

---

# La imagen artística en el fin de siglo

---

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE

El objetivo de las siguientes notas remite a un enunciado aparentemente sencillo: proponer algunas reflexiones sobre el *status* de la imagen artística en este final del siglo XX, en la medida en que ella es la resultante de los avatares experimentados sobre todo desde finales del siglo pasado. Sin embargo, a poco que nos fijemos en ese enunciado podremos apercibirnos de que la simplicidad es eso, sólo aparente, en la medida en que el análisis de sus términos nos obliga a ampliar nuestro empeño hacia dos terrenos tan básicos como complejos: la naturaleza propia de la imagen hoy, sujeta a una gran diversidad tipológica, y la plural teorización sobre la noción de artísticidad en las postrimerías de una centuria que ha contemplado el despliegue de la modernidad artística bajo la forma privilegiada de las vanguardias.

I. Si tuviésemos que repertoriar todas las definiciones que han sido propuestas en torno a la imagen agotaríamos rápidamente nuestras páginas. Sintetizando podríamos decir, no obstante, que el término «imagen» nos remite a tres conceptos básicos: como resultado de una labor perceptual, como representación mental y como fijación sobre un soporte de las dos experiencias antecitadas, la perceptual y la mental. Toda reflexión sobre la imagen debería precisar previamente a cuál de sus opciones conceptuales se refiere; en nuestro caso nos interesa ante todo la tercera, esa «imagen material» —de la que ya hablara Charles S. Peirce— que se nos ofrece tan visible como tangible, a distancia de la perceptual (tradicional y confusamente denominada «retiniana») y de la mental («terminal», en el sentido de que sólo bajo esa condición podemos tener plena conciencia de ella). Eso no quiere decir que dejemos de abordar aspectos inherentes a lo que Paul Virilio ha llamado la «logística de la percepción» o a esa imagen terminal de la que habla Alain Renaud<sup>1</sup>, independientemente de que se entienda en sentido pictorialista o descriptivista.

---

<sup>1</sup> «Más que una «toma de vistas», lo visual —la Imagen terminal— constituye el perfeccionamiento de una «toma de lo real» que ha comenzado no en el objeto..., sino dentro de la escritura formal de un «objeto de pensamiento»», RENAUD, A., «Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevos regímenes de lo visible, nuevo imaginario», en AAVV, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid 1990, p. 22.

Volviendo pues a la «imagen material», de entre las diversas opciones taxonómicas la genética nos será la más productiva; según ella distinguimos las imágenes de creación, de registro o de síntesis. Pero no debemos olvidar otras clasificaciones, como las que recoge Román Gubern dependiendo de factores tan diversos como su estatuto perceptivo (manifiestas y latentes o potenciales), su «tecnogénesis» (por pigmentación quirográfica o tecnográfica; fotoquímicas o fotónicas; y electrónicas o magnético-electrónicas), su dimensionalidad (bi- o tri-dimensionales), su delimitación espacial (encuadradas o envolventes), sus formas de representación de la temporalidad (estáticas, secuenciales o móviles), su naturaleza cromática (acromáticas o coloreadas), sus formas de uso (monodireccionales o interactivas), sus modalidades semióticas (icónicas, simbólicas, indiciales) y narratológicas (descriptivas/depictivas o narrativas), su sincretismo semiótico (audio-icónicas, verbo-icónicas, escrito-icónicas), su valor pragmático (representativas, expresivas, etc.), su posibilidades de segmentación (pigmentos, granos, fotogramas, líneas, píxels, etc.), etc.<sup>2</sup>

Parece obvio el motivo de que hayamos retomado –y ampliado– esa prolija y bastanta completa colección de pautas clasificatorias: con ello hemos establecido sintéticamente buena parte de las características que, bajo combinaciones diversas, nos definen todos los tipos de imágenes que han pululado en nuestro entorno a lo largo de este siglo; esto es, se trata de los elementos integrantes de esa «iconosfera» en la que nos movemos en las últimas décadas. Y paralelamente nos hemos aproximado a unos ciertos trazos definidores de la imagen, más desde una lógica pragmática que desde una voluntad ontológica. Esa dimensión pragmática, atenta a la circulación social de la imagen (tal como hace Jean-Marie Schaeffer en relación a la fotografía<sup>3</sup>, que es la gran impulsora de la reflexión sobre las cualidades genéticas de la imagen, motivadoras por otra parte de la componente indicial de su estatuto semiótico), nos sitúa en el camino de entender la imagen como dispositivo, supuesto éste como lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico (y por ende social).

No se trata aquí de hacer una historia de la imagen, sino de centrarnos en la naturaleza y el papel de la imagen en la actualidad, en este mundo informatizado sobre el que Walter Bruno dice que «todo lo que llega del mundo –y todo lo que podemos ofrecer al mundo– es "información"; algo que reduce nuestras ciudades a un circuito integrado (...), nuestras casas a un terminal, nuestras vidas a un *curriculum* fichable, nuestro cuerpo a la proxémica del *look*»<sup>4</sup>; que adquiere para Jean Baudrillard un carácter obsceno al entender que el «éxtasis de la comunica-

---

<sup>2</sup> GUBERN, R., *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, 1996, p.130 y 131.

<sup>3</sup> SCHAEFFER, J. M., *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, 1990 (París 1987), p. 7.

<sup>4</sup> BRUNO, W., «Necrológica por la civilización de las imágenes», en AAVV, *Videoculturas...*, p. 170.

ción» ha sustituido al «drama de la alienación»; y que ya profetizara Paul Valéry cuando decía en 1934 que «no sé si un filósofo ha soñado alguna vez con una sociedad para la distribución de la Realidad sensible a domicilio»<sup>5</sup>.

Ese mundo contemporáneo se abre a una mayor pluralidad tipológica de imágenes y a un grado de difusión como jamás han existido —lo cual no equivale a negligir la decisiva importancia cualitativa de las imágenes en otros tiempos que podríamos calificar como analfabetos—. Su punto de partida lo podríamos situar en los momentos del nacimiento de la imagen de registro con la fotografía, completada con la aparición del cine en las postrimerías del fin del siglo pasado. Ésta que podríamos llamar «época de la creatividad tecnológica», en la medida en que los instrumentos técnicos dejan de contribuir a la mera difusión de las imágenes creadas (caso de la acuñación o el grabado) para convertirse en productores de imágenes ellos mismos, pasando de la mera reproductibilidad técnica de la imagen a la reproductibilidad tecnológica del mundo. Y aquí es importante subrayar que con la fotografía se inicia la subordinación de la producción de imágenes a la lógica de las máquinas: las características materiales intrínsecas del dispositivo fotográfico (ópticas, lumínicas, químicas, etc.) determinan el registro de posibilidades de producción de las fotografías, con un grado todavía relativo de autonomía; las sucesivas innovaciones tecnológicas, conducentes a la aparición de las llamadas NTI («nuevas tecnologías de la imagen») desarrollarán ese principio autónómico hasta extremos considerables, con el horizonte establecido en las posibles aplicaciones de la «inteligencia artificial» a la generación de imágenes.

Ni que decir tiene que semejantes consideraciones nos abocan al tradicional debate sobre las relaciones entre cultura y tecnología (o más específicamente entre arte y tecnología si se trata de imágenes artísticas). Desde el problema de la sincronía entre lo técnicamente factible y lo culturalmente asumible, hasta el papel de la tecnología en la construcción de un nuevo sujeto, pasando por las relaciones entre técnica y valores sociales, que de forma tan optimista en favor de los segundos asumió Pierre Francastel<sup>6</sup>, incluso remarcando las diferencias entre sus esferas de actuación («las técnicas son posibilidades, productos y usos... las artes son valores creados por la sociedad y que culminan siempre en realidades, formas, objetos»<sup>7</sup>).

La creciente incidencia de las NTI en la producción artística justifica el empleo de neologismos como «tecnoarte» o *imageering* (*image + engineering*) aunque su actividad se centre más en los procedimientos, procesos y programas que en la producción de objetos acabados, tal vez porque no sean los habituales parámetros de lo artístico los que guíen su desarrollo, o en todo caso su resultado sea preci-

---

<sup>5</sup> VALÉRY, P., *Pièces sur l'art. La conquête de la ubicuité*, cit. en RENAUD, A., «Comprendre...», en AAVV, *Videoculturas...*, p. 13.

<sup>6</sup> FRANCASTEL, P., *Art et technique aux XIX et XX siècles*, París, 1988 (1956), p. 267.

<sup>7</sup> FRANCASTEL, P., *L'Image, la Vision et l'Imagination. De la peinture au cinéma*, París, 1983, p. 155.

samente la transformación del concepto mismo del arte, sin que ello sea una novedad absoluta, ya que podemos aseverar con Walter Bruno que «toda la historia del arte moderno debe releerse en clave tecnológica y no cronológica»<sup>8</sup>.

II. Antes de proseguir analizando las características, funciones y usos de la imagen artística en estos últimos años hay que retornar a la segunda cuestión previa planteada al comienzo: el concepto de artisticidad. Evidentemente tampoco podemos recoger los múltiples trabajos que en ese sentido pueblan la filosofía del arte desde los años cincuenta. Actuamos pues sin ánimo exhaustivo, pero con la consciencia de que es imposible abordar el *status* de la imagen artística actual —dentro del más amplio debate sobre la obra de arte— olvidando las diversas posturas generadas por autores como Weitz, Beardsley, Danto, Goodman, Wollheim, Rosenberg, Margolis, Dickie, Berger, Shusterman o más recientemente Genette y Schaeffer, centradas específicamente en torno a aspectos como la doble naturaleza —conceptual y objetual— de la obra de arte, las relaciones entre el fenómeno artístico —en su doble dimensión *poiética* y *receptiva*— y el régimen estético, las dimensiones del campo de lo artístico, la condición del artista frente a los nuevos parámetros creativos, la posibilidad de la Historia del Arte, las mencionadas interrelaciones entre arte y tecnología o, sobre todo, las consecuencias de la experiencia de la modernidad artística en la perspectiva de la muerte del arte (o de la disolución de lo artístico en su concepto) y el desarrollo de un cierto arte posthistórico.

Desde la wittgensteniana postura introducida hacia 1957 por Morris Weitz sobre la imposibilidad de establecer una definición cerrada del hecho artístico, fundamentada en el carácter inductivo del «saber artístico»<sup>9</sup>, y que como mucho nos lleva a hablar de ese «aire de familia» común a las obras artísticas (posturas como éstas impulsarán entre otros a Harold Rosenberg en su reivindicación del carácter abierto de su concepto<sup>10</sup>) hasta la opción funcionalista de comprensión del arte en un sentido relacional que introduce Gérard Genette en sus dos recientes trabajos dedicados al arte<sup>11</sup>, las posturas han oscilado entre opciones analíticas, pragmatistas, funcionalistas, semióticas, hermenéuticas, culturalistas, etc. Algunos de sus aspectos deberemos considerarlos cuando abordamos la cuestión de la nueva imagen artística, sí más no porque debemos reflexionar sobre la hipotética pertenencia de las imágenes surgidas de las NTI al campo de lo artístico o sobre las derivaciones que puedan plantearse a partir de ellas en la propia concepción de lo artístico.

Por ejemplo, Nelson Goodman introdujo —en debate con Richard Wollheim— la

---

<sup>8</sup> BRUNO, «Necrológica...», p. 160.

<sup>9</sup> WEITZ, M., «The Role of Theory in Aesthetics», en *Problems of Aesthetics*, Nueva York, 1959.

<sup>10</sup> «El arte se está elaborando constantemente; su definición está en el futuro», ROSENBERG, H., *La tradición de lo nuevo*, Caracas 1969, p.57.

<sup>11</sup> GENETTE, G., *L'Oeuvre de l'art*, París, 1994, y *La Relation esthétique*, París, 1997.

distinción entre obras de arte autográficas y alográficas<sup>12</sup>, algo que casi veinte años después retomará Genette al desarrollar la noción de obra de arte como «un objeto estético intencional (...), un artefacto (o producto humano) con función estética»<sup>13</sup>; de hecho este doble régimen de la obra de arte intenta abrir nuevas perspectivas en torno al problema de la unicidad, la originalidad y la reproductibilidad de la obra de arte. Por otra parte, el propio Goodman nos ofrecerá su idea del arte como uno de los ámbitos de simbolización capaces de «hacer mundos», algo que ahora inevitablemente nos hace pensar en la realidad virtual, donde sin embargo se pierde el carácter representacional de la ilusión en favor del experiencial.

En cuanto a Arthur Danto, también tercia en el problema de la identidad de la obra artística, que Goodman desplazara desde la cuestión ontológica (¿qué es arte?) a la funcional (¿cuando hay arte?), centrandó su reflexión —a partir de los trabajos de Duchamp y Warhol— en la dualidad del objeto artístico, oscilante entre la banalidad y la artísticidad<sup>14</sup>. En realidad ahí Danto se interesa por una cuestión clásica de la estética analítica, como es la relación entre objeto artístico y obra de arte, planteada inicialmente contra las posturas idealistas —de Croce o Collingwood, por ejemplo— pero luego tema de discrepancias entre los propios analíticos. Antes Danto ya había introducido la noción de «mundo del arte»<sup>15</sup> que tomaría George Dickie para desarrollar —reforzando su componente sociológica— la famosa y polémica «teoría institucional del arte»<sup>16</sup>, de la que sin embargo se distanciará Goodman algo después<sup>17</sup>. La influencia de semejante teoría ha sido muy notable, sobre todo para plantear la instauración y éxito de las tendencias vanguardistas a lo largo de nuestro siglo, incluso desde una perspectiva crítica como la asumida por Jean Clair cuando señalaba: «Del marchante al museo, del crítico al conservador, se ha creado así en pocos años un perfecto circuito cerrado donde la circulación acelerada de los productos artísticos, cualesquiera que fuesen, ha sustituido a la consideración de los valores que encierran. Circular ha devenido valor en sí, en la ausencia de todo juicio sobre los objetos introducidos en el circuito»<sup>18</sup>. Parece claro desde esa perspectiva que cualquier forma de imagen

<sup>12</sup> GOODMAN, N., *Maneras de hacer mundos*, Madrid, 1990 (Indianápolis 1978).

<sup>13</sup> GENETTE, *L'Oeuvre...*, cit., p. 10.

<sup>14</sup> DANTO, A., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard, 1981 (cit. por la ed. fran.: *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, París 1989).

<sup>15</sup> «La teoría del arte correspondiente según la cual un objeto material (o artefacto) está llamado a ser una obra de arte si es considerada de tal suerte en el cuadro institucional del mundo del arte», en DANTO, A., *La transfiguration...*, cit., p. 36.

<sup>16</sup> Teoría presentada en DICKIE, G., «Defining Art», en *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, 1969, p. 254, y luego desarrollada en DICKIE, G., *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca, 1974.

<sup>17</sup> «Pero no suscribo ninguna teoría "institucional" del arte. La institucionalización es únicamente uno de los medios de realización, en ocasiones sobrevalorado y a menudo eficaz», GOODMAN, N., *De la mente y otras materias*, Madrid, 1995 (Harvard 1984), p. 220.

<sup>18</sup> CLAIR, J., *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, París 1983, p. 14.

debería ser «institucionalizada» para entrar en el campo de lo artístico; la realidad es algo distinta, en la medida en que en los tiempos actuales, la antecitada sociedad informatizada ha invertido la cuestión, ya que son los medios de comunicación (responsables de la difusión social de las imágenes) los que dan rango institucional a cualquier forma artística, tal como insiste en señalar José Luis Brea<sup>19</sup>. Otro ejemplo fundamental de la extensión del concepto de institucionalización lo tendríamos en la provechosa noción de MRI (Modo de Representación Institucional) introducido por Noël Burch y que ha sido una de las mayores aportaciones de la teoría e historia cinematográfica recientes<sup>20</sup>.

Desde una dimensión más pragmática no podemos olvidar aquellas posturas –encabezadas por Ernst Gombrich– que se han centrado en los valores representativos de la obra de arte, en la ilusión escenográfica y referencial, aún alejados de cualquier visión anacrónica –en la perspectiva vanguardista– y reduccionista de la «teoría imitativa del arte»<sup>21</sup>; pero sobre los problemas de la representación, desplazados hacia el territorio de la imagen artística contemporánea, volveremos muy pronto, aunque antes debemos plantear otro problema decisivo en la reflexión sobre la artísticidad hoy: el eventual cumplimiento de la «muerte del arte» y la apertura de los tiempos post-históricos.

El tema de raíz hegeliana de «la muerte del arte» ha sido un punto de referencia frecuente a lo largo de la reflexión estética contemporánea, tal como recorre Dino Formaggio en el panorama de la estética italiana a partir de la disputa entre Croce y Bosanquet<sup>22</sup>. Ahora bien, ¿esa muerte del arte implica la desaparición de las imágenes? Así pareció entenderlo Germain Bazin cuando fue incluso más allá del «crepúsculo de las imágenes»: «no es ya al crepúsculo de las imágenes a lo que asistimos, sino a la noche de los signos»<sup>23</sup>. Distinta es la postura de Régis Debray afirmando que «...el fin del arte no es el fin de las imágenes»<sup>24</sup>. El propio Debray subordina esa muerte del arte –«muerte-apoteosis» para él– al exceso de autorreferencialidad<sup>25</sup>, que como veremos más tarde es una de las marcas características de la imagen sintética. Esa carga de la muerte del arte en la cuenta de las NTI recuerda esa «versión tecnológica de la muerte del arte» de la que habla Gianni Vattimo, aunque podríamos recordar que ya en el lejano 18 de agosto

---

<sup>19</sup> BREA, J. L., *Las auras frías*, Barcelona, 1991.

<sup>20</sup> BURCH, N., *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, 1987.

<sup>21</sup> A pesar de lo cual el distanciamiento de la idea de «copia esencial» por parte de Gombrich resulta insuficiente para autores como Norman Bryson, que le acusa de perceptualismo en *Visión y pintura*, Madrid, 1994 [Londres, 1983].

<sup>22</sup> FORMAGGIO, D., *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, Bolonia, 1983.

<sup>23</sup> BAZIN, G., *Le Crépuscule des images*, Ginebra, 1979 (1ª ed.: París-Ginebra, 1946), p. 4.

<sup>24</sup> DEBRAY, R., *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, 1994 [París 1992], p. 131.

<sup>25</sup> «El arte se ha conquistado contra la "alienación", se ha engrandecido en la "autonomía", ha muerto de "autorreferencia"», DEBRAY, R., *Vida...*, cit., p. 58.

de 1839 el pintor e historiador Paul Delaroche exclamaba: «a partir de hoy, la pintura ha muerto», cuando presidió el comité nombrado por el ministro del interior para informar sobre la fotografía, el reciente invento presentado por Daguerre<sup>26</sup>.

Pero no sólo desde la dimensión tecnológica se ha fundamentado la idea de la muerte del arte, sino que también se plantea desde lo antropológico, bien en la duda de que se corresponda con lo que Antonio García Berrio denomina «la erradicación total del instinto antropológico de "imitación" y de la necesidad del arte para el hombre»<sup>27</sup>, bien en la perspectiva de una más profunda crisis, llámese del sujeto o del hombre. De hecho, esa dimensión antropológica no puede extrañarnos cuando son numerosas las solicitaciones a entender el arte como una parte de una antropología general; tal es el caso de Régis Debray cuando advierte que «hay umbrales de consistencia de la invención plástica dentro de los cuales "la historia del arte" tiene que aceptar fundarse en la historia de las religiones, o sea, en una simple antropología»<sup>28</sup>, lo cual también estaba planteado por Georges Didi-Huberman («desde Platón a Nietzsche el arte se concibió como una superrealidad que pertenece a la «mentira» del mito o a la verdad de la revelación») <sup>29</sup> o por Hans Belting cuando advierte que «el interés antropológico se antepone sobre el interés puramente estético»<sup>30</sup>. Volviendo a la cuestión de la crisis del sujeto, Félix de Azúa recuerda las palabras de Nietzsche («Toda obra de arte es la danza de un cuerpo viviente, sobre la hoguera de su propia aniquilación»<sup>31</sup>) en relación a «nuestro acabamiento como sujetos»<sup>32</sup>, mientras que Brea propone que «sólo podría hoy hablarse de arte como lugar disperso, estallado más allá de sus límites, de sus lugares»<sup>33</sup>.

Aún se nos ofrecen otras dos alternativas importantes cuando lo que se plantea no es tanto la muerte del arte entendida como la desaparición de todo arte, sino la de una actividad específica, tal como ha señalado Jean Baudrillard<sup>34</sup>; o cuando se sigue de una manera más rigurosa y literal la concepción hegeliana, entendiendo la muerte del arte como el proceso de su «filosofización», tal como ha propuesto Danto:

El mundo del arte parece haber perdido actualmente toda dirección histórica, y cabe preguntarse si se trata de un fenómeno temporal y el arte retomará el camino de la historia, o si esta condición desestructurada «es» su futuro (...). Plantearé si

---

<sup>26</sup> SCHARF, A., *Arte y fotografía*, Madrid, 1994 [Harmondsworth, 1974], p. 38.

<sup>27</sup> GARCIA BERRIO, A., «Milenarismo, fin de siglo y futuro de las artes», en *Revista de Occidente*, n. 181, junio 1996, p. 45.

<sup>28</sup> DEBRAY, R., *Vida...*, p. 130.

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, 1992, p. 56.

<sup>30</sup> BELTING, H., *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, 1989 [Munich 1983], p. 5.

<sup>31</sup> AZÚA, F. de, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, 1995, p. 302.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>33</sup> BREA, *Las auras...*, cit., p. 13.

<sup>34</sup> BAUDRILLARD, J., «Ilusión y desilusión estética», en *LETRA*, n. 39, julio-agosto 1995, p. 21.

estamos dispuestos a asumir el hecho de que la pregunta tiene una respuesta afirmativa, que el arte realmente ha llegado a su fin, transformándose en filosofía<sup>35</sup>.

De una forma u otra, lo que parece incuestionable es que el fenómeno artístico en las postrimerías del siglo XX no puede escapar, cuando menos, al debate sobre la «muerte del arte», si no nos decantamos explícitamente a favor de esa ineluctabilidad a la que se refiere Paul Virilio:

Nos han atronado, desde el siglo XIX, con la muerte de Dios, del hombre, del arte... No se trataba más que de la progresiva descomposición de una fe perceptiva fundada desde la Edad Media, y a partir del animismo, en la unicidad de la creación divina, la absoluta intimidad del universo y del hombre-Dios del cristianismo agustiniano, ese mundo de materia que se amaba y se contemplaba en su Dios único. En Occidente la muerte de Dios y la muerte del arte son indisociables y el «grado cero de la representación» no hace más que llevar a cabo la profecía anunciada mil años antes por Nicéforo, patriarca de Constantinopla, durante la querrela iconoclasta: «Si se suprime la imagen no sólo desaparece Cristo sino el universo entero»<sup>36</sup>.

Si el arte ha llegado, pues, a su límite histórico, ¿qué nos puede quedar? Para algunos, el arte «posthistórico», concepto que va mucho más lejos que el habitual de «postmoderno». En ocasiones sería el resultado de una inercia, ya que «la autoconservación de la estructura institucional necesita del arte y sirve de apoyo a una “fe artística”, de modo que, a la postre, el sentido de la producción es mantener el aparato del arte»<sup>37</sup>, o como señala Danto:

No habrá más ni podrá haber nunca más algo parecido a la sorprendente secuencia de convulsiones que ha definido la historia del arte de nuestra centuria. Evidentemente siempre existirán motivos para dar la impresión de que la historia sigue, especialmente motivos externos como los del mercado del arte, que vive de la ilusión de novedad sin fin. Pero tal apariencia acabará revelándose mercantilista e imaginaria y esencialmente vacía<sup>38</sup>.

En general parece imperar la observación de Baudrillard («La pintura en su conjunto se ha retirado del futuro, desplazándose hacia el pasado»)<sup>39</sup> aunque eso implique —con una radicalidad no asumida por todos— que «el arte en su conjunto no sea sino el metalenguaje de la banalidad»<sup>40</sup>. Con ese planteamiento no puede extrañar la oleada de «neos» y «post» que recorriera el arte de los ochenta, puesto que «el arte contemporáneo refleja la historia del arte conocida pero no la prolonga “hacia delante”»<sup>41</sup>. Evidentemente, esos tiempos post-históricos obligan

<sup>35</sup> DANTO, A., «El final del arte», en *EL PASEANTE*, n. 23-25, Madrid, 1995, p. 33.

<sup>36</sup> VIRILIO, P., *La máquina de visión*, Madrid 1989 (París 1988), p.29.

<sup>37</sup> GEHLEN, A., *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Barcelona 1994 (Frankfurt 1986), p.352.

<sup>38</sup> DANTO, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York 1986, p.XV.

<sup>39</sup> BAUDRILLARD, J., «Ilusión y...», cit., p. 16.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>41</sup> BELTING, H. *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Nimes, 1989 (Múnich, 1983), p. 11.

a un replanteamiento de la propia Historia del Arte, ya que la liquidación del arte como idea fuerte conlleva la crisis de esa disciplina dedicada básicamente a su legalización gracias a su supuesta transhistoricidad:

El arte no es una invariante de la condición humana, sino una noción tardía propia del Occidente moderno y cuya perennidad nada garantiza. Esta abstracción mítica ha extraído su legitimidad de una «historia del arte» no menos mitológica, último refugio del tiempo lineal utópico. La observación de los ciclos reales de invención plástica, a la larga, conduciría más bien a reemplazar la idea mesiánica de evolución de las formas por la de «revolución», es decir, la línea por la espiral<sup>42</sup>.

En una postura no muy lejana de la enunciada provocativamente por Hans Belting: «Así, entre los artistas como entre los historiadores del arte, la creencia en un curso de los acontecimientos provisto de sentido al cual los unos aportan su contribución y los otros lo narran después, se ha perdido»<sup>43</sup>. De ahí que el propio Debray proponga sustituir la Historia del Arte por una historia de la mirada<sup>44</sup>, que en realidad se transformaría en una historia de la imagen, capaz de dilatarse hacia terrenos diversos (antropológico, psicológico, ideológico, etc.). Otra opción sería entender la Historia del Arte como implicada en un proceso de cita, imitación o apropiación sin fin por parte de la práctica artística: «Es la ironía del arrepentimiento y del resentimiento ante la propia cultura. Tal vez el arrepentimiento y el resentimiento constituyan la última etapa de la historia del arte, del mismo modo en que según Nietzsche constituyen la última etapa de la genealogía de la moral»<sup>45</sup>.

III. Toda reflexión sobre la imagen remite necesariamente a su relación con la realidad. Entendida bajo el criterio de representatividad, la naturaleza propia de cada imagen viene dada de forma decisiva por su manera de abordar sus relaciones con la realidad. E inevitablemente, esa reflexión pasa por la fundamentación de un concepto de lo real, bien desde lo ontológico, bien desde lo empírico. Las posturas contemporáneas al respecto se han ido decantando en favor de un criterio constructorista, donde la realidad deja de ser un mundo referencial dado, para ser el resultado de una creación, nacida, eso sí, de un conjunto de inferencias culturales, filosóficas, ideológicas, económicas, etc. Se trataría pues, simplificando mucho, de un trabajo de ida y vuelta según el que construimos la realidad en función de lo que «sabemos» de ella (incluyendo la información visual aprehendida) pero a su vez comprendemos la imagen como imagen del mundo en función de nuestro concepto de realidad<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> DEBRAY, R., *Vida...*, p. 111.

<sup>43</sup> BELTING, *L'Histoire...*, p. 3.

<sup>44</sup> «Aquí la historia del arte debe desaparecer ante la historia de lo que la ha hecho posible: la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas», en DEBRAY, *Vida...*, p. 15.

<sup>45</sup> BAUDRILLARD, J., «Ilusión y...», p. 16.

<sup>46</sup> «La imagen plástica identifica y encarna aspectos de la experiencia práctica y especulativa de una época, pero ella constituye, además, un boceto, un modelo que engendra nuevas conductas regladas y hace surgir nuevas hipótesis», en FRANCASTEL, *Art...*, p. 272.

Salvo que asumamos una vía intuitiva, mística o inefable –esto es, inmediata– de conocimiento de la realidad, sólo en su representación construimos esa realidad:

¿Por qué no llegar gradualmente a la conclusión de que cada objeto, al no ser para nosotros más que la suma de cualidades que le atribuimos, el conjunto de informaciones que obtenemos en uno u otro momento, hace que ese mundo objetivo no exista en cuanto tal más que cuando lo representamos y como una construcción más o menos persistente de nuestro espíritu?<sup>47</sup>

Por supuesto que la imagen es una de esas formas de representación; el lenguaje otra. En ninguno de los dos casos se trata de una restitución –visible o audible– de lo real, sino de su modelización, tal como respecto al lenguaje han planteado numerosos autores como Sapir, Whorf o Luria. Lo cual ha llevado a algunos seguidores de Lacan y Kristeva a distinguir entre «lo real» («la materia sin forma, anterior al lenguaje y al sujeto» o «el mundo antes de la mirada») y la «realidad» («el tejido que los signos construye al tiempo que elabora la idea de un sujeto»)<sup>48</sup>, partiendo de la propuesta de Saussure de que el referente no pertenece al ámbito de la lingüística. Claro que las posturas lacanianas irán más lejos, pues entenderán que el discurso –la puesta en acto de la lengua– efectivamente construye la «realidad» al precio de esconder lo «real»; esas ideas tuvieron una fuerte influencia en la teoría cinematográfica de los años setenta, en relación a la distinción entre el «efecto de real» y el «efecto de realidad», las dos caras de lo que comúnmente llamamos «ilusión», y desde ahí se han extendido a cualquier reflexión sobre los valores ilusorios de la imagen. Por eso valdrá la pena recordar que en el «efecto de real» el espectador induce un juicio de existencia sobre las figuras de la representación, esto es, asigna un referente en lo real, en una operación que depende del saber y la competencia del espectador. Por su parte el «efecto de realidad» –teorizado sobre todo por Christian Metz– corresponde a una reacción psicológica del espectador ante el trabajo de un conjunto de indicadores de analogía que logran evocar las características de la percepción natural, apoyándose –según los autores– en una regresión narcisista, en la asimilación del ensueño o en el retorno a un cierto pasado mítico.

Ahora bien, como remarcaba Nelson Goodman, «el que estemos dispuestos a aceptar que existen incontables versiones alternativas del mundo, versiones que son todas verdaderas o correctas, no equivale a decir que todo valga»<sup>49</sup>, y tampoco significa que el mundo pierda sustantividad haciéndonos caer en el irrealismo: «El irrealismo no sostiene que todo sea irreal, o incluso que algo lo sea, pero considera que el mundo se disuelve en las versiones y que las versiones hacen mundos, proporciona una ontología evanescente y se ocupa de investigar aquello que convierte en correcta una versión y hace que un mundo esté bien

---

<sup>47</sup> VIRILIO, P., *La máquina...*, cit., p. 35.

<sup>48</sup> ALONSO GARCIA, L., *La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión audiovisual*, Valladolid, 1996, p. 81 y 98.

<sup>49</sup> N. GOODMAN, *Maneras...*, p.131.

construido»<sup>50</sup>. O dicho de otra manera: «Porque, por muy autónomo que pueda ser un lenguaje, su sistema y sus elementos deben de algún modo conservar cierto tejido de relaciones con la realidad, para no dispersarse en las sombras de la insignificancia»<sup>51</sup>.

Partiendo de esas consideraciones generales, de que si bien «el mundo es independiente de mi voluntad»<sup>52</sup>, no lo es de «mi» representación, cabría plantearse cuál es la noción dominante de realidad respecto a la cual la imagen contemporánea debe decidir su eficacia; una eficacia que se sitúa en la doble esfera del conocimiento y la experiencia, en la información que es capaz de proporcionarnos sobre el mundo o en la capacidad de «hacer mundos» mediante nuestras construcciones icónicas. Si hasta ahora podíamos decir que la imagen (eventualmente artística) nos revelaba el mundo, siendo algo más que un fenómeno mundano ella misma; que se constituía en una mediación entre el sujeto y el objeto, donde se sedimenta el antecitado conjunto de inferencias, ahora no debemos olvidar que a la ya señalada crisis del sujeto (una crisis que además lo es de los valores de fundamentación del saber y la experiencia) se unen las características definidoras de la noción presente de lo real.

Parece inobjetable que el momento actual se caracteriza por agudas tendencias hacia la mundialización y la globalización de una información abusivamente encauzada por los media, esos «fabricantes de consenso» según definición de Chomsky. O como indica Debray, «lo real se ha convertido en una categoría tecnocultural y esa técnica se hace ahora mundial. ¿De qué vamos a hablar si la realidad es la misma para todos?»<sup>53</sup>. Con ello no hacemos más que reconocer, como hace José Luis Brea, que «no ocurre ya que los “media” filtren o manipulen la información que representa a lo real, que éste se vea mejor o peor «reproducido», sino que lo real ha pasado a ser ahora enteramente «producido» y «precedido» por los media, que lo real ya sólo se verifica a su través»<sup>54</sup>. Es interesante subrayar la idea de «precesión» —de la que Pere Salabert habla más ampliamente en otro lugar—, puesto que si hasta ahora las formas de representación han producido realidad, con los instrumentos que las condiciones técnico-históricas han permitido y en función del grado de experiencia de lo real que las ciencias o los mitos han intentado sistematizar en cada momento, ahora se trata de preceder a la propia experiencia, de condicionarla mediante representaciones que ya podemos anticipar no son tales, puesto que se está produciendo un acelerado traspaso desde una lógica de la representación hacia otra lógica de la simulación.

---

<sup>50</sup> GOODMAN, *De la mente...*, p. 57.

<sup>51</sup> BETTETINI, G., «Por un establecimiento semio-pragmático del concepto de simulación», en *Videoculturas...*, p. 68.

<sup>52</sup> WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, 1973 [Londres, 1921], p. 195.

<sup>53</sup> DEBRAY, *Vida...*, p. 301.

<sup>54</sup> BREA, *Las auras...*, p. 36.

IV. El traspaso desde el imperio de la representación al de la simulación puede dar lugar a una tentación nostálgica, como señala Jean Baudrillard, uno de los primeros avisadores de esa trascendental dinámica de nuestro tiempo:

El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Los primeros remiten a una teología de la verdad y el secreto (de la cual forma parte aún la ideología). Los segundos inauguran la era de los simulacros y de la simulación en la que ya no hay un Dios que reconozca a los suyos, ni Juicio Final que separe lo falso de lo verdadero, lo real de su resurrección artificial, pues todo ha muerto y ha resucitado de antemano. Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. (...) La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es<sup>55</sup>.

La distancia que se establece entre representación y simulacro viene dada por el falseamiento de las semejanzas, en la medida en que desaparece uno de los polos de la relación, aunque se oculte tal desaparición. Se nos introduce, así, con el problema de la verdad o falsedad –para Nietzsche el simulacro es «la más alta potencia de lo falso»–, en la dimensión ética de la simulación; de hecho ya Baudrillard recordaba la diferencia entre disimulo y simulación: «Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia»<sup>56</sup>. Toda representación se fundamenta en una ausencia –la del referente–, pero como ya planteó Platón, no toda mimesis corresponde a un simulacro, ya que lo característico de éste es no ofrecerse como representación, ilusión o copia sino forzar su credibilidad, su tan absoluta como falsa identidad con el referente, tal como ya indicó Mario Perniola al hablar de una «imagen sin identidad». Volveríamos, pues, a distinguir entre el «efecto de realidad» (esa «simulación-significante» de la que habla Bettetini en relación al iconismo o semejanza) y el «efecto de real» (o simulación significada, sujeta a un juicio de verdad y por tanto falseable)<sup>57</sup>. Lo cual no quiere decir que no podamos asignar al simulacro una capacidad cognitiva, en la medida en que lo entendamos como modelo interpretativo respecto a una realidad y, por tanto, sujeto a verificación, en una forma parecida al método abductivo. O que, desde otra óptica, esa voluntad de crear lo real corresponda a nuestra entidad como «máquinas deseantes» –con palabras de Gilles Deleuze–, en la medida en que lo real sea producto de nuestro deseo.

Con ello no queremos decir que el criterio de verdad sea pertinente en el campo de la imagen<sup>58</sup>, al menos de una verdad distinta de esa verdad autorrevelada que según Heidegger despliega la auténtica obra de arte en su esencia. Pero ahora no hablamos de metafísica o de la ontología de la obra artística, sino de su dimensión pragmática, de su capacidad de ofrecer una ilusión de realidad que

---

<sup>55</sup> BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, Barcelona 1978, p. 14, 15 y 43.

<sup>56</sup> BAUDRILLARD, J., *Cultura y...*, cit., p. 8.

<sup>57</sup> BETTETINI, G., «Por un conocimiento...», en *Videoculturas...*, p. 70.

<sup>58</sup> «Una imagen no es ni verdadera ni falsa, ni contradictoria ni imposible. En cuanto que no es argumentación no es refutable», DEBRAY, *Vida y muerte...*, p. 53.

necesariamente será provisoria, ya que cuando menos «ninguna imagen sobre una superficie bidimensional puede decirnos toda la verdad sobre un objeto tridimensional»<sup>59</sup>. Pero en definitiva, esa será la marca de nuestro tiempo; de nuevo con Baudrillard (ahora en *El crimen perfecto*): «Vivimos en un mundo en el que la más alta función del símbolo es la de hacer desaparecer la realidad y la de enmascarar al mismo tiempo esta desaparición»<sup>60</sup>. Y eso ocurre en muy diversas situaciones sociales, como atestigua la primacía de lo «políticamente correcto», construida en buena parte sobre una forma de simulación como es el eufemismo<sup>61</sup>.

Puede que la semejanza sea esa «relación bastarda y turbadora que establezca la imaginación y que impide el conocimiento racional de las identidades y las diferencias», como proclamaba Descartes, pero buena parte de las representaciones visuales que pueblan nuestra historia se han basado en esa noción de semejanza:

La semejanza que pensamos percibir entre los cuadros y la naturaleza no resulta del hecho de que el arte imita la naturaleza, sino de que nuestra percepción de la naturaleza imita a nuestra percepción del arte. De la misma manera que somos aparentemente incapaces de pensar algo que no sabemos formular por el lenguaje, parece igualmente que seamos incapaces de ver algo que no estuviera inscrito o sobreentendido en nuestra tradición pictórica<sup>62</sup>.

Cabe decir que el valor de semejanza en la imagen representativa (la modalidad icónica según la tipología peirceana) difiere en su importancia según la naturaleza de esa imagen. Mientras que la imagen de creación —pensemos en la pintura figurativa— presuponía el predominio del «efecto de realidad», la imagen de registro —fotografía, cine y vídeo— define su eficacia, comunicativa pero también estética, basándose en su alto «efecto de real». La primera, por tanto, caería ya en el terreno de una cierta simulación consciente mientras que la segunda afirmaría un valor documental ajeno a la voluntad del artista e intrínseco al propio dispositivo<sup>63</sup>. Por eso podemos decir que la tradición de los dos tipos de arte sufre un entrecruzamiento, ya que mientras la pintura tuvo durante mucho tiempo como *desideratum* la fidelidad mimética (esa ideología de la «copia esencial» de la que hablan Gombrich y Bryson), la fotografía ha tratado de «superar» su pecado original de

<sup>59</sup> WILLATS, J., «El contrato del dibujante: cómo crea imágenes el artista», en BARLOW, H.; BLAKEMORE, C.; WESTON-SMITH, M. (eds.), *Imagen y conocimiento*, Barcelona, 1994 (Cambridge, 1990), p. 174.

<sup>60</sup> Cit. en BREA, J. L., *Las auras...*, p. 178. Otros textos significativos entre la numerosa bibliografía concerniente al papel contemporáneo del simulacro serían: PERNIOLA, M., *La società dei simulacri*, Bolonia, 1980; BAUDRILLARD, J., *Les stratégies fatales*, París, 1983; BENNINI, A. y TORREALTA, M., *Simulazione e falsificazione*, Verona, 1981.

<sup>61</sup> CALABRESE, O., *Mille di questi anni*, Bari, 1991, p. 148.

<sup>62</sup> Mc EVILLEY, TH., *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Marsella, 1994 [Nueva York, 1991], p. 62.

<sup>63</sup> Recuérdese que mientras podemos pintar «de memoria», nos resultará imposible fotografiar o filmar «de memoria». Al menos hasta que las técnicas digitales nos permiten «recrear» lo fotográfico manejando caudales de información, en una síntesis ajena a cualquier realidad externa.

indicialidad con un esfuerzo explícito de artistización. Añadamos que este empeño de las técnicas de registro en pro de su dimensión artística ha coincidido en buena medida precisamente con la desarticulación del canon mimético en el caso de la pintura moderna, desvinculándola de cualquier «efecto de realidad», tanto en sus tendencias abstraccionistas como en las super o hiperrealistas, por no hablar ya de los experimentos minimalistas o conceptualistas.

Esa desarticulación de la voluntad de representación en el campo de las imágenes (artísticas) de creación introduce un proceso de volatilización, de pérdida de sustantividad de lo representado<sup>64</sup>, que abrió el camino hacia prácticas des-realizadoras que parecen verse reafirmadas en nuestra época, la del predominio tendencial de la simulación. El primer efecto corresponde más que a la «pérdida» o «desvanecimiento» del referente —en un proceso de autonomización de la obra de arte iniciado en el postimpresionismo—, a la ruptura del modo icónico de representación, que no debe confundirse con la inexistencia del significado (pensemos en imágenes simbólicas de baja iconicidad). Por otra parte no debemos olvidar, como ha señalado Bettetini, que la representación artística está plagada de referentes auténticamente inexistentes, que se ven sustituidos por un saber social difundido (mítico, alegórico, fantástico) capaz de otorgar su verosimilitud a la representación. Finalmente, en otros casos el referente se ausentará tanto en el nivel existencial como en el cognitivo, pero en ese momento podremos decir ya que la imagen se ha desvanecido en favor de otras modalidades del signo de base convencional o indicial.

Una pregunta clave consiste en saber hasta qué punto esa desrealización del arte se corresponde con un sentido desmaterializador generalizado en la sociedad que hemos convenido en llamar postindustrial. Ese proceso, sin embargo, no se ha dado de un día para otro, sino que ha seguido diversas etapas. Por ejemplo, atinadamente Debray indica que la difusión de las reproducciones técnicas de las imágenes artísticas ha contribuido a esa desmaterialización de lo cultural; el recuerdo de Walter Benjamin nos reafirmaría la preeminencia del valor exhibitivo de la obra de arte frente a la tradición cultural inherente al modo aurático de la experiencia artística. En cierto modo podríamos decir que esa difusión mediática —de alguna manera masiva— del arte se inserta en una dinámica de dilatación de lo visible. De hecho sería inútil desarrollar una reflexión sobre la imagen sin abarcar otra sobre el régimen de lo visible, como la que por supuesto significó el desarrollo de la fotografía, capaz de ampliar nuestro universo visual en el ámbito de lo macro y microcósmico<sup>65</sup>. Por otra parte, Virilio nos propone brillantemente otra manifestación de esa desmaterialización en relación a lo visible y vinculada al despliegue de los media: «la cuestión de la REALIDAD se convertía entonces

---

<sup>64</sup> A este respecto es de sumo interés una tesis doctoral de próxima presentación en el Departamento de H<sup>ª</sup> del Arte de la Universidad de Barcelona a cargo de Alberto Luque en torno al peso de esa desustantivación o volatibilidad no sólo en el nacimiento de las vanguardias artísticas sino en la propia sociedad contemporánea.

<sup>65</sup> «La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos. Y esto se reflejó inmediatamente en la pintura», en BERGER, J.,

en la del TRAYECTO del intervalo de luz, y ya nunca más en la del OBJETO ni en la de los intervalos de espacio y tiempo»<sup>66</sup>; en definitiva, con ello se confirma así el presagio de Guillaume Apollinaire cuando en relación al cubismo hablara de «dar cuenta del crepúsculo de la realidad».

Nuevos consumos y nuevas formas de producción de la imagen se corresponden también con esas transformaciones del régimen de lo visible, lo que nos lleva a intentar entender cual es la «visibilidad cultural» de una época, cuales son las condiciones que, según Deleuze, «abren la visibilidad» gracias a las que «una formación histórica da a ver todo lo que puede»<sup>67</sup>. Lo visible no es algo simplemente dado, ya que «lo visible no es una superficie, él hace la superficie y no se la puede recorrer sin atravesarla y penetrarla, sondear su profundidad, guiado por las asociaciones de imágenes que tejen la trama, sombra y reflejos, manchas tomando forma y metamorfoseándose, imprevisibles»<sup>68</sup>. En ese sentido deberemos hablar de dos fenómenos aparentemente contradictorios pero en realidad definidores de los nuevos tiempos: la dilatación de lo visible y la desaparición de lo invisible.

Si la invención de la imprenta motivó una indudable multiplicación y densificación de los mensajes escritos y visuales, reduciendo lo oral cada vez más al ámbito de lo privado, podemos decir que la dilatación de lo visible consecuente a la proliferación de lugares y ocasiones de consumo de imágenes de diversa naturaleza ha implicado un proceso inverso, de retorno —o invasión— de las esferas de la privacidad. En cierto modo la difusión exacerbada de las imágenes a través de los media —como parte de la extensión de los procesos comunicativos telemáticos— ha roto con el consumo espectacular de la imagen, incluida la eventualmente artística. De la galería de arte a la difusión del arte vía internet; del salón cinematográfico a la sala de estar donde se contempla la TV y el vídeo; o de la pintura y fotografía al aire libre a la creación infográfica ante la pantalla del ordenador, donde el mundo entero puede hacérsenos presente<sup>69</sup>. Privatización de la mirada como factor de anemia<sup>70</sup>, que no es sin embargo aportación de las NTI ya que se

---

*Modos de ver*, Barcelona, 1974 (Harmondsworth), p. 25. O en palabras de SCHAEFFER, J. M.: «el dispositivo fotográfico produce señales visibles de fenómenos que son radicalmente invisibles para el ojo humano, en el sentido de que no podrían dar lugar a una imagen aérea o retiniana», *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, 1990 (París, 1987), p. 17.

<sup>66</sup> VIRILIO, P., *La máquina...*, cit., p. 95. A lo que cabría añadir que «la "frecuencia tiempo de la luz" se ha convertido en un factor determinante de la percepción de los fenómenos, en detrimento de la "frecuencia espacio de la materia"» (p. 92).

<sup>67</sup> RENAUD, «Comprender...», p. 14.

<sup>68</sup> MINAZZOLI, A., *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, París, 1990, p. 173.

<sup>69</sup> «Parece que el final del siglo anuncia una última mutación, con la próxima llegada del vehículo audiovisual. Vehículo estático, sustituto de nuestros desplazamientos físicos y prolongación de la inercia domiciliaria que verá, al final, el triunfo del sedentarismo, esta vez de un sedentarismo definitivo», en VIRILIO, P., «El último vehículo», en AAVV, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, 1990, p. 39.

<sup>70</sup> «Pero sin comunidad no hay vitalidad simbólica. La privatización de la mirada moderna es para el universo de las imágenes un factor de anemia», en DEBRAY, *Vida y...*, p. 41.

da en las formas pictóricas de la abstracción: «Ante un cuadro contemporáneo uno está solo, o mejor dicho, uno ya no tiene necesidad de pasar por una historia colectiva, un depósito mitológico compartido, para apropiarse su sustancia. ¿No es lo propio del arte moderno “hablar” exclusivamente a los individuos? (...) Pero la completa privatización de la mirada, evidentemente mortal para la magia de las imágenes, acaso lo sea también, a la postre, para el arte como tal»<sup>71</sup>.

Dilatación de lo visible, decíamos, de la mano de la restricción de la experiencia; o incluso el privilegio de la representación ilimitada, reduciendo el papel de una expresión —como la artística— para la que, como ha señalado Danto, «no existe una tecnología mediadora (...). El hecho de que podamos mostrar cosas que antes no podíamos mostrar o mostrábamos mal no quiere decir que podamos expresar cosas que antes no podíamos ni apenas expresábamos»<sup>72</sup>. Un «exceso de imágenes» (Baudrillard *dixit*) en las que no hay nada que ver, que no dejan otro rastro que la propia idea de abundancia, de supuesto poder, de que —como advertía el NO-DO en su cabecera— se ofrece «el mundo al alcance de todos (los españoles)». O incluso de que tras esa abundancia se produce un ocultamiento del propio mundo, bajo una forma irónica de ilusión.

Y paralelamente a esa dilatación de lo visible, que algunos presentan como una estetización del mundo, podemos registrar una perniciosa desaparición de lo invisible, puesto que:

la imagen de lo invisible mantiene incólumne su poder de atracción. Algo permanece y debe mantenerse siempre oculto, puesto que si todo se revelara ya no habría lugar para la imagen «de lo invisible». (...) De ahí que la imagen de lo invisible no deje de incitar a la creación y el juicio, porque mantiene el deseo, nunca satisfecho ni ensombrecido de que algún día lo Invisible se revele sin dobleces en la imagen<sup>73</sup>,

afectando aquella observación de Susan Langer según la cual «la obra de arte es un símbolo de lo invisible y no su "imitación"»<sup>74</sup>.

Esas transformaciones en el régimen de lo visible no son sólo el resultado de la proliferación de las imágenes sino de los cambios experimentados en lo que muy certeramente Paul Virilio ha denominado la «logística de la percepción»: «la logística de la percepción inaugura una transferencia desconocida de la mirada (...), un fenómeno de aceleración que suprime nuestro conocimiento de las distancias y las dimensiones»<sup>75</sup>. La cuestión se plantea no sólo en el terreno de la

---

<sup>71</sup> DEBRAY, *Ibidem* p. 51 y 63. Por su parte, para M. Walter Bruno «Toda imagen contemporánea es una mancha de Rorschach: examina la sostenibilidad de la mirada y la tentación hermenéutica, unifica la resistencia al impacto emocional y al vicio de la donación de sentido», en «Necrológica por la civilización de las imágenes», AAVV, *Videoculturas...*, p. 163.

<sup>72</sup> DANTO, «El final...», p. 46.

<sup>73</sup> AZARA, P., *Imagen de lo invisible*, Barcelona, 1992, p. 187.

<sup>74</sup> Cit. en ROSENBERG, *La tradición...*, p. 57.

<sup>75</sup> VIRILIO, P., *La máquina...*, p. 14.

posibilidad, planteada algo más arriba, de la desaparición del referente, sino en su corolario de una visión sin mirada, inaugurando lo que Virilio llama la «visiónica», que no sería más que una «intensa ceguera». A ello contribuye una nueva generación de las «máquinas de visión», capaces no ya de ampliar la visión (dilatarse lo visible) mejorando la profundidad de campo de nuestro sistema ocular (telescopio, microscopio, etc.) o la «profundidad del tiempo» de nuestra perspectiva psicológica (cine, vídeo, etc.) instaurada por la aparición de lo que Gilles Deleuze llamó la «imagen-tiempo»<sup>76</sup>, sino de ver o prever en nuestro lugar; a la desaparición del objeto referencial, pues, le correspondería la del sujeto de la mirada.

En esa línea, otra de las aportaciones básicas de Virilio es la de vincular la percepción visual al papel del tiempo y la memoria, siguiendo las trazas abiertas por Bergson («el espíritu es una cosa que dura»<sup>77</sup>), algo a cuya sensibilización a lo largo de nuestro siglo han contribuido decisivamente el fenómeno cinematográfico o ciertas manifestaciones de las vanguardias: cubismo, futurismo, dadaísmo, cinetismo, etc. La conexión del parámetro temporal con el espacial tradicionalmente asignado a la percepción visual conduce a la revalorización del papel de la velocidad, que subyace en toda la obra de Virilio: «la cuestión filosófica ya no sería: “¿A qué «distancia» de espacio y de tiempo se encuentra la realidad observada?», sino que esta vez sería: «¿A qué “potencia”, o dicho de otro modo, a qué velocidad se encuentra el objeto percibido?»<sup>78</sup>. Con ello se confirma la tendencia hacia la sustitución de las «formas de contacto» por las «formas de comunicación mediática»<sup>79</sup>, bajo el predominio de una visión siempre diferida, donde la visión ya no es una forma de contacto directo sino la marca de una doble distancia. No se trata ya de esa distancia fundamental que se atenuaba precisamente por la voluntad de «acercar lo lejano justamente en cuanto lejano», de esa cercanía que, como señala Franco Rella en relación a Heidegger, es capaz de conservar la lejanía, opuesta a la actividad telescópica anuladora de toda lejanía y por tanto capaz de romper la imagen cultural y aurática benjaminiana<sup>80</sup>.

Por tanto, la satisfacción de la pulsión escópica, donde se articulan nuestra necesidad de ver y nuestro deseo de mirar, que es probable fundamentarse la praxis artística, también se ha ido descorporeizando a lo largo de nuestro siglo, para alcanzar su clímax en estas postrimerías. Desaparición del objeto referencial a lo largo de la experiencia vanguardista, pero también no sólo de la noción de sujeto sino del propio cuerpo del sujeto, y con esto último pérdida del lugar de anclaje de

<sup>76</sup> DELEUZE, G., *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, 1987 (París, 1985).

<sup>77</sup> «En toda «toma de vista» (mental o instrumental), al ser simultáneamente una «toma de tiempo», por ínfimo que sea, ese «tiempo de exposición» implica una memorización (consciente o no) según la velocidad de toma de vistas», en VIRILIO, P., *La máquina...*, p. 79.

<sup>78</sup> VIRILIO, *ibidem*, p. 95.

<sup>79</sup> ALONSO GARCIA, *La oscura...*, p. 41.

<sup>80</sup> «Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro», en BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Buenos Aires, 1969.

aquella pulsión escópica. En una palabra: la crónica de la progresiva desaparición de la mirada<sup>81</sup>.

Existe un lugar privilegiado para ese desvanecimiento de la mirada y por nombre lleva el de espacio virtual: «no tiene sentido preguntarse quién mira, porque objeto y sujeto fluctúan en un espacio relativo (...) A la imagen sin objeto corresponde una mirada sin sujeto»<sup>82</sup>. La imagen así deja de ser el resultado de una visión, al menos de una visión humana, por lo que el sujeto queda desplazado por alguna forma de androide, entrando como se propone en otra parte en la civilización del *cyborg*. Ya no podemos mantener la definición de un tan simpático como desfadado humanista, John Berger, cuando decía que «una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver»<sup>83</sup>.

Todavía la imagen de registro se ofrecía como el rastro de una mirada, puesto que «en la pantalla (cinematográfica), yo no veo una cosa, sino que veo una mirada: una mirada que selecciona, por medio del enfoque, lo que quiere señalarme como relevante o prioritario en la imagen que presenta»<sup>84</sup>, manteniéndose aún lo que Francesco Casetti ha denominado la «imagen-cuerpo», donde la finalidad representacional o su naturaleza técnica no implicaban la desvinculación del cuerpo del observador, constituyéndose en el barthesiano ámbito de una inscripción y un trabajo. A pesar de la heroica resistencia de algunas tendencias vanguardistas que hicieron de la inscripción del gesto el signo básico de su ya escasamente icónica representatividad y que culminaron, precisamente, en aquellas otras tendencias que hicieron del cuerpo el último sagrario de lo artístico (body-art), el último régimen de la imagen significa que «al haber eliminado a la cámara y hasta al observador, la imagen de síntesis nace de un «ojo sin cuerpo» y culmina así el trayecto histórico de la imagen a la busca de su autonomía absoluta, liberándolo del peso y de las imposiciones de la realidad, en un proceso de desrealización que culminará con la realidad virtual»<sup>85</sup>. Así pues, ahora las artes plásticas ya no resultan del trabajo de un cuerpo –como en las imágenes de creación– o del registro de una mirada –como en las imágenes de registro–, sino que «el espíritu se ha liberado de la mano, el cuerpo entero se hace cálculo, el hombre se ha despegado de la tierra»<sup>86</sup>. Adiós al «cuerpo a cuerpo» del que hablara Mikel Dufrenne<sup>87</sup>,

---

<sup>81</sup> «En el corazón de esta videocultura siempre hay una pantalla, pero no hay forzosamente una mirada», BAUDRILLARD, J., «Videosfera y sujeto fractal», en AAVV., *Videoculturas...*, p. 31.

<sup>82</sup> COLOMBO, F., «El ícono ético. La imagen de síntesis y un nuevo paradigma moral», en AAVV., *Videoculturas...*, p. 149.

<sup>83</sup> BERGER, *Modos...*, p. 15.

<sup>84</sup> RUBERT DE VENTÓS, X., «La ilusión del mundo», en AAVV. *El problema de la realitat. Simulacre, frontera, intimitat*, Barcelona, 1995, p. 25.

<sup>85</sup> GUBERN, R., *Del bisonte...*, p. 147.

<sup>86</sup> DEBRAY, R., *Vida y...*, p. 241.

puesto que se desvanece el cuerpo del artista –su mirada–, al tiempo que se desmaterializa el soporte, objeto de su intervención, culminando así el proceso de des-realización que vimos iniciado con la crisis del referente.

V. Última estación: aceptemos que las tendencias que hemos venido planteando en la nota anterior, buena parte de ellas anticipadas e introducidas por el devenir del arte vanguardista a lo largo del siglo XX, nos conducen a ese nuevo régimen de la imagen que Régis Debray denomina «edad de lo visual», como sucesora de la «edad del arte». Para este autor esta tercera etapa de la historia de lo visible corresponde a una cierta mirada económica, sustitutiva de la mirada estética característica de la edad artística, que a su vez había sucedido a la mirada mágica propia del ídolo. Allí donde primero se daba la presencia y luego la representación (o el indicio y luego el ícono, el documento y más tarde el espectáculo), ahora se entra plenamente en el tiempo de la simulación, del símbolo y de la escritura. Si primero se evocaba lo sobrenatural y luego se representaba lo natural, ahora se simula mediante el predominio de lo virtual; el arquetipo y el prototipo dejan su lugar al estereotipo, de forma que la magia o el arte dejan su lugar a lo sociológico<sup>88</sup>. Todo ello se fundamenta en una ecuación incontrovertible: «lo Visible=lo Real=lo Verdadero».

Pero reconocer que sólo existe aquello que se hace visible, más allá de su sustantividad material, nos introduce de lleno en la esfera de lo virtual, máxima manifestación del imperio del simulacro. Pensar lo virtual, sin embargo, requiere entender como indicara Deleuze que «lo virtual posee una realidad plena, en tanto que virtual»<sup>89</sup>, que lo virtual no es afín con lo falso, lo ilusorio o lo imaginario, que no se opone totalmente a lo real (su antónimo es lo actual), sino que el ámbito de lo virtual es el de un posible donde se invierte la tradición filosófica que

---

<sup>87</sup> «Para que haya goce es preciso ante todo que se opere un contacto carnal con el objeto: que su carne –el espesor de lo sensible, la vibración del timbre, el sabor del verbo, el grano de la voz que ha dicho Barthes– provoque mi carne, como la materia ha inspirado el gesto del creador, un gesto que a veces puedo revivir en mí. Entonces yo penetro en el mundo que me abre la expresividad de lo sensible y me dejo penetrar por él», en DUFRENNE, M., *Art et politique*, París, 1974, p. 266.

<sup>88</sup> Recordemos que el minucioso análisis de Debray se dedica a resaltar algunas de las características básicas de esa transición desde el régimen artístico al visual: el paso del reclamo a la publicidad (del valor de las cualidades del objeto a los deseos del consumidor), de la información a la comunicación (de la noticia al mensaje), del estado a la sociedad civil, de la producción a los servicios, de la instrucción a la diversión, del principio de realidad al del placer, etc. Por otra parte, Debray sitúa en el tránsito de la película química a la cinta magnética el momento del cambio: «En la foto y el cine, la imagen existe físicamente (...) En el vídeo, materialmente, no hay ya imagen, sino una señal eléctrica en sí misma invisible, que recorre 25 veces por segundo las líneas de un monitor. Somos nosotros los que recomponemos la imagen», en *Vida y...*, p. 232.

<sup>89</sup> DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, cit. en LEVY, P., *Qu'est-ce que le virtuel*, París 1995, p. 9.

nos hablaba del paso de lo posible (potencial, virtual) a lo real (actual); ahora se trata del paso de lo real a lo virtual, de una virtualización del mundo frente a su realización actualizada.

El campo de la acción artística ha sido siempre un campo de virtualidades; el artista trataba de formalizar lo que se le presentaba en el reino de la potencialidad, en su lucha con un soporte material, estuviese esa potencia en relación con el mundo exterior o con los desvaríos de una imaginación más o menos autónoma<sup>90</sup>. De una forma u otra, el arte históricamente se ha constituido en la expresión de una voluntad de poder como voluntad de hacer, tal como ha venido a señalar Jean-Louis Schaeffer en su último libro<sup>91</sup>. El resultado de ese hacer siempre fue real, concreto (cuadro, foto, film); lo ilusorio se situaba en el ámbito del discurso, por ejemplo mediante la abstracción bidimensional. Para Baudrillard, sin embargo:

la virtualidad, por el contrario, en la medida en que nos hace «entrar» en la imagen, recreando una imagen realista en tres dimensiones (añadiendo incluso una suerte de cuarta dimensión a lo real para convertirlo en hiperreal), destruye esta ilusión (...). La virtualidad tiende a la ilusión perfecta. Pero no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora propia de la imagen (y también del signo, del concepto, etc.). Se trata de una ilusión «recreadora» (y recreativa), realista, mimética, holográfica<sup>92</sup>

Pensemos por ejemplo en un espacio de producción artística situado necesariamente en terrenos de la virtualidad: la escritura. No cabe duda de que el texto literario es un objeto virtual, abstracto, independiente de cualquier soporte (pues idéntico puede darse en la oralidad que en la inscripción gráfica), netamente alográfico en términos de Goodman. Y a pesar de la «mala prensa» de lo virtual, planteada desde posturas ético-intelectuales, hay que recordar que:

la llegada de la escritura ha acelerado un proceso de artificialización, de exteriorización y de «virtualización de la memoria» que sin duda ha comenzado con la hominización (...). Virtualizante, la escritura desincroniza y deslocaliza. Ella ha hecho surgir un dispositivo de comunicación en el cual los mensajes están bien a menudo separados en el tiempo y el espacio de su fuente de emisión, y así recibidos fuera de contexto (...). Con la escritura, y más aún con el alfabeto y la imprenta, los modos de conocimiento teóricos y hermenéuticos han tomado ventaja sobre los

---

<sup>90</sup> «El artista trabaja en un estado de plena posibilidad arriesgándose, como Kierkegaard, a la angustia de lo estético que acompaña a las posibilidades ausentes de la realidad». ROSENBERG, *La tradición...*, p. 36. El propio Rosenberg dirá en otro momento que «para el artista, el reemplazamiento de la tradición por la conciencia histórica implica una elección continua entre posibilidades. La decisión de adoptar tal hipótesis estética más que otra es un asunto de vida o muerte Liberada de un pasado que lo empujaba en una única dirección, el arte encuentra un malestar permanente, ligado a la angustia de lo posible de la que sufre todo hombre libre», en *The Anxious Object*, Nueva York, 1964, p. 33.

<sup>91</sup> SCHAEFFER, J. L., *Les célibataires de l'art*, París, 1996.

<sup>92</sup> BAUDRILLARD, J., «Ilusión y...», p. 17.

saberes narrativos y rituales de las sociedades orales<sup>93</sup>.

Toda lectura es una actualización, pues el sentido no preexiste a la lectura, por lo que la escritura sólo ha sido posible en el marco de una mentalidad virtualizante<sup>94</sup>; de hecho ni siquiera el mundo antecede al lenguaje, como ya indicara en su momento Ferdinand de Saussure<sup>95</sup>. Paradójicamente, la explotación al límite de tal capacidad del texto literario conduce a la crisis de la lectura, puesto que «la hipertextualización es el movimiento inverso de la lectura, en el sentido de que ella produce, a partir de un texto inicial, una reserva textual e instrumentos de composición gracias a los cuales un navegante podrá proyectar una multitud de otros textos. El texto es transformado en problemática textual»<sup>96</sup>. Esa noción del hipertexto es la que se da en la experiencia sensible (óptica y háptica) aplicada a la realidad virtual, en este caso constituyendo una ilusión topográfica, un efecto perceptivo de inmersión reforzado por la pérdida del encuadre que hasta ahora siempre había sido determinante de la imagen en su función de separador entre el espacio observado y el de la observación. Se va, pues, mucho más lejos del «efecto de realidad» que había sustentado la representación perspectiva pictórica y el registro foto-cinematográfico; el espacio virtual es habitado —no sólo comprendido— por un espectador que ya deja de ser tal, conquistado por ese «simulacro interactivo» que sustituye a la imagen-espectáculo.

Las NTI introducen como parámetros básicos la modelización, el cálculo, la simulación y la interactividad; su concreción más evidente la tenemos en la producción de la imagen de síntesis, sucesora de las imágenes de creación (manual) y de registro (mecánico) que hasta ahora nos han abastecido de imágenes artísticas. Basadas en el principio de digitilización frente al analógico de sus antecesoras, la imagen de síntesis, esa imagen estadística de la que habla Virilio en la medida en

<sup>93</sup> LEVY, *Qu'est-ce que...*, p. 36.

<sup>94</sup> «El lenguaje constituye una peculiar forma de experiencia, en el sentido en que nos pone ante una cierta representación de la realidad que a menudo, por ser obra del poder, pierde su capacidad evocadora del mundo y se autoconstituye en referente de sí mismo. La escritura, en este sentido, rompe la necesidad de la presencia y se constituye como un mundo independiente, con un tiempo y un espacio propios, como un mundo simbólico que no tiene otro fundamento ni referente que su propio simbolismo. El lenguaje, así, constituye una forma de experiencia que no nos lleva a la realidad, sino que la sustituye por un nuevo sentido de acuerdo con el cual cada palabra es un mundo en sí: "la intimidad real del lenguaje"», en ANTICH, X., «La ciutat filosòfica», en AAVV, *El problema...*, p. 18.

<sup>95</sup> «El papel característico de la lengua respecto al pensamiento no es crear un medio fónico material para la expresión de las ideas, sino servir de intermediario entre el pensamiento y el sonido, en condiciones tales que su unión conduzca necesariamente a delimitaciones recíprocas de unidades. El pensamiento, caótico por naturaleza, es forzado a precisarse al descomponerse. No hay, por tanto, ni materialización de los pensamientos ni espiritualización de los sonidos, sino que... la lengua elabora sus unidades constituyéndose entre dos masas amorfas (...). La lingüística trabaja, por tanto, sobre el terreno limítrofe en que los elementos de los dos órdenes se combinan; esta combinación produce una forma, no una sustancia», SAUSSURE, F. de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, 1945 (Ginebra, 1916), p. 192.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 39.

que consiste en una óptica numérica como «óptica estadística capaz de generar una serie de ilusiones visuales, ilusiones racionales, que afectan también al entendimiento y no sólo al razonamiento»<sup>97</sup>, se diferencia de las analógicas por estar «generada directamente por un lenguaje, no existe sin este lenguaje... por tanto no representa nada (...) No es la reproducción óptica y analógica de un objeto originario que habría dejado una traza luminosa en la pantalla. Ya no hay un objeto presente. Entre este objeto y la imagen se ha interpuesto la pantalla del lenguaje informático»<sup>98</sup>. Ahora bien, como toda propuesta sintética, ésta tampoco puede llegar sin unos antecedentes analíticos; algunas de las vanguardias artísticas más características —comenzando por Cézanne y el cubismo— se centraron en la experimentación analítica, a partir de la cual se buscaron nuevas formas de síntesis, hacia esa «fisión sígnica» de la que habla Walter Bruno<sup>99</sup>.

Recordando que la base remota de la imagen sintética estriba en lo que habitualmente se conoce como «efecto mosaico», es evidente que sus antecedentes —modernos— pueden remitirse a las experiencias neoimpresionistas o puntillistas de los Seurat, Signac, Cros, etc. pasadas por las coetáneas experiencias en el campo de las matrices matemáticas, derivadas a su vez en los avances de la teoría de conjuntos. Pero además hay que recordar que la unidad compositiva de ese mosaico electrónico (diferente de las líneas barridas en la pantalla televisiva) es un elemento discreto —una unidad lumínica— llamado *pixel*, lo cual reintroduce una nueva dimensión en el clásico debate sobre las unidades no significantes en la semiótica visual. El *pixel* se nos ofrece como aislable, conmutable y sintagmatizable, capaz de insertarse pues en un sistema de doble articulación, satisfaciendo un problema irresoluble en el campo pictórico y foto-cinematográfico; o visto de otro modo, capaz de fundamentar semióticamente la diferencia entre la imagen de síntesis y sus antecedentes creativos o de registro<sup>100</sup>; Se confirmaría así la observación de Roland Barthes: «¿Un código analógico —y no digital— es concebible?»<sup>101</sup>. Aunque cabe decir que no se trata de una distancia insalvable, tal como demuestra la idoneidad de la digitalización de las imágenes fotográficas gracias a la capacidad de tramalarlas y así transferirlas al lenguaje binario de las imágenes digitales.

Pero aún podemos encontrar más señales de hasta qué punto el camino hacia la imagen de síntesis que nos ocupa —y a algunos embarga— no ha sido sólo la consecuencia de los avances experimentados por las NTI, sino del propio despliegue de la modernidad artística. La imagen digital, nacida de las posibilidades

<sup>97</sup> VIRILIO, *La máquina...*, p. 97.

<sup>98</sup> COUCHOT, G., cit. en COLOMBO, «El ícono ético...», p. 147.

<sup>99</sup> WALTER BRUNO, «Necrológica...», p. 159.

<sup>100</sup> «La síntesis ya no es operación lingüística (como en pintura) o función efectual (como en la kinemato-graphia): es un procedimiento tecnológico que, basándose en el gobierno exacto de los componentes «moleculares» (los números asignados a los pixel), puede hacer saltar toda distinción entre «ícono» (en el sentido de Menna) y repro-imagen», en WALTER BRUNO, «Necrológica...», p. 169.

<sup>101</sup> BARTHES, R., «Rhétorique de l'image» (1964), en *L'obvie et l'obtus*, París, 1982, p. 25.

combinatorias de los algoritmos, es el último paso —hasta ahora— del interés por una estética combinatoria que se traslució en el entusiasmo por el collage (¿anticipo de la intertextualidad?) o en el vértigo del montaje cinematográfico en las vanguardias de los años veinte (prolongado en las experiencias del vídeo-arte o el vídeo-clip). Por otra parte, el predominio de la programación y progresualidad aparecían inequívocamente anticipados en las formas del arte óptico, en las primeras experiencias del *computer art* o incluso en las alusiones inmatriciales del arte conceptual, si bien el tecnoarte ha alcanzado límites insospechados en esa línea; no olvidemos la condición del *software* como matriz (algorítmica como decíamos) de operaciones innumerables y no como «obra» acabada en algún sentido. Esto tiene unas consecuencias importantísimas si consideramos que la imagen infográfica —resultado perceptual de la imagen de síntesis o digital— se aparta de la tradición artística al sustituir los criterios sempiternos de habilidad, destreza, intuición, etc. por el criterio esencial de operatividad. Aunque esa operatividad resulte limitada por las condiciones del programa —con lo que se compartiría la concepción clásica de autoría con el responsable del *software*, el programador— se configura un nuevo tipo de artista, apartado de esa auratización que en la modernidad —desde el romanticismo— había pretendido suplantar al aura de la obra. Si anteriormente podíamos decir que no era el artista el autor del arte, sino la noción del arte la que había transformado al artesano en artista, ahora el operador informático parece más cercano a éste que a aquél. La pérdida de la relación cuerpo-obra de la que antes hablamos contribuye a despersonalizar la intervención del operador, frente a aquella definición de artista propuesta por Henri Michaux según la cual el artista era «aquél que se resiste con todas sus fuerzas al impulso fundamental de no dejar rastro».

Ni siquiera podemos aplicar a la imagen infográfica la problematicidad de la reproducción antiaurática, no sólo por la inexistencia del aura en el origen o por la velocidad de difusión cibernauta, sino porque la reproductibilidad es inherente al carácter matricial de toda imagen digital. Con ella se nos plantea un nuevo orden de relaciones entre lo conceptual y lo fenoménico, donde esto último surge de aquello. Donde los resultados perceptibles —como el color— no dependen de ningún material —como el pigmento— ni de ninguna circunstancia externa —como la luz en fotografía, cine o vídeo—, sino de un refinamiento matemático<sup>102</sup>. Y ello es así porque, abandonada toda necesidad de un referente externo, la imagen infográfica ostenta la culminación del proceso autorreferencial que ha acompañado toda la aventura del arte moderno, hijo inequívoco de una renovada conciencia lingüística<sup>103</sup>. Esa autorreferencialidad que Fredric Jameson entiende como inhe-

<sup>102</sup> «Los colores, liberados de los pigmentos de antaño, pueden variar a voluntad hasta el infinito y se podrían encontrar tantos matices entre una tierra de Siena y un azafrán como decimales entre dos números enteros», en DEBRAY, *Vida y...*, p. 241.

<sup>103</sup> «Decir que la imagen de síntesis es autorreferencial significa afirmar que ésta constituye el interfaz entre el sistema máquina y el observador hombre en un proceso de autopoiesis en el que la imagen-proyecto es el verdadero ambiente operativo», en COLOMBO, «El ícono ético...», p. 147.

rente a nuestra época: «en la postmodernidad la autorreferencialidad puede detectarse por de pronto en el modo en que la cultura expresa su propia mercantilización»<sup>104</sup>. La paradoja de ese proceso es que la imagen infográfica se aproxima, en su libertad, a la creatividad libre de la imagen pictórica no sujeta a la representación mimética —algo que sólo se da en el campo de una fotografía o cine forzosamente no figurativos—, aunque en aquélla sí sea posible un iconismo ajeno sin embargo a cualquier relación referencial. Se completa así el bucle de aquella crisis de la pintura provocada por la aparición de las imágenes de registro, con la victoria póstuma del espíritu pictórico en el propio terreno de la representación icónica.

Una última observación antes de acabar, habiendo sugerido en que medida el actual estado de la imagen (artística) no deriva sólo de las aportaciones tecnológicas sino que corresponde a una lógica artística perfectamente inserta en algunas de las más obvias tradiciones de la vanguardia. Como en otros momentos en que se produjo un salto cualitativo en el campo de la imagen artística, las NTI y sus consecuencias bajo la forma de imagen de síntesis, digitalización o realidad virtual han desembocado en ciertas formas de iconofobia. Si ya la mujer de Lot fue condenada por mirar, instaurándose una prohibición de imágenes en la tradición bíblica; si la transición del ídolo a la imagen venerable originó toda la formidable querrela iconoclasta bizantina (tras varios siglos de debate en el seno del Cristianismo); si la perfección y eficacia del modelo perspectivo humanista estuvo en la base de la iconoclastia calvinista (o de sus contrapartidas trentinas en favor del aprovechamiento pastoral de la imagen artística: videntes contra *voyeurs*, dice Debray); si la aparición de la fotografía como avance de la reproducibilidad técnica significó para muchos un cataclismo para las artes plásticas (y para otros la liberación del objeto en favor de la autonomía del arte); si la expansión fulminante del cine implicó los temores y rechazos de iglesias y estados, antes de averiguar su potencialidad persuasora; si el desarrollo irrefutable de la televisión sigue provocando furibundos rechazos en nombre de la cultura y el humanismo contra el consumismo y la banalidad; si todos esos antecedentes son indiscutibles, ¿cuál podrá ser la actitud ante la tercera gran generación de la imagen artística?

Para algunos ese nuevo tipo de imagen significa —¡una vez más!— el fin del arte, a lo cual contribuye la ideología dominante en torno al acabamiento de la modernidad y la muerte del arte. La desmaterialización de la imagen digital y la evanescencia del mundo referencial parecen apoyar semejante teoría; la subordinación de la creatividad visual a los centros de poder capaces de controlar las posibilidades de *hardware* y el *software*; la continuidad en la aplicación de la imagen infográfica —y la realidad virtual— respecto a la ideología ilusionista del arte; la saturación de nuestra iconosfera por la proliferación indiscriminada e inimaginable de imágenes, corruptoras de toda privacidad y estimuladoras de formas

---

<sup>104</sup> JAMESON, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, 1995 (Londres, 1992), p. 26.

vicariales —y por tanto falsas— de la experiencia (desde el vídeo-juego hasta el sexo virtual)...

Si consideramos esa pequeña lista entresacada de todos los argumentos que acostumbran a aparecer en el debate sobre la imagen contemporánea comprenderemos que no está carente de razón la idea de una iconofobia contrapuesta al optimismo iconófilo triunfante. Pero, ¿tendrá razón Baudrillard cuando dice que «la iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes sino en fabricar imágenes, un exceso de imágenes en las que no hay nada que ver»<sup>105</sup>? ¿O será como dice Debray que «los reflejos de la idolatría alimentan los de la iconoclastia»? Tal vez esas actitudes iconófobas no hagan más que confirmar que las imágenes contemporáneas se imbrican en nuestro momento histórico como ha sido siempre característico de las imágenes artísticas; pero no se trataba de extraer conclusiones, sino sólo de esbozar un cierto estado de la imagen artística en este fin de siglo.

J. E. Monterde  
Universitat de Barcelona

#### RESUM

L'article proposa un conjunt de reflexions sobre l'estatus de la imatge artística en aquest fi de segle XX, tot combinant aspectes derivats de la naturalesa de la imatge actual i de la noció d'artisticitat posada en joc per les modernes teories de l'art. Partint d'una taxonomia genètica de les imatges constituents de la iconosfera contemporània, se centra en les «noves tecnologies de la imatge» (NTI) que corresponen a una època de creativitat tecnològica en la qual es tendeix a passar de la reproducció tècnica de la imatges a la reproductibilitat tecnològica del món. Això es fa en la perspectiva d'unes concepcions de l'art immerses en la ideologia de la «mort de l'art» (en les seves dimensions tecnològica, antropològica o filosòfica) i en revisionisme postmodern de l'art avantguardista que ens remet vers un art «posthistòric», el qual necessàriament ha de qüestionar el paper de la pròpia història de l'art.

#### ABSTRACT

A series of reflections are made on the status of the artistic image at the end of this century, combining aspects drawn from the nature of the present image and from the notion of artistry introduced by modern theories of art. Taking as a starting point a genetic taxonomy of the images which constitute the contemporary iconosphere, the main focus is the "new technologies of the image" which correspond to a technologically creative age in which the tendency is to move from the technical reproduction of the image to the technological reproducibility of the world. This is conducted from the perspective of a conception of art immersed in the ideology of the "death of art" (in its technological, anthropological and philosophical dimensions) and in the postmodern revisionism of avant-garde art which leads us towards a "posthistoric" art, which out of necessity must question the role of the History of Art itself.

---

<sup>105</sup> «La ilusión...», p. 18.