ejercicio de ambigüedad.

Hay una relación entre ambas, pero permanece muda o inexpresable la conjunción solidaria de la cual son residentes. Sería intimidante creer en la existencia de una explicación acertada sobre su vínculo. Más bien una dialéctica en suspenso, sin formas conclusivas, que interrumpe la serenidad

de los predicados en un viaje sin destino, sustenta una relación hecha de giros y contrastes. Sin duda, la política imagina el esplendor y ambiciona lo sublime, mientras que el arte espera construir una discrepancia simbólica, pero, atravesados por los vestigios de la historia, ambos deben construir imágenes para tomar posesión de esas cosas irrecuperables, a través de los trozos, los detalles y las imprudencias que cometen para permanecer sin entregarse. De todas maneras, tienen algo en común: «Los gestos se trasmiten, los gestos sobreviven a pesar de nosotros y a pesar de todo. Son nuestros propios fósiles vivientes» (Didi-Huberman, 2020: 27).

Las imágenes no pueden devolver nada; a lo sumo, ficcionan un retorno débil, expuesto a la desintegración de su testimonio, cuando descubrimos que son un suplente. La política es el delirio del significante disfrazado de promesa, y el arte, la decisión de traer lo que no está. Aun así, la imagen no es reflejo ni esencia. No reproduce los objetos, pero deposita en ellos su ruido fenomenológico. A modo de una fisura, habita doblándose entre cosas y cuerpos, cruzando por todas partes sin detenerse, haciendo de la testificación de su presencia una plenitud del conocimiento. Por esta razón, la imagen es una plenitud que testifica su imposible definición haciendo visible y, a su pesar, logra dar vida a lo que aguarda en la distancia con su figura desconocida.

Todo lo anterior parece hoy anacrónico ante la vastedad de los cambios, obsolescencias y derroches que las tecnologías visuales dejan a su paso. El consenso que instala la imagen digital —la posfotografía, por ejemplo— desarma el espejismo del referente atrapado en su singularidad (Brea, 2010) y nos muestra un deseo de lo real superfluo y fugitivo, donde no importa un original sin errores. Asimismo, irrumpen «nuevos medios» (Manovic, 2011), aburridos de las mímesis cansinas desprovistas de la elegancia de una desaparición sin escándalo, como ocurre con el vertedero visual que es Youtube, donde todo se hunde en la saturación de lo inmediato. A su vez, se agotan en lo cotidiano para perder su novedad y convertirse en extensiones de la subjetividad y el aburrimiento, creando paisajes posmediales tecnológicamente sofisticados y culturalmente mediocres. Es una especie de campamento icónico donde van a parar las imágenes pobres, con sus diferentes resoluciones y *rankings* de descargas, un gran desierto de idiomas vaporosos luchando por mantenerse dentro de un sistema que destina todo a la desaparición. Como señala Hito Steyerl:

> Esta vertiginosidad del contenido visual, el concepto-en-devenir de las imágenes, las ubica en el seno de un giro informacional general, dentro de economías del conocimiento que arrancan de su contexto a las imágenes y sus epígrafes lanzándolas al remolino de la constante desterritorialización capitalista. La historia del arte conceptual describe esta desmaterialización del objeto artístico en primer lugar como un movimiento de resistencia contra el valor fetiche de la visibilidad. Después, sin embargo, el objeto de arte desmaterializado resulta ser perfectamente adaptable a la semiotización del capital de la que se deriva el giro conceptual del capitalismo. De alguna manera, la imagen pobre está sujeta a una tensión similar. Por un lado, opera contra el valor fetichista de la alta resolución. Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales (2014: 44-45).

Una cuestión interesante es la red de costumbres informales escondidas en lo doméstico, pues ahora alcanzan notoriedad y *glamour* en los electrones de las plataformas. Así, esa idea de una imagen artística y política que agenda la novela y el martirio de algunos notables pasa a ser sustituida, en parte, por una especie de teatro algorítmico de la mayoría: la actuación es un superconductor de aluminio y vanidad exhibido en directorios web. Hay un desplazamiento fundamental: allí donde antes hubo un cine de autor, ahora encontramos un diseño de autor, que no se concentra en los creadores, sino en miles de individuos organizando en el metal líquido de las redes sociales tutoriales de vida y soledad. Estamos en presencia de un *art nouveau* de la hipermediación: los medios adquieren una potencia antropológica y existencial única. Las funciones asociadas a la información importan si el valor y la escucha se combinan con resistencias culturales, estrategias identitarias y mercados pragmáticos. Michel de Certeau (1999) escribió en su momento que las personas viven lo cotidiano aplicando «tácticas de negociación» con el objetivo de enfrentar y adaptarse a las «estrategias de seducción» desplegadas por múltiples instituciones; hoy en día esto implica a las plataformas digitales. La dispersión, la difusión y la diseminación, indica Gerald Raunig (2022), son las tácticas del capitalismo maquínico y se introducen en las formas de vida actuales, como uno de los motores del dominio informático. Aquí se gestan otras formas de trueque, producción, consumo de creencias y símbolos, a partir de una

trama relacional entre sujetos, lenguajes, ideas y tecnologías. Lo peculiar es la demanda de protagonismo en los medios; más allá de pretensiones verídicas o realistas, se trata de ser el medio y no solo un medio[1] de lo técnico: una ontología flotante nace de estas interconexiones.

> Lo que vemos exaltado no es otra cosa que el orden mismo de la subjetividad —la del diseñador y la del consumidor— con sus sueños, su afectividad, sus placeres, su imaginario, en otras palabras, todo lo que el estrecho funcionalismo había querido poner entre paréntesis en nombre de una racionalidad estética estrecha y doctrinal: es la rehabilitación del *homo sentiens* (Lipovetsky y Serroy, 2015: 208-209).

Azares lúdicos

Pero en uno de los pasados posibles
usted es mi enemigo, en otro mi amigo.

Jorge Luis Borges

Hay una historia —imposible que no la haya—: en los sesenta y setenta la contracultura[2] animaba la revuelta y la colaboración comunitaria defendiendo en las calles y pasquines la libertad personal contra la masa capitalista. Las computadoras no gozaban de buena reputación (van Dijck, 2016). Sin embargo, con el tiempo se convirtieron en el mito del empoderamiento y lograron establecer una peculiar alianza entre cultura crítica, comunidad política y comunicación descentrada que, finalmente, encontró su casa en la invención de la triple www (1991), cuya épica noventera alimentó tantos relatos acerca del final de la burocracia, el estado terapéutico y el individualismo obsesivo.

1 Es todo lo opuesto a la crítica modernista de la enajenación, pues el sujeto se apropia de la comunicabilidad de los medios y rompe la visión instrumental que los encarcelaba en una infantilización sociológica.

2 El concepto viaja desde la China de los años sesenta hacia diversas latitudes y transmuta según la inclinación intelectual y el poder que confronta, por ejemplo, en revuelta estudiantil (Francia, 1968), carácter antidogmático (Rumania, 1971), modernización tradicional (Libia, 1973), revolución fundamentalista (Irán, 1989). Es un intento de modificar las bases de la subjetividad incorporando en la vida privada e institucional nuevos objetos, rituales y destinos de transformación y obediencia. En este sentido, hay sutiles diferencias entre contracultura y revolución cultural, pues la primera —tal como señala Franco Berardi— nota que la autonomía significa que la vida social no depende solo de la relación disciplinaria impuesta por el poder económico, sino también de los desplazamientos, los deslizamientos y las disoluciones que constituyen en sí el proceso de autocomposición de la sociedad viviente (véase Berardi, 2007).

En este espacio, el mercado se transformó en un cazador de demandas y la automatización contribuyó a profundizar un concepto del tiempo cada vez más centrado en el disfrute personal, dando paso al *Homo ludens* posmoderno. La revolución estructural del capitalismo —dirá Sven Lütticken (2014)— no mostraba señal de cansancio, sino solo de aceleramiento; una especie de sarcasmo apologético de las ideas de Marx y Trotsky sobre la inteligencia general, la autogestión y la apropiación colectiva de los medios de producción, comunicación y creación.

Los nuevos públicos, en apariencia, ponían fin a las derrotas culturales de las guerrillas modernas y superaban sus prácticas de consumo rompiendo con las alcurnias del arte elitista y la hipercodificación de las vanguardias. El campo artístico era cada vez más flexible a las otras lenguas que atravesaban sin dueño los caminos del deseo, el ocio y la rebeldía comercializada:

> Los artistas avanzados repetidamente hacen ecuaciones perturbadoras entre lo alto y lo bajo, que dislocan los términos aparentemente fijados de esta jerarquía en configuraciones nuevas y persuasivas, cuestionándolos así desde adentro. Pero el modelo de la alternancia de la provocación y la retirada indica que estas ecuaciones son al cabo tan productivas para la cultura afirmativa como para la articulación de la conciencia crítica (Crow, 2002: 40).

El tránsito desde las teorías humanistas fundadas en la historia técnica de la experiencia hacia el papel de las medialidades interactivas con cuerpos desmaterializados y realidades asesinadas por *software* planteó rupturas importantes en el relato totalizador de los medios. Los conceptos perdieron autoridad y la propia noción de medios comenzó a vaciarse de la impronta instrumental que le había asignado la escuela crítica. La idea de ser estructuras abiertas destinadas a producir la memoria de la hegemonía los volvió artefactos complejos que funcionaban más como instituciones y prácticas discursivas. Lo medial centralizó la curiosidad debido a la rapidez tecnológica para desaforar la agencia comunicativa como mímesis y representación. Por otra parte, los discursos territoriales cedieron su predominio a un nuevo globalismo estético sin distinciones, donde se entrelazaron diversos espacios, tecnicidades y formas:

> En este linaje, la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo, las instalaciones mixtas y, ahora, las tecnologías de comunicación por internet

> han devenido —ciertamente junto con la práctica persistente del dibujo, la pintura y la escultura— partes constitutivas del arte contemporáneo globalizado, así como importantes facetas de la aspiración globalista utópica al cambio transformador (Harris, 2016: 10).

El trabajo de las plataformas interactivas era contribuir a aumentar la participación de usuarios dispersos y solitarios con poco rédito en los canales de exhibición. Las máquinas dejaban de ser las piezas ciegas de un poder centralizado y se abrían a fuerzas visuales eróticas y pulsionales, que venían desde los googleados fondos de la sociedad. Una consecuencia inesperada pero efectiva fue la aparición de los archivos y el problema de cómo traducir el pasado que escoltan. El archivo propone varios pasados que no encajan con un sermón oficial, y el acoplamiento cuestiona las alegorías que pretenden convencernos de un gesto inédito e impredecible. Así, el arte asume un desmantelamiento de la memoria, pues todo lo conocido se desgasta en su repetición y crítica (Groys, 2015). El archivo se ha transformado en la diva electrónica, en el sexto elemento (el que nunca pensó Luc Besson), capaz de coordinar y almacenar las edades más extrañas de los cuerpos y las cosas, propiciando los conflictos entre traducciones en las que caben desde juicios contra la homogeneidad de la cultura hasta la influencia alienígena en la construcción de las pirámides. ¿Por qué puede darse esta posibilidad? Una sugerencia activa la entrega Lev Manovic:

> Cien años después del nacimiento del cine, las maneras cinematográficas de ver el mundo, de estructurar el tiempo, de narrar una historia y de enlazar una experiencia con la siguiente se han vuelto la forma básica de acceder a los ordenadores y de relacionarnos con todos los datos culturales. En este sentido el ordenador cumple la promesa del cine en cuanto esperanto visual [...]. Y a diferencia del cine, donde la mayor parte de los usuarios son capaces de entender el lenguaje cinematográfico, pero no de hablarlo (es decir, de hacer películas), todos los usuarios del ordenador saben hablar el lenguaje de la interfaz (2011: 18).

Nuestra hipótesis es la siguiente: hay una subjetividad transestética cuyo trabajo permanente es mezclar y mezclar datos, sensibilidad, narcisismo, dolor y victoria mediante una experiencia somática y cognitiva sustentada en una especie de ósmosis digital donde todo tiende a concentrarse en la diversión

sin mundo. Un tipo de *Homo sentiens* y *Homo ludens* conviven haciendo de la estética y la diversión un lugar especial llamado videojuegos. Se podría decir que el videojuego es el fenómeno mutante de la guerra fría, el ensayo semiótico y militar que movilizó a departamentos de Estado, sistemas militares e industria tecnológica a simular la logística del fin. Al buscar modelos de predicción y diseñar enfrentamientos polares en un mundo dividido y obsesionado con la cibernética, se intentó crear una nueva era del control, la comunicación y la seguridad. *Tetris* (1984), del científico ruso Alexey Pajitnov, basado en la idea de Vadim Gerasimov y diseñado por Dmitry Pavlovsky, es un ejemplo de esas batallas comerciales, juicios de propiedad, discusiones diplomáticas y éxitos económicos propios de la belicosa década ochentera.

En acuerdo con lo anterior, aparece un régimen háptico tecnológico que prefiere efectos imaginarios, competencias emotivas y desafíos sensoriales más que objetos de ostentación y decoro. Los videojuegos consagran el esperanto visual mencionado por Manovic, ponen en tensión categorías como pantalla, duración o simulacro y, a la vez, promueven una integración funcional entre lenguajes, psicomotrocidad y tiempo: los elementos internos y externos del sistema confluyen para aparentar que quien juega controla personajes, destinos, paisajes, identidades, el comienzo y el final, a través de mecánicas, dinámicas y estéticas diluidas en *mythos*, *topos* y *ethos*[3] (Tosca y Klastrup, 2019). Y sin embargo:

> Los grandes órdenes estéticos, representados clásicamente en la pintura, la poesía y la música, persisten incluso en los mundos digitales más hipermediados: los videojuegos consisten en espectaculares imágenes visuales, efectos de sonido y elementos verbales como el habla y la escritura. Las proporciones de estos elementos de la estética de los medios pueden variar, pero su necesaria copresencia no lo hace. Para que los medios cambien de manera sustancial, para salir de estos registros estéticos persistentes, se requeriría una transformación sustancial del universo de sentidos que habitamos (Mitchell, 2019: 117).

Las teorías culturales y visuales han sido desbordadas por cientos de miles de cerebros interconectados que disfrutan alterando los principios de

3 Narraciones, escenarios, filosofía y ética que le dan sentido a un mundo desde una especificidad ya no heredada de otras artes, sino resultado de una compleja caligrafía mecánica estético-económica y autorreflexiva.

composición de la realidad y celebran las seductoras gráficas de mundos posapocalípticos, como los de Horizon Zero Dawn, las anarquías barrocas de un *shooter* llamado Rage o la noche zombi más larga de la tierra de *The Last of Us*. A modo de ejemplo, estos videojuegos llevan la imagen hiperrealista, el cine de *blockbuster* y la música de culto al momento de más transgresión, es decir, cuando la simulación se confunde con la liberación personal y la autorrealización, dando forma a la subjetividad transmoderna. Al respecto, Rosa María Rodríguez Magda señala:

> La transmodernidad es imagen, serie, barroco de fuga y autorreferencia, catástrofe, bucle, reiteración fractal e inane. Su clave no es el post, la ruptura, sino la transubstanciación vaso-comunicada de los paradigmas. Son los mundos que se penetran y se resuelven en pompas de jabón o como imágenes en una pantalla [...]. No es ni buena ni mala, benéfica o insoportable... y es todo eso juntamente [...]. Es el abandono de la representación, es el reino de la simulación, de la simulación que se sabe real (2004: 141-142).

La programación digital, primero, y los videojuegos, después, realizan el sueño del cine: la vida es un montaje; la existencia, múltiples efectos de posproducción; la biografía, un estilo tecnologizado que se esconde en un XD de mensajería instantánea, y la identidad, un negocio de avatares hipersexualizados. Es más, se trata de una reconfiguración del tiempo y el espacio, de convertir la realidad en una narración inmersiva donde saltamos de personaje en personaje, del pasado al futuro y viceversa y, ahora, de teoría conspirativa en teoría conspirativa. Ante la falta de complejidad y el exceso de uniformidad impuesta, alimentada por empleos grises y formularios electrónicos siempre por llenar, el videojuego se transformó en la red digital de autoexhibición y autocontemplación; la virtualidad sirve para atarse a la realidad, para cambiarla y elevarse más allá de la ficción. El videojuego es un anhelo de realidad en un ambiente protegido.[4]

En la indiscernible oscuridad de la CPU vive una hipótesis: el videojuego es la última edad del cine, entonces el cine-ojo de Dziga Vertov —cual fantasma mecánico— reproduce incansable en los *hardware* de los dispositivos de seguridad o en las videoconsolas ese despertar animista de la cámara de cine

4 El año 1992 se convierte en el momento mágico que estrena Wolfenstein 3D, el primer videojuego de entornos simulados tridimensionales y el inicio de una economía de la realidad virtual basada en la cultura cíborg.

que baila sola mostrando el poder de la máquina.[5] En todo caso, la seducción *gamers* no puede presentarse como un cielo único, pues obedece igual a una constante de la especie humana: jugar es inventar el presente. Ya en los años cincuenta, el sociólogo Roger Caillois definía la interacción lúdica como libre, separada de lo real, incierta, improductiva, reglamentada y ficticia. Pero ¿cómo algo que no produce evidencia tiene reglas destinadas a cumplir objetivos irreales para generar placer y gastar el tiempo? De acuerdo con el autor de *Los juegos y los hombres* (1986), existen cuatro categorías que explican lo anterior: competencia (*agon*), simulacro (*minicry*), azar (*alea*) y vértigo (*Ilinx*), las que alimentan la pedagogía de los individuos cuando intentan salir de lo obvio e imaginan su derecho a las aventuras. A pesar de esa visión, la sociedad industrial —donde juego y trabajo se oponen— y la era digital —donde el trabajo se transforma en un juego de guerra estratégica— muestran diferencias en rango y similitudes en oficio:

> La sociedad de la información es bastante distinta de la industrial, que separaba claramente el campo del trabajo del ocio. En el siglo XIX, Karl Marx imaginaba que un futuro Estado comunista superaría dicha división, así como el carácter altamente especializado y fragmentado del propio trabajo moderno. El ciudadano ideal de Marx cortaría leña por la mañana, cuidaría el jardín por la tarde y compondría música de noche. Hoy en día, el sujeto de la sociedad de la información realiza aún más actividades a lo largo de un día típico: entra y analiza datos, ejecuta simulaciones, busca en Internet, juega a videojuegos, ve vídeos de transmisión simultánea, escucha música en la red, comercia con acciones, etcétera. Y aun realizando todas estas diferentes actividades, en esencia siempre está usando el mismo puñado de herramientas y comandos: una pantalla de ordenador y un ratón, un navegador de Internet, un buscador y los comandos de cortar, pegar, copiar, borrar y buscar (Manovic, 2011: 151).

Los videojuegos, terminal de una larga arqueología de los medios, liberan a la cámara, el motor y el relato de ser pura mercancía y los introducen en una esfera cultural donde todo, paradojalmente, puede ser sacrificado por el *big data* para expandir las zonas de negocios cuyas ofertas van desde automóviles Tesla a vestimenta fabricada con hilos de bambú o cobre, siempre

5 Vertov (1974) escribirá sobre la poesía de la máquina y su capacidad de transformar al ciudadano rezagado en el hombre eléctrico perfecto.

contando una historia de bienestar, individualidad y placer. Sin embargo, no es suficiente, porque vivimos en una cultura digital tramada, también, por la vigilancia y el empadronamiento de las identidades. Como dice Shoshana Zuboff:

> Google es al capitalismo de la vigilancia lo que la empresa automovilística Ford y General Motors fueron al capitalismo gerencial basado en la producción en masa. Unas personas descubren una nueva lógica económica con sus correspondientes modelos comerciales en un momento y un lugar, y esa lógica y esos modelos se perfeccionan luego por ensayo y error (2020: 70).

Al videojuego le ocurrió lo mismo que a las ilusiones autonomistas de los programadores de los años noventa, que creyeron tener el control sobre los contenidos, establecer la horizontalidad entre los jugadores y hacer primar unas concepciones artísticas con historias disfuncionales al *mainstream*. El poder industrial entendió la fascinante escena en crecimiento, profundizó ciertas líneas, separó espacios y verticalizó la distribución, mientras democratizaba el consumo. Y, como siempre, se formó un bando institucional y unas contracorrientes. La diversión digital es parte de una bifurcación histórica, donde el capitalismo gira desde la riqueza material hacia el control de la subjetividad como potencia creativa. Es una energía proyectual (Berardi, 2019) capaz de dar visibilidad a emergentes contratos entre el deseo, la sinapsis y el consumo. Una fuerza dedicada a transferir la emoción humana a la automatización y sin embargo no transformar las máquinas en estructuras de realidad.

En los últimos años, los videojuegos han ido ganando una soberanía *gamer* y han convertido ciertas entregas en verdaderos textos de disidencia, protesta y cinismo. Han logrado esquivar la denuncia psicológica y el desprecio de la crítica cultural:

> El inopinado éxito de *Dark Souls* (2011) y de la filosofía de diseño de su creador, Hidetaka Miyazaki, condujo a la industria por otros derroteros y convenció a los principales actores de que, si bien era necesario mantener las experiencias introductorias, los jugadores más apasionados, los que realmente gastaban el dinero en sus productos y servicios, demandaban juegos profundos, intrincados y repletos de matices. Juegos que les exigieran y que, incluso, les permitieran competir con otros (Vaz y Morla, 2023: 30).

La noción de «elitismo lúdico» que plantean Vaz y Morla (2023) hace alusión al quiebre generacional y político entre quienes defienden todavía una noción de alta cultura huérfana de públicos, pero llena de ancianos académicos, y un multiculturalismo digital vacío de debates estéticos, pero habitado por consumidores silenciosos. Hablar de los impactos de los videojuegos solo en términos tecnofóbicos es entregar uno de los más impresionantes sistemas de diversión cultural a los *influencers*, ese proletariado de las redes sociales que parece entender mejor los misterios y posibilidades de unos artefactos que gracias a sus motores gráficos han creado una vida háptica seductora y adictiva. La huella y la desaparición de las tecnologías, el exoesqueleto del neoliberalismo y sus millonarias figuras de seducción, guardan en los videojuegos las interfaces húmedas y secas de miles de pupilas que murieron en las noches del *game over*.

Es fabuloso este mundo donde los contenidos polémicos de Ubisoft, las tramas neuróticas de Blizzard o los superados íconos sexistas de Lara Croft y Kratos, *sex symbols* de los noventa, viven en la madrugada de las consolas. Comienzan con una historia mítica, desafían competencias neuronales, reorganizan el habla pública y se vuelven mercancías digitales, oficiando como organizadores de la experiencia a través de una subjetividad que abraza emociones y tecnologías pulsando un *joystick*. Un botón, una pulsión, un diseño, miles de gráficas y, como diría Ray Bradbury, ¡el ruido de un trueno!

Referencias bibliográficas

Berardi, Franco. (2007). *Generación post-alfa: Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.

———. (2019). *Futurabilidad: La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Caja Negra.

Brea, José Luis. (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Akal.

Caillois, Roger. (1986). *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica.

Crow, Thomas. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal.

De Certeau, Michel. (1999). *La invención de lo cotidiano: Habitar, cocinar*. Ediciones de la Universidad Iberoamericana.

Didi-Huberman, Georges. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1. Abada Editores.

Groys, Boris. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
Harris, Jonathan. (2016). *Los globalistas utópicos: Artistas de la revolución mundial 1919-2009*. Akal.
Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. (2015). *La estetización del mundo*. Anagrama.
Lütticken, Sven. (2014). «Sobre la Revolución Cultural». *New Left Review* 87, julio-agosto, pp. 119-136.
Manovic, Lev. (2011). *El lenguaje de los nuevos medios: La imagen en la era digital*. Paidós.
Mitchell, William J. T. (2019) *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Akal.
Raunig, Gerald. (2022). *Dividuum: Capitalismo maquínico y revolución molecular*. Cactus.
Rodríguez Magda, Rosa María. (2004). *Transmodernidad*. Anthropos.
Steyerl, Hito. (2014). «En defensa de la imagen pobre». En *Los condenados de la pantalla* (pp. 33-48). Caja Negra.
Tosca, Susana y Lisbeth Klastrup. (2019). «An Experience Approach to Transmedia Fictions». En Matthew Freeman y Renira Rampazzo Gambarato (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies* (pp. 392-400). Routledge.
Van Dijck, José. (2016). *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo XXI.
Vaz, Borja y Jorge Morla. (2023). *El siglo de los videojuegos*. Arpa.
Vertov, Dziga. (1974). *El cine ojo*. Fundamentos.
Zuboff, Shoshana. (2020). *La era del capitalismo de la vigilancia*. Paidós.

IV.
Gubernamentalidad escópica[1]

La soberanía es el objeto que siempre se escapa, que nadie ha aferrado y que ninguno aferrará, por la razón incontrovertible de que no nos está permitido poseerla como un objeto, aunque estemos obligados a buscarla.

George Bataille

Un contexto posible

La posesión de lo real que las elites anhelaban con la esperanza de trascender, la clasificación racial de las poblaciones para separar el progreso del mito, las alabanzas a una abstracta nación encarnada en mapas y museos, las geopolíticas de la visualidad que desmienten el tiempo-espacio limitado de las imágenes, y la domesticación de la naturaleza por medio de máquinas de visión y disciplina son algunas temáticas que la investigación visual instala para repensar los sistemas de construcción de la identidad política y cultural en América Latina.[2]

Los trabajos de Jens Andermann (2007), asociados a un «saber observar» propio de la escena positivista del Estado decimonónico, que opera como un *esteta científico*, estableciendo categorías de belleza y taxonomías autorizadas, abre una serie de interrogantes sobre las prácticas de la representación. Las derivas críticas sobre la «colonialidad del ver», descritas por

1 Una primera versión de este artículo fue publicada en la revista *Chasqui* 136 (2017), 213-227. https://www.redalyc.org/journal/160/16057380021/html/

2 Este trabajo está asociado al proyecto Fondecyt 1130654, «El ojo mecánico. Tecnologías visuales y estéticas políticas en Chile 1850-1930» (2013-2015).

Joaquín Barriendos (2011), caracterizan una ubicuidad imperial de la mirada, basada en un modelo de extracción de riquezas, tecnologías y ocularcentrismo militar-cartográfico. Las patrias maquínicas que inventan la fotografía y el ferrocarril para dar forma a una dinastía de retratos y paisajes de elite permiten a Paola Cortés-Rocca (2011) analizar la dominación de los territorios reales e imaginarios. Estos autores describen los procedimientos de control y dogma que la fría insolencia hacendada de lo visual desea: hacer visible un continente entero a través del ingreso a una universalidad panóptica que vuelve invisible el conflicto de los cuerpos raciales, sexuales, religiosos y políticos.

En otro plano, el interés por comprender los mecanismos de colonización de la memoria y el tiempo lleva a Christian León (2012), Mayra Estévez (2008), María Fernanda Cartagena (2014) o Alex Schlenker (2010) a investigar las arbitrariedades y contradicciones de una escritura visual obsesionada con las jerarquías y los rituales de dominación. Son distintos tipos de fenómenos que se desplazan por la cotidianeidad tejiendo imágenes de obediencia y desacato, de nobleza y anomalía. Es el proceso dicotómico que permite someter la realidad múltiple a las cláusulas visuales de una soberanía ciega.[3] La obediencia cristiana, el pragmatismo liberal, la razón de Estado eurocéntrica, la urbanización afrancesada y la cadena de cuerpos étnicos obligados a domesticar la sierra, el desierto y la selva nutren la enciclopedia iconográfica de la posindependencia.

Las preocupaciones por los modos de hacer ver el carácter irreductible del imperio y exaltar las figuras del monarca, en su versión española y lusitana, corroboran la densidad de las metáforas usadas a posteriori por el Estado. El cuerpo del príncipe ahora trasvestido en feria universal, territorio científico y etnografía patriótica convoca una serie de estudios respecto a la resimbolización, el uso de los signos y las nuevas codificaciones que el mundo criollo efectúa de las reliquias, los objetos y los emblemas coloniales. Lo anterior puede observarse en los estudios que realizan Natalia Majluf (2015), Pedro Enrique Calzadilla (2006), Beatriz González Stephan (2014), Lilia Moritz Schwarcz (2006), Carmen Hernández (2006) y Álvaro Fernández Bravo (2006).

La construcción iconográfica de la nación es el problema que expresan estos diversos enfoques analítico-narrativos interesados en las relaciones

3 En un contexto más general, es valioso considerar los aportes de Mary Louise Pratt (2010) y Louis Marin (1981).

entre modernidad, hegemonía y espectáculo visual. Asimismo, los desplazamientos del príncipe barroco desde su condición de entidad sacra a administración mediático-secular, sin abandonar —completamente— su autoridad silente, permiten comprender los modos estético-políticos de la conversión de una visualidad donde las figuras del poder pasan de la ilusión metafísica a la racionalidad instrumental.

Todo lo anterior se da en el marco de una revisión crítica de las imágenes y su lugar en el ámbito de los dispositivos y modelos culturalistas:

> Recién en la última década, la historia cultural latinoamericana comenzó a asumir el desafío de replantear su relato a la luz de las actuales transformaciones en las nociones y prácticas culturales entretejidas en redes posnacionales de imágenes y sonidos. Desde la ruina de la biblioteca se ha vuelto otra vez posible entrever el impacto decisivo en la formación decimonónica de ciudadanías, gustos, identidades de clase y de género, y hasta de modos de lectura, de prácticas no-librescas de representación: el teatro callejero, los cuadros vivos, las fiestas patrias, las procesiones religiosas y cívicas, las ferias agrícolas, los carnavales (González y Andermann, 2006: 17).

Los contrastes entre las modalidades de un poder exhibido a través de íconos exultantes e hiperdramáticos y la sobriedad técnica de un modernismo aparentemente vaciado del dolor de la soledad palaciega no impiden ver las conexiones y tejidos que unen al príncipe con las identidades burocráticas de la sociedad del siglo XIX. Una serie de consecuencias derivan de lo anterior y permiten entender la obsesión representacional, tal como señala Louis Marin:

> El primer efecto del dispositivo representativo, primer poder de la representación: efecto y poder de presencia en lugar de la ausencia y la muerte; segundo efecto, segundo poder: efecto de sujeto, es decir poder de institución, de autorización y de legitimación como resultante del funcionamiento reflejo del dispositivo sobre sí mismo. Si la representación en general tiene pues, por cierto, un doble poder: el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, y hasta vivo, lo ausente y lo muerto, y el de constituir a su propio sujeto legítimo y autorizado al exhibir calificaciones, justificaciones y títulos de lo presente y lo vivo para serlo; en otras palabras, si la representación

no solo reproduce de hecho sino también de derecho las condiciones que hacen posible su reproducción, se comprenderá el interés del poder en apropiársela. Representación y poder son de la misma naturaleza (2009: 138).

Nombrar el orden

La biblioteca no se arruinaba,
sino que la escena se ampliaba.

Beatriz González

El monarca es pastor, padre[4] y artista: conduce al rebaño, protege la familia y crea la nación. Su biografía está unida a un poder sagrado que le otorga una cualidad única, ser una especie de *Deus absconditus* (un observador no observable) que despliega sobre el tejido de las pasiones y los bienes su voluntad superior. Las fuerzas unidas a él no tienen traducción, se mueven a oscuras y cautelan los principios naturales de las cosas de este mundo. En todo caso, la monarquía es un enorme aparato propagandístico sustentado en fuerzas escatológicas, premisas teocráticas, jurisprudencias extremas y artes múltiples. Teólogos, eruditos, oradores, juristas, músicos, medallistas, impresores, arquitectos, bufones y lapidarios conforman el ejército dramatúrgico de la corona.

Es un espacio separado de la contingencia, capaz de gobernar todo a su alrededor. Por ello, crear distancia entre el pueblo y el soberano[5] es crucial para sostener un orden arbitrario y rígido, pero de una profunda riqueza visual. Las imágenes juegan un papel decisivo en la construcción de una emblemática que rodea al cuerpo arcano de un silencio y una edad insobornables. Existe plena conciencia en el interior del poder despótico de la necesidad de construir gestos y escenarios exclusivos, *imágenes regias*, cuyo afán

4 De acuerdo con las observaciones de Hans-Joachim König (2014), en la literatura latinoamericana del Estado existe una analogía entre familia y autoridad política, entre dominación y patria potestad. La metáfora tiene largos antecedentes, pues era conocida en la Antigüedad y en la Edad Media. Autores como Platón, Aristóteles, Tomás de Aquino y Marsilio de Padua la propagaron. Filósofos como Jean Bodin y Johannes Althusius destacaron la autoridad paterna y ampliaron el significado de la metáfora de la familia que desde el siglo XVII sirvió como justificación directa para que los monarcas reclamaran la obediencia política.

5 El cuerpo es convertido en un repositorio de solemnidad, en un monumento. Por ejemplo, el cardenal Cisneros en el memorial que envía a Adriano de Utrecht, el principal consejero de Carlos V, insiste en la necesidad de modificar las etiquetas palaciegas y generar un distanciamiento jerárquico donde la exigencia de besar la mano del rey sea obligatoria para todos, menos para los cardenales. Evitar cualquier posibilidad de contaminación con lo cotidiano aseguraba que la imagen del monarca no saliera de su círculo *omnisacro*.

es hacer sensible al soberano en las carnes y los humores de los comunes, tocarlos con la distancia perpetua de su inefable majestad.

> Los ojos del rey escapan a su determinación y destinación orgánica, meramente biológica, convirtiéndose en instrumentos, prótesis artificiales que implican una reconstrucción ahora sofisticada y cultural del centro del poder. Máquina o cuerpo artificial el del poder, constituido por extensiones y alcances que se sitúan por completo fuera de la órbita de lo natural y que son expresados en discursos mito-poéticos cuajando en la figuración impresiva de un rey dotado de un cuerpo prácticamente sobre-natural (Rodríguez de la Flor, 2009: 146).

El cuerpo del príncipe debe investirse de señales, figuras y objetos que comuniquen esta virtud intransferible, cuya finalidad es producir una elaborada e inquisitiva puesta en escena. Lo biológico desaparece en las tramas jurídicas de lo inmutable y descubrimos que mediante las imágenes se intenta proyectar a la persona física en una proxémica feroz, decisiva para unir la voz del príncipe a su mayor virtud: dar la muerte y perdonar la vida. La imagen debe comunicar un mensaje que confirme el peso de la autoridad y a la vez fomente un doble movimiento donde, por un lado, se hace gala del poder concentrado y, por el otro, se invisibilizan los mecanismos de decisión y aplicación de la violencia y la justicia. Las imágenes, entonces, sirven a la explicitud del orden coercitivo y el rey, mediante una serie de metáforas afirmativas que hablan de seres excepcionales. El cuerpo es convertido en sacramento, estigma y reliquia:

> El rey es invisible, y aunque nunca puede juzgar, a pesar de ser la «fuente de la justicia», sí tiene, en cambio, el don de la ubicuidad legal; «Su Majestad ante los ojos de la ley está siempre presente en todos sus tribunales, aunque no pueda administrar justicia personalmente» (Kantorowicz, 2012: 49).

Sin embargo, toda esta cultura de la exuberancia monárquica comienza a ceder ante la secularización moderna, que ofrece a los nuevos sujetos de la producción un acceso masivo a lo visual. El cuerpo es colocado en el centro de un relato administrativo que necesita unir el trabajo organizado con una idea de yo original, de modo que ambos sean útiles a la utopía industrial del capital rentista.

En *Cosmopolis: El trasfondo de la modernidad* (2001), Stephen Toulmin explica el proceso de sustitución de un pensamiento basado en arquetipos por uno que da soluciones lógicas al antagonismo entre seres para garantizar la experiencia pública de la sociedad. El centro óptico se desplaza y las cosas y las personas se van insertando en relaciones modulares y flexibles. Estos cambios inciden en la representación del poder y, por esta razón, el príncipe se convierte en una racionalidad burocrática que personifica —ahora bajo la forma de proposiciones, pruebas y proyectos— un tipo de autoridad orientado a la producción secular de riqueza:

a. la lógica y la retórica son sustituidas por el lenguaje matemático;
b. la teoría jurídica y la teoría moral son reemplazadas por una ética universal de los principios del comportamiento humano;
c. la tradición deja paso a las premisas del conocimiento disciplinario;
d. el tiempo y el espacio se vuelven categorías mensurables y corregibles;
e. el cosmos muta a orden político de la polis.

La visualidad que el poder necesita ya no descansa en lo invisible, sino en la demarcación de la realidad, la confesión mimética que logra mostrar la sumisión de la materia a las consignas del pensamiento. Estamos frente a una política preocupada de la organización de la mirada y del porvenir que encierra. La sociedad es un músculo especular susceptible de ser observado desde diferentes ángulos, trayectorias y longitudes; el saber derivado de estas condiciones puede almacenarse, cuantificarse y servir de programación. El príncipe corporativo define, entonces, lo público como lugar de exhibición donde se reúnen los pliegues de lo individual con los planos de lo colectivo. Se trata del triunfo de la comunicación, capaz de articular la técnica, la subjetividad y el nacionalismo. Los instrumentos ópticos entregan a millones de seres humanos la capacidad de comprender el tiempo como registro e identidad; entonces la fotografía y el cine inician el trabajo de construir las figuras burguesas, proletarias o artísticas junto a los mitos patrióticos. Hacer ver se transforma en el propósito de un sistema que conquista la realidad sometiéndola a los límites de la ciencia, el comercio y la guerra:

> El dispositivo fotográfico aparece exactamente ahí: en la brecha que se abre entre la naturaleza romántica y el cálculo de la ciencia decimonónica, entre la borradura del genio y la transformación de un sujeto en productor. Y es precisamente por eso, cada vez que la cámara se ponga en acción, no solo ofrecerá la imagen de un rostro o un fragmento de lo natural transformado en paisaje fotográfico, sino también la imagen de los deslizamientos que constituyen su propia historia (Cortés-Rocca, 2011: 39).

Es por medio de las imágenes que el Estado corporativiza un «pueblo» y coloca en él una simbología cotidiana. Excluye todo elemento de singularidad existencial en pos de un «nosotros genealógico», promueve una integración mixta entre gusto ilustrado y fiesta pagana, moraliza el pasado y occidentaliza la memoria, diseña una genética del destino y un futuro de la comunidad. De esta manera, origen, familia y progreso se unen en una galería iconográfica de contornos u opciones forzadas, que logran —a lo largo del siglo XIX— filtrar una tipología de clase autorizada a nombrarse la vida ejemplar.

> El régimen visual que emergía a comienzos del siglo XIX no abarcó una redefinición de la percepción solo en términos del individuo, porque coincidió con la irrupción de nuevos sistemas políticos, cuya legitimidad dependía de la representación de un pueblo. Hacia 1800, mientras el absolutismo se debilita, «la soberanía», un neologismo por antonomasia de la Ilustración, «pierde [...] aquel rasgo característico del *imperium*: su ilimitación espacial» y surgen las bases «para concebir la idea de una comunidad que contiene en sí su propio fundamento y principio de legitimidad (la *nación soberana*)» (Lanctot, 2009: 96).

La visualidad del Estado sintetiza sus complejos procesos de gestación y construcción del poder, poniendo en escena un relato gentilicio basado en una pastoral doble: tradición mítica y modernidad jurídica. De esta forma, la elite y el Estado reúnen en una sola esfera las dos piezas del derecho republicano: el suelo y la sangre, y concentran las imágenes en eventos, ceremonias y lugares impresionantes y excesivos. Pero también en zonas de legitimidad de la vida cotidiana que no deben exponerse al vértigo de la modernización.[6]

6 Cabe recordar la célebre frase de Marx «las revoluciones son las locomotoras de la historia», porque el Estado barroco latinoamericano del siglo XIX comprendió que los trenes eran la aceleración de las estructuras y las ideas del poder. Todo se transfigura ante la velocidad de las máquinas de carbón y hierro que destruyen —lentamente— la encomienda, el cementerio indígena, la naturaleza irredenta. Al decir del historiador italiano Enzo Traverso (2022), «el mito de los ferrocarriles se unió al de la frontera, con análogos relatos providenciales acerca de su misión ética de unificar un país gigantesco en una única comunidad bendecida por Dios y en carrera hacia el progreso» (46).

Los mapas tendrán un papel decisivo en las tecnologías de dominación usadas por la fe patriótica; gracias a su promesa de unidad cartográfica transforman las tierras huérfanas en conocimiento y las poblaciones inciviles en enemigos, trabajadores o sujetos nacionales patrimonializados. El atlas se convertirá en el instrumento narrativo que libera a la nación de la diáspora salvaje y la encierra en códigos administrativos, económicos y militares. (Ramírez, 2017).

La formación de la comunidad chilena, por ejemplo, acontece bajo una historiografía de guerreros cristianos mandatados a poner orden en la indeterminación. Siguiendo a Carlos Ruiz (2010), podríamos decir:

> Se visualiza al poder, su existencia, solo cuando aparece ejerciéndose en formas impactantes y casi siempre incontestables, pero no se le aprecia en la marcha más regular, gradual, cotidiana en que, como sumatoria de diversos planos, ese poder se forma, reproduce y acrecienta. De ahí que parezca inderrotable y sus formas históricas como naturales (9).

Un cambio de configuración de las prácticas y una administración distinta de los territorios, asociada con la representación y control de las poblaciones, deslizan las imágenes hacia una racionalidad visual que el ogro filantrópico —según Octavio Paz (1978)— diseña para darle sentido a la realidad. El material fijado por la fotografía traduce, traslada y transporta una fracción de sujetos y cartografías considerados excéntricos hacia la inmunidad del lenguaje y los instrumentos de veridicción.[7] Deborah Dorotinsky y Rían Lozano (2022) afirman que la aparición de la fotografía en el teatro social y clasista del siglo XIX activó la curiosidad, el escándalo y el miedo respecto de cuerpos indóciles o enfermos, portadores de los últimos sonidos de lo salvaje; cuerpos limpios y modernos, ejemplos de la civilización que podían estar en las tarjetas de invitación o en las fichas signaléticas —utilizadas por los sistemas de etiqueta, policiales, penitenciarios, sanitarios, fabriles o de salud mental— identificando de frente y perfil a personas que no tenían un

7 La necesidad de validar el tránsito de la colonia a la república exigía un sistema de retratos y personajes capaces de articular y legitimar un campo intelectual, una política cultural y una institucionalidad jurídica. El Estado se expandía mediante leyes y controles sociales, pero debía capturar la obediencia y aceptación de sectores que no vivían en la letra y se sentían excluidos de los goces del progreso; debía tender un puente entre la letra y la imaginación. Así, la fiesta popular ingresó al ámbito de las ceremonias cuando, depurada de irreverencia y rebelión, sirvió de enlace entre el pueblo y las instituciones.

retrato, sino que el retrato definía su posición en el cenáculo de la virtud o en el antro de la impudicia.

Desde la creación del archivo policial a la elaboración del atlas geográfico, la densidad del rostro y el paisaje alcanzan un inédito registro; con la arquitectura pública y las ferias universales, una prognosis estética define el espíritu del desarrollo deseado; el disciplinamiento corporal y los estilos decentes modelan a la ciudadanía patricia, y la conciencia de una identidad individual que es extensión de un compromiso ecuménico fundamenta el discurso nacionalista. Los cuerpos buscan dejar constancia de su pertenencia en una visualidad autorreferencial, y el Estado inventa procedimientos para colonizar los rostros con estereotipos de compasión e indecencia. Dar forma a una comunidad es labor de la policía y transformar las heterotopías de los múltiples pueblos en un relato unívoco es su política. Así, el príncipe —símbolo por excelencia del poder concentracionario— se convierte en un enmarañado modelo de organización donde máquinas, dramaturgia, lenguajes, clases sociales, escopía, individuos, agricultura e industria[8] se juntan —de modo contradictorio y yuxtapuesto— para producir visualmente una nación. Convertir a la plebe en proyecto nacional, en todo caso, no era algo fácil de instalar:

> Si la nación todavía no podía erigirse socialmente apelando a una ciudadanía «virtuosa» e ilustrada (tarea que quedaría encomendada a los avances futuros de la educación, la inmigración europea y la difusión científica) podía al menos aglutinarse momentáneamente en torno a símbolos compartidos, que no diferían demasiado de los que habían cohesionado a la sociedad colonial (Pinto y Valdivia, 2009: 161).

Las dificultades de un proceso de estas características se relacionan con la capacidad de lograr consensos duraderos y destinar un gran esfuerzo a unir hegemonía y visualidad. Aquello no se logró, pues las emergentes conciencias públicas de la emancipación política vinculadas al ideario proletario impugnaron la imagen del «roto» y el «soldado» como las únicas que servían

8 Los estudios sobre las revoluciones hispánicas de François-Xavier Guerra (2000) señalan que desde principios del siglo XIX —antes de los procesos independentistas— ya se manifiestan las concepciones de una modernidad política. La irrupción de una ideología estatista indica un giro histórico que busca una síntesis entre modernismo y colonialismo y exige un sistema visual capaz de cubrir las zonas débiles de la gubernamentalidad: controlar un pueblo, narrar una comunidad y administrar un país (véase Malosetti, 2022).

de referencia a su situación. Mediante una alfabetización visual elaborada con retazos religiosos, técnicas caseras y doctrinas de la dignidad, el llamado pueblo se enfrentó con la burocracia en una guerra de imágenes. La producción visual de fotografías y litografías fue dominada por el costumbrismo, que hizo de las poblaciones rurales una comunidad idealizada, obediente de los ciclos naturales, subalterna a las tareas económicas y moralmente silenciosa a la autoridad. Era la manera de mirar el campo, los esclavos y la tierra que tenían las burguesías urbanas. Imágenes de propaganda política destinadas a justificar a los nuevos amos. En Argentina los trabajos del pintor Carlos Morel (1813-1894), basados en idílicas estampas de gauchos y pulperías, eran parte del proyecto visual de Juan Manuel Rosas (1793-1877); él mismo era representado según el modelo francés de Luis Felipe, o bien vestido de estanciero indómito. Lo mismo ocurre en Brasil con las obras de Frederico Guilherme Briggs, que aprovecha el exotismo para convertir a los esclavos en una fuente de panoramas, vistas, impresos de consumo masivo y confirmación racista. A partir de 1870, el realismo comienza a introducir la imagen del pueblo crítico en una visualidad ya disparada por la aceleración óptica y las luchas sociales autónomas; así se observa en la obra del pintor mexicano Manuel Ocaranza (1841-1882).

Esta confrontación puede ser entendida como el antecedente de las actuales culturas visuales donde conviven sin restricción, pero tampoco cruce, heterogéneas edades de militancias con excesos virtuales de simulacro, es decir, una política que desarma el espacio y lo abandona a su pura especulación narrativa y efectismo comunicacional.

El Estado encontró en los huecos químicos de la luz, en la textura física de la placa y el papel, una serie de potencias escénicas que organizó dramáticamente. De esta forma, compaginó la calle y la vistió con una obligación social. Por ella circularían los cuerpos decentes, dirigidos por una educación ciudadana del ademán, el gesto y el prestigio. Ocupar la calle y seguir las reglas de conducta eran parte del disciplinamiento de la subjetividad que comenzaba por reconocer a los miembros de la elite. Ellos serían el modelo aurático que sacaría a los países del desierto y la indiada; las imágenes fotográficas reproducirían la pedagogía biopolítica proporcionada por sus damas y varones. Tener un rostro era ser propietario de algo que estaba más allá de la riqueza material: «A través del rostro se lee la humanidad del hombre y se impone con toda certeza la diferencia ínfima que distingue a uno de otro» (Le Breton, 2010: 119).

Es la trascendencia que emana del poder indecible lo que la fotografía debe mostrar, pero no citando energías inmateriales, sino cuerpos reales provistos de elegancia y autoridad para gobernarse a sí mismos. El príncipe se vuelve clase social. A fin de resaltar la distancia de los retratados, muchos estudios fotográficos utilizaban ambientaciones especiales: castillos, edificios grecorromanos, torres medievales, bosquecitos, lagos o pequeñas villas que solemnizan al personaje en el ensueño de una vida privada auténtica y una honorable posición pública. Es una especie de legalidad ritual, pues aparecer en la fotografía indica el derecho a estar en la representación y la condición testamentaria de poseer un nombre heredable.[9]

Fronteras icónicas

Los partidarios del museo opinaban
que este contenía todo el pasado.

Rebecca Earle

El príncipe, entendido como una gubernamentalidad escópica, sería un conjunto de instituciones destinadas a clasificar, archivar, mostrar, observar y dirigir a las poblaciones mediante el uso de las tecnologías de visión, de controles fotográficos, de cartas culturales y de vigilancias subjetivas que, en su conjunto, producen una visualidad secular y económica. De esta forma, el espectáculo estatal (la ceremonia, la coronación, la investidura, el mando, el desfile, el matrimonio, las exequias) y su gestualidad dramática (protocolo, etiqueta, entrada y saludo) fomentan un vínculo entre emoción, recuerdo, saber y experiencia que se vuelve imagen política. En definitiva, se trata de lograr un acuerdo con los grupos sociales en torno a la forma visual de la ley, de los objetos y rostros que la comprenden, de los signos y los detalles que la obedecen.

El Estado, según esta perspectiva, se comporta como una racionalidad visual capaz de diseñar los lenguajes estético-políticos funcionales al poder

9 En contraste con la normalización de lo femenino propuesta por la fotografía patriarcal, está el interés del Estado por establecer el catálogo de las mujeres ilícitas. Es el caso del *Reglamento para el registro de mujeres públicas de la ciudad de México*, publicado en 1865. Es un interesante episodio de organización visual de los cuerpos, el mercado sexual y las prácticas sanitarias que garanticen la eficacia y viabilidad económica del ejercicio de la prostitución. El registro contiene 196 folios y unos 400 nombres con su respectiva imagen y biografía. Junto al álbum honorífico de los prósperos, habitará el rostro punitivo de los pobres presentados como fetiche y control. La fotografía panóptica buscará aislar y fijar la identidad de lo anómalo e indecente (véase Cortés-Rocca, 2011).

moderno y a su entelequia discursiva: el ciudadano. Este, a su vez, libera a los individuos de la compartimentación clasista al colocarlos en la ortopedia de los derechos universales y, a su vez, justifica la clausura nihilista de la imagen al establecer que las cosas «son así»...

La visualidad es un acontecimiento clave en la constitución de un régimen soberano, pues lo hace aparecer en la cotidianeidad de los sujetos, lo fija a la imaginación a través de una dramaturgia que «queda convertida en réplica o manifestación del otro mundo» (Balandier, 1994: 19), lo impone en el territorio como si fuera una casa del tiempo. Estas cualidades promovidas por la política barroca son reconceptualizadas por el Estado latinoamericano que hace de ellas una justificación para la conquista de la naturaleza, la etnia y el género, usando imágenes que someten nuestras creencias a criterios de visibilidad. Así, el barroco modula conceptos teológicos en espacios humanos y traduce a lenguaje político la iconografía cristiana de lo escatológico, es decir, seculariza lo arcano para dar presencia a lo sensual, físico, exuberante, y atraer la mirada de los otros exaltando lo trágico y lo cómico de los cuerpos; de ahí la importancia política que toman las ceremonias y las fiestas.

Una nueva subjetividad se proclama, cuya narrativa depende de la relación entre estética y política (Rojas, 2010). El barroco hispano confecciona un dispositivo visual —compacto y múltiple— que impide el contacto del monarca con la realidad al rodearlo de imágenes que celebran su singularidad y extrañeza, su magnificencia y superioridad. Es un momento en que la estetización política comienza a tomar la forma moderna de una autoconciencia capaz de comprender los límites de la representación y administrarlos. Al decir de Diego Saavedra Fajardo (1640/1959): «Así ocultos han de ser los consejos y designios de los príncipes. Nadie ha de alcanzar adónde van encaminados».

El tránsito de la materialidad simbólica barroca a la escenificación burocrática moderna implica utilizar los elementos más especulares a fin de conseguir un efecto social de proximidad y tutela que haga sentir al pueblo la cercanía de una fuerza abstracta compuesta por miles de funcionarios, métodos y funciones. La transposición ideológica más importante es la visión dualista que se mantiene, siguiendo a Georges Dumézil (1999), entre *mitra* y *varuna*; traducidas a operaciones políticas modernas, sintetizan una estructura de ideas, códigos y objetivos que distinguen el buen gobierno de la tiranía, el derecho de la mística, el ciudadano del lumpen, la soberanía de

la sujeción. Así, el príncipe abandona la encarnación religiosa y vive la metamorfosis política de un Estado que inventa la soberanía para contaminar los cuerpos con su integrismo nacionalista.

La densa combinación que resulta de actualizar las visiones barrocas por medio de tecnologías de control produce un ojo vigilante corporativo que tiene la capacidad de extender su dominio por sobre la totalidad imaginaria y real del territorio. Antes del siglo XIX, como recuerda Eric Hobsbawm (2006), no existía poder central con los recursos para cubrir y generar información del conjunto geográfico. Ahora, en cambio, las imágenes detienen, descubren, abren y denuncian los lugares mezquinos de civilización, las salvajes épocas de la tierra y la imprudencia de seres sin letra ni vestido. La racionalidad visual transforma lo anodino en archivo, clasificación, fenotipo y lugar. En este plano, la yuxtaposición entre barroco y modernidad viene a consagrar las funciones capitalistas del Estado en América Latina y no a ofrecernos una imagen alternativa de él. Al respecto, Bolívar Echeverría apunta:

> Es decir, cuando se parte de constatar la existencia de lo maravilloso en la construcción del mundo barroco para sustancializarla enseguida como un rasgo propio de la naturaleza y la humanidad que se dan por estos lares (un rasgo en el que todos, especialmente los europeos racionalistas, suelen ser invitados a perderse), se traiciona lo más esencial de la vigencia de ese mundo, que es su artificialidad, su contingencia, su falta de naturalidad, precisamente. Se toma por un dato natural y se construye toda una epistemología sobre la factualidad del mismo, algo que no es un dato natural sino por el contrario una invención, un escenario creado para soportar la miseria, transfigurándola teatralmente en lujo, haciéndola maravillosa (citado en Cerbino y Figueroa, 2003: 112).

Esa es la misión de la visualidad política del Estado; borrar la imposibilidad identitaria que ahoga los esfuerzos por alcanzar el progreso occidental e integrarse a la corriente racional de la riqueza prometida por el capitalismo gestionario.

La arquitectura narrativa reposa en la validación de tres elementos: la ley, la lengua y el territorio. Cada uno se interrelaciona con los demás hasta transformarse en una gruesa cuerda mitopoiética que amarra todo a la imagen de un Estado abstracto en sus fines, histórico en sus procedimientos y concreto en sus obligaciones. Sin duda, el paisaje encarna ese artefacto

jurídico y emotivo donde reside la potestad originaria, el verbo común y la memoria colectiva. Por lo mismo, los esfuerzos políticos y pedagógicos por hacer del paisaje el texto indiscutible de la nacionalidad estarán en la base de la estetización del príncipe corporativo. En América Latina, la preocupación por los imaginarios nacionales va a exigir que la pintura y la literatura tramen imágenes devotas de la geografía para justificar la propiedad como herencia divina y estatal:

> La territorialidad física debió ser desplazada por la territorialidad sentimental. Y en este proceso de transformación de la naturaleza a paisaje, la obra de artistas como Rugendas se hará más que necesaria y tendrá como consecuencia, entre otras cosas, el cambio de la noción territorial de Chile de *finis terrae* imperial a, en conceptos de su himno nacional, la «copia feliz del Edén» republicano, proceso que implicaba el cambio de la asociación que se hacía de Chile con la derrota, violencia, pobreza y precariedad durante todo el periodo colonial, para transformarse en el ideal republicano de la estabilidad, el orden y el progreso (Vergara, 2009: 146).

Al subsidiar con un discurso amoroso al paisaje, se le permitía ingresar en una lengua exclusiva, solo hablada por quienes tenían la educación para pronunciarla. La escritura y la fotografía volvían las tierras anónimas en fronteras fantásticas que la aventura civilizatoria debía conquistar. El vacío del desierto, la indiferencia del llano, la penumbra de la selva, la bondad de la costa eran ejercicios de antropologización fundamentales para lograr establecer una soberanía melodramática que —cuando fuera necesario— permitiría a miles de hombres ser movilizados a la guerra. Así, la imagen duradera y justa de un paisaje normalizado por la ley es la figura del guerrero, protector de lo insondable, auxilio de una clase que necesita convertir el suelo en bien personal.

Uniendo la familia, el territorio y la milicia, las fotografías formaron un espacio de mirada didáctica que se diseminó en textos escolares, periódicos, colecciones, museos, postales, etc. El cine de registro —después— incluyó la modernización urbana, el pueblo-ciudadano, la producción, la ciudad y los vehículos como la alegoría garantista de una comunidad del ser en común (Nancy, 2000).

La búsqueda de un lugar visual permitió a quienes administraban el Estado, definían la cultura y proponían la vida cotidiana hallar en las imágenes una

visión de sí mismos, obtener los argumentos históricos de una trascendencia derivada de «una mentalidad objetivada en una determinada práctica institucional» (Barros y Vergara, 1978: 23). Una de las cuestiones fundamentales que se refuerza con este proceso es la idea de la ascendencia moral, la justificación de una superioridad inefable que permitía tener el monopolio estatal y entenderlo como un derecho natural originario. Definir este principio, celebrar su consistencia y poderío, trasmitirlo al resto de la sociedad fue una de las tareas de la novedosa cultura visual que hemos mencionado.

Provisorias y posibles

Las escenografías casi teatrales sobre
las que se inscribe la ideología estatal.

Álvaro Fernández

La aparición de artefactos de ilusión dominó el escenario cultural decimonónico y generó una nueva relación material con el cuerpo y la subjetividad, ampliando los lenguajes de la representación y dando al poder un glosario figuracional hasta ese momento desconocido. Los gestos de distinción, las señales de prestigio, el entusiasmo patriótico, la validación de modas y fiestas, junto con las figuras militares, políticas y artísticas fueron consignados como prebendas de un gobierno justo e incuestionable.

El Estado impuso renovados sistemas de circulación de las imágenes, dando prioridad a los elementos científicos, policiales y archivísticos. De esta forma, el paisaje, el espacio y las tipologías biológicas pasaron de ser espectrales a convertirse en demarcaciones nítidas y diferenciadas entre quienes eran portadores del triunfo de un occidente colonial y quienes representaban un resto antropológico de funcional utilidad económica. El príncipe transformado en una máquina semiótica ordenaba por la vía de los planos, las colecciones, los caminos, las estatuas, las pinturas o las fotografías los diversos estereotipos que la hegemonía establecía como *pathos* e *hybris*. El príncipe dejaba de ser un retrato aurático y una personificación divina de la voluntad, pues ahora se desplegaba como mecanismo, topografía, diseño y control, gracias a una visualidad administrativa que absorbe los dispositivos de seguridad barrocos y los convierte en reglas de identidad ciudadana. El espectáculo no es, en este caso, solo la ligera diversión del soberano, sino la intermediación —casi genealógica— entre subjetividad y Estado. La visualidad

va a ser la manera de cooptar —institucionalmente— el peligro que implica el deseo de visibilidad de los oprimidos por la historia. Así, la ciudad es convertida en una teatrología de tiempo, encuadre, distancia y proximidad para controlar el flujo de los invisibles y, a la vez, mostrar los nuevos carteles del príncipe modernista y su jerga estatal.[10]

De acuerdo con lo anterior, lo visual controla los tránsitos de los individuos porque fija la imagen a una microfísica que sirve de reconocimiento y control. El Estado es una antropología honorífica donde se diferencian los normales de los anómalos, pero sobre todo introduce una cultura escópica en la vida cotidiana. De este modo, los lugares de convivencia y sociabilidad siempre están relacionados con máquinas de visión, con ojos soberanos, con vigilantes espectrales. El diagrama de la urbe se ornamenta con los signos de una época de ciencias y saberes normativos, la luz solar (principio de devoción y naturaleza) cede al *glamour* voyerista de la luz eléctrica, ejemplo indiscutible del ojo soberano que mira desde el centro cívico la rutina productiva de los habitantes. Los personajes de borde, diferencia o locura pasan a registros y documentos visuales, donde pueden ser observados ritualmente, como va a ocurrir con los museos humanos o los archivos psiquiátricos.

En suma, la yuxtaposición de silabarios visuales que el siglo xix utilizó para dar una fisonomía próspera a la modernización del Estado implicó la reconceptualización de la iconografía barroca en el interior de un mundo de máquinas de control y producción de identidad. Este proceso generó rupturas y también una continuidad específica, los dones del príncipe cristiano, sus atributos y desmesuras no fueron borrados por la tecnocracia gubernamental, sino incorporados a un gobierno de lo sensible que hizo de las imágenes su mayor elocuencia.

Referencias bibliográficas

Andermann, Jens. (2007). *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. University of Pittsburg Press.

Barriendos, Joaquín. (2011). «La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico». *Nómadas* (35), 13-29.

10 Beatriz González Stephan (2014), por ejemplo, muestra cómo las tarjetas de visita o *cartes de visite* sirvieron a las nuevas capas medias para legitimar su identidad, pues en ellas se dejaba consignada la pertenencia a un mundo donde el consumo novedoso de productos conspicuos, saberes laicos, modales civilizatorios y finos, idiomas (sobre todo el francés), destrezas musicales y retratos fotográficos validaban tener familia, propiedad y herencia.

Balandier, George. (1994). *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós.

Barros, Luis y Ximena Vergara. (1978). *El modo de ser aristocrático: El caso de la oligarquía chilena hacia el 1900*. Aconcagua.

Calzadilla, Pedro Enrique. (2006). «Las ceremonias bolivarianas y la determinación de los objetos de la memoria nacional en Venezuela, 1872-1874. En Jens Andermann y Beatriz González Stephan (eds.), *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 89-116). Beatriz Viterbo.

Cartagena, María Fernanda y Christian León. (2014). *El museo desbordado: Debates contemporáneos en torno a la musealidad*. Abya Yala.

Cortés-Rocca, Paola. (2011). *El tiempo de la máquina: Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Colihue.

Cerbino, Mauro y José Antonio Figueroa. (2003). «Barroco y modernidad alternativa: Diálogo con Bolívar Echeverría». *Íconos Revista de Ciencias Sociales* (17), 102-113.

Dorotinsky, Deborah y Rían Lozano (eds.). (2022). *Culturas visuales desde América Latina*. UNAM.

Dumézil, Georges. (1999). *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*. Herder.

Estévez, Mayra. (2008). *UIO-BOG: Estudios sonoros desde la región andina*. Trama.

Fernández Bravo, Álvaro (2006). «Celebraciones centenarias: Nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia (Buenos Aires, 1910-Río de Janeiro, 1922). En Jens Andermann y Beatriz González Stephan (eds.), *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 331-372). Beatriz Viterbo.

González Stephan, Beatriz. (2014). «Las tarjetas de visita: Racialidad y disciplinamiento de ciudadanías blanqueadas en la pardocracia venezolana postindependentista». En Sven Schuster (ed.), *La nación expuesta: Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina* (pp. 123-151). Editorial Universidad del Rosario.

González Stephan, Beatriz y Jens Andermann. (2006). *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Beatriz Viterbo.

Guerra, François-Xavier. (2000). *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Encuentro.

Hernández, Carmen (2006). «Chile a fines del siglo xix: Exposiciones, museos y la construcción del arte nacional». En Jens Andermann y Beatriz

González Stephan (eds.), *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 261-294). Beatriz Viterbo.

Hobsbawm, Eric. (2006). *La era de la revolución, 1789-1848*. Crítica.

Kantorowicz, Ernst. (2012). *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*. Akal.

König, Hans-Joachim. (2014). «La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas». En Sven Schuster (ed.), *La nación expuesta: Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina* (pp. 1-28). Editorial Universidad del Rosario.

Lanctot, Brendan. (2009). «El gabinete óptico de la ideología: Visualidad y política en la época de Rosas (1829-1852)». *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina 7*(1), 91-110.

Le Breton, David. (2010). *Rostros: Ensayo de antropología*. Letra Viva.

León, Christian. (2012). «Imagen, medios y telecolonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales». *Aisthesis* (50), 13-29.

Malosetti, Laura. (2022). *Retratos públicos: Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX.* Fondo de Cultura Económica.

Majluf, Natalia. (2015). «En busca de José Gil de Castro: Rastros de una (auto) biografía». En Dibam, *José Gil de Castro: Pintor de libertadores.* Dibam.

Marin, Louis. (1981). *Le portrait du roi*. Editions du Minuit.

———. (2009). «Poder, representación, imagen». *Prismas*, *13*(13), 135-153.
http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1814

Moritz Schwarcz, Lilia. (2006). «Os trópicos como espectáculo: a participação brasileira nas exposições universais de finais do século XIX». En Jens Andermann y Beatriz González Stephan (eds.), *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (pp. 195-220). Beatriz Viterbo.

Nancy, Jean-Luc. (2000). *La comunidad inoperante*. Editorial Arcis.

Paz, Octavio. (1978). *El ogro filantrópico*. Vuelta 21.

Pinto, Julio y Verónica Valdivia. (2009). *¿Chilenos todos?* Lom Ediciones.

Pratt, Mary Louise. (2010). *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación.* Fondo de Cultura Económica.

Ramírez Maldonado, Camila. (2017). «Fragmentando la unidad: Análisis de la representación territorial chilena en el atlas de 1854». En Sven Schuster y Óscar Hernández (eds.), *Imaginando América Latina: Historia y cultura visual, siglos XIX y XX* (pp. 171-208). Editorial Universidad de Rosario.

Rodríguez de la Flor, Fernando. (2009). *Imago: La cultura visual y figurativa del Barroco*. Abada.

Rojas, Sergio. (2010). *Escritura neobarroca*. Palinodia.

Ruiz, Carlos. (2010). *De la república al mercado: Ideas educacionales y políticas en Chile*. Lom Ediciones.

Saavedra Fajardo, Diego (1640/1959). *Idea de un príncipe político cristiano: Representada en cien empresas*. Espasa-Calpe.

Schlenker, Alex. (2010). «Cartografía visual del poder: El retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción». En La Tronkal, *Desenganche: Visualidades y sonoridades otras* (pp. 76-111). La Tronkal.

Toulmin, Stephen. (2001). *Cosmópolis: El trasfondo de la modernidad*. Península.

Traverso, Enzo. (2022). *Revolución: Una historia intelectual.* Akal.

Vergara, Jacinta. (2009). «Desde el bastidor al imaginario nacional: Rugendas y la representación de la identidad chilena». En Gabriel Cid y Alejandro San Francisco, *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*. Centro de Estudios Bicentenario.

V.
Esto no es una introducción

¿Saber qué?

La resistencia a la sociedad es
la resistencia a su lenguaje.

Theodor Adorno

El trabajo de la imagen es herir el tiempo, impedir su anonimato demoledor, recuperar una parte de su devenir polvo y detenerlo en la ficción o la mímesis. Adelantarse a la forma que nunca tendrá e imponerle la estricta convicción de una comunidad, un nosotros o un cualquiera. Las imágenes no sufren pasivamente la presencia de sucesos sin escala, magnitudes sin sombra o distancias sin mitos, asumen estos lapsus de tiempo buscando someterlos a las ideologías estéticas y a las tecnologías culturales.[1]

1 Las consecuencias de buscar una manera de hacer visible el devenir son muchas: el debate sobre la transparencia y la opacidad de objetos y significantes que informan el mundo o las ruinas de un ser imposible de registrar; el espejo de la naturaleza donde comienzan y finalizan todas las escenas capaces de gobernar a un espectador utilitario o las figuras sobrevivientes con las cuales habla un archivo de la reparación; las disputas ontológicas angustiadas por el ser que no aparece, y las certezas semióticas por el signo que encadena la realidad al texto. En todos los casos la cuestión última es la legitimidad de la representación, la oportunidad de la memoria y la pensatividad del ícono. Asimismo, la declinación de saberes expertos y la disolución de modelos autorizados habilita la desmaterialización, el simulacro y la posrepresentación, junto con el fin de la historia, asumiendo —con Eduardo Cadava (2015)— que solo hay historia con la imagen.

Las elipsis, los sonambulismos, los montajes y las copias han sido parte de la biografía de las imágenes, permitiendo que puedan mostrarnos un mundo donde, de continuo, se confunde y lacera lo real con el espectáculo. Aparecen escenas y personajes dominados por lo doméstico o lo excepcional, capturados por la geometría urbana o los juegos infantiles, afectados por la decadencia de los ídolos o la empatía con los sobrevivientes. Las imágenes transportan los objetos y lo cotidiano hacia lo actual, o bien los separan de lo inmediato para empujarlos a la distancia de la memoria. De esta forma, un imperio visual de cosas banales, minúsculas y tremendas ha tejido la vida de miles de hombres y mujeres que negocian su existencia con el Estado, el Sujeto y el Individuo. En cada caso, algo debe ser visto, pero ¿qué tendrá la fuerza y la fortuna suficientes para ayudarlos a soportar el poder, el dolor y la explotación? Una especie de solidez perceptual acompañada de instrumentos científicos logró construir metáforas del cuerpo, imaginarios del futuro y realismos del deseo. Así, toda desventura es aceptable, mientras existan lugares diferenciados para los cuerpos en lo representacional «con una secuencia inacabable de nuevos productos, fuentes de estímulo y flujos de información» (Crary, 2008: 23).

Esta potencia capaz de alimentarse de la novedad afectiva o de la repetición discursiva da a lo visual una especie de alegría indómita. Es errática y categórica, severa y difusa, porque se comporta como una relación y no como una cosa. En esta época, las imágenes sirven a los planes de la diversión, la guerra y la riqueza. Se debe considerar, tal como advirtió Spinoza, que en cualquier sociedad se trata de obedecer, y nuestra época ha sido extremadamente didáctica en mostrar las diferentes maneras de hacerlo mediante pantallas y visionados: una responsabilidad notoria se les enrostra a las imágenes, una cierta culpa social las persigue, un sollozo icónico las encierra. ¿Cómo se obedece a una imagen? Quizá una respuesta sea el pensamiento que no escapa a la actualidad y aun así logra reunir en los contornos de la conciencia y las pasiones el sentido y la manera de un *aquí*, al tiempo que cumple con hacer llegar la espera de un *después*. Obedecer a una imagen es aceptar su ilusión, bizarra, ontológica o crítica: «Allí donde la cultura multiplique los seres que intervienen de modo invisible en la vida de la gente, ocurrirá que la gente se dejará capturar por esos seres a fin de dar sentido y contenido a su malestar» (Despret, 2022: 11).

Las imágenes promueven múltiples encajes de relaciones y producen gran cantidad de interpretaciones de lo vivido; forjan abundante crítica y

emociones, pero no están disponibles permanentemente para reelaborar la presencia y el discurso de los otros. La semejanza y la reciprocidad son aplazadas para desviar del cuerpo político esa extrañeza, esa lejanía que viene con la palabra forastera y muestra una trazabilidad desconocida: «Trae consigo algo y lo que trae es, sobre todo, una especie de no localidad radical» (Harney y Moten, 2013: 139). Y si, como dice Spinoza (1670/2012), la potencia libre del ser humano es la alegría de pensar el mundo y pensarse en él, en el momento que dicha potencia se intoxica o envenena, arrebata al mundo la vida visual en la que experimenta su oportunidad de volver a verse. Las imágenes, al igual que el cuerpo, se fundan en una relación de movimiento y reposo, pero la velocidad es distinta en cada lugar y obedece a extrañas arquitecturas, donde habitan fenómenos parecidos, pero nunca semejantes; a pesar del afán mediático por gobernar lo disímil con un ojo global, a veces se rompe la historicidad uniforme. No se puede obedecer a las imágenes creyendo que traen lo idéntico, cuando en rigor vienen acompañadas por afectos y territorios huérfanos de justicia. La obediencia encierra los gritos del mundo en pasiones tristes y los medios de comunicación, día por día, ponen límite al conocimiento con relatos de servidumbre.

Las contradicciones entre lo único y lo diverso se mantienen, acumulan el ripio de la violencia y, de esta manera, fuerzas antagónicas se encuentran en los mismos lugares hablando lenguas inaudibles: los nacionalismos juegan, todavía, con los íconos de una identidad autoritaria, mientras los algoritmos publicitan escenas poshumanas sin tierra venidera. Ante este panorama, lo visual se mueve con la vehemencia quieta de un péndulo que, por un lado, representa a la comunidad política (Esposito, 1996) que se repliega y sustrae de cualquier alteridad para existir unificada en noches epifánicas y, por otro, exhibe a la corporación económica, concentrada en la singularidad espectral producida por el exceso publicitario y la información inocua. Las imágenes, entonces, parecen desdoblarse en los intersticios de la comunidad y en los laberintos de la corporación; trafican con revueltas televisadas o emprendimientos de inteligencia artificial y son atravesadas por una cantidad abierta y plural de movimientos y personas en dirección a múltiples futuros inciertos. De todos modos, los discursos no se distinguen por postular cierta clase de orden justo de las cosas humanas. Por el contrario, compiten por ahogar lo distinto en un vertedero de opiniones fortuitas y comentarios pedestres. Así, se ha creado un imaginario del exceso, donde las cosas son sin serlo y apuestan a mostrar más de lo posible o lo necesario

debido a un contrato entre la comunicación y la exageración informativa. Se trata, ante todo, de garantizar la circulación, aunque el mensaje caiga en la anorexia comprensiva; proteger el *glamour* neurótico de la verdad y no su herida maloliente, y salvar al medio con tal de castigar los fines:

> El medio, donde se da todo comienzo, nunca fue un medio vacío. Nunca un contenedor neutral, sino un medio donde se producen transacciones secretas, donde además se despliegan asimetrías y jerarquías de dominio, así como múltiples empoderamientos. Una coautoría diacrónica y sincrónica de muchos en el espacio social y en la profundidad alineal del tiempo (Raunig, 2022: 15).

El neoliberalismo ha convertido la comunicación y la visualidad en un aparato teórico y estético de la inhumanidad —aquello carente de densidad antropológica—. Esto quiere decir que lo humano es un procedimiento que no está predeterminado por ningún fundamento, y la única jurisdicción que lo salva del fracaso y la inacción es rivalizar por convertirse en imagen de sí mismo, encontrar en el sistema económico su fuerza productiva y realizarla hasta la extenuación. Reza Negarestani señala que el inhumanismo es un cuestionamiento de cualquier sustancialización del ser humano y se presenta como la construcción de individuos reales, minimalistas y funcionales sin conclusión, pues son una hipótesis. En rigor, se trata de separar la vida de pretensiones metafísicas o religiosas para mostrar la crisis de los significados de la modernidad. Sin embargo, la respuesta a la mitificación humanista es la heterogeneidad cultural con sus alternativas mercantiles de cambio identitario, «creando una bruma de libertad que sofoca cualquier ambición universalista e impide la colaboración metodológica necesaria para definir y realizar una labor común para escapar de la actual paralización planetaria» (2017: 222).

La sentencia es clara: solo el capital es transformador; la vida y el trabajo, no. La certeza dominante sería que no habrá algo nuevo por llegar (Fisher, 2016) y eso alimentaría una convicción oscura: nada nuevo ocurrirá ya. Así, el presente, en vez de ser imaginado como un cofre de cristal donde buscar modos de transfiguración, se convierte en la repetición de una jerga única que nada modifica ni desafía:

> Nuestro tiempo se caracteriza por un modo de producción que moviliza en beneficio propio todas las prerrogativas fundamentales de la especie Homo sapiens: facultad de lenguaje, autorreflexión, afectos, tonalidades emotivas y gustos estéticos, carencia de instintos especializados, adaptación a lo imprevisto, familiaridad con lo posible (Virno, 2003: 11).

Es una unión violenta del cuerpo con una economía icónica —dirá Mondzain (1996)—, que distribuye, administra y gestiona una realidad de cosas caras y cuerpos baratos. En este sentido, el enmascaramiento de lo real sustituye la desilusión, refunda una vieja práctica recordada por Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira:* lograr el asombro con el arte y la farsa. El artificio utilizado hoy para ello recibe el nombre de posverdad[2] y tiene la tarea de construir un dogma represivo, destinado a la tergiversación de toda diferencia, fascinado con la rapidez tecnológica y los efectos policiales. En todo caso, no se trata de defender la melancolía de una esencia perturbada por la vida psíquica hastiada de promesas, sino de comprender la estremecedora habilidad de las figuras y las palabras para dibujar lo mismo con nuevos significados; causar equivalente dolor con otras armas:

> Las mentiras políticas modernas tratan eficazmente de cosas que de ningún modo son secretas, sino conocidas prácticamente por todo el mundo. Esto es evidente en el caso de la reescritura de la historia contemporánea a la vista de aquellos que han sido sus testigos, pero es igualmente cierto en la fabricación de imágenes de todo tipo, pues se supone que una imagen, a diferencia de un retrato a la moda antigua, no embellece la realidad sino que ofrece de ella un sustituto completo. Y ese sustituto, en virtud de las técnicas modernas y de los medios masivos de comunicación, es, por supuesto, mucho más patente de lo que fue jamás el original (Arendt, 1972: 321, traducción propia).

Si bien al existir una pluralidad de medios dedicados a guiar la actividad de las imágenes se acrecienta la diversidad de formatos y dramas, solo se intensifica el temblor de lo evidente: aumenta la circulación de personas en las redes sociales plagiando libretos y quebrando verdades, así como antiguos estereotipos sexistas celebran una nueva monarquía digital. Las máquinas mediales son mecanismos dedicados a ofrecer acceso y separación, refuerzan la fragmentación social promovida por una sociedad informatizada. De

2 El fotógrafo británico Roger Fenton representa el ejemplo de referencia: con sus 360 fotografías de la guerra de Crimea (1853-1856), inventó un espectáculo bélico que las telecomunicaciones contemporáneas siguen utilizando.

esta suerte, el lenguaje se disgrega en infinidad de términos y posibilidades, libera la opinión y celebra la distopía, exhibe la otredad y multa la discrepancia. Salvo el consumo, todo parece estar aislado y sin conexión, y resulta difícil ver las uniones pardas entre trabajo flexible e *influencers*, modelo inmobiliario y securitización, paraísos fiscales y *software*, crisis financieras e industria turística, publicidad y fondos de pensiones, limpiezas étnicas y comida rápida. ¿Qué amarra estas cosas con futilidad espesa?: el capitalismo de plataformas.

No obstante, la emergencia del Antropoceno ha desplazado en parte la discusión de la obediencia y las alternancias entre resistencia y resignación, cuestionando el vínculo endogámico entre sociedad y tecnología. Al mirar el mundo, acentos trágicos hablan con sus paráfrasis de la extinción[3] de un tiempo improbable de recuperar. La biodiversidad se apaga mientras el consumo enciende los isótopos del comercio mundial e irrumpen unas imágenes donde la muerte programada llega a tocar lo micro y lo macroscópico. El cambio climático desafía la individualidad narcisista y obliga a reconocer a los animales, vegetales, minerales y condiciones atmosféricas involucrados en nuestra presencia.[4] La necesidad de documentar un origen, ya no únicamente humano, donde también se cite la metamorfosis de las larvas, la afonía de las tierras raras,[5] la raíz geológica de la industria mediática, la etología comunicativa o el lenguaje de los transgénicos muestra que, al funcionar como una vanguardia productiva más que como un régimen hipermedial, la comunicación ha sido un sistema de interacciones entre lo biológico, lo técnico y lo cultural (Virno, 2003). La operación tangible de

3 Inviernos nucleares, infecciones bíblicas, destrucciones apoteósicas, tragedias bioquímicas y más conforman un largo capítulo de la literatura, el cine, la novela y el falso documental, que alimentan la zona monstruosa de la racionalidad contemporánea: el apocalipsis. La destrucción final sin una nueva Jerusalén imagina un mundo de miserables sobrevivientes luchando por apropiarse de los recursos y eliminar a los extraños. Es curioso como el futuro desquiciado se parece tanto a nuestro presente (véase Horn, 2021).

4 Desde enfoques diferentes Laura Tripaldi (2023) y Jason Moore (2020) intentan desplazar el binarismo arrogante de la vida occidental, científica y racional, como referente. Prefieren estudiar las intrincadas superposiciones de naturaleza, sociedad y existencia. No hay jerarquías, solo interdependencias que producen autonomías y nuevas relaciones, crisis y transformaciones que la avaricia productiva intenta reducir a fuente de riqueza.

5 Las tierras raras son un conjunto de diecisiete químicos (escandio, itrio, lantano, cerio, preseodimio, neodimio, prometio, samario, europio, gadolinio, terbio, disprosio, holmio, erbio, tulio, iterbio, lutecio) utilizados, especialmente, para fabricar instrumentos tecnológicos y militares. China es el principal exportador de productos derivados de estos químicos y, por su valor geoestratégico, son el espacio de disputa global. Un ejemplo es el proyecto Kvanefjeld en la isla de Groenlandia.

las comunicaciones es realizar la abstracción del capital fingiendo el punto de vista de lo popular, es decir, extraer la energía viviente de la naturaleza y de la muchedumbre psíquica, reconvertirla en valor de cambio y atribuirle cualidades verificables a través de datos, accidentes y algoritmos: obedecer a una paradoja baldía. Según Roberto Finelli:

> En la sociedad del capital la abstracción asume los contornos explícitos de una cuestión de hecho, de un estado de cosas, se vuelve una abstracción prácticamente verdadera, indicando que solo aquí lo universal no es mera forma, ya sea lógica o superficial, sino, paradójicamente, un universal capaz de realidad (citado en Toscano, 2021: 124).

Pero ¿cuál es la unión implícita, la alianza demiúrgica entre minerales, químicos y metales y la propaganda, el sueño totalitario o las democracias del lujo? El cruce entre naturaleza, máquina e imágenes plantea lecturas inconformistas sobre el papel del saber, según un cambio de sensibilidad donde el funcionamiento de las cosas pasa a ser el agotamiento de las esperanzas. Al estar la confección de objetos mayoritariamente en manos de la automatización, las actividades humanas no industriales se concentran en las comunicaciones, en las prestaciones afectivas y terapéuticas, en los juegos de roles melodramáticos y en los servicios lingüísticos que venden desde celulares hasta sepulcros. El pesimismo creciente, alimentado por las diversas formas de distopía que la industria cultural fomenta (Ramírez-Blanco y Santiago Muiño, 2023), da una sombría figura al destino ambiental, lo encierra en un fin del mundo casi idéntico al fin de cualquier debate sobre alternativas. Desde la literatura a la televisión, solo queda esperar —cenando— el día del Armagedón mediático, la noche de la sibila ácida. A pesar de una ecologización ciudadana, promovida más por el sentido común y las altas temperaturas, se hace coincidir la crisis ecológica con el desastre inevitable y el sacrificio necesario. Buscan acostumbrarnos, gracias a los expertos, a que es un estado irreversible que solo puede enfrentarse apelando a los privilegios de la seguridad y el consumo diferenciado: «La hegemonía neoliberal ha construido una percepción del Antropoceno que básicamente promete una plaza en el lado correcto del apartheid ecológico que se está gestando» (Ramírez-Blanco y Santiago Muiño, 2023: 3).

La dimensión fáctica de lo visual se hunde y desaparece en una marea de hechos contrafactuales interminables. Los medios —dirá Jussi Parikka

(2021)— tienen una historicidad material basada en las relaciones entre lo natural y lo fabricado, un momento anterior a la transmisión audiovisual donde quedan muchos desechos jamás informados. Esa materialidad con la cual funcionan los medios actuales involucra una otrora expansión global, organizada en el siglo xv por antiguos colonialismos y continuada por grupos corporativos de telecomunicaciones que buscan el control de zonas acuíferas, combustibles fósiles, agua, viento, uranio o coltán. Es posible que —ahora— parte de la contaminación sempiterna de los centros urbanos también esté compuesta del polvo químico y la erosión metálica creada por el plomo de la cultura digital. La proliferación de eufemismos, declaraciones, entrevistas, testigos y datos son la materialidad abierta del desastre pronosticado. Los ecosistemas se tocan —afirma Nicolás Bourriaud (2020)— y las interdependencias entre líquidos, gases, pliegues, cerebros, hisopos, insectos, tazas, neumáticos y babas de caracol acortan los caminos entre naturaleza y sociedad, libertad de comercio y toxinas sintéticas, pesticidas y créditos bancarios, solventes y telenovelas:

> La extracción de valor a partir de cualquier material, lugar, cosa o persona involucra un proceso de refinamiento. A lo largo de este proceso, el objeto en cuestión sufrirá un cambio de estado separándose en por lo menos dos sustancias: un extracto y un residuo. Con respecto al residuo se puede decir que es lo que nunca llega a formar parte de la narración oficial acerca de cómo algo (un objeto, una persona, un estado o un estadio del ser) es producido o llega a la existencia. Es la acumulación de todo lo que es relegado al extraerse valor [...]. No hay historias del residuo, ni mapas del abandono, ni memorias de lo que una persona era pero no pudo ser (Parikka, 2021: 190).

La trilogía dispersa

...de ver lo idéntico en lo diferente,
de reconocer la desemejanza.

Andrea Pinotti

Una serie de entrecruces teóricos sustentan los diálogos visuales, los enfoques subjetivos, las conexiones técnicas, los procedimientos institucionales o las prácticas críticas intentando registrar esas vidas sociales ansiosas de estar en la visibilidad actual. A pesar de los márgenes que logran mantener los saberes

al interior de tradiciones clásicas, hoy todo se contamina y ocurre al estilo de montajes híbridos y barrocos. Las imágenes producen un confesionario de dígitos, traducciones, personajes y experimentos que intentan descifrar tres problemas o, más bien, tres preguntas que atraviesan sin descanso el plano de la historia y el análisis iconográfico: ¿qué es una imagen?, ¿qué o quién aparece en la imagen?, ¿qué quieren las imágenes?

Extensas bibliotecas llenas de tesis y rumores recorren la investigación, interrumpen las obviedades y recuperan anacronías. Las tres preguntas ofician una especie de trinidad profana donde se visitan textos y autores disímiles y cada una privilegia un cierto mundo: la ontología, las comunicaciones, la ciencia, la antropología, el arte, la ingeniería, la cultura política.[6] A pesar de la multiplicidad inevitable de modelos y enfoques, domina una lectura sutilmente parecida: lo visual es el estudio de prácticas, sujetos y discursos socioculturales que dan vida a una formación epocal. Los aparatos modernos —afirma Jean-Louis Déotte (2012)— configuraron la sensorialidad común dando forma a una época y adaptando el mundo a un modelo de felicidad y obediencia. Por esta causa, un modo de ver nace primero con las tecnologías, geologías y artefactos capaces de intuir lo impredecible y gobernar lo necesario al interior de las miradas hegemónicas de clase.[7] Esta hegemonía puede constituir un tipo de lenguaje no proposicional (carente de verbos) que, sin subordinarse a la palabra, comunica «el pensamiento que hay en la imagen y está en condiciones de provocar, a su vez, pensamiento» (Schwarzböck, 2017: 40).

La idea de reflexionar sobre las imágenes más allá de las teorías antimiméticas —semiótica, fenomenología y posestructuralismo—, junto con superar el carácter explícitamente lingüístico de la interpretación, ha fundado varias transformaciones en los métodos de trabajo, los supuestos teóricos y las conclusiones epistémicas. Esto problematiza la fibra argumental que,

6 Es una sugerencia de interpretación y en ningún caso el funcionamiento real del campo cognitivo.

7 A contrapelo, el historiador James Elkins (2011: 3) afirma que no existe un campo de los estudios visuales porque la desorganización sobre el concepto de imagen es inabarcable «y sus engañosos cognados como *picture* y *bild*» no aclaran el problema (traducción propia). La extensión y rarezas sobre el significado de la imagen son muchas: desde la noción de piel real o membrana de Lucrecio, pasando por recuerdos de amor de André Félibien, la pintura como amistad en Leon Battista Alberti, el *pathos* de presencia y ausencia en David Summers, la conciencia de la muerte en George Bataille, la función de recordar lo importante en Susan Sontag, los modos de intervención de Elizabeth Jelin, la revelación cognitiva de Gottfried Boehm, la praxis descolonizadora de Silvia Rivera Cusicanqui, el cristal del tiempo de Georges Didi-Huberman, la colonialidad del ver de Joaquín Barriendos, hasta la flor como anuncio de la distancia en Jean-Luc Nancy.

en otro momento, tuvieron la representación, la ideología y la experiencia como los nudos explicativos más certeros. Hay un conocimiento del cuerpo derivado de la especulación académica y la explotación medial que conforma un paralelismo de certezas y doctrinas con las cuales se explica el sentido de las imágenes. Cuando el cuerpo se encuentra con la imagen se componen relaciones de asombro y crítica, o bien se descomponen perdiendo su coherencia afectiva; un fulgor de luz avisa de lo primero y un crepúsculo de siluetas sostiene lo segundo. En un juego de representaciones avanzan, retroceden, emergen y se hunden las identidades y alteridades, las certezas[8] y pasiones que otorgan a los cuerpos un lugar en la cultura y en la política.

A pesar de dar vueltas sobre el anillo del pensamiento, responder a la pregunta sobre cómo se obedece a lo visual produce una mudez severa. Por lo mismo, es posible creer que en la *Ética* de Spinoza hay también un texto subterráneo, un doble discursivo, la angustia de un fantasma. La imposibilidad de conocer el origen autoriza a convertir los efectos en causas para expresarlos como acciones e ideas finales. Por esta vía, entonces, las imágenes no traen el parpadeo del mundo, sino la ilusión de su estructura definitiva: con esta premisa la cultura del siglo xx alimentó un poder iconográfico de decretos libres, donde lo real es mostrado como «el apetito con conciencia de sí mismo» (Spinoza, 1677/1980: 123). Ante esta escena de cierre, la interpretación de las imágenes ha generado pausa, incomodidad, delirio y confrontación; desde los años noventa, diferentes corrientes críticas actualizan autores, descubren clásicos, resignifican conceptos o lamentan la tragedia del presente. Hace ya tiempo se vuelven a revisar los textos de un campo de epistemes viudas junto con nuevas críticas: registros de percepción (Gombrich, 1970), construcción de mundos (Goodman, 1976), tejido de una lengua nueva (Zambrano, 2004), artefactos ontológicos (Moxey, 2015), potencia descolonizadora (Rivera Cusicanqui, 2016), acto icónico (Bredekamp, 2017), posiciones de pensamiento (Alloa, 2021). Aunque estas propuestas son un detalle en un océano de relatos, grafican los desplazamientos ocurridos a partir de la crisis de la historia del arte canónica y la aparición de los estudios visuales interdisciplinarios. Un mapa complejo de polémicas, nada conclusivas, aspira a descifrar las glándulas del poder que secretan la fiesta y el horror; busca clasificar la variedad de órganos apodícticos destinados

8 El desgarro —señala Andrea Soto Calderón (2020)— es una forma crítica de enfrentar lo real con una potencia creativa distante de la usura. Una manera de rebelarse contra la esquematización visual de la existencia.

a imponer la verdad corporativa; establece una taxonomía jurídica orientada a formar cuerpos dóciles, y crea una fábrica de sueños eléctricos para enamorarse de las máquinas. Medios, política, derecho, ciencias y guerra son los ámbitos obsesionados con el trabajo visual y las consecuencias de su manipulación afiebrada y su actuación totalizante.

¿Hay algo inherente en las imágenes?, ¿se justifica una ontología accidental e histórica que no recurra a esencialismos histriónicos?, ¿tienen interior las imágenes?, ¿está este interior habitado por la obediencia anodina? Al parecer la cuestión de fondo, en las últimas décadas, consiste en debatir sobre el significado producido por las imágenes aparte del lenguaje: un proceso de desemiotización radical que desnuda el orden del discurso y concentra las fuerzas en abrir los pasajes a otros modos de conocimiento independientes de la episteme verbal. Ahí ya no entran metafísicas frías, humanidades coloniales y positivismos eurocéntricos; por el contrario, son zonas de indeterminación conceptual que no han logrado ser conquistadas por una iconología militante de las métricas discursivas. Ni la genealogía ha logrado encerrar a las imágenes en el luto disciplinario de la filosofía o la teoría cultural: «Todos los intentos de aclarar definitivamente el estatus de la imagen literalmente parecen confirmar su inclasificabilidad» (Alloa, 2021: 46).

Aunque Gottfried Boehm (2009) propone para este punto la noción de diferencia icónica (mecanismos y cualidades que son transformados antropológicamente, tanto en la superficie como en el fondo visual y permiten crear un algo distinto —no retórico— de la realidad y a la vez reproducirla), es clara la ausencia de una temporalidad capaz de explicar cómo ocurre eso y cuándo se dilata el fenómeno visto. Al modo de objetos-presencias sin un idioma definitivo, las imágenes pueden dictar el silencio del mundo y multiplicar el sonido de un origen ya abandonado, dar órdenes a la imaginación y ser pequeñas tiranías de lo obvio. Parecen cargar con la evidencia de las ilusiones y, sin embargo, causan un indecible miedo a lo posible; expresan la sumisión de la copia y la disposición humana a la transgresión: «La certeza de que las imágenes están compuestas de materia "muerta" aumenta sin embargo el problema. Porque de ellas se espera mucho más que solo reflejo de proyecciones» (Bredekamp, 2017: 13).

Un escenario ambivalente ampara a la actualidad icónica que vive observada por las contingencias políticas y las estrategias académicas. Ambas intentan seducirse y justificarse en aras de una ventaja, pues el poder de la imagen es impresionante. Los tránsitos y cruces entre la mediatización

cotidiana y la producción tecnológica de verdad coinciden en pensar que la imagen es un experimento mortal donde nace y desaparece el fondo constitutivo de nuestra vida. Por eso, el despliegue comunicativo no ahorra en recursos con la finalidad de expandir y mostrar todos los rostros y teatros vendibles, sea en un *reality*, un museo, los grafitis, la arquitectura o la pornografía. Dibujar los dialectos de la imagen en una época vaporosa, financiera y nihilista, animada a usar el lenguaje como contabilidad de muertos y plantilla de ganacias, obliga a discutir el carácter de lo visual, las ambiciones de dominio que alimenta y las posibilidades de resistencia que oculta. Estudiar las prácticas de significado, superar la textualidad, reconocer el conflicto, defender la autonomía, promover la desobediencia y celebrar el cuerpo son algunas de las salidas que se ha dado este territorio confuso, múltiple y saturante, que no desea ser mero efecto cultural, apariencia fenoménica, retrato histórico o fetiche pulsional.

En su libro *Ante el dolor de los demás* (2003), Susan Sontag nos recuerda que el dolor comienza en la imagen, cuando esta interroga la falta de empatía que expresamos ante escombros de sentimientos y miserias de mirada, al observar impasibles el yo que cae fracturado por el cansancio productivo o la masacre étnica. Encontrar los restos de presente triturados por la información ligera y hacerlos ver como capas de pensamiento libres y urgentes implica interrogar qué temporalidad estamos viviendo, pues «si el tiempo oculta y separa, diversifica, analiza y abre a la vez, quizá quiera decir que el tiempo sea camino no solo para marchar en él, sino para conocer en él, para conocerse en él» (Zambrano, 2004: 20).

Referencias bibliográficas

Alloa, Emmanuel. (2021). *La imagen diáfana: Fenomenología de los medios visuales*. Metales Pesados.

Arendt, Hannah. (1972). «Lying in Politics. Reflections on the Pentagon Papers». *The New York Review*. https://www.nybooks.com/articles/1971/11/18/lying-in-politics-reflections-on-the-pentagon-pape/

Bredekamp, Horst. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.

Boehm, Gottfried. (2009). «El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)». En Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Ediciones Universidad de Salamanca.

Bourriaud, Nicolás. (2020). *Inclusiones*. Adriana Hidalgo.

Cadava, Eduardo. (2015). *La imagen en ruinas*. Palinodia.

Crary, Jonathan. (2008). *Suspensiones de la percepción: Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.

Déotte, Jean-Louis. (2012) *¿Qué es un aparato estético?: Benjamin, Lyotard, Rancière*. Metales Pesados.

Despret, Vinciane. (2022). *Cuerpos, emociones, experimentación psicológica*. Coloquio de Perros.

Elkins, James. (2011). *What is an image?* (vol. 2). The Pennsylvania State University Press.

Esposito, Roberto. (1996). *Confines de lo político: Nueve pensamientos sobre política*. Trotta.

Fisher, Mark. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra.

Gombrich, E. H. (1970) *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon.

Goodman, Nelson. (1976) *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Seix Barral.

Harney, Stefano y Fred Moten (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Duke University Press.

Horn, Eva. (2021). *Biopolitica della catástrofe: Comunità di sopravvivenza, immaginario della catastrofe climatica e politiche della sicurezza*. Mimesis.

Moore, Jason. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida: Ecología y acumulación de capital*. Traficantes de Sueños.

Mondzain, Marie-José. (1996). *Image, Icon, Economy: The Bizantyne Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford University Press.

Moxey, Keith. (2015). *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Sans Soleil.

Negarestani, Reza. (2017). «La labor de lo inhumano». En Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo: Estrategias para transición hacia el postcapitalismo* (pp. 221-266). Caja Negra.

Parikka, Jussi. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.

Ramírez-Blanco, Julia y Emilio Santiago Muiño. (2023). «Ecotopías militantes». *Re-visiones* (13). http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/562/944

Raunig, Gerald. (2022). *Dividuum: Capitalismo maquínico y revolución molecular*. Cactus.

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2016). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

Schwarzböck, Silvia. (2017). *Los monstruos más fríos: Estética después del cine*. Mardulce.
Sontag, Susan. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
Soto Calderón, Andrea. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
Spinoza, Baruch. (1677/1980). *Ética demostrada según el orden geométrico* (trad. Vidal Peña). Orbis.
———. (1670/2012). *Tratado teológico-político* (trad. Atilano Domínguez). Alianza.
Toscano, Alberto (2021). *La abstracción real: Filosofía, estética y capital.* Palinodia.
Tripaldi, Laura. (2023). *Mentes paralelas: Descubrir la inteligencia de los materiales*. Caja Negra.
Virno, Paolo. (2003). *La gramática de las multitudes: Para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Traficantes de Sueños.
Zambrano, María. (2004). *De la aurora*. Tabla Rasa.

VI.
La democracia dromológica

Digo: lo real no está en la salida ni en la llegada; se dispone para uno en medio de la travesía.

João Guimarães Rosa

Un régimen visual

El neoliberalismo produce una visualidad luminosa sin descanso, donde producción, inflación y crédito se constituyen en aparatos de visión, en reglas de trabajo mediático, en zonas de propaganda libidinal. El contrato semiótico consiste en convertir la deuda en un mito de autorrealización, y una serie de mares informativos coordinan el intercambio de bienes y subjetividades, reduciéndolos a capital fragmentado, esquizofrénico y centrífugo. La velocidad y la especulación buscan que hombres y mujeres liberen la tristeza y se hagan transparentes para concentrar la potencia laboral en la generación de una riqueza distante, compulsiva y misteriosa. La comunidad política (Esposito, 2012) fue convertida en un solo rostro por el capital industrial y, sin embargo, hoy las redes sociales disuelven en datos las biografías de quienes deciden convertir su privacidad en confesión algorítmica. Por un lado, la mayor heterogeneidad informativa y, por el otro, la máxima homogenización de la subjetividad.

El régimen visual contemporáneo no propone una hegemonía sólida y compacta, al contrario, estamos en presencia de ruidos ilegibles, datos innecesarios, noticias pusilánimes y un diseño medial que utiliza todo tipo de

referentes sin densidad. Sin embargo, no son los medios de comunicación el núcleo de inteligibilidad explicativo de estas comedias de lo diverso mercantil, no contienen una ontología de la cual emana el encuadre simbólico del presente, son parte de algo más difuso, reticular y móvil, que no se cierra a determinismos mediáticos. Al revés, los abre y contamina con una extensa agitación de superficies que chocan y estallan, provengan de la narcocultura, los *influencers* o Instagram. Una desértica cadena de antenas, radares, satélites, telescopios, escáneres y resonancias detallan las estructuras de lo pequeño, lo inmenso y lo incomparable. Las diversas formas y estrategias de comunicación saturan la sociedad con la logística y la programación maquínica. Los flujos informativos dan cuentan de las distintas sociedades que, irregular y tautológicamente, se acumulan en la enredadera del capitalismo cognitivo.

Millones de imágenes corriendo por caminos virtuales para ofrecernos el horror y la indiferencia. Parafraseando a Clausewitz (1832/2020) y Virilio (2006), la comunicación es la continuación de la guerra sin guerra por otros medios. Una beligerancia icónico-lingüística donde todos los recursos están destinados a imponer una lectura normativa en su argumento y múltiple en su estetización. Es una verdad momentánea basada en la distopía negra del capital: la renta dromológica.[1] El poder desplazándose a un ritmo intraducible gracias a que sobrescribe en los restos de la información lo mismo de ayer con las horas de hoy. ¿Cuál es el propósito? Reiterar la ficción de ser libre: «La libertad contemporánea no es principalmente el goce de las libertades civiles como lo cuenta la mirada tradicional de los liberales, sino en vez, como la libertad de la caída libre experimentada por muchos quienes fueron lanzados al futuro incierto e impredecible» (Steyerl, 2017: 153).

Interactuamos con problemas complejos, abiertos, pero, a pesar de ello, hay cierta fascinación académica por justificar las condiciones actuales juzgando todo desde la virtualización: la sexualidad, los movimientos sociales, el conflicto de género o cualquier cosa susceptible de ser teorizada son empadronados por una lengua tecnocratizada que transforma la cultura en plantillas de JavaScript, criterios de inversión y ruptura creativa. ¿Qué

1 Paul Virilio (2006) propone una teoría de los medios basada en que cada uno genera una percepción específica de velocidad, de manera que los medios no son trasmisores o conectores, sino más bien sistemas cognitivos que modifican la temporalidad y su reflexión. Siguiendo ese argumento, pensamos que la comunicación ha contribuido a acelerar la concentración de la riqueza en la era digital, mediante la organización informativa que hace del mundo.

teorías de la comunicación, interesadas en salir del neofuncionalismo, pueden dialogar con estos problemas?

Al parecer, serían unas teorías distraídas de totalizaciones y funcionalidades, capaces de escapar de las didácticas del consenso y asumir las conexiones escondidas en la neblina de la biopolítica, la tasa crediticia y la visualidad. Una especie de diseño lúdico donde se ha construido un régimen de administración visual de la vida cotidiana, dotado de las condiciones para someter los cuerpos a adiestramientos proyectuales y resignaciones sensoriales según las reglas de exhibición dominantes.

Es el esfuerzo por controlar la existencia desde la propia autodeterminación de los individuos, sin coacciones externas, permitiendo que las relaciones sociales y personales se expandan en un cierto horizonte de autonomía que es un cruce entre sentimientos empáticos, exclusiones desmesuradas y aplicaciones digitales. Construirse a sí mismo implica agregar a la plasticidad cerebral un torbellino de imágenes que funcionan como artilugios de sinceridad, agonía y ambición: «El uso confrontacional del poder y la habilidad de imponerse sobre otros resultan considerados por muchos esenciales para enfrentar la vida social» (Araujo, 2019: 29).

La nueva corporación

¡Séame permitido llevar las negras
tinieblas en la luz alegre!

Giordano Bruno

Al ubicar lo anterior en un ámbito más específico, son pocos los estudios en Chile que indagan sobre las conexiones entre el biopoder y la visualidad. En general, los debates se inclinan por discutir los temas comunes del tráfico informativo, el dominio medial o el nihilismo reformista, pero existe una dimensión complementaria: en los últimos treinta años se ha producido una antropologización visual de la escena democrática; leer sus procedimientos y objetivos exige salirse de los modelos representacionales basados en los saberes estadísticos y la minería de datos. Es un momento de transgresión de las categorías, de innovación de los formatos y de desilusión de los lenguajes, pues cada uno tiene la capacidad de producir un mundo visual operativo y hacerlo circular por las redes. Habitamos la explosión cultural de la diferencia y, a la vez, una manera de estandarizarla en la novela expresiva de

la autenticidad. Desde los *realitys* a las selfis[2] —dos ejemplos muy citados—, es notoria la intensificación de los mecanismos normalizadores de la subjetividad y la autoexpresión, distantes de relaciones sociales uniformes. La masificación de los instrumentos de exhibición alcanza un grado cero, cuya tarea es lograr la igualdad perceptiva de lo establecido, una pantalla total donde las poéticas del disenso dejan de tener vigencia, aunque se muestren y se deshagan en domésticas protestas por una incumplida comunidad política. Sin embargo, las visualidades de la transición intentan desacralizar el mal, alimentar el juicio de la derrota, detener una épica plebeya y exacerbar los pactos: «La postdictadura, como concepto estético, se caracterizaría así por la sobreabundancia de discursos, de ismos que se saben no verdaderos, no por la insistencia en lo indecible o la puesta en cuestión de la representación, sino por su absoluta apariencia, por organizarse en un régimen de exposición puro» (Valderrama, 2018: 92).

La idea de una democracia lumínica fomentada por una economía de monopolios informativos y dinastías morales supone que las imágenes dejaron de ser objetos para mutar en sistemas cognitivos y, a la vez, en policías ópticos. ¿Qué tipo de conflictos se están investigando en una sociedad que ha convertido la producción de conocimiento en extensión de las agencias de rentabilización simbólica? Hay un conjunto de recomendaciones terapéuticas expresadas por las narrativas mercantiles de la transición que cultivan la relación entre poder, relato y tecnologías visuales: hacer funcionar los protocolos subjetivos y los consensos políticos como una promesa de bonanza individual, recompensa del logro y reconversión de la voluntad colectiva.

Existen tres pliegues yuxtapuestos para identificar lo que hemos señalado hasta aquí, sin ánimo de configurar una totalidad o certeza cerrada, sino solo de articular una exploración dispar e inconclusa sobre los regímenes de mirada.[3] El primero es la *metamorfosis de lo público*, es decir, la operación de

2 Un capítulo por revisar dentro de las llamadas militancias posfordistas es el videoactivismo, que se incrementó como testimonio alternativo después de las movilizaciones estudiantiles de 2005 en Chile. Es una mezcla de referencialidad cruda, y circulación pública y episódica, que no tiene una coherencia narrativa, pues sigue el curso aleatorio del acontecimiento, al estilo de un *crowdsourcing* callejero: enfrentamiento, protesta o marcha.

3 La naturaleza de los fenómenos analizados no depende —exclusivamente— de un factor y, por lo mismo, las propias imágenes producen efectos y los reciben de otros procesos; es un tejido en realización constante y supone la aparición de actos y eventos, teorías y prácticas de diversa escala. En suma, hablamos de la visualidad como un dispositivo y una relación sociocognitiva, por medio de la cual el poder filtra su relato y su demencia en la obra cotidiana de la vida pública y privada.

resignificar la temporalidad traumática de la dictadura mediante la puesta en escena de una sociedad institucionalizada, cuyo propósito histórico es el despegue económico y la estabilidad sociocultural; el segundo hace alusión al *disciplinamiento visual del consumo* y consiste en redefinir los contenidos de la individualidad para capitalizar las energías de la existencia y la imaginación en aras del intercambio material y simbólico; el tercero se refiere a la *estetización postsoberana*, una trama de procesos y significados donde la visualidad ofrece todos los bienes globales del mundo en un desanclaje irreversible respecto a las formas políticas clásicas de protesta y otredad.

Más allá de sus definiciones clásicas, la transición democrática puede ser descrita como una gubernamentalidad visual del orden que destruyó las formas patrimoniales de lo popular para colocar en su reemplazo las estrategias incandescentes de lo corporativo. El esfuerzo de la clase política por devaluar la reiteración militante, mediante el acceso a una representación del sí mismo, y neutralizar el activismo crítico, con el acceso crediticio, pone en movimiento una serie de discursos clínicos de captura del malestar fantasmático. Así se configura una vida hiperproductiva obsesionada con la ganancia y administrada por redes de entretención cada vez más déspotas y transversales, capaces de subsumir la creatividad colectiva en un foso de privatizaciones, nuevos acontecimientos de control pasional, fetichismo financiero y soledad televisiva:

> El gran cambio cultural introducido en estos años de autoritarismo mercantilizador ha sido el debilitamiento de ese espíritu o ánimo societal, cuyas expresiones más importantes eran la tendencia asociativa y la politicidad. El individualismo competitivo y la obsesión adquisitiva han erosionado la eficacia de esos mecanismos. En el nuevo contexto se privilegian las estrategias individuales, el volcamiento hacia lo privado, el posicionamiento como espectador de la acción, el desligamiento de lo público, la compulsión por la competencia y el éxito material, la transformación del consumo en una fuente de prestigio, desligada de cualquier racionalidad de necesidades (Moulian, 1994: 31).

El periodo de los noventa y los dos mil se relaciona con una expansión de las imágenes como articuladoras de eventos, imaginarios y tragedias (Teletón, Copa América, tsunami), y plantea interrogantes respecto a los procedimientos de un Estado que, convertido en *links*, atención en línea

y formularios descargables, supone una invisibilidad absoluta de una ciudadanía política que es reemplazada por una digital respecto al modo de tomar las decisiones. Hay una connivencia entre la cultura visual gestada en la posdictadura y la avaricia empresarial creada por el neoliberalismo; entre ambas se ha conformado una alianza neoburocrática que elogia las iconografías auráticas de la modernización. Al decir de Silvia Schwarzböck (2018), la posdictadura es la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible.

Los consensos estables y las obediencias laborales instaladas por la transitología fueron venturosos en establecer una transformación de las identidades de clase, a través de una lengua de seducción normativa que libera de la responsabilidad de la memoria histórica y crea nuevas oportunidades de fortuna personal. La comunicación y la cultura están organizadas para dotar de verosimilitud a un territorio lingüístico irredento, transgresor y disfuncional con las alegorías de lo popular y el repertorio moralizante producido por una izquierda de tradición ilustrativa. De pronto, desaparecen las huellas elementales de los pueblos y la sociología cortesana teoriza el tránsito desde un republicanismo totémico a una gobernabilidad de las emociones. La eficiencia de la democracia se valora por su capacidad de cooptar a los movimientos sociales (al menos eso se pensó), coordinar a los grupos económicos con la globalización y generar un ambiente nacionalista basado en las pulsiones y hábitos modernos de la clase media. Sin un rediseño de los relatos visuales, habría sido difícil desplegar estos ideales y propósitos.

La transición democrática impuso una lengua que debía imitar la esencia del proyecto neoliberal, una especie de platonismo mimético (Groys, 2015), que conduce la racionalidad y los sentimientos por zonas de poder deslocalizado y represión situada. Por ello, la lengua y el modo de usarla se vuelven sustantivos para ejercer el gobierno y, más aún, la socialización mediática de sus contenidos. El neoliberalismo es la comunicación: establece una matriz de erotismo instrumental destinada a modificar la utilidad del cuerpo, afectar el carácter de la subjetividad y consagrar rituales de desafección y sospecha. En los años noventa, la cuestión medular fue desalojar lo público haciendo del testimonio y el archivo un dispositivo de reconciliación. No se trataba de violentar el pasado con un silencio plano, sino de enrolarlo en una versión compensatoria, una simetría de las culpas y los compromisos. De esta manera, la noción habermaseana de la publicidad ética del discurso —que impulsó un academicismo ortodoxo— cedió ante una lógica medial

que insiste en disolver el conocimiento social en los ámbitos de la gestión, el emprendimiento y la deuda. De esta forma, la posdictadura se instala como un referente polémico, un nombre incierto y herido que no puede sanar con sus lágrimas la saña ominosa del castigo político que la dictadura infirió a la sociedad, para que acepte que ha perdido la capacidad de negociar su lugar en el presente.

Es un momento epigámico entre el Estado subsidiario y el Mercado desregulado, que fundamenta su unión en la muerte del mito trascendental de la *communitas*, y solo descansa en la fuerza argumentativa del acceso. Los diseñadores de la transición entienden que no es útil una cultura oficial; la capacidad de las superficies de mimetizarse con los cuerpos ciudadanos es suficiente para homologar las escrituras del orden con la ansiedad interna de una vida pacífica:

> La institucionalización del neoliberalismo tiene una consecuencia gravitante para la capacidad de expansión de la democracia chilena: tanto desde un punto de vista teórico como práctico, el neoliberalismo propaga una naturalización de lo social (Lechner, 2001: 119). Ello quiere decir que el ideal de una democratización cada vez mayor gracias al ejercicio activo de la voluntad colectiva, es reemplazado por el ideal de una racionalidad sistémico-técnica capaz de coordinar de manera automática el orden social (Rovira, 2007: 361).

Las comunicaciones, entonces, son parte de esa racionalidad sistémico-técnica y no meras cadenas de transmisión, elaboran los sofismas discursivos y visuales que coordinan el funcionamiento de la vida cotidiana. Lo público comienza a deshacerse en las rutinas de la producción económica, y estas se convierten en el mecanismo de una especie de *outsourcing* ontológico. Buena parte del tiempo es agrupada en los métodos laborales que pierden su vínculo con la interacción social, pero adquieren intensidad fomentando una diversidad de estrategias de personificación. La visualidad que promueve la democracia se focaliza, entonces, en la construcción del tiempo político como esfera autónoma de la sociedad y despliega sobre ella un conjunto variado de emblemas, consignas y terapias apoyados por una tecnologización económica:

> Chile, con todas sus singularidades, no escapa al diseño matriz de una sociedad de consumidores mediatizada. Desde hace ya casi dos décadas se ha erigido en nuestro país una imagen país cuyos vértices son la amnesia, la

> despolitización, el consenso social, el consumo, el éxito y el individualismo. Todo ello, agreguemos, en una atmósfera de pietismo ultraconservador que reviste de un simulacro de pretendida espiritualidad a un mundo en que todas las prácticas sociales han devenido mercantiles, desde el ocio a la educación. Como en la mayoría de las sociedades burguesas, en la sociedad chilena la gestión del poder se reconoce en la represión policíaca frente a cualquier protesta o barricada, en la seducción de la publicidad y el consumo suntuario, pero también en el espectáculo a través del fasto mediático (Cuadra, 2009: 19).

Lo social es una narración ambivalente; afirma ser la condición del diálogo justo ahí donde cancela toda ampliación de la voz social y adquiere el valor de una línea de comando sociológico que defiende la pulcra apariencia de la participación sumisa al interior de una escena ya definida semióticamente: hablar es ya no decir nada. La visualidad elaborada por la transición democrática instala diferentes imágenes de consistencia metódica donde el poder, la economía y los grupos de interés hablan una lengua mediática idéntica, y las superficies subsumen las contradicciones en un continuo de obviedad y homogenización. Lo social queda escindido del litigio desarticulador y se convierte en un cadáver usado por la mercancía lingüística de los acuerdos. Las soberanías populares y estatales quedan a merced del *lobby* que las somete a una limpieza narrativa, donde los antagonismos se miran y se leen como errores de cálculo o interrupciones indeseables de la productividad; el ideal icónico es liberar al cuerpo de toda pesadumbre ajena a los ciclos de expansión del capital.

Aceleración

La replicación y la ciberótica irrumpen
masivamente unidas a una recaída en
el sexo bacterial.

Nick Land

Los años noventa abandonan toda retórica sobre el bien común y entregan la ciudad a la especulación inmobiliaria, la cautela de la moral conservadora, la vaciedad arquitectónica del condominio, el control fiduciario de los sexos y, sobre todo, una nueva antropología visual sustentada en la fragmentación[4]

4 La novela de Gonzalo Contreras *La ciudad anterior* (1991) es un claro y contundente relato sobre este tópico que atraviesa los años de dictadura y de reformismo democrático.

de los individuos. Es un instante en que cualquier intimidad —parafraseando a Walter Benjamin (2001)— se abre al esclarecimiento de los detalles: se intensifica la visualización de una subjetividad disciplinada que representa al chileno victorioso de la catástrofe, bendecido por una modernización incluyente que lo lleva a ser propietario de sí mismo y a la vez fantasma de la república.

En este escenario, la pregunta de los operadores de la transición es clave: ¿quién debe producir la sociedad? La respuesta obvia sería el mercado, pero, en rigor, es la comunicación convertida en la lengua-mundo del neoliberalismo. La economía y la política fusionadas por la capitalización solo pueden proyectar una sociedad imaginaria anclada en los relatos mediáticos, pues estos tienen el peso de gobernar la mundanidad misma de la lucha por el poder. Articular economía y política en los compartimentos de lo comunicacional es posible por la estetización postsoberana que permite el paso hacia la biopolítica: la conversión del cuerpo en visualidad rentilicia y la metamorfosis de las imágenes en reglas de lo real. De este modo, la producción financiera es la de un tiempo atrapado en la generación de riqueza biológica, articulada por enjambres discursivos para hundirse en la fortuna inimaginable. De ahí la importancia que, desde los años dos mil, adquiere el desarrollo de tecnologías, fondos y modelos de investigación orientados a optimizar el valor de cambio del cuerpo como renta indecible:

> En el Chile actual identificamos la constitución de una «ciudadanía viral» (*empowerment*) en diversas formas de interpelar materias valóricas y culturales de la actual institucionalidad —que bien puede ser la culminación de una racionalidad utilitaria gestada a fines de los años 70—. Este proceso puede representar un atributo de la modernización postestatal en virtud de la liberalización de los *modos de vida*: la figura del *emprendimiento* representa un caso paradigmático a este respecto (Salazar, 2015).

Si pudiéramos construir una genealogía de la visualidad política chilena, tendríamos que reconocer la existencia de, al menos, una serie de cruces históricos cuya opacidad de origen muestra las conjunciones y contaminaciones de los últimos cincuenta años. La visualidad militante, la cultura autoritaria de masas y la gubernamentalidad escópica[5] se refieren a proyectos encabezados

5 En los setenta, el ojo estaba fuera de lugar porque creía que era posible cambiar la estructura profunda de lo social con nuevas gramáticas de la imagen; en los ochenta, repetía el libreto

por la izquierda, la dictadura y el neoliberalismo, donde se pugna por representar al pueblo, la sociedad y el individuo. Ninguna es independiente de la otra, no existe una ficción fundacional —algo muy propio del texto de la transición democrática que se ve a sí misma como obra mesiánica—, sino un juego de contrastes y necesidades específicas, incapaces de una unidad interna o castidad ideológica, que dan forma a un orden lacerado y múltiple, que nunca se corresponde con lo que declara ser. Esta disonancia estructural del orden es la causa de la violencia de las imágenes, que deben suturar el desfase de los acontecimientos respecto a la red de significados normativos y esconder la pira de desaparecidos, desigualdades y errores que nacen de una reconciliación imposible. Por eso, la biopolítica se interna en la subjetividad, para obligar a los cuerpos a obedecer el contrato capitalista, siempre tensionado por una herida epistémica que recuerda la profanación del *ethos* social y las memorias del trabajo. Un saber apologético —mediáticamente prepotente— narra los heroísmos que hicieron posible una democracia de mercado, pero nunca un mercado democrático. En su interior, la expropiación de la vida toma la figura de una caída en el ensimismamiento, en un desprenderse de lo viviente y transformarlo en energía líquida para alimentar a las hordas de instituciones que fagocitan lo cotidiano.

Las imágenes y su agenciamiento económico son uno de los fenómenos más interesantes producidos por la democracia cesariana chilena, que ya no apunta a la igualdad de los bienes comunes, sino a una igualdad subjetiva basada en la señal de un individuo cognitivamente precarizado. Ni los partidos ni las federaciones, los colectivos, las burocracias, los príncipes ni los sacerdotes se atienen a la vida, sino al sangramiento de su utilitarismo. Así, cada uno se hace responsable de actuar la novela de la comodidad y las buenas prácticas. El problema es que el diseño democrático se funda en el fracaso del individuo, en su imposibilidad de emancipación; solo la fisiología rentista del Estado-Mercado y sus elites pueden ayudarlo a convertirse en testimonio de una obra exitosa, siempre y cuando la representación quede en manos de la visualidad neoliberal:

de la modernización económica con nuevas señaléticas del consumo y la obediencia; en los noventa, se dispersaba en la movilidad de una globalización que arrasaba con las narrativas comunitarias y las individualidades autónomas. En los dos mil, el ojo se virtualiza mediante la inteligencia artificial que promete el fin del binarismo entre copia y original. Si la discusión de los ochenta fue cómo pensar la relación entre estética y política desde la resistencia cultural, en la transición, esta dialéctica binominal se fue separando de los activismos críticos en favor de una poética de las imágenes de lo cómico, lo trágico y lo siniestro (Gómez Moya, 2023).

> Las imágenes de emprendedores exitosos, de empresarios surgidos de la nada y de la innovación entendida como un hecho personal definen el éxito económico. Tales íconos no son solo una manifestación del merchandising capitalista, sino que también constituyen la identidad para la nueva forma en que economía y sociedad se relacionan. En efecto, estas imágenes denotan la forma en que se estructuran las relaciones entre agencias y estructuras. Así, la figura del emprendedor contiene una definición específica de cómo relacionarse con el «otro» bajo la lógica predominante de la competencia y sus instituciones, y que para el caso de la sociedad chilena se estructura más como un salvajismo que como una relación llena de reciprocidades tal como demandó Adam Smith (Figueroa, 2010: 104-105).

Las tramas de una democracia que necesita defenderse de sus promesas de equidad obligan a crear ejércitos de planificadores, analistas y comunicadores destinados a convertir la fuerza creativa —al decir de Deleuze (2002)— en fuerza reactiva, conducir los deseos originarios de miles de hombres y mujeres hacia un territorio de consensos comunicacionales y justificar una regla mercenaria: preservar la vida significa abolir el conflicto. De esta manera, se evita establecer fuerzas equivalentes, y la comunicación puede distinguir entre las acciones correctas e incorrectas, mientras las imágenes definen una topología y una topografía de lo justo y lo abominable. Las comunicaciones, entonces, construyen numerosas metáforas policiales que integran la crítica, el desvío o la ruptura dentro de un texto que reprime exhibiendo. La transparencia de las cosas es la cara dulce del terror.

La luz neoliberal se mimetiza con las fantasías de la globalización económica que narran, diariamente, los voceros de la comunicación. Celebran el bienestar de clase como si fuera el ejemplo kantiano de la ley irreversible del juicio estético. Así, entre el festival y la protesta, se van haciendo visibles sombras de porvenir que no vendrán. Lo curioso es que la democracia, en vez de fomentar el mestizaje y la pluralidad, hace lo opuesto: impone las marcas mediáticas de la estandarización, los pactos estéticos de las instituciones, y las narrativas audiovisuales de los poderes familiares. Y, a pesar de ello, debe dejar espacio para legitimar nuevas iconografías de la intimidad y disímiles psicologías de la expresión conflictiva. Hablamos, entonces, de unas operaciones ópticas donde se presenta un narciso democrático. Es una luz que ilumina lo común y lo adverso con tal nitidez que deja fuera las manchas y las sombras, da espacio a diferentes asuntos y personas, pero

los empadrona con una blancura rígida y uniforme que les quita distancia, lugar y significado.

Por último, la democracia radiante viajó de la metafísica a la economía a través del disfrute estético —como diría Carl Schmitt (1932/2009)—, se alejó de los restos históricos de los vencidos imponiendo una política del conocimiento basada en el mimetismo financiero. El saber les dio prestigio cognitivo a los mercados para resolver el déficit de información que genera el comportamiento humano. El sistema visual es una alegoría del emprendimiento y la productividad; sus imágenes reiteran una gobernanza mediática, el relato de la movilidad innovadora como el triunfo del autónomo digital. Sin embargo, esa imagen solo se logra a costa de entregarse a un régimen de trabajo que destruye la autonomía, al convertirla en la fuerza laboral que necesitan los algoritmos de la renta. En estos casos, la posdictadura es el hiato, una especie de temporalidad aciaga siempre en crisis y en lucha con el pasado, que escribe paradojalmente lo que falta de la dictadura, lo que falta del presente.

Referencias bibliográficas

Araujo, Kathya. (2019). «Desmesuras, desencantos, irritaciones y desapegos». En Kathya Araujo (ed.)., *Hilos tensados: Para leer el octubre chileno* (pp. 15-36). Editorial Usach.

Benjamin, Walter. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Taurus.

Clausewitz, Carl von. (1832/2020). *De la guerra.* La Esfera de los Libros.

Cuadra, Álvaro. (2009). *El ahora de Chile*. http://www.labrechadigital.org/labrecha/elahoradechile.pdf. Consultado el 25 de enero de 2010.

Deleuze, Gilles. (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.

Esposito, Roberto. (2012). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Herder.

Figueroa, Rodrigo. (2010). «Economía y sociedad en el Chile de la postransición». En Mauro Salazar y Alejandro Osorio (eds.), *Democracia y antagonismos en el Chile contemporáneo* (pp. 94-112). Akhilleus.

Gómez Moya, Cristián. (2023). *Kissinger/Jaar Rostro: Estética y resistencia.* Palinodia.

Groys, Boris. (2015). *La posdata comunista*. Cruce.

Moulian, Tomás. (1994). «Limitaciones de la transición a la democracia en Chile». *Proposiciones 25*, 25-33. http://www.sitiosur.cl/r.php?id=584

Rovira, Cristóbal. (2007). «Chile: transición pactada y débil autodeterminación colectiva de la sociedad». *Revista Mexicana de Sociología*, *69*(2), 343-372. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032007000200005

Salazar, Mauro. (2015, 27 de agosto). «Narcisismo sin pedido de disculpas: ¿consumidores activos o movimientos sociales?». *El Mostrador.* http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/08/27/narcisismo-sin-pedido-de-disculpas-consumidores-activos-o-movimientos-sociales/

Schmitt, Carl. (1932/2009). *El concepto de lo político*. Alianza.

Schwarzböck, Silvia. (2018). *Los espantos: Estética y postdictadura.* Las Cuarenta.

Steyerl, Hito. (2017). «Libertad para todos: freelancers y mercenarios». En Hendrik Folkerts, Christoph Lindner y Margriet Schavemaker (eds.), *Mirando hacia adelante. El arte y la teoría desde una perspectiva futura* (pp. 151-162). Ediciones Universidad de la Frontera.

Valderrama, Miguel. (2018). *Prefacio a la postdictadura*. Palinodia.

Virilio, Paul. (2006). *Velocidad y política*. La Marca.

VII.
El prisma errante

Nosotros queremos a la vez lo intemporal y contemporáneo. Pero por más que hayamos agotado las imágenes y hecho correr las palabras como agua entre nuestros dedos, no habremos conseguido sin embargo decir cómo sucede para que, tal mañana, uno despierte con un deseo de poesía.

Virginia Woolf

El estilo sin fin

La actualidad que se contrae en una imagen digital sería el efecto de una mediatización dromológica,[1] de una velocidad obsesiva (Noys, 2018), que permite a las diversas fuerzas del capital ir más allá de los consensos económicos y las transgresiones culturales. Lo anterior es protegido por un sinnúmero de recados sobre la felicidad crediticia basados en los logros solitarios de la libertad productiva y la competencia individual, anuncios ligeros y rápidos que hablan de los deseos y las redenciones como si fueran los *souvenirs* de una clase media transformada en multitud distópica.

Las imágenes abandonan las horas del presente, esa temporalidad reflexiva que ha caído en una absoluta incapacidad metódica para describir lo necesario. De este modo, velocidad, producción e inmediatez determinan el precio de los cuerpos, el alcance de los saberes y el mérito de los significados. Una cuestión evidente es que la visualidad disimula las diferencias sociales con alteridades digitales y ello modifica las formas de presentación

1 Véanse Virilio, 2006; Gibson, 2007; Rosa et al., 2016; Crary, 2015; Noys, 2018; Sadin, 2018; Berger, 2022; Davis, 2023.

de la desigualdad, el tiempo y el trabajo. El discurso del optimismo tecnológico se sustenta en la *homologación creativa*, en lograr que los movimientos corporales reproduzcan la continuidad de los sistemas, los indicadores y los estándares: «Las representaciones del espacio y el tiempo surgen del mundo de las prácticas sociales, pero después se convierten en una forma de regulación de esas prácticas» (Harvey, 2008: 64).

Una especie de locura espectral asedia a las actualidades mediales: nada tiene propiedad narrativa, todo vive en la indigencia verbal de la sustitución. Le confiscan al pasado la ambigüedad histórica y la reemplazan por una ideología reaccionaria; le arrebatan al presente la disputa deconstructiva del sentido para poner a cambio un caldero de opiniones negacionistas. Las valencias de las palabras o los códigos de la visualidad pierden la capacidad de resignificar la vejez de los predicados y la novedad de los acontecimientos; quedan detenidas en una actualidad monosémica. De esta manera, los documentos visuales sirven para ilustrar antagonismos previstos y fagocitar el volumen anárquico de las relaciones humanas: «Tanto el delirio más elaborado como el fantasma más secreto y vago están hechos de "imágenes"» (Didi-Huberman, 2023: 310).

Narciso y Medusa son las figuras que pueblan la estética de los medios, abastecen sus espejos noticiosos, sepultan en cementerios de estereotipos las ansias emancipadoras, convierten las tragedias en partículas de banalidad y reducen lo cotidiano al terror de lo mismo: «El mundo rutinario, pequeño en este día, ayer, mañana, siempre, revela nuestra imagen» (Baudelaire, 2017: 230).

El continuo intercambio de materiales, la sempiterna capacidad de emisión, la infatigable cadena de miradas, la perpetua rotación de paisajes confirman el contrato de lo visible: ser visible porque el dinero ya está allí en el reverso de cada sueño y figura, al inicio o al final de una luz (Deleuze, 2002). La historia de las imágenes es un largo y tortuoso camino, que va desde la economía de los íconos religiosos hasta los mapas de bits financieros: la suma y el desvío de la encarnación y la circulación.[2]

2 La indiscutible presencia de la imagen en la modernidad es resultado de una discrepancia teológica que ocurrió entre los siglos VIII y IX, durante la revuelta iconoclasta bizantina, afirma Marie-José Mondzain. De acuerdo con la autora, las posiciones favorables al uso ritual y económico de los íconos cifraron nuestro presente. En 695 (d. C.), Justiniano II grabó el rostro de Cristo en sus monedas de oro. Sin embargo, fue la doctrina de la hipóstasis la que garantizó el triunfo de la veneración de un objeto que encarna una sustancia. En la base de aquello se encuentra la economía visual que vuelve equivalente un valor abstracto con una representación material: el dinero. Hay un traslado de la eficacia jurídica y religiosa de los íconos al plano de la vida material, en eso se basa la importancia de la imagen aqueiropoieta: «Hay una fuente bizantina en el pensamiento contemporáneo sobre la imagen, una fuente patrística en la posibilidad del pensamiento moderno sobre la visibilidad y la creación del arte» (Mondzain, 1996, p. 7, traducción propia).

La velocidad modela el orden social y lo libera del dogma divino: mientras en la teología política la virtud es el camino de la trascendencia, en el régimen informático el individuo-*touch* es una trayectoria sinfín, pura continuidad hacia la inmanencia económica. La velocidad es una expropiación visual de lo inerte o detenido, un quiebre con las masas frías que no avanzan ni germinan. Alterar el pensamiento significa también alterar el mundo que la mirada consume para ver en él solo giros y tormentas de riqueza incalculable. Crear una maquinaria destinada a vencer lo inmóvil y entregarlo al vértigo del tiempo y la comunicación. Por eso el primer aparato mediático no fue la prensa, sino el automóvil,[3] capaz de recorrer lo desconocido usurpando a la mudez de lo tangible su inestable territorio,[4] normalizando las diferencias con una carga de trabajo y muerte garantizada por la fuerza de los motores.

El automóvil encarna una forma de nacionalismo mecánico, pues obliga a construir lugares patrióticos y arquitecturas funcionales, libres de la tradición, abiertas al mundo y sus egocentrismos. Por eso, es una esquirla que se interpone entre la vanguardia y el patrimonio. A la primera le ofrece un nuevo *sensorium* y a la segunda le arrebata su quietud provinciana. Instala paisajes artificiales donde antes hubo selva y hace posible la presencia de discursos tecnológicos que detienen el desierto con la moda. Convierte incluso al yo moderno en espectador de algo extraño y amistoso llamado deseo. El automóvil trae consigo el poder del *ahora mismo* para destruir ilusoriamente la quietud del *desde siempre*: la velocidad es un bien de consumo y promete llegar primero, estar antes, ver más:

3 La mediatización es el cambio de la escala espacial y comenzó a volverse posible cuando los cuerpos experimentaron el desarraigo con el paisaje al que ven como una materia provisoria, que se deshace en siluetas efímeras e imprecisas debido al automóvil. La relación entre vanguardia y aceleración en América Latina, propuesta por Jens Andermann (2018), permite comprender el paso de un ojo cartesiano lineal y autotélico a otro cognitivo y fundacional, que provoca un goce escópico con una geografía convertida en mercancía exótica del pensamiento.

4 Es importante destacar que la noción de paisaje remite a un término polisémico que la historia del arte desplegó como ambigua representación. A pesar de la versión influyente de Kenneth Clark, *El paisaje en el arte* (1940), su historia como imagen de plenitud natural, ascenso burgués, reconciliación subjetiva, libertad individual, descubrimiento de otredades o vuelta al origen no logra un discurso único, tal como señala Isabel Valverde (2017), pues no es un objeto de apropiación, transformación e intervención. Es una entidad física y una matriz teórica que sirve a diversas disciplinas para elaborar una epistemología legítima, es decir, reunir y hacer compatibles una serie de saberes dispersos por la realidad. Lo problemático es que el paisaje no es equivalente a lugar, entorno, territorio o espacio.

> Desde los días de Marx, tal vez el único aspecto constante del capitalismo sea la inestabilidad. Las conmociones de los mercados, el baile desenfrenado de los inversores, el repentino auge, derrumbe y movimiento de fábricas, la migración en masa de trabajadores en busca de mejores puestos de trabajo o de un empleo cualquiera, son todas ellas imágenes de la energía del capitalismo que impregnó el siglo XIX y que fue invocada a principios del XX en otra famosa frase, esta vez del sociólogo Joseph Schumpeter: «destrucción creadora» (Sennett, 2006: 18-19).

Mapas yuxtapuestos

Se diría que la imagen poética, en su novedad, abre un futuro del lenguaje.

Gaston Bachelard

Múltiples mallas de conexiones, códigos y procedimientos unen a cerebros y pantallas, sensibilidades y números, opiniones y bots, sexualidades y tarjetas de crédito, dando forma a un bosque electrónico cargado de fotones y *links* de violencia, lujo y vigilancia. Es un ambiente conducido por teorías y espejismos relacionados con el aceleracionismo: aquel discurso tardomoderno lleno de fusiones, desastres, angustias y disputas provenientes de una posmetafísica de las máquinas.[5] Sin embargo, a contrapelo de una deshumanización radical, la aceleración implica más bien la conversión de lo personal y lo subjetivo en un dinamismo líquido y coagulante, adaptable a los microprocesadores que reconfiguran al capitalismo y corrigen —a través de millones de datos— las desestabilizaciones de los *holdings* financieros, las estrategias de consumo diversificado y las patologías de la especulación antropocena.

Una industria global de *software* y *hardware* extractivistas de indicadores biométricos, perfiles etarios y control de identidades viaja en torno a las retinas y las neuronas en una inédita alianza entre genes y *bytes*. En todo caso, como señala Tiziana Terranova (2018), «los algoritmos son principalmente una forma de "capital fijo", es decir, son simplemente medios de

5 La palabra *machina* aparece en el siglo II a. C. Entre griegos y latinos designa, por un lado, el uso militar de un aparato destinado a atacar y defender una ciudad y, por el otro, una maquinaria dramática. Guerra y teatro definen un objeto que es creación y destrucción (véase Raunig, 2008).

producción» (90), mientras que el esoterismo envolvente que los protege es una manera de explotar una cierta cantidad de saber social y venderlo en las redes. A esta situación Giorgio Griziotti (2017) la ha llamado «producción informacional de la inteligencia colectiva».

La automatización no solo legitima formas de trabajo basadas en servicios, sino que también trae un nuevo vocabulario capaz de revestir la economía de ámbitos antes lejanos: el arte, la cirugía correctiva, los afectos o el conocimiento. Aumentan la manipulación de símbolos y emociones, y el interés en productos inmateriales, gracias a la desindustrialización y, sobre todo, a una amplia infraestructura dedicada a la extracción de datos. Sin embargo:

> Es esencial entonces recordar que el valor instrumental que los algoritmos tienen para el capital no agota el «valor» de la tecnología en general y de los algoritmos en particular, es decir, su capacidad para expresar no solo «valor de uso» como diría Marx, sino también valores estéticos, existenciales, sociales y éticos (Terranova, 2018: 91).

El problema no es que exista un individuo maquinal, sino introducir la memoria con sus desacuerdos y conflictos en la escala matemática del programa para optimizar el rendimiento y la concentración. La extrema abstracción involucrada en las lógicas informacionales impide que seamos capaces, a nivel personal, de coordinar toda la experiencia, y nos hace necesitar artefactos que nos den una cierta garantía de invulnerabilidad, acceso y distancia. Las imágenes, entonces, validan un mundo de convergencias biotecnológicas, donde la vida material está enredada en la trivialidad y la obsolescencia, al igual que las luchas políticas.

La porosidad y diversificación narrativas caracterizan el chateo psicológico que orienta nuestra identidad hacia la inmersión, el emprendimiento, la innovación y la creatividad blanda, es decir, a los modos de existencia inducidos por las corporaciones, que en buena medida son los Estados sin nación de la era posdigital.[6] Si en épocas de imperialismos geopolíticos la comunicación y el arte exhibían su autoridad mediante objetos como los

6 Kim Cascone (2000) acuñó el concepto para mostrar que la fascinación musical por los nuevos medios ya había pasado. En su texto *Las estéticas del error: Las tendencias postdigitales en la música contemporánea por computador*, señala que el comercio electrónico es el tejido madre de los cientos de miles de *gigabytes* que se utilizan en la composición. El medio ya no es el mensaje, sino los tutoriales y documentos de música computarizada.

tótems, fetiches e ídolos (Mitchell, 2017), ahora los poderes se cotidianizan en los asistentes de voz, los *raspberry pi* y los celulares. Sin grandes mediaciones, pasamos de imágenes gruesas, estructuradas, herméticas y verticales a otras disolventes, múltiples, procesuales y efímeras.

No se trata de presentar un mundo maniqueo marcado por fuerzas digitales absolutas, sino de describir los pulsos que dominan el acontecer de esta época. En general, la historia visual está cargada de contradicciones, fantasmas y autoritarismos ópticos que conviven en el conformismo y la resistencia. Un ejemplo de la volatilidad de los juicios esquemáticos es la idea ilustrada de dar luz al mundo para eliminar las falsas creencias, supersticiones o cuerpos espectrales. Toda vez que un instrumento de proyección cubre una superficie con imágenes, produce nuevas sombras, promete escenas que entregan al yo —siempre empujado a perderse en los objetos— un lugar en la sociedad. En el fondo, una continua preocupación nos invade: ¿cuándo gobernarán los algoritmos la agitada sexualidad del inconsciente? Otro cuestionamiento a la certeza de los objetos y sus funciones aparece en el *Manifiesto del cinema futurista*, irónicamente publicado un 11 de septiembre de 1916:

> El libro, medio definitivamente superado para conservar y comunicar el pensamiento, estaba desde hace mucho tiempo destinado a desaparecer como las catedrales, las torres, las murallas almenadas, los museos y los ideales pacifistas. El libro estático, compañero de los sedentarios, de los discapacitados, de los nostálgicos, de los neutrales, no puede divertir, ni exaltar a las nuevas generaciones.

Con su diatriba militarista y racial, el texto se refiere a una inevitable decadencia y, sin embargo, advierte sobre un fenómeno de este momento.

La ambición de los nombres

Se trata de obsesión
emocional y de empatía.

Nan Goldin

Las situaciones de quiebre antropológico y fractura utópica que las imágenes parecen ofrecer, al dedicarse con tanta devoción a la acumulación de renta, tienden a justificar los nihilismos presentistas de una crítica sin horizonte y

un revisionismo historiográfico cínico. Predomina una lectura discutible donde la cibernética totaliza mundos de la vida y negocia el devenir de los cuerpos al convertirlos en piezas reciclables, mientras las inteligencias artificiales expulsan de las ciudadanías laborales a quienes no cumplen con el emprendimiento autoritario. De igual modo, las relaciones sociales especulan con la tasa de retorno afectivo de la raza, el sexo y la clase.

Eric Sadin (2020) afirma que uno de los objetivos principales de la industria digital es hacerse del dominio de la salud, cuestión que no resulta descabellada si nos situamos en el horizonte del poshumanismo y el negocio de la vida. Más aún, describe una sociedad tan articulada que los automóviles eléctricos, la educación virtual y la casa inteligente responden a una sola estructura de funcionamiento, obteniendo los datos que emiten nuestros cuerpos (sea con los *smartphones* o con las camas que miden el pulso cardiaco). Asimismo, la biotecnología procura crear organismos de autoaprendizaje capaces de utilizar aplicaciones terapéuticas y modelos de vigilancia neurofisiológica, mientras que una eficiente aplicación militar podría generar un arma o «agente autónomo proactivo».

Existe la convicción de que lo visual ha creado su propio sujeto (Casid, 2022) y, por tanto, el rechazo de este a sus condiciones sociales solo logra una breve atención en la parrilla de las desgracias diarias presentadas por la crónica medial.[7] Circunstancialmente, la jaula digital no es una victoria de los sistemas de almacenamiento, no protege con su estandarización del desempleo, fomenta zonas de sacrificio, y multitudes innumerables de seres acceden solo a la indolencia corporativa y el celo policial.

En medio de una conectividad soberbia habita, de todas maneras, la estática y el ruido, el lamento eléctrico de los sin hogar. El neoliberalismo se moviliza con absoluta convicción por los derroteros de una vida liberada del pasado, la igualdad y la compensación económica; solo acepta el sistema de creencias que nace de la ininterrumpida creación de *start-up*, abraza una fórmula iconoclasta libertarista, justifica al individuo libre de auditorías y acepta una sociedad violenta que puede controlarse con drones, cárceles y un régimen digital poshistórico. En definitiva, un mundo social desconectado, donde cada uno y cada una deberá aprender a luchar por los bienes que,

7 Hay una economía encarnada en la mirada de la cual no se puede salir y cuyo origen se remonta a las querellas iconoclastas del siglo VIII y el siglo XVII (Freedberg, 2017) y sirve de argumento para un materialismo óptico que describe la configuración de la vista como una equivalencia entre imagen y dinero. Se pasa de un dios representado en amuletos o crucifijos a objetos que sustituyen identidades y deseos (véase Szendy, 2021).

aun siendo resultado del trabajo colectivo, se presentan como trofeos de una individualidad prometeica:

> El neoliberalismo hegemónico asegura que no hay alternativa y el pensamiento político de la izquierda establecida, prudente en su renuncia a los «grandes relatos» de la Ilustración, receloso de cualquier trato con una infraestructura tecnológica contaminada por el capital y alérgico a una herencia civilizacional entera a la que agolpa y desecha como «pensamiento instrumental», es evidentemente incapaz de ofrecer la alternativa que, insiste, debe ser posible; excepto cuando la ofrece en forma de historias contrafactuales e intervenciones locales al interior de un sistema descentrado y globalmente integrado que es, en el mejor de los casos, indiferente a ellas (Avenessian y Reis, 2017: 11).

La inflación emocional que buscan producir los circuitos mediáticos logra un embargo del acontecimiento, al volverlo inmediato e inútil a la vez. Así, cuesta ver con lucidez la edad de la época en que tuvo lugar un ahora más digno,[8] pues transformada en noticia psiquiátrica comienza a desvanecerse bajo la veloz escritura de lo fáctico.[9] Una cultura visual parpadeante y ostentosa, capaz de trastocar las antiguas soberanías de las identidades, se presenta como multivalente y discontinua, y sus productos, como felices bagatelas flotando en mercados intranscendentes. Una conjetura advenediza: la imagen es más un linaje conceptual que una huella ontológica, no obstante, lleva consigo las diferentes temporalidades de los individuos y las épocas. Vive en las congojas de la experiencia, en las ruinas de los recuerdos y en los efectos de verdad de los relatos, pero su trabajo no es imitar un ser, sino llegar a serlo: «Una imagen es un acto y no una cosa» (Sartre, 1978: 28).

8 José Luis Molinuevo (2006) afirma que ya no es un secreto que la cultura de los vencidos es un elemento clave de la industria cultural. Ese sería el síntoma aporético del capitalismo tardío.

9 Un ejemplo evidente es el relato de la posdictadura que comienza con redimir a las víctimas, luego relativizar la tragedia, blanquear las responsabilidades, consensuar las culpas, editorializar los testimonios y reemplazar el significado histórico por el academicismo del archivo. Los desaparecidos vuelven a desaparecer en la visibilidad de la transición.

¿Qué es un giro?

Quien no ama la imagen es injusto con la verdad.

Filóstrato

Más allá de los debates centrados en las prepotencias mediáticas y su renovada legitimidad panóptica, gracias a los espantos económicos y sanitarios ocurridos en estos años, nos interesa comentar el giro antropológico de lo visual y su posición en la era tecnocena.

En el concepto de giro reverberan un sinnúmero de posibles definiciones: a) un sistema interpretativo que realiza lecturas de entidades subyacentes; b) un conjunto de prácticas y narrativas culturales no disciplinarias; c) el cruce entre fuerzas discursivas que rompen una tradición; d) una serie de teorías emergentes que suponen el nacimiento de nuevos métodos y vocabularios; e) los desplazamientos conceptuales que viven en las fronteras de la investigación crítica. El giro es una operación narrativa, una conjetura epistémica y un modelo cultural que polemiza con los sistemas categoriales de las comunicaciones, humanidades, artes y ciencias sociales. En su interior se desarrolla un movimiento donde los conceptos, objetos y contextos interactúan sin jerarquías circundantes y modifican las certezas políticas de los saberes, al introducir en ellos una *disolvencia semántica* —fragilizar los significados modulares—; una *emergencia cognitiva* —modificar las interpretaciones funcionales— y una *complejidad técnica* —historizar los medios y las prácticas materiales—.

Si el giro es la ruptura con un contrato epistémico ya establecido, un «dios que se autodestruye», según la acepción hegeliana de crítica, entonces la relevancia del giro aparece ahí donde se vuelve a interrogar la alianza entre lenguaje, imagen y cuerpo. Un ensamble de oportunidades y un reguero de tensiones nace al desviar el pensamiento de certezas indexales y mostrar paradigmas heridos. Casi en un sentido adorniano, pasamos de definiciones programáticas a constelaciones profanas. Hay muchos giros circulando por los discursos: contextual, hermenéutico, visual, pragmático, lingüístico, cultural, afectivo, decolonial. Y, aunque cada uno remite a problemas específicos, es dable una cierta *estancia* compartida: no existe posibilidad de plenitud analítica, solo indagación constante e interrupción negativa, en aras de una transfiguración no prevista del saber.

¿Qué permite al giro abrirse caminos entre disciplinas cansadas y experimentos caducos? ¿Qué justifica su ocurrencia? Una melancolía cognitiva asociada a la sospecha sobre los frutos de la representación, el desencanto con un régimen académico banal, la complicidad entre industria e indexación, el turismo intelectual, pero sobre todo la vorágine de las obsolescencias digitales y la mansedumbre de los enciclopedismos analógicos. Dirá Mitchell: «Las relaciones pueden consistir en muchas cosas más que la similitud, la semejanza o la analogía» (2009: 84), o recuperar, en parte, una idea de sujeto crítico «como orientación en la construcción de la verdad» (Badiou y Tusa, 2019: 18). La crisis es el artefacto en juego; la crisis es la corriente pop que acelera la vida del signo y la consume hasta volverla residuo y luego hacerla visualización. Las imágenes no ocurren en un descampado tecnológico, no devienen cultura icónica solo por la agenda mediática y la economía antropófaga, necesitan un giño acontecimental, necesitan llegar con las ruedas del tiempo ahí donde las espera la mirada de quienes han sido expulsados de la historia. Por eso, el sistema comunicacional las subvierte y las concentra para que su velocidad las condene a relampaguear, tiritar y apagarse mientras son devoradas por una realidad ávida de órganos, capital y memoria.

El giro es una maniobra teórica que intenta desplazar los fragmentos culturales produciendo las síntesis que dejaron de hacerse por la desilusión política y existencial. El giro visual, a su vez, es un modelo de interpretación interesado en establecer conexiones entre campos visuales, técnicos y perceptuales que ayuden a repensar los tejidos entre máquinas, deseos e identidades, eludiendo las vulnerables definiciones académicas. Reconoce unas zonas opacas donde nada es cristalino y tienen influencia otros idiomas menos pulcros y más desencantados, pues «mirar es incrustar una imagen en una materia constantemente cambiante» (Silverman, 1996: 4).

El giro visual —nombre de una insurrección universitaria en la historia del arte— ansía desmantelar el código binario *lenguaje y realidad* utilizado en el *pathos* moderno. Inserta una prosa anáfora que vuelve a revisar lo dicho en aras de hallar el incógnito objeto todavía pendiente en el texto y exhibirlo como una relación entre experiencia, subjetividad y acontecimiento. Las imágenes no son *algo*; tampoco pueden serlo. Su tarea —algo difícil de afirmar— consiste en hacer aparecer un mundo donde los cuerpos sienten la risa de un porvenir sin violencia. Claro, no se trata de cualquier imagen, sino de aquella pensada para sacar del *vacío situado* en el que nos encontramos un momento precario (ausente en la escena política) que nos permita ver el cielo expropiado de nuestra existencia.

El giro visual celebra la materialidad del significante y las economías del placer, pues estudia todo tipo de relaciones: las que están escondidas en los restos de la cultura y las patrocinadas por la ambición managerencial. Es también el intento de resarcirse de una iconoclastia teórica (Rancière, 2020), dominante en buena parte del siglo xx, que contribuyó a forjar tanto un platonismo de izquierda —lo sensible sería vencido por la *alétheia*— como un fundamentalismo de derecha —lo técnico superaría a la ideología—. Asimismo, el giro lingüístico vaciaba la realidad de su sueño empírico al encerrarla en una cadena de signos abrasivos y endógenos; ninguna textura disidente o noche obrera con su fe dialéctica podía interrumpir la hegemonía comunicacional. La fantasmagoría publicitaria detenía además la rabia emancipatoria en la obesidad del espectáculo.

En suma, la crítica a las imágenes era un consenso general y volvía cuestionable todo debate sobre sus desplazamientos y rupturas libertarias; en ellas habitaba la amorfa violencia del capitalismo identitario, el incisivo psicoanálisis del miedo y la seductora benevolencia de la manipulación. Sin embargo, el agotamiento del destino aurático del lenguaje, la evidencia de su complicidad con el terror, la necesidad de describir un paisaje arrasado por la catástrofe del pensamiento posicionó a las imágenes como las ninfas de la historia; víctimas y autoras, dejaron de ser «vistas» como cifras o reproducciones, ya que «en este mundo, cada imagen puede convertirse en otra, y es por esto que ninguna puede permanecer idéntica a sí misma» (Cadava, 2015: 138).

Una política desilusionada de la representación —que comenzó a licuar en los años sesenta y setenta— y cansada de códigos economicistas empujó lo visual hacia un nuevo estatus, instituyó un carácter polémico y desacralizador de la mano de un quiebre histórico con lo moderno y se acompañó de corrientes críticas ajenas al funcionalismo sociológico o las humanidades ilustradas: el patriarcado y los medios de comunicación representaban la abstracción lingüística destinada a socavar la explicitud de los cuerpos, y las imágenes desarmaban las poéticas de la dominación, celebrando la fuerza contestataria de las estéticas gráficas. Convertidas en las mensajeras de la diferencia, llegaron a ser tratadas como seres vivos[10] (Mitchell, 2017).

10 El filósofo Jacques Rancière (2020) señala que la tesis de W. T. J. Mitchell no es literal, no se trata de creer en una vida genética garantizada por un flujo sanguíneo de información, sino de un tejido vivo alimentado por una historia natural. Esta vitalidad se opone a la abstracción informática que ha devastado la existencia, alberga el deseo de ir más allá de la red y encontrar un cuerpo visual que dé vida, a pesar de no tener una vida propia. Al proliferar las imágenes sin finalidad y viajar por nuestra soledad neuronal, activan eléctricas correspondencias que tocan

En las últimas décadas, las imágenes han dado forma a una estructura de lo real ambigua y contradictoria: por un lado, actúan como veraces testigos de las comunidades sacrificadas; por otro, disuelven la vida diaria en una cantidad de ficciones continuas y también crean una atmósfera de signos y materias donde todo es vertiginoso, efímero y distante. El protagonismo contemporáneo de las imágenes, ahora tratadas como archivos y no reflejos, implica salir de la hipnosis y la contemplación como los atributos únicos de la mirada; implica danzar en un precipicio de memorias estridentes, cíborgs sexuales y quimeras electrónicas.

Referencias bibliográficas

Andermann, Jens. (2018). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje.* Metales Pesados.

Avenessian, Armen y Mauro Reis. (2017). Introducción. En *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 9-32). Caja Negra.

Badiou, Alain y Giovanbattista Tusa. (2019). *Acerca del fin: Conversaciones*. Tinta Limón.

Baudelaire, Charles (2017). «El viaje». En *Las flores del mal*. Akal.

Berger, Edmund. (2022). *Aceleración: Corrientes utópicas desde Dadá a la CCRU*. Enclave de Libros.

Cascone, Kim. (2000). *Las estéticas del error: Las tendencias postdigitales en la música contemporánea por computador*, https://www.ccapitalia.net/reso/articulos/cascone/estetica_del_error.pdf

Cadava, Eduardo. (2015). *La imagen en ruinas*. Palinodia.

Casid, Jill H. (2022). *Escenas de proyección: Reenvíos del sujeto iluminista*. Metales Pesados.

Crary, Jonathan. (2015). *24/7: El capitalismo tardío y el fin del sueño.* Paidós.

Davis, Erik. (2023). *Tecgnosis: Mito, magia y misticismo en la era de la información.* Caja Negra.

Deleuze, Gilles. (2002). *La imagen-tiempo: Estudios sobre Cine 2*. Paidós.

Didi-Huberman, Georges. (2023). *Imaginar. Recomenzar: Lo que nos levanta, 2*. Abada.

Freedberg, David. (2017). *Iconoclasia: Historia y psicología de la violencia contra las imágenes.* Sans Soleil.

las subjetividades; así pasan de ser artefactos sensibles a organismos auxiliares, casi prótesis, creando desigualdad solidaria, intentando perdonar a las máquinas, tratando de oír su lamento.

Gibson, William. (2007). *Neuromante.* Booket

Griziotti, Giorgio. (2017). *Neurocapitalismo: Mediaciones tecnológicas y líneas de fuga.* Melusina.

Harvey, David. (2008). *París, capital de la modernidad.* Akal.

Manifiesto del cinema futurista. (1916). En *Futurismo y cinema.* https://www.futurismo.org/wp-content/uploads/2016/08/futurismoycinema.pdf

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.

———. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil.

Molinuevo, José Luis. (2006). *La vida en tiempo real: La crisis de las utopías digitales*. Biblioteca Nueva.

Mondzain, Marie-José. (1996). *Image, Icon, Economy: The Bizantyne Origins of the Contemporary Imaginary.* Stanford University Press.

Noys, Benjamin. (2018). *Velocidades malignas [Aceleracionismo y capitalismo]*. Materia-Oscura.

Rancière, Jacques. (2020). «¿Quieren vivir realmente las imágenes?». En Emmanuel Alloa (ed.), *Pensar la imagen* (pp. 75-88). Metales Pesados.

Rosa, Hartmut, Estefanía Dávila y Maya A. Ibargüen. (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores.

Raunig, Gerald. (2008). *Mil máquinas: Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Traficantes de Sueños.

Sadin, Éric. (2018). *La humanidad aumentada: La administración digital del mundo.* Caja Negra.

———. (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo: Anatomía de un antihumanismo radical.* Caja Negra.

Sartre, Jean-Paul. (1978). *La imaginación* (trad. J. Vivas). Edhasa.

Sennett, Richard. (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama.

Silverman, Kaja. (1996). *The Threshold of the Visible World.* Routledge.

Szendy, Peter. (2021). *El supermercado de lo visible: Hacia una economía general de imágenes*. Shangrila.

Terranova, Tiziana. (2018). «Marx en tiempos de algoritmos». En *Revista Nueva Sociedad* (277), 87-101. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/6.TC_Terranova_277.pdf

Valverde, Isabel. (2017). «Los encantos del paisaje y el malestar de la representación». En Daniel López del Rincón (ed.), *Naturalezas mutantes: Del Bosco al bioarte.* Sans Soleil.

Virilio, Paul. (2006). *Velocidad y política*. La Marca.

Este libro fue compuesto por el equipo de
Ediciones Universidad de La Frontera durante
el otoño de 2024.
Para los textos se utilizaron las fuentes Skolar Latin,
diseñada por David Březina, y Libertad,
del tipógrafo Fernando Díaz.

Este libro reúne siete ensayos del destacado académico Carlos Ossa sobre la cultura visual contemporánea. Son textos que dialogan con las figuras fundamentales de la reflexión en torno a las imágenes, desde Aby Warburg hasta Georges Didi-Huberman, pasando por Erwin Panofsky, Vilém Flusser y Gilles Deleuze. Algunos de estos ensayos ya fueron publicados y han sido revisados y modificados para esta edición. Otros, inéditos, suponen un nuevo intento del autor por conversar con quienes han hecho de las imágenes su hogar y de los formatos rebeldes el objeto de su pensamiento.

ISBN: 978-956-236-452-2