

EL GIRO PICTÓRICO Y SUS CONSECUENCIAS GLOBALES

Ales Erjavec

*La Escritura es para las personas educadas
lo que las imágenes son para los ignorantes,
quienes perciben en ellas lo que deben aceptar;
ellos leen en las imágenes lo que no pueden leer en los libros*

Gregorio el Grande

Se puede interpretar esta famosa frase en defensa de las imágenes pronunciada por este Papa del siglo VI como parte de la lucha continuada contra las imágenes; es decir, a lo largo de dos milenios de historia de la civilización occidental, el concepto de la visualidad y de las imágenes sigue siendo crucial.

En innumerables ocasiones se ha señalado que desde los tiempos inmemoriales de la antigua Grecia, las imágenes han sido de importancia capital en el desarrollo de nuestra cultura común: “Desde la filosofía griega, la vista ha sido considerada como el más importante de nuestros sentidos. La más noble de las actividades de la mente, la teoría, se describe con metáforas basadas principalmente en la esfera visual... La visión, además de proporcionarle analogías a la estructura superior del intelecto, ha servido como modelo de percepción en general y por ende, como punto de referencia para los demás sentidos.” (1)

Varios autores han subrayado la importancia de la visión en la Grecia antigua respecto al desarrollo no sólo de la geometría sino también de la teoría. En otras palabras, desde su propio surgimiento, la civilización occidental ha estado “permeada” por la visión y por el “ocularcentrismo”. Por ejemplo: demostrar viene del latín “mostrare”, exhibir; especular viene del vocablo latino “specere”, mirar u observar; el vocablo “teoría” está etimológicamente vinculado a “teatro” y así sucesivamente. Sin mencionar el caso del uso cotidiano de frases como las siguientes: “¿Ves?” cuando deseamos saber si nuestro interlocutor entendió. O el uso constante de metáforas relacionadas con la luz -como la luz de la razón y la Ilustración.

La iconoclasia del naciente cristianismo intentó contrarrestar la preponderancia de la visión y de la imagen amparándose en la prohibición hebrea de imágenes talladas. La mayoría de los pensadores cristianos trataron de contener el entusiasmo omnipresente por lo especular. De ahí que Tertuliano expresara en su obra *De Idolatría* (aproximadamente en el año 150 o 160-200): “Sin embargo, cuando el demonio introdujo en el mundo a los artífices de estatuas e imágenes y de todo tipo de semejanza, de inmediato comenzaron a adorar falsos dioses y demonios”. (2)

La razón de la prohibición cristiana, o al menos de la crítica de las imágenes, se debe a que las personas tendían a confundir la representación con su referente y a que no se podía representar visualmente a Dios porque este es invisible; al representarlo a través de imágenes, se reducía a nuestra propia estatura. Todo intento por representarlo sólo podría producir una imagen de Dios como mortal, como una criatura y no como el Creador, y por tanto, desde el inicio semejante empeño estaba condenado al fracaso. Posteriormente, en el siglo XVI, Calvino, fundador de una de las manifestaciones más extremistas de la Reforma, esgrimió un argumento similar al expresar: “Solo nuestras almas son semejantes a Dios y ninguna imagen lo puede representar. Es por ello que las personas que tratan de representar la esencia de Dios son orates, ya que no es posible representar sus almas de poco valor”. (3)

Sin embargo, en este período muy posterior se produjo un cambio mucho más profundo en cuanto a las imágenes: a pesar de que la iglesia de la Reforma fue despojada de toda imagen y representación (con excepción de los vitrales), las imágenes, incluidas las imágenes sagradas, perduraron en la privacidad del hogar: lo que Kant y Max Weber consideraron como la presencia de dos esferas individualizadas, las *imágenes* dejaron de estar sujetas al escrutinio religioso para convertirse en objetos seculares de placer. En el momento de la Reforma, la Iglesia no dependía de las imágenes para dar a conocer la palabra de Dios; una mejor educación había hecho que las palabras de Gregorio el Grande se tornasen prácticamente obsoletas. El otrora abarcador universo de la religión se separó en dominios sociales individualizados, con imágenes que también se apartaban del dominio religioso. A partir de este momento, la religión se basa puramente en la Palabra, mientras que las imágenes cobran vida propia. Florecieron en su propio entorno social secolar y con el desarrollo de la tecnología se convirtieron en parte indispensable de la sociedad humana. A pesar de que la pintura y la escultura forman sólo un elemento del dominio de las representaciones visuales, constituyen, no obstante, un elemento de continuidad de la historia europea, algo que no sucede en la tradición hebrea ni en la predominante tradición islámica sunita, razón por lo cual son relegadas a ocupar un papel marginal en las mismas.

Fueron René Descartes y el desarrollo anterior (o descubrimiento) de la perspectiva, los que dieron lugar a lo que Martin Jay denominó “Perspectivismo Cartesiano”. (4) También es a Descartes a quien gran parte de la opinión pública filosófica moderna considera como uno de los principales culpables de la preponderancia actual de lo visual en la teoría y en la filosofía. Podemos encontrar estas aseveraciones en Martín Heidegger (en su ensayo *The Time of the World Picture* (*El tiempo de la imagen mundial*, 1938), en Maurice Merleau-Ponty, en su famoso ensayo *Eye and Mind* (*Ojo y mente*, 1961), en Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (*Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964) y, más recientemente, en *Philosophy and the Mirror of Nature* (*La filosofía y el espejo de la naturaleza*, 1979), de Richard Rorty. El reproche fundamental contra el cartesianismo y Descartes es que la

división en sujeto y objeto, en *res cogitans* y *res extensa*, no es válida. Heidegger, de manera acertada, detectó las raíces de la dominación de la imagen desde los tiempos de la Grecia Helenística y, por tanto, considera que Descartes es tan sólo otro paso gigantesco en la dirección equivocada; Merleau-Ponty percibe a Descartes de manera similar. En su ensayo de 1961 antes mencionado, llama a *La Dioptrique* de Descartes de 1637 (generalmente traducida como Óptica), una biblia filosófica que ya no desea asociarse con lo visible sino que está decidida a reconstruirlo sobre la base de un modelo que dicho pensamiento construye. Posteriormente, en 1971, en su tesis de Doctorado *Discours, figure*, Jean Francois Lyotard se opone a la tendencia freudiana (representada fundamentalmente por Jacques Lacan) de resaltar lo Simbólico a expensas de lo Imaginario. Cuestiona además el enfoque teórico prevaleciente de la imagen al reemplazar la distinción entre la imagen y la palabra con la distinción entre la figura y el discurso (5). En este caso, no existe una clara distinción entre ambos (como en el caso anterior) sino que son flexibles e intercambiables. Sin embargo, aquí Lyotard se opone a la tendencia general de denigración continua de la visión y del ocularcentrismo, tal como se describe de manera fehaciente en el libro de Martín Jay *Downcast Eyes* (*Los ojos abatidos*), escrito en 1993. (6) En Lacan es el nivel del lenguaje, es decir, de lo Simbólico, lo que debe alcanzar el ser humano a fin de penetrar el mundo intersubjetivo de los otros. Si fracasa, seguirá siendo prisionero de lo Imaginario, del estadio del espejo, en el cual no podrá distinguir entre la unión corporal imaginaria (tal como se le presenta en el espejo) y la desunión mental (característica de nuestros procesos mentales), erróneamente presentada a nosotros (a lo cual contribuyó Descartes) como un “todo integrado” -como “sujeto”. Es por ello, como afirmara Lacan en *Ecrits* (1966), que el sujeto cartesiano es la condición previa del psicoanálisis.

En el perspectivismo cartesiano se combinan dos segmentos del pensamiento moderno: el del sujeto (o sea, el ocularcentrismo de la teoría transmitido desde la antigüedad) y el de la visión, donde el perspectivismo supuestamente nos ofrece una visión científica de nuestra realidad. Este perspectivismo combina lo que el historiador Norman Bryson denominó en 1983 la “copia esencial” (7), la creencia de que es posible hacer la copia perfecta de una obra representada y que para lograr dicho objetivo sólo hay que descubrir la técnica “perfecta”. A pesar de que algunos autores afirman que existen otras posibilidades (particularmente Martín Jay (8) y Svetlana Alpers (9)), el perspectivismo continúa siendo el régimen visual dominante de la modernidad.

¿Cómo podemos comprender la profunda crítica filosófica actual de la imagen? ¿Acaso se debe a la casualidad o es que existen profundas raíces subyacentes en su presencia cada vez mayor? Thomas Mitchell nos brinda una respuesta convincente: “La resolución de Rorty de eliminar las metáforas de lo visual, y particularmente el espejismo del habla, es un reflejo de la iconofobia de Wittgenstein y la preocupación general de la filosofía lingüística acerca de la representación visual... Esta preocupación, esta necesidad de defender el habla

contra lo visual es, según mi punto de vista, un signo inequívoco de que en estos momentos tiene lugar un giro en lo pictórico.” (10).

Mitchell se refiere principalmente a lo que él denomina filosofía lingüística, aunque la misma observación se aplica, como demostrara Jay de manera convincente en *Downcast Eyes*, al posestructuralismo y a gran parte de la filosofía contemporánea y de la reciente filosofía francesa (incluida la filosofía tradicional y hasta la religiosa), e incluso a toda la línea de pensamiento relacionada con la tradición judaica (Emanuel Levinas, por ejemplo.) En otra instancia (Gilles Deleuze y Felix Guattari), la primacía se concede a lo imaginario, lo que de alguna manera disminuye la crítica del ocularcentrismo, mientras que para otros es el cuerpo (Luce Irigaray) y lo táctil los que contrarrestan el predominio de lo visual. Según esta última definición, lo visual se percibe no tanto como metáfora sino en su relación con la vista y con su valor fisiológico, histórico y social.

Probablemente las causas de la más reciente iconoclasia filosófica, la necesidad de despojar la teoría de metáforas visuales y de ocularcentrismo, se pueden encontrar no en la propia teoría, sino en otra parte: “Si nos preguntásemos por qué se produce este giro pictórico ahora, en la segunda mitad del siglo veinte, lo que a menudo se denomina la era posmoderna, veremos que estamos ante una paradoja. Por una parte, es muy evidente que la era del video, de la cibernética y de la reproducción electrónica, ha desarrollado nuevas formas de simulación visual y de ilusionismo con poderes nunca antes vistos. Por otra parte, el temor a la imagen, la preocupación de que el poder de las imágenes podría finalmente destruir hasta a sus propios creadores y manipuladores es tan antiguo como el arte de crear imágenes. La idolatría, la iconoclasia, la iconofilia y el fetichismo no son fenómenos sólo del posmodernismo. Lo que resulta específico de este momento es precisamente la paradoja. La fantasía de un giro pictórico, de una cultura totalmente dominada por imágenes, se ha convertido en una posibilidad técnica real a escala global.” (11)

La iconofobia teórica actual y la concurrente preponderancia de las imágenes -lo que en 1994 Mitchell denominó el “giro pictórico”, parafraseando el “giro lingüístico” de Rorty- pudiera interpretarse como la continuación de los viejos debates iconoclásticos y de las prácticas iconodúlicas, que datan de siglos. Aunque sería difícil oponerse a semejante observación, la misma nos ofrece no más una comparación que de cierta manera relativiza los actuales debates teóricos y los fenómenos culturales. No obstante, el paralelo histórico nos brinda alguna luz respecto a la situación actual: una vez más demuestra que *las imágenes influyen sobre los sentidos y distorsionan el entendimiento*, provocando así una crítica teórica ampliamente difundida: la imagen es el signo que pretende no ser signo, enmascarándose (o en caso del creyente, realmente se llega a convertir) en la inmediatez natural y la presencia. La palabra es su “otro”: producción arbitraria, artificial, de la voluntad humana que trastoca la presencia natural al introducir elementos no naturales en el mundo -el tiempo, la

conciencia, la historia y la intervención alienante de la mediación simbólica”. (12)

La búsqueda de las razones de los actuales debates surgidos a partir de la situación social, sobre todo de la situación cultural, parece ser más pertinente que la comparación generalizadora de pasados debates en torno a las imágenes y el ocularcentrismo con las del presente, ya que se sobreentiende que la situación actual y las correspondientes discusiones teóricas están íntimamente vinculadas a los impresionantes avances tecnológicos de los últimos cien años o más, especialmente durante las últimas décadas.

No pretendo analizar aquí las distintas áreas de la tecnología. Sin embargo, quisiera concentrarme en algunas de las hipótesis teóricas que intentan discernir la “lógica” de los sucesos actuales.

Quizás fue el primer Jean Baudrillard quien desarrolló, de forma analítica, una teoría relativamente coherente de la sociedad contemporánea de la imagen. Las ideas que desplegó, especialmente durante el decenio de los setenta, respecto a la economía del signo, la hiperrealidad y especialmente lo relativo al simulacro, revelaron el emergente mundo especular. Fueron prefiguradas por Guy Debord en los años 60, cuando criticó la “sociedad del espectáculo”. De esta manera, Debord, en el párrafo introductorio de su libro *“The Society of the Spectacle”* (*La sociedad del espectáculo*), que no alcanzó fama hasta los años 80, a pesar de haber sido publicado en 1967, expresó que: “Durante toda su vida, estas sociedades en las cuales prevalecen condiciones modernas de producción, se presentan a sí mismas como una gran acumulación de *espectáculos*. Todo lo vivido objetivamente se convierte en una mera representación”. (13)

La crítica de la imagen, vinculada a la crítica actual de la sociedad de consumo, es aún más profunda: existe una crítica temprana de la cultura de masas y de la industria de la cultura en los ensayos de Theodor Adorno y en la crítica del colateralmente creado “hombre unidimensional” en el libro de Herbert Marcuse del mismo título. De hecho, fue la industria de la cultura del decenio de 1960, de naturaleza predominantemente visual, la que dio lugar a la crítica filosófica de este fenómeno emergente. En aquellos momentos, la clásica distinción (o para ser más exacto, moderna y modernista) entre arte de las élites y cultura de masas (y tradicional) permanecía fundamentalmente indemne. Los cambios globales producto del avance tecnológico originados -o de mayor difusión- a comienzos de nuestro siglo (la fotografía, la cinematografía, la radio y posteriormente, el radio portátil) fueron suplantados por un nuevo desarrollo técnico, cuyo potencial era ampliamente conocido por sus creadores: la televisión. De manera que, en 1944, un tal Sr. Carmine de la Corporación Philco aseveró que: “Tan pronto como podamos producir y vender los receptores de televisión, el público los adquirirá en ingentes cantidades”. (14)

No es necesario hacer un recuento de todo lo que ocurrió después: los cambios lentos pero profundos producidos por la televisión respecto a la divulgación de la información, incluida su creación o fabricación, la proliferación de la tecnología del video, la estetización de la vida cotidiana y, por ende, la del entorno urbano (al menos en el primer mundo), los avances tecnológicos, que dieron lugar a nuevos anuncios publicitarios más perfeccionados y estéticos, de los objetos cotidianos, etc. “La sociedad del espectáculo” había cambiado de aquella de los años 60, a la cual se refirió Debord en 1967, y que estaba justamente en su etapa incipiente, a lo que actualmente parece ser su fase de pleno desarrollo.

A menudo se interpreta el giro hacia lo visual y lo pictórico como un giro desde la modernidad a la posmodernidad. En otras palabras, a menudo se percibe la profusión de lo visual, de lo pictórico, y la superabundancia de la cultura de los medios, como el punto de ruptura radical entre modernidad y posmodernidad, y por ende, el punto de ruptura de nuestra comprensión de algunas de las nociones fundamentales de la filosofía occidental tales como la metafísica y el sujeto. ¿Pero es acaso la modernidad, desde el punto de vista fenomenológico, realmente tan diferente de la posmodernidad? La respuesta afirmativa a esta pregunta parece estar relacionada también con la cuestión del sujeto: si el sujeto es unitario, si se trata del sujeto cartesiano, entonces definitivamente el sujeto posmoderno no es eso. En cambio, aparentemente, se trata del ego diseminado, lo que Louis Althusser definió como la consecuencia de la designación de lo individual como sujeto, de la “*appellation en sujet*” y, por tanto, efecto de lo imaginario (o de lo ideológico, en términos althusserianos). Digo “aparentemente” ya que para referirnos a la “escisión” del sujeto no es necesario en lo absoluto referirse a la teoría posmodernista, sino a la llamada teoría “moderna”, como observara Martin Heidegger, por ejemplo, y quien tan temprano en su libro *Kant and the problems of metaphysics*, de 1929, alertó contra el peligro de confundir *dasein* con una descripción antro-po-fisiológica de los “estados vividos” y las “facultades” (15) humanas y contra el peligro de considerar *dasein* como el “sujeto”. Además, nos podemos referir a la propia teoría de Freud, que sin lugar a dudas es parte de la era moderna, a fin de encontrar las raíces de la denigración “posmoderna” del sujeto. Lo mismo es válido en el caso de tal llamado postestructuralismo ya que, ¿acaso no se trata, conjuntamente con la deconstrucción, de un empeño típicamente modernista? En otras palabras, ¿no son acasomuchas de las grandes teorías filosóficas y textos del siglo XX una crítica continua del sujeto cartesiano -a pesar de ser el supuesto meollo de la modernidad? De ser así, ¿acaso no sería correcto asumir que la ruptura entre modernidad y posmodernidad no es tan profunda como a menudo se afirma y que sería errado considerar la posmodernidad como una entidad social-histórica bien definida, con una estatura histórica similar a la de la modernidad? Si consideramos que la posmodernidad es la salida, el “*Ausgang*” de la modernidad, y el posmodernismo el periodo cultural de la modernidad que sucede al modernismo (pero *desde su seno*), entonces pienso que estaríamos en una mejor posición para interpretar los sucesos actuales. Creo que la afirmación anterior, aunque muy en moda, enmascara, no nos permite visualizar los

verdaderos problemas, no solo del posmodernismo y del propio modernismo, sino también de la cultura visual contemporánea. He aquí el verdadero problema, y por tanto, no es por coincidencia que desde su inicio la discusión sobre la posmodernidad se vinculó a la cultura y el arte -y en el caso del último, a su actual naturaleza ontológica ambigua.

Antes de continuar con el tema, quisiera hacer un resumen muy condensado de algunos aspectos de los puntos de vista de Federic Jameson respecto al posmodernismo y muy relacionados con esta parte de mi charla.

La aseveración básica y muy difundida de Jameson (presentada por primera vez en el artículo *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* -publicado hace dos décadas, en 1984, en el *New Left Review*) es que el capitalismo es un universo todo abarcador, y como expresara diez años después: “Resulta más fácil para nosotros hoy imaginar el deterioro constante de la tierra y de la naturaleza que el colapso del capitalismo”. (16) Según Jameson, el realismo corresponde al capitalismo de mercado, el modernismo a la etapa monopolista (imperialismo) y el posmodernismo a la era del capital multinacional. (17) Jameson observó que el posmodernismo “solo registra las variaciones y sabe muy bien que su contenido no consiste únicamente de imágenes. En el modernismo, todavía subsisten algunas de las zonas residuales de la ‘naturaleza’ o del ‘ser’, de lo viejo, de lo más viejo y de lo arcaico; la cultura aun puede modificar esa naturaleza y trabajar por modificar ese referente. El posmodernismo es lo que resulta cuando termina el proceso de modernización y la naturaleza desaparece para siempre.” (18)

Una de las principales características descritas por Jameson en esta representación tripartita del capitalismo es precisamente el cambio que tiene lugar en cuanto al signo: en el realismo, el signo y el referente aún están conectado, en el modernismo se encuentran desarticulados, mientras que en el posmodernismo la “reificación penetra el propio signo, desarticulando así al significante del significado. Referencia y realidad desaparecen del todo e incluso el contenido -el significado- se problematiza, quedando solo una interacción pura y aleatoria de significantes conocida como posmodernismo”. (19)

Ya Jean Baudrillard ha subrayado que la emergente “simulación” contemporánea constituye una amenaza para la capacidad de discernir entre verdad y realidad: “La simulación es una amenaza para el poder de discernir entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo imaginario.” (20) Y continúa Baudrillard: “toda la fe de occidente y la buena fe estaban enfrascadas en esta apuesta acerca de la representación: es decir, que el signo podría abarcar la profundidad del significado, que el signo podría sustituir al significado y que algo garantizaría este intercambio -Dios, por supuesto. ¿Pero qué sucedería si se pudiera simular al propio Dios, es decir, que quedara reducido a los signos que fuesen testimonio de su existencia? Entonces todo el sistema se tornaría ingrátido; se convertiría en un gigantesco simulacro: no irreal, sino un simulacro. Ya no se podría intercambiar

con lo real, sino consigo mismo, formando así un circuito ininterrumpido, sin referencia o circunferencia”. (21)

La teoría del simulacro de Baudrillard precede a la interpretación de Jameson de algunas de las características del posmodernismo (al igual que algunas de las aseveraciones de Michel Foucault en *Order of Things* (*El orden de las cosas*, de 1966, respecto al problema de la representación). Fue Baudrillard quien subrayó que el vínculo entre el símbolo y el referente había sido roto y que los simulacros crean su propia realidad, la cual funge como referente de la realidad misma. Para darles una idea del significado del simulacro para la sociedad contemporánea, me referiré al caso de la popular teleserie norteamericana *Bonanza*, de la década del 60. La serie estuvo saliendo al aire durante años y se desarrollaba en Virginia City, en las montañas de la Sierra Nevada (entre California y Nevada). La compañía tuvo que construir un pueblo y un rancho -llamado Ponderosa Ranch (donde se desarrollaba la mayor parte de la acción)-, ficticios. Tal fue la acogida de la serie durante los años sesenta y setenta, que a principio de los noventa se intentó revivirla. Básicamente conocen la serie la mayoría de los norteamericanos de mediana o tercera edad (al igual que públicos en el resto del mundo). Cualquiera que transite por esas montañas en la actualidad se encontrará, en un lugar denominado Incline Village, situado al norte del Lago Tahoe en Nevada, un rancho del “lejano oeste” llamado Ponderosa, que es una copia del rancho de la serie y que fue construido para atraer a los turistas. Los turistas, especialmente los extranjeros, al llegar al pequeño pueblo convenientemente ubicado no lejos de la autopista creen que el rancho es el original donde tuvo lugar la serie.

Esto nos trae a otra de las aseveraciones de Jameson: “Esta cultura posmodernista global, aunque norteamericana, es la expresión interna y superestructural de una nueva ola de dominación militar y económica mundial por parte de los Estados Unidos.” (22)

Jameson hace mención en otro lugar al hecho de que el posmodernismo es la primera cultura dominante de origen estadounidense. Es también la primera realmente global y totalmente dominada por el mercado. La estetización llevada a cabo por el posmodernismo está dialécticamente relacionada con la pérdida del referente y la ruptura del vínculo entre el significado y el significante. Y como expresara en la cita anterior, en el modernismo “aún persisten algunas zonas residuales de ‘naturaleza’ o del ‘ser’, de lo viejo, lo más viejo y de lo arcaico. La cultura aun puede hacer algo por esa naturaleza y trabajar por modificar ese referente. El posmodernismo es lo que resulta cuando termina el proceso de modernización y la naturaleza desaparece para siempre”.

En otras palabras, en el modernismo todavía se hace referencia a la naturaleza, aunque *in absentia*; en el posmodernismo desaparece la naturaleza. Los efectos visuales o los simulacros spielberianos en *Parque Jurásico* han conquistado la realidad. La diferencia entre nuestra realidad “vívida” y la de la realidad que se

muestra en la pantalla ya no se considera “ficción”, que ha quedado reducida a la condición de signifiante de cierto tipo de literatura o, especialmente, de la cultura visual. Este fenómeno también significa que el “arte” - ya sean las artes plásticas o la cinematografía- y la “literatura” han perdido, en el caso del Primer Mundo, gran parte de su función “existencial”, precisamente su característica esencial en el pasado modernista, el cual le otorgó al arte y al artista prerrogativas románticas.

Consideremos algunos filmes norteamericanos que caen dentro de la categoría taquillera: *El Señor de los Anillos*, o la serie no tan reciente de filmes de Indiana Jones, o el mencionado *Parque Jurásico*. En cada uno la realidad ficticia que se genera ya no es aquella ficción que se podía distinguir de lo que denominamos realidad, sino un verdadero simulacro que ya no requiere la existencia de su referente material. En estos casos -al igual que, por ejemplo, en los filmes de David Lynch de los 80 analizados por Jameson-, la teoría del simulacro de Baudrillard muestra su continuada relevancia.

Quisiera continuar con el tema de la función existencial del arte y la situación contemporánea de este último aseverando que, en el pasado premoderno, el arte también desempeñó un papel muy insignificante y fue visto y considerado como tal. La demanda contraria sería que el arte, entonces, también fue crucial para la existencia humana pero que simplemente existía bajo diferentes aspectos, aunque ninguno se catalogaba explícitamente como “arte”. Posiblemente esto sea cierto, pero lamentablemente sería válido sólo para un pequeño segmento de la sociedad.

Pero sí debemos admitir que a lo largo de la historia se ha podido alcanzar la intersubjetividad simbólica a través de lo imaginario, utilizando diferentes medios, siendo el arte, en su expresión moderna y contemporánea, una de estas vías, tal como ocurría antes del advenimiento de la sociedad moderna con un dominio de creación y creatividad llamado arte, vasto y altamente desarrollado.

Quizás sea por ello que, en la mayoría del mundo desarrollado, el arte está perdiendo el especial lugar social y el rol que poseía en tiempos del modernismo. O al contrario, pudiera suceder, como plantea Jameson con nostalgia - aseveración que debo admitir, al menos en cuanto a la producción artística, en la mayoría de los países desarrollados del mundo, el llamado Primer Mundo- que el arte posmodernista no ha podido todavía generar lo que él denomina “mapeo cognoscitivo”: nuestra ubicación simbólica dentro de esta nueva realidad del capital multinacional. La ausencia de semejante mapeo genera, según él, la naturaleza esquizofrénica de la mayoría del arte posmoderno y una situación en la cual “al parecer, cada vez somos más incapaces de producir representaciones de nuestra experiencia actual”. (23)

El arte posmoderno es cada vez más menos arte y más cultura, es decir, una entidad, algo neutral, sin prerrogativas cualitativas especiales. Sin embargo, esta

cultura es cada vez más internacional, característica relacionada con los rápidos avances tecnológicos del “capitalismo tardío”. En tal esquema cultural, el arte modernista precedente (arte de élites) parece no solo haber perdido su lugar en el mercado de bienes simbólicos sino que también ha perdido gran parte de su función existencial anterior (modernista): la de mostrar o narrar la verdad oculta, la de establecer un vínculo entre el autor y su público a través de la obra de arte. Pero acaso, ¿no fue esto un proceso típico también del propio modernismo? ¿Acaso no ha intentado, de manera frenética, la nueva vanguardia modernista de destruir los últimos reductos de las reglas artísticas y la profundidad del significado, a fin de reemplazarlo con el ligero barniz de la objetualidad y la factualidad? ¿Y acaso esta tendencia no solo denigró, de manera solapada, los medios lingüísticos como vehículos del significado (la literatura) sino que facilitó e incluso engendró una relativa aleatoriedad de reflexión teórica de las artes visuales? ¿Acaso no fue este fenómeno ensalzado como “libertad”, “expresión”, “experimentación” y “originalidad”? ¿Por tanto, acaso no podríamos decir que el deceso del modernismo -con el destino del arte rivalizando con el destino de la noción de sujeto- es obra suya? Es cierto que este proceso coincidió con los impresionantes avances tecnológicos que permitieron que el *die Technik* de Heidegger no solo se entrelazara con, sino que fuera prácticamente indistinguible del arte. Para poder observar este cambio basta con comparar nuestra distinción entre *Kraftwerk* (planta generadora de energía) y *Kunstwerk* (obra de arte) con la de Heidegger. Quisiera comenzar refiriéndome al conocido pasaje de la obra de Martin Heidegger de 1955: “Lo que el río [Rhin] es ahora, a saber, un suministrador de energía hidráulica, se deriva de la esencia de la planta generadora. A fin de poder considerar aunque sea remotamente la monstruosidad que prevalece en esta aseveración, analicemos por un momento el contraste entre los dos títulos: ‘El Rhin’ condenado a planta generadora (*kraftwerk*) y ‘El Rhin’ que aparece en la obra de arte (*Kunstwerk*), como en el himno de Holderlin del mismo nombre. Sin embargo, se podría responder que el Rhin sigue siendo el río que se divisa en el paisaje, ¿no es así? Pero ¿cómo? Como un objeto que será inspeccionado por turistas llevados allí por la industria turística.” (24) Para poder entender lo que quiso decir Heidegger, basta con observar cómo los turoperadores europeos transportan los turistas a Cuba.

Durante los cinco decenios transcurridos desde que Heidegger pronunció la conferencia en la que encontramos este pasaje, la diferencia entre las nociones del Rhin posiblemente han desaparecido -y no porque las plantas hidroeléctricas hayan cambiado en lo esencial sino porque la tecnología ha cambiado nuestra percepción de lo que es una obra de arte. Es más, el arte y los artistas han logrado persuadirnos de que es posible designar cualquier cosa como si fuese una obra de arte, aseveración que tiene su equivalente filosófico en la “teoría institucional del arte”. Quisiera recalcar nuevamente que todos estos eventos fueron típicos del modernismo, de manera que el posmodernismo, en este aspecto, es meramente su continuación histórica (y tal vez su límite). Para poder determinar quiénes son los “culpables” artísticos de semejante cambio, basta con examinar los artistas visuales que pasaron de la designación de modernistas a

la de posmodernistas: Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys, los surrealistas. Podemos encontrar en las ideas y obras de estos artistas rasgos típicos del modernismo y del posmodernismo: un distanciamiento subjetivo, el juego con los materiales y objetos, con *die Technik* (Duchamp), la insistencia de crear un vacío entre la subjetividad del artista y la del público (hacer las obras opacas al significado), yuxtaponer materiales y elementos incongruentes, la falta de profundidad en las pinturas, etc.

Al subrayar las similitudes entre el modernismo y el posmodernismo, quisiera demostrar que el posmodernismo no representa tal ruptura, como a menudo se dice, y que de hecho representa la continuación lineal de las tendencias inherentes al modernismo.

También existen diferencias, sobre todo una reorientación radical hacia la cultura visual. Es este aspecto “industrial” o masivo de la cultura el que ha permeado el mundo. La industria de la cultura cada vez más se convierte en la industria de la cultura visual industrial, combinando la música (o el sonido) con otros medios brindándole ayuda. Podemos aseverar que en estos momentos está ocurriendo la transición hacia la siguiente etapa, la cual se extiende más allá de lo visual y es cada vez más multisensorial y multimedia. Sin embargo, la imagen continúa siendo el vehículo principal de la comunicación por razones obvias: la imagen (con el apoyo del sonido) se percibe más fácilmente y es más accesible (las imágenes “hablan por sí solas”, es decir que son muy persuasivas) y son más simples de transmitir técnicamente. También resultan costosas, razón por la cual la industria necesita un gran mercado, preferiblemente uno global.

Entonces, el predominio de las imágenes o el “giro pictórico” nos ayuda a explicar el reciente giro lingüístico en la filosofía y en la teoría en general. Además, este predominio apunta hacia otro fenómeno: el fracaso de la palabra. A menudo se dice que la Reforma no representó únicamente la secularización de la imagen sino también su preponderancia en la sociedad como tal. Sin embargo, el Modernismo dependía fundamentalmente de los discursos ideológico, político, literario (25) y de las *narrativas* dominantes. En el posmodernismo, la literatura rápidamente pasa a un segundo plano, mientras que la cultura visual ocupar un lugar cimero. Es más, este lugar cimero se convierte en un escenario de alcance global, y en dicho espacio público, la estetización es omnipresente. Pero, ¿acaso no podríamos alegar, con razón, que el giro pictórico actual podría ser tan solo un *suplemento* de la continuidad del papel social e histórico de la palabra -que lo que sucede actualmente podría ser solo una proliferación benigna de la cultura visual en un mundo donde hasta hace poco estuvo marginada? ¿Y que la imagen, como suplemento de la palabra, podría estar en realidad ampliando (y no socavando) el dominio de los signos existente?

Esto no sería un problema si las imágenes no poseyeran ese poder especial de actuar sobre los sentidos, las emociones, en resumen, de persuadirnos de manera irreflexiva; característica que es la base de gran parte de la iconoclasia histórica.

Las imágenes impiden la totalización. “El hecho de intentar expresar ideas universales de manera pictórica, advierte Lessing, solo genera alegorías grotescas.” (26)

En este aspecto, las imágenes son no-modernistas, ya que el modernismo, al acentuar el discurso, fue precisamente eso: un intento de totalización. La generalización y la totalización son inherentes al discurso lingüístico racional. El arte visual modernista exigía de manera inherente una base discursiva totalizadora -lo cual no necesitan ni el arte ni la cultura posmodernista. En este sentido, algunos aspectos del posmodernismo se presentan como una tendencia anti-iluminista por razones que dependen básicamente del discurso racional y por ende totalizador.

Las imágenes entretienen, pero también lo hizo la cultura de masas en el modernismo; simplemente nadie (con excepción de los sociólogos) la tomó lo suficientemente en serio desde el punto de vista teórico. En aquellos momentos, la ficción *pulp* y los medios masivos emergentes asumieron el papel de la cultura para amplios sectores de la sociedad. En este aspecto, su papel no difería del rol de la técnicamente avanzada cultura especular de nuestros tiempos. Lo que varía es el alcance de los cambios actuales y las causas subyacentes: como señalara Jameson, el posmodernismo es la primera cultura global dominante que emerge de los Estados Unidos (y las críticas de Adorno y Marcuse de la industria de la cultura fueron dirigidas contra la cultura norteamericana).

La creciente mercantilización actual de la cultura posmoderna es uno de sus principales movilizadores, característica que la vuelve, desde el punto de vista modernista, sospechosa. No concuerdo con ese punto de vista. ¿Por qué permitir la extensión de la cultura y la estetización y esquivar la función del arte como una mercancía, como si ello implicara el fin de toda resistencia? El arte y la cultura posmodernos no son simplemente objetos e imágenes estetizados. Es más, según Terry Eagleton, el posmodernismo logró sortear algunos de los riesgos de la mercantilización, ya que supuestamente es radical y conservador, vanguardista e incorporado (27) en la misma magnitud, y por tanto, dista de ser diferente, en esencia, del arte de pasado.

He tratado de demostrar que la actual crítica de la “sociedad del espectáculo” como etapa tardía o posterior de la modernidad coincide con una crítica similar del posmodernismo, ya que este último es predominantemente visual. Es una cultura en la cual imágenes y retratos nos solo se entrelazan sino que son fácilmente intercambiables. Han habido intentos de teorizar acerca de estos cambios recientes (28), sin embargo, ello no ha sido posible por la diseminación y descentralización de estos cambios. Debido a las ambigüedades que surgen de la reciente fusión entre el arte de élites y la cultura de masas, o de su transformación en un entorno cultural diferente y omnipresente en el cual el arte rápidamente está perdiendo su anterior naturaleza predominantemente existencial para adquirir una auto-referencialidad que evita todo tipo de

transferencia de subjetividad, parece como si el arte modernista haya sido injustificablemente reemplazado por su simulacro. Durante mi charla, he tratado de demostrar que semejante proceso era inherente al propio modernismo y que el aumento reciente de la cultura visual y mediática no es solo un suceso que ocurre en la cultura *per se*, sino que también se puede observar en la tecnología y en las fuerzas asociadas del mercado. Señalé, además, que la historia de la imagen y el ocularcentrismo como parte de nuestra civilización es muy larga. Aunque existen diferencias significativas entre el modernismo y el posmodernismo, pienso que ambos movimientos deberían ser vistos como parte del mismo proceso histórico global y de la era. La renovada iconoclasia teórica no disminuirá el impacto social, político y emocional de la imagen sino que simplemente permitirá que exista y que funcione de manera irreflexiva. Además, sería una simplificación injustificable la reducción de la cultura actual, debido a los presentes avances tecnológicos, a la imagen únicamente -olvidando la presencia igualmente importante, aunque menos perceptible, del sonido y el texto, e incluso de las características táctiles y espaciales de varias obras.

Las imágenes actuales, complementadas con sonido, no ofrecen un correlato teórico adecuado. En el pasado modernista, el discurso textual, ya sea el de la teoría o el de lo que Mario Praz describió como actividad crítica superdesarrollada (29), fue el punto de referencia final, donde las representaciones o simbolismos no-discursivos hallaron su evaluación y confirmación *reflexiva*, y por tanto, una forma de inclusión en el dominio del “arte”. Esta “traducción” (de una imagen, pieza de música, danza, etc.) a un *texto* lo elevó al nivel de la forma de simbolización modernista privilegiada -la del discurso lingüístico. Especialmente debido a su naturaleza efímera, las películas actuales usualmente evitan la fijación textual. Y aunque se pudiera hacer, ello en sí no tendría gran impacto, ya que la reflexión teórica se está transformando en una actividad fugaz sin gran repercusión social. Además, debido a que no se refieren predominantemente a una realidad existencial experimentada, sino a una hiperrealidad que nos ofrece la industria del entretenimiento, casi nunca surge la necesidad de teorizar sobre ello, excepto de manera muy general. Esta necesidad se reduce aun más por la sospecha que existe actualmente en torno a cualquier discurso totalizador. Mi respuesta a este dilema sería: necesitamos discursos totalizadores, ya que es la única manera de comprender el mundo y el lugar que ocupamos en él.

Las recientes tecnologías interactivas reemplazaron a la oposición marcada entre la palabra y la imagen con una gama cada vez más diseminada de datos sensoriales disponibles para nuestro consumo. Mientras un gran segmento de la industria del entretenimiento ofrece la hiperrealidad sólo para atraer la atención necesaria y alimentar lo imaginario con nuevos datos sensoriales, lo que se pudiera tildar de “arte auténtico” en el sentido modernista del término - independientemente de si existe como continuación de la tradición modernista o como fenómeno nuevo caracterizado por sus vínculos desintegrados entre el referente, el significante y el significado-, refleja de manera más profunda una

realidad social de reciente creación. Mientras se puede reivindicar tal arte como “auténtico”, la frecuente ruptura de la cadena de significados impide la fijación y totalización discursiva, colocando dicho arte a menudo en una posición efímera, como los productos de la industria del entretenimiento.

Como expresara anteriormente, para que el arte pueda desempeñar en el mundo desarrollado un papel similar al que ocupó durante el modernismo, es necesario, como condición previa, un nuevo mapeo cognitivo. Todavía está por ver si el arte, la cultura contemporánea (u otra cosa), puedan alcanzar este nuevo objetivo. Otro aspecto, quizás más pertinente, sería hasta qué punto es posible realmente un mapeo similar al que conocimos bajo el modernismo. Y además, ¿acaso puede el arte, bajo las actuales circunstancias, ofrecer un mapeo discursivamente articulado? Lo que parece casi cierto es que el arte actual, a pesar de sus múltiples semejanzas con el arte del pasado, es y continuará siendo profundamente diferente. Sin embargo, también se justificaría una afirmación similar al comparar, por ejemplo, el arte modernista con el del realismo.

Una de las características de la situación global contemporánea parece ser el efecto globalizador, la aparente similitud entre diferentes regiones del planeta. Aunque los mecanismos son similares, no debemos perder de vista las diferencias esenciales, especialmente cuando las similitudes sólo son aparentes. Por ejemplo: en 1993 y 1994 dos artistas rusos, Komar y Melamid, quienes habían comenzado, a principios del decenio de los setenta, un movimiento en la Unión Soviética que llamaron Sots Art, y que posteriormente emigraron a los Estados Unidos, realizaron allí una encuesta pública a fin de determinar qué tipo de pintura prefería el pueblo norteamericano. En lugar de proceder de la manera usual del modernismo, es decir, crear una pintura esperando que el público se adaptara a ella -que aceptaran esta pintura como obra de arte-, los artistas hicieron lo contrario. Sobre la base de los resultados que arrojó la encuesta, los artistas crearon las pinturas “más deseadas” y “menos deseadas” para distintos países: EE.UU., China, Holanda, Nigeria, etc. En la mayoría de las pinturas más deseadas debía aparecer un lago alrededor del cual estarían presentes animales salvajes, bailarines, Jorge Washington y otros iconos según el país. Los menos deseados fueron, no sorpresivamente, las pinturas abstractas. Y lo que resultó aún más asombroso fueron las observaciones de los dos artistas rusos en una entrevista:

Pregunta: ¿Cómo se les ocurrió la idea de realizar una encuesta?

Alexander Melamid: Fue la continuación del trabajo realizado durante los últimos años, es decir, tratar de ponernos en contacto con el pueblo de los Estados Unidos, de alguna manera penetrar en sus cerebros, tener una idea de cuáles eran sus deseos -es decir, para poder realmente participar de esta sociedad a la cual pertenecemos en parte y en parte no.

Vitaly Komar: Yo pienso que va más atrás. Recuerdo nuestro plan de crear

pinturas para los diferentes segmentos de la sociedad moscovita allá por el año 1977. En aquellos momentos, no habíamos pensado en una encuesta y luego, al emigrar, no pudimos realizarlas, pero queríamos demostrar que la sociedad soviética, a pesar de la propaganda del gobierno, tenía muchas contradicciones: que existían diferentes círculos e incluso clases; que a pesar de la revolución, no todos eran más o menos iguales. En los Estados Unidos, antes de obtener los resultados de la encuesta, pensábamos que tendríamos que pintar cuadros de acuerdo a los ingresos y la raza de las personas. Y lo que ocurrió, para sorpresa nuestra, fue que en una sociedad conocida por su libertad de expresión y libertades individuales, nuestra encuesta reveló cierta similitud de la mayoría. Después de destruida la ilusión utópica del comunismo, chocamos con la realidad virtual de la democracia. (30)

Lo que resulta sorprendente es que, contrariamente a la opinión general, se pudo observar esta similitud de gusto en la sociedad de Estados Unidos y no en la Unión Soviética -lo que pone en duda muchas de nuestras otras suposiciones respecto al modernismo y su cultura,

En algunos momentos durante mi charla, he inferido que existe una diferencia básica entre el rol y el lugar del arte -ya sea visual o no- en el mundo más desarrollado (lo que se denomina Primer Mundo) y en otras partes. Y ahora quisiera decir algunas palabras respecto a los efectos globales del giro pictórico o visual.

Es obvio que el mundo se encamina hacia una sola cultura global, donde podrían existir segmentos más o menos desarrollados o abiertos, pero que fundamentalmente, y con muy raras excepciones, funcionarían como parte de un todo integrado. Con esto no quiero decir que todos los segmentos desempeñarían, dentro de este marco global, un rol similar. Nada de eso. Lo que quiero decir es que la lógica de la actual cultura globalmente dominante es la de la sociedad global postindustrial, multinacional y posmoderna, en la cual existen solo algunos puntos blancos y al propio tiempo ciegos, como es el caso de Corea del Norte. Analicemos otro de estos puntos ciegos, a saber, Irán. Hace dos años, en una entrevista para la televisión iraní realizada durante mi visita a ese país, el periodista me preguntó si sería posible mantener a su país libre de las ideas posmodernistas -opción que obviamente favorecerían algunos funcionarios del gobierno. Le respondí que en cuanto tuvieran Internet, los estudiantes usarán *jeans* y tenis debajo del tradicional chador, todo ello sería indicativo de que el posmodernismo ya estaba dentro, y de moda.

Sin embargo, existe una diferencia esencial entre el Primer, Segundo y Tercer Mundo: todavía se le destina importancia al arte fuera del Primer Mundo. Es por ello que el arte y la cultura son tan importantes en países de menor desarrollo económico y es por eso que los artistas, escritores e intelectuales son muy respetados y sus opiniones aún poseen una relevancia no igualada por los intelectuales de occidente. Mi único temor es, de acuerdo con los modelos

establecidos por el capitalismo global, que la situación artística y cultural en esos países siga el destino de la cultura del Primer Mundo desarrollado.

Quisiera referirme a otro aspecto. He hecho omisión en mi charla, y por suerte también en la discusión de numerosos teóricos relativa al giro pictórico o visual, de un segmento crucial de la cultura contemporánea, incluida la visual: el sonido. Las innovaciones técnicas contemporáneas que conforman la “esencia” del giro visual o de lo pictórico, no sólo tienen que ver con las imágenes. Además de abarcar el texto o, en un sentido más amplio, el discurso, quisiera referirme al sonido. El sonido es el suplemento invisible y el vehículo auxiliar del significado de la imagen en movimiento, como lo es el subtítulo, su equivalente en el caso de las imágenes estáticas.

Consideremos el caso de los taquilleros filmes hollywoodenses mencionados anteriormente. ¿No es cierto que el sonido y los efectos visuales son los que crean esa integridad perfecta de lo real, los que crean la continuidad imaginaria del proceso del suceso, y la sucesividad de este último? El sonido no sólo anuncia literal y metafóricamente una secuencia visual, sino que añade otra dimensión de la veracidad (autenticidad) al efecto visual (proceso) de lo que denominamos filme, serie televisiva, video, etc. Me atrevería a decir que constituye la “cuarta dimensión” de una imagen en movimiento, ya que la tercera dimensión del filme solo permite una representación espacial. Para demostrar la veracidad de lo dicho anteriormente, si se baja el sonido de una película, inmediatamente nos daremos cuenta de que, aunque las imágenes son el vehículo del significado, gran parte del significado y de la veracidad/ autenticidad se pierden al no haber sonido.

El piano que acompañaba la proyección de las películas silentes fue una forma rudimentaria de dicho sonido -era obvio incluso para los primeros cineastas que el sonido introducía otra dimensión en el producto visual o creación artística conocido como cine. Este fenómeno cobra aún más importancia en la actualidad, ya que la creatividad auditiva es tan importante (por ejemplo, el sistema estéreo Dolby) como el resultado visual (y efectos), aunque menos perceptible.

Hay dos preguntas que quisiera traer a colación, y que generalmente están ausentes en muchas de las discusiones contemporáneas acerca del giro pictórico o visual -primero, ¿cuál es la especificidad del segmento visual de la obra audiovisual?; y segundo, ¿por qué casi no se ha analizado este aspecto en las numerosas discusiones recientes acerca del giro pictórico? Quisiera responder la segunda pregunta primero. Mi hipótesis es que o bien se ignoró el sonido o se le relacionó fundamentalmente con el discurso. Y debido a que gran parte del ocularcentrismo se basa, en teoría, en el discurso, en la mayoría de las discusiones teóricas acerca de la visualidad y el giro pictórico se consideró que el análisis de las diferencias entre el sonido y el discurso no era necesario -lo cual es grave, sobre todo porque es evidente que el sonido y el discurso, aunque este último se pueda transmitir a través del sonido, no son idénticos. La respuesta a

la primera pregunta, respecto a la especificidad de lo auditivo en lo audiovisual, es también hipotética. Pienso que el sonido en una obra audiovisual o en cualquier obra -y me referiré a este fenómeno, por falta de un término más adecuado, como “entidad”- se asemeja a lo que Ferdinand de Saussure, fundador de la lingüística estructural, denominó “imagen acústica”. Permítame citar un pasaje de dicha obra: “Le signe linguistique unit non une chose et un nom mais un concept et une image acoustique (El signo lingüístico no une un objeto con un nombre, sino un concepto con una imagen acústica).” (31)

Esta “imagen acústica” es, en parte, como explicara el editor del *Curso* de Saussure, una representación de los sonidos de una palabra determinada y, en parte, de su articulación. Lo que resulta fundamental para nuestra discusión es que la imagen acústica es creación de nuestra imaginación, de nuestro poder imaginativo. De manera que, al propio tiempo que se crea un sonido y se nos ofrece, también se transmite de forma tal que depende de nosotros su interpretación. Este proceso se realiza gracias a nuestros antecedentes culturales -especialmente en el caso del lenguaje- y gracias a pasadas experiencias y rasgos personales. ¿Acaso el efecto que produce en nosotros el sonido varía del efecto que producen las imágenes? Yo diría que sí, ya que el sonido requiere -igual que las palabras- de una mayor activación de los poderes de nuestra imaginación en comparación con las imágenes (por supuesto, me refiero a las imágenes figurativas). Al propio tiempo, el sonido transmite un potencial empático y propiedades que permiten dar lugar al poder cautivador de la música.

Al afirmar que la recepción del sonido requiere de la activación de nuestro poder de imaginación, quiero decir que requiere una capacidad similar a nuestra capacidad de imaginar no solo objetos concretos sino también el desarrollo de un pensamiento abstracto. Digo esto porque, como ustedes bien saben, desde la antigüedad -desde Pitágoras- se ha vinculado la música con las matemáticas y con el orden matemático. No es por casualidad que San Agustín definió la música como: “*Musica est ciencia bene modulandi*” (La música es la ciencia bien modulada). Al propio tiempo, sabemos que la música también puede ser algo muy distinto, algo más mundano, corpóreo y emotivo.

Ahora bien, los sonidos no solamente se traducen en la música y sus ritmos, sino que es posible vincular la música, de manera asociativa, con imágenes en movimiento y con los objetos o seres que representan. Esta dimensión auditiva sirve como complemento de la dimensión visual de lo audiovisual; además de la imagen visual, también percibimos la imagen auditiva o acústica. Ambas imágenes -es decir, las imágenes en movimiento- juntas producen un efecto perceptivo unificado en el cual una complementa a la otra. Y es justamente dentro de este marco que la desintegración posmodernista del signo en significante, significado y referente, adquiere un significado especial, ya que en las obras posmodernistas el vínculo entre los tres es estricto (sobre todo en el caso de los video clip contemporáneos) -lo mismo se puede expresar de la conexión entre lo acústico y las imágenes visuales.

Lo que quiero decir es que bajo las condiciones posmodernas, las imágenes acústicas comparten el destino de las imágenes visuales, a pesar que sus diferencias y similitudes no han sido suficientemente exploradas debido a la posición privilegiada de las imágenes visuales. Es posible apreciar las deficiencias del enfoque actual desde el mismo instante en que quitamos el sonido de nuestro televisor. Lo importante es no perder de vista que se trata de imágenes en movimiento, imágenes que se nos presentan como un proceso, un movimiento -al igual que el sonido y la música. Y esta característica es responsable del efecto antes mencionado, es decir, el efecto de la “perfecta integridad de lo real”. Las imágenes en movimiento son imágenes/sonido y, como resultado, somos susceptibles a su poder de alimentar nuestro imaginario y como consecuencia también pueden distorsionar nuestro entendimiento, ya que el sonido está lejos de ser un discurso lingüístico.

Si en la época del modernismo, el discurso se privilegió como forma de representación, en la actualidad este papel le corresponde a la imagen. El sonido *per se* existe entre ambos. Y como tal, no posee una posición o importancia especial, o esencia propia, aunque a menudo, y de forma conspicua, fortalece e incrementa una u otra forma. Por lo tanto, en el futuro debemos concederle mayor atención teórica a esta forma de expresión y a su realidad social.

Notas:

- 1.- Hans Jonas, *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology* (New York: Harper & Row, 1966), p. 135.
- 2.- Moshe Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea* (New York: New York University Press, 1992), p. 111.
- 3.- Citado en Sergiusz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts* (London: Routledge, 1993), p. 62.
- 4.- Martin Jay, “Scopic regimes of Modernity,” *Force Fields* (London: Routledge, 1993), p. 115.
- 5.- Cf. Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971).
- 6.- Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).
- 7.- Norman Bryson, *Vision and Painting. Logic of the Gaze* (New Haven: Yale U.P., 1983).
- 8.- Cf. ‘Scopic Regimes of Modernity’.
- 9.- Cf. Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (London: Penguin, 1983).

- 10.- W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), pp. 12-13.
- 11.- Ibid., p. 15.
- 12.- W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), p. 43.
- 13.- Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995), p. 12.
- 14.- Citado en *Scientific American*, December 1994, p. 10.
- 15.- Ver Jean-Luc Nancy, *Ego sum* (Paris: Aubier-Flammarion, 1979), pp. 12-13.
- 16.- Fredric Jameson, *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994), p. xii.
- 17.- Ver Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991), pp. 35-6.
- 18.- Ibid., p. ix. Dado que Jameson no está muy claro acerca de la naturaleza de esta “naturaleza”, se podría señalar que debemos ver la naturaleza no solo como un “referente”, por supuesto, mediado culturalmente, sino además, como que tal cultura ha sido transformada en “naturaleza”. Lo que esto significa puede ser ilustrado, por ejemplo, por la observación de Susan Buck-Morss de que “en el siglo diecinueve, Benjamin estaba diciendo que la ‘nueva naturaleza’ de la industria cultural había generado todos los poderes míticos de un ‘simbolismo universal’.” -Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), p. 255.
- 19.- Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 96.
- 20.- Jean Baudrillard, ‘Simulacra and Simulations’ (1981), in: *Selected Writings*, ed. and intr. by Mark Poster, (Cambridge: Verso, 1988), p. 168.
- 21.- Ibid. p. 170.
- 22.- Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 5.
- 23.- Ibid. p. 21. Es bastante obvio que aquí Jameson es tá de alguna manera siguiendo clandestinamente la teoría de George Lukács de *Historia y Conciencia de clase* (1924), porque ‘mapeo cognitivo’ también puede ser entendido como sinónimo de ‘conciencia de clase’.
- 24.- Martin Heidegger, “The Question Concerning Technology” (1953), *Basic*

Writings, ed. by David Farrell Krell (San Francisco: Harper, 1977), p. 297.

25.- Incluso probablemente más en los antiguos países socialistas de Europa, donde la literatura era el arte *por excelencia*.

26.- Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, p. 41.

27.- Cf. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990), esp. p. 373 *et passim*.

28.- Ver, por ejemplo, *Sociology of Postmodernism* (London: Routledge, 1990), de Scott Lash, donde el autor aplica la distinción de Lyotard de discurso y figura al modernismo y al posmodernismo, con el primero privilegiando lo discursivo, y el último, lo figurativo (y, por lo tanto, la imagen).

29.- Mario Praz, *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 216

30.- Jo Ann Wypijewski, "An Interview with Komar and Melamid", in JoAnn Wypijewski (ed.), *Painting by Numbers. Komar and Melamid's Scientific Guide to Art* (Berkeley: University of California Press, 1999), p. 8.

31.- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (edición crítica preparada por Tulio de Mauro), (París: Payot, 1980), p. 98 [130].

Ales Erjavec es Director de Investigación del Instituto de Filosofía de la Academia de Artes y Ciencias de Ljubljana y presidente de la Sociedad Eslovena de Estética. Entre sus libros, La ideología y el arte del modernismo (1988), Estética y teoría crítica (1995) y Hacia la imagen (1995).