



**Universidad de Chile**

Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado

"DEL MIRAR INDOLENTE".

Aparato, fantasma y subjetividad en el contexto de la imagen digital.

**Tesis para optar al grado de**  
Doctor en Filosofía

con mención en Estética y Teoría del Arte

**Doctorando**

Cristóbal Vallejos Fabres.

**Profesor Patrocinante.**

Rodrigo Zúñiga Contreras.

Proyecto de Investigación financiado por Conicyt.

Santiago, noviembre de 2017.

**A Camilo  
y a mi amada Montserrat,  
la niña de mis ojos.**

## **Agradecimientos.**

Quisiera agradecer de manera muy especial el apoyo brindado a esta investigación del Dr. Rodrigo Zúñiga Contreras, quién desde el año 2012 ha prestado atención a las divagaciones teóricas sobre el asunto de esta tesis. Las conversaciones sostenidas durante este muy extenso y exigente período reflexivo, contribuyeron de forma decisiva a la resolución de las múltiples y complejas problemáticas que fueron aconteciendo. La siempre presente exigencia de rigor intelectual y particular atención a la estructura conceptual, son cuestiones que sobrepasarán, con creces, el espacio de esta investigación. Rodrigo es el guía de esta labor y la orientación indispensable requerida a fin de no naufragar en la actividad del pensar.

Tengo que reconocer también las diversas aportaciones y disputas teóricas generadas en el marco del grupo de trabajo de poéticas digitales, especialmente a los compañeros de los diversos seminarios del Doctorado, Génesis Pérez, Tania Orellana, Carlos Araya, Teresita Rodríguez, Jorge Lorca, y un profundo agradecimiento a Valeria Radrigán quien, con su inmensa capacidad para compartir conocimiento y autores, supo contagiarme del ímpetu necesario para dar término a este arduo trabajo. También agradezco a mi amigo Rodrigo Vera Manríquez, Dr. en Historia y profesor de la escuela de Diseño de la Universidad de Chile quien, con sus certeros y actualizados comentarios, ayudaron a dar forma al escrito que aquí se presenta. Para todos ellos vaya mi profunda admiración, respeto y agradecimiento; he tenido la fortuna de toparme con mentes despiertas, inquietas y muy lejanas al egoísmo.

La realización de esta investigación doctoral ha significado el mayor de los desafíos intelectuales y académicos de mi vida. Considero que este esfuerzo, a ratos insoportable, desgastador y abrumador, ha servido para terminar por definir el rumbo del propio acontecer profesional.

A mis padres les agradezco la entrega de valores, la disciplina y el constante interés por el estudio. A mis suegros, la siempre dispuesta voluntad de ayudar en el proceso, cuidando a mi hija y permitiéndome dedicarme a terminar este desarrollo. A Paulina, mi esposa, por su fe inquebrantable en mi capacidad para dar término a este trabajo, apoyo que no he dejado de sentir en ninguno de los proyectos en los que me he embarcado. A mi pequeña hija, Montserrat, por renovar las fuerzas para terminar este escrito.

Finalmente quiero agradecer a Mecesus por el financiamiento del primer año de Doctorado, y a Conicyt, por la beca que terminó de cubrir tanto los tres años restantes, como así también el proceso de finalización de tesis Doctoral. Hubiera sido imposible llegar a esta instancia sin el financiamiento de ambas instituciones.

## Tabla de contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
1.-Consideraciones Iniciales.....	1
2.- Sobre la Idea.....	2
3.- Cuestiones metodológicas.....	5
4.- Trayecto propuesto.....	6
<b>Indicaciones al lector.....</b>	<b>10</b>
<b>Primera Parte.....</b>	<b>11</b>
<b>Esquema Número I.....</b>	<b>12</b>
<b>Sobre la huella barthesiana. Intimidad y Muerte.....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1: La inscripción Barthesiana.....</b>	<b>15</b>
1.1- La Intimidad, el tiempo y la muerte.....	15
1.2- Acerca de la sustancia fotográfica.....	20
1.3.- Acerca de la condición laminar.....	24
1.4.- Acerca de la <i>Mathesis singularis</i> .....	27
1.5.- Hacer, experimentar, mirar.....	29
1.6.- La vibración de la imagen.....	33
<b>Esquema Número 2.....</b>	<b>42</b>
<b>Capítulo 2: Lo mediano y lo Intenso.....</b>	<b>43</b>
2.1.- <i>Studium</i> como lo mediano.....	43
<b>Esquema Número 3.....</b>	<b>51</b>
2.2.- <i>El Puntazo</i> .....	51

<b>Segunda Parte</b> .....	66
<b>Esquema N° 4.-</b> .....	67
<b>Sobre la Imagen y su devenir digital.</b> .....	68
<b>Capítulo 3: Eídon e Imaginación.</b> .....	70
<b>3.1 El eídon platónico.</b> .....	70
<b>3.1a.- Eídon y Symplokén.</b> .....	78
<b>3.2.- Lo diáfano Aristotélico.</b> .....	81
<b>3.3.- La imagen sensible Cartesiana.</b> .....	84
<b>3.4.- Imaginación y aparatos.</b> .....	90
<b>Capítulo 4: Fantasma, tecno-imaginación y deseo: el sujeto contemporáneo.</b> .....	101
<b>Esquema N° 5.-</b> .....	103
<b>4.1.- Sobre el Fantasma.</b> .....	104
<b>4.2.- Consideraciones en torno a la Tecno-imaginación.</b> .....	107
<b>4.3.- Deseo-tecno-imaginación y sujeto.</b> .....	113
<b>4.4.- Deseo de libertad o la libertad del deseo.</b> .....	118
4.4.1.- El PID como lo otro. ....	125
<b>Esquema N° 6.-</b> .....	127
<b>Tercera Parte.</b> .....	128
<b>Imagen-tecnológica-digital: Poética y estructuración subjetiva.</b> .....	129
<b>Esquema N° 7.-</b> .....	131
<b>Capítulo 5: El advenimiento digital en la era del capitalismo tardío.</b> .....	132
<b>5.1.- (Nuevo) Mundo-digital.</b> .....	132
<b>5.2.- Emergencia de lo digital.</b> .....	140
<b>5.3.- La imagen no imaginada, aparatos y capitalismo tardío.</b> .....	146
<b>Esquema N° 8.-</b> .....	162

Esquema N°9.- .....	163
<b>Capítulo 6: La espectral presencia de lo digital.....</b>	<b>165</b>
<b>Particularidades de la “piel” digital.....</b>	<b>165</b>
<b>6.1.- La ITI en el arte: Lo espectral y lo ominoso. ....</b>	<b>168</b>
<b>6.2.- Redes e ITI: la cuestión de la desafección. ....</b>	<b>184</b>
6.2.1.- El espectáculo de lo trágico: La ITI como manifestación des-afectada.....	185
<b>Capítulo 7: Procedimientos de inmunización digital. ....</b>	<b>198</b>
<b>Esquema N° 10.- .....</b>	<b>198</b>
<b>7.1.- Aparatos y subjetividad. ....</b>	<b>200</b>
<b>7.2.- Subjetivación y Digitalidad: más allá del dolor está la imagen.....</b>	<b>210</b>
<b>7.3- Sujeto inmunizado/ digitalización del ego postmoderno. ....</b>	<b>221</b>
<b>7.4.- Seres de Luz: de la inmaterialidad a la anestesia.....</b>	<b>228</b>
<b>Conclusión. ....</b>	<b>237</b>
Referencias Bibliográficas: .....	257
Webgrafía: .....	265
Películas y Documentales: .....	270

### Índice de imágenes.

N° Imagen	Título y Referencia	Pág.
1.	Anemone, Visualización de datos (reversible), Benjamin Frey, 2008.	<b>97.</b>
2.	Dorothea, 2001, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://lorettalux.de/selected-works/">http://lorettalux.de/selected-works/</a> (consultado, Marzo, 2014).	<b>175.</b>
3.	Megumi, 2001, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://lorettalux.de/selected-works/">http://lorettalux.de/selected-works/</a> (consultado, Marzo, 2014).	<b>176.</b>
4.	The Rosegarden, 2001, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://lorettalux.de/selected-works/">http://lorettalux.de/selected-works/</a> (consultado, Marzo, 2014).	<b>177.</b>
5.	The Bride, 2003, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://lorettalux.de/selected-works/">http://lorettalux.de/selected-works/</a> (consultado, Marzo, 2014).	<b>179.</b>
6.	Martha, 2004, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://lorettalux.de/selected-works/">http://lorettalux.de/selected-works/</a> (consultado, Marzo, 2014).	<b>180.</b>
7.	The Walk, 2004, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://lorettalux.de/selected-works/">http://lorettalux.de/selected-works/</a> (consultado, Marzo, 2014).	<b>183.</b>
8.	Boy in the yellow pullover, 2004, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://lorettalux.de/selected-works/">http://lorettalux.de/selected-works/</a> (consultado, Marzo, 2014).	<b>184.</b>
9.	The Wanderer, 2003, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://lorettalux.de/selected-works/">http://lorettalux.de/selected-works/</a> (consultado, Marzo, 2014).	<b>187.</b>
10.	Fotograma video disponible en youtube (usuario Royar OFFTV), Mayo, 2014, Fuente del video [en línea]	<b>190.</b>



	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZahMTNsVKzE">https://www.youtube.com/watch?v=ZahMTNsVKzE</a> (consultado, Mayo, 2014).	
11.	Paulina Palma, Incendio de Valparaíso, 2014, Fuente de la imagen [en línea] <a href="http://www.lacuarta.com/noticia/habla-la-juven-de-la-foto-mas-polemica-del-incendio-en-valparaiso/">http://www.lacuarta.com/noticia/habla-la-juven-de-la-foto-mas-polemica-del-incendio-en-valparaiso/</a> (consultado, Abril, 2014).	<b>191.</b>
12.	Imagen extraída de Facebook, Abril, 2015, Fuente de la Imagen [en línea] <a href="http://www.chvnoticias.cl/lo-mejor-de-internet/sera-una-broma-aparece-selfie-de-volcan-calbuco-similar-a-la-de/2015-04-24/105816.html">http://www.chvnoticias.cl/lo-mejor-de-internet/sera-una-broma-aparece-selfie-de-volcan-calbuco-similar-a-la-de/2015-04-24/105816.html</a> (Consulta, Abril, 2015).	<b>192.</b>
13.	Imagen Calbuco, 2015, Fuente de la Imagen [en línea] <a href="http://www.soychile.cl/Puerto-Montt/Sociedad/2015/04/22/318006/Intenso-troleo-por-la-foto-de-un-hincha-con-la-bandera-de-Colo-Colo-cerca-de-la-erupcion-del-Calbuco.aspx">http://www.soychile.cl/Puerto-Montt/Sociedad/2015/04/22/318006/Intenso-troleo-por-la-foto-de-un-hincha-con-la-bandera-de-Colo-Colo-cerca-de-la-erupcion-del-Calbuco.aspx</a> (Consulta, Abril, 2015).	<b>193.</b>
14.	Fotograma video disponible en youtube (usuario John Furman) Agosto, 2015, Fuente del Video [en línea] <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wnuCQ_nht0U">https://www.youtube.com/watch?v=wnuCQ_nht0U</a> (Consulta, Agosto, 2015).	<b>194.</b>
15.	E.2: Fotomontaje digital 100x 100, impresión gliceé, Cecilia Avendaño, 2014.	<b>197.</b>
16.	E.5: Fotomontaje digital 100x 150, impresión gliceé, Cecilia Avendaño, 2014.	<b>198.</b>
17.	Respiración 17, Serie Blow: Fotomontaje digital 150x 150, impresión gliceé, Cecilia Avendaño, 2010	<b>200.</b>
18.	Fotograma capítulo 1 de la tercera temporada de Black Mirror.	<b>209.</b>
19.-20.	De la serie Yoloocausto, Sahak Shapira, 2017.	<b>212- 213.</b>
21.	Aylan Kurdi, “niño sirio”, 2015.	<b>223.</b>

22	Selfiés con delfín, Buenos Aires, 2016.	<b>224.</b>
----	---	-------------

## Resumen.

En la presente investigación nos proponemos reflexionar sobre el vínculo existente entre el devenir digital de la imagen y la nueva articulación de la dimensión fantasmática del sujeto. Analizamos las imágenes-tecnológicas-informáticas con relación al grado de incidencia que tienen sobre la configuración de la subjetividad contemporánea y las reconocemos como manifestaciones o productos de las reglas impuestas por el programa tecnológico digital.

Este proceso de configuración subjetiva da por resultado un tipo particular de sujeto que hemos decidido comprender bajo la extensa fórmula *sujeto-(neo)narciso-funcionario-inmunizado*: un sujeto que *afirma su ser en virtud de su aparecer* (digital) en el contexto de las redes sociales; un sujeto que se encarga (siempre y en todo lugar) de *realizar las virtualidades del programa-informático-digital*, y también un sujeto (*ser de luz*) que se instala desde un nuevo *sensible-informático* en donde el ámbito de afectación individual emerge como instancia permanentemente mutable y profundamente difusa. Nuestro trabajo indaga, de esta manera, la configuración de *un mirar indolente* propio del sujeto antes anunciado.

Este trabajo se moviliza desde el carácter imperativo que determina cualquier estética del aparecer digital, la cual debe considerar de manera constante y persistente, las condiciones de producción desde donde se opera esta variabilidad ontológica del aparecer en el contexto del hiper-medio digital y que acaba por determinar las coordenadas de articulación de un tipo particular de subjetividad contemporánea.

## Introducción.

### 1.-Consideraciones Iniciales.

La presente investigación surge desde el asombro frente a los modos cómo, en torno a la producción y circulación de la imagen en el contexto digital, se van estructurando, modulando y transformando las características del sujeto contemporáneo. Dicho asombro está dado por la cercanía y familiaridad con las que múltiples imágenes, permanecen disponibles a la mirada cotidiana. A la par de este fenómeno nuestro trabajo hace ingresar en este ámbito de lo asombroso, la cantidad abismal de aparatos tecnológicos-digitales operados por cada uno de nosotros, componiendo así un universo de artefactos entre los que el “teléfono inteligente” se presenta como icono material de dicha profusión.

Nuestro escrito consiste en reflexionar a partir de estos fenómenos mencionados; indagar respecto de las transformaciones del estatuto estético-filosófico de la imagen al interior de aquello que hemos dado en llamar revolución digital; así también nos disponemos a reflexionar, en conjunto con el lector, acerca de las alteraciones que para la vida de los sujetos contemporáneos supone la presencia exponencial de los aparatos tecnológicos antes señalados. Nuestro trabajo consiste en el despliegue de un pensamiento relacional en base a tres puntos fundamentales: *los aparatos, el sujeto y la imagen*. Confiamos en que al interior de las múltiples relaciones y tensiones que esta tríada conceptual contiene, es posible hacer emerger nociones nuevas tendientes a proporcionar elementos de orientación, que permitan ubicarse desde un espacio crítico frente a la desproporcionalidad impuesta por la visualidad ampliada en el orden de lo digital.

Es debido a esto que hallará el lector en lo que sigue un trayecto teórico no siempre directo, sino que más bien recursivo; esto es así toda vez que consideramos como necesario el aseguramiento reflexivo de argumentos anteriores al momento en el que realizamos el pensamiento; no se trata de

realizar una revisión de los hitos fundamentales de la filosofía; más bien nos proponemos indagar en postulados clásicos y modernos, con el fin de extraer de ellos los insumos necesarios para articular una postura crítica y reflexiva actual, sobre una temática tan presente como dinámica y variable, devenida del tercer gran hito en la historia del hombre, es decir, la revolución digital.

Somos conscientes de los problemas que un trabajo como el que introducimos puede encontrar en su camino; estos están dados principalmente por la celeridad, tan implacable como inacabable, de los procesos de transformación material a manos del despliegue tecnológico. Así, el tiempo de comprender, de reflexionar acerca del fenómeno en cuestión, parece destinado a la demora, al aplazamiento, por no contar con las planicies propicias para el detenimiento exigido por el pensar. Las cosas cambian tan rápido que el pensamiento al respecto comparece como un ejercicio tan exigente como incompleto, condición resultante a raíz de la velocidad de aceleración, entendida como característica fundamental de la transformación del mundo a manos de la revolución digital.

En este escenario, reflexionar filosóficamente bien puede comprenderse como el despliegue de un pensamiento que atendiendo a la dimensión estética del mundo actual permite la emergencia de un discurso crítico-político que sirve a la ubicación del propio estatuto del sujeto tardo-moderno.

## 2.- Sobre la Idea.

La realización de un argumento filosófico, capaz de dar cuenta del estatuto problemático de nuestro contexto contemporáneo, se articula en este espacio como un requerimiento implícito y (auto)impuesto comprendido como matriz generativa del acercamiento teórico. Un acercamiento otorgado por la condición de usuario cotidiano de los aparatos tecnológicos y sus plataformas de producción-difusión, cuestión que cercena cualquier ánimo de distanciamiento respecto del fenómeno que analizaremos. Es más, y esto sea

tomado por el lector como una hipótesis primaria en este desarrollo, confiamos en que la posibilidad de emergencia de la reflexión respecto al fenómeno de la imagen digital, sus aparatos y redes, es el resultado más o menos diferido, del accionar específico de aquello aludido; solo luego de ser usuario es posible la derivación subjetiva en torno a lo reflexivo. Operamos los aparatos sin necesidad de comprenderlos en su funcionamiento; sabemos maniobrar con ellos al interior del abanico espacio-temporal prefigurado ya en sus programas. En este sentido nuestro ejercicio reflexivo debe ser entendido como un movimiento de retracción, más que de anticipación; debe ser comprendido como una pausa impuesta al constante devenir tecnológico, más que como movimiento de aceleración programático. Observará el lector, en lo que sigue, los esfuerzos realizados en torno a intentar comprender aquello ya acontecido, tras la marcha incesante de las transformaciones tecnológicas-digitales del mundo.

Es gracias a estas consideraciones, que podemos articular la hipótesis central de nuestro trabajo de tesis doctoral:

- **que la profusión exponencial de imágenes-tecnológicas-informáticas<sup>1</sup>, entendidas como materializaciones de las lógicas del programa-informático-digital<sup>2</sup>, han contribuido a la conformación de una subjetividad inmunizada<sup>3</sup>, en la que el**

---

<sup>1</sup> Imágenes-tecnológicas-informáticas, es la fórmula conceptual pensada para efectos de precisar, del mejor modo posible, la particularidad de la manifestación visual propia del universo digital. Esta particularidad tiene que ver con el aparecer (desencarnado) de lo digital, producto de operaciones tecnológicas (realizadas por aparatos tecnológicos-digitales), estructuradas desde la lógica informática (orientado por las reglas del programa informático). Al interior del desarrollo de la tesis, se encontrará tal fórmula abreviada tras las siglas ITI, a fin de optimizar los procesos de economía escritural que, un trabajo como la aquí presentada demanda.

<sup>2</sup> De igual forma, y por los mismos motivos arriba expuestos, la fórmula conceptual programa-informático-digital, aparece abreviado PID.

<sup>3</sup> Con esta noción, "subjetividad inmunizada", pretendemos aludir a un tipo particular de subjetividad que, perfilándose al interior del contexto actual, exhibe rasgos de des-afección para con lo que acontece en su entorno próximo, como así también, para con aquello que le acontece a otros sujetos. El elemento de inmunización, que recibirá especial atención hacia el final de esta tesis, permite comprender, desde una primera aproximación, la estructural impavidez del sujeto frente a lo que acontece, relevando en ello, el acontecer relativo a la dimensión trágica de la experiencia del mundo, derivándola como instancia de consumo espectacularizado de todo lo que comparece en términos de manifestación visual digital. Esta inmunización, deberá ser comprendida como el proceso devenido del

***sujeto-neo-narciso-funcionario*<sup>4</sup> se constituye como su mejor exponente.**

Esta corazonada inicial responde a la visualización del grado de vinculación-dependencia, que la dimensión material de la existencia tiene en relación las demás instancias de desarrollo humano.

Desde nuestra hipótesis central se derivan otras más específicas:

1.- que resulta posible, desplazando el argumento barthesiano, pensar en la posibilidad de emergencia de un *punctum-digital*, tensionando, de esta manera, la condición *sine qua non* arraigada en la problemática categoría del pensador francés en torno a la imagen fotográfica, a saber, la preeminencia del *noema* barthesiano, en relación a la emergencia del *punctum*.

2.- que las imágenes-tecnológicas-informáticas, provocan la emergencia de requerimientos de actualización que permitan (re)pensar el estatuto ontológico de la imagen, la desaparición del estatuto de lo fotográfico y la rearticulación del estatuto representacional al interior de nuestro contexto de producción tardo-moderno.

3.- que toda estética del aparecer digital debe desplegarse siempre atendiendo a las instancias de producción que hacen emerger este tipo particular de aparecer.

---

acostumbramiento a un régimen de visibilidad absoluto en el que la no mostración, comparece como lo imposible.

<sup>4</sup> Con la noción de sujeto-neo-narciso-funcionario, perseguimos establecer, de la manera más precisa que nos sea posible, las características del sujeto resultante luego de las operaciones realizadas por el programa informático digital. Esto último, se presenta como un desplazamiento proveniente de la reflexión de Villem Flusser quién, como es de esperar, recibirá una importante atención al interior del tramo final de este escrito. La condición de sujeto-neo-narciso-funcionario (del programa informático) dice relación con la combinatoria suscitada frente a la irrupción de la primacía de la apariencia en el contexto de las R.R.S.S: pensamos en una estructura (el sujeto) dependiente de lógicas de afirmación social operantes en el contexto digital, centradas en su dimensión egótica (neo-narciso), que responde a reglas implícitas que configuran el espectro de lo posible determinado por el programa-informático-digital (PID).

4.- que la asimilación masiva de los modos de producción-almacenamiento-distribución de las imágenes-tecnológicas-informáticas, debe ser leído en términos políticos como la modulación contemporánea de un tipo de poder específico, representado por el programa-informático, el cual se proyecta en directa relación con el meta-programa económico, tal y como lo pensara Flusser (1990).

Anticipará el lector que cada una de estas hipótesis derivadas, responde a una especificidad reflexiva en torno al problema construido: se va desde la indagación particular de la propia ITI, hasta la consideración general del estado paradójico en el que se encuentra el sujeto en la actualidad: el padecimiento del efecto programador en el sujeto (en su dimensión inconsciente, por ejemplo) de los aparatos programados por el humano<sup>5</sup>. En este sentido cuestiones como la libertad y deseo del sujeto reciben en este escrito una detenida atención.

### 3.- Cuestiones metodológicas.

La naturaleza de este encargo académico impone la utilización de una metodología cualitativa desde donde se persigue la producción de conocimiento crítico, novedoso y autoral, en relación con la problemática propuesta. Por esto, nuestro método se ajusta a los parámetros contenidos en la hermenéutica crítica, comprendida como el esfuerzo por establecer puentes reflexivos entre el fenómeno de la irrupción digital, la proliferación de aparatos tecnológicos-digitales, la transformación ontológica de la imagen, y la reconfiguración de la instancia fantasmática del sujeto contemporáneo. Tendrá muy presente el lector la naturaleza del objeto de estudio que anima esta

---

<sup>5</sup> Haciendo eco de una inquietud flusseriana, planteamos con esto el efecto de recursividad que la inventiva, la creatividad y la imaginación humana han tenido respecto de sus propias creaciones que, desplegándose en el universo de la informatización, han conseguido realizar -de manera radical- el ideal de autonomización de los aparatos, en lo que respecta a la intervención de la acción humana. Asistimos a un inquietante proceso de liberación del producto respecto de su productor.



investigación: de características móviles, y a ratos vertiginosamente inasible, la ITI comparece como un terreno en construcción, del cual apenas hemos alcanzado a esbozar un número acotado de variantes relativas su marcado índice de complejidad. Esto último, la condición móvil del objeto, su índice de transitividad, ha exigido a su vez una dinámica discursiva dispuesta a adaptarse: es así como se encontrará en el análisis que sigue, posibilidades discursivas y críticas provenientes de la filosofía, el psicoanálisis y la sociología; estos puntos confluyendo desde la especificidad de nuestro argumento, son considerados en tanto que instancias reflexivas que proporcionan vías de abordajes diversas en consonancia con la voluntad de esta investigación, arraigada en el ánimo interdisciplinar que reconocemos como el más propicio a la hora de elaborar un discurso filosófico-estético, capaz de mantenerse en el camino pedregoso del acontecer digital en términos visuales.

Como es de prever, el levantamiento de fuentes bibliográficas se articula como la técnica primordial al interior de este desarrollo. La utilización de fuentes electrónicas, el estudio y presentación de ITI provenientes tanto del ámbito cotidiano como del espacio propio de la práctica de arte contemporánea, también son instancias suficientemente visitadas.

#### 4.- Trayecto propuesto.

Nuestra tesis doctoral se propone en base a la siguiente estructura: Una primera parte dedicada de manera integral a la reflexión en torno a los postulados barthesianos acerca de la fotografía. Aquí nos movemos detenidamente y casi de manera exclusiva, en el texto *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía* (Barcelona, 1990), y con especial énfasis en las tensiones generadas a partir de la formulación de las categorías de *studium* y *punctum*, que para Barthes vienen a definir el espacio de la fotografía. Nuestras consideraciones al respecto son realizadas siempre con vistas a la particularidad del aparecer digital: es por esto que no debe esperar encontrar

el lector, en esta primera parte una revisión acuciosa y pormenorizada de la multiplicidad de elementos que armarían algo así como una teoría barthesiana de la fotografía; en todo caso, el lector sabrá reconocer la disposición estratégica que Barthes tiene en el escrito, la que tiene relación con la notable construcción de un modo de comprensión y relación del sujeto con lo visual producido por un aparato técnico. Nos interesa de Barthes la singularidad de su propuesta receptiva en torno a lo fotográfico; y es desde ahí donde comenzamos a figurar el ámbito de tensiones que tal formulación implica al momento de pensar un aparecer que no siendo ya el fotográfico, impone consideraciones distintas a la dominante en el régimen analógico del aparecer.

Una segunda parte de nuestro trabajo de investigación tiene que ver con la reflexión en torno a las consideraciones clásicas y modernas del concepto de imagen. Nuevamente utilizamos para tal propósito solo algunos elementos insertos en los postulados canónicos relativos al fenómeno de nuestro interés. Es así como encontrará el lector referencias que van desde Platón a Descartes, deteniéndose en Aristóteles como meseta ideal para pensar el grado de relación que la noción de lo diáfano tiene con el (hiper)medio digital. Nos interesa comprender de buen modo la forma en como el concepto de imagen sugiere un estado de producción determinado, reforzando una de las consideraciones que alientan este desarrollo, la cual tiene que ver con la íntima vinculación entre ideas y estado material del contexto. En paralelo a esta lógica de comprensión, el lector, avanzando en esta segunda parte, arribará a las consideraciones actuales que desde el ámbito filosófico-estético podemos formular en torno al aparecer digital, cuestión de la que nos sabremos ocupar más adelante. De esta manera problemas como el estatuto de la imaginación del sujeto al interior del contexto antes mencionado, serán abordadas como problemáticas complejas a la vez que productivas, en virtud de señalar la condición de movilidad con la que se debe evaluar el aparecer de la imagen según el contexto.

Hacia el final de esta segunda parte el lector experimentará un giro argumental, dado por la aparición de algunos puntos extraídos desde el

psicoanálisis clásico y su derivación lacaniana. Nuestro acercamiento a los postulados analíticos está atravesado por la especificidad: nos interesa mayormente el concepto de fantasma, de deseo e imaginación, todas instancias que constituyendo al sujeto reciben una decidida cuota de alteración frente al despliegue del fenómeno del aparecer digital. Finalizando esta parte alcanzamos a considerar, ligado siempre a esta perspectiva interdisciplinar, problemáticas en torno a la libertad de acción e imaginación del sujeto al interior del contexto del (hiper)medio digital.

En la tercera parte de nuestro desarrollo nos dedicamos a indagar la relación existente entre el fenómeno analizado y el capitalismo en su fase tardía, sobre todo en lo que dice relación a la imagen que siendo imaginada por los aparatos se articula como un modo de subjetivación acorde a las demandas políticas del modelo económico.

El capítulo sexto reflexiona sobre las particularidades de la ITI al interior del campo del arte contemporáneo, considerando estas estrategias de producción como insumos importantes al momento de realizar la formulación de una estética del aparecer digital.

En el capítulo séptimo y final de esta tesis desplegamos la reflexión en torno a las consecuencias derivadas de lo que hemos dado en llamar “procedimientos de inmunización digital” considerando, antes que nada, el impacto de la ITI como resultado del Programa Informático Digital<sup>6</sup>, tienen para la construcción de la propia imagen del sujeto contemporáneo, comprendida como el modo particular de relación del *sujeto-neo-narciso-funcionario* con el mundo en su más amplia y vasta generalidad.

---

<sup>6</sup> La fórmula Programa Informático Digital (en adelante PID) busca señalar la condición programática específica, desde donde derivan las diversas operaciones digitales a las que atenderemos en esta investigación; la fórmula también busca evidenciar que el PID, bien puede ser comprendido como “el espacio de lo posible”, reconociendo que sólo al interior de aquellos márgenes, más o menos difusos, la experiencia de la libertad de elección puede emerger como valor mistificante de las decisiones de los sujetos. En síntesis, con la abreviación PID, buscamos enfatizar el grado de especificidad que el programa informático establece con relación al “abanico de posibilidades” por donde se mueve el sujeto, elemento del todo atendible a la hora de reflexionar en torno al concepto de libertad al interior del contexto digital.

Confiamos en que esta hoja de ruta sirva al lector como una correcta anticipación de aquello porvenir, y que además reúna las características necesarias para ser comprendida como una manifiesta invitación a la lectura constructiva de este escrito.

## **Indicaciones al lector.**

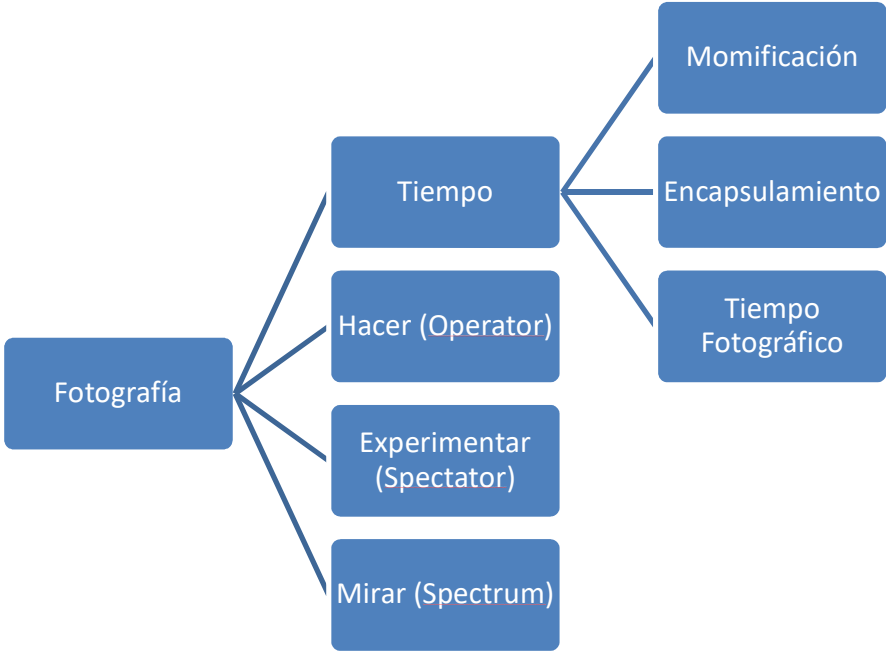
Atendiendo al carácter recursivo de buena parte del argumento de nuestra tesis doctoral, es que hemos decidido incluir, con el afán de señalar el camino por recorrer, o sintetizan el trayecto ya realizado, algunos mapas conceptuales que grafican los puntos más sensibles del trabajo. De esta manera el lector podrá volver a ellos cada vez que lo estime conveniente.

También encontrará el lector una serie de siglas en la escritura, las cuales no persiguieron un objetivo distinto que el de dinamizar la escritura y agilizar la lectura de los argumentos. Algunas de las siglas más utilizadas son:

1. I.F = Imagen Fotográfica.
2. ITI = Imagen-tecnológica-digital.
3. PID= Programa-informático-digital.

## **Primera Parte.**

**Esquema Número I.**



## Sobre la huella barthesiana. Intimidad y Muerte.

*El deber de la fotografía es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes (...)  
Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!*

Charles Baudelaire, el público moderno y la fotografía.

¿Por qué iniciar el desarrollo de una tesis sobre el aparecer digital recurriendo a las nociones barthesianas sobre la fotografía?, ¿cómo entender el carácter necesario de hablar de lo digital comenzando en lo analógico?, ¿qué es lo que está presente en Barthes y es reconocido aquí como un inmejorable punto de inicio?

Diremos que la elección está justificada por el acercamiento no fotográfico de Barthes al acontecimiento fotográfico; lo que nos interesa del análisis barthesiano, tiene que ver con la experiencia ante la foto, tiene que ver con la gradualidad experiencial del sujeto ante la fotografía. Como testigo excluyente de aquello que pasó, la imagen fotográfica para Barthes es la materialización de una existencia congelada en el tiempo; realizando una actualización incansable la foto promete salvar a lo existente del olvido, anuncia la recuperación de un pasado que, de no quedar inscrito por la luz y la máquina, se expone a la certidumbre de la desaparición.



La fotografía en Barthes es huella, la marca de una acción (fotoquímica) pretérita posible de ser visitada en su ya no más; es un producto extraño pues da la posibilidad de relacionarse con fantasmas, capturados para siempre a partir de la plasmación de trazos lumínicos que dan cuenta de un tiempo otro, distante (siempre distante) del momento de su visualización. La fotografía trabaja como el médium: reconecta el más acá con el más allá: del espacio de acá, nosotros, expectantes por el posible acontecimiento del milagro existencial; del espacio de allá, el tiempo irresolublemente agotado por la contingencia sin sentido del pasar de lo que pasa. La fotografía (re)conecta estos dos ámbitos, el del presente y el del pasado y vuelve actual (vuelve a la vida) aquello olvidado (y en ese sentido muerto).

Esta dinámica de (re)conexiones es la que exploraremos en lo que sigue; la reflexión sobre la supervivencia del pasado en el espacio abierto por el despliegue técnico de la cámara fotográfica, además del grado de vinculación que está característica tiene en el accionar anímico del sujeto enfrentado al aparecer técnico de la imagen.

Confiamos en que, para el lector, una vez finalizada la revisión de esta primera parte, el grado de necesidad de iniciar el trabajo con esta preocupación barthesiana, adquiera el sentido que en estos momentos puede resultar escurridizo.

Reconocemos en Barthes una forma de leer la influencia de los aparatos en la economía psíquica del sujeto (categorías de *studium* y *punctum*, particularmente) que nos resulta tan interesante como conveniente, al momento de construir la superficie teórica desde la que nos movilizaremos al encuentro de la problemática devenida del aparecer digital.

## Capítulo 1: La inscripción Barthesiana.

### 1.1- La Intimidad, el tiempo y la muerte.

Para Roland Barthes la fotografía bien puede ser asumida como una actividad eminentemente íntima. En ella el tiempo se presenta encapsulado, coronando la silueta mortuoria de aquello que comparece ante nosotros como efigie, es decir, como rastro, como huella de una existencia anterior. En tanto que tal la fotografía además señala un cierto espacio en donde el objeto capturado coexistió con su matriz temporal; de ella y de él, la imagen fotográfica da testimonio, aunque solo lo haga como recordatorio de su 'ya no más', como recordatorio del carácter inexpugnable de la pérdida, como señalamiento invariable de lo distante; la fotografía tal y como la piensa Barthes, es el resultado de una operación mecánico-química en donde se representa, es decir se acerca, no solo lo representado sino que todo el mundo que sirvió de marco para el desarrollo de aquella existencia mostrada en la imagen; acerca aquello representado pero solo en tanto que imagen; generalmente, y ahí residiría buena parte de la potencia emotiva de la fotografía en Barthes, la indagación sobre la dimensión referencial de aquello representado anuncia no solo la fragilidad de esa cercanía, sino que anuncia un revocar progresivo, es decir, hace sentir la distancia del despliegue del paso del tiempo y de la historia. Así la fotografía puede ser entendida como una operación que acerca una lejanía irrevocable, insalvable, pues es la muerte la que separa ambos polos; es el tinte melancólico que está presente en la reflexión sobre la fotografía realizada por Barthes, el que estamos circundando aquí, es decir, el acto fotográfico como un acto melancólico. Melancolía que se hace patente en la presentificación de lo referido por la imagen fotográfica: aquello alguna vez estuvo ahí, en ese tiempo y en ese espacio del cual ahora solo tengo la huella fotográfica que lo atestigua; la imagen se articula como testigo de la potencia de borradura que el tiempo imprime sobre los diversos elementos referenciales; esta imagen entonces, siguiendo la huella reflexiva

barthesiana, será pensada como huella de la operatoria victoriosa de la muerte sobre los cuerpos.

La cámara Lúcida (Barthes 1990<sup>7</sup>) aparece para nosotros como un texto trazado por la intimidad. Desde allí Barthes enuncia su teoría de la fotografía, o mejor, su reflexión en torno “*al tiempo interrumpido, a la plasmación de lo que fue*” (Barthes 1990: 20). Movilizado por aquella intimidad, de la que Barthes es feroz defensor, el texto bien puede comprenderse como un esfuerzo reflexivo respecto del tiempo, comprendiéndolo como aquello que proporciona sentido al pasar de lo que pasa. La gran nota de la fotografía barthesiana es una nota sobre el tiempo, sobre su paso, sobre lo que deja tras suyo, pero por, sobre todo, de lo que en ausencia física puede seguir manifestándose en tanto que imagen fotográfica, en tanto que testimonio irrecusable de aquella existencia que ha debido cesar. Esto último, si bien no es una exigencia dentro de la óptica barthesiana, si resulta del todo atendible cuando es aquel cese el que le otorga valía a la fotografía. Podríamos incluso decir su esencia: lo esencial a la fotografía pensada por Barthes, es aquella desaparición que le proporciona a la imagen fotográfica, razón de existir. La imagen fotográfica está allí para atestiguar que eso que en ella aparece, alguna vez, también estuvo. La imagen fotográfica alcanza su grado de plenitud al tiempo en que su referente ha desaparecido, ha cesado; el grado de desaparición de aquello referido por la imagen se liga, inexorablemente, al paso del tiempo: Barthes piensa el tiempo<sup>8</sup>.

En el acto fotográfico sobre el que indaga Barthes prepondera la capacidad de resguardo de la que es poseedora la imagen fotográfica: la foto, resguarda una presencia que, diremos, está más allá de los avatares del paso del tiempo, una presencia inmutable al trafago cotidiano aun cuando adquiere

---

<sup>7</sup> Del original Barthes, Rolland: La Chambre Claire. Note sur la photographie. Paris: Cahiers du cinéma / Gallimard /Seuil, 1980.

<sup>8</sup> O, mejor dicho, piensa el modo de desbaratarlo, en la medida en que cree encontrar en la fotografía, una posibilidad de escape a los designios inmediatos del transcurso temporal; la fotografía es la manera de retener, al menos como imagen, aquello imposible de ser detenido. Barthes piensa el tiempo en el momento en que trata de resistir a su efecto.

sentido de éste. Presencia resguardada del paso del tiempo y destinada a cierta eternidad; eternidad prometida al margen de la estructura fugaz de la cual la imagen extrae su reverberar, que es su vibración. Al interior del mundo analógico de las reflexiones barthesianas, la imagen fotográfica es la manifestación inseparable de eso referido ella: allí se ubica lo esencial de la imagen fotográfica, en ese carácter obstinado del referente de marcar e insistir, perpetuamente, en no pasar, en no ceder al paso del tiempo. Es sobre la pervivencia del referente de lo que nos habla la imagen fotográfica barthesiana. Esta pervivencia más o menos intensa, también adquiere carácter testimonial (no hablamos de la función testimonial que hecha luz sobre la certidumbre de la existencia de un referente específico); sostenemos aquí que la naturaleza testimonial en Barthes está ligada a una certidumbre general más ampliada, que tiene que ver con la voluntad de testimoniar la ferocidad del trabajo de ausentamiento del tiempo. Si el tiempo todo lo borra, entonces será trabajo de la imagen fotográfica dar muestra de aquello, no de la desaparición de tal o cual instancia referente, si no de la desaparición en tanto que amenaza, en tanto que asechanza de desaparición del propio referente y su significado, que en cualquier caso son elementos nucleares de una amalgama indisoluble.

La fotografía trata del tiempo, no tanto de su congelamiento, de su detención, sino que, antes que nada, de su eterna lucha contra la amenaza de la desaparición, que no es otra cosa que el producto (in)deseado del propio tiempo. La forma de obtener la victoria al interior de esta lucha tiene mucho de concesión: la imagen no intenta disputarle al tiempo la seguridad de su victoria; la única victoria a la que puede aspirar la imagen al interior de esta disputa tiene que ver con encapsular al referente dentro de un tiempo que, difiere estructuralmente del tiempo que lo ha dejado en el pasado. La fotografía, tal y como la piensa Barthes, fija en sus adentros la imagen momificada de aquello que es referido; la fotografía trabaja no con lo eterno, sino que con aquello que está más allá del tiempo, más allá de la acción de desaparición que configura la esencia del tiempo. Así nos enfrentamos a sendas presencias instaladas

más allá del tráfico temporal que, sin embargo, les otorgan sentido. El referente *está ahí*, y lo estará por siempre, vive para siempre debido a que no le resta otra opción: el tiempo, la muerte, lo ha alcanzado, o lo hará, y sin embargo en cuanto aquel referente es “capturado” por la imagen fotográfica, es condenado a vivir sin opción alguna: se ha producido una interrupción en el flujo temporal, esto es el “nacimiento de la imagen fotográfica”, momento inicial que inmediatamente pierde su estatuto inaugural al caer en la cuenta de que, la muerte, el cese de su existencia, no es posibilidad en absoluto. Aquella existencia de la que hablamos arroja la imagen petrificada a la certidumbre absoluta: nada acontecerá ahí. La Imagen fotográfica entonces, puede ser entendida como el cese del acontecer, o mejor, como la imposibilidad rotunda y absoluta de que lo que está aconteciendo acabe de hacerlo<sup>9</sup>.

¿Qué es lo que hace diferente a la imagen fotográfica del resto de las imágenes?, ¿Qué la torna divergente en vistas de las demás manifestaciones que conforman la comunidad de las imágenes? Estas cuestiones animan el “deseo ontológico” de Barthes de definir el *en sí* de la manifestación fotográfica, el deseo de dar con la esencia de la imagen fotográfica. Una motivación atravesada por una certidumbre antes esbozada muy cercanamente a la emergencia de la fotografía. En 1843 en el prefacio a la segunda edición de “La esencia del cristianismo”, Feuerbach ya apuntaba una cuestión que tiempo más tarde, puede instalarlo en el ámbito del visionario: allí, Feuerbach planteaba que <<nuestra era prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser>>. Vemos, así como, el índice de modernidad de una nación se juega

---

<sup>9</sup> En estos términos, sólo habría agitación estática, si es que la lógica del lenguaje nos permite señalar algo como aquello. Habiendo un (perpetuo) acontecer, ¿dónde radica la particularidad estructural de aquel acontecimiento?, podemos llegar a tener cierta claridad respecto del inicio de la agitación que se suscita en la imagen fotográfica, pero, acerca del término de aquel acontecer, podemos solamente señalar una especie de sin-sentido ligado a la duración infinita de un ¿acontecer que no cesa? No habiendo distancia respecto de aquello que acontece, esta inmanencia problemática requiere, en su fundamento una construcción de sentido que la instale dentro de los márgenes de lo comprensible.

(...) cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada (Sontag 2006: 216).

Estas imágenes con autoridad y con poder virtualmente ilimitado son sobre todo las imágenes fotográficas (hoy en día imágenes en su contexto ampliado). Barthes, al tanto de esto, fija su atención en aquellas imágenes: hablamos del registro de una emanación lumínica reflejada por un objeto, la huella de aquella energía dispensada, un indicio, un rastro directo de lo real.

La pregunta barthesiana en este nivel del argumento cumple con una doble función: de un lado, la búsqueda de lo distintivo y excluyente de la imagen en cuestión, de otro, la búsqueda respecto a los elementos mínimos que dotasen de existencia, de densidad categorial, una práctica técnico-visual como la fotográfica y que le brindasen existencia propia.

A este respecto, consideramos de máxima pertinencia la reflexión de Jean- Marie Schaeffer (1990) en donde se establece que todo análisis: *"(...) deberá partir de una definición de la especificidad físico-química de la producción de la imagen, es decir, de su estatuto de impresión"* (Schaeffer 1990:12). De tal forma junto con Schaeffer, referimos aquella especificidad de la fotografía como aquello que constituye una parte importante de su esencia, su *arché* (que es la grabación de señales visibles) dirá Schaeffer.

## 1.2- Acerca de la sustancia fotográfica.

El problema de la categorización, de la clasificación, se le presenta a Barthes de entrada: no es que no se haya clasificado a la fotografía a lo largo de su historia, sino que aquella clasificación no atendió nunca a lo esencial de la imagen fotográfica. Toda clasificación pre-Barthes, utilizaba elementos foráneos y extranjeros a la imagen fotográfica<sup>10</sup> misma<sup>11</sup>. Es por esto -y considerando el objetivo primario de la empresa reflexiva emprendida por Barthes la búsqueda y exposición de lo sustancial de la I.F-, que Barthes fija su atención en la relación que existe entre el tiempo y la I.F, más precisamente en la capacidad que la I.F posee de otorgar existencia-mecánica-visual a aquello que se ha extinguido existencialmente. Así la I.F se percibe como el imperio de lo remisional<sup>12</sup>; todo aquello contenido en esta imagen se relaciona con cierta matriz que opera como referente indudable de lo que vemos:

En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. (Barthes 1990; 29)

Al interior de la I.F el acontecimiento se realiza de modo inextinguible, jamás se sobrepasa, jamás se desborda, se mantiene a raya respecto de su propia estatura existencial; circunscrita a la contingencia la I.F (res)guarda la

---

<sup>10</sup> En adelante abreviaremos imagen fotográfica por la sigla I.F.

<sup>11</sup> “Las distribuciones a las que se les suele someter son, efectivamente, bien empíricas (Profesionales/Aficionados), bien retóricas (Paisajes/Objetos/Retratos/Desnudos), bien estéticas (Realismo/Pictorialismo), y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, la cual no puede ser (si es que existe) más que la novedad de la que aquella ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas antiguas de representación”. (Barthes 1990: 28)

<sup>12</sup> Entendido aquí como reservorio de indicios, la IF en lo que a su devenir visual respecta, se presenta como un constante señalamiento vinculante con el origen; origen que, aunque extraviado en los márgenes del tiempo, puede ser recobrado gracias a la labor de renitencia generada a partir del peso indéxico de la IF.

perpetuidad de una agitación infinita: toda ella es esa agitación que no teniendo a la vista punto de termino alguno, no acaba de agotarse en la repetición irremontable de aquella unicidad, de aquella fugacidad posible solo por fuera de la I.F. En rigor este tipo de imágenes no expondrían un acontecimiento perpetuo; si le concediéramos, junto con Barthes, esta condición acontecimental infinita a la I.F, rozaríamos la complejidad de un contrasentido; concordemos en que la condición basal para la emergencia del acontecimiento es tener noticia respecto del carácter transitivo del tiempo, es decir, tener noticias sobre la operación transicional del tiempo como aquello que, con su operar (más o menos tergiversante) brinda la posibilidad de emergencia del sentido. Luego un acontecimiento que *solo acontece*, es decir, un acontecimiento infatigable (y por eso sin posibilidad alguna de exposición al paso del tiempo), no puede sino ser otra cosa que un acontecimiento. Nada acontece en el acontecer perpetuo. De ahí que el tiempo fotográfico se gobierne por coordenadas distintas y distantes a las del tiempo-del-referente.<sup>13</sup>

Una fotografía se encuentra siempre en el límite de este gesto. La fotografía dice: *esto, es esto, es asá, es tal cual*, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente. Está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera. (Barthes 1990: 29).

En Barthes el acontecimiento que es la estructura de la I.F -su particular forma de existir en esta suerte de tiempo alterno-, estará determinado, inexorablemente, por la referencialidad que es atestiguada por esta imagen. En este sentido podemos pensar lo anterior en términos de un decir específico de la fotografía: el decir fotográfico entonces se determina por la operación que la contingencia realiza sobre el acontecimiento encapsulado. El decir fotográfico posee una vocación enunciativa determinada y confinada por los

---

<sup>13</sup> Existe un tiempo fotográfico que, en virtud de su carácter infatigable, deviene pura actividad perpetua de aplazamiento temporal: un mantenimiento infinito del "aún no". La IF sustrae la escena mostrada al paso del tiempo, la contiene en un puro presente que se desliga de la lógica del tiempo extra fotográfico.



límites de aquello de lo que se habla. No existen distancias y menos fisuras entre el decir (fotográfico) y lo que lo anima; en una operación teñida de reversibilidad, de la I.F puedo hablar tal y como lo haría de su referente. Así mismo uno de los modos de aparecer (el más notable para Barthes) del referente, aquel que asegura el dato de la existencia de eso reflejado en la imagen es el aparecer fotográfico. El decir fotográfico será aquel decir de la transparencia, de la ligereza verídica, que anuncia lo decretado por el referente.

Con lo anterior, nos encaminamos a una consideración relevante al interior del texto, aquella que tiene que ver con el lenguaje deíctico al que refiere Barthes a la hora de pensar en la acción encerrada bajo la lógica de lo que hemos definido aquí como I.F. Este lenguaje deíctico intenta enfatizar la función de señalamiento que poseería la I.F; esta sólo se ocupa de señalar aquello que yace siempre antes de ella misma; *“la Fotografía nunca es más que un canto alternado de <<Vea>>, <<Ve>>, <<Vea esto>>”* (Barthes 1990: 30). Este “nunca es más” para Barthes no es esgrimido como una falta, con un quedar al debe en el que estaría incurriendo la I.F; este “nunca es más” emerge como una manifestación de honestidad estructural de la propia fotografía; “nunca es más” pues no desea ser más que aquello que (efectivamente) es, aquella instancia que, siendo imagen, extrae su condición de existencia del espacio proveniente de aquello atestiguado por la imagen<sup>14 15</sup>.

---

<sup>14</sup> Esta característica deíctica propia de la I.F, es lo que hace posible a Barthes enfatizar la particularidad existencial de *una fotografía*, frente a lo improbable de referirse a la imagen en cuestión como *la fotografía*. *Una fotografía*, puesto que, lo que atestigua su aparecer, es la existencia de otra cosa, referida siempre en virtud de su unicidad. Una fotografía que hunde la efectividad de su rango de acción, siempre en dependencia de aquella superficie de visibilidad que anuncia que, en algún momento, lo referido *“ha sido”*. Este anuncio se puede comprender también como la indeleble huella o marca que la imagen porta consigo, recordando, incesantemente, la naturaleza indéxica de la que ella es fruto.

<sup>15</sup> La relación existente entre la I.F y aquello representado, hace posible una reflexión sobre la capacidad de adquisición y dominio que la foto porta consigo:

La fotografía es adquisición de diversas maneras. En la más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías un carácter de objeto único. Por medio de las fotografías también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos, tanto los que son parte de nuestra experiencia como los otros, y esa distinción entre ambos tipos de experiencia se desdibuja precisamente por los hábitos inculcados por el consumismo. Una tercera modalidad de adquisición es que mediante

Desde una perspectiva un tanto distinta, más no del todo distante, Schaeffer también está pensando la sustancia de la fotografía. Aquí esta se manifiesta como una impresión a distancia:

(...) las impresiones a distancia exigen la intervención de un elemento físico intermediario entre el impregnante y la impresión. En el caso que nos interesa, la fotografía, ese elemento intermediario no es más que el flujo fotónico emitido o reflejado por el impregnante. Según la terminología de la teoría de la información, el flujo fotónico, modalizado por el dispositivo, constituye un canal de información (Schaeffer 1990: 14).

Hablamos de la luz, de un caudal fotónico que informa; de una modelización mecánica capaz de suscitar (tele) presencia, es decir, de hacer contacto sin tocar, de plasmar sin proximidad, de impresionar distantemente “la imagen fotográfica es siempre un asunto de distancia –Schaeffer-: es el resultado de una distensión espacial”.

Esta información fotónica mediada por el dispositivo fotográfico puede ser comprendida como una extracción: aquello que se extrae ha pertenecido al paraje originario al cual se le resta lo extraído; lo extraído es –nuevamente Scheffer- *“del orden del flujo energético irreversible”*, es decir, aquella extracción no sostiene la capacidad de retrotraerse al impulso lumínico que es efectivamente aquello extraído. Diremos entonces que, en la impregnación fotográfica, tal y como la pensamos aquí la cesión (que también podría ser

---

máquinas productoras de imágenes y máquinas duplicadoras de imágenes podemos adquirir algo como información 8más que como experiencia). De hecho, la importancia de las imágenes fotográficas como medio para integrar cada vez más acontecimientos a nuestra experiencia es, en definitiva, sólo un derivado de su eficacia para suministrarnos conocimientos disociados de la experiencia e independientes de ella. (Sontag 2006: 219)

Así, la fotografía hace ingresar a la esfera de nuestro conocimiento una realidad in-visible hasta el momento. Diremos que adhiere cuotas relevantes de lo desconocido, trayéndolo hacia su inverso y disponiéndolo como objeto útil al estudio.

más bien un quitar) ingresa en la categoría de lo irreversible, categoría que llega hasta la modalidad receptiva de esta extracción.<sup>16</sup>

### 1.3.- Acerca de la condición laminar.

*La fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos. El cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir (...)*  
(Barthes 1990).

En cierto punto la condición laminar de la fotografía bien puede servirnos para comprender mejor parte de la reflexión barthesiana. Aquella condición que sin ir más lejos determina de forma absoluta la fotografía para Barthes, servirá a esta investigación como un elemento igualmente decidor a la hora de intentar comprender a cabalidad el funcionamiento de la I.F.

La dimensión laminar de la fotografía señala lo indisoluble de esta unión; esta irrevocabilidad, esta imposibilidad de separación entre imagen y

---

<sup>16</sup> Desde aquí, apoyados en la reflexión de Schaeffer, podemos comprender que la lógica de la extracción que referimos se articula como un condicionante y como una exigencia insalvable para el orden de lo fotográfico: agregamos a esto que este caudal fotónico es percibido en tanto que imagen, de manera extremadamente similar a como se percibe la imagen de un objeto luego del proceso escópico humano. Esta sería otra forma de comprender la naturaleza indicial de la I.F.

La relación analógica está efectivamente garantizada por el dispositivo óptico cuya finalidad técnica no es más que la producción de una imagen traducible en campo casi perceptivo por superposición (parcial) de formas en imágenes con formas perceptivas, finalidad realizada a través de un parentesco de génesis de la imagen fotográfico con la percepción fisiológica (Schaeffer 1990: 31)

referente solo es franqueable en el ámbito del divagar reflexivo: solo allí, nos dice Barthes, la condición de dualidad de los componentes puede hacerse presente; no obstante, aquella condición dual no es perceptible para el sujeto<sup>17</sup>.

En Barthes no hay fotografía gratuita, es decir, no hay fotografía que no deba tributar (su propia existencia lo hace) a aquello que la ha animado; animar a aquello que no habiendo requerido su existencia<sup>18</sup> da cuenta de ésta y la hace comparecer en la fotografía como inmovilidad y congelamiento. He aquí la *fatalidad de la fotografía*: ésta existe, pero al precio de configurarse como una extensión congelada de la existencia del referente en la lógica de lo cotidiano. Esta extensión que vendría a ser la I.F, da cuenta de su carácter fatal y de su condición *sine qua non* toda vez que “sale a la luz”, en donde dicha emergencia resulta de una vocación inclasificable para Barthes:

(...) ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no otro?-. La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto: quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se *cortan*, como la leche. Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos<sup>19</sup>. (Barthes 1990: 32)

Vemos la fotografía (y en ocasiones solo a ella) en la imposibilidad de dirigir la mirada a aquello que la ha animado y sin embargo “no es a ella a quien

---

<sup>17</sup> Habrá que aguardar la emergencia de las imágenes provenientes de aparatos tecnológicos digitales, para pensar, de modo más común, sobre la condición dual de estas imágenes.

<sup>18</sup> Aquello, entendido como referente, no requiere, indispensablemente, de la fotografía para existir, salvo que de lo que se trate sea de atestiguar la existencia pretérita de nuestro referente.

<sup>19</sup> El subrayado es nuestro.

vemos”. Esta transparencia –Barthes- inmanente de la fotografía opera como su núcleo; paradójicamente debe ausentarse en el momento en que aparece; de no ser así, es decir, a la hora en que la I.F alcanza opacidad, no estaríamos frente a una fotografía, o mejor, estaríamos ante la necesidad de repensar el estatuto fotográfico del aparecer señalado<sup>20</sup>.

La transparencia entonces funciona como índice de adherencia del referente. La transparencia funciona para Barthes como la insistencia de la actualización perpetua del referente. Actualización incesante que para nuestro autor amenaza constantemente con ingresar en el rango de lo inefable que formula, una y otra vez, uno de los sendos problemas barthesianos en torno a la fotografía, en donde se pregunta cómo hacer coincidir las analíticas de la fotografía con el grado de *exigencia íntima* en torno a lo suscitado por *una fotografía*. O desde muy cerca (analítica técnica de la fotografía), o desde muy lejos (analítica sociológica de la fotografía), ambos polos pasan por sobre el referente que para Barthes finalmente es lo único relevante; mejor, es la insistencia del referente en permanecer inmóvil al interior de la cápsula-temporal-fotográfica, lo que encamina al autor por la senda trazada por *el objeto deseado, por el cuerpo querido*. Ante este desvelamiento –la noticia acerca de la relevancia de la insistencia en la actualización deseante del referente capturado- Barthes enuncia su distancia respecto de los modelos analíticos que intentan comprender la fotografía: el trazo mnémico será, de ahora en más, el soporte de la indagación reflexiva del pensador; el grado de lucidez acerca de la fotografía estará dado por el índice de transparencia de la imagen, por el grado de ajeteo (experiencial) que una imagen (y no otra) suscita en quien ve. No ver la fotografía sino su referente será la condición de

---

<sup>20</sup> Pensamos aquí en lo problemático de pensar una IF como manifestación opaca, no transparente, es decir, una imagen que se desplaza hacia un más allá del referente, lo rebasa, lo deja tras de sí, para exhibirse como una superficie no-remisional; un estatuto que establecería a la IF en la categoría de un aparecer no-índexico.

posibilidad con la que Barthes articula su edificio indagatorio. Así es como la I.F debe ausentarse para comenzar a vibrar.<sup>21</sup>

#### 1.4.- Acerca de la *Mathesis singularis*.

Barthes despliega su reflexión teniendo presente una autoexigencia fundamental: intentar equilibrar el movimiento entre dos lenguajes que dominan su modo de comprensión de lo fotográfico: de un lado el lenguaje que parece resultarle más propio, más íntimo si se quiere, aquel que tiene que ver con la dimensión expresiva del propio Barthes; del otro, el lenguaje crítico, aquel que es posible de ser categorizado, reunido, compartimentado, lenguaje que en el caso de Barthes se articula como punto de reunión de la sociología, la semiología y el psicoanálisis, y que sin embargo a lo largo del texto revisado tienden a construirse como una instancia de la cual el propio autor (re)quiere hacer abandono, a fin de no sentenciar su análisis a la consistencia de una lengua que reduce el fenómeno a los límites consabidos de su propia experticia. Es desde aquí entonces, que Barthes opta por *“convertir en razón mi protesta de singularidad, e intentar hacer de la antigua soberanía del yo (Nietzsche) un principio heurístico”*.<sup>22</sup> Esta intención barthesiana tiene que ver, evidentemente, con el grado de alteración que para el sujeto suscita tal o cual cosa; suscita tal o cual fotografía diremos, y es así como nos encontramos con el carácter autobiográfico con el cual se articula gran parte del “relato” que viene a ser *Cámara Lúcida*. A poco andar este ambiente de intimidad que Barthes construye en tanto que se avanza en el texto gana protagonismo y sentido: el investigador debido a una auto-imposición de dar con “la sustancia

---

<sup>21</sup> Este grado de transparencia también está dado por el carácter autónomo de la I.F en cuanto a su ámbito de producción se refiere; dado que la foto es el resultado de un procedimiento foto-químico, la “mano” del fotógrafo, bajo está lógica, también tiende a transparentarse, es precisamente este dato el que anuda y complementa la cadena argumental que vincula a la fotografía como una reformulación entre la idea de imagen y la idea de realidad. A la base de esto se encuentra, sin duda alguna, el dato de que el procedimiento fotográfico es, literalmente, un proceso de materialización.

<sup>22</sup> Aquella protesta de singularidad, referida por Barthes, posee la envergadura de una existencia profunda en el sujeto, que en tanto que tal, lo constituye como tal: hablamos de la economía psíquica del sujeto, descubrimiento freudiano mediante el cual, el sujeto moderno debe dar cabida a una cuota relevante de inconciencia, en cuanto a su propia auto consideración se refiere.

de la fotografía”, debe elaborar una suerte de isla analítica en donde las coordenadas por las que transita el análisis están dadas por el carácter existencial del propio objeto en revisión; mejor, en el caso de la fotografía, Barthes inicia su investigación considerando “*apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían para mí. Nada que tuviera que ver con un corpus: sólo algunos cuerpos*”. (Barthes; 1990:34) Así, la imagen fotográfica *existe* para el investigador no debiendo necesariamente tener que existir fuera de aquel rango de recepción. Que la imagen exista aquí obviamente no tiene que ver exclusivamente, con la existencia material de la fotografía referida; la existencia de la que habla Barthes también es existencia singular y perdurable para quien mira en ella parte de su propia existencia.

Con esto Barthes se dispone a trabajar con el ímpetu fundacional de quien quiere dejar tras de sí toda posibilidad de enfrentar el mundo como resultado del conocimiento y del aprendizaje, es decir, como edificio intelectual proveniente de una *Mathesis Universalis*, para en su lugar, proponer otra forma de acercamiento al fenómeno, la fotografía en este caso, que se constituiría como una *Mathesis Singularis*. Estaríamos entonces frente a una especie de humanismo singular en el que ya no el hombre sería la medida de todas las cosas, sino más bien, cada hombre, tomándose, así como medida, mediría a su vez aquellas cosas que existen en toda su singularidad emotiva. Quizás con esto se propuso una radicalización con base en la emoción, en el afecto, de los parámetros perceptivos del humanismo. Una exacerbación del humanismo que resiste el imperativo racional al menos en lo que a su elevación jerárquica respecto del sentir se refiere.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Si acordamos que lo nuclear de la Modernidad es el imperio de la razón, la propuesta barthesiana antes señalada, bien podría ingresar en la perspectiva de una formulación crítico del núcleo expansivo de lo moderno: estaríamos frente a una propuesta eminentemente moderna que toma distancia (quizás muy próxima a la lógica expresionista) de la relevancia estructural de la razón.

### 1.5.- Hacer, experimentar, mirar.

En este nuevo humanismo más arriba mencionado (un ultra-humanismo diremos) Barthes se ve en la necesidad de proponerse a sí mismo como la medida del saber fotográfico. La I.F comparece ante él como aquello dispuesto para la observación especializada. La mirada barthesiana en este punto guarda relación con un movimiento taxonómico indispensable incluso cuando de lo que se trata es de poner en suspenso cierta taxonomía reduccionista que instalaría a la I.F fuera de la órbita renovada de análisis que Barthes impulsa.

Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos lo que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con <<espectáculo>> y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (Barthes 1990: 35).

Barthes identifica que la I.F puede ser entendida como el resultado de tres intenciones: hacer, experimentar y mirar. Así la I.F es aquello que se hace y quien la elabora es el fotógrafo o el *Operator*, de este lado está el hacer de la fotografía, un hacer que junto con Barthes puede operar en diversas lógicas.<sup>24</sup> El *Spectator* es la práctica que consume al sujeto escópico que en cada caso somos nosotros mismos, quienes –Barthes– “compulsamos” las diversas imágenes que llenan las más diversas superficies de inscripción. Barthes

---

<sup>24</sup> Siguiendo el argumento barthesiano el acto de fotografiar bien puede responder a una exigencia de captura de imagen bien específica (por ejemplo, la fotografía de identificación de la población presidaría en Chile a comienzos del 1900), la cual, sin embargo, no asegura que la experiencia de la imagen fotográfica recorra el mismo sendero trazado en su génesis.



trabaja *Spectator* desde la voz latina *espectatoris* que alude a quien tiene hábito de mirar, quien mira con atención un objeto. *Spectator* se forma por la acción del sufijo *tor* sobre el verbo latino *spectare* que quiere decir contemplar, aguardar. Así el *Spectator* barthesiano tiene tanto de quien observa cierta manifestación, como tanto de quien aguarda expectante aquello que lo mantiene en atención. Este punto es relevante para el desarrollo que aquí emprendemos puesto que el observador de I.F será aquel que aguarda el acontecimiento de aquello que observa en la imagen. El *Spectator* de Barthes no es sólo un observador habituado a las imágenes, sino que ante todo es una práctica que se mueve sobre la base de un acto de fe; fe en el advenimiento en su condición de imagen de aquello que lo anima y lo dispone en espera, de aquello que lo invita a aguardar.

La última práctica de la que es susceptible la foto es la del *Spectrum*; ella es aquello que emerge en la I.F, aquello “contra lo que se dispara” y a la vez aquello que para Barthes es capaz de ceder algo en pos de vencer a la muerte, vencer a la desaparición. Es el *eidōlon*<sup>25</sup>, es la cesión, es la entrega y la ofrenda que está a la base del desprenderse de algo para que suceda la imagen. Resulta notable la duplicidad que propone Barthes con el término *Spectrum*: está siendo utilizado en su relación con la idea de espectáculo (teatral, desde Plauto SIII a.c), en relación con la idea de la emergencia de algo en el espacio de lo público, pero, además -y esto es lo más importante- se utiliza *Spectrum* para indicar la reminiscencia de lo muerto, la permanente actualización (de la que hemos hablado anteriormente) de la imagen del muerto que atestigua su irrevocable existencia.

*Spectrum* y *Spectator* son las prácticas a las que Barthes puede echar mano para emprender su análisis; no siendo fotógrafo solo puede disponer de la experiencia de quien ha sido mirado y de quien ha sido sujeto mirante. En otras palabras, la posición de Barthes a este respecto puede recorrer el trazo que va desde el ser blanco o referente, hasta el ser quién mira aquello referido.

---

<sup>25</sup> Una reflexión detenida de la fundamental importancia del concepto de *eidōlon*, se verá en el segundo capítulo de esta investigación.

Este punto es importante en esta investigación toda vez que el desarrollo que aquí se ofrece tampoco tiene noticia acerca de la práctica propia del *Operator*, hallándonos entonces, en el mismo trecho de posibilidad que habilita el discurso desde la dimensión del *Spectrum* y del *Spectator*.

Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo (demasiado a menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <<posar>>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. (Barthes 1990: 37).

La problemática de la conciencia emerge como punto doblemente relevante: la conciencia respecto de la emoción con la que Barthes se guiará en su investigación y la conciencia acerca de la inminencia de una determinada captura fotográfica. De esta última Barthes deriva muy sintéticamente el problema de la pose en fotografía. Diremos que la conciencia sobre la inminencia de ser fotografiado produce un cuerpo disponible para la captura en imagen. Mejor, ser fotografiado “a sabiendas” inicia un acelerado proceso de producción desmaterializante en donde se traviste el cuerpo (el blanco, el referente, diremos), para dar paso a una instancia “desencarnada” que levita hacia el encuentro del tiro fotográfico. Este travestismo al que hacemos alusión en su condición fulgurante, tiene la capacidad de articular una extravagante “carne para la imagen” que en tanto manifestación transitoria, puede cumplir, de buena forma, algún ánimo re-territorializante del sujeto tendiente a “componer” una apariencia más aceptable para sí mismo pero principalmente para los otros.<sup>26</sup> De esta forma la fotografía para Barthes crea el cuerpo (imagen) que captura (foto), en tanto pura imagen, un cuerpo dispuesto a la

---

<sup>26</sup> Esta forma de comprender el fenómeno también podría constituirse como una buena forma de comprender el “fenómeno de las selfiies”, al interior del contexto digital.

alteración permanente, al metamorfoseo constante a petición de cualquier exigencia de captura.<sup>27</sup>

Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mi <<yo>> (profundo como es sabido): pero es lo contrario lo que se ha de decir: es <<yo>> lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada (...)  
(Barthes 1990: 39)

La no coincidencia referida por Barthes guarda relación con la forma de existencia de aquellas imágenes: la obstinación mencionada, aquella inmovilidad, aquella pesadez es la que proviene la característica vibración estacionaria propia de la I.F. Ésta contiene una temporalidad alterna a la que es sometido el cuerpo del cual se ha extraído la imagen, mientras que el <<yo>>, tal y como lo entiende Barthes, es aquello versátil y móvil, aquello que adaptándose a los requerimientos contextuales se transforma y escapa a la fijeza de cualquier manifestación en imagen.

Según esto la I.F. “es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de la identidad”. (Barthes 1990: 40). Aquella otredad, sin embargo (y pareciera ser que aquí radica gran parte de la complejidad de este punto), se comprende como una variante más menos lúdica del aparecer del cuerpo en su condición (necesaria) de distancia respecto al yo. El punto es que aquellas manifestaciones provienen, para Barthes, del “eso ha sido” y sin embargo encierran sobre sí una cuota importante de inautenticidad e impostura.

---

<sup>27</sup> En este sentido, el propio referente, al interior del programa fotográfico barthesiano, deviene una construcción modulada por el operar técnico de la cámara fotográfica; el fenómeno de la variabilidad de la pose, al que hacemos alusión aquí, da cuenta de que, en cierta parte, el referente, la conciencia acerca de él (por el mismo) ya ha sido permeada por la certidumbre de la existencia del aparato. Así, el índice de superficie no permeada (de manera absoluta) por el aparato-cámara, diremos, se ha avvicinado en las profundidades de la economía psíquica del sujeto, momento en donde, el puntazo de la profunda vibración de la imagen hace su aparición.

Este comparecer yo mismo como otro en la I.F es, a la vez –Barthes-, “una micro-experiencia de la muerte”: comprendemos lo que de muerte habita en el acto fotográfico vinculado al problema de la pose (aquella disposición corporal ridícula y extravagante, a todas luces pre-fabricada): el *Operator*, según Barthes, es quien trabajará para impedir que la fotografía sea la muerte, es decir para que la I.F no aplaste, con su inmovilidad fúnebre, alguna cuota de viveza que pudiese envolver al modelo. Quien no lucha es el blanco, el referente, ese cuerpo momificado y lanzado a la esfera imaginal: en el “Todo-Imagen” solo impera la existencia perpetua de la inmovilidad, del no pasar, del no cesar; allí para Barthes, solo puede imperar la muerte.

#### **1.6.- La vibración de la imagen.**

Asumiendo la condición problemática del tono barthesiano, es decir, el marcado carácter íntimo de su escritura, proponemos la detención en lo que para nuestro trabajo comparece como uno de los puntos importantes a considerar: este tiene que ver con aquello que determina la interrogación barthesiana, aquello que es capaz de capturar la atención del investigador. ¿Qué le proporciona a Barthes aquel índice de provocación indispensable para ejercer su analítica en el sentido de una *Mathesis Singularis*? Barthes se moviliza hacia el encuentro de eso que en él es capaz de remecerlo. Aludiendo al material fotográfico que servirá para emprender su análisis Barthes indica:

(...) entre aquellas que habían sido escogidas, evaluadas, apreciadas, reunidas en álbumes o en revistas y que por consiguiente habían pasado por el filtro de la cultura, constaté que habían algunas que provocaban en mí un júbilo contenido, como si remitiesen a un centro oculto, a un caudal erótico o desgarrador escondido en el fondo de mí (por serio que fuese el tema) (...) (Barthes 1990: 45)

Barthes intenta explicar los factores presentes en la elección del material a revisar. El punto es que dicha elección, se basa en el grado de estremecimiento con que la I.F impacta a quién la observa; mejor, tiene que ver con la noticia que tiene el *Spectator* acerca de la fuerza de impacto de *Spectrum*, cuestión verificable, en términos eminentemente particulares, por cada matriz receptiva. Cada quién se (deja) afecta(r) con aquello que es capaz de alcanzarlo. Una vez que el *Spectrum* ha dado caza al *Spectator*, este último a propósito del impacto experimenta: todavía una mezcla poco determinable de emociones, lo único que queda claro en este punto de avance es que se *experimenta*. En cualquier caso, aquello experimentado es comprensible como la animación de un caudal íntimo “escondido en el fondo de mí”. Esto sucede así con total indiferencia a la órbita que encierra la emergencia de la I.F<sup>28</sup>.

Este punto es relevante pues como ya se ha insinuado más arriba, se configura como la guía analítica barthesiana a este respecto. La reflexión entonces es animada por un *querer saber*, mejor, por un deseo que lo podemos comprender mejor como un deseo anti-enciclopédico: Barthes se aleja de la forma moderna de acceder al conocimiento al menos de la forma como los enciclopedistas ilustrados consagraron dicha norma. No le interesa *el conocimiento* sino más bien *cierto conocimiento* derivado de una cercanía anímica con aquello visualizado. La selección del material a analizar no está unida entre sí por secuencias lógicas y medianamente demostrables; los objetos, las manifestaciones (las imágenes) mejor dicho, aparecen como analizables sin proponérselo pues no hay voluntad imaginal de profundidad. No hay profundidad de la imagen al menos en el ámbito de lo general. De existir, aquello profundo es suscitado por un susurro particularizante que

---

<sup>28</sup> Aquí podrá observar el lector los primeros atisbos de una postura reflexiva que busca, entre otras cosas, desplegar la tensión respecto al postulado barthesiano que liga, de manera indisoluble, estremecimiento anímico y certidumbre de la condición indicial de la fotografía a la que nos enfrentamos. Progresivamente, nos interesa instalar la duda respecto a esta determinante de vinculación entre una y otra instancia.

proviniedo desde la órbita espectral se acopla a la sintonía de un *Spectator* más o menos atento y sobre todo dispuesto a la escucha<sup>29</sup>.

Aquella escucha, muy lejana a lo que se pueda pensar, no tiene que ver con una disposición anímica particular, cómo cuando alguien se encuentra a la espera de que algo acontezca; podríamos decir que el advenimiento en este caso de la escucha, que refiere al advenimiento de la propia I.F, es más bien furtivo. Esto quiere decir que aun no esperándolo el advenimiento acciona, ocurre y esto debido a una suerte de latencia de aquello que vibra en el espacio íntimo del propio *Spectator*. Es más, y en esto podrá el lector estar de acuerdo, una de las condiciones sobre las cuales opera el advenimiento, la vibración de cierta foto es no anhelarla, no esperarla, es decir no caer en una sobre-disposición receptiva que actuará, finalmente, como instancia alteradora de la vibración auténtica. El modo de des-autenticar aquella vibración es la impaciente espera del advenimiento. La imagen vibra, aquella vibración se traspone como una constante y no como un momento. La imagen siempre vibra, quizás, no toda ella, pero algo en ella lo hace de manera permanente:

(...) lo que aquella produce en mí es lo contrario mismo del entorpecimiento; es más bien una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, **la presión de lo indecible que quiere ser dicho**. (...) Así mismo, me parecía que la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era *aventura*. **Tal foto me adviene, tal otra no**. (Barthes 1990: 48-9)<sup>30</sup>

Podríamos hablar de una suerte de escucha teñida de cotidianeidad. Enfatizamos que el advenimiento, que la vibración de la I.F se realiza mediante una disposición general y básica de enfrentarse a la imagen. No es necesario

---

<sup>29</sup> Al respecto agregamos que, precisamente es la condición de superficie lo que soporta toda la profundidad que se pudiera llegar a hallar en la I.F. Estamos frente a una imagen mecánica, y en tanto que tal, es pura superficie, pura planitud, sin profundidad. Lo que no quiere decir, de modo alguno, que nos encontremos con una imagen superficial.

<sup>30</sup> El destacado es nuestro.

impacientarse estando a la espera de que ocurra tal o cual vibración; ésta solamente acontece por y para quién esté en condiciones de escucharla. Diremos que aquello que vibra presiona para ingresar en la esfera de la quietud, en la órbita de lo calmo. Lo que adviene presiona para dejar de hacerlo lo cual se entiende como condición necesaria para su percepción. No podríamos dar cuenta de aquello en permanente vibración, en permanente advenimiento; el traslado al lenguaje solicita un cese de la fluctuación, un cese de la agitación como segundo tiempo, como un *postfestum*. Es el sosiego demandado por el lenguaje en función de decir aquello que vibra, que adviene, lo que torna comprensible la intensidad de aquello que reconozco: aquello desea ser dicho, es decir, desea ser nombrado, es decir desea el sosiego del lenguaje. Si permaneciera en constante y perpetua agitación aquello que vibra se hundiría en la indecibilidad existente más allá de toda escucha; es necesaria entonces, al menos por un momento, una ventana de quietud que le permita a aquello que sucede acabar de advenir. La condición necesaria para cumplir el deseo de lo indecible de ser dicho es que, aquello abandoné el mutismo indescifrable e ingresé a la singularidad anímica que puede ser alcanzada por el lenguaje.<sup>31</sup>

Barthes asume esta problemática y se da a la tarea de aclararla; para ello ensaya la revisión de su propia estructura de escritura, de su propio trabajo escritural, entendiéndolo como un transitar entre dos ámbitos: el ámbito de lo activo y el de lo reactivo:

En lo que escribe hay dos textos. El texto I es reactivo, movido por indignaciones, temores, réplicas interiores, pequeñas paranoias, defensas, escenas. El texto II es activo, movido por el placer. Pero al

---

<sup>31</sup> La cuestión aquí circunda un proceso de desaparición del carácter agregado del habla en relación con la imagen. Del lado de la imaginería está lo indecible; luego, todo lo dicho, es decir, lo que yace del lado del habla, del lenguaje, se envuelve en la piel de lo (cuasi)original: "(...) la connotación ya no se vive más que como la resonancia natural de la denotación fundamental constituida por la analogía fotográfica. Nos encontramos pues frente a un proceso caracterizado de naturalización de lo cultural" (Barthes 1990: 16). Progresivamente entonces, la posibilidad de instalarse en la denotación ha sido doblegada por la potencialidad del connotar. Es la palabra, el decir, el lenguaje, lo que amplifica a la imagen, le impone –Barthes– una cultura, una moral, una imaginación.

irse escribiendo, corrigiendo, al irse plegando a la ficción del Estilo, el texto I se hace a su vez activo; entonces pierde su piel reactiva, que sólo subsiste por placas (en pequeños paréntesis) (Barthes 2004: 47).

Esta *reactividad* a la que alude Barthes está del lado de lo profundo, está del lado de aquello que desea ser dicho, es decir, del lado de aquello que anhela ser traspuesto; traspuesto, transmutado, informado diremos, y expuesto como su doble tan distante como necesario. La *reactividad* se encuentra del lado de la vibración, del lado de estremecimiento, pura agitación, un ámbito que incorpora todo lo que es distante del placer. Su contraparte en la I.F remarquemos, es la quietud y el cese del vibrato, es un aparecer, una existencia que ha brindado un mínimo temporal en pro de su detección: es acá el texto en cuanto que *activo*; en la escritura viene a ser la *actividad* correctiva incluso aquella que tiene que ver con el estilo del trabajar con las palabras; la escritura, tal y como lo que hay de decible en la I.F, es comprendida como aquel velo que otorga consistencia, es el velamiento que como en casi todas las ocasiones, hace aparecer. Lo que digo de la imagen es la renuncia para alcanzar aquello que es la imagen; el texto *activo* da cuerpo a esa *reactividad* en la que habito y que, sin embargo, no puedo sino desconocer en tanto que replicar interior. Es la *actividad* como aquello que se dice y como aquello que se escribe, lo que funciona como el proceso de descamación que hace posible a la I.F y al replicar interior, abandonar su dérmica *reactividad*.

Tal foto me adviene, tal otra no, se entiende no tan sólo como el índice de vibración de cada imagen sino más bien, como el momentáneo índice de quietud que se le atribuye a tal o cual imagen. Sólo me hace vibrar aquella imagen que ha sido aquietada aun cuando sea solo por un momento. Este advenir de tal o cual foto se puede comprender como una (re)activación, como un aliciente al despertar de aquella *reactividad* que me constituye. El *decir* de esto es lo *activo*, un decir que obliga a nombrar lo imposible de señalar. Según esto todo decir es corrección, es puesta en norma, es trabajo que informa. Este trabajo es realizado por el *Spectator*, y este punto es relevante toda vez que



ayuda a esclarecer que la quietud de la que hablamos más arriba es aportada por quién se enfrenta a la I.F. Este último, está dispuesto a invertir energías en una verdadera paralización (aun solo momentánea) del tráfico emotivo-informacional que articula a la I.F. Quien mira en el acto está conteniendo aquello que para sí solo es fluir. Diremos que la reactividad de la imagen es quebrantada por la atención activa del *Spectator*; sólo él tiene la capacidad de frenar eso que vibra indiferente, ensimismado. Quien logra sacar de lo indecible y del ámbito de lo reactivo a la imagen, se asegura para sí una actividad intensa y singular.

La fotografía está vagamente constituida en objeto, y los personajes que figuran en ella están en efecto constituidos en personajes, pero sólo a causa de su parecido con seres humanos, sin intencionalidad particular. (Barthes 1990: 50).

Detengámonos en esto: una cosa tendría que ver con la *no intencionalidad* de la I.F radicada en la representación mecánica de lo real; otra tiene que ver con la posibilidad para el sujeto, de dar con ese carácter in-intencionado de la imagen, de ser más un (imposible) *observador* desnudo que un *lector* de la imagen:

¿Significa esto que sea imposible una pura denotación, *un más acá del lenguaje*? Si existe, no es tal vez a nivel de lo que el lenguaje corriente llama lo insignificante, lo neutro, lo objetivo, sino más bien a nivel de las imágenes propiamente traumáticas: el trauma es precisamente lo que suspende el lenguaje y bloquea la significación. Es cierto que en un proceso de significación fotográfica pueden captarse situaciones normalmente traumáticas; lo que sucede es que precisamente, en ese momento, son señaladas a través de un código retórico que las distancia, las sublima, las aplaca. Son raras las fotografía propiamente traumáticas, pues ***en fotografía el trauma es enteramente tributario de la certeza***

***de que la escena tuvo realmente lugar***<sup>32</sup>: era necesario que el fotógrafo estuviese allí (definición mítica de la denotación); pero una vez sentado esto (que a decir verdad ya es una connotación), la fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas captadas) es aquella de la cual no hay nada que decir: la foto-choque es por estructura insignificante: ningún valor, ningún saber, en última instancia ninguna categorización verbal pueden influir en el proceso institucional de la significación. Podría entonces imaginarse una suerte de ley: cuanto más directo es el trauma, tanto más difícil la connotación; o bien, el efecto de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático (Barthes 1990: 9-10).

Que de cierta imagen nada se pueda decir, dará cuenta no sólo de una imposibilidad, sino que, estrictamente, de una posibilidad consumada: nada se puede decir de una imagen que es solo vibración, que no proporciona cuota alguna de sosiego ni quietud; el precio de dar con lo “puramente” denotativo de una imagen es el no decir, el respetar las reglas de lo innombrable que gobiernan lo indecible. De aquello traumático <<son raras las fotografías propiamente traumáticas>>, no tenemos noticia puesto que comparecen como aquello que no significa, como aquello que no ha sido alcanzado por la estructura de sentido. No tenemos nada que decir pues su vibración nos remece permanentemente, no nos da respiro: es el *aún no* del sentido, aun cuando esto, de por sí solo, sea extremadamente problemático. El tráfico de aquello que estructura la imagen sobrepasa a la voluntad de quietud que quien la mira se dispone (siempre) a imponer; el tipo de imagen traumática, de la que habla Barthes, diremos es una pura fuerza que amenaza con anteceder a cualquier sentido; es aquella manifestación visual que sólo será erigida con posterioridad. Este tipo de imágenes (al igual que todas, pero en este caso de un modo mucho más radicalizado) aplaza la emergencia del sentido, de su sentido que contribuiría en la integración de ellas mismas a alguna cadena

---

<sup>32</sup> El destacado es nuestro.

significante, de ahí su extrañeza, excentricidad, de ahí lo raro de encontrarse con este tipo de imágenes al interior del contexto de la I.F.

Podríamos argumentar que nos encontraríamos ante aquello indecible, más no por eso informe; una forma del aparecer es el fotográfico, ¿no existe ahí articulación de sentido? ¿Encuadrar no es ya dar intención, dotar de sentido, articularlo en sus formas? Sin embargo, aquella intención que estamos refiriendo jamás será la intencionalidad propia del *punctum*: éste sólo es visible para el *Spectator* punzado por ella; tanto es así que, si el *puntazo* apareciera como tal para quien fotografía, el *Spectator* –Barthes- no podría alinearse con aquella estrategia *cuasi teatral* de representar aquello indefectiblemente individual.

Como sea que fuere, el punto barthesiano guarda relación con la idea de que el efecto fotográfico acontece ante la elaboración (es decir el cese) del trauma. Este efecto vendría precedido por a emergencia del sentido, el que, como sabemos, solo arriba luego de cierto impacto. Se puede estar de uno u otro lado, no habiendo posibilidad de coexistencia de ambos planos: solo una fantasía culposa permitiría creer que se padece el trauma mediante la observación especular del cese vibratorio de la I.F. Solo la quietud, aun cuando ésta sea momentánea, da lugar al desarrollo humano –es decir cultural- del sujeto; es lo que lo instala en la senda de la posibilidad de dar con aquella *actividad* del *Spectator* que anhela interrumpir la reactividad convulsa de lo inconsciente. Según esto, estamos pensando la dimensión psíquica del sujeto como actividad, como trabajo incesante que moviliza cuotas de potente energía de manera convulsa y caótica.

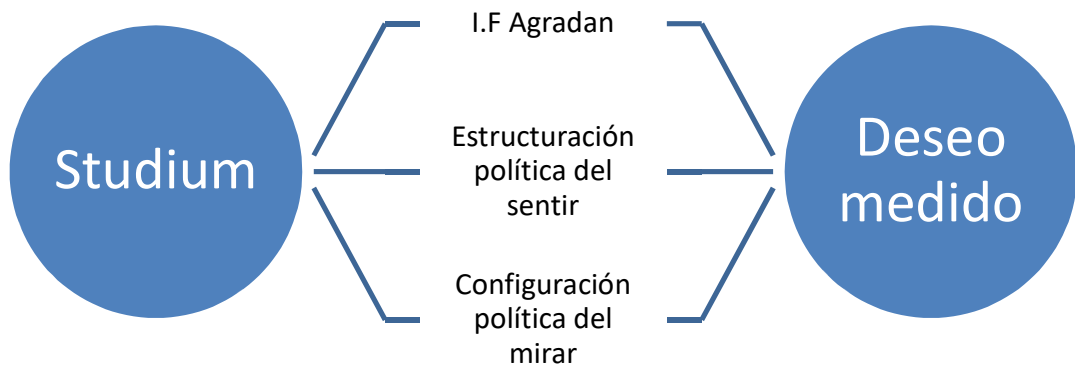
La forma de moverse de Barthes frente al advenimiento fotográfico puede comprenderse como una *fenomenología* –Barthes- *vaga y casi cínica*, es decir, un ejercicio fenomenológico enfáticamente determinado por el deseo, la experiencia de la muerte y como no del duelo; estamos, en palabras de Michael Fried, frente a la fenomenología heurística de Barthes (Fried 2008), un movimiento reflexivo dominado por lo excesivo de una animosidad

amenazante en desbordarse. Animosidad o voluntad circunscrita por márgenes que, paradójicamente amenazan la estabilidad de todo encuadre subjetivo: Barthes pareciera arriesgarse a la pérdida del sentido a fin de ganar el remarque del borde anímico que lo retiene en el ámbito de lo humano. Dicho desborde dirige la experiencia hacia estancias temporales ya vividas por el *spectator*. En este sentido, la memoria opera como un elemento importante a la hora de intentar comprender el funcionamiento anímico de la categoría fotográfica a la que estamos aludiendo. Es un desborde que tendría la virtud y la potencia de expandirse:

Existe una fotografía de Kenész (1921) que representa un modesto violinista cingaro, ciego, conducido por un chiquillo; ahora bien, lo que yo veo, a través de este «ojo que piensa» y me hace añadir algo a la foto, es la calzada de tierra batida; la rugosidad de esta calzada terrosa me produce la certidumbre de estar en Europa central; percibo el referente (aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como *médium*, no ser ya un signo, sino la cosa misma?), reconozco con mi cuerpo entero las aldeas por donde pasé en el Curso de antiguos viajes por Hungría y Rumania. (Barthes 1990: 83)

Expansión que viene a agitar territorialidades anexadas al caudal experiencial del *spectator* aludido. Territorios que no son solo los deslindes materiales de un espacio visitado al interior de un tiempo que se intenta recobrar con la imagen, sino que, además, son espesuras psíquicas activadas por la remembranza, resultado de la operatoria de restitución que viene a realizar el encuentro con la I.F.

**Esquema Número 2.**



## Capítulo 2: Lo mediano y lo Intenso.

### 2.1.- *Stadium* como lo mediano.

La analítica barthesiana se bate entre lo cultural y lo personal. No queremos con esto inducir a error: indefectiblemente la segunda es resultado de la operatividad de la primera; muy poco tiene de singular esta segunda que marca, mucho más comúnmente de lo que se debiera, su distancia con la primera, es decir, con la cultura. El asunto para Barthes es otro, no menos complejo. Se trata de conocer las razones mediante las cuales algunas fotos advienen al *Spectator* y por qué otras no. En este sentido se puede identificar con claridad el ámbito de la cultura, como aquel desde donde provienen ciertos imperativos, diremos también saberes, históricamente instituidos en el sujeto, saberes relativos al propio universo cultural de quien articula tal o cual discurso. Se trata de un articulado social, político, moral, de un marco en donde aquello que acontece ingresa para bañarse de cierto sentido, de cierta intención. Esta trama es la red en la cual se envuelve y desenvuelve todo ante lo cual comparezco, de ahí que todo lo que allí sucede pueda interesarme; hay familiaridad al interior de sus coordenadas, pues las reconozco como propias, como habituales, como enmarcaciones que le han dado forma a la existencia propia. El sentir que provoca este ámbito cultural se traspasa a la mayoría de las imágenes con las que empatizo y con las que no: la cuestión se juega en el reconocimiento de una trama familiar, habitual. Este sentir del que hablamos, -Barthes- <<es *mediano*, casi de un adiestramiento>>, es sentir doblemente colonizado: por la forma y por la intensidad; una, estructuralmente necesaria para su emergencia, la otra requerida como precio al caudal cotidiano (modulado) del sentir del sujeto. Es por un asunto de intensidad que aquellas imágenes del orden de la cultura son capaces de interesar al *Spectator*; éstas incluso pueden hundirlo en sus propios discursos, más o menos graves; es entonces la imagen la que puede provocar indagación, una del orden informativo y en el mejor de los casos agitar sensiblemente de forma media, es decir, con mediana y medida violencia.

No veía en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, <<el estudio>>, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, con certeza afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones. (Barthes 1990: 57-8)

Este envite al que alude Barthes entenderá el lector, está presente en toda I.F; de él también forma parte quien se dirige hacia la imagen. Es el sentido en tanto que constructo histórico, el que se antepone a lo que vemos. Sólo vemos el sentido de aquello dispuesto para la observación, nos relacionamos con el carácter connotativo de la I.F. Es de esta forma como nos aplicamos, como nos gusta una cosa o alguien, como podemos afanarnos, dedicarnos e interesarnos en este caso por una foto. En el ámbito de la concordancia mi interés puede verse movilizado por la cercanía respecto del postulado político del que es fruto (y da cuenta) la imagen fotográfica ante la que comparezco. Medidamente participo de aquellos rostros, de aquellos cuerpos; medianamente, es decir, culturalmente, soy llamado a interesarme por la imagen remarcada por el *studium*.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> A este respecto, me parece conveniente señalar un ejemplo, siempre problemático: la foto de Kevin Carter (premio Pulitzer 1994), donde aparece la terrible imagen de una pequeña niña víctima de la hambruna que asola a gran parte de África. En la imagen, obtenida en Sudán en 1993, en un segundo plano, aparece un buitre que, pareciera esperar su momento preciso para procurarse un festín; obviamente, somos llamados, más o menos subrepticamente, a inferir que es la niña el festín del animal. A este cuadro fotográfico desolador, se le suma el dato legendario de que Carter, agobiado por la culpa –se produce una fuerte polémica acerca de la estatura ética del fotógrafo, sintetizada en la pseudo-disyuntiva sobre si debía o no ayudar a la niña- llega al suicidio el mismo año en que le otorgan el premio a la mejor fotografía. No nos ocuparemos acá sobre las sendas críticas que se elevaron contra Carter; válganos recordar la suerte de lugar común que analogizaban al fotógrafo con la figura de un animal de carroña, precisamente el Buitre que se recorta en el segundo plano de la imagen. Lo que nos interesa tiene que ver más bien con otro ámbito de la problemática suscitada por la imagen.

El concepto de *Studium* guarda relación con lo temático de toda I.F. Tiene además que ver con una cuestión remontada a la expectativa: expectativa de quién mira (*Spectator*), expectativas del encargado de suscitarlas (*Operator*) y en ocasiones, las expectativas de aquello fotografiado (*Spectrum*). Pone en evidencia el sustrato ideológico que opera como marco de toda acción humana; *studium* tiene que ver con la matriz ideológica que moviliza tal o cual imagen atendiendo, obviamente, al hecho cierto de que las nociones de estilo y encuadre, por nombrar algunas, son producto del entramado ideológico. La I.F es una variante más de la carnación de lo ideológico<sup>34</sup>.

---

En un interesante artículo de José Antonio Palao Errando (2005), se hace referencia a esta imagen particular:

“Nos parece que el hecho, en el momento de su registro, es aún evitable, pero, sin embargo, queda fijado así para siempre en el embrión de un relato irreversible. A ello se sumaba la escenografía semidesértica, con esas chozas al fondo que muestran la tragedia de la despoblación, y el carácter emblemático de la figura del buitre que, en su posición simétrica respecto al fotógrafo y al espectador, denuncia la hediondez especular en el que la estructura enunciativa de la instantánea equipara la pasividad expectante del buitre con el criminal olvido de los efectos del desarrollo que el primer mundo proyecta sobre el tercero. Está era la virtud retórica de la foto, su vertiente temática, de denuncia, que acertaba (*kairós, studium, y tyché* brutalmente fundidos) a emblematizar toda una trama mundial en un instante decisivo en el que esa niña iba a dejar de ser humana, un ser cultural y simbólicamente determinado, objeto de un amor paternal, para convertirse en un sanguinolento trozo de carne. Momento insoportable en el que el fotógrafo es el más despiadado de los testigos y más emblemático de los verdugos” (Palao 2005: 279).

No viene al caso ingresar aquí una intención desbaratadora: decir que no se trataba de una niña sino de un niño, que no estaba a minutos de su muerte sino que se había alejado de su familia para defecar, que incluso lleva una pulsera que da cuenta de su ingreso a un centro de ayuda alimentaria de la ONU y que muere en el 2008 a causa de un estado febril agudo –confirmado al diario El Mundo por su propio padre–; todo esto no influye en lo más mínimo en la operatividad de la imagen, o mejor dicho, en la funcionalidad denunciante sobre la que trabaja la I.F. Nos sentimos interesados al respecto, ¿cómo no estarlo, a sabiendas de la condición infrahumana en la que subsisten cientos de miles de sujetos en el continente africano?; la imagen nos convoca al enfado, a la tristeza, y con suerte a la rezonga; la imagen es el quieto testimonio visual de la estructural desigualdad distributiva para con el tercer mundo. Y sin embargo, y quizás precisamente por todo aquello, es decir, por la andanada cultural de la que es fruto la imagen, ésta no me hiere. Ni siquiera lo hace aquel colla que estando en el cuello de ese cuerpo raquíptico, gana un imprudente protagonismo. La cosa parece resumirse en que, no se trata de buscar, de escudriñar la imagen en busca de aquella puntada, sino que, es aquel despunte el que irremediablemente asecha mi mirada.

<sup>34</sup> En este sentido, la I.F puede ser leída como una operación, un despliegue de lo ideológico en el ámbito de lo sensible, en el ámbito de lo perceptible. Manifestación cotidiana de una jerarquía simbólica encargada de estructurar la cadena de sentido que rige al mundo que representa.



En este sentido, junto con Barthes, debemos acordar que la I.F se instala como elemento nuclear de una cadena significante: la I.F es el mensaje situado en un punto intermedio entre el receptor y el emisor; ambos influyen en la orientación simbólica del mensaje para lo cual -Barthes- el análisis debe apoyarse en una sociología, que dé cuenta de aquello que ha movilizó la emergencia del mensaje como imagen. Que señale la cuota de deseo cristalizado en la I. F.

Pero:

(...) para el mensaje en sí, el método debe ser diferente: cualquiera sea el origen y el destino del mensaje, la fotografía no es tan sólo un producto o una vía, sino también un objeto dotado de una autonomía estructural. Sin pretender en lo más mínimo separar este objeto de su uso, es necesario prever en este caso un método particular, anterior al análisis sociológico mismo, y que no puede ser sino el análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía (Barthes 1990: 11).

Barthes está analizando la imagen fotográfica periodística, sin embargo, su mecánica indagatoria bien puede servir para ampliar el espectro de investigación y allegarse, de buen modo, a la empresa de análisis que aquí acometemos. Así se dejan establecidas las coordenadas de tránsito de un análisis fotográfico: este tipo de análisis no puede ser considerado sólo un producto de la acción ideológica que sustenta la propia práctica fotográfica, sino que debe considerarse como el halo de autonomía que la I.F soporta. Esta investigación asume dicha autonomía que subyace a la imaginería mecánica, se demora en ella, la escamotea a fin de proporcionar claridad al fenómeno de la teorización al respecto de lo fotográfico. De todas formas, se trata de un cuidado que es anterior a las dinámicas disciplinares en este caso, sociológicas. Es un modo de enfrentamiento que está signado por el carácter

manifestativo de nuestro objeto de estudio. Es el margen de lo visible lo que regula y se anticipa a la trama categorial de la I. F<sup>35</sup>.

¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué transmite la fotografía? Por definición, la esencia en sí, lo real literal. Del objeto a su imagen hay por cierto una reducción: de proporción, de perspectiva y de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una *transformación* (en el sentido matemático del término). **Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen.** Entre ese objeto y su imagen, no es necesario disponer de un relevo (*relais*), es decir de un código. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su *analogon* perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un *mensaje sin código*, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo. (Barthes *ibídem*: 12)<sup>36</sup>

Esta literalidad de lo real que aparece en la fotografía es un ejercicio de reducción, de encuadre que contiene un índice de traducibilidad escalar conocido: hablamos de lo que vemos pues, sin mayor dificultad, reconocemos lo que vemos y este reconocimiento se engarza en el continuo del cual la I.F es parte integrante. Sólo hay realidad en la I.F; carente de código, el mensaje

---

<sup>35</sup> La posibilidad de reflexión del fenómeno está determinada por el carácter empírico de su manifestación. El margen de lo visible es al tiempo, el margen de lo capturado por el ojo mecánico; el espectro de lo visible, sus encuadres, sus connotaciones (incluso sus reacciones frente a esto) son determinadas por el despliegue técnico del aparato fotográfico.

<sup>36</sup> El destacado es nuestro. Intentamos comenzar de manera muy paulatina, a hacer relucir un elemento que más adelante ganará protagonismo; tiene que ver con la segmentación evidente que se realiza al interior de “imágenes” provenientes de una lógica distinta a la analógica; “imágenes” en donde la segmentación y la trasposición en código pasan a ser la *esencia* de lo que vemos. Al interior de un contexto digital de la “imagen”, una de las cuestiones que está en juego es precisamente el punto que para Barthes caracteriza la esencia de la I.F. Más adelante lo que nos ocupará será la tecnológica variación de lo esencial en la I.F.

fotográfico aparece como una suerte de disección a-estilística de lo real.<sup>37</sup> La I.F reproduce lo real y a esta reproducción, estrictamente hablando, no se le adhiere (originariamente) el ámbito connotativo.<sup>38</sup>

El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*: moviliza un deseo a medias, un querer a medias: es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos <<bien>>. (Barthes 1990: 60)

Nos encontramos con un deseo a medias, es decir, con un índice de cosificación del deseo elevado. Si atendemos a la lógica en donde toda instancia cosificadora es una resta de acontecimiento, diremos que en el *studium*, al domeñarse la movilización anímica que es el deseo (movimiento,

---

<sup>37</sup> Barthes profundiza este punto refiriendo que la fotografía, al menos en su acepción periodística, sería pura denotación, es decir pura transcripción (lineal) de lo real. El efecto de reducción propio del encuadre fotográfico no comporta, en este punto, para Barthes índice alguno de transposición de la imagen hacia otro lenguaje. Esto nos sucedería ni con la pintura, ni con el dibujo, ni con el cine, puesto que sus formas de aparecer ya serían un agregado a lo real, es decir, ya estaríamos frente a la connotación, frente a la operación ideológica de la que se escapa la reproducción mecánica fotográfica. Sin embargo, la estrategia escritural barthesiana aparece sin demora y la dimensión connotativa acaba por acercarse al mensaje fotográfico. Plantea Barthes (1986) que <<hay una gran probabilidad (y esto será una hipótesis de trabajo) de que el mensaje fotográfico (al menos el mensaje periodístico) sea connotado>>. La foto periodística se lee, es decir, se (re)codifica dependiendo del contexto receptivo hasta el cual llega la imagen aludida. La Imagen –Barthes- es relacionada con una reserva tradicional de signos, con un *habitus* –Boudieu- imaginario particular. Y es aquí en dónde radica la paradoja del mensaje fotográfico periodístico: la imagen fotográfica hace coexistir elementos naturales (índice de realidad en la foto) con elementos culturales (lectura ideológica de la imagen). Obviamente una de las cuestiones que recorren la enunciación barthesiana en este punto, tiene que ver con el carácter manifestativo de la imagen y la pregunta acerca de la posibilidad de un acontecer eminentemente denotativo.

<sup>38</sup> En esta línea, Barthes (2004) identifica ciertos procedimientos fotográficos que problematizan en su realización, la relación entre denotación y connotación. El trucaje fotográfico por ejemplo, hace fluctuar y difuminar la distinción entre el ámbito denotativo y el connotativo: “*El interés metódico del trucaje consiste en que interviene, sin dar aviso, dentro del mismo plano de denotación; utiliza la credibilidad particular de la fotografía, que no es, como vimos, más que su excepcional poder de denotación, para hacer pasar por simplemente denotado un mensaje que no es, en realidad, fuertemente connotado; no hay ningún otro tratamiento en el que la connotación adopte en forma tan completa la máscara de la denotación*” (Barthes 2004: 15). Similar situación se daría con la *pose* (imagen fotográfica que es recibida sólo como una manifestación denotativa perdiendo de vista la duplicidad propia (denotación-connotación), arraigada en el origen del modelo real del cual se extrae la imagen), y con el *objeto* (que publicitariamente, por ejemplo, en tanto que aparenta emerger dentro de los límites de la denotación, sin embargo, es utilizado para estructurar un universo connotativo de la mercancía que se publicita).

despliegue, trabajo) ingresamos en la intensidad morigerada de lo espectacular, aquella intensidad que, aunque (re)fulgurante, es tomada por fuente dispensadora del agrado de lo conocido. Barthes piensa este punto a modo de descubrimiento de la intencionalidad del *operator*: lo plantea así teniendo en consideración la posibilidad de dar con la estrategia discursiva que construye la I.F, en cuyo caso –Barthes- habríamos hecho ingresar lo que vemos en la categoría sobrepoblada del *studium*. Frente a él vemos lo que se ha querido mostrar y podríamos agregar, también aquello que se ha querido ocultar. Miramos por los ojos del *operator*, coincidimos con el encuadre maquínico intencionado para producir un determinado efecto. En su relación con el total de la imagen, el fotógrafo no puede dar con aquella parcialidad que tiene la potestad de exaltar a quien, en disonancia (o simple no atención) respecto de la intencionalidad del *operator*, puede ser enfrentado por una presencia eternamente ausente para quien ha fabricado la imagen:

Me imagino (es todo lo que puedo hacer, puesto que no soy Fotógrafo) que el gesto esencial del operador consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el <<choque>>; puesto que el <<choque>> fotográfico (muy distinto del *punctum*) *no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello*. Y, por lo tanto, toda una gama de <<sorpresas>> (eso es lo que son para mí, pero para el Fotógrafo son <<éxitos>>). (Barthes 1990: 65-6)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> El destacado es nuestro, intenta hacer notar uno de los tantos nudos problemáticos que van emergiendo a raíz del análisis del texto barthesiano. Barthes, en esta sección del texto arriba referido, se esmera en marcar la diferencia entre *studium* y *punctum*, dirigiéndose hacia la diferencia entre trauma y <<choque>>; el modo de diferenciar nos parece del todo acertada, mucho más teniendo en consideración que, la cuestión, generalmente tiende a clarificarse en una variación escalar de la intensidad de respuesta frente a la imagen. Sin embargo, podemos mencionar que en el argumento barthesiano, al menos, existe una tensión interna, que apunta a una zona de intercambio entre ambas categorías, y ésta tiene como punto de pivote la dimensión de lo inconsciente: aquello que “*tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello*” es al tiempo, una

Así, lo que miramos como resultado del *studium*, es el reflejo de nuestra acción cultural; es la cultura la que se moviliza junto a nuestra mirada; es la emocionalidad conducida por los imperativos morales que siempre son políticos.

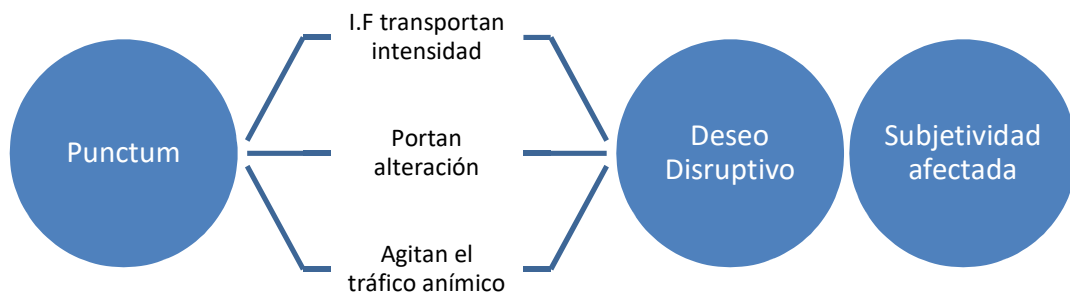
*Studium* entonces, podemos comprenderlo como la configuración política de la mirada y la estructuración política del sentir.<sup>40</sup>

---

buena definición de lo que dese el psicoanálisis clásico se comprende como lo inconsciente. Así, la I.F, aún en su modulada manifestación en términos de *studium*, tendría la capacidad de agitar aquella dimensión anímica que termina por gobernar (y con ello fracturar la primacía absoluta de la razón y la conciencia en la estructura del sujeto) a la subjetividad. Aquel grado de agitación, claro está, muy superior en tanto que intensidad, también afecta a la hora de considerar el asunto desde las dinámicas punzantes del *punctum*. De tal forma que, tanto el trauma (*punctum*) como el <<choque>> (*studium*) se emparentan precisamente allí en dónde se distancian, es decir, en el reverberar que la imagen moviliza en la dimensión de lo inconsciente.

<sup>40</sup> Agregamos a esto que *Studium* vendría a ser aquella retícula mediante la cual se le da forma a lo visual; será la vía de ingreso, el camino de encuentro del sujeto con la imagen. Este ingresar en la imagen se comprende también como una diagramación del deambular escópico al interior de un continuo imaginario. Aquí el *Studium* será una instancia, un perdurar del despliegue constante de las imágenes, un trafago continuo de intercambios que, enlazado con la lógica de lo cotidiano, tiende a ubicarnos dentro de los marcos representacionales y receptivos históricamente instituidos. Desde el *Studium* vemos y toda la cultura ve con nosotros; ver es aquello que deviene de las modulaciones políticas de lo imaginario, es moldeamiento cultural, interés social, una profundidad racionalizada. Precisamente es este continuo el que vendrá a fracturar el *Punctum*.

### Esquema Número 3.



### 2.2.- El Puntazo.

Si el *studium* señala el continente del continuo de las imágenes, el espacio lógico cotidiano que recibe mis operaciones de investidura libidinal, señalaremos que una de las características de este modo vendría a ser su cualidad de permanencia, su índice de alteración y transformación progresiva, y su condición estacionaria. Esto último ya que no debemos olvidar que en el ámbito de lo fotográfico, es quién se enfrenta a la imagen el que debe movilizarse dentro de ella, indagar entre los diversos elementos que potencialmente pueden tornarla una imagen de interés. Entendido como

ejercicio anímico y reflexivo, el *studium* exige una movilidad más o menos rutinaria (es decir técnica) al espectador; exigencia, antes que nada, conocida por quien mira, habitual, familiar diremos: preparado culturalmente para la acción quien enfrenta a la I.F en esta lógica, pisa sobre un terreno ya explorado. Lo encontrado que emerge bajo esta modalidad del aparecer fotográfico que es el *studium*, se corresponderá siempre con la estatura significativa de lo que yo conozco e identifico en virtud de mi desarrollo cultural<sup>41</sup>, al enfrentarme con “este tipo de fotos”<sup>42</sup>. En todo caso el movimiento al que aludimos suscitado por las fotografías colonizadas por el *studium*, lo referimos en el sentido de un buscar más que de un hallar: más una intención (movilizado por la envergadura moral-ética de la empresa política de la mirada en la que me monto) que una casualidad; más un reconocimiento, un premio a la actitud vigilante para con la imagen, que una sorpresa, cuando no un asalto.

Del otro lado de lo fotográfico, desde el ámbito concerniente al azar, a la casualidad, halla Barthes al *punctum*:

El segundo elemento viene a dividir (escindir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar está herida, este pinchazo, esta marca hecha por un

---

<sup>41</sup> Poco tendrán que ver aquí elementos “individuales” supuestamente alojados en la dimensión anímica del sujeto: Barthes comprende el *studium* como educación, como buenos modos, como un permanecer armonioso respecto de la intencionalidad del fotógrafo: sea porque aquella intencionalidad es recurrente en un ámbito cultural determinado, sea por la confluencia de *habitus* entre *operator* y *spectator*, el asunto con el *studium* tiende a quedarse en el reconocimiento, más o menos placentero –Barthes- pero que siempre me mantiene al margen de comprometer el goce en ello.

<sup>42</sup> Aquellas fotos diremos, junto con Barthes, en donde la evidencia de la intencionalidad del fotógrafo ha saltado, más o menos rápidamente, ante nuestros ojos. Con esto, hemos ingresado –siempre Barthes- en la esfera de la comprensión acerca del discurso que resuena en la I.F; no quiere decir que la imagen en cuestión me agrada o no lo haga, tiene que ver con el elevado índice de comprensión que establezco con la imagen que logra interesarme. En el *studium* hemos dado con el lugar, con la perspectiva, con los anhelos y con los miedos del *Operator*: haremos con eso lo que se nos antoje, es decir, operaremos en la plenitud libertaria que confiere el lugar de *spectator*.

instrumento puntiagudo: esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar es *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza) (Barthes 1990: 58-9).

Este *puntazo* bien podría comprenderse como una verdadera manifestación (pasional) del sentido obtuso que se resiste a toda sistematización, como un espacio de la recepción donde la distancia respecto de la tradición reflexiva occidental campea. El *spectator* siente la presión del *puntazo*, toma noticia de la presencia de aquella mancha que lo inquieta, que lo desasosiega, que lo incomoda con su material presencia. Aquello que (se) ve en la foto ha pertenecido al tiempo-espacio desde dónde esto ha sido extraído; fruto de este virtuoso saqueo el caudal fotónico ha configurado aquella imagen que ahora remece el ánimo de quien la observa.

Así, si el *studium* “es el campo tan vasto del deseo *indolente*”, *punctum* será la vastedad del dolor, la inmensa extensión del goce, zona de emergencia, de premura diremos, de la intensidad del sentir. Esta intensidad pasa por la imagen; en rigor no proviene ni recalca en ella, simplemente pasa; ella, la imagen fotográfica, opera aquí como el transporte temporal de la intensidad que la atraviesa. Este atravesar incorpora al *spectator* en el movimiento, pero para definirlo como la parada de este desplazamiento; aquella intensidad que referimos recalca en el *spectator*. En la I.F reverbera aquello intenso que se origina con anterioridad a ella misma la sobrepasa porque la colma; mejor, ese deseo que transita por la imagen es enviado más allá de ella misma para hundirse, si es el caso, en lo profundo más íntimo que el propio sujeto una vez que ha sido punzado por ella.



Hablamos aquí de intensidad. De aquella intensidad que remece, que remueve, incluso aquello intenso que amenaza con desplomarnos. Tal cosa no deviene de una u otra causa aparente; el carácter intenso del impacto, del puntazo, del toque, tiene que ver con lo que cada uno a su debido tiempo es capaz de reconocer como carga privada transportada por la dimensión vehicular de la imagen en cuestión. Una imagen que suscita, que remece (efectivamente), lo hace siempre en demasía, siempre en exceso. Este exceso al que referimos es producido a modo de hechizo. Reconocemos aquí una forma de aparecer de aquello que nos seduce y repugna al mismo tiempo<sup>43</sup>. Mediante la lógica barthesiana del *punctum* es decir, mediante la experimentación del exceso y del hechizo que provoca en el sujeto una imagen, el *spectator* tiene que vérselas consigo mismo tiene que vérselas con la amenaza del advenimiento de su propia profundidad de su propio abismo. Tanto es así que:

(...) Nuestra valoración estética dependerá en sus calificativos (cuando los hay) de sí encontramos o no en un objeto las coordenadas de la presencia de ese objeto que nos encanta a la vez que nos espanta, la proximidad de la [distancia] que hay entre el goce y el principio de realidad comandado por el placer que sugiere el confort”  
(Larrauri 2010: 10).

Desde la lectura lacaniana de Freud debemos recordar que el goce se define como aquello distinto y distante del placer; este último podremos comprenderlo someramente en este punto del trabajo como territorialización normativa que ligada a lo confortable se opone al goce; existe en este último, una constante de exceso, de inaguantable, diremos que el goce es lo insoportable, pues de tanta intensidad su actividad tiene a colindar e invadir, frecuentemente, el espacio del displacer. En este sentido el deseo es la articulación confortable

---

<sup>43</sup> El aparecer de la I.F se articula de esta manera como una variante experiencial del goce, aquella instancia que nos permite la visita conjugada de lo placentero y de lo displacentero.

del goce, o mejor, el deseo es articulado por y para el sujeto, como aquella falta, como aquella carencia que emerge ante la imposibilidad de dar con el goce en plenitud.<sup>44</sup> Según se plantea más arriba aquel avizorar del objeto encanto/espanto, es parte importante de lo que acontece al interior del *puntazo*, pinchazo o toque de la I.F sobre quien la observa. Esta relación escópica referida tiene al menos un carácter doble: atendiendo a la particular forma de acontecer del *punctum*, estamos en condiciones de decir que el juego de miradas no se da solo desde quien observa el objeto o la imagen referida, sino que también, quien observa (*spectator*) necesariamente es observado por esta visión que opera sobre quien la anima. A la “estática intensidad” mediante la cual es interpelado quien observa, le corresponde la movilidad interna de aquella mirada que al tiempo es escrutada por lo que se anuncia como visible.

(...) si bien su presencia nos punza, nos lastima, también gracias a su presencia una obra dada puede adquirir consistencia, es decir, el *punctum* es tanto punto de fuga de la obra como el hueco alrededor del cual se estructura su atractivo. (...) si el *punctum* nos hiere es porque nos conmueve, nos conmueve del lugar apacible y seguro del que el sentido nos nutre para olvidar que tal sentido está sustentado o sostenido por un radical sin-sentido. Por lo tanto, puede pensarse que esa punzada constituye un punto de fuga, ese espacio en el que las seguridades claudican y abre el campo hacia las preguntas más agudas que un sujeto puede hacerse y que se vinculan en mayor o menor medida con el ser, en suma, con el potencial sentido que el lenguaje puede darle a ese ser carente de significación (Larrauri 2010: 9-10).

Es así como aquel remezón, aquella conmoción ocasionada por el impacto azaroso del *punctum*, cumple con el objetivo íntimo de desplazar al sujeto

---

<sup>44</sup> La matriz psicoanalítica es reconocida aquí como una instancia propicia desde la cual interrogar y desarrollar la problemática que aquí presentamos. En este sentido, una vinculación desarrollada entre el mecanismo analítico (clásico y lacaniano, principalmente) y la problemática de la imagen-píxel (con la consiguiente arista de la reconfiguración psíquica del sujeto contemporáneo) será desarrollada al interior de la segunda parte de esta tesis.

desde su zona de confort y en este sentido tal embestida opera una estrategia de desvelamiento: la arremetida anuncia el desplazamiento, el desacomodo, mediante el cual el potencial de autoreflexividad del sujeto contemporáneo es atizonado; (potencialmente) reconocemos en la I.F -y en este punto podríamos decir, en toda obra- aquella intensidad como siendo expelida de lo observado, y con esto el sujeto es capaz de invertir esa fuerza que lo encontró, que lo atropello, hacia la estructura de sentido que le asegura su propia condición de sujeción. Aquella consistencia de la imagen es al tiempo la posibilidad para el sujeto de experimentar, moduladamente, la desintegración, o, si se prefiere, experimentar el “hacerse espacio” de la claudicación de las certezas que lo fijan a un entramado de sentido que es amenazado en su integridad.

Junto con lo anterior, debemos considerar que la emergencia del *punctum*, no se supedita a la dimensión artística de la imagen con la que nos topamos: el hecho de comprender la cuestión en relación a la imagen como un encontrar marcado por el azar, más que como un perseguir, ayuda a explicar mejor el punto; la punzada de la cual hablamos no depende del sentido de articulación original por medio del que se ha manifestado la imagen; bien podemos toparnos con alguna que no pertenezca al reino de la “imagen cualquiera”, es decir, con alguna que solo sea respuesta a un requerimiento específico por ejemplo, de catalogación. La cuestión crucial aquí es comprender que ni en uno ni en otro caso, por el solo hecho de echar mano a su génesis nos aseguramos la emergencia del *punctum*<sup>45</sup>; la periferia o el

---

<sup>45</sup> Desde aquí podemos comenzar a esbozar un punto reflexivo ligado al ámbito de lo hipotético en esta investigación: si pensamos en la posibilidad de emergencia del *punctum*, al interior de la imagen, dicha posibilidad no se asegura ni se clausura a la luz de carácter eminentemente técnico de la “imagen”; *punctum* es pensado como remezón, como alteración, pero, por, sobre todo, como una nueva articulación libidinal atizonada en el ámbito de lo inconsciente. A este respecto, atendiendo al problema de la imagen enfrentada al espectro de desarrollo tecnológico de lo digital, Rancière se detiene en esta cuestión, postulando que, los afectos que la imagen suscita en nosotros se articula y desarrolla en independencia al “lugar” de origen de éstas imágenes: ya sea que la imagen sea el resultado de la captación de la luz (que sería el clásico de lo que aquí hemos indicado bajo las siglas I.F), ya sea que la “imagen” traiga consigo su propia cuota de luz (que sería el caso de las imágenes producidas digitalmente y que circulan por las diferentes pantallas de los más diversos dispositivos tecnológicos), el sujeto acaba productivizando diversas variantes de relación entre identidad y alteridad; así la cuestión parece estar más ligada a una suerte de modulación en cuanto nos

centralismo, en relación con el ámbito que le concierne a la intención de arte, por el momento, no nos proporcionan parámetros de ubicación respecto a nuestro objeto.<sup>46</sup>

A propósito de la relevancia del *punctum* para Barthes, Rancière (2011), expone de manera clara los puntos sobre los cuales se mueve la empresa reflexiva barthesiana:

Barthes quiere reclamar, en contra de la masiva dispersión de las operaciones del arte y de los juegos de la significación, la inmediata alteridad de la Imagen, es decir, *stricto sensu*, la alteridad del Uno. Pretende establecer una relación directa entre la naturaleza indicial de la imagen fotográfica y el modo sensible mediante el cual nos afecta: este *punctum*, este efecto pático inmediato que opone al *studium*, a las informaciones que trasmite la fotografía y a las significaciones que alberga. El *studium* convierte a la fotografía en un material a descifrar y explicar. El *punctum* nos golpea de inmediato con la potencia efectiva del *esto-ha-sido*: *esto*, es decir, ese ser que indiscutiblemente estuvo frente al agujero de la cámara oscura, cuyo cuerpo ha emitido radiaciones, captadas e impresas por la cámara negra, que vienen a tocarme aquí y ahora a través del "medio carnal" de la luz "como los rayos diferidos de una estrella". (Rancière 2011: 31).

Junto con Rancière podemos observar una suerte de duplicidad que es coronada por el material teórico barthesiano del que aquí damos cuenta: el análisis, sobre todo el que está ligado al concepto de *punctum*, está dando cuenta de una suerte de movilidad reflexiva de Barthes en relación al concepto

---

interesamos por pensar el ámbito relacional entre los diversos tipos de imágenes. Al respecto ver: Rancière, J.: El destino de las imágenes. Ed. Prometeo, 2011, Buenos Aires, Argentina, p 24.

<sup>46</sup> Sin embargo, para efectos de la buena organización de nuestra investigación, a medida que avancemos en el proceso de escritura, resultará preferible ligar nuestro análisis a un tipo particular de articulación de la imagen. Para efectos de presentar, en términos ampliadas, la problemática del *punctum* (sobre todo en relación con el carácter escurridizo y las escasas posibilidades de hacerlo ingresar en una lógica de catalogación), hemos decidido aplazar la delimitación del ámbito en el que nos moveremos en relación con la estructura de la imagen.

de la imagen: si para el Barthes de Mitologías, la imagen es un vehículo que soporta una cantidad asombrosa de información (que finalmente es susceptible de ser reconocida como materiales estratégicos para la legitimación de un poder de clase específico), el Barthes de “La Cámara Lúcida” investiga a la imagen comprendiéndola mucho más como una entidad significativa pero que opera a través del silencio (silencio, mutismo “productivo”; a la hora de pensar el *punctum*):

Ambos conciben la imagen como un habla que calla. Uno hace que su silencio hable, el otro transformará su silencio en la anulación de cualquier conversación. Pero los dos juegan con la misma convertibilidad entre dos poderes de la imagen: la imagen como presencia sensible bruta y la imagen como discurso que cifra una historia. (Rancière 2011: 32)

Así el *punctum* como mutismo brutal de la presencia, vendría a coronarse en este espacio como una performática y paradójica acción de la imagen. Debe tenerse en especial consideración aquí al sujeto, quien enfrentado por ese silencio (que se da en el plano de la imagen), punzado por aquello brutal, reacciona recomponiendo hablas pasadas que lo estructuran de un modo anterior a cualquier voluntad. Es en este punto del desarrollo en donde podríamos comenzar a formular algunas interrogantes que nos servirán como puente argumental para continuar con la segunda parte de esta tesis: frente a la rudeza y brutalidad con la que se impone el *punctum* al sujeto, frente al mutismo inicial de la imagen que, sin embargo, amenaza con venir a escamotearlo y considerando que el sujeto se ve impelido a “sacar el habla”, ¿qué tipo de habla es al que se asiste?, ¿desde dónde y hacia dónde se dirige? En lo relativo al *puntazo*, ¿estamos frente a una dualidad, el analógico de un lado, y el digital por el otro?, ¿son horadaciones, intensidades de choque, de contacto, puntazos del todo diferentes?, ¿cómo pincha aquello que es pura desmaterialización?

Nos referimos al *punctum* y lo hacemos con la intención de serle fiel a su estructura de silencio. Esto quiere decir que la intensidad del *punctum* es

audible en términos eminentemente particulares: tiene sendas cuotas de aquello intransferible, el *punctum* es intransferible; existe sólo en tanto que la verificación de su existencia comporte un dolor, una herida, al menos una avería<sup>47</sup>. Lo intransferible es el resultado, más o menos directo, del carácter violento e íntimo con que el *punctum* hiere al *spectator*: un caudal de remembranzas es suscitado solo sí el impacto de aquella *porción de imagen* ha logrado diezmar la barrera de lo cotidiano que estructura al sujeto. Aquello que pasa luego del impacto, del puntazo que es el *punctum*, sólo **me** pasa y sólo **me** punza; luego, la foto del invernadero -máximo tesoro in-mostrable para nuestro pensador- no tiene sentido en virtud de una lógica (emotiva) de exhibición.

Barthes liga la poética del puntazo al índice o al elemento referencial. A fin de complejizar esta perspectiva queremos indicar que, para el desarrollo de esta investigación, el factor temporal es tanto más decisivo que el elemento indéxico.

La foto es entonces indicio de tiempo, más que de referente, hay algo de tiempo pasado en la foto, lo cual sería el verdadero *arché* de las fotografías... una imagen que captura el tiempo y que genera una relación peculiar con este. La esencia de la fotografía dentro de esta línea de pensamiento sería “algo paso, algo estuvo en el tiempo”. Las fotografías registran un tiempo que incluso el ojo no podría ver. El concepto griego de *arché*, relacionado con el noema de Barthes, designa el origen físico y temporal, es al mismo tiempo origen y fundamento gnoseológico de algo, y es justamente el indicio de tiempo el *arché* de la fotografía (Cansino 2004: 9).

---

<sup>47</sup> De allí proviene la resistencia de Barthes que lo obliga a no mostrar la mítica imagen de su madre en el invernadero; hacerlo de otro modo, es decir, exponer aquella imagen a la vista pública, supondría instalar el asunto del que se ocupa el *punctum*, es decir, su grado de efectividad, en los márgenes difusos del dominio público. La mentada fotografía “sólo existe para Barthes”, para el resto, la imagen solo comparecería como un trozo más de la infinita reproductibilidad técnica de la cotidianeidad más regular.

Para nosotros la cuestión del tiempo se alza como elemento primordial a la hora de poner en tensión la conceptualización barthesiana, particularmente la que guarda relación con el concepto de *punctum*. El tiempo como aquello de lo cual da cuenta la imagen y como aquello que es suscitado por la misma, aparece como un elemento de suma importancia para nuestra investigación. Por de pronto bástenos decir que el tráfico psíquico también puede ser comprendido como un proceso de articulación prodigiosa que, entre otros elementos, considera al tiempo como insumo protagónico; es sólo el tiempo, su comprensión como recurso lo que posibilita la emergencia del sentido de las inscripciones mnémicas que han configurado la estatura humana del sujeto. Se trataría, finalmente, de la recuperación de un tiempo que de otra forma permanece ausente<sup>48</sup>.

La *punzada* que es el *punctum* es la huella innegable de lo pasado y que sin embargo es invisible en el plano de la generalidad: producto del azar, el puntazo se hunde en algunos y no en otros; innegable toda vez que es posible comprenderla como trazo victorioso de la única certeza que tiene el ser; invisible pues en el plano de la generalidad su condición innegable está radicada en el ámbito de la potencia, cuestión que le atribuye la característica de aparecer sólo de modo singular. Esta singularidad es la estatura, o, mejor dicho, la intensidad del aparecer de la I.F. Este aparecer: “no puede ser, en el fondo, más que singular, tan singular como su referente mismo” (Dubois 1986: 54); estamos entonces en la senda construida por la huella singular del aparecer fotográfico, la marca única que deja tras de sí el impacto con la subjetividad propiciada por la I.F. A su vez esta impactante singularidad recibe su rareza de su condición de producto de la operatividad del dispositivo técnico, es decir, por el hecho de ser resultado de una configuración maquínica

---

<sup>48</sup> “Esta postura teórica apunta también a quitar toda la trampa de la representación icónica, hay que reconocer cuando miramos una foto que hubo algo que pasó en un momento dado, un tiempo que quedó registrado en la foto aunque yo no lo haya visto con mis ojos” (Cansino 2004: 9). Lo anterior evidencia de buena forma la justificación de esta variante argumental: concediendo la preeminencia teórica a los postulados barthesianos, esta investigación busca también marcar zonas de tensión respecto de estos postulados. Una de ellas bien la puede constituir esta forma de comprender lo esencial de la fotografía, y marcar el paso desde el noema “esto ha sido” hacia otro que podría ser “algo ha sido [en el tiempo]”.

que instala en el centro de su operatoria el aseo y la posterior captura de lo representado, en tanto que imagen de un determinado index.

La imagen técnica a la que aludimos mantiene el índice como una suerte de presencia aglutinante que reúne a aquello fotografiado con su aparecer técnico: gracias al aparato, la huella lumínica que se desprende del objeto fotografiado va a dar al espacio de impacto preparado foto-químicamente; contacto a distancia, esta imagen técnica realiza, de manera radical, un auténtico desplazamiento parcializado de lo ente que viene a concentrarse y a dar cuerpo, carne y piel, a una existencia (la de la imagen) que aún mantiene lazos residuales con las matrices formales de las que ha devenido. Estas imágenes pueden también ser entendidas como las huellas de una existencia irremediadamente pasada: aquellas dan cuenta y aseguran (debido a su índice remisional con lo fotografiado) que lo que comparece ante nosotros lo hizo de otro modo al anterior de un tiempo distinto. La I.F según como la hemos pensado aquí, nos contacta con entidades fantasmáticas que trafican (aunque sean mínimamente) existencias pretéritas. Con las fotografías el mundo de los vivos ingresa en una relación, tan habitual como sostenida, con el mundo de los muertos. Así estas imágenes no solo se relacionan con su modelo, es decir, con el origen del impacto lumínico que las habilita a existir, sino que además, estas imágenes relacionan siempre el presente con su in-actualidad, el ahora con el ya no más: las fotografías, las imágenes técnicas, articulan lo vívido (actual) con lo mortal (pasado), encarnando en sus propios cuerpos dolientes las heridas y las huellas de las fuerzas imprimantes del tiempo. Este tiempo se encarna en las imágenes; cada una de ellas es un testimonio del pasar de lo que pasa<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> La I.F se presenta como un puente que habilita la relación del sujeto con el pasado, cuestión que, de otro modo, habitaría el territorio de aquello olvidado por la acción de corrosión que le impone el pasar del tiempo a las cosas. La I.F es la manifestación visible y el conjuro del pasar del tiempo.



Recapitulemos: hasta acá el sentido de la revisión de los postulados barthesianos en torno a la fotografía, guarda relación con la explicitación de un modo de comprensión, de reflexión y de acercamiento del sujeto hacia la imagen técnica. El objetivo de nuestro desarrollo tiene que ver con la indagación de las características presentes en la relación de la subjetividad contemporánea al momento de enfrentarse a la imagen digital: para esto nos resulta útil exponer el particular proceso de relación de Barthes frente a la imagen técnica fotográfica, reconociendo a ésta última, como un antecedente de la configuración digital de la imagen contemporánea, y reconociendo a Barthes como un pensador atento a “cierto poder anímico” resultante de este proceso de observación de fotografías. Así hemos reconocido al menos dos puntos fundamentales en los postulados barthesianos en torno a la fotografía, dos enunciados que vienen a articularse como las aristas de un modo perceptivo tan exclusivo como único (y por lo tanto no asimilable a ningún otro programa de recepción). Estos enunciados, o categorías serán las formas como la I.F aparece ante el sujeto, serán las categorías mediante las cuáles el sujeto se relaciona con la imagen técnica. En primer lugar está el concepto de *studium* que tal y como la hemos explicado más arriba, tiene que ver con el efecto medido, calculado (incluso diremos premeditado, perseguido) que se genera tanto al momento de “hacer la imagen” como en el instante de su recepción; sabrá anticipar el lector que en este plano, el sujeto opera como un agente que reconoce cierta trama de la que la imagen técnica forma parte; se reconoce el discurso para estar a su favor o en su contra, lo gravitante es aquí, esta capacidad, esta posibilidad de des-tramar la estructura discursiva de la manifestación analógica. En segundo lugar, nos encontramos con la otra categoría que define un modo particular y único de acercamiento al fenómeno fotográfico: el *punctum*, que como ya hemos mencionado anteriormente se origina en independencia del hacedor de la imagen y del propio observador. *Punctum* que es pensado aquí como pura intensidad, como potencia desbordante que adviene mediante la operación azarosa de una cierta reminiscencia ubicada del lado de lo inconsciente del propio sujeto: elusiva por

definición, la categoría del *punctum* se presenta como un modo individual e intransferible de relacionarse el sujeto (o de aquello que en él habita con la mayor de las propiedades) con una I.F (cualquiera que esta sea). El *punctum* (o puntazo como lo hemos dado en llamar aquí), es aquella potencia que encuentra un cuerpo en y por la imagen fotográfica: es la superación de lo amorfo mediante la fractura del decurso imaginal cotidiano o común<sup>50</sup>.

Ambas instancias de relación del sujeto con la imagen, ambas modalidades (*studium* y *punctum*) con sus complejidades particulares, proporcionan a esta reflexión orientación sobre cómo pensar a la imagen técnica desde su especificidad: concentrado nuestra atención en el *punctum* y recordando que nuestro cuestionamiento tiene que ver con el tipo de relación que el sujeto manifiesta frente a la imagen digital, el análisis barthesiano nos entrega pistas acerca del carácter no-administrable del sentir frente a la imagen fotográfica, como así también, nos encamina en la problematización de las posibilidades de modulación del sentir a partir de la construcción de determinadas imágenes. Dicho de otra forma, la reflexión barthesiana nos permite instalar una suerte de faro frente al cuál proyectar determinados cuestionamientos relativos a la imagen técnica, haciendo visibles las rotundas distancias que el objeto barthesiano presenta encarada con la imagen digital. Es decir, Barthes nos permite pensar la imagen digital desde el núcleo mismo de la I.F: nos habilita a cuestionar la primacía del fundamento ontológico en el aparecer fotográfico -elemento que en Barthes es indispensable para la emergencia del puntazo-, al momento de pensar en la especificidad de la imagen digital.

Iniciamos nuestro desarrollo atendiendo a los postulados barthesianos, enfatizando una atención privilegiada al concepto de *punctum*; este detenimiento reflexivo, permite desplazar el argumento hacia ámbitos no

---

<sup>50</sup> En este sentido el *punctum* es además intensidad modulante, intensidad de conformación, al hacer aparecer aquella dimensión formal como arrebatada a lo informe. El *punctum*, con su potente violencia, configura el aparecer de aquello que, sin su acción, se destina al des-apercebimiento propio de lo no figurado.

considerados por el propio Barthes. Nos habilita a preguntar, por ejemplo, si es que es posible pensar en un *punctum* al interior de la imagen digital. Así iniciamos la reflexión pensando en el antecedente más inmediato de nuestro objeto de atención que es la imagen digital. Para pensar en esta última resulta indispensable comprender, al menos desde la perspectiva barthesiana, la configuración y comportamiento de la imagen fotográfica analógica sobre todo en lo que respecta a la relación que el sujeto manifiesta frente a ella.

Sin embargo, lo que sigue en esta tesis resulta ser una suerte de salto histórico hacia el pasado, una suerte de retracción filosófica; no se engañe el lector pues el fundamento de esta marcha atrás guarda relación con la estabilización del panorama argumental que está por venir. ¿Cómo marcar la diferencia entre la imagen fotográfica analógica -pensada por Barthes- y la imagen digital que perseguimos nosotros?, ¿qué elementos fijar como indispensables para dicha diferenciación?, ¿es posible sintetizar las características primordiales de una y otra imagen y con ello estructurar un mecanismo analítico particular según sea el caso? Se trata aquí de pensar el impacto de la revolución digital en la imagen, en esta estructura filosófica-estética que llamamos imagen. Para esto nos resulta necesario dar cuenta de la radical transformación del estatuto de la imagen a manos de la revolución antes mencionada. ¿Qué le sucede a la imagen al interior de la digitalización del mundo? Sospechará ya el lector parte de la jugada: si queremos saber acerca de la transformación de una estructura, resulta evidentemente necesaria, la revisión histórica-filosófica de dicha estructura, es decir, resulta necesario el indagar sobre las características y operaciones que la imagen exigía al interior de determinadas épocas, que siempre son momentos del pensar. Es así como en lo que sigue realizamos tres detenciones icónicas y estratégicas en lo que podría comprenderse como una breve revisión del concepto de imagen y sus implicancias al interior del pensamiento occidental. Recordemos que esta revisión sólo tiene el carácter de un ejercicio de reflexión general abocado a exponer desde la antigüedad clásica hasta la modernidad, el rendimiento filosófico del concepto de imagen, con el fin de tensionarlo con

la idea de imagen producida por los aparatos técnicos informáticos en el contexto de la digitalidad.

## Segunda Parte

## Esquema N° 4.-

### Imagen

- Platón
  - Éidolon y Symplóken
- Aristóteles
  - Diáfano
- Descartes
  - Imaginación (pathos sujeto)



### ITI

- Nuevo Diáfano
  - Hiper-medio
- Flusser
  - Tecno-imaginación (no humana)
  - Sujeto estructurado en relación con el PI

## Sobre la Imagen y su devenir digital.

Esta segunda parte abordará el concepto de imagen asumiéndola como una instancia problemática. Dicha instancia viene dada por los efectos de la revolución digital sobre los modos de representación producidos a principios de los 60'. El supuesto desde el cual se analizará la construcción problemática de la imagen es aquel que instala, en el centro de la reflexión, las repercusiones que el modelo de producción le imprime a la estructura de la imagen. Hablamos de imágenes que son producidas por despliegues informáticos, *imágenes de síntesis*, tal y como lo pensara Philippe Quéau (1993), imágenes generadas por conjunciones algorítmicas resultado de combinatorias informacionales que, operando en los lindes de una potencial autonomía, obligan a repensar el estatuto ontológico de la imagen referida. Parte la hipótesis central de esta investigación tiene que ver con el índice de transformación que la revolución digital le impondría a la imagen, a su concepción, a sus modos de “encarnarse”, y a las formas en cómo, desde el ámbito reflexivo nos podemos aproximar a dicho fenómeno. De modo tal que a lo largo de esta segunda parte se realizará una panorámica general de los momentos (al interior de una suerte de micro-historia de la reflexividad) en que se ha logrado construir una reflexividad operativa en torno a la imagen.

El recurso a Platón y Aristóteles busca hacerse cargo de dos momentos fundamentales en la configuración de la esquemática, que devendrá moderna, respecto a la imagen. Así también las meditaciones de Descartes portan consigo una reflexividad que servirá para consolidar los pilares de la subjetividad moderna, donde el concepto de imagen emerge como un recurso importante al interior del edificio filosófico de la Modernidad. Es así como llegaremos al problema de la trascendencia de la imagen al interior de la Modernidad y construyendo esta pregunta, confiamos en que el lector sepa

reconocer un adecuado cimiento sobre el cual se moverá el siguiente capítulo de la investigación.

El psicoanálisis clásico se presenta como una vía de ingreso predilecta para complejizar, y posteriormente dar densidad reflexiva, a la problemática que anima la investigación. Aquí se atenderá a la relación estrecha que existe entre el contexto de producción de los sujetos y la estructuración inconsciente de los mismos. Se dará cuenta del carácter sucesivo de los esquemas mentales de determinados sujetos, frente a las lógicas de producción que gobiernan un determinado contexto. De esta forma nos encontraremos en condiciones de abordar las caracterizaciones fundamentales que tiene la noción de fantasma en Freud y cómo ésta se tensiona al cotejarlo con algunos elementos presentes en el sistema psicoanalítico lacaniano.

Lo que interesa como cierre de este capítulo es llegar a una comprensión lo más cabal posible del funcionamiento de la noción de fantasma, desde el psicoanálisis clásico, pero atendiendo a las decisivas aportaciones que Lacan realiza al respecto. El sentido de esto es comenzar a perfilar la relación existente entre *contexto material y subjetividad*, relación en la que psiquismo, deseo y fantasma constituyen el marco fundamental para el despliegue del sujeto en el mundo.



## Capítulo 3: Eídon e Imaginación.

### 3.1 El eídon platónico.

*(...) inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos los lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas, artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar.*

*-Sí, en su apariencia, pero no en lo que son verdaderamente.*

*(La República, Libro X).*

La relación entre imagen, apariencia y verdad se articula como la condición nuclear de una reflexión que, ocupándose de lo visual, se encamina a la fundamentación de los preceptos organizativos de una república ideal. En este contexto, al interior del libro X de la República, Platón elabora la noción de lo que vendría a ser una imagen. Modo de aparecer del ser, pero en su apariencia, esta manifestación se relaciona de forma directa con la dimensión problemática que el pensador clásico, le atribuye al arte mimético, precisamente por realizar el distanciamiento de tercer grado respecto de lo verdadero que es la idea. Tal cuestión queda reflejada en la mención a la tarea de cierto artesano –*maestro maravilloso*, tal y como lo refiere Glaucón al interior del diálogo- capaz de producir todo cuanto existe en el mundo. Sin embargo, hay que recordar que la reflexión platónica proviene de un escenario anterior, de aquel en donde se deja establecida la preeminencia de la idea antes de toda manifestación sensible: considerando cualquier multiplicidad material existente, Sócrates interpela a Glaucón para que se detengan en la unicidad de la idea que animaría a estas materialidades:

Tomemos ahora la multiplicidad que prefieras. Por ejemplo, si te parece bien, hay muchas camas y mesas.

-Claro que sí.

-Pero ideas de estos muebles hay dos: una de la cama y otra de la mesa.

-Sí.

-¿Y no acostumbramos también a decir que el artesano dirige la mirada hacia la idea cuando hace las camas o las mesas de las cuales nos servimos, y todas las demás cosas de la misma manera? Pues ningún artesano podría fabricar la idea en sí. O ¿de qué modo podría?

-De ningún modo podría. (La república<sup>51</sup>, Libro X, 596b -c)

Cómo sabemos *la idea* en la reflexión socrática, expuesta de forma magistral por Platón, emerge como instancia primaria a la hora de zanjar lo verdadero de lo falso<sup>52</sup>. El rol del artesano, más arriba mencionado, es el del realizador de la idea, quien la concreta y desarrolla, haciéndola aparecer en el mundo particular de los sensibles. Aquí cabe recordar que esta realización, este desarrollo, trae consigo una suerte de alejamiento de lo manifestado hacia los confines de *lo justo*: se aleja de lo verdadero todo aquello que se manifiesta en tanto que sensible; se acerca a *lo falso*, por medio de *la imitación*, todo aquello que abandona el estatuto eidético primario. Siendo la idea aquello que antecede a cualquier manifestación sensible, toda realización de la misma vendría a ser una imitación –operada, en este caso por el artesano, según el

---

<sup>51</sup> En adelante Rep.

<sup>52</sup> Tanto es así que, en el proyecto de crear una República ideal donde prime la justicia y lo verdadero, son los Reyes filósofos los que deberán encargarse de guiar los destinos de esta sociedad perfecta. Siendo los más cercanos a lo verdadero, por moverse en el plano de las ideas, en el plano de lo unívocamente verdadero, nadie más que ellos se encontrarían habilitados para tal tarea. De tal forma que, la división entre el plano eidético y el plano materia de la existencia, es para Sócrates una postura eminentemente política de distribución de los roles al interior de esta formación social perfecta.

ejemplo socrático-; toda imitación vendría a ser un paso de alejamiento de lo verdadero y justo, características que delimitarían el domicilio de la idea.

La alusión al artesano es considerada aquí como una función estratégica en el discurso socrático: el artesano, aquel productor capaz de duplicar la existencia (de modo diferido-imitativo) de la idea, trabaja “*en la creación de estas cosas en cierto modo*” (Rep, 596d). Glaucón interroga:

-¿Y cuál es ese modo?

-No es difícil, sino que es hecho por artesanos rápidamente y en todas partes: inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos los lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de las que acabo de hablar.

-Sí, en su apariencia, pero no en lo que son verdaderamente.

(Rep, Libro X, 596d)

El cierto modo al que se refiere Sócrates es el modo posibilitado por el uso de aparatos y en particular del espejo, aparato capaz de duplicar la imagen reflejándola. Esta cuestión al interior de la reflexión socrática recibe una marcada atención: el *modo de crear particular* que utilizaría el artesano, y que le proporciona la posibilidad de duplicar lo existente, atraviesa el recurso tecnológico espejeante. Se crea en tanto que se proyecta la imagen en un espacio distinto del de la percepción directa. El índice de producción pasa por el uso de la superficie de espejo que envía a la existencia aquello que le antecedía. La relevancia de la duplicación de la imagen para Sócrates es problemática toda vez que ella anuncia un tipo de existencia imitativa que,

como hemos visto más arriba, se aleja de los parámetros de justicia y verdad que le interesa imponer en su República. Aquello reflejado por el espejo existe, pero lo hace a distancia de la existencia única y primaria (eidética) y, por lo tanto, aquel existir –tal y como lo refiere Glaucón- es un existir en tanto que apariencia, es decir, en tanto que una manifestación más de aquello verdadero que en última instancia vendría a ser el aparecer. Con esto diremos que el modo de ser apropiado, es decir verdadero, en esta parte de la reflexión socrática, no tiene la necesidad de considerar la potencialidad manifestativa del aparecer. Es más, es precisamente aquella potencialidad manifestativa la que traería consigo el alejamiento del que hemos hablado antes, alejamiento del domicilio de la justeza y de lo verdadero.

Tal y como se desarrolla el diálogo vemos que la preocupación de Sócrates guarda relación con la necesidad de articular un decir que llegue a la verdad, que logre dar con ella, y en la búsqueda pueda diferenciar también lo bueno de lo malo: estará del lado de lo bueno lo verdadero, mientras que su contrario será llenado por lo falso, por lo falseante, por aquello que induce a error. Nos enfrentamos así a una suerte de ética de la representación.

Al interior de esta ética de la representación, Sócrates deja establecido que, la cercanía con lo real no certifica verdad; incluso, el decir verdadero, desde la óptica Socrática, debe resistirse a la seductora estructura con que suele percibirse aquello que es presentado:

- Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real, más no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad (Rep; Libro X, 597a).

La brecha es reconocible; lo real para Sócrates es aquello inagotable en tanto que inalcanzable. El coeficiente de verdad aquí viene dado por la unicidad de la idea consigo misma. Ideal -irrealizable-, al menos si de lo que

se trata es de asegurar el estatuto realista de aquello señalado. Entonces sería posible señalar lo real en tanto que quien señale se ciña a *la verdad de las cosas*. Este ceñirse debe rehusar las dinámicas representativas miméticas; estas dan nombre, realizan aquello que debe permanecer en el señalamiento. Lo completamente real entonces debe permanecer en el silencio verdadero, es decir, inaudible para los oídos del decir común. El *decir verdadero*<sup>53</sup> irá al encuentro de aquello que es real y que no puede ingresar en el ámbito de la representación mimética. Lo que realmente es, es realmente solo sí, no se manifiesta en el ámbito de lo común diremos, de lo ordinario y cotidiano. Existiría así un universo acotado donde *existirían las cosas realmente*, existirían en el ámbito de lo verdadero, de lo auténtico, agregaríamos. Este universo es el de las ideas. Existe sólo una cama real y es la cama ideada, léase creada, por Dios. Las demás comparecen aquí como representaciones de la cama auténtica.

La semejanza para Sócrates es siempre aquello que alienta el alejamiento de lo verdadero. El carpintero opera como un agente del distanciamiento, como un actor de la imitación de aquello que indefectiblemente es. En esta relación, este carpintero es el primer imitador de lo verdadero, en tanto que primer realizador de la idea que antecede a toda manifestación sensible. Trabaja con el aparecer que es ya una caída en la materia, un alejarse de la verdad. El pintor por su parte, también trabajando con las apariencias, lo hace desde una doble distancia: teniendo en vista el aparecer sensible de las cosas (producto, en este caso del carpintero) trabaja en la semejanza de la semejanza, opera mediante apariencias basadas en un aparecer que le antecede y que viene a ser la manifestación sensible de las cosas imitadas pictóricamente. Avanzando en la reflexión socrática al interior del diálogo se decide proporcionar tres responsables a tres tipos de existencia:

---

<sup>53</sup> Un decir que se contrae sobre su propia condición de proyección, un decir que se asemeja más al mutismo que a otra cosa; el decir verdadero en este caso es la posibilidad de desandar, de anudar, y en este sentido no desplegar, el potencial proyectivo de un decir que, en el mejor de los casos, solo contornea la veracidad de aquello nombrado.

el pintor será el responsable de la existencia doblemente falseada de la idea (al trabajar con apariencias de apariencias), es considerado un imitador puesto que no fabrica más que una apariencia. El carpintero por su parte será el responsable de la existencia falseada de la manifestación sensible-concreta de la idea (en tanto que hacedor, por ejemplo, de la cama a la que se acude en el diálogo), es el realizador de la idea. Mientras que la existencia de aquello verdadero que no puede ser más que la idea, quedará como resultado del trabajo divino:

-En lo que toca a Dios, ya sea porque no quiso, ya sea porque alguna necesidad pendió sobre él para que no hiciera más que una única cama en la naturaleza, el caso es que hizo sólo una, la cama que es en sí misma. Dos o más camas de tal índole, en cambio, no han sido ni serán producidas por Dios (Rep, Libro X, 597c).

Es de esta forma cómo al interior del diálogo se establece que Dios es el “productor de naturalezas” quién, de modo justo y verdadero, ha producido todo cuanto *existe* de forma primaria y única en diferencia y distancia con el aparecer de todas aquellas cosas. El artesano (representado aquí por el carpintero) es quien ha sido identificado como productor del aparecer de aquella única idea verdadera, quien teniendo en vista la existencia eidética, desarrolla el objeto que ha de servir de modelo al tercero en la cadena, el pintor considerado por Sócrates como el imitador “autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza”.

Esta detención que hemos realizado es necesaria toda vez que nos encaminamos a la emergencia del concepto de imagen mencionado en el texto. Para comprenderlo de buena forma es de utilidad tener a la vista la relación entre la relevancia del espejo, la apariencia, la imitación, lo verdadero y lo justo. Diremos que toda manifestación sensible se instalará en el ámbito de la existencia de aquello que aparece, no de lo que es, y por lo mismo, este modo particular de existir compromete la estructura de verdad que la apariencia tiene al interior del sistema reflexivo Socrático.

-Estamos de acuerdo en cuanto al imitador. Dime ahora lo siguiente con respecto al pintor: ¿qué es lo que crees que intentará imitar, lo que en cada caso está en la naturaleza o en las obras de los artesanos?

-Las obras de los artesanos.

-¿Tal como son o tal como aparecen? Delimita más aún esto.

-¿Qué quieres decir?

-Esto: si contemplas una cama de costado o de frente o de cualquier otro modo, ¿difiere en algo de sí misma, o no difiere en nada, aunque parece diversa? Y lo mismo con los demás.

-Parece diferir, pero no difiere en nada.

-Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

-De la apariencia.

-En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad según parece: y por eso produce todas las cosas, pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen. (Rep, Libro X, 597e – 598b)

Es así como aparece la imagen en la discusión socrática. La pintura es imitación de las cosas tal y como aparecen, el terreno de acción del arte, en tanto que mimético, es el de las apariencias. Sabemos que éste aparecer es una caída respecto de lo que es en tanto que idea; esa caída es el terreno donde triunfa la pintura, donde reina la mimesis y donde se realiza esta verdadera cesión que vendría a ser la imagen. Para que exista la imagen debe producirse el aparecer del ser; la caída (en la apariencia) es la condición de

posibilidad de emergencia de la imagen. Ésta, en tanto que existencia, es capaz de *producir todas las cosas, pero “toca apenas un poco de cada una”*<sup>54</sup>; este roce diremos, esta parcialidad sensible, sin embargo, es el resultado de una pequeña pérdida que sufre lo pintado en pro de la constitución de su reflejo, siempre inconcluso, que vendría a ser la imagen.

La imagen es aquella porción de la cosa que se da a la percepción, es aquella superficie contactada por el hacedor de imágenes; es aquella mínima parte que torna perceptible, en términos visuales, las cosas en su aparecer. Esta imagen -que es un provenir- de las cosas comparece como cuota mínima que circunda su origen en la imposibilidad de asentarse del todo en él. La imagen existe en el nomadismo circundante de lo real. El sedentarismo le está negado frente a la inexpugnable condición estacionaria (pero no accesible) de lo real<sup>55</sup>.

El imitador sólo imita. Esto quiere decir en la lógica socrática, que el imitador carece de conocimiento que gobierne su labor mimética. Al trabajar con la apariencia de aquello que pinta es decir, al trabajar con *ese poco* que la cosa entrega para su visualización, el imitador ignora si lo que pinta es *bello y recto*: al margen de la noticia respecto del funcionamiento de las cosas que re-presenta<sup>56</sup>, el pintor independiente si la cosa es buena o mala (según el entendido), la imitará de todas formas; lo hará sólo teniendo como regla el gusto masivo (que para efectos del pensamiento socrático, no es otro que el gusto de la multitud ignorante)<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> El destacado es nuestro.

<sup>55</sup> Aquí la imagen es también la emergencia de la distancia irremontable entre el sujeto y lo real, es el contacto del primero con la apariencia de lo segundo, única manera de tener noticia de este alejamiento estructural en torno a la percepción y conciencia del sujeto.

<sup>56</sup> Se ubica al margen ya que, en términos estrictos, por tratarse su trabajo de reproducir *aquello que se da a ver*, no necesita mayor conocimiento de aquello que sustenta la apariencia.

<sup>57</sup> Por esto para Sócrates la imitación es un juego que no debe ser tomado en serio. Por basarse en el engaño (dos cosas de distinto tamaño pueden pasar por iguales en el mundo de la imagen –léase en el mundo de la pintura-) las artes miméticas pertenecen –Sócrates- a un tipo de alma diferente al “alma razonada”: está última ha sabido apoyarse del “medir, contar y pesar”, para diferenciar las distintas cosas del mundo, mientras que la imitación se encarga de obscurecer estas diferencias e incluso anularlas. Cómo para Sócrates es imposible la coexistencia al interior del alma de dos opiniones contrarias sobre la misma cosa, el alma del mimético está en la vereda opuesta del “alma razonada”. Obviamente las almas que confían en *la medición y el cálculo* han de ser las mejores almas:



### 3.1a.- Eídolon y Symplokén.

Hasta donde hemos visto la imagen comparte con el ser, pero sólo en una fracción; es decir, la imagen es el resultado del donativo realizado por el objeto que perdiendo algo, alcanza la réplica apariencial de su estatura cósmica. Ahora bien, en este intercambio de existencias (la de la cosa representada y la de la imagen misma) existe también una suerte de potencia que permite la relación antes mencionada, una suerte de emparentamiento o anudamiento que opera como mediador en dicha relación. (Sof. 240 a-c):

TEETETO— ¿Qué definición daríamos, pues, de la imagen (*eídolon*), extranjero, sino llamarla “un segundo objeto semejante”, copiado a partir del verdadero?

EXTRANJERO DE ELEA— Por “segundo objeto semejante”, ¿quieres decir un objeto verdadero? ¿O qué quieres decir con “semejante”?

TEETETO— No uno verdadero, como es claro, sino uno que se asemeja (*eoikós*).

EXTRANJERO DE ELEA— Pero por verdadero ¿quieres decir “un ser real”?

TEETETO— Por cierto.

EXTRANJERO DE ELEA— ¿Y qué? ¿por no verdadero, quieres decir lo contrario de verdadero?

---

- Pues fue queriendo llegar a un acuerdo sobre esto que dije que la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con la parte de nosotros que está lejos de la sabiduría que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero.

- Absolutamente de acuerdo.

- Por consiguiente, el arte mimético el algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior. (Rep, Libro X, 603a- b)

TEETETO—¿Y cómo no?

EXTRANJERO DE ELEA— Lo que se asemeja es, pues, para ti, un irreal no ser (*ouk óntôs ouk on*), puesto que afirmas lo no verdadero.

TEETETO— Hay cierto ser, sin embargo.

EXTRANJERO DE ELEA— Pero no un verdadero ser, según tú.

TEETETO— Quizás no, pese a que hay un real ser de semejanza (*eikôn óntôs*)

EXTRANJERO DE ELEA—Así pues, ¿lo que llamamos semejanza (*eíkona*) es realmente un irreal no ser (*ouk on ara ouk óntôs estin óntôs*)?

TEETETO— Tengo miedo [efectivamente] de que sea un entrelazamiento tal (*symplokèn*) el que enlaza el ser al no ser, de la manera más bizarra (Trad. Rodrigo Zúñiga).

Nuestro interés en la cita tiene que ver con el problema ontológico suscitado del análisis filosófico de la imagen. La cuestión tiene que ver con el problema de concebir a la imagen (semejanza de lo real -no lo real mismo-) como una existencia, como un ser particularmente concebido y particularmente reflexionado: la imagen, en tanto que ser real (pero) de semejanza, pone en aprietos a los interlocutores del diálogo debido a que la reflexión clásica parece atribuirle una condición jerárquica, en el plano de lo existencial, en un tono menor a lo que se encuentra atado a la imagen. Sea como fuere y recordando que nuestro asunto es la imagen, diremos que ésta, el eídolon, alberga aquel anudamiento que corona la reflexión vacilante y de apertura con que finaliza la cita del diálogo antes expuesto. Este entrelazamiento, diremos entre el ser y el no ser (*symplokèn*) (entre el objeto y su imagen), se da precisamente en el campo resultante del regalo del que es fruto la imagen. Así, siguiendo la reflexión platónica debemos pensar en que la posibilidad de acceder al conocimiento del no ser, en este caso, ocurre en la imagen misma que como

lo hemos sugerido más arriba, puede ser comprendida como una carencia, una falta de ser, la cual, suplida por la semejanza (al objeto, a la cosa) -y aquí aparece lo extraño, inquietante y problemático- le otorga al *no ser* un coeficiente determinado de ser, un ser distinto al ser de las cosas, pero *ser* finalmente.

Por ello, el acto mismo de pintar supone algo como desprender, de cada cosa, esa piel finísima que llamamos imagen, para luego transferirla “mágicamente” y depositarla en una superficie. Y esta superficie representa, en el imaginario platónico, el espacio donde se agolpan los fantasmas. La pintura es un rito de espectros que hace patente, al mismo tiempo, la condición espectral del mundo sensible. (Zúñiga 2015: 13).

Esta conjugación alquímica entre el ser y el no ser que emerge en la imagen y la estructura como tal, es lo que podemos comprender como el eídolon platónico, como la imagen pensada en tanto que resultado de una extracción quirúrgica realizada, por ejemplo, por la pericia técnica del pintor mimético. Esta imagen es aquella parte añadida al ente pero que, al mismo tiempo, lo completa tanto como lo desbarata. Por el hecho de ir “pegada” a los entes, las imágenes arrastran un tipo de existencias parasitaria, pero que al mismo tiempo le dan la posibilidad a su huésped de aparecer en tanto que aquello distinto a lo resumido en su mera apariencia. Desde aquí para nosotros la condición suplementaria de la imagen respecto del ente será aquella condición habilitadora para una existencia doble: la del ente y la de su (propia) imagen, es decir, la imagen como modo preeminente de manifestación del phántasma, como forma de existir de las cosas en estructural anudamiento con las imágenes.

### 3.2.- Lo diáfano Aristotélico.

Lo que llamamos diáfano no pertenece en propiedad al aire o al agua, ni a otro de los cuerpos así denominados, sino que es una cierta naturaleza y fuerza común (*tis esti koiné physis kai dynamis*) que no existe separadamente, sino que está en esos cuerpos, y que reside [también] en los otros [cuerpos], más en estos, menos en aquellos” (Acerca del Alma II, 439, Trad. Rodrigo Zúñiga)

Como nos interesa la imagen la reflexión por ella suscitada, nos resulta conveniente ahora comprender la manera en que, para Aristóteles, la imagen opera en el mundo de lo sensible. El concepto fundamental para esto es el de lo diáfano (*to diaphanés*), el cual posibilita la percepción visual de las cosas, le hace posible manifestarse visualmente, es decir, las hace aparecer. Esta diafaneidad es intrínseca a los propios objetos “cierta naturaleza y fuerza común”, que reside en los propios cuerpos. Aquella característica natural de los objetos los torna visible y sensibles. Esto diáfano, aun cuando permite hacer visible a los objetos, es el mismo, invisible; sólo en la adecuada conjunción con el color aparecerá su operación de desvelamiento del objeto. Lo diáfano carece de color, pero, sin embargo, es condición de emergencia de cualquier color -de las cosas-. Esta dimensión de lo diáfano -podemos llamarla así puesto que se presenta como la condición de posibilidad de todo cuánto existe en el régimen de la visibilidad-, será el lugar donde se produzcan y circulen las imágenes con las que se trafica usualmente.

Sin el medio, la sensación visual no sería posible. Lo diáfano es el nombre de la potencia del *aparecer*, del devenir sensible: medio *en el que* las imágenes se muestran y que a la vez provoca su aparición. (Zúñiga 2015: 9)

Aquella dimensión de lo visible de la que hablamos, aquella diafaneidad por ser la condición de existencia de la imagen, se articula como el medio habilitante de aquello que aparece; la condición sensible -visual- de los entes

se juega tanto en su manifestación semejante como en la sola posibilidad de que aquella semejanza se manifieste.

Resulta importante que nos detengamos en este punto relativo a la comprensión del carácter radical de lo diáfano, sobre todo porque nos permite realizar un desplazamiento conceptual que nos ayuda a articular, de buena forma, parte de la estrategia analítica para llegar a interrogar a la imagen en su estatuto contemporáneo. Si pensamos a lo diáfano como el medio que habilita el aparecer de las cosas, es decir habilita la emergencia del carácter manifestativo de los entes, siguiendo el argumento de Rodrigo Zúñiga (2015) diremos que esta diafaneidad puede ser pensada en términos de un hipermedio, al interior del contexto de la imagen digital. Es decir, lo diáfano entendido como aquella instancia que posibilita la emergencia de cualquier medio, y por lo mismo, como el medio que es anterior a todos los medios.

Lo diáfano tiene, pues, una capacidad de movilizar, de poner en contacto, de generar pasiones, alteraciones físicas, sensaciones. Al mismo tiempo, su preeminencia ontológica dice relación con esa misma condición conectiva, productora de eventos sensibles. El *aparecer* mismo: tal sería el privilegio productor del hipermedio. (Zúñiga 2015: 18).

¿Cómo pensar esta capacidad de lo diáfano en el contexto de la imagen digital contemporánea? ¿acaso la hiper-conectividad del mundo digital, el cual proporciona un caudal de imágenes inéditas en la historia del hombre, permite ser reflexionado según el tono del pensamiento Aristotélico?

La particularidad de este *nuevo diáfano* será, acaso, la de provocar el fin de los medios, la supeditación de los medios al hipermedio. Y por otro lado, la de suspender la inscripción material de las imágenes. Trataríamos con un hipermedio en el que no hay *páskein* (pasión) en el sentido aristotélico. (Zúñiga 2015: 19)

Si observamos el particular ímpetu colonizador del hipermedio digital, bien podemos admitir que una de las consecuencias es, al menos, la supeditación de los demás medios al hipermedio. Esto se ve ejemplificado con el proceso de digitalización del mundo que desarrollaremos más adelante. El hecho de que el mundo esté disponible para su digitalización tiende a asegurar la primacía de un medio (el digital) por sobre los demás, cuestión que contribuye al cumplimiento de la segunda hipótesis de Zúñiga en donde las imágenes, fruto de este proceso de digitalización, ahora se realizan con independencia de su inscripción material<sup>58</sup>. Esta cuestión es relevante para este desarrollo ya que permite abrir un espacio de reflexión que se encargará de problematizar el sustrato ontológico de esta imagen autonomizada de su condicionante material. Así la idea de que en este hipermedio no hay pasión (páskein), nos servirá más adelante para repensar el sentido originario de este planteamiento y así, ensayar una vinculación entre la resonancia filosófica aristotélica y la variante derivada hacia la dimensión social de la problemática de la imagen digital.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Podríamos agregar también a este efecto del proceso de digitalización, otro que viene a ser igualmente problemático, y tiene relación con el progresivo aumento del carácter autónomo de los procesos mediante los cuales se articulan estas imágenes en el hiper medio digital. Si existe una liberación de la imagen de su estatuto material, no es menos cierto que junto con esto, se despliega un proceso de liberación del trabajo humano, con lo que ubicamos al trabajo de “confección” de imágenes digitales, en el ámbito dominado por el software y el programa informático; nos encontramos no tan solo con imágenes liberadas del lastre de lo material, de su referente, sino que, además, nos encontramos con imágenes autónomamente producidas al margen de la intervención humana.

<sup>59</sup> Este punto, relevante para la investigación, es retomado, desde otra perspectiva, en el capitulo 7 de esta tesis.

### 3.3.- La imagen sensible Cartesiana.

Continuando con el desarrollo de la problemática en torno a la imagen, proponemos detenernos ahora en la reflexión que realiza Descartes al respecto. Nos centraremos como anticipará el lector, en la sexta de las Meditaciones metafísicas (1987), reconocida como el momento reflexivo específico en dónde la dimensión sensible del sujeto es analizada. Intentemos señalar la magnitud de la empresa filosófica moderna desarrollada por Descartes: la preocupación del filósofo guarda relación con la búsqueda del presupuesto final que autorizaría a validar, la suposición fundamental de su propia existencia; en este punto, el último momento de su reflexión le permite a Descartes ingresar en el cuestionamiento de, por un lado, “la existencia de las cosas materiales”, y por el otro “la distinción real entre el alma y el cuerpo”; esto es importante pues como llegaremos a ver más adelante, Descartes ofrece una atención notable a la dimensión sensible del sujeto, no tan solo como fuente abundante de engaños (frente a la pregunta fundamental), sino como aquella dimensión que le proporciona al cuestionamiento central de la reflexión moderna cartesiana, índices de certeza decisivos en la resolución de su conflicto reflexivo.

Descartes inicia su argumento recurriendo a la particularidad de la imaginación, mejor dicho, a la dimensión performática de la misma:

Además, la facultad de imaginar que hay en mí, y que yo uso, según veo por experiencia, cuando me ocupo en la consideración de las cosas materiales, es capaz de convencerme de su existencia; pues cuando considero atentamente lo que sea la imaginación, hallo que no es sino cierta aplicación de la facultad cognoscitiva al cuerpo que le está íntimamente presente, y que, por tanto, existe. (Descartes 1987: 42)

Esta facultad de imaginar le proporciona a Descartes noticia acerca de la existencia material de las cosas, así como también, es responsable de la emergencia del dato que le brinda la posibilidad de conocimiento del cuerpo.

Es decir, mediante el análisis de la capacidad imaginativa, Descartes comienza a dar cabida al cuerpo y a su existencia, al interior del edificio filosófico en construcción.

Y para manifestar esto con mayor claridad, advertiré primero la diferencia que hay entre la imaginación y la pura intelección o concepción. Por ejemplo: cuando imagino un triángulo, no lo entiendo sólo como figura compuesta de tres líneas, sino que, además, considero esas tres líneas como presentes en mí, en virtud de la fuerza interior de mi espíritu: y a esto, propiamente, llamo «imaginar». Si quiero pensar en un quiliógono, entiendo que es una figura de mil lados tan fácilmente como entiendo que un triángulo es una figura que consta de tres; pero no puedo imaginar los mil lados de un quiliógono como hago con los tres del triángulo, ni, por decirlo así, contemplarlos como presentes con los ojos de mi espíritu. (...) Así conozco claramente que necesito, para imaginar, una peculiar tensión del ánimo, de la que no hago uso para entender o concebir; y esa peculiar tensión del ánimo muestra claramente la diferencia entre la imaginación y la pura intelección o concepción. (Descartes 1987:42)

Para Descartes imaginar puede comprenderse como un acto conectivo: la conexión, entendido como un cierto conocimiento sensible que, habitando en el alma, solo por su propia fuerza, es traído al ámbito de lo (re)conocido; es la (re)conexión con un conocimiento que ya habita en el sujeto. Así mismo el imaginar es reconocido como una actividad cognoscente, más exigente que la intelección, exigiendo la primera una tensión anímica inexistente en la segunda; el grado diferenciador entre ambas tiene que ver con el ámbito de incumbencia que las fuerzas imaginativas e intelectivas manifiesten en relación con cuerpo y al alma:

Advierto, además, que esta fuerza imaginativa que hay en mí, en cuanto que difiere de mi fuerza intelectual, no es en modo alguno necesaria a mi naturaleza o esencia; pues, aunque yo careciese de ella, seguiría siendo



sin duda el mismo que soy: de lo que parece que puede concluirse que depende de alguna cosa distinta de mí. Y concibo fácilmente que, si existe algún cuerpo al que mi espíritu esté tan estrechamente unido que pueda, digámoslo así, mirarlo en su interior siempre que quiera, es posible que por medio de él imagine las cosas corpóreas. De suerte que esta manera de pensar difiere de la pura intelección en que el espíritu, cuando entiende o concibe, se vuelve en cierto modo sobre sí mismo, y considera alguna de las ideas que en sí tiene, mientras que, cuando imagina, se vuelve hacia el cuerpo y considera en este algo que es conforme, o a una idea que el espíritu ha concebido por sí mismo, o a una idea que ha percibido por los sentidos. (Descartes 1987:43)

La fuerza imaginativa no resulta esencial al sujeto. Para Descartes su condición existencial no se ve alterada por la presencia o ausencia de esta potencia de imaginar, esto debido a que el imaginar no habilita la verdad de la idea acerca de la existencia del propio sujeto, es decir, por vía del imaginar el sujeto no asegura su existir. Esto resulta importante toda vez que comprendemos que el tipo de existencia considerada por Descartes como aquella asegurable luego de su trabajo reflexivo, es la existencia del alma y la fuerza imaginativa a la que estamos haciendo alusión, da prueba de la existencia de una dimensión que, siendo ajena al espíritu, le proporciona a éste un conocimiento sensual que lo configura como instancia patológica de la existencia. Esta instancia sensible es la que Descartes utilizará como mecanismo probatorio de la existencia de las cosas<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Este asunto, el del sentir para Descartes, es de suma importancia, toda vez que, es mediante su análisis que se llega a la configuración del Cogito:

A estas razones para dudar añadí más tarde otras dos muy generales. La primera: que todo lo que he creído sentir estando despierto, puedo también creer que lo siento estando dormido; y como no creo que las cosas que me parece sentir, cuando duermo, procedan de objetos que estén fuera de mí, no veía por qué habría de dar más crédito a las que me parece sentir cuando estoy despierto. Y la segunda: que no conociendo aún —o más bien fingiendo no conocer— al autor de mi ser, nada me parecía oponerse a que yo estuviera por naturaleza

No perdamos de vista que el argumento cartesiano es expuesto acá con el sentido de aportar en el robustecimiento de la óptica que reflexiona acerca del sentir del sujeto; sentir que, para efectos de esta investigación, siempre estará evaluándose respecto a la emergencia de una imagen. En esta línea nos parece adecuado enfatizar el componente material indefectiblemente ligado a la dimensión patética del sujeto:

Y aunque al aproximarme al fuego siento calor, e incluso dolor si me aproximo algo más, no hay con todo, razón alguna que pueda persuadirme de que hay en el fuego algo semejante a ese calor, ni tampoco a ese dolor; sólo tengo razones para creer que en él hay algo, sea lo que sea, que excita en mí tales sensaciones de calor o dolor. (Descartes 1987:48)

Es decir, existe en el objeto algo que gatilla la sensación en el sujeto, no una sensación determinada, sino más bien el acontecimiento del sentir, la realización de la dimensión sensible desplegada por el carácter manifestativo de aquello que agita la dimensión sensual del sujeto. Habiendo señalado esto, y sin olvidar la orientación de nuestro desarrollo, es que nos resulta útil ahora volver el pensamiento hacia la emergencia de ciertas variantes que intenten desplazar el argumento filosófico cartesiano hacia territorios colindantes al pensamiento clásico moderno. Comprendiendo la condición de anudamiento entre la matriz objetual y la dimensión sensual del sujeto, nos atrevemos ahora a interrogar acerca de la pervivencia de la esfera patética del sujeto,

---

constituido de tal modo que me engañase hasta en las cosas que me parecían más verdaderas. (Descartes 1987: 45)

De esta forma, Descartes se encamina al encuentro de su certeza, instalando la duda desde su propia matriz sensible. Este cuestionamiento, conoce una suerte de apaciguamiento, un poco más adelante en el texto, de manera precisa en el momento en que Descartes, expone que las ideas provenientes de los sentidos son producidas por él mismo, y que este dato, debe orientar al sujeto, en la búsqueda de la certeza existencial, considerando, moderadamente, las aportaciones sensibles con las que el sujeto se relaciona cotidianamente. Es este punto, el que le proporciona a Descartes, diremos, una certeza respecto a la existencia de lo ente, y por añadidura, la existencia del propio cuerpo (como algo distinto al alma -por cierto-) como aquello que posee la capacidad de percibir la existencia de las cosas.

enfrentado ahora a la desmaterialización objetual, la cual constituye otro de comprensión de los efectos derivados de la aparición de la imagen digital:

En efecto: si estando despierto, se me apareciese alguien de súbito, y desapareciese de igual modo, como lo hacen las imágenes que veo en sueños, sin que yo pudiera saber de dónde venía ni adónde iba, no me faltaría razón para juzgarlo como un espectro o fantasma formado en mi cerebro, más bien que como un hombre, y en todo semejante a los que imagino, cuando duermo. Pero cuando percibo cosas, sabiendo distintamente el lugar del que vienen y aquél en que están, así como el tiempo en el que se me aparecen, y pudiendo enlazar sin interrupción la sensación que de ellas tengo con el restante curso de mi vida, entonces estoy seguro de que percibo despierto, y no dormido. Y no debo en modo alguno dudar acerca de la verdad de esas cosas, si, tras recurrir a todos mis sentidos, a mi memoria y a mi entendimiento para examinarlas, ninguna de esas facultades me dice nada que repugne a las demás. Pues no siendo Dios falaz, se sigue necesariamente que no me engaña en esto. (Descartes 1987: 52)

La cuestión entonces es pensar a Descartes fuera del rango de acción que el pensamiento cartesiano tuvo efectivamente<sup>61</sup>. Pensar a Descartes en lo relativo a la reflexión sobre la matriz sensible del sujeto, pero operando un desplazamiento -hacia la órbita de lo digital- del contexto original de aquellas disquisiciones. Así las imágenes a las que el filósofo interroga provenientes del sueño, aquellas imágenes en que *se me apareciese alguien de súbito, y desapareciese de igual modo, como lo hacen las imágenes que veo en sueños, sin que yo pudiera saber de dónde venía ni adónde iba*, ¿no calificarían para señalar, con cierta justeza, lo que sucede frente a una imagen digital? Imagen digital que, siendo la manifestación de un ordenamiento

---

<sup>61</sup> Sin embargo, debemos hacer notar aquí, la condición matricial respecto del proceso de digitalización del mundo -cuestión que abordamos más adelante-, en la que ingresa el método cartesiano mediante el cual se proporciona un sistema capaz de cuantificar el espacio, transformando así, desde el siglo XVII, las formas de relacionarse el sujeto con el mundo.

informático, ha rebasado ya la lógica del espectro, recordando que, en las imágenes digitales, aquello que aparece lo hace en completa autonomía de lo ya existente. Es decir, y esto deberá aclararse de mejor forma más adelante, enfrentados a la imagen digital estaríamos frente a particulares apariciones autonomizadas y no frente a espectros, pues estos últimos soportan su existencia en cierta condición residual de un existir pretérito, pero que, sin embargo, los determina y los configura en tanto que existencias incompletas. De esta manera, la reflexión cartesiana a este respecto instala una tensión, al momento de preguntarnos ¿no estamos, cuando se trata de la imagen digital, encarados con aquello que, aun cuando estemos despiertos, no nos permite sentir ninguna verdad por fuera de la aparición percibida? ¿no nos encontramos, “como dormidos” frente a una aparición que, agitando mi sensibilidad no me permite extraer de ella ninguna coordenada de ubicación ni de localización? Para Descartes en este nuevo contexto, ¿qué tipo de Dios es el que permite las apariciones digitales? ¿Apariciones que colman los sentidos tanto de verdad como de irrealdad?

Habiendo reflexionado respecto a la manera de concebir la relación entre el sujeto y la imagen, nos corresponde ahora indagar acerca de la manera en que el imaginar del sujeto se configura en torno al despliegue tecnológico de los aparatos que estructuran el mundo que habitamos. Según lo anterior y en un honesto ejercicio de delimitación, este desarrollo se centrará en ciertos tipos de imágenes que tienen en común ser resultados de operaciones, más o menos complejas, realizadas al interior de aparatos tecnológicos, más o menos sofisticados. Es por esto por lo que a continuación nos detendremos en el nivel de impacto que el despliegue tecnológico le ha impuesto al sujeto y a su imaginación, entendiendo que precisamente en estos embates, tan constantes como progresivos, se encuentra buena parte del nudo estético-filosófico que contribuirá a comprender el problemático estatuto de la imagen contemporánea, y con ella, el lugar y las estrategias mediante las cuales se desarrolla la subjetividad al interior del contexto actual de hiperdigitalización.

Este nuevo contexto al que nos referimos ha tenido la capacidad de transformar no solo a la imagen y su estatuto, sino que por, sobre todo, ha transformado la noción de mundo y con ella la idea que tenemos de sujeto. Éste último se presenta como una de nuestras principales preocupaciones toda vez que nos interesa comprender las raíces de esta nueva génesis de lo humano que acontece en el presente. Es en este sentido que lo que sigue interroga acerca de este cambio y de cómo la capacidad imaginativa se ha diversificado al punto de exceder el dominio de lo meramente humano; estaríamos, pensado de esta manera, a causa del fenómeno de la revolución digital, presenciando la diversificación exponencial de las formas de imaginar, de los asuntos que de ellas dependen y, por, sobre todo de la desaparición de la cualidad exclusiva del imaginar cómo proceder humano.

### **3.4.- Imaginación y aparatos.**

Nos interesa pensar el problema de la imaginación en su directa relación con la imagen, con cierto tipo de imagen que ha sido articulada desde el funcionamiento de aparatos tecnológicos. Este es el tipo de manifestaciones con el que esta investigación ha decidido trabajar. El hecho de que dichas imágenes provengan desde ciertos aparatos resulta del todo relevante aquí, pues los estatutos funcionales en lo relativo a la imagen cambian dependiendo de “la fuente de origen” desde donde provengan.

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo “exterior”, y tienen la finalidad de hacer que ese “algo” se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo “exterior”, y de re-proyectar esta abstracción del

“exterior”, se le puede llamar *imaginación*. Ésta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente. (Flusser 1990: 11).

Haremos aquí algunas distinciones. La noción de imaginación en la que está pensando Flusser nos es útil pues tiende a estar más allá de la idea tradicional de imaginación [Imaginieren], pues, y es lo que nos interesa del postulado flusseriano, las imágenes a las que nos referimos aquí no son producidas única y exclusivamente gracias a la capacidad de imaginar del sujeto. Diremos de entrada que este imaginar al que nos referimos es la producción de una instancia mediadora entre el sujeto y el mundo. Así mismo podemos inferir que la imagen mental, por ejemplo, será el resultado de la mediación que el sujeto realiza para comprender el mundo, cuestión que exigiría una suerte de distanciamiento fundamental; alejamiento (del propio mundo) para volver (al mundo) con una imagen clara del lugar en donde desarrollo mi actividad cotidiana. Es lo que Flusser comprende cómo no-lugar, aquella dimensión interior (poco precisable diremos) al cual el sujeto se vuelca para generar las imágenes que lo orientarán en su decurso cotidiano. El sujeto ingresaría en su interioridad para volver a salir orientado hacia el “mundo exterior”; esto también podría ser comprendido bajo la categoría de subjetividad, entendiéndola como aquella instancia desde la cual me movilizo hacia un afuera que tendría ahora la cualidad de coincidir con mis parámetros imaginales<sup>62</sup>.

Esta forma de concebir la imaginación comprendiéndola como un trabajo subjetivo emprendido para, en último término, orientarse el sujeto en el mundo, es lo que ha sido transformado -Flusser- con la irrupción de las imágenes técnicas en la historia de la humanidad. En este punto la fotografía marca un hito fundamental para la historia (a la altura, según lo piensa el autor,

---

<sup>62</sup> Esta clásica forma de comprender la imaginación da pie para la emergencia de una existencia dicotómica entre, por ejemplo, sujeto y objeto. El mundo será aquello que emerge en el proceso de distanciamiento que, al tiempo, me constituye como sujeto. Sin embargo, nos interesa pensar, junto con Flusser, como, por ejemplo, esta noción de imaginación se ve transformada por el despliegue técnico de los aparatos, y como, la propia subjetividad es afectada por una suerte de borramiento profundo de las dicotomías tradicionales antes señaladas.

de la invención del alfabeto que da inicio al decurso lineal de la historia humana), ya que produce no sólo una ampliación de las limitaciones físicas del sujeto, sino que logra, por el hecho de ser una operación realizada por un aparato, configurar el mundo y las imágenes que de él “extraemos”, según ciertos programas contenidos en la cámara fotográfica.

Así, la visión del mundo desde mediados del SXIX -debido a la masificación exponencial, primero, de las cámaras fotográficas y luego de los diversos dispositivos de captura (digital, por ejemplo)- será construida por las imágenes resultantes de las operaciones técnicas de aquellos aparatos. Visión del mundo que es tanto un régimen de visualización del mundo, como la comprensión del devenir imagen del mismo; bajo la idea “imagen del mundo” identificamos también al sujeto en constante relación con el ámbito de las imágenes<sup>63</sup>.

Nos encontramos entonces con un nuevo tipo de imaginación [Einbildung] en el que “Para procesar un código que consiste en dos puntos de intervalos se requiere un tipo de imaginación que no ha existido nunca: una imaginación para la programación” (Flusser 2001: 3). Es decir, la fotografía impone un nuevo tipo de mirada, un nuevo tipo de imágenes que circula por coordenadas que ya no son regidas por las leyes de la naturaleza, distribuyendo una temporalidad y una espacialidad particular a dicho medio. La fotografía, como experiencia de visualización técnica del mundo, otorga la posibilidad de experimentar el espacio tiempo fotográfico. Aquello “exterior” desde donde se extraían las imágenes, ahora resulta una posibilidad entre muchas de las que comparecerán en el espacio de la superficie fotográfica: no se trata ya de representar el mundo como es, ahora el ser del mundo coincide con una posibilidad programática del aparato fotográfico<sup>64 65</sup>.

---

<sup>63</sup> Sobre las consecuencias sociales y políticas de este punto nos ocuparemos más adelante.

<sup>64</sup> Respecto a las implicancias filosóficas de esta suerte de constante editabilidad del mundo que trae consigo la fotografía, reflexionaremos más adelante.

<sup>65</sup> Este punto también trae consecuencias a los procesos de creación en el ámbito de la imagen ampliada:

El concepto de imaginación con el que trabajamos aquí tiende a distanciarse del concepto tradicionalmente conocido. Para nosotros la imaginación no estará desligada de su objeto y continuamente estará siendo alimentada por la producción de información (a modo de imágenes o datos) de los aparatos con los cuales nos relacionamos cotidianamente. Hablamos entonces de un proceso de tecno-imaginación (Flusser) mediante el cual muy posiblemente la estructura psíquica de los sujetos haya sido transformada, y, en síntesis, el imaginar actual no pueda seguir sosteniéndose sobre los mismos parámetros de antes. Proceso de tecno-imaginación que evidentemente posee sus implicaciones en el ámbito de lo político: estamos frente a una imaginación que es capaz de imaginar al hombre pero que difícilmente consigue invertir el proceso; una imaginación que articula su existencia desde una estatura que supera a la humana, o que al menos no la requiere ni la considera a la hora de desplegarse en el mundo. Esto no quiere decir que los aparatos se hayan revelado contra los humanos; simplemente quiere decir que aquella imaginación, tal y como la habíamos concebido, ha demostrado un grado de obsolescencia enorme.

Nos referimos a una imaginación que en tanto realiza sus operaciones es capaz de visibilizar zonas antes no vistas. Imaginación para el procesamiento de caudales de datos, es decir, una imaginación capaz de compendiar la cuantificación de datos en un lenguaje visual. Es a esto a lo que Lev Manovich (2008) le denomina *visualización*:

---

*El nuevo gesto de creación tiene otra estructura, ya que, en muchos casos, la interactividad de los actuales medios de producción no se distingue de los de transmisión, no se trata sólo de una producción colectiva, sino de una imaginación que se transforma y se dispone a esa colectividad. Y es justamente esta característica configuradora la que está a la base de las reflexiones que cuestionan la significación e implicancia de las nuevas tecnologías, puesto que la imaginación se torna mucho más permeable y susceptible de prefiguración conforme a los esquemas previamente suministrados por la industria, propendiendo a la respectiva reificación sobre la que Adorno alertaba.*

Estaríamos frente a una imaginación devenida del operar técnico de los diversos programas que llenan los aparatos.

<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-juego-imaginacion-vilem-flusser.pdf>



Utilizaré el término *visualización* para las situaciones en las que unos datos cuantificados, que *no son visuales* en sí mismos, el resultado de sensores meteorológicos, la conducta del mercado de valores, el conjunto de direcciones que describen la trayectoria de un mensaje a través de una red de ordenadores, etc., se transforman en representaciones visuales (Manovich 2008: 128).<sup>66</sup>

Las implicancias de esta tecno-imaginación, de los procesos realizados por la lógica de funcionamiento de programas informáticos, puede dar por resultado la *visualización* de datos a modo de formas abstractas que bien pudieran confundirse con una expresión visual heredera de las prácticas vanguardistas del SXX. Un inmejorable ejemplo de esto lo proporciona el trabajo de Benjamin Fry titulado *Anemone* (2008).

---

<sup>66</sup> Tal y como lo plantea Manovich, este proceso de visualización puede ser pensado teniendo en consideración el proceso de abstracción emprendido por los artistas de las vanguardias racionalistas-constructivistas de comienzos del SXX, proceso en el cual, mediante la geometrización y la depuración formal, lograron instalar orden y control a la caótica proliferación visual que acompañó al proceso de estallido urbano en Europa. En este momento, ejercicios como la visualización de datos trabajada desde el arte contemporáneo (como lo hecho en 1995 por Natalie Jeremijenko “live wire”, o el proyecto del 2001 “mapping the web informe” de Lisa Jevbratt) podría ser entendido como una nueva abstracción que, funcionando según las lógicas de los programas informáticos, ha logrado controlar la caótica profusión informática de datos e información cuantificable pero difícilmente visualizable.

Sin embargo debemos también apuntar que este proceso de abstracción se realiza de manera inversa en el caso de la vanguardia moderna y en el caso de la visualización de datos contemporánea: imponiendo ambos el orden frente al caos, cada uno lo hace relacionándose de manera distinta frente a la noción de imagen; los modernos reducen lo visual en un afán de claridad, construyendo ciertos patrones geométricos tendientes a simplificar la diversidad de estímulos visuales; las operaciones informáticas actuales, por el contrario, inician sus procesos desde la cuantificación exponencial de datos para hacerlos devenir en la construcción hiper-variable de imágenes que nos acerca lo irrepresentable de la cuantía informática.

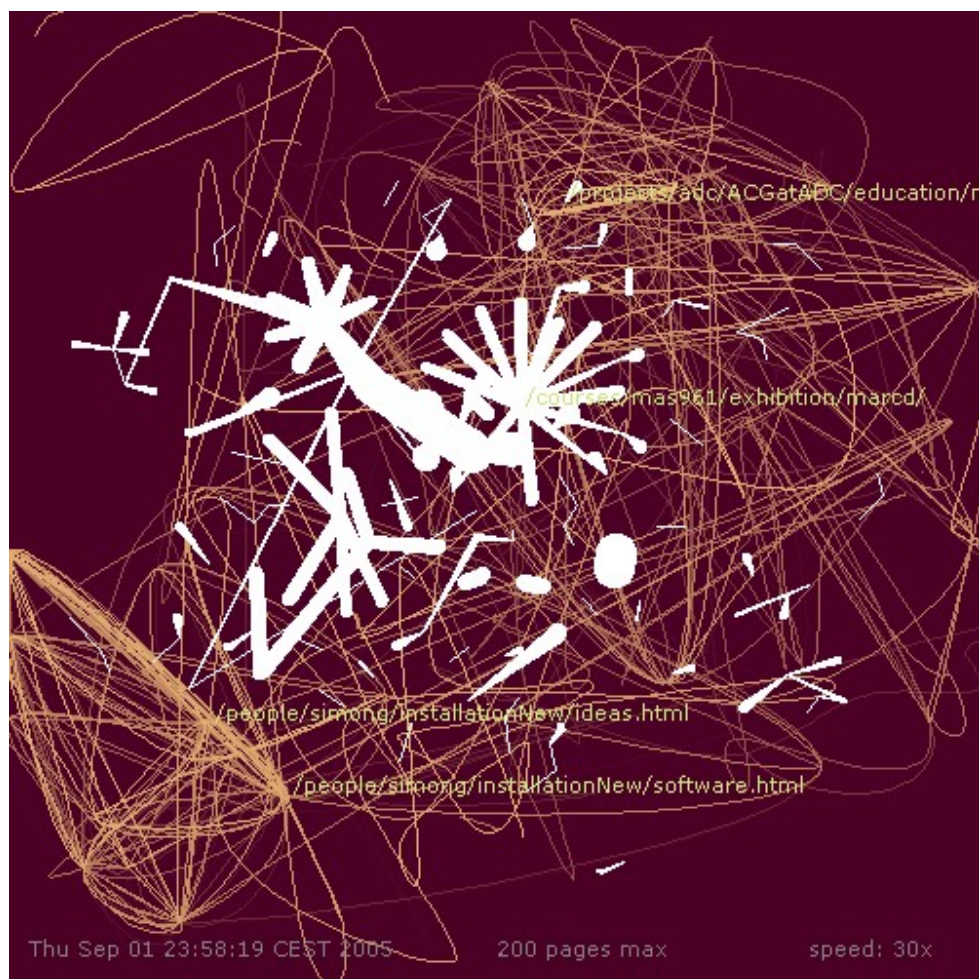


Imagen 1, anemone, Visualización de datos (reversible), Benjamin Frey, 2008.

Aquí la imagen vista es el resultado de un proceso de visualización de datos provenientes una página web que tiene la característica de ir transformándose a medida que fluctúan las visitas al sitio. El trabajo tiene la capacidad de interactuar con el usuario, permitiéndole descubrir el origen de los datos que dieron paso a la visualización que se observa, de ahí su carácter reversible. El artista opera según los parámetros establecidos por el programa informático, cuestión que reconocemos aquí como el índice de reconocimiento de las derivaciones contemporáneas de lo que vendría a ser la tecno-imaginación.

En este tercer capítulo hemos analizado el concepto de imagen deteniéndonos en 4 momentos particulares que para este desarrollo revisten la mayor de las importancias: según habíamos indicado al terminar los dos primeros capítulos, una indagación filosófica acerca de las variaciones que ha sufrido el concepto de imagen resultaba indispensable ante la necesidad de comprender la profundidad de la transformación de la categoría estética de la imagen en el contexto contemporáneo. Dijimos también que la revolución tecnológica se alza como la potencia decisiva que opera esta transformación del edificio estético relativo a la imagen. Sugerimos que el tercer capítulo sea comprendido por el lector como la construcción de un entramado reflexivo que da relevancia a, por lo menos, tres momentos concluyentes en la elaboración del edificio filosófico-estético (propio de la dimensión relativa a la imagen) de occidente, desde el contexto de la antigüedad clásica hasta los albores de la modernidad. Así, este tercer capítulo persigue marcar los énfasis entre los cuales la concepción de imagen ha transitado hasta configurarse en la acepción moderna que la revolución digital viene a fracturar. Si queremos comprender la agudeza de la fractura digital respecto de la categoría de imagen debemos comprender, primeramente, la estructuración del marco de lo fracturado, es decir, comprender aun desde una perspectiva general, la trama estética que da cuerpo a la categoría de imagen clásica y moderna.

Para esto iniciamos la reflexión visitando la categoría de imagen al interior del pensamiento platónico, particularmente, lo que podría reconocerse como su nudo argumental: la imagen distanciada tres veces de aquello que es verdadero (la idea), es una apariencia de aquello que anuncia; no siendo lo verdadero en completitud en la imagen una cuota de aquella verdad se anuncia. Recordemos que el hacedor de imágenes en que se piensa en el texto clásico de la República es el artista mimético, el pintor imitativo, y en esta característica del imitar es donde radica para Sócrates, el riesgo político-cívico del artista: falseando lo verdadero (de modo innecesario diríamos) este pintor

hace pasar lo falso por lo verdadero, tocando una mínima parte de aquello que anuncia en la imagen. Lo importante para nosotros es este *índice de contacto* que se produce en la elaboración de la imagen, en la presentación de la apariencia; diremos que, aunque mínimamente, la apariencia alberga algo de aquello que falsea, como si en el propio falsear lo verdadero, esto último e invariable, se entregará a la pertenencia de su doble negativo, que paradójicamente, tiende a asegurarlo en tanto que existencia única. La imagen en este punto es aquello que recibe la donación de lo verdadero, para configurarla como un aparecer imperfecto, incompleto, pero no absolutamente falso. Existen trazas de lo verdadero en la apariencia; el aparecer es un modo de manifestación de lo verdadero que resultará en el eídolon platónico, estructura capaz de concentrar, de sintetizar la paradigmática unión del ser con el no ser (que acaba existiendo no-siendo-completamente), es decir, el eídolon destraba la relación (symplóken) que genera el aparecer del ser.<sup>67</sup>

A continuación de este punto hemos decidido enfatizar la problemática de la imagen en Aristóteles, específicamente en lo relativo al concepto de *to diaphanés* (lo diáfano); Para Aristóteles lo diáfano resulta ser la naturaleza apariencial de las cosas, es decir, una cierta potencia intrínseca de los objetos que los disponen para ser percibidos sensualmente por los sujetos. El énfasis que le hemos dado a este concepto radica en su coeficiente medial, es decir, en la condición de medio indispensable para que se genere el tráfico sensorial en la dimensión de la visualidad ampliada. Desde aquí, y válganos esta escueta mención al punto, la preocupación por el carácter fundamental y radical de la condición medial de este concepto (lo diáfano), nos instala en una suerte de imperiosa necesidad de intentar desplazarlo hacia los que nos interesa, es decir, articular la pregunta mediante la cual intentamos interrogar

---

<sup>67</sup> Resulta útil esta última reflexión pues contribuye a la formulación de problemáticas directamente relacionadas con las imágenes en el contexto digital: si tenemos claro que symplóken es el anudamiento entre el ser y el no ser, sintetizado por el eídolon como lo entiende Platón, ¿qué característica podría sumir el symplóken en el escenario relativo a una apariencia capaz de autonomizarse de cualquier traza de lo verdadero? ¿Es posible pensar el symplóken en lo relativo a la apariencia digital, frente a una imagen “post-indéxica”?

acerca de la condición de “aplicabilidad” filosófica del concepto aristotélico al contexto de digitalización de la imagen (y del mundo); ¿cómo pensar el estatuto de la imagen, post revolución digital, en donde el medio (la diafaneidad) no solo permite, sino que define de manera absoluta la producción, recepción e integración de las imágenes en relación a los sujetos que se enfrentan a ellas? ¿es posible pensar una diafaneidad digital? ¿cuál es la radicalidad ontológica y experiencial del enfrentamiento con el hipermedio digital?

A continuación, hemos optado por indagar en los postulados racionalistas que estructuran la modernidad intelectual occidental, sintetizados en la filosofía cartesiana, y en particular en la idea que de ella podemos extraer acerca de la imaginación, entendida como facultad determinante del sujeto.

Hemos decidido concentrarnos en la meditación sexta; en lo que en ella hay respecto a la imaginación, reconociéndola como la actividad que expone el funcionamiento del descubrimiento de lo material para el sujeto, como así también, da luces acerca de la existencia del cuerpo mismo. Además, a propósito de la imaginación en Descartes, hemos destacado la capacidad re-conectiva que esta tendría, con cierta información sensible que “habita el alma” del sujeto. Hemos referido que esta capacidad de imaginar, no siendo fundamental para el aseguramiento de la propia existencia del sujeto (pregunta fundamental cartesiana), si resulta primordial al momento de intentar asegurar la existencia de lo corpóreo y con ello el mundo de lo sensible, cuestión que ubica al cuerpo del sujeto en la condición finita y patética de estar en relación con lo ente. Tratándose en Descartes del establecimiento de la existencia del alma como lo verdadero-eterno, la reflexión en torno a la imaginación comparece como disquisición de segundo orden que, sin embargo, para efectos del desarrollo de esta investigación, resulta conveniente remarcarla como una de las paradas mínimas obligatorias a la hora de intentar elaborar una suerte de recorrido general en torno al concepto de imagen, de lo sensible y de la propia imaginación.

Y ha sido a propósito del concepto de imaginación -que para Descartes era aquello propio del sujeto que, sin embargo, solo contribuye a asegurar su estatura material como corporalidad patética- que hemos decidido indagar acerca de las transformaciones que el desarrollo tecnológico-material desde finales del S XIX, le han provocado a la configuración subjetiva. Y es por esta vía que una reflexión tan profunda y radical como la de Vilém Flusser toma la palabra en esta investigación.

Del planteamiento de Flusser nos ha interesado la relación que se establece entre tres conceptos fundamentales, tanto para el entramado reflexivo del propio autor como para una parte importante del andamiaje conceptual de nuestra tesis: imagen-imaginación-aparatos. Es en base a estar triada conceptual que nuestro desarrollo se detiene a pensar en las profundas implicancias que las imágenes, generadas por aparatos tecnológicos, habilitan respecto de una variación en la forma de concebir a la imaginación y lo que resulta más fundamental aquí, tornan posible la alteración, de manera profunda, del horizonte de posibilidades de lo imaginable. Hemos visto junto con Flusser que el estatuto de la imaginación ha sido desplazado por las diversas dinámicas del desarrollo tecnológicos, autonomizándola incluso de su propia estructura (clásica) generadora que era la subjetividad. Desde Flusser articulamos la noción de imaginación de los aparatos, en dónde la tecnología del aparato fotográfico se alza como hito tan destacable como decisivo. El énfasis crítico en torno a la imagen fotográfica, sobre las relaciones sociales que su aparición convoca, y sobre las transformaciones perceptuales, sensibles e inteligibles que provocan en los sujetos, emergen como una instancia que dialoga inmejorablemente con buena parte de nuestra hipótesis central, que podría resumirse bajo la formulación de la siguiente cuestión: ¿de qué forma, mediante qué mecanismos, la subjetividad contemporánea, ha sido modificada por la irrupción de la imagen digital? Desde la vereda pre-digital, Flusser ya anticipaba la configuración de una tecno-imaginación que, en este momento de la tesis, se presenta como una potencia radical capaz de transformar, no solo la noción de imagen y con ella la propia idea de

imaginación, sino que además ha sido capaz de re-articular la noción misma de sujeto y con ello, una cuestión que resulta fundamental aquí que tiene que ver con la estructuración mental contemporánea, elemento fundamental para comprender el nuevo estatuto de la subjetividad actual ligado a la producción y consumo de la imagen en su versión digital.

Considerando todo lo anteriormente expuesto, al lector le resultará algo más comprensible lo que sigue a continuación: el capítulo cuarto de nuestra tesis se encarga de indagar respecto las características y relaciones posibles, entre la tecno-imaginación y la dimensión psíquica del sujeto. Para esto y como ya se ha hecho más arriba, realizaremos un recorrido enmarcado por el psicoanálisis clásico freudiano y algunos de sus conceptos, los cuales sirven como delimitación del sentido en cómo hemos considerado aquí el psiquismo humano, junto con lo que revisaremos nociones provenientes del psicoanálisis lacaniano tendiente a esclarecer la condición determinante del concepto de fantasma al interior del proceso de configuración subjetiva. Es decir, lo que sigue es la puesta en relación de la potencia digital -concentrada en la problemática de la imagen digital-, con la estructura psíquica del sujeto, y la elaboración de la cuestión que interroga sobre las características del fantasma psíquico actual, la pregunta acerca del grado de alteración del fantasma al interior de la lógica digital de la imagen.

El grado de incidencia de los aparatos en nuestras formas (de ver, de sentir, de comunicar, de imaginar, de soñar, etc.) es tan grande que una reflexión encaminada hacia la comprensión de esta huella resulta una tarea, por lo menos, tan ardua como compleja. Un modo de comprender aquella huella-tecno-imaginaria en el sujeto, más precisamente, en su dimensión psíquica es lo que desarrollaremos a continuación.

#### Capítulo 4: Fantasma, tecno-imaginación y deseo: el sujeto contemporáneo.

*Un Dios vengador ha atendido a las plegarias de esta multitud. Daguerre fue su mesías. Y entonces se dijo: "Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud -¡eso creen los insensatos!-, el arte es la fotografía". A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del Sol.*

Charles Baudelaire, el público moderno y la fotografía.

El punto desarrollado en el capítulo tres, específicamente la cuestión del grado de incidencia del despliegue tecnológico-digital en la configuración de la esquemática psíquica del sujeto, ha impuesto una necesidad que aspira a ser satisfecha por el desarrollo de este cuarto capítulo; cuarto capítulo en el que lo que se persigue es el establecimiento de una noción, más bien acotada, respecto del concepto de fantasma presente en parte del discurso psicoanalítico clásico. ¿Por qué recurrir a autores como Freud y Lacan para enfrentar el asunto que nos concierne? Básicamente porque reconocemos en estos autores, sendas estrategias reflexivas que nos habilitan para realizar los desplazamientos pertinentes y los cruces deseados entre el fenómeno de la visualidad tecnológica-digital, la constitución psíquica de los sujetos y las dimensiones subjetivas resultantes luego de este tráfico. Nos interesa que, al interior del desarrollo precedido por estas líneas, se pondere el recurso a la estrategia psicoanalítica en la medida de su propia solicitud para efectos de



concordancia discursiva de esta investigación. Utilizamos algunos conceptos fundamentales para la estructura reflexiva de este trabajo que, proviniendo del psicoanálisis, permiten explicar de buena forma las transferencias y contaminaciones, los desplazamientos y anudamientos, entre el desarrollo tecnológico (expresado en el funcionamiento de diversos aparatos) y la configuración de la cierta subjetividad contemporánea.

Observado desde otro punto, las líneas que seguirán a continuación circundarán un precepto básico, que guarda relación con la imbricación entre sensibilidad y materialidad, o lo que viene a ser lo mismo, el remarque enfático acerca de que la emocionalidad del sujeto se juega y administra por medio de estrategias de inculcación, adecuación y educación, al calor de las más diversas prácticas que tienden a disolverse en el fragor de la cotidianidad.

Este proceso de educación no debe entenderse aquí única y exclusivamente como procedimientos de introyección conscientes de ciertas perspectivas y puntos de decodificación de los diversos mensajes; nos interesa atender a los procesos de introyección que constituyendo al sujeto tienden hacia la fuga de su propio dominio consciente, atiborrando la infinita superficie mnémica de material inscripto, pero estructuralmente desconocido por el sujeto. Intentamos aquí darle la relevancia y el espacio necesario a la emergencia de la afectación subjetiva, comprendiéndola como la instancia determinante al momento de articular al sujeto. Es decir, nos interesa indagar respecto de aquellas dinámicas que de modo inconsciente han afectado a aquello que devendrá sujeto, comprendiendo siempre que el sujeto es fruto de dicha afectación.

Finalmente lo que aquí se introduce tiene que ver con intentar construir un relato que proporcione cierta perspectiva aclaratoria, tendiente a comprender la manera en cómo se gesta cierta sensación de incomodidad, o más propiamente de malestar, que las imágenes aquí referidas suscitan para

el investigador. Intentamos dar cumplimiento a esta tarea apoyándonos en algunos postulados psicoanalíticos. Resulta indispensable comprender las complejidades encerradas en este malestar, pues contienen en su propia estructura porciones importantes de placer que, al tiempo, imponen en el sujeto cierta dimensión angustiante frente “al objeto” en cuestión.

Esquema N° 5.-



#### 4.1.- Sobre el Fantasma.

Para referirnos al fantasma debemos apresurarnos a considerar el concepto en su especificidad discursiva, la cual lo ciñe fuertemente a la práctica analítica. La conceptualización es utilizada con fines estructurales en el aseguramiento del correcto funcionamiento de la maquinaria analítica, primero freudiana, luego lacaniana. Diremos que una buena manera de comenzar a introducir el concepto en este espacio puede estar dado por la reflexión en torno a un concepto cercano al de fantasma, que para nosotros será el concepto de goce. Podemos realizar un primer acercamiento al concepto de fantasma centrándonos en la figura del goce en Freud y tensionándolo al tiempo, con el concepto de placer. Como es bien sabido desde la perspectiva freudiana, ambos conceptos se encuentran imbricados al interior de una relación unidireccional, es decir, ambos conceptos pueden coexistir juntos, pero, sin embargo, uno tiende a imponer un modo de relacionarse al otro. Para Freud el concepto de goce tiene la capacidad de incorporar el concepto de placer y hacerlo funcionar como lo que en apariencia vendría a ser su opuesto, es decir, el dis-placer. De esta forma el goce en Freud reúne dos variantes de la dimensión experiencial circundante a la estructura de placer, no perdiendo de vista que la particularidad del goce se encuentra en la admisión de cuotas importantes de energía que ubica al sujeto ante experiencias tan incómodas como (inconscientemente) anheladas. Para hablar de Fantasma podemos pensar el concepto desde Freud y remitirlo a aquella instancia que posibilita al sujeto obtener placer; así, el fantasma freudiano pone en relación al sujeto con una dimensión experiencial placentera, mientras que para Lacan, podríamos decir que el fantasma opera como una maquinaria que divide las aguas entre el goce y el placer: mejor, el fantasma en Lacan puede ser comprendido como aquel operar que transpone el goce en placer, configurando, por esto mismo, el goce como una instancia eminentemente dis-placentera. Así, desde Lacan el fantasma se articula como

una estrategia de transformación que posibilita al sujeto el contacto con el placer alejándolo de la naturaleza violenta del goce.

Dicho esto, debemos agregar aquí la condición de incognoscible que el fantasma, en último término, posee: es decir del Fantasma Fundamental, que tanto en la clínica freudiana como en la lacaniana siempre se tiene en consideración, es imposible obtener interpretación alguna, puesto que el mismo no es objeto de interpretación, sino de construcción. Esto último, la condición eminentemente constructiva del fantasma (y no su dimensión interpretativa), deja entrever una cuestión de consideración fundamental:

La construcción evidencia que siempre habrá algo que el sujeto no puede recordar porque hay un agujero en el saber. Si entendemos que lo que hay en el inconsciente es un saber, ese saber está agujereado porque hay algo que no se articula en significantes. (Kait 1996: 154).

Es decir el fantasma en tanto que es construido, da la posibilidad de avizorar un impedimento tan fundamental como estructural: esta dimensión constructiva que viene a formar al fantasma permite “mirar” el ámbito de lo irrepresentable, permite tener noticia respecto al carácter perpetuamente aplazado de la relación con aquello no-figurado, por tanto no cognoscible; hablamos del grado de indescibilidad, del grado de intraducibilidad que configura a las operaciones que acaban constituyendo a lo inconsciente. En el sujeto existe un saber que se instala en un más allá de su propia voluntad de actualización; en lo inconsciente, en sus operaciones, en su despliegue, existe un saber que se resiste a su trasposición elemental, que lo instalaría en el ámbito de lo cognoscible<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> En relación con este punto, resultaría ventajoso para el lector, tener en consideración las tres dimensiones que el fantasma psíquico tiene según Miller, dimensión imaginaria, simbólica y real, siendo esta última la dimensión principal a la hora de tratar de comprender cabalmente las implicancias que para la vida anímica del sujeto tiene la construcción fantasmática fundamental. Esta dimensión es relevante, toda vez que, al situarse en la escena analítica, el fin del análisis tiene que ver con la

El hecho de que la posición del sujeto en el fantasma sea perversa no es un indicio para plantear que estamos frente a una estructura perversa. En el neurótico, lo que hay de perverso en el fantasma, es su relación al goce del Otro. Es porque el objeto que el sujeto se hace ser en el fantasma funciona como tapón del deseo del Otro (Kait 1996: 158).

De tal modo no pensamos en la emergencia de un tipo de sujeto, el contemporáneo, estructuralmente perverso, es decir, no estamos frente a un sujeto que haya abandonado su condición neurótica fundamental, sino más bien intentamos precisar la cuestión en relación con la transposición entre la condición de sujeto a objeto, realizada al interior de la estructura fantasmática que estamos refiriendo.

¿Qué grado de relevancia e influencia en este proceso, presenta la irrupción de un tipo de imágenes particulares, aquellas producidas en base al lenguaje binario de la informática?

---

posibilidad, no de que el sujeto cambie su real (cuestión estructuralmente imposible de realizar), sino que, el sujeto explore nuevas formas de relacionarse con la dimensión real del fantasma fundamental. Al respecto ver: Miller, J. A. (1989). Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma. Ediciones Manantial.

#### 4.2.- Consideraciones en torno a la Tecno-imaginación.

*El cine perturba la visión. La rapidez de los movimientos y la sucesión precipitada de las imágenes lo condenan a uno, continuamente, a una visión superficial. No es la mirada la que capta las imágenes, son ellas las que captan la mirada, sumergen la conciencia. El cine obliga al ojo a ponerse un uniforme, mientras que hasta ahora estaba desnudo. /Las películas son postigos de hierro.*

(F. Kafka, Conversaciones con Gustav Janousch)

La superficie de lo inconsciente se ha visto afectada en su configuración (que no es otra que la que le proporcionan sus propias operaciones) por el despliegue tecnológico que nosotros hemos decidido enfocar en la revolución digital de la imagen. Este nuevo estatuto de la imagen es, a la vez, un nuevo estatuto de lo visual, caracterizado por la relación de los sujetos con los diversos aparatos tecnológicos que determinan el modo de habitar el mundo tardomoderno. Estos modos de habitar el sujeto el mundo, pueden ser comprendidos también como los modos en que el sujeto percibe el mundo que habita: diremos a este respecto, que la subjetividad contemporánea, en tanto pensemos en el mirar, se estructura desde las visibilidades resultantes de las operaciones digitales de ciertos aparatos tecnológicos: hoy en día, según esto, el mirar constitutivo de la dimensión subjetiva proviene más de una exterioridad al propio sujeto que de otra instancia. Este punto es importante toda vez que nos sirve para brindar una claridad suficiente a la hora de

identificar, en parte, los elementos que configuran la distancia entre la subjetividad moderna y la contemporánea; en la lógica de la modernidad, el proceso de configuración subjetiva del que hablamos es agenciado a partir de procesos de naturaleza introspectiva, mientras que al interior de la lógica tardomoderna en la que nos encontramos, el mirar, entendido como régimen de visibilidad y además como espacio de constitución y despliegue de la subjetividad contemporánea, es definido casi de manera exclusiva por los aparatos tecnológicos-digitales, cuestión que resulta en un predominio de ciertas formas de comunicación-visibilización-comprensión, que conformarían el eje central de un modo hegemónico de ubicarse el sujeto en el mundo. La hegemonía a la cual hacemos referencia tiene que ver con el ámbito del pensamiento proveniente del cálculo matemático, instancia que forma la base del lenguaje de los nuevos medios, tramados de manera íntegra por el lenguaje binario, además de la digitalización del espacio de lo visible y la consiguiente informatización del ámbito de lo sensible.

En este contexto recurrir al concepto de tecno-imaginación, pretende contribuir al establecimiento de un puente conceptual entre aquel lenguaje hegemónico del cálculo binario y las posibilidades de intelegir del propio sujeto: el mundo actual (Flusser) ha ingresado en un estado de crisis, en dónde el ser humano -modernamente entendido- debe afrontar una realidad que ya no es sólo mediada por los aparatos técnicos, sino que antes que nada, habita una realidad que es producto de sus operaciones informáticas, las cuáles modifican dramáticamente el espectro de lo visible<sup>69</sup>. Así, el concepto de tecno-imaginación bien puede comprenderse como la respuesta reflexiva ante el proceso de colonización medial-informático que acaba por subsumir a las medialidades anteriores al interior de un lenguaje binario. Esta hegemonía

---

<sup>69</sup> Nos referimos acá al presente, en dónde las imágenes no son producto de la representación del mundo visible -cuestión que nos instalaría en el ámbito propio de la modernidad-, sino que hablamos de imágenes que son producidas a partir de datos numéricos resultantes de operaciones matemáticas, de cálculos que, expresados en lenguaje binarios, son (re)traducidos al ámbito de lo visible, reino de la imagen; sin embargo, ésta es una imagen que construye la realidad antes que imitarla, la presenta al interior del régimen de lo visible (digital) sin necesariamente recrearla: hablamos de imágenes que constituyen una realidad inédita.

informática tiene su expresión en la producción de imágenes digitales que terminan por colmar el espectro de lo visible, constituyendo, de esta forma, un ámbito visual completamente inédito en la historia del hombre: la tecno-imaginación sería el señalamiento del modo en cómo, una capacidad -modernamente- propia del sujeto, ha sido modulada según el ritmo productor propio de los aparatos; tecno-imaginación es la respuesta de la subjetividad contemporánea a los embates de un lenguaje informacional que colmándolo todo, se ha instalado en el ámbito imaginativo del propio sujeto. Tecno-imaginación se articula, además, como una forma de leer el carácter tanto performático como impositivo de las lógicas de visibilización técnicas por sobre otros códigos de información (como por ejemplo la lectura).

Con todo hablamos aquí de un nuevo estatuto para la imaginación, necesariamente solicitado por el nuevo estatuto de la imagen, que a su vez es requerido por el nuevo orden que impone la revolución digital de los aparatos a las formas de visibilidad: Tecno-imaginación que como es de prever, se configura en base a tecno-imágenes, las cuales, debido a la forma de articularse en el ámbito de lo manifestativo, establecen distanciamientos respecto a la noción tradicional y moderna de imagen; hablamos de tecno-imagen con la intención de evidenciar aquella distancia en relación a la cual el aparecer digital conjuga su especificidad; en la imagen que se recorta sobre el contexto de la modernidad, lo que tenemos es una secuencia (Onetto 2008) entre la escena y su reproducción, mediada o interrumpida por el hombre, cuestión alterada en la lógica de las tecno-imágenes (o imágenes píxeles), en donde, el flujo entre escena y “copia” de esa escena se da siempre de manera interrumpida, es decir, directa, sin la necesidad de la intervención humana.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Al respecto, Breno Onetto, aporta unas líneas que clarifican el asunto referido: *Las tecnoimágenes son, de ese modo, imágenes que significan conceptos, y en consecuencia, la tecno-imaginación es un pensamiento más calculador y más abstracto en su modo de configurar imágenes, que viene a ser el resultado de un proceso de distanciamiento mayor con el mundo, una pérdida total de las dimensiones existenciales de nuestra relación con el mundo concreto.* (Onetto 2008: 3-4)

Así, esta tecno-imaginación, ha digitalizado, informatizado el mundo, de tal forma, que la tradicional dependencia entre modelo e imagen ha sido sustituida, convenientemente, por la hegemonía de la (tecno)imagen, liberada ya del index matérico de antaño. En el ámbito de la tecno-imagen, de la tecno-



Vivimos en un mundo inundado de imágenes, que marca una crisis para la cultura ilustrada basada en el código de la escritura lineal e histórica, lo que hace necesario un vuelco de la situación actual y que se preste mucha atención a los cambios en la forma de relacionarnos entre nosotros y los aparatos del mundo moderno (mutations in human relations), que hace rato han dejado de ser unos meros instrumentos. (Onetto 2008: 3).

La condición performática de la tecno-imaginación ha terminado por realizar la idea de un mundo tornado imagen; un mundo que, dejando atrás formas tradicionales o modernas de concebir el espectro de lo visual, se ve en aprietos a la hora de relacionarse con la primacía de una visibilidad autonomizada en sus procesos de gestación. Y es en esta forma de operar en dónde, los aparatos que soportan el funcionamiento digital deben ser pensados con la gravedad e importancia que implican en el fenómeno; mucho más que meros instrumentos que aglomerarían cantidades exponenciales de imágenes al interior del mundo, los aparatos tecnológicos-digitales aquí aludidos vienen a modificar la naturaleza de los términos desde los cuales el propio concepto de mundo ha sido comprendido: se modifica la imagen del mundo y con ello la propia idea de lo existente; se modifican, diremos, las formas en cómo los habitantes de la imagen-mundo se relacionan entre sí: *La tecno-imaginación no crea imágenes del mundo, sino que proyecta en imágenes los conceptos sabidos del mundo, que explican o desenvuelven aquellas imágenes anteriores.* (Onetto 2008: 4). Pensado de otra forma la cuestión de la tecno-imaginación, puede ser comprendida como el resultado de un ejercicio sostenido de abstracción realizado por el pensamiento del hombre, cuya antigüedad estaría marcada por la emergencia de las máquinas de visión en el decurso histórico, al menos occidental. La transformación de los esquemas mentales, que más arriba hemos señalado, son posibles hoy en día luego de un proceso histórico de despliegue de la dimensión tecnológica de los

---

imaginación, nos encaminamos en el ejercicio reflexivo de pensar, la articulación del mundo desde una matriz imaginaria devenida de los procesos tecnológicos de los dispositivos digitales.

aparatos, es decir, nuevas ideas son el resultado de nuevos objetos aparecidos en la historia del hombre moderno. Esta transformación también podría ser leída como adaptación de la subjetividad a las transformaciones materiales de su propia existencia. La tecno-imaginación se constituye bajo este planteamiento como respuesta al movimiento, en el ámbito productivo, de la propia imaginación modernamente entendida.<sup>71</sup>

El tema que habría que revisar aquí entonces es la relación de doble signo entre lo sensible y lo inteligible, que ha definido habitualmente a la potencia imaginadora, y que en la lectura flusseriana se encaminaría desde la vieja o primera forma de imaginación hacia una forma abstracta de nulo-dimensión tal de las imágenes técnicas, que dejaría inoperante toda definición de objetividad y subjetividad. Por lo mismo: falta de toda necesidad de la categorización moderna “objetivo subjetivo” y de otras más (real/ideal), pero que quita a mi entender toda espontaneidad o libertad para esta facultad, porque la hace dependiente de un solo pensamiento desarrollado con el pensamiento técnico actual monolítico excluyente de occidente. (Onetto 2008: 5).

El ámbito de incumbencia de la tecno-imaginación con sus tecno-imágenes, configura un nuevo estatuto para la dimensión sensible en el sujeto: estas tecno-imágenes con su capacidad de dar carácter visible a un lenguaje abstracto (cifras o datos provenientes de intrincados procesos matemáticos), han logrado imponer sus términos frente al ámbito de lo sensible modernamente entendido; las operaciones vinculadas a la “presencia” (virtual) de las tecno-imágenes, han fracturado, en un grado importante, el pathos

---

<sup>71</sup> Desde aquí, se puede instalar la interrogante respecto al carácter de novedad existente en esta tecno-imaginación; una novedad, tramada por la exigencia de una cotidianidad tan móvil como volátil, la cual estaría exigiendo a las estructuras mentales tradicionales, sendas cuotas de adaptación, en el esfuerzo incesante de proporcionar sentido al carácter obtuso de aquello que acontece.

moderno, configurando así un nuevo “sensible-informatizado”<sup>72</sup>, un sensible que permanente y progresivamente, ha ingresado en un espiral de abstracción coronado por la emergencia de las tecno-imágenes. El ámbito de comprensión de la relación sensible-inteligible (real/ideal) ha sido, cuando menos, arrinconado -por las dinámicas de percepción y análisis que impone la órbita de la tecno-imaginación- hacia ejercicios reflexivos que no logran llegar al tono exigido por el asunto en cuestión. Los resultados políticos de tales circunstancias bien pueden configurar una comprensión de la capacidad imaginativa contemporánea, que la instale en el lugar de un acto tecno-pauteado, o tecno-organizado, o tecno-administrado, con lo cual, nos encontramos frente al enrejado aprisionador de la espontaneidad del imaginar humano, o, lo que viene a ser lo mismo, la colonización (que trasunta en hegemonía) de un modo particular del imaginar propio de las operaciones informáticas contemporáneas. Nos encontramos en el “espacio” de la tecno-imaginación. A la luz de las lógicas de pensamiento tecnológico actuales, el sujeto se transforma en un operario/funcionario de las prácticas contenidas en los programas que dan "cuerpo" a los aparatos digitales.

---

<sup>72</sup> Diremos, un sensible que puede entrar en relación con el sujeto por vías tradicionales de introyección (en nuestro caso particular, la dimensión escópica) pero que, mediante ciertas operaciones que articulan la base del aparecer digital (post-indéxico), contribuyen a la variación -en un segundo momento- de la reacción del sujeto frente a una tecno-imagen; es decir, una reacción, medida y modulada por cierta certeza respecto de la posibilidad del ausentamiento de la realidad -tradicionalmente entendida-, cuestión que determina, nuevas formas de relacionarse el sujeto con su entorno y para con otros sujetos; nuevas formas de relación donde la otredad deviene, indistintamente, manifestaciones tramadas por una grilla digital, capaz de subsumir su modo habitual de aparecer, a la resolución matemática del código binario.

La condición sensible-informatizado, presupone una insalvable adecuación a las formas de operar propias del código binario, cuestión fundamental para comprender, el ámbito pre-figurado o pre-formateado de las reacciones probables frente a tecno-imágenes.

### 4.3.- Deseo-tecno-imaginación y sujeto.

Previamente, hemos establecido las particularidades que presenta la tecno-imaginación y la hemos pensado en los siguientes términos:

- Como un modo de afectación de la dimensión imaginativa del sujeto, al encontrarse frente al impacto de las lógicas informáticas-digitales devenidas en imágenes.
- Como una forma de leer el carácter tanto performático como impositivo, de las lógicas de visibilización técnicas por sobre otros códigos de información (como, por ejemplo, la lectura).
- Como un modo de “conexión” intrasubjetivo articulado en base a tecno-imágenes, concepto utilizado para referir la particularidad ontológica del aparecer digital.
- Como el resultado de un ejercicio sostenido de abstracción realizado por el pensamiento del hombre, cuya antigüedad estaría marcada por la emergencia de las máquinas de visión, en el decurso histórico al menos occidental.
- Finalmente, como instancia que configura un nuevo tipo de sensible en el sujeto, el cual hemos decidido referir aquí como sensible-informatizado.

Comprendido así, el concepto que aquí pensamos se despliega y en el acto va configurando un modo particular del desear: reconocemos a esta instancia deseante como aquello configurado en función de las lógicas sociales. En relación con esto Lacan<sup>73</sup> establece que el deseo del hombre “es el deseo del otro” con lo cual, el sujeto anhela convertirse en el objeto de deseo de otro, como así también, anhela transformarse en objeto de reconocimiento. Esta otredad por donde circula el deseo enfatiza la condición de producto social de la estructura deseante.

---

<sup>73</sup> Especialmente en el seminario XI, “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”. Buenos Aires, Paidós, 1986.

Desde Freud el deseo no guarda una directa relación con el ámbito de la necesidad; está última recibe su pago desde la órbita de la satisfacción particular ligado a la naturaleza de lo demandado. El deseo en Freud tiene que ver con el vínculo existente con las huellas mnémicas y encuentra su realización (Erfüllung) en la reproducción alucinatoria de las percepciones que se han convertido en signos de esta satisfacción. Satisfacción que nunca es completa ni absoluta, y es este elemento el que en Lacan aparece como soporte de la idea de que la relación entre deseo y objeto de deseo es problemática, toda vez que el carácter extrínseco de la misma lo instala en una lógica de permanente aplazamiento. El sujeto consigue una cuota de goce al desear; este desear, no debe comprenderse como el arribo o el logro que habilitaría al sujeto a satisfacer(se) una demanda (que siempre pareciera tener que ver con el ámbito libidinal), sino que más bien, este desear guarda relación con la mantención de la insatisfacción en relación al deseo, es decir, el sujeto desea que el deseo no se satisfaga; en un perpetuo corrimiento de la barrera de lo alcanzable, desear entonces viene que ver con el trayecto hacia, más que con la llegada a algo: *“No hay ocasión de que el deseo sea satisfecho”* (Lacan, J. (1966). Ahí se encontraría la condición nuclear del desear entendida como una operación de constante aplazamiento.

Otra cuestión importante de ser considerada aquí en relación con la visión lacaniana del deseo, la encontramos allí en dónde Lacan enfatiza la imposibilidad de considerar al deseo como aquello que se articula, es decir, aún, estando articulado por el lenguaje, el deseo evita el decir, y solo puede comparecer de manera parcial gracias a un trabajoso proceso de desciframiento<sup>74</sup>. Así se comprenderá de mejor manera el planteamiento sobre el cual afirmamos que no existe verdad en el deseo sino solo su condición hermenéutica, estructurando el abanico de los posibles interpretativos.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Lacan, J; Seminario VI “El Deseo y su interpretación”, Buenos Aires, Paidós, 1986.

<sup>75</sup> Este punto resulta de mucha importancia, pues desde él, podemos visualizar las distancias que emergen, en torno a la figura del deseo, desde el discurso freudiano y el lacaniano: En Freud, la cuestión se remonta a la posibilidad de una satisfacción primaria, plena y originaria (el deseo aquí es el

En este punto somos conscientes de la complejidad y de la envergadura teórica y reflexiva que el concepto de deseo tiene tanto en Freud como en Lacan; ambos discursos, adquieren su notoriedad al interior del campo clínico, siendo la teoría psicoanalítica (más en Lacan que en Freud) una dimensión discursiva que acompaña a la práctica clínica, más que cualquier otra cosa. Por esto, resulta necesario, realizar una suerte de mención aclaratoria al respecto, con la manifiesta intención de reconducir, en el caso de que algún extravío de sentido haya acontecido, el argumento aquí sostenido, hacia el sentido de incorporar algunos puntos teóricos provenientes de ambos autores antes mencionados.

Al momento de decidir incluir algunos postulados del discurso psicoanalítico desde Freud y Lacan, abrazamos un supuesto fundamental, inaugurado por el análisis clásico y coronado por el discurso lacaniano, el cual dice relación con la fractura respecto a la noción moderna, es decir, racional (cartesiana) de sujeto, para dar paso a la certidumbre de que el sujeto es, antes que nada, siempre sujeto del inconsciente. Dicho esto, nuestro interés en este supuesto guarda relación con el grado de injerencia que tendría la dimensión material -en la que el sujeto despliega su existencia- en la configuración del inconsciente del cual el sujeto permanece sujeto, es decir, indagar respecto del grado de afectación que el despliegue tecnológico-digital, ha tenido en la configuración inconsciente del sujeto contemporáneo, cuestión para la cual, hemos decidido reflexionar en torno a ciertas producciones visuales devenidas del trabajo informático, entendido como núcleo del contexto digital en el que habitamos.

---

reconocimiento -huella mnémica- de la cuota de satisfacción obtenida frente a una primera demanda en el orden de lo libidinal), mientras que en Lacan, la cuestión se remite a una falta estructural y fundante del propio sujeto y con ello del deseo articulado de esta forma.

Según lo hemos formulado, existiría una correlación entre deseo, tecno-imaginación y sujeto: en tanto que la tecno-imaginación configura y organiza el deseo, el sujeto resulta construido por estas nuevas formas de organización de lo sensible, poniéndonos, de esta manera, tras los pasos de la característica operativa que viene a dar cuenta de la existencia de lo inconsciente. Así los modos de manifestarse aquello que sujeta al sujeto, han sido alteradas por el despliegue tecnológico-digital al cual hemos recurrido en este escrito.

Es en esta línea, en donde nos resulta conveniente pensar acerca de los modos en que, desde el psicoanálisis, se logra articular los diversos procesos identitarios, comprendido como instancia en que el otro reconoce al sujeto como un sujeto de deseo. En Lacan<sup>76</sup> se desarrolla la problemática del reconocimiento del sujeto, comprendiendo que aquello se da siempre mediante la acción de otro: el reconocimiento establece una relación con el poder, con sus manifestaciones, con sus símbolos; para Lacan uno de los más notables símbolos representantes del poder es el falo, entendido como la disposición eréctil de un poder históricamente virilizado. Quien *tiene* el falo detenta el poder; esto es así, siempre y cuando consideremos la cuota fundamental de creencia que compone a esta tenencia referida: es decir, desde Lacan nos es lícito pensar que la relación falo-poder no se erige desde el ámbito de la literalidad, sino que, más bien, debemos pensar al falo como cierta investidura que encubre la no existencia (real) del falo referido. Se es el falo en la medida en que se cree que se lo tiene, es decir, la condición fálica (que siempre tiene que ver con el poder en las relaciones) es dispensada por el reconocimiento del otro sobre el sujeto que se recorta como aquel falo (siempre imaginario); así podemos pensar al falo en Lacan como la posesión del sujeto del otro, otro que reconoce al sujeto que lo somete como poseedor

---

<sup>76</sup> Lacan, J; Seminario VIII "La transferencia en su disparidad subjetiva, su pretendida situación, sus excursiones técnicas", Buenos Aires, Paidós, 1986.

del falo que él mismo le ha atribuido. De esta manera comprendemos la dialéctica que está presente en las relaciones (de poder).

La cuestión para esta investigación tiene que ver con la pregunta ¿cómo instalar esta analítica en el marco de desarrollo subjetivo contemporáneo? Recalcando que dicho desarrollo subjetivo, está marcado por lo que aquí hemos dado en comprender bajo la idea de revolución digital, una revolución que ha transformado el estatuto de la imagen, de la representación y del sujeto. Nos interesa actualizar esta dialéctica al plano de acción configurado por las imágenes-digitales (o tecno-imágenes), comprendida como engranaje fundamental de la tecno-imaginación, entendiendo, a ésta última, como instancia decisiva en la articulación de lo inconsciente que acaba configurando al sujeto contemporáneo. De tal forma, nuestra pregunta en este momento del desarrollo tiene que ver con la posibilidad de precisar, qué es aquello que le permite al sujeto, ser percibido (imaginado diremos) como un sujeto de deseo, es decir, indagar respecto a las características que en el espacio de circulación de las tecno-imágenes, adquiere el “objeto x”, el que en la medida en que es poseído por el sujeto, acaba por habilitar a este último como un sujeto reconocido por el otro como ser. Dicho de otro modo, nuestra pregunta, en esta instancia, tiene que ver con la exposición del fetiche o mercancía que, en su posesión por el sujeto, lo instala en el espacio de la dignidad de ser reconocido en el ámbito de lo social, precisamente por el hecho de obtener su condición de ser desde el ámbito de la tenencia.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Esta problemática, en dónde el sujeto afirma su ser en el tener, es parte integrante de la crítica de Debord a la sociedad del espectáculo; sin embargo, Debord da un paso más y afirma que este modo de afirmación del ser del sujeto contemporáneo ha mutado del ser en el tener al ser en el aparecer. Esta cuestión es de total importancia para nuestro desarrollo, pues permite la exhibición de la actualidad de la crítica debordiana. La cuestión del aparecer digital ya ha sido revisada en esta tesis: ¿en qué medida, la noción de avatar informático colma las expectativas reflexivas en torno a las nuevas maneras de manifestarse la dimensión apariencial en nuestro contexto hiper-medial? Considerando esto diremos que, no afirmando el sujeto su ser en la tenencia de tales o cuales cosas, y dando paso a esta afirmación en lo relativo al aparecer, la tecno-imagen, otra manera de comprender el avatar antes mencionado, adquiere una relevancia ontológica inédita en la historia del hombre. El reconocimiento en virtud de comparecer como sujeto (de deseo), siempre realizado por el otro (dialéctica), no opera en el ámbito del tener o no tener, sino que más bien en el ámbito del aparecer, en el ámbito de la tecno-imagen, diremos. Así, los procesos de reconocimiento, de auto reconocimiento, identitarios



#### 4.4.- Deseo de libertad o la libertad del deseo.

Habiendo interrogado respecto a las características de los procesos de (auto)reconocimiento del sujeto al interior de nuestro contexto tardo-moderno, habiéndolos señalado en relación con las operaciones que pretenden asegurar el ser del sujeto no ya en el tener, sino que en el aparecer, es como hemos ido considerando las diversas implicancias que el contexto de lo digital ampliado trae a la conformación de la subjetividad contemporánea. Ahora la cuestión se centrará en la reflexión acerca del deseo vinculado con el concepto de libertad, a fin de observar cómo el deseo, que contribuye en la conformación del objeto de deseo contemporáneo (objeto x) se vincula con la noción de libertad (que se asume como presente, por ejemplo, al interior de las lógicas del modelo económico). De esta manera pensaremos el concepto de libertad contextualmente y siempre en relación con la noción de deseo que aquí trabajamos: diremos de manera primaria, que comprendiendo el deseo como *deseo del otro*, no lo estamos pensando como falta de libertad (en última instancia individual), sino que, más bien, entenderíamos la falta de libertad como la claudicación, en el trabajoso andar de la satisfacción (imposible) del deseo del sujeto, a las lógicas de aceptación social. (García 2013). Así también al pensar el concepto de libertad, no lo estamos haciendo considerándolo como el espacio de la no existencia de normas, sino más bien, como el grado de autonomía con la que el sujeto enfrenta determinadas limitaciones al desarrollo de su vida; el grado de autonomía también puede entenderse como el espectro de posibilidad mediante el cual, el sujeto opera frente a la problemática, frente a la inconveniencia, transformando lo adverso, en un momento decisivo en donde se contiene la voluntad resolutive apoyada en la

---

finalmente, se recortan hoy en día en la compleja superficie de las pantallas que anuncian la presencia de tecno-imágenes, construcciones propias del contexto tardomoderno, en el cual, la certeza existencial de lo referido en términos visuales comparece como dato absolutamente extemporáneo. El (auto)reconocimiento del sujeto en el S XXI, la afirmación de su ser y por consiguiente, su configuración como sujetos de deseo, son procesos que actualmente están remitidos a la dimensión del aparecer, que para nosotros es comprendida en términos de la imagen digital, tecno-imágenes, manifestaciones realizadas en virtud de determinados programas computacionales.

dimensión imaginativa del sujeto. Pensamos entonces la libertad como la posibilidad autónoma de proyectar variantes resolutivas que, enfrentados al espectro de lo inconveniente, logran señalar rutas no prefiguradas por el problema<sup>78</sup>.

Un capitalista o un tecnócrata de nuestros días no desea de la misma manera que un mercader de esclavos o que un funcionario del antiguo imperio chino. Los miembros de una sociedad desean la represión, la de los demás y las de ellos mismo, siempre hay gente que quiere fastidiar a otra gente, y que tiene posibilidad de hacerlo, “derecho” a hacerlo: ahí es donde se pone de manifiesto el problema de un vínculo profundo entre el deseo libidinal y el campo social. Un amor “desinteresado” hacia la máquina opresora: Nietzsche ha escrito cosas muy bellas sobre este triunfo permanente de los esclavos, sobre el modo en que los amargados, los deprimidos, los débiles nos imponen su manera de vivir<sup>79</sup>. (Deleuze 2005: 334).

En nuestro argumento el foco no se centra, al menos no directa y exclusivamente, en la sindicación de un estamento social como el causante de la consistente y progresiva denegación de libertad (autonomía) desde el sujeto frente a las instancias acuciantes de su cotidianidad. Más bien siguiendo la línea del argumento flusseriano, identificamos el problema de la libertad del sujeto, como uno de los resultados de la profusión incesante de aparatos

---

<sup>78</sup> Este asunto de la libertad ya puede verse también en el análisis que realiza Flusser respecto de las posibilidades de la fotografía. La condición de funcionario del aparato fotográfico (Flusser) encarnaría, de buen modo, la respuesta predecible ante una situación problemática, es decir, el funcionario del aparato fotográfico es el sujeto que articularía su proyectar inventivo-resolutivo siguiendo las reglas del juego fotográfico, operando según las normas establecidas en el programa del cual, el aparato fotográfico, resulta ser un engranaje fundamental. Es así como, desde una arista bastante evidente, es posible entrar en relación con elementos que van construyendo la postura política de la estética flusseriana. El asunto es la libertad, comprendida como una estrategia de resistencia cultural al imperio de las lógicas tardo-modernas lideradas por los aparatos, como extensiones materiales de los dictámenes del programa fotográfico que, a su vez, responde a los requerimientos del meta-programa económico que articula el contexto actual.

<sup>79</sup> Desde acá podemos comprender, de mejor manera junto con Deleuze, que “la verdadera historia es la historia del deseo”, donde, por ejemplo, la lucha de clases puede ser leída como la voluntad de imponer un deseo por sobre el deseo de imposición previo.

tecnológicos digitales que soportan el funcionamiento de los programas-informáticos; es decir, establecemos un vínculo directo entre los conceptos de aparato-libertad-sujeto, tríada comprendida en el contexto del predominio político-experiencial del programa-informático-digital<sup>80</sup>. Según esto el deseo libidinal, tal y como lo comprende Deleuze en vinculación con el campo social, es considerado en este espacio, como una crítica posible de ser desplegada en el contexto de la enorme conexión-digital: apuntamos que, en los modos de experimentar la satisfacción (imposible y momentánea del deseo -ya articulado por el contexto tecnológico-) del deseo, se hacen presentes, se manifiestan, las lógicas propias del PID, es decir, se persigue la satisfacción del deseo dentro de los parámetros informatizados del programa digital, cuestión que acrecienta la condición de elaboración de un deseo, tramado por la grilla que lo define, lo arma y lo reproduce.

Siendo entonces el deseo, la potencia de movilización del sujeto, además de considerar que mediante al análisis de su condición de estructura, nos es posible explicar(nos) el desarrollo histórico, cabe ahora interrogar acerca del grado de determinación del deseo para con las actividades realizadas por el sujeto al interior del contexto de la tardo-modernidad y su despliegue informático-digital. Para esto proponemos tener en vista el concepto de narcisismo y sugerimos entenderlo desde la analítica freudiana, principalmente en lo que respecta a la diferenciación entre narcisismo primario y secundario.

Si deseamos conservar la distinción entre un estado en el que las pulsiones sexuales se satisfacen en forma anárquica, independientemente unas de otras, y el narcisismo, en el cual es el yo en su totalidad lo que se toma como objeto de amor, nos veremos inducidos a hacer coincidir el predominio del narcisismo infantil con los momentos formadores del yo.

---

<sup>80</sup> En adelante PID.

Acerca de este punto, la teoría psicoanalítica no es unívoca. Desde un punto de vista genético, puede concebirse la constitución del yo como unidad psíquica correlativamente a la constitución del esquema corporal. Así, puede pensarse que tal unidad viene precipitada por una cierta imagen que el sujeto adquiere de sí mismo basándose en el modelo de otro y que es precisamente el yo. El narcisismo sería la captación amorosa del sujeto por esta imagen. J. Lacan ha relacionado este primer momento de la formación del yo con la experiencia narcisista fundamental que designa con el nombre de fase del espejo. Desde este punto de vista, según el cual el yo se define por una identificación con la imagen de otro, el narcisismo (incluso el «primario») no es un estado en el que faltaría toda relación intersubjetiva, sino la interiorización de una relación. Esta misma concepción es la que se desprende de un texto como *Duelo y melancolía* (Jrauer una Melancholie, 1916), en el que Freud parece no ver en el narcisismo nada más que una «identificación narcisista» con el objeto. Pero, con la elaboración de la segunda teoría del aparato psíquico, tal concepción se esfuma. Freud contrapone globalmente un estado narcisista primario (anobjetal) a las relaciones de objeto. Este estado primitivo, que entonces llama narcisismo primario, se caracterizaría por la ausencia de total relación con el ambiente, por una indiferenciación entre el yo y el ello, y su prototipo lo constituiría la vida intrauterina, de la cual el sueño representaría una reproducción más o menos perfecta.

Con todo, no se abandona la idea de un narcisismo simultáneo a la formación del yo por identificación con otro, pero éste se denomina entonces «narcisismo secundario» y no «narcisismo primario»: «La libido que afluye al yo por las identificaciones [...] representa su "narcisismo secundario"». «El narcisismo del yo es un narcisismo secundario, retirado a los objetos». (Laplanche 1996: 229-30)

Nosotros partimos de la base de que todo deseo será siempre un deseo narcisista. De esta forma el carácter distintivo de este deseo narcisista se verá reflejado en los diversos modos en cómo la energía libidinal es proyectada. Si nos movemos dentro del espacio del narcisismo primario, la energía libidinal de la que hablamos será introyectada, conducida hacia el sujeto, con lo que cualquier instancia de satisfacción vendrá dada por la correspondencia que placer y goce tengan con su propio cuerpo. Aquí el goce resultará luego de un (auto)proceso de verificación, en dónde el carácter individual del sujeto opera como instancia de (re)conocimiento. Aquí este (re)conocer es, a final de cuentas, un auto(re)conocer. Movilizados ahora hacia las fronteras del narcisismo secundario, comprenderemos, siguiendo los postulados freudianos, que la energía libidinal comprometida como tráfico y economía en la instancia del narcisismo, se proyecta hacia el exterior del sujeto (que sin embargo contribuye a su formación), es decir, hacia el ámbito de lo social razón por la cual, podemos anticipar, sin mayores riesgos, que las dinámicas de reconocimiento se hundan ahora, en la aceptación o reprobación realizada por otro, sobre las acciones del sujeto. La obtención del goce perseguido al interior de este narcisismo secundario requiere de este (re)conocimiento del otro, que también puede ser entendida como señalamiento del sujeto en tanto que sujeto de deseo para quien señala. De este modo cuando hablamos de narcisismo primario, afirmamos la comprensión desde la fórmula un-mundo-para-mí, mientras que, en el narcisismo secundario, la cuestión tiene a revelarse bajo solución conceptual mi-en-el-mundo (García 2013). Este mi-en-el-mundo da cuenta de la labor de acomodación que realiza el sujeto, teniendo a la vista, en primer término, el grado de necesidad relativo al reconocimiento social, es decir, el sujeto intenta -vanamente- satisfacer su demanda de goce enfocándose en el acto de (re)conocimiento posibilitado por el otro; precisamente ahí, en el (re)conocimiento por vía social es donde visualizamos la dimensión narcisista del deseo del sujeto contemporáneo, la cual sirve al proceso de afirmación del ser que se ha transformado, tal y como lo hemos mencionado anteriormente, desde la afirmación del *ser por el tener*

(núcleo paradigmático de la lógica organizacional del capitalismo en su fase temprana), hacia la afirmación del *ser por el aparecer*, que vendría a condensar la forma de afirmación del ser que le corresponde al capitalismo en su fase tardía. En el contexto del despliegue del PID que articula el presente, el aparecer en el plano de las redes sociales, bien puede ser considerado una estrategia de afirmación del ser tardo-moderno.

Y es que, en la actualidad, la redistribución pierde peso ante la agonía perpetua que permiten desarrollar las redes sociales como mundo de la apariencia, donde el reconocimiento social va ligado al aparecer y no al ser. La humanidad no se encuentra ligada a si un sujeto tiene o no dinero para alimentarse, sino en su puede o no conectarse a internet y seguir manteniendo contacto con sus contactos.

De facto, la aparición del smartphone (h) a hecho más patente este asunto. El contacto constante, la respuesta constante a los contactos de los que los sujetos narcisistas -secundarios- obtienen su reconocimiento es cada vez una necesidad más inmediata, se necesita respuesta rápida del otro, para así, sentirse reconocido por el otro. (García 2013: 335-6).

Este sujeto narcisista secundario, puesto en la órbita reflexiva acerca de la relación entre deseo y libertad, comparece como ejemplo de determinación social. Un sujeto constituido en su deseo, según las pautas organizativas que confieren en el otro, un poder estructurante a la vez que estructurador: el sujeto narcisista juega según las reglas del juego establecido, remite su horizonte de posibilidades y de alternativas a aquellas consideradas, de antemano, en el apartado de posibilidades y alternativas que yacen en el PID. Desde esta perspectiva, el sujeto narcisista secundario se configura como aquello en

donde el control hace gala, y los grados de autonomía, contrariamente, se baten en retirada<sup>81</sup>.

El narcisista secundario se moviliza dentro del espacio de lo posible experiencial, marcado por una dimensión del deseo que va más allá del ámbito necesario para satisfacer una necesidad determinada; este deseo se sobrepone al ámbito de lo necesario e ingresa en relación con el intento de colmar la demanda de amor del sujeto, en donde amor, significa el señalamiento de la falta fundamental que lo estructura tal y como lo piensa Lacan. El amor comprendido aquí como el modo sublimatorio de manifestación del deseo, aquel nombramiento que logra vencer (travistiendo) el mutismo absoluto del deseo en su mismidad. Así el deseo del cual hablamos enmarca la senda que contiene al sujeto narcisista secundario en su afán incansable de acercarse al amor. Este deseo como ya lo hemos referido más arriba, tiene por objetivo verse reconocido por el otro. Es como sí desde nuestra interpretación de los postulados lacanianos, quien desea interroga al otro acerca del qué es lo que este último desea que desee quién interroga; es el otro quién señala el qué es lo deseable, cuando de lo que se trata es de alcanzar el reconocimiento. De esta forma se comprenderá mejor que en esta dinámica deseante, asistamos, en un primer momento, a una negación del sujeto (que desea), negación indispensable para desplegar el ejercicio de reconocimiento fundamental que, así pensado, resulta ser el correlato del único proceso de auto-reconocimiento posible. Según esto el acto de amor tal y como lo comprendemos acá, puede sintetizarse como un momento iniciático

---

<sup>81</sup> En este punto, nos parece útil realizar la siguiente aclaración, tendiente a disipar cualquier confusión (jerárquica) respecto al narcisismo primario: el narcisismo primario, tal y como lo piensa Freud, lo relacionamos a una fase infantil del desarrollo anímico del sujeto, sin embargo, la condición de posibilidad desde la que emerge este narcisismo primario va a la par del reconocimiento e integración del otro como instancia que avala la existencia del sujeto. De esta forma, el narcisismo primario se desarrolla una vez que el secundario ya ha asegurado su rango de acción. En el narcisismo primario no hay omisión del otro, puesto que su propia conformación se da en atención al otro, entendido como imposición del orden simbólico. Al respecto Freud aclara el asunto:

“El desarrollo del yo consiste en un distanciamiento respecto del narcisismo primario y engendra una intensa aspiración a recobrarlo. Este distanciamiento acontece por medio del desplazamiento de la libido hacia un ideal de yo impuesto desde fuera; la satisfacción se obtiene respecto al cumplimiento de ese ideal”. (Freud 1914: 96).

y fundante desde el cual, el sujeto se niega a sí mismo para alcanzar el reconocimiento del otro, que en rigor es el autoconocimiento indispensable para la existencia social. El amor es el pedirle al otro que me señale qué desear; y en el cumplimiento de esa indicación se juega el tornarse amable.

#### 4.4.1.- El PID como lo otro.

En el espacio analítico en el que nos movemos, el ámbito de las implicancias filosóficas-estéticas devenidas del despliegue informático-digital sintetizado en las tecno-imágenes, nos resulta conveniente preguntarnos ¿es bajo las coordenadas aquí esgrimidas, posible pensar al otro como aquello que desencadena nuestro contexto? ¿sirve para la orientación, considerar el despliegue del PID bajo las perspectivas del otro que aquí hemos referido? ¿qué es lo que este otro contemporáneo dice en torno a los modos de desear? ¿Señala que hay que desear? ¿cuál es el ámbito amoroso de la relación actual del sujeto con la otredad? ¿cómo caracterizar el amor, al interior de nuestro contexto medial, y cómo comprender el cumplimiento del señalamiento en el proceso de tornarse amable?

Estas cuestiones de no tan fácil resolución podrían comenzar a disiparse al iniciar la reflexión desde la atención al desplazamiento de la matriz deseante en el sujeto, desde un ámbito particular (cuestión que tendría que ver con la figura de la autonomía antes mencionada) hacia un ámbito que lo configura como una instancia en perpetua búsqueda de reconocimiento y (auto)afirmación. Nuestro sujeto narcisista secundario, encarna las estrategias desplegadas en aras del reconocimiento en el ámbito de dominio de otro socio-simbólico, expresada en forma de deseos:

Es más, al atribuirle imaginariamente a los deseos -mercancías fetichizadas- procedentes del otro, una posición culmen de objeto de



deseo, no impone su autoconsciencia para decir “Yo quiero”, sino que queda atrapado en el bucle de la estructura significativa del otro, el cual se le asemeja al Otro. En ese verse atrapado, el sujeto se borra, le pide al otro que le diga qué quiere de él para así verse reconocido. De modo que el individuo no dice “Yo deseo” sino “Yo deseo desear”. Sin embargo, como se puede ver, no existe tal reconocimiento como autoconsciencia, sino como aquel que todavía no ha alcanzado el paso último propuesto por Lacan del *separere*, del parirse a sí mismo. (García 2013: 346).

Este borramiento del sujeto es al tiempo el acto amoroso mediante el cual se afirma un querer desear, no tal o cual deseo, sino simplemente el ámbito del anhelo deseante. Un borramiento que ubica al sujeto en la dimensión fetal de la dependencia del reconocimiento del otro, no como una condición estructural de emergencia del sujeto, sino como afirmación del estado de aprisionamiento del sujeto en el deseo (sus formas, sus modos) del otro<sup>82</sup>. Si es posible considerar en nuestro espacio reflexivo al otro como el PID, (re)producido por la operatividad incesante de los más diversos aparatos tecnológicos, diremos que el grado de atrapamiento del sujeto narcisista secundario lo configura como una existencia que, afirmando su existencia en el aparecer, deviene sujeto amable por el otro -PID-. Tal sería una de las maneras, uno de los modos, en como una relación amorosa (fundamental) modula la actualización del estatuto de la subjetividad actual.

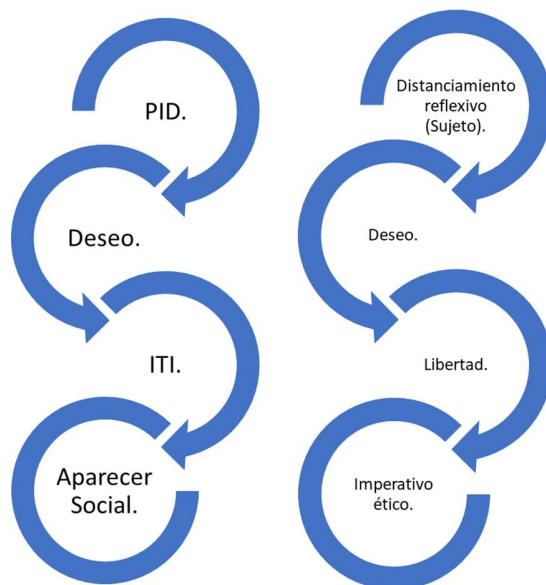
---

<sup>82</sup> No se trata de ingresar en el despropósito de negar la necesidad de buscar el reconocimiento en lo social; lo que intentamos referir es que, dicha instancia no debe considerarse la última parada en un proceso, tan arduo como exigente, que tiene que ver con el despliegue de estrategias de auto-reconocimiento que lo instalan en la vereda de la performatividad crítica y revolucionaria; revolucionaria respecto a las estrategias que el programa despliega para configurar la estructura de deseo que guía la búsqueda del amor (es decir, el tornarse amable) y que, habilita la emergencia de un sujeto que –en términos de Flusser- se corresponde con un funcionario del aparato fotográfico. Es decir, lo que tratamos de graficar, es la necesidad de concebir modalidades de autoafirmación alternativas al ordenamiento socio-simbólico hegemónico, formas de realizar la finta a la lógica hipermedial del programa informático-digital.

Según lo anterior en el contexto en donde el sujeto afirma su existir en el aparecer, la cuestión del deseo se debe unir, a razón de un imperativo ético, con el ámbito de la libertad. Tal y como lo hemos planteado más arriba y comprendido desde Lacan, un modo de comprender la libertad al interior de esta lógica tendría que ver con la búsqueda de directrices provenientes de la dimensión interna del sujeto, enfatizando, en esta arista íntima, el coeficiente de criticidad necesario para emprender un distanciamiento reflexivo respecto de las normas externas, comprendidas como las manifestaciones de un orden que le señala al sujeto las vías de una existencia en extremo apegadas a las pautas de existencia social, que en este caso dan cuerpo a la operatividad del PID.

Así:

Esquema N° 6.-



## Tercera Parte

## **Imagen-tecnológica-digital: Poética y estructuración subjetiva.**

Hemos visto, al interior del capítulo 4, las formas en cómo, la estructura fantasmática del sujeto es alterada por las dinámicas de desarrollo tecnológico-digital. Así, hemos establecido:

1. Las diferencias entre las nociones de fantasmas a partir de Freud y Lacan, considerando como vértice la noción de goce y su desplazamiento respecto de la de placer.
2. El carácter estructuralmente incognoscible del fantasma, elemento que signa el estatuto de intraducibilidad que configura a lo inconsciente.
3. El grado de afectación que la dimensión inconsciente en el sujeto ha experimentado frente al despliegue tecnológico-digital que para nosotros ha sido ejemplificado en la dimensión visual de la revolución digital.
4. Que la subjetividad contemporánea, en tanto pensemos en el mirar, se estructura a partir de las visibilidades resultantes de las operaciones digitales aparatos tecnológicos, las cuales, al insertarse en la esfera de lo digital, contribuyen al desmarque efectivo de la subjetividad moderna.
5. Que los procesos de introspección, que habilitaban la emergencia de una subjetividad moderna, han sido sustituidos por la hegemonía organizacional de un modo de comprensión del mundo que tiene que ver con el ámbito del pensamiento proveniente del cálculo matemático.
6. Que la tecno-imaginación, se articula aquí como puente conceptual entre el lenguaje hegemónico actual y las posibilidades de inteligir del sujeto, además de considerarse una respuesta reflexiva al proceso de colonización mediática señalado por Flusser.
7. Que las tecno-imágenes, como manifestación operativa de la tecno-imaginación, por su capacidad de dar visibilidad a un lenguaje abstracto, han contribuido a la conformación de un nuevo estatuto de la

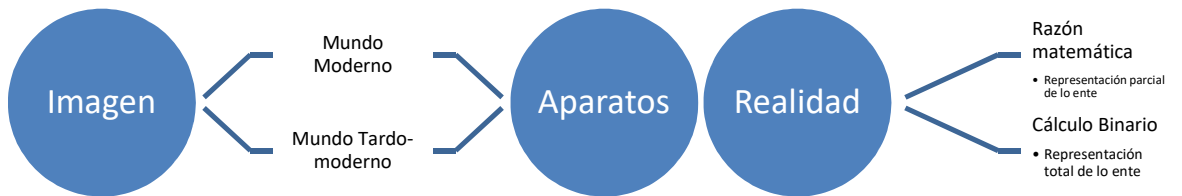
sensibilidad, configurando lo que hemos dado en llamar un “sensible-informatizado”.

8. Que lo anterior condiciona la emergencia de lo político en lo relativo a la esfera de la representación, constituyendo a la capacidad imaginativa del sujeto contemporáneo, como el resultado de un progresivo tecno-pauteo-organizativo.
9. Que existe una profunda relación entre tecno-imaginación, deseo y sujeto, en dónde, el deseo (que desea al sujeto) se concibe como una articulación tramada por la grilla de los parámetros informatizados del programa digital.
10. Que todo lo anterior, sirve para elaborar la comprensión acerca de la noción de sujeto neo-narciso que hemos desplegado, comprendiéndola como un modelo de subjetividad desplegada en el contexto contemporáneo.

Habiendo visto las implicancias del despliegue tecnológico-digital, en lo que respecta a la profusión de las imágenes, al interior de los procesos de configuración subjetiva, emerge como necesario ahora, avanzar hacia una reflexión de carácter ampliado, que indague acerca de la transformación del estatuto del mundo a la luz de la revolución antes señalada. Así mismo, se presenta como conveniente, el reflexionar respecto a los alcances generales del despliegue, de lo que podría darse en llamar una poética digital, sobre todo en lo relacionado con la dimensión política inserta en las lógicas económicas del modelo en vigencia. De esta forma, lo que sigue, se ubicará en la zona de proximidad existente entre la noción de imagen-tecnológica -antes mencionada- y la noción de aparatos, así como también, la noción de capitalismo tardío. A continuación, elaboramos la hipótesis desde la cual, nos resulta verosímil identificar las operaciones de los aparatos, la construcción de tecno-imágenes y la configuración de una tecno-imaginación, además de un proceso constituyente de una subjetividad contemporánea, sobre todo, como modulaciones propiciadas por lo que Flusser identifica como metaprograma

económico. Desde un ánimo de confluencia entre imagen, aparatos, subjetividad y economía, es que se propone revisar lo que aquí introducimos.

Esquema N° 7.-



## Capítulo 5: El advenimiento digital en la era del capitalismo tardío.

### 5.1.- (Nuevo) Mundo-digital.

Consideremos el concepto de Mundo y su relación con el concepto de imagen. Diremos en un primer momento, que la imagen adquiere su sentido al interior de un mundo; es decir, la imagen se inserta en una cadena de significación que extrae su sentido desde el mundo en el cual esta cadena funciona. Esta forma de comprender la relación antes sugerida, sin embargo, no alcanza a dar el énfasis, que el concepto de imagen tiene para este desarrollo. Por esto, sugerimos invertir el sentido de la relación, o mejor, derivar el concepto de mundo desde el concepto de imagen. Diremos, y para esto obviamente recurrimos a Heidegger, que la noción de mundo ha arribado a su manifestación en modo de imagen. Habitamos el tiempo en donde el mundo ha devenido imagen.

Esta imagen del mundo, o, mejor dicho, el momento en que el mundo se torna imagen, marca para Heidegger un punto de transformación:

Cuando meditamos sobre la Edad Moderna nos preguntamos por la moderna imagen del mundo. La caracterizamos mediante una distinción frente a la imagen del mundo medieval o antigua. Pero ¿por qué nos preguntamos por la imagen del mundo a la hora de interpretar una época histórica? ¿Acaso cada época de la historia tiene su propia imagen del mundo de una manera tal que incluso se preocupa ya por alcanzar dicha imagen? ¿O esto de preguntar por la imagen del mundo sólo responde a un modo moderno de representación de las cosas?

¿Qué es eso de una imagen del mundo? Parece evidente que se trata de eso: de una imagen del mundo. Pero ¿qué significa mundo en este contexto? ¿Qué significa imagen? El mundo es aquí el nombre que se le da a lo ente en su totalidad. No se reduce al cosmos, a la naturaleza. También la historia forma parte del mundo. (...)

La palabra 'imagen' hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo. Según esto, la imagen del mundo sería una especie de cuadro de lo ente en su totalidad. Pero el término 'imagen del mundo' quiere decir mucho más que esto. Con esa palabra nos referimos al propio mundo, a él, lo ente en su totalidad, tal como nos resulta vinculante y nos impone su medida. 'Imagen' no significa aquí un calco, sino aquello que resuena en el giro alemán: 'wír sind über etwas im Bilde', es decir, 'estamos al tanto de algo'. Esto quiere decir que la propia cosa se aparece ante nosotros precisamente tal como está ella respecto a nosotros. (...) «Estar al tanto» también implica estar enterado, estar preparado para algo y tomar las consiguientes disposiciones. Allí donde el mundo se convierte en imagen, lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar sus disposiciones, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él, esto es, en un sentido decisivo, quiere situar ante sí. Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. (Heidegger 1978: 279).

La pregunta acerca de la imagen del mundo instala a aquello por lo que se cuestiona en el horizonte de lo moderno. Modernamente, diremos, la imagen se articula como modo de representación (privilegiado) de aquello que se anuncia en la inminencia de lo ente. Heidegger no piensa solamente a la imagen como reproducción de algo; más bien ésta es pensada como el modo de manifestación de lo ente, al interior de una relación vinculante con el Dasein y que, además, es capaz de instalar sus propios términos en los que desarrollará la relación. Imagen es, ante todo, el modo de aparecer de lo ente, mediante el cual el Dasein puede estar apercebido de dicha manifestación. El Dasein se dispone en atención a lo ente en su modo de aparecer que es la imagen; el Dasein aguarda aquella manifestación de lo ente, teniendo en el horizonte el anhelo de situarlo ante sí. Este situar, por medio de la imagen,



torna disponible el mundo en tanto ha sido comprendido como imagen, es decir, en tanto que es comprendido como producto humano. Es así como el ser de lo ente se define en la medida en que el sujeto lo sitúa delante de sí, es decir, en la medida en que lo hace comparecer en términos de producto del representar que, en los términos aquí mencionados, es el representar eminentemente moderno.

Pero en cualquier lugar en el que lo ente no sea interpretado en este sentido, el mundo tampoco puede llegar a la imagen, no puede haber ninguna imagen del mundo. Es el hecho de que lo ente llegue a ser en la representabilidad lo que hace que la época en la que esto ocurre sea nueva respecto a la anterior. Las expresiones «imagen del mundo de la Edad Moderna» y «moderna imagen del mundo» dicen lo mismo dos veces y dan por supuesto algo que antes nunca pudo haber: una imagen medieval y otra antigua del mundo. La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna. Por el contrario, para la Edad Media, lo ente es el ens creatum, aquello creado por un dios creador personal en su calidad de causa suprema. Ente quiere decir aquí pertenecer a un determinado grado dentro del orden de lo creado y, en tanto que elemento así causado, corresponder a la causa creadora (analogía entis). Pero el ser de lo ente nunca reside en el hecho de que, llevado ante el hombre en tanto que elemento objetivo, se vea dispuesto en su sector de asignación y disponibilidad y sólo consiga ser de ese modo. (Ibidem)

El modo como el ser del ente adquiere [el] estatuto existencial<sup>83</sup>, tiene que ver con su forma de ser acercado por el Dasein. Este acercamiento es realizado

---

<sup>83</sup> Heidegger, al interior del texto referido, procede con notable cautela y aclara, casi en el acto: “El ente no deviene [algo que está] siendo porque el hombre lo contemple, acaso en el sentido de

en la órbita de la disponibilidad en la que yace el ente en su aparecer; mediante el atrincheramiento en la imagen, el ser comparece como aquello representado y como aquello que señala la intimidad remisional entre modernidad y representación. Es desde aquí que podemos entender que para Heidegger lo esencial de lo moderno es el estatuto de representación inaugurado, en dónde inéditamente lo ente ha sido revelado en su comparecencia al modo de una imagen. Lo esencial de la época moderna es su estar representada y ese estar representada involucra al hombre en la operatoria del ubicarse en posición; posición que comparece como una toma de posición, es decir, como un hacerse lugar y en donde radica lo inédito del hombre modernamente entendido. Para Heidegger es la primera vez en la historia en la que el hombre ha construido su lugar, “ha erigido su posición”.

Esto quiere decir que la posibilidad de comprender el mundo guarda una directa relación con la imagen que nos fabricamos acerca de él. Afinaremos estas disquisiciones. Diremos que la única forma de habitar el mundo es por medio de las imágenes, por medio de representaciones construidas por condicionamientos culturales y epocales. Mejor, el habitar el mundo es habitar la representación de él; habitar el mundo es construir la imagen que de él tengo, construir la representación de aquello que nombro (como) mundo y que, en su nombramiento, es formado en pro de su habitabilidad; así, la condición de habitabilidad del mundo está dada por la imagen que construimos para tal condición. Obviamente aquella imagen del mundo será el resultado de la operación de representar que tiene cada

---

representárselo a modo de percepción subjetiva, Más bien es el hombre el contemplado por el ente, lo colegido por lo que se abre a la presencia donde él”. (Ibidem: 280) Lo ente existe en indiferencia al ejercicio de visualización emprendido por el sujeto; en este ejercicio escópico, es el hombre el que alcanza el estatuto de lo contemplado, al interior de la apertura, a la que el ser del hombre se ve llevado por la imagen. Lo ente, en tanto que manifestándose como imagen, manifiesta la potencialidad del hombre de orientar hacia sí el carácter manifestativo del que hablamos.

subjetividad; la imagen del mundo es el mundo que, deviniendo imagen, torna manifiesta la jerarquía simbólica que gobierna aquel mundo.

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo. El hombre *ek-siste*; esto significa que no tiene acceso inmediato al mundo. Las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre. Pero, aunque así sucede, ellas mismas se interponen entre el hombre y el mundo; pretenden ser mapas, y se convierten en pantallas. En vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan; se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que el mismo ha producido. Éste ya no las descifra más, sino que las proyecta hacia el mundo “exterior” sin haberlas descifrado. El mundo llega a ser como una imagen, un contexto de escenas y situaciones. A dicha inversión del papel de las imágenes se le puede llamar *idolatría*, y ordinariamente podemos observar cómo sucede esto: las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la “realidad” en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El hombre se olvida que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación. (Flusser 1990: 12).

Esta re-presentación del mundo, operada por las imágenes, es un distanciamiento necesario en virtud de que el Dasein ingrese al contacto con aquello que reconoce como exterioridad. Las imágenes re-presentan al mundo en vez de presentarlo (Flusser); y aun así, decimos que aquella re-presentación es la condición estructural para que el mundo se articule como tal, en la imposibilidad del sujeto de enfrentarse a mundo (solamente) presentado; es decir, el ámbito de la presentación coincide con el ámbito propio (e indiferente hacia el sujeto) del mundo, a lo que es necesario articular una representación (deferente hacia el sujeto) del mundo mediante el caudal

de imágenes con el que nos encontramos cotidianamente. Es necesario entonces, enfatizar el postulado flusseriano y plantear que la condición “mágica” de la realidad, entendida como “puro producto de ficción”, subyace estructuralmente a cualquier definición acerca de lo que sea la realidad. Así entonces, la propia definición de mundo (que incorpora en su matriz significativa la noción de realidad) está determinada por el tipo de imágenes que en él se producen, como también, por el tipo de aparatos que conforman el equipamiento con el cual el sujeto se relaciona y que, a su vez, brinda la posibilidad de habitar el mundo que se construye. El mundo es el equipamiento y las imágenes que de él se realizan.

Nos instalamos de esta forma, en el sendero de la acción subjetiva, cuestión que, volviendo a Heidegger, transcurre a la par del fenómeno moderno por el cual el mundo se ha tornado imagen. Cuando el mundo comparece como imagen, el Dasein se ha erigido al interior de un plano de observación de lo ente. Se ostenta la capacidad de traer así, mediante la recursividad de las imágenes, es decir, mediante las representaciones, el mundo a su presencia, a su posición, lo que exige considerar al mundo, no solo como simple imagen, sino que, además, como una visión dependiente de la posición en la que se ubique el hombre moderno. Modernamente entonces, la cuestión estará dada por la confrontación entre las visiones del mundo, entre las diversas imágenes del mundo que son, en definidas cuentas, aquellos mundos que se han tonado imágenes.

Una señal que evidencia este proceso es que en todas partes aparece lo gigantesco bajo las formas y disfraces más diversos. Por ejemplo, lo gigantesco también se muestra en el sentido de lo cada vez más pequeño. Estamos pensando en las cifras de la física atómica. Lo gigantesco se afirma bajo una forma que precisamente parece hacerlo desaparecer: en la aniquilación de las grandes distancias gracias al avión, en la representación en toda su cotidianeidad, producida a placer y sin ningún esfuerzo, de mundos extraños y lejanos gracias a la radio (...)

Lo gigantesco es más bien aquello por medio de lo cual lo cuantitativo se convierte en una cualidad propia y, por lo tanto, en una manera especialmente señalada de lo grande. (...) Lo incalculable pasa a ser la sombra invisible proyectada siempre alrededor de todas las cosas cuando el hombre se ha convertido en *subjectum* y el mundo en imagen.

Por medio de esta sombra, el mundo moderno se sitúa a sí mismo en un espacio que escapa a la representación y, de este modo, le presta a lo incalculable su propia determinabilidad y su carácter históricamente único. (...)

El hombre sólo llegará a saber lo incalculable o, lo que es lo mismo, sólo llegará a preservarlo en su verdad, a través de un cuestionamiento y configuración creadores basados en la meditación. Ésta traslada al hombre futuro a ese lugar intermedio, a ese Entre, en el que pertenece al ser y, sin embargo, sigue siendo un extraño dentro de lo ente. (Heidegger 1958: 282)

Aquel proceso de empequeñecimiento al que se refiere Heidegger, aquello en donde lo gigantesco comparece representado en su forma contraria, es reconocido aquí como el vértice desde el cual la escritura emprende un ajuste interpretativo, o, mejor dicho, una actualización que busca tensionar los planteamientos referidos. Lo gigantesco referido por Heidegger guarda relación con un proceso de valorización que instala en el centro la cualidad de la cuantía; en un proceso de autonomización de lo cuantitativo, desde la modernidad revisada por Heidegger, lo gigantesco destaca como valor y grandeza en un contexto en el que ya el cálculo y el carácter de disposición de lo ente, dan cuenta de la aparición de cálculo infinito de las cosas. Heidegger pone el énfasis, pensando en esto último, en el carácter aparente de la omnipotencia del cálculo, evidenciando allí precisamente, la inevitabilidad de la emergencia de lo incalculable. Es decir, al interior de este cambio de paradigma que ha inaugurado la época moderna del mundo (de su imagen),

aún hay algo que permanece en la reserva y como tal habitando en las sombras que “rodean al sujeto y al mundo como imagen”. En este punto no encontramos, siguiendo a Heidegger, en un momento donde la modernidad permite la existencia de un espacio que se escapa a la representación, un punto ciego, el cual, anunciando su existencia impone el mutismo de lo incognoscible y se resguarda en el ámbito de dominio de lo no disponible.

¿Qué le sucede al argumento heideggeriano en el momento en que lo forzamos a una actualización?, ¿qué pasa con el ámbito de lo incognoscible, al interior de nuestro contexto de creciente y sostenida digitalización?, ¿acaso, señalando la (hiper)potencialidad de mostración que el PID impone, no estamos comprendiendo, desde una vía un tanto distinta, la efectividad y particularidad del aparecer digital?, finalmente, ¿es posible la confianza devenida del resguardo proporcionado por lo incognoscible -por lo no-mostrable-, al interior de un régimen de producción de imágenes como el nuestro?

En lo que sigue reflexionamos en torno, entre otras cuestiones, al fenómeno de ruptura impulsado por la comprensión del obrar del aparecer digital, considerado al menos, en los grados exponenciales de (re)presentación que el lenguaje informático le ha impuesto, incluso, a los datos más abstractos posibles. Ese solo hecho, la representación, al parecer inacabada de lo abstracto, nos permite comenzar a pensar nuestro contexto como aquel en donde la disposición de lo ente aparece parte del lenguaje de lo cotidiano.

## 5.2.- Emergencia de lo digital.

*Hemos entrado en la era digital y la era digital ha entrado en nosotros. Ya no somos quienes alguna vez fuimos. Para bien o para mal. Ya no pensamos, hablamos, leemos, escuchamos ni miramos como alguna vez lo hicimos. Ni tampoco escribimos, fotografiamos o incluso hacemos el amor de la misma manera.*

(Ritchin 2010: 9).

*Nosotros, los habitantes del universo fotográfico, estamos acostumbrados a estas fotografías; nos hemos habituado tanto a ellas que ni siquiera advertimos su presencia en derredor nuestro: el hábito las oculta. (Flusser 1998: 61)*

Reconocemos la emergencia de lo digital como la tercera gran revolución de la humanidad; el paso del paleolítico al neolítico y las revoluciones industriales, aparecen como los momentos de transformación previos a la instalación de un paradigma experiencial de lo humano que nos resulta del todo inédito. Aquí, el nacimiento de internet resulta crucial a la hora de comprender la radicalidad de la transformación a la que nos referimos. Solemos hablar de revolución digital, cuando en verdad la revolución impulsada por lo digital rebasa con creces aquel particular espacio. Es la noción de mundo la que ha cambiado, es la tierra que habitamos la que ha sido transformada, son los parámetros espacios temporales los que han sido revolucionados y, obviamente, como es de esperar, el propio sujeto, su condición humana, es la que ha sido revolucionada. La revolución digital es una revolución general a la humanidad, de escala planetaria, ante la que un ejercicio de comprensión global ha de demorarse.

En nuestro contexto digital todo ha sido iluminado por el foco de lo informático; al tiempo, las superficies sobre las cuales se recortaban antiguas líneas y colores se han desintegrado debido al exceso de iluminación. Esta luz

proviene de las pantallas, es contenida por ellas y de igual manera, la irradian hacia un mundo en donde zonas oscuras parecieran emprender una inexorable retirada. El ámbito de lo privado, lo secreto, pareciera no tener cabida en el “espacio” lumínico- digital. Por las más diversas redes sociales (Instagram, Facebook, Youtube, Twitter, Tinder por nombrar las más populares en nuestro país) casilleros multipropósitos constituyentes de un programa inagotable como lo es internet, operan como zonas de publicación del más diverso contenido: todo alcanza la dignidad necesaria para su captura, su registro, su archivo, su circulación y su publicación. El imperio de la imagen ha fracturado, de un modo dramático, la jerarquía de los acontecimientos cotidianos: todo ha devenido imagen, espectáculo, todo se ha transformado en la realización de una de las múltiples virtualidades alojadas en los programas que vienen a ser el “alma” de los diversos aparatos de captura, reproducción y circulación medial de las imágenes. Y de esta manera, la crítica debordiana, cobra una clara vigencia.

Pero ¿está enorme expansión está haciendo del mundo un lugar mejor? ¿O nos estamos ahogando cada vez más en información, opiniones e imágenes, y volviéndonos más narcisistas? ¿Y qué pasa con los miles de millones de personas sin acceso a este tipo de tecnologías avanzadas, para quienes su principal preocupación es sobrevivir? (Ritchin 2010:13)

Ciertamente, el lugar desde donde se estructura este argumento es el lugar tramado por lo digital. Como usuarios habituales de las diversas plataformas mediales, no podemos sino asumir la condición de habitantes de esta tierra iluminada por la potencia revolucionaria que aquí aludimos. Y es precisamente ésta característica, este estar demasiado inmiscuido en el juego, lo que impone ciertas trabas a la visualización, comprensión y crítica de aquellas zonas más silenciosas y menos perceptibles que forman parte estructural del fenómeno descrito. Por esto nuestra propuesta de reflexión desea centrar la mirada en aquellos bordes sombreados por la irradiación lumínica de lo digital.



Alejándonos un poco del bullicio lumínico, pretendemos poner oído a aquella reverberación de baja frecuencia, de baja intensidad, pero que sin embargo es permanente e inextinguible.

Al interior de este despliegue de lo digital, centramos la atención en el desarrollo de la imagen, imagen producida por aparatos donde la fotografía, con las diversas variaciones que podamos hallar (desde el trabajo fotográfico digital de arte contemporáneo, hasta los volúmenes insospechados de fotografías digitales que colman las redes sociales), emerge como instancia privilegiada para dar paso a una reflexión estética vinculada con los nuevos medios.

Este nuevo mundo digital, como producción devenida de las operaciones de los aparatos, tiene un modo particular de aparecer, tiene una forma particular de insertarse en el mundo que habitamos: lo transforma de manera radical, aun cuando, sus propias estructuras deban, necesariamente, camuflarse tras los ropajes de lo conocido, tanto en el ámbito del lenguaje como en el de la dimensión de la forma: tan cualitativo es el salto entre la tecnología digital y su antecesora analógica, que la primera -el caso de la primera computadora masiva Macintosh y el concepto de “escritorio de trabajo” es un buen ejemplo de esto- debe aparecer dirigiéndose hacia un punto contrario al esperable, si es que se piensa en términos de desarrollo objetual moderno: la intrincada tecnología de estos aparatos, no es expuesta en su funcionamiento, por lo que su dimensión de diseño objetual debe, naturalmente, ser poco honesta (según, por ejemplo, el decálogo del “buen diseño” de Dieter Rams), es decir, el cómo funciona el aparato queda relegado al misterio y a la ignorancia de un usuario que recibe su rol en virtud de operar el aparato según las lógicas que el programa le entrega para tales efectos, es decir, el funcionario en el que pensaba Flusser. Todo está en la pantalla, todo está contenido en los haces de luces con los que este funcionario interactúa; es como sí, el caudal luminoso de la pantalla cumpliera una doble función: de un lado contener al mundo de manera completa en sus confines, de otro, desincentivar (desmovilizar) cualquier intención indagatoria respecto a lo que

sucede al interior de aquella caja negra (Flusser nuevamente). El coeficiente de novedad en el diseño objetual del aparato contribuye a este doble propósito.

Una de las consecuencias de las cuestiones anteriormente referidas, es la transformación de los parámetros que delineaban lo que se conocía como realidad:

La computadora también promete un überentorno secular en el que, como lo dijo alguna vez Alvy Ray Smith, de Pixar, “la realidad es simplemente una medida conveniente de la complejidad” simulada por gráficos computacionales y finalmente trascendida. (Ritchin 2010: 19)

Así, la tecnología aplicada de los aparatos no puede ser considerada solamente como una mera herramienta de trabajo sobre el mundo exterior; más bien, dicha consideración de incorporar el desplazamiento mediante el cual, la herramienta pasa ser un juguete que constituye, mediante programas, no solo la forma de captar lo exterior, sino que la manera de concebirlo, archivarlo, reproducirlo y masificarlo. Y en ese sentido la propia realidad pasa a ser una instancia permanentemente dispuesta a la edición digital. El concepto de realidad, al interior de esta lógica digital, variará según las características particulares que posean los diversos usuarios que interactuando con hardwares (animados por softwares) se den a la tarea lúdica de editar lo que previamente ha sido traducido a código. La revolución de la que estamos dando cuenta ha radicalizado la dimensión constructiva de la realidad, realizando de forma monstruosa, la potencialidad discursiva y de poder que subyacía a la estructuración simbólica de la modernidad. En la tardo-modernidad, dominada por lo digital, el carácter performático de la subjetividad se despliega de manera inédita en la historia de la humanidad.

En este sentido, la pixelación de la imagen tradicional a manos de la fotografía digital, contribuye a comprender de mejor manera la idea antes esbozada: procedimiento de mosaico, la imagen ha sido sometida a una suerte de “hiperretícula” desde donde se pueden extraer fracciones atómicas de ésta última, con las cuales todo resulta tan posible como probable. Las imágenes

entonces que contribuían a la fijación de la realidad analógica, ahora son sometidas al desmembramiento digital infinitesimal, que da por resultado la posibilidad de una construcción de realidad de trozos infinitamente intercambiables. Fijación versus hiper-movilidad, estancamiento versus flujo.

Como el soldado moderno, con un ojo en una pequeña pantalla que le muestra lo que sucede a kilómetros de distancia y con otro concentrado en el campo de batalla justo frente a él, nosotros vivimos en espacios múltiples. Hablamos con amigos y conocidos lejanos al tiempo que vemos sus imágenes mientras caminamos por la calle; las experiencias se fusionan. (Ritchin 2010: 23).

Este flujo de imágenes en que se ha convertido el mundo, son percibidas mediante pantallas. En la actualidad existen diversos aparatos equipados con pantallas de alta resolución, cuestión que lejos de ser un mero dato técnico, configuran un punto relevante en este sentido de la reflexión. La pantalla aquí opera como una suerte de trama que, lejos de obstruir la visión, la articula de un modo particular: el mundo existe, comparece ante nosotros tamizado por aquellas tramas lumínicas que articulan un nuevo tipo de experiencia; una experiencia diferente, sostenida por la dimensión líquida de las pantallas, diremos que la experiencia se ha a-pantallado, y con ello la existencia misma se ha visto envuelta en un aplanamiento. La realidad, enmarcada dentro de los rectángulos adosados a los dispositivos, es una imagen más dentro de la concatenación archivística digital, una imagen entre otras tantas.

Las hordas de fotógrafos que ahora miran intensamente no al mundo que los rodea, ni a sus seres queridos en su bodas y graduaciones, sino las pequeñas pantallas en la parte superior de sus cámaras y teléfonos celulares en busca de una imagen, o que recuerdan el pasado contenido en una imagen de archivo contenida en esas mismas pantallas, es sintomático de la preeminencia de la imagen por encima de la existencia

que se supone representa. Es como si hubiéramos borrado la experiencia en sí y la redujéramos a un pequeño rectángulo, como si la hubiéramos sustituido por una serie de diapositivas, No la preferimos porque esto haga de la imagen algo más inmediato y “real”, sino precisamente porque la convierte en algo más irreal, en una ficción en la que esperamos encontrar la inmortalidad trascendente, la realidad superior, menos finita. (Ritchin 2010: 26).

Lo certero del argumento está determinado por los énfasis; la cuestión de la preeminencia de la imagen (frente a lo que representa) nos instala en la recolección de indicios que señalan una transformación que excede, con mucho, el ámbito de las imágenes y hunden sus raíces en el ámbito de la representación ampliada. La experiencia del mundo, la de los sujetos y la del propio experienciador, no ha desaparecido sin más; la cuestión es más compleja (aún): se ha movilizad o hacia el territorio inasible de las pantallas líquidas, remitiéndose al espectro lumínico reflejado desde aquellas superficies dispuestas en los más diversos aparatos tecnológicos informáticos. Las mirillas de estos aparatos son en la actualidad el prisma estructural de la visión, y la grilla digital el campo de probabilidades donde emerge el arco de lo visible. Pensamos así, la preeminencia de la tecno-imagen -como resultado de la presencia de los aparatos-, como la condición protésica fundamental de nuestros días, desde la cual nos jugamos en el habitar del mundo (digitalizado).

Si esta grilla digital se articula como la primera, y estructural, instancia que proporciona la posibilidad de emergencia de lo visible, aquello que nos falta por preguntar tiene que ver con las implicaciones, que, para la facultad de imaginar del sujeto, tiene el origen de la instancia referida. Así, ¿cuál sería el lugar de la imaginación en el sujeto contemporáneo?, ¿qué imagina?, o, mejor dicho, ¿qué puede imaginar? ¿en base a qué se realiza esta determinación en torno al imaginar?, ¿de qué forma, esta relación entre el

imaginar y el sujeto, se articula a la luz del contexto contemporáneo?, ¿cuáles son sus cercanías, sus tensiones?

### 5.3.- La imagen no imaginada, aparatos y capitalismo tardío.

*Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, muy poco dotados o muy perezosos para acabar sus estudios, ese entusiasmo universal no sólo era el exponente manifiesto del carácter de la ceguera y de la imbecilidad, sino que también tenía el color de una venganza. No creo (...) que pueda triunfar de una manera absoluta una conspiración en la que se encuentran, los embaucadores; pero estoy convencido de que los progresos mal aplicados de la fotografía han contribuido mucho, como todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico..., tan escaso de por sí.*

Charles Baudelaire, el público moderno y la fotografía.

Hemos referido con anterioridad al carácter radical de la transformación llevada a cabo por internet y el despliegue digital. Ahora, lo que nos interesa es reflexionar esta radicalidad en el “terreno de la imagen”. La imagen pensada en términos contemporáneos, según el estatuto de lo digital, nos instala en alerta respecto a su condición auto-elaborativa, su dimensión autopoyética y su ámbito conectivo medial. Si tradicionalmente, y esto por lo menos es desde la filosofía griega platónica, la imagen era aquel aparecer que soportaba alguna fracción (por más mínima que esta fuera) de la cosa representada, la reflexión contemporánea acerca de la imagen (en lo que respecta a su aparecer digital) se desmarca de aquella tradición: no basta solo con pensar en la desaparición del objeto (por ejemplo al interior del arte -esto había sido explorado hace mucho con los primeros ejercicios de conceptualismo de Ives Klein-), este proceso de desmaterialización no es en absoluto exclusivo del Arte; la esfera económica, a partir de la terciarización de la producción, ya dibuja el proceso de licuefacción (Bauman) que acaba con la desaparición del continente fijo de la transacción para dar paso a lo que Negri denomina economía de los afectos (Negri, 2005). De tal forma el proceso de desmaterialización del objeto, por sí solo, no contribuye a comprender aquello que está implicado en el proceso revolucionario que sufre la imagen a manos de la digitalización del mundo. No es solo que el objeto haya desaparecido; lo que pasa es que (aún con) esa desaparición sigue existiendo imagen; y es más, al interior de un tiempo en dónde buena parte de las cosas pasan a la órbita de lo inmaterial, las imágenes estallan exponencial y profusamente.<sup>84</sup>

No habiendo objeto, hay imagen; no habiendo objeto, por lo tanto, nada que brinde y ni nada que done algo al proceso de construcción de la imagen, ésta diremos, se las arregla para “existir”: el mismo proceso de desmaterialización que opera en la economía y en las lógicas de producción es el que le da la posibilidad de existencia a la imagen en este ámbito de lo

---

<sup>84</sup> Es así como tenemos imágenes de objetos, habitamos un mundo donde el objeto es el resultado de una buena imagen. Este fenómeno puede rastrearse cotidianamente, al observar, por ejemplo, las dinámicas de presentación a las que ha arribado el diseño contemporáneo: en pro de la optimización de recursos, el contexto digital se ha apropiado de las dinámicas proyectuales contemporáneas.

inédito contemporáneo. Así, la fuerza que en términos tradicionales resultaría amenazante para la consecución de la imagen, resulta ser hoy en día su motor de (auto)generación. Esta resolución paradójica da cuenta del cariz de novedad que ha invadido, hace ya algún tiempo<sup>85</sup> la órbita tradicional en la que aparecía el fenómeno de la imagen: resulta dificultoso continuar pensando a la imagen como una instancia que recibe y/o acoge cierta donación proveniente de una exterioridad; resulta complejo continuar pensado a la imagen como aquello fruto del regalo, fruto del ceder; hoy en día, aquella imagen digital circula sin necesidad de tener cercanía con el ámbito del ceder ni del dar, tampoco es menester para su existencia estar en relación con alguna externalidad para su configuración: *la imagen existe*; mejor: *pre-existe la imagen*.

Pero ¿a qué preexiste esta imagen? Diremos que preexiste a su propia existencia en el orden tradicional del pensarla, es decir, esta imagen digital de la que hablamos es una existencia que bien puede devenir de otras imágenes arraigadas al terreno irremontable e inmemorial del banco de datos de la red.<sup>86</sup> Agregaremos entonces que este tipo de imágenes pre-existen en potencia a cualquier otra imagen. Aquella potencialidad está determinada por la espesura, por la densidad informacional del banco de datos que en último término la contiene.

Según esto en el escenario actual en donde no hay objeto, no hay ceder, no hay brindar, no hay regalo (todo esto producto de la desmaterialización), ¿cuál sería el continente originario desde el qué la imagen se genera?, ¿quién

---

<sup>85</sup> Este fenómeno de masificación de las dinámicas digitales no habrían sido posibles sin la emergencia de internet, al respecto ver: HERZOG, Werner 2016 "Lo and Behold: Ensueños de un mundo conectado", E.E.U.U, Saville Productions, Tree Falls Post, 98m.

<sup>86</sup> Banco de datos que, puede ser pensado como infinito en lo relacionada a este fenómeno, pues tendría la capacidad de contener todas y cada una las modulaciones "formales" de cada imagen generada por la combinatoria algorítmica que a su vez fue generada del mismo modo. Es por esto por lo que, categorías como original y copia, resultan ridículas y poco operativas al momento de pensar el fenómeno de la imagen digital.

imagina la imagen que circula?<sup>87</sup> Diremos que el dispositivo, pero con esto no queremos insinuar que esta particular instancia productiva (la imagen) sea el resultado de un desatado proceso de organización de hardware que concertadamente dan rienda suelta a su inventiva; de poco sirve a la hora de realizar reflexión, situarse desde zonas o lugares apocalípticos. Lo que planteamos tiene que ver más con los procesos de subjetivación actuales que están determinados por la presencia cabal y decidida de los diversos dispositivos tecnológicos que organizan nuestros modos de ver, de sentir, de comunicarnos y de relacionarnos entre nosotros y con el entorno. Lo que planteamos es que operando en el sujeto los dispositivos<sup>88</sup>, la imagen es imaginada<sup>89</sup> por la lógica operacional de aquellos dispositivos. Es la estructura humana tradicional (expresada, como lo veremos en el capítulo siguiente) la que es removida y desplazada hacia un contexto en donde, el orden simbólico que dominó en la modernidad aparece como no funcional. El proceso de actualización de aquel orden simbólico es el resultado de la solicitud demandada por la irrupción planetaria de los aparatos técnicos.

---

<sup>87</sup> Como hemos visto esta investigación transita sobre el análisis de algunos tipos de imágenes que difieren entre sí dado su particular campo de acción (un modo de Arte Contemporáneo) y su marcado índice de masividad (imágenes extraídas de su circulación por las redes sociales. Sin embargo, en este punto, y ante la pregunta respecto de quién imagina la imagen, vemos que existe una posibilidad de estructurar un puente o punto de conexión entre estos dos ámbitos del aparecer de la imagen digital: diremos que la tarea de imaginar, estando fuera del rango de acción del ceder y del regalar antes mencionado, está siendo posibilitada por la intervención del dispositivo tecnológico. En uno y en otro caso, es el dispositivo el que permite no solo la conjunción de “trazos” visuales (digitales) múltiples y diversos, ni tampoco solamente proporciona la posibilidad de enfrentarse a la tragedia como un observador a distancia, sino que en ambos casos, es el dispositivo el que le brinda la posibilidad al sujeto de relacionarse intelectual, anímica y políticamente con un contexto que anulando las constantes espacio-temporales, comparece como un plano visual a consumir y explotar estéticamente. Es el dispositivo el que ha configurado y (re)estructurado los esquemas mentales de los sujetos contemporáneos.

<sup>88</sup> El sujeto opera con los dispositivos y, a la vez, el dispositivo ha operado en el sujeto. El abanico de posibles ejecuciones, la carta de posibilidades e incluso el horizonte de lo posible y probable, se determina por este segundo momento.

<sup>89</sup> Este imaginar, entendido como un imaginar tecnológico, tal y como adelantará el lector, es pensado como el espectro de lo posible en tanto nos enfocamos en los procesos que tienen como resultado formular trazos lumínicos que acaban siendo percibidos “como si” fuesen imágenes.



Tenemos entonces procesos de subjetivación fuertemente marcados por el despliegue tecnológico del contexto actual. En esta línea la imagen y los modos de elaborarla, consumirla y reflexionarla, están siendo informados por el estallido exponencial de los recursos de representación, contenidos en cada aparato masificado a escala planetaria. De tal forma que, en el ámbito de la fotografía, por ejemplo, quien captura funciona en la lógica del operador de cierto aparato, es decir, acoplándose a las posibilidades técnicas que el aparato le entrega. Este punto forma parte del argumento flusseriano en relación con la imagen técnica comprendida como aquella imagen producida por un aparato. Para efectos de este desarrollo nuestra imagen no imaginada se enlazaría de buen modo con la imagen técnica de Flusser:

La imagen técnica es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados, por tanto, las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos. La posición histórica y ontológica de las imágenes técnicas es diferente a la que ocuparon las imágenes tradicionales (...) Ontológicamente, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, ya que fueron abstraídas del mundo concreto. Las imágenes técnicas por su parte son abstracciones de tercer grado, pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, y éstas a su vez son abstraídas del mundo concreto. De nuevo históricamente, y en el sentido ya indicado, a las imágenes tradicionales se les puede llamar pre-históricas, y a las imágenes técnicas, pos-históricas. Ontológicamente las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos. (Flusser 1990: 17).

Según lo anterior, el tipo de imágenes al que nos referimos aquí bien puede ser comprendido como la derivación radicalizada de los postulados modernos. Es desde los preceptos racionales, es decir, modernos, desde donde provienen los aparatos que construyen a las imágenes técnicas a las que nos enfrentamos. Estos aparatos son comprendidos como la derivación productiva-tecnológica de los postulados científicos. Es por esto por lo que las

imágenes técnicas son las derivaciones indirectas de dichos postulados. Además, estas imágenes técnicas son abstracciones de tercer grado (donde las imágenes tradicionales y el texto son las abstracciones de primer y segundo grado respectivamente), cuestión que resulta conveniente de pensar atendiendo a que una de las problemáticas que subyace esta investigación tiene que ver con el problema ontológico que está presente en lo que hemos dado en llamar imagen digital. Ontológicamente entonces, ¿la ITI es una abstracción de cuarto grado? Esto, pues ¿aquella imagen es abstracción (o síntesis) de una imagen técnica?, en esta dimensión del problema, en este sentido de la cuestión, ¿cuán diferentes son las imágenes técnicas de las digitales? En virtud de sus procesos de abstracción diremos que las segundas son resultados de procesos de abstracción mucho más complejos e intrincados que las primeras. Quizás las diferencias entre unas y otras imágenes no haya que buscarlas en el grado de abstracción de cada una, sino más bien en la función que ambas intentan cumplir:

La función de las imágenes técnicas es la de emancipar a sus receptores de la necesidad de pensar conceptualmente, sustituyendo una imaginación de segundo grado por conceptualización. Esto es lo que significa que las imágenes técnicas están a punto de sustituir los textos en nuestro mundo (Flusser 1990: 19-20)

Diremos no hay pensamiento<sup>90</sup>, pero hay imágenes. El problema es aquí de orden político: el peligro que advierte Flusser resulta ser premonitorio y consiste en señalar la transformación del universo textual por el imaginal-técnico, enfatizando que el mundo de la imagen técnica es el despliegue de las posibilidades imaginativas del programa contenido por los aparatos.

Según esto nos preguntamos ¿cuál es la función de la imagen digital? Y arriesgamos, la función de la imagen digital es “aliviar” a los receptores de

---

<sup>90</sup> O, mejor dicho, solo hay un tipo de pensamiento, que en su despliegue, se articula en indiferencia las directrices del sujeto. Es decir, nos enfrentamos, desde Flusser, al despliegue del sentido de los aparatos técnicos, el cual consiste en lograr un elevado grado de autonomía en relación con el fundamento humano del pensar.

la necesidad de imaginar por fuera del programa. Así, si extendemos la lógica argumentativa de Flusser al contexto actual, parte del problema frente a las imágenes digitales tendría que ver con el sostenido proceso irreflexivo frente a la circulación exponencial de este tipo de manifestaciones visuales (a través de las más diversas redes sociales, por ejemplo).

Las imágenes técnicas fueron creadas con la intención de que constituyeran un denominador común para las artes, las ciencias y la política en el sentido de valores de manera general aceptados; estaban destinadas a ser simultáneamente “bellas”, “verdaderas” y “buenas”, a ser generalmente válidas como códigos capaces de superar la crisis de la civilización, del arte, de la ciencia, de la política (Flusser 1990: 21).<sup>91</sup>

Resulta válido entonces preguntarnos respecto de la intencionalidad con la que fueron creadas las imágenes-tecnológicas-informáticas<sup>92</sup>, considerando lo arriba expuesto<sup>93</sup>. Este es otro punto de distancia entre estos dos mundos de imágenes, el técnico y el digital. Las ITI aquí revisadas, no están destinadas a ser “bellas”, ni “verdaderas”, ni (mucho menos) “buenas”; ellas no se esfuerzan por ser generalmente válidas, dado que el contexto en el que se mueven establece la relatividad como “regla general”. El mundo en su condición actual

---

<sup>91</sup> Aquí, nos resulta conveniente, realizar una precisión conceptual, de forma de lograr diferencia, en su especificidad, el concepto de Flusser de imagen técnica, del concepto que, derivándose del argumento flusseriano, viene a intentar enfatizar la especificidad de las manifestaciones visuales en las que estamos pensado: así, proponemos comprender a las imágenes digitales como imágenes-tecnológicas-informáticas, por considerar, esta conceptualización compuesta, como más próxima a la especificidad desde las que se articulan estas manifestaciones: son manifestaciones que se despliegan en el ámbito de lo visual, de ahí la conservación del primer término (son, algo así como neo-imágenes -o no-imagen-); son tecnológicas, pues son procesadas por (micro)mecanismos que integran a los aparatos digitales, cosas que han superado, con creces, a sus antecesoras técnicas; son informáticas, debido al nivel de dependencia (absoluta) que su generación tiene respecto a los parámetros integrados en los programas de la información, es decir, manifestaciones visuales, generadas por aparatos tecnológicos, orientadas en su trabajo por el programa informático. Esto, sin duda, debe tomarse como un pequeño esfuerzo de derivar el trabajo reflexivo de Flusser en virtud de la inquietante demanda de actualización impuesta por el contexto digital.

<sup>92</sup> En adelante ITI.

<sup>93</sup> Este punto, cómo es de esperar, recibirá un mayor desarrollo en la parte final de la investigación.

parece haber devenido en un constante estado de crisis, o de fluidez permanente (en todo ámbito de cosas) en el mejor de los casos.

En la línea de la crítica debordiana, que en este punto es cercana a la tesis de Flusser, podemos pensar a las imágenes técnicas como fruto privilegiado de los procesos de modernización, es decir, estas imágenes nos permitirían de modo inmejorable, visualizar el coeficiente de defraudo que toda realización de un ideal conlleva<sup>94</sup>. Finalmente, estas imágenes no lograron estructurar un pilar sobre el cual se solventará la reunión de la civilización; es más, aquella profusión de la imaginación-técnica contribuyo al quiebre cultural moderno que da paso a la sociedad espectacularizada, compuesta por aquella masa amorfa y despolitizada de la que somos resultado.

Estando este punto referido a la imagen no imaginada<sup>95</sup> y su relación con los aparatos, no hemos realizado una definición acerca de lo que aquí se comprenderá por aparato. Obviamente se deja ver que la matriz teórica principal a este respecto, la constituyen los postulados de Villem Flusser:

El término latino *apparatus* proviene del verbo *apparare*, que significa “preparar”. En latín también existe el verbo *praeparare*; sin embargo, la diferencia está en los prefijos: *ad* y *prae*. En español, la traducción más asequible de *apparare* sería la de “alistar”. En este sentido, aparato sería un objeto que se alista para algo, mientras que una “preparación” sería un objeto que espera pacientemente algo. La cámara se alista para tomar fotografías, procura sorprenderlas, las asecha. El estar al asecho de algo, este carácter predatorio del aparato debe ser entendido en nuestro intento por definir etimológicamente el aparato. (Flusser 1990: 23)

---

<sup>94</sup> Este punto está, obviamente, apoyado en la noción de mal radical en Kant, en donde, la realización absoluta de un ideal trae consigo la emergencia de consecuencias insospechadas.

<sup>95</sup> No imaginada, agregamos, por el ámbito de lo humano, cuestión que hunde sus raíces en el grado sostenido de autonomía del aparecer digital con todo lo que se anuncie como diferente, distinto y distante de aquella forma de aparecer.

Lo que interesa es aquel carácter acechante del aparato, aquella dimensión de caza, aquella voluntad predatoria que subyace a los aparatos tanto como los define. Con esto podemos definir al aparato tecno-digital (smartphones principalmente) como aquel objeto que se alista para la captura, almacenamiento y reproducción de aquello manifestado en el mundo de la luz y el sonido. Así diremos que, en el contexto actual, **el aparato asecha a lo ente**<sup>96</sup>.

Estos aparatos entendidos como objetos culturales construyen la trama de equipamiento que da por resultado el mundo. Este mundo, intervenido radicalmente por las imágenes técnicas primero y ahora por las ITI, resulta un pretexto para el fotógrafo, o para el usuario del aparato, el cual le permite explorar las posibilidades técnicas del aparato mismo, es decir, y en esto hay una diferencia sustancial entre la visión moderna acerca del mundo y la actual, el usuario del aparato no pretende ni busca transformar el mundo; más bien indaga, busca, examina, asecha y caza información que será desarrollada, sintetizada, realizada en una fotografía. Así es como en el contexto de la lógica digital, el mundo ya ha devenido una virtualidad (entre otras) posibles al interior del programa que opera administrando el funcionamiento de los aparatos<sup>97</sup>. Y aquella realización virtual (que en todo caso configura realidad), es captada por la simbiótica unión de hombre y aparato configurando lo que Flusser

---

<sup>96</sup> O lo ente es percibido mediante los aparatos.

<sup>97</sup> Es importante en este punto referir el argumento de Flusser al respecto: la diferencia que establece entre el trabajador y el fotógrafo guarda relación con el mundo que uno y otro termina por habitar, el trabajador intenta, mediante su praxis, transformar el mundo, mientras el fotógrafo realiza fotografías gracias a la búsqueda de información que el mundo le proporciona. Así, el fotógrafo no es un homo faber, sino un *homo ludens*, pues juega con el juguete que es la cámara; ya no trabaja con herramientas, No obstante, para Flusser, el verdadero fotógrafo es aquel capaz de jugar no con el juguete sino contra el juguete, lo que implica una condición política de este particular jugador, que lo instala en espacio donde es capaz de intervenir el aparato fotográfico a fin de desentrañar los trucos que esconde, en último término, el programa que hace funcionar al aparato. Entonces, la dimensión política del fotógrafo para Flusser, guarda relación con la producción de un objeto con características “hechizas”. Podríamos incluso proponer pensar la dimensión política flusseriana desde la lógica de intervención, rearticulación o rediseño (re-adequación) de los aparatos hacia otras funciones y/o variables no consignadas en el manual programático original. Esta cuestión tiende a complejizarse al interior de la esfera del desarrollo tecnológico actual, en donde lo digital, pareciera ser que ha obscurecido infinitamente la caja negra que Flusser llama a iluminar crítica y políticamente. De allí, buena parte del problema por el cual, los usuarios de los aparatos actuales, nos ubiquemos en la línea del funcionario que Flusser anunciaba.

denominará bajo el concepto de funcionario. Una de las constantes de esta relación, que pueden rastrearse con diligencia en la actualidad, tiene que ver con que según Flusser:

*“(...) las virtualidades contenidas dentro del aparato/juego deben ser mayores que la capacidad del funcionario para realizarlas. En otras palabras, la capacidad del aparato tiene que ser mayor que la capacidad de sus funcionarios.”* (Flusser 1990: 28).

Este último punto es importante pues nos encamina en la sospecha crítica del autor frente al fenómeno de las imágenes técnicas así como de los aparatos: en este juego de capacidades dispares entre el aparato y *su* funcionario, la cuestión desequilibrante es el conocimiento de lo que guarda la caja negra del aparato, es decir, la posibilidad de escapar de la condición de funcionario (si es que la hubiera) pasaría por un adecuado y suficiente conocimiento técnico acerca de los pormenores del operar del aparato. No obstante, al trasladar esta problemática a la trama digital en la que nos encontramos y que nos interesa reflexionar, pareciera ser que la posibilidad de conocimiento y de acceso a aquella caja negra, resulta tan difícil como opaca. Esto es así debido al carácter eminentemente opaco (para el conocimiento no especializado) de los sofisticados aparatos digitales, así como también, a los sostenidos procesos de miniaturización y desmaterialización a los que se ven sometidos los más diversos aparatos-tecnológicos-digitales. En síntesis, podríamos plantear que el desbaratamiento de la caja negra digital (si es que algo así existiera) es posible por el conocimiento de otro programa que ayuda a descifrar el funcionamiento del programa anterior. Todo esto en una espesa trama de circulación por incontables softwares (o programas) que prometen información. Con esto las posibilidades de desbaratar, modificar y/o alterar el aparato, están contenidas en unos programas que siendo diferentes al programa del aparato pensado, lo complementan y los instalan como posibilidades de resolución dentro de una cadena virtual de realización infinita. Esta característica es la que señala Flusser como una situación que le pertenece al universo kafkiano:

Esta es la característica central del aparato. El funcionario domina el aparato mediante el control de su exterior (“entrada” y “salida”), y es dominado a su vez por la opacidad del interior. En otras palabras, los funcionarios son personas que dominan un juego para el cual no pueden ser competentes: Kafka” (Flusser 1990: 28).

Diremos que el funcionario domina las formas de “entrar” hacia aquello que no conoce, como a su vez, domina la forma de “salir” de aquello que no comprende; y sin embargo juega según unas reglas que determinando su accionar, están por fuera de los márgenes de su conocimiento. Es esta condición de opacidad del funcionamiento de los aparatos lo que nos interesa remarcar: la posibilidad de pensar a los aparatos como, por ejemplo, máquinas de visión, las que estructuradamente son capaces, ya no de abrir ventanas hacia el exterior, sino que, de imponer un marco referencial capaz de hacer aparecer, al modo de una existencia concreta, aquello que pasando por lo exterior es más bien exteriorización de los postulados del programa que le da sentido al aparato. **“Los aparatos son cajas negras científicas que juegan a pensar”** (Flusser 1990: 31). Sobre esta negrura es que nos resulta importante reflexionar, sobre todo en su dimensión doblemente problemática: de un lado aquella obscuridad aludida es el muro perimetral que delimita el accionar fotográfico, lo restringe, lo encuadra; de otro lado, esta negrura también puede ser tomada como posibilidad de desbarajuste, como instancia propicia para la articulación de una estrategia política (fotográfica, en este caso particular) de desmontaje y de rearticulación. Esto último pues es el propio Flusser quien confía en que la instancia disonante esta potencialmente contenida en la espesura de aquello que no logramos ver/entender con claridad, que en este caso, es el funcionamiento confinado en la “caja negra” que continuamente reta al fotógrafo. Es por esto por lo que el funcionario (quien opera según las pautas y funciones proporcionadas por el programa que sustenta al aparato) domina al aparato justo allí donde el aparato lo permite.

Hay entonces, dos programas entrelazados dentro de la cámara: uno mueve la cámara para producir automáticamente las imágenes, y el otro le permite al fotógrafo jugar. Sin embargo, hay otros programas escondidos debajo de estos dos: uno compuesto por la industria fotográfica (que ha programado la cámara); otro, compuesto por el complejo industrial (que ha programado la industria fotográfica); otro, compuesto por el complejo socioeconómico, y así sucesivamente. Es obvio que no puede haber algo semejante a un programa “final” para un aparato “final”, puesto que cada programa debe tener un metaprograma superior. La jerarquía de los programas está abierta hasta la cúspide (Flusser 1990: 29).

La cuestión entonces tiene más que ver con preguntar acerca del grado de involucramiento funcionario respecto de un determinado programa, (y sobre la posibilidad de abandonar ese mismo estatuto), que interrogar acerca del estatuto de propiedad de los aparatos. Junto con Flusser, diremos que los aparatos no le pertenecen a nadie en particular, sino que se rigen por programas que a su vez están condicionados, en su funcionamiento, a otros programas que se alzan por encima de los primeros. De esta manera, ingresamos en una poética del servicio, una analítica del software y en el acto, reconocemos aquel trabajo inmaterial como lo que proporciona valor a cualquier mercancía producida al interior de nuestro metaprograma económico.

En resumen, este capítulo 5 ha sido elaborado para establecer la reflexión, en primer lugar, desde la posible relación entre dos conceptos que son fundamentales para esta tesis: de un lado, el concepto de imagen, de otro el concepto de mundo. Dicha relación es pensada de manera simbiótica considerando la afectación que ambos conceptos manifiestan frente a la presencia de diversos contextos históricos y materiales. Para este momento particular el contexto desde el cual pensamos la relación es el contexto de la



digitalidad. Así el inicio de este capítulo ha tenido que ver con la concepción de mundo a la luz de esta nueva forma de organización material, sensible y subjetiva del contexto: la idea fuerza que se ha de destacar aquí es la referente a la que el mundo es imagen en tanto que representación, es decir, al relacionarse el sujeto con representaciones, se relaciona con modos de aparecer (imágenes) que operan en la construcción del mundo que habitamos. Esta imagen del mundo es la manifestación de la estructura simbólica que lo organiza. Estas imágenes, partes fundamentales de las lógicas de representación (determinadas por las coordenadas en las que se ubica la subjetividad) funcionan como instancia de mediación entre el sujeto y el “mundo-en-sí-mismo” (si es que se nos permite esta excentricidad conceptual); agregamos a esto, en el afán de clarificar la fórmula, que el mundo que percibimos (en base a la representación dominado por imágenes) es, al mismo tiempo, la posibilidad de acceder a dicha noción, con lo que intentamos asegurar la idea respecto al carácter eminentemente incognoscible del mundo en su mismidad. El mundo siempre será lo que las imágenes digan de él, comprendiendo que sólo en este decir (con imágenes, con representaciones) podemos saber algo acerca del mundo. Esta instancia de mediación, que vienen a ser las imágenes, son a la vez instancia de producción de sentido y como tal, única instancia de posibilidad de articulación de un mundo.

A continuación, hemos planteado el grado de incidencia que tiene el contexto digital en la articulación de nuestra propia experiencia subjetiva del mundo antes mencionado. Mejor dicho, hemos expuesto el nivel de profundidad del impacto entre los modos de representación tradicionales, frente a la potencia disruptiva y reorganizadora de lo digital, comprendiendo a esta última, como una real revolución, no sólo de la imagen ni de la visualidad, sino del mundo tal y como lo hemos conocido. Hemos dicho que la revolución digital ha informatizado el mundo en que habitamos, además de haber informatizado nuestra percepción, nuestros modos de hacer, incluso -cuestión a la que ya nos hemos referido en el capítulo cuatro- ha informatizado nuestros

esquemas mentales de comprensión y de relación intersubjetiva<sup>98</sup>. Es en este sentido en donde hemos vuelto al argumento flusseriano para realzar la relación existente entre aparato fotográfico e imagen, por un lado, y representación e informatización por el otro. En este anudamiento crítico hemos visualizado el núcleo de la transformación radical que, operado por las lógicas propias de la digitalización, han sido capaces de rearticular las nociones acerca de la realidad posible. Hemos dicho además que este proceso de informatización de las imágenes (que acaban configurando el mundo) es a la vez informatización de la representación, y éstas son introyectadas por los diversos sujetos mediante el contacto con pantallas. Es por esto por lo que hemos señalado que la experiencia de la realidad se ha a-pantallado.

Al interior de esta serie de efectos propiciados por la irrupción de lo digital se halla el problema del cambio de estatuto de lo fotográfico<sup>99</sup>; es en relación con este punto, en donde confiamos que acabe por quedar establecido que Barthes articula un programa de la fotografía en donde el sujeto -involuntariamente, incluso- es capturado azarosamente por el puntazo que impacta en aquella superficie de inscripción que habilita la emergencia del tráfico anímico. El carácter azaroso del impacto anímico puede llevarnos a pensar la fuerza de impacto del punctum como potencia des-estructurada a la vez que des-estructurante<sup>100</sup>. Este programa fotográfico barthesiano, se ve enfrentado al programa fotográfico pensado por Flusser en donde es el aparato el que acaba imponiendo sus reglas frente a un sujeto (funcionario) que realiza la potencialidad -anticipable- del programa fotográfico. Nos ha

---

<sup>98</sup> Ver esquema n° 8.

<sup>99</sup> Al interior de nuestro desarrollo, el punto 5.2.1 da cuenta de esta transitividad de lo fotográfico en el contexto antes mencionado. Es aquí en dónde confiamos en que se clarifique el motivo de comenzar con Roland Barthes una tesis que se ocupa de la imagen en su contexto digital.

<sup>100</sup> Como ya lo hemos referido en esta investigación, el punctum es potencia des-organizada y des-organizante, des-estructurada y des-estructurante: proviniendo y representando la movilidad caótica dominada por el azar, el punctum no puede (estructuralmente) responder a ninguna estructura organizativa generativa: ante el punctum, no existe control; así también, es des-estructurante, en virtud de considerar el efecto desbaratador del grado (mayor o menormente conseguido y logrado) de serenidad anímica, reconociendo en esta potencia categorial barthesiana, una voluntad (en las instancias más radicales de funcionamiento de la potencia) acéfala de dislocación de la propia dimensión psíquica del sujeto.

interesado aquí contrastar ambos programas, analizándolos en aquellos puntos en donde ambos se distancian frente a un objeto de similares características: la imagen técnica. Diremos que tanto en el programa fotográfico barthesiano como en el de Flusser, la subjetividad ha sido afectada por el despliegue técnico de la reproducción de la imagen; la cuestión que nos será de utilidad es clarificar la medida de esta afectación. En Barthes, particularmente en lo relacionado al complejísimo y problemático concepto de *punctum*, alcanzamos a observar la persistencia de una *resistencia de subjetividad* que, siendo gatillada por el despliegue técnico, no se agota en él, sino que siempre lo desborda, lo rebasa y lo des-centra; en Flusser, en cambio, asistimos al predominio del programa contenido en el aparato técnico (la cámara fotográfica), el cual ha vencido toda posibilidad de resistencia subjetiva, toda vez, que él mismo se ha constituido como trasfondo para la articulación de cualquier manifestación de la subjetividad; arriesguemos algo y digamos que en Flusser, existe algo así como un *studium continuo* estructurado por el programa, materializado en el funcionamiento del aparato y realizado por el funcionario-técnico-imaginal contemporáneo<sup>101</sup>.

Finalizando el capítulo quinto de la investigación, hemos establecido<sup>102</sup> una relación posible entre el contexto de digitalización antes referido, la desmaterialización del objeto y la profusa actividad y presencia de las imágenes en el contexto actual. Este proceso de desmaterialización es pensado desde reflexiones sociológicas y críticas, principalmente centradas en los postulados de Antonio Negri y Michael Hardt, además, del concepto de modernidad líquida de Zigmunt Bauman. En uno y en otro universo discursivo, de lo que se trata es de explicar, desde las lógicas imperantes de la producción tardo-capitalista, las formas en cómo dicha esfera productiva ha determinado las transformaciones sociales, políticas y subjetivas en el escenario de planetarización del capital actual. Hemos hecho derivar el proceso de

---

<sup>101</sup> Ver Esquema N° 9.-

<sup>102</sup> Revisar 5.3 del desarrollo.

preeminencia de la imagen actual, desde la instancia de desmaterialización objetual, que no es sino, a su vez, la derivación del proceso de desmaterialización de la producción (también comprendido como proceso de informatización del trabajo). Hemos expuesto que precisamente en el contexto de desmaterialización del objeto estalla la primacía de la imagen, comprendiendo este fenómeno como una manifestación de implicancia recíproca. En este escenario resulta comprensible el cambio de estatuto de la propia imagen: no habiendo objeto, existe la imagen; ésta “se las arregla” para seguir existiendo, y al interior de los flujos de información digitalizada, la imagen circula, liberada de cualquier cadena que la ate al mundo de la primacía objetual, liberada ya de cualquier referencia a algo externo a su propia existencia paradójica. De esta forma hemos definido que esta “existencia liberada” de la imagen digital, es fruto del proceso de imaginación de los aparatos<sup>103</sup>, los que a su vez, han desplegado sus lógicas operacionales en la configuración experiencial del propio sujeto (el sujeto, ve, siente e imagina según el modo de realizarlo propio de los aparatos), con lo cual nos ha resultado lícito proponer la cercanía profunda entre los mecanismos operacionales de los aparatos y las formas dominantes de subjetivación actuales.

Este punto resulta fundamental para la comprensión del coeficiente político subyacente a esta tesis de investigación doctoral: Es desde Flusser, luego de realizar un desplazamiento respecto de su objeto de análisis, en donde hemos llegado a postular que, buena parte de lo que está en juego en una reflexión *acerca de los modos de subjetivación que resultan luego de la acción de las lógicas digitales desplegadas en forma de imágenes*, es el grado de posibilidad del sujeto actual de pensar y experimentar la realidad por fuera, o al margen, del programa contenido en cada aparato tecno-digital; la cuestión que está en juego, tendría que ver con la posibilidad de sujeto de pensar por fuera de los márgenes del programa de los aparatos; aquello que estaría en

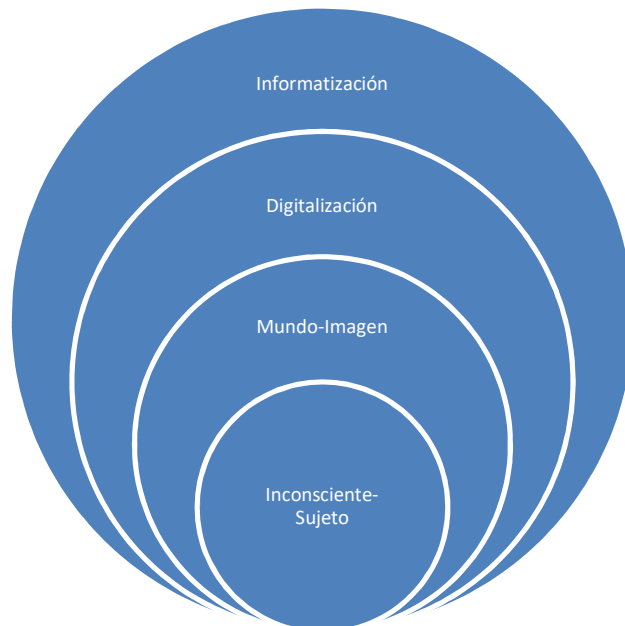
---

<sup>103</sup> Imaginación autonomizada de las instancias imaginativas del sujeto.

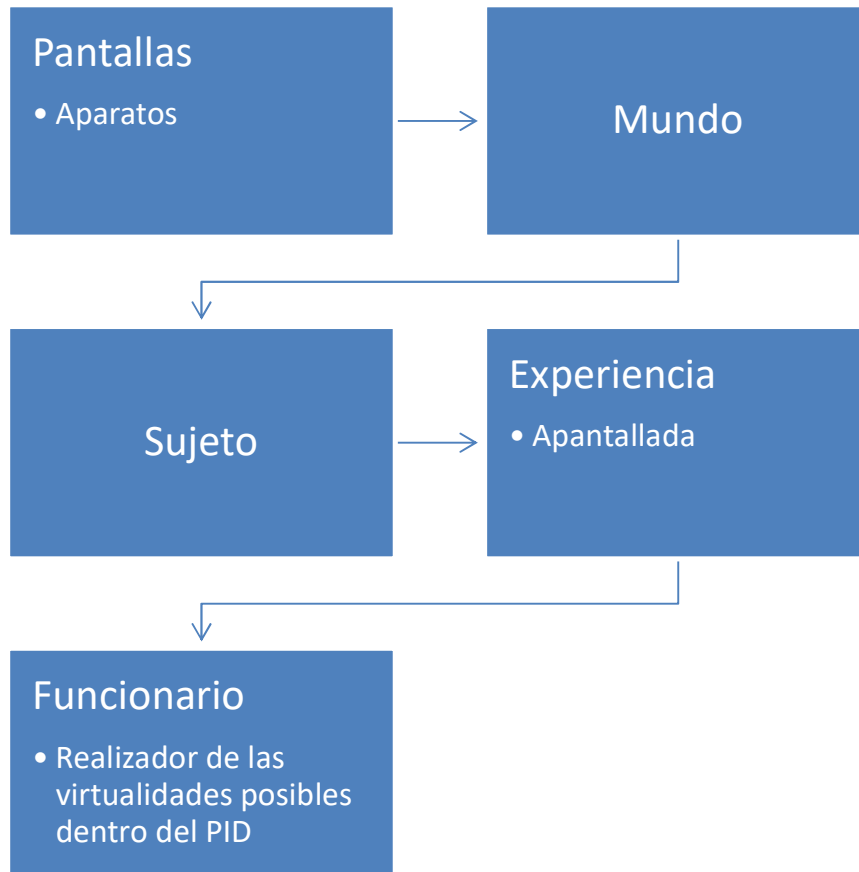
juego es la pregunta por la posibilidad de imaginar (el mundo) por fuera del programa inscrito en cada aparato digital constructor de realidad.

La cuestión determinante en este punto tuvo que ver entonces, no con la formulación de la pregunta ¿a quién pertenece el programa que da vida a los aparatos?, sino más bien ¿cuál es el grado de involucramiento del sujeto, en relación con una lógica determinada de un programa?, y junto con ello ¿cuál es la posibilidad de romper con ese involucramiento que hace devenir al sujeto en mero funcionario del programa fotográfico (y con ello del programa económico)?

Esquema N° 8.-



### Esquema N°9.-



A fin de continuar construyendo de mejor modo estas interrogantes, así como también de esbozar algunas probables respuestas a las ya formuladas, es que articulamos el capítulo sexto de este desarrollo. Habiendo expandido contextualmente el espacio por donde se moviliza nuestra hipótesis resulta necesario ahora dirigir la reflexión hacia trabajos visuales que puedan ser leídos desde la óptica que aquí proponemos.

Es por esto por lo que el capítulo que sigue indaga las manifestaciones que en el contexto del aparecer digital se dan en el campo del arte visual contemporáneo. El lector tendrá la posibilidad de reconocer en los siguientes

trabajos un potencial crítico que engarza de un muy buen modo con parte de los puntos que hemos ido construyendo en este desarrollo. Nos disponemos de esta manera a pensar el índice de problematicidad estética-filosófica devenida del trabajo de arte con medios digitales, teniendo siempre en el horizonte la pregunta acerca de la posibilidad de que este tipo de construcciones visuales logren cierta interrupción en el flujo incesante de imágenes que circulando por la red, permiten la emergencia de ciertas preguntas fundamentales respecto al propio aparecer de lo visual-digital, como así también, interrogantes sobre la representación y aquello (digno-de-ser) representado.

## Capítulo 6: La espectral presencia de lo digital.

### Particularidades de la “piel” digital.

Ya hemos visto las particularidades que tiene la imagen desde el estatuto analítico de la reflexión filosófica<sup>104</sup>. En Platón la imagen tiene la característica de configurarse en la lógica del regalo: el objeto representado, es decir, el objeto que continúa apareciendo (de un modo diferente) en la imagen, le otorga algo de sí a esta imagen que lo anuncia como representado. Esta fracción de lo ente que emerge en la imagen es fruto de una extracción quirúrgica realizada por el artesano de la imagen que es el artista mimético. En este caso nos es posible pensar a la imagen como aquella piel o película extraída de lo ente en tanto se quiera conseguir producir su imagen: esta piel recubre en primer término la carne de lo representado; luego, una parte de eso representado se configura como película portadora de una cuota precisa de ente, que irá a operar en la elaboración apariencial mimética. En cualquier caso, el artista mimético trabaja con algo que en virtud de la reflexión socrática, incumbe al ente, al menos en una porción mínima. Esta imagen de la que hablamos, esta piel propia del mundo platónico puede concebirse como una existencia espectral que en tanto que tal, estará remitiendo, al menos en un grado, a la existencia de algo otro que ha dejado de ser lo que fue (esto debido al donativo indispensable para que el proceso de construcción de imagen se realice).

Esta película o piel en el caso del postulado Aristotélico, se concibe como la condición de posibilidad de que lo ente se manifiesta en el rango de lo visible. A esto último lo hemos dado en llamar -junto con Zúñiga- “diafaneidad”, intentando sintetizar aquello que el concepto griego *to diaphanés* encierra, es decir, lo pensado como necesario y propio de los objetos para que estos sean percibidos. Hemos dicho que lo diáfano permite hacer visible a los objetos, a los entes; el mismo no es visible, sino que podría comprenderse también como una película transparente que permite el ingreso

---

<sup>104</sup> Capítulo 3 de este desarrollo.



de los objetos a una dimensión sensorial, es decir, esta diafaneidad, conecta al sujeto con su entorno sensiblemente percibido. Así la condición estructural para la constitución de las imágenes en Aristóteles, lo diáfano, puede entenderse también como una película o piel transparente que media entre lo ente y el sujeto, medio que desarrolla y afianza la potencia de la imagen, la potencia de la sensación visual. Verá el lector que en este punto también nos encontramos, en lo relativo a la imagen, con una condición dérmica asociada a la manifestación visual de lo ente; esta condición, imaginada como película transparente, o piel desveladora, pone en relación, o mejor dicho, media entre el objeto y el sujeto al interior del juego de la mirada: habría que admitir que el sentido existencial de esta diafaneidad, solamente se completa ante el aseguramiento de la existencia del sujeto que observa, pues para él -y por él-, la mediación de lo diáfano se articula como operación de desarrollo de una potencia. Tengamos presente que en Aristóteles puede leerse la existencia de una piel que posibilita la emergencia visual de los entes, siendo aquella, una característica indisociable de estos.

En estas dos instancias de reflexión en torno a la imagen, existe una cierta correlación entre aquello representado y la representación; ligazón, más o menos inmediata, en donde el sujeto, a la hora de relacionarse sensiblemente con el mundo, rozará lo ente y en ese contacto recibirá imágenes, entendidas como pequeños fragmentos de las cosas (Platón), o entendidas como la manifestación visual de las mismas (Aristóteles).

Las variantes antes mencionadas están planteadas siguiendo una indagatoria inicial: el grado de contacto o de relación entre la imagen y su objeto, o, mejor dicho, el grado de vinculación del que viene a ser resultado la representación visual. Pues bien es precisamente este punto en donde las imágenes producidas por aparatos tecnológicos digitales tienden a des-ubicarse respecto de las reuniones antes mencionadas. El aparecer digital del que hablamos solo comparte el estatuto manifestativo de las modulaciones visuales clásicas (platónicas y aristotélicas), y lo comparte, en todo caso, desde una variante tan entreverada como inédita, en donde se articula como

una apariencia tan particular como tautológica. Son generaciones binarias de relaciones algorítmicas que tienen la capacidad de vincularse con otras manifestaciones del tipo, y además gozar de un nivel de autonomía representacional nunca visto en la historia de la visualidad. Son la cascara líquida de un no-cuerpo; mejor, son el modo manifestativo de la inmaterialidad, en donde lo corpóreo comparece solo como camuflaje que señala el abismo encubierto por la trama binaria del código.

Es un modo de aparecer distinto y distante del aparecer moderno, ese aparecer que, desfigurado, abusado, retocado y todo, guardaba en lo más profundo de su estructura apariencial, cuotas de aquello desfigurado, abusado, retocado y demás. Es esta reserva de aquello otro, diremos, esa reserva de “otredad en la imagen”, lo que ha venido a desaparecer con la particularidad de una *dermis digital* (Zúñiga) que no admite la otredad como instancia de completitud de su propio aparecer. El aparecer digital, compartirá con nosotros el lector, será entonces el aparecer de lo mismo, homogeneidad que en el ámbito de la manifestación visual solo admite la naturaleza del cálculo matemático, del lenguaje binario, según las normas del PID. El aparecer digital como manifestación homogénea que da prueba de la hegemonía excluyente del PID<sup>105</sup>.

Hegemonía de los espectros que circulando por las rutas del PID construyen la visualidad del contexto contemporáneo. Visualidad ataviada no de cosas sino de funciones numéricas, reconocidas aquí como ejes matriciales del despliegue visual referido. Aparecer desencarnado el digital, aparecer matematizado, calculado, operando una política de lo visible que no concierne a lo humano. Asistimos, se nos permitirá esta expresión, a la espectralización del mundo, a la espectralización del régimen de lo visible, a la instalación de la máxima y absoluta visibilización de lo ente, sin reserva alguna; sin lugar para lo grisáceo, signo de las complejidades del pensar, zona desbancada por el imperio de la luz proyectada desde las pantallas líquidas de los aparatos.

---

<sup>105</sup> Así mismo, el aparecer digital será considerado como una de las manifestaciones de la estructura programática que define y constituye al PID.

Política de maximización del espectro (lumínico) a manos de la acelerada circulación de espectro (visuales).

### 6.1.- La ITI en el arte: Lo espectral y lo ominoso.

Antes que, a fantasmas, nos enfrentamos a espectros; apariciones, apariciones sin más, como venidas de la nada; una nada que para nosotros se alinea con la infinitud del continuo digital, que arroja a la existencia, trazos irremontables hacia su origen. Quizás la intención de remontar(los) haya perdido vigencia y sentido al interior de una lógica operatoria, la digital, en donde conceptos como autosuficiencia, autonomía, autopoyesis, no solo cobran marcada relevancia, sino que además se presentan como el núcleo característico de un aparecer desligado, y en ese sentido liberado, de las trabas que el peso de lo índice le imponía a los modos que le precedieron en la función del representar. Este aparecer digital, intuirá el lector, está más próximo a la noción de presentación que a la idea (tradicional) de representación. En esta última pareciera estar implícita la probabilidad de desplegar una recursividad en torno a lo visto; incluso en el más complejo collage o fotomontaje fotográfico, es factible albergar la posibilidad de un retorno, de una reubicación de los trazos hacia su continente originante; esta posibilidad, precisamente, es la que se extingue con la mostración, con la visualización (de datos) que viene a ser el aparecer digital. ¿hay representación al interior del ejercicio de producción del aparecer digital? Diremos que existe representación, pero que en modo alguno tiene que ver con lo que nosotros conocemos del concepto; se transforman en imágenes datos numéricos, se arma la imagen en base al cálculo; *el núcleo de este aparecer digital no es ya la materia (algo es representado), sino la cifra*

*abstracta como horizonte de acción del lenguaje informático (algo es presentado -se vuelve cognoscible, inteligible-)*. Si existe una representación de lo digital, de su aparecer, ésta deberá ser entendida como la aniquilación, la desaparición, de toda idea moderna del representar. Modernamente lo ente podía ser representado según las reglas del lenguaje de lo humano, en la pintura, en la imagen, en la música, en el movimiento, etc; la cuestión tiene que ver con mantener “a la vista”, que esta representación se producía al interior de una relación, más o menos cercana, entre la imagen y aquello representado; de todas formas, esta transición (representación) siempre recalaba y se gestionaba según los parámetros de desenvolvimiento impuestos por la lógica humana. Esta es la característica exiliada de una posible (re)presentación digital, puesto que aquello que comparece como imagen, lo hace siguiendo las reglas de un lenguaje que producido por el humano hoy funciona de manera autónoma, cumpliendo el anhelo de autogestión adherido a la política de la informatización productiva.

Las “imágenes” de la artista alemana Loretta Lux componen un buen ejemplo de la problematización teórica que hemos venido desarrollando. Un ejemplo de cómo desde el campo del arte contemporáneo, se reflexiona y se trabaja en torno a las complejidades relacionadas al aparecer de lo digital.

Lo que primero debiéramos remarcar es que lo que vemos no es un reflejo, no proviene de alguna externalidad a la propia manifestación percibida. Vemos una suerte de manifestación tautológica, autosuficiente y hasta cierta medida autosustentable. Imágenes resultantes de conjunciones algorítmicas que son capaces de circular por la dimensión interminable del software. Estamos frente a cuidados artilugios visuales-informáticos, invenciones que se ubican más allá de la duplicidad oscilante entre lo original y la copia. Estamos frente a construcciones “trazadas digitalmente” <sup>106</sup> que se ocupan de

---

<sup>106</sup> Este trazo digital indica el límite de un espacio conformado mediante el pegoteo informático; espacio que sin embargo invierte su coeficiente de trabajo en obliterar su propia dimensión trabajosa. Esta condición referida, no es condición estructural ni necesaria para la manifestación del trazo digital: solo es el carácter manifestativo adecuado que asegurando la existencia impoluta (cuasi aséptica) del aparecer digital, provee al nuevo objeto en cuestión una existencia tan inédita como intrigante.

desbaratar, sutilmente, la naturaleza binaria de lo que vemos y transmutarlo en una unicidad que reniega, en el régimen de lo visible, de la multiplicidad de trazos de la que se compone; *el trazo digital expulsa a la huella visual*, le impone la ausencia y en su lugar instala la pulcritud y el decoro ominoso de un aparecer independizado de cualquier referente, quizás independiente incluso de nuestra propia mirada<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Como plantea Bernardo Sánchez Salas, refiriéndose a la imagen digital: "En su producción no es muy exagerado decir que casi se independiza de nuestra mirada. Tiene consistencia La post-mímesis consistiría, revisando los términos de retórica y poética simultáneamente, en una ultra persuasión, mediante el análisis, almacenamiento y re-dispositivo de la información capturada. Una re-dispositivo que ya no depende del esfuerzo artesanal fotoquímico para su plasmación, sino que es, cada vez, una re-generación, es una operación genética y lo que vemos "es" una neo-representación. La imagen ha dejado de parecer para "ser"". (Sánchez Salas: 2004).



Imagen 2.- Dorothea, 2001.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://lorettalux.de/selected-works/> (consultado, Marzo, 2014).



Imagen 3.- Megumi, 2001.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://lorettalux.de/selected-works/> (consultado, Marzo, 2014).



Imagen 4.- The Rosegarden, 2001.<sup>110</sup>

Esto último se relaciona con el ocultamiento, indispensable para este aparecer digital, del coeficiente de trabajo que opera en la configuración de este tipo de imágenes: el proceso de producción se ausenta en favor de la emergencia límpida del producto. Así las cosas, y desde este punto, podemos convenir en que el aparecer digital se despliega en el horizonte poético de la borradura, de la obliteración. La dinámica obliterante, la disimulación del

---

<sup>110</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://lorettalux.de/selected-works/> (consultado, Marzo, 2014).



trabajo empleado para conseguir el objetivo, bien puede ser comprendida en virtud de la potencialidad política que dicho fenómeno soporta.

Intentamos acercarnos a una cuestión fundamental que consiste en enfatizar la atención hacia el componente de trabajo presente en la poética mencionada el que estaría a la base de la generación de este aparecer digital y en donde se exhibirían los rasgos nucleares de la producción material que en el régimen del capital tardío, también comparecen invisibilizados, cuestión que articularía el *carácter editado* del régimen escópico-representacional que gobernaría el devenir actual<sup>111</sup>. De esta manera observamos en la poética aludida –determinada por sus laboriosas modulaciones formales– la

---

<sup>111</sup> Esto puede ser comprendido bajo el concepto de anamorfosis del capital. La anamorfosis capitalista, a saber, el encuadre, el sustrato de edición, presente en la construcción de la perspectiva económica contemporánea, estaría *trabajando* la invisibilidad del régimen material que -en términos marxianos clásicos se denomina estructura-, proporciona sustento contingente y el coeficiente de posibilidad de emergencia de un régimen que adolecería de des-fragmentariedad, que padecería de inmaterialidad. Este carácter editado del plano representacional, del espacio en el que se entrecruzan matrices visuales que inadvierten el advenimiento de una óptica suprema que las rige y determina (en todo caso, la matriz estructurante del capital), puede ser comprendido de mejor forma si recurrimos a la diferenciación operativa teórica realizada por Hannah Arendt en *La condición Humana*, respecto a tres conceptos que recorren este espacio de escritura quizás de forma subyacente: los conceptos de trabajo, labor y acción. En términos más o menos simples, para Arendt, estas tres instancias son las que caracterizan la humanidad del sujeto, en donde la *labor* es comprendida en términos de actividad destinada a asegurar la vida misma, y su campo de funcionamiento está relacionado con la corporeidad del laborante. Por su parte el *trabajo*, es la acción no-natural, destinada a realizar la capacidad productiva del hombre y que se define por el carácter remisional con el mundo que produce y habita de modo indistinto. En tercer término, la *acción*, guarda relación con la pluralidad de los seres humanos, y no depende de medios materiales o modulaciones técnicas para acontecer. Las labores aseguran la subsistencia del hombre, pero, lo que es más relevante, asegura la subsistencia de la propia especie. El trabajo actúa como la posibilidad humana de plasmar la huella que atestigüe la existencia de quién la imprimió, da testimonio del esforzado movimiento por trascender materialmente, al paréntesis entre vida y muerte que es toda existencia humana. La acción con su carácter acontecimental, sienta las bases para que en términos políticos suceda la rememoración, el recuerdo y la historia. Como podrá verse, sin mucha dificultad, está última –la acción-, quizás mucho más que las dos primeras, comporta una estructura eminentemente política ya que con su presencia y operatividad, le otorga sentido a las intempestivas conjunciones materiales que van formateando la vida: en términos psicoanalíticos clásicos, la labor sería la fuerza que constituye al sujeto quién mediante el trabajo impregna la huella de su propia existencia sobre esta especie superficie de inscripción que todo lo archiva. Por su parte, la acción vendría a jugar el rol de la anamnesis, capacidad anímica de actualizar el sentido de aquellas huellas que, de otro modo, se condenarían al mutismo del sin-sentido. En el psicoanálisis freudiano la anamnesis le da razón de existencia a la mneme; en el ámbito analítico filosófico de Hannah Arendt, la acción proporciona aquel coeficiente de razón de existencia tanto a la labor, como al propio trabajo.

relevancia de una determinada *fuerza de trabajo* que aun construyendo la visualidad-digital, es compelida a ausentarse<sup>112</sup>.



---

<sup>112</sup> Es aquella fuerza de trabajo la que al interior de la “imagen digital”, y en correspondencia con el régimen tardío del capital, se presenta como resultado de una muy acabada edición, un muy cuidadoso ocultamiento que en un afán de suturar fisuras aparienciales, aplana la superficie de inscripción proporcionando pulcritud a este aparecer digital como manifestado en la ITI del Arte contemporáneo. Así, este tipo particular de ITI encuentra su correlato político con el régimen del capital tardío; la ITI exhibe y al tiempo oculta, los pequeños esfuerzos indispensables para la emergencia del resultado, a su vez, lo tardo-capitalista, exhibe y al tiempo oculta, el coeficiente de trabajo (manual) necesario para el “correcto” funcionamiento de la economía de libre mercado.

Imagen 5.- The Bride, 2003.<sup>113</sup>



Imagen 6.- Martha, 2004.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://lorettalux.de/selected-works/> (consultado, Marzo, 2014).

<sup>114</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://lorettalux.de/selected-works/> (consultado, Marzo, 2014).

Estamos frente a una ITI que forma parte de una economía figural del banco de datos de la red. Con esto cada aparecer digital, cada “nuevo objeto” (digital), emerge como una posibilidad concretada: una posibilidad entre muchas -cientos de miles- posibilidades de conformación visual. La ITI resulta entonces un verdadero y necesario freno a la potencia performática de la matriz numérico-binaria<sup>115</sup>: esta ITI se juega en el régimen de *lo inacabado* (Tisseron), es decir, en el plano de la editabilidad perpetua, se auto-genera<sup>116</sup>; perpetua (re)actualización de la potencialidad de la imagen, el aparecer digital resulta de la confluencia de “retazos” visuales expresados en un plano desprovisto de huellas, es decir, desprovisto de rastros, desprovisto de indicios. Según lo anterior podemos “hacer la foto” sin necesidad alguna de *capturar* nada; se puede “hacer la foto” sin disparar un solo tiro fotográfico. Ya no es necesario salir del computador para fotografiar; no es necesario *capturar*: en el ámbito informático es preciso *recolectar*, seleccionar entre el cosmos de datos informáticos una serie particular, establecer relaciones numérico-binarias y por medio de algún software, realizar la transcodificación, es decir, “hacer la foto”. Frente a la ITI el sujeto pasa de ser un cazador a un recolector (de imágenes), pasa de capturar en el exterior a seleccionar desde el interior, difuso, caótico e interminable, de la red secuencias, retazos, fracciones de imágenes. Aquella transcodificación antes mencionada, se articula hoy en día con esta forma particular del aparecer digital, en el núcleo del ejercicio de manifestación visual.

Fijemos ahora la atención en los *retratos* de Lux. Ellos son el resultado de un procedimiento de manipulación digital de imágenes (primero se captura fotográficamente el fondo de la imagen con una luz neutra para aplanar la superficie, luego se fotografía a los niños y finalmente se funden ambos registros alterándolos a voluntad mediante un cuidado tratamiento digital de

---

<sup>115</sup> En cierta medida esta ITI es una suerte de negación (indispensable) de la potencialidad productiva del régimen medial de fabricación de imágenes, cuyo resultado serán las incontables manifestaciones que confluyen, más o menos azarosamente, en la realización de aquello que, luciendo como una imagen, no puede serlo.

<sup>116</sup> Al respecto ver Sánchez, Salas, B. (2004).

los datos), Lux exhibe figuras, presenta “imágenes” que mantienen semejanza con la apariencia de los niños. Mejor, la artista exhibe aquellos rasgos particulares que nos permiten reconocer y asegurar cierto estatuto apariencial de la niñez. En otras palabras, estamos frente al aspecto de lo infantil, en donde este estado es exhibido desparticularizadamente (esto, pues estamos al tanto del composite digital del que provienen estos “cuerpos”). De tal forma es que nos encontramos frente a “retratos de sujetos” que no son tales: nada se retrata pues, en rigor, lo presuntamente retratado nunca ha existido; los presuntos retratos se remontan a la trama difícilmente rastreable de la conjunción de imágenes depositadas en el banco de datos y a lógica matemática del funcionamiento del software. El núcleo de estas manifestaciones visuales, trabajadas en la dimensión del arte, lo constituye la alteración, el borroneo y la reescritura: el corazón de este tipo de imágenes es su tiempo de post-edición. Estas alteraciones, en el plano digital, remarcan el hecho contenido en este tipo de trabajos, el cual no es de dar a conocer a un sujeto-niño particular, sino más bien, exhibir, la *niñitud* de esas figuras: el concepto *-niñitud-* aparece en el contexto de una conversación en el 2102 con José Falconi, en el marco de las visitas de profesores internacionales a las sesiones de seminarios del Doctorado. La cuestión central de este concepto de *niñitud*, apuntaba a enfatizar la idea de que no nos enfrentábamos, en el trabajo de Lux, a sujetos puesto que difícilmente ubicaríamos “el modelo” desde donde se extrajeron aquellas imágenes<sup>117</sup>, sino que nos enfrentaríamos a la *niñitud* en tanto que característica relacionada al tipo, mejor, al arquetipo.

---

<sup>117</sup> Es posible construir aquél correlato, hacerlo existir, pero se debe considerar la naturaleza de este intento. Existiría un correlato a las imágenes mencionadas, pero éste guardaría relación con la matriz histórica-estilística que puede atenderse como referencia, influjo y/o antecedentes de la configuración visual a la que nos enfrentamos. Por ejemplo, las imágenes de síntesis con aspecto humano de Lux remiten a una cierta tradición pictórica-artística que, instalada en las pautas de reconocimiento operan como índice de la imagen numérica, aun cuando, la naturaleza (f)actual de este index, esté marcada por la indeterminación devenida de la manipulación digital de las imágenes.



Imagen 7.- The Walk, 2004.<sup>118</sup>

Lo simbolizado queda pospuesto en notoriedad, queda relegado en un tono menor; diremos que vibra muy sutilmente, muy alejado de la estridencia vibratoria del símbolo; Lux hace emerger el símbolo y relega lo simbolizado. Esto ocurre debido a la intencionalidad de arte que el ejercicio del que deviene la ITI evidencia: nos enfrentarnos con aquello que de una u otra manera, es constitutivo del sujeto, aquello que proviniendo de la remembranza, del recuerdo, articula el presente del sujeto.

---

<sup>118</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://lorettalux.de/selected-works/> (consultado, Marzo, 2014).



Imagen 8.- Boy in the yellow pullover, 2004.<sup>119</sup>

En esta emergencia del símbolo también está presente la constitución ontológica problemática de la ITI. En el caso de Lux la relegación de lo simbolizado es un resultado, más o menos indirecto, de la naturaleza efímera que configura estas manifestaciones visuales. Debido a la inmensidad de la apertura generativa del plano digital, lo simbolizado es obligado a albergar la multiplicidad inacabable del banco de datos; lo simbolizado se remite a lo múltiple y en ese remitir lo que emerge es el símbolo.

Resulta fascinante aquí el hecho de enfrentar una configuración visual sin referente. Pero ¿qué acontece en estas imágenes? Vemos el aparecer del símbolo que en tanto que tal, exige la no aparición de un sujeto: Lux parece comprender aquello y nos enfrenta a la *niñitud* de no-sujetos, la *niñitud* de tipos des-subjetivados que en tanto manifestación sensible, logra inquietar al observador y logra alterar el estatuto receptivo. Estas apariciones digitales imponen una distancia (hundidos en la generalidad del juicio moral, nadie quiere reconocerse como anhelante consumidor de imágenes de sujetos infantiles) y expelen un cierto grado de repulsión; y, sin embargo, la mirada es capturada por ellas, y en el acto, estos nuevos objetos asestan una cuota de seducción a la mirada atenta de quién ve. Reconocemos en esta duplicidad receptiva, en esta ambivalencia y desorientación escópica, algunas pistas que contribuyen a relacionar el fenómeno aludido con la matriz psicoanalítica de lo siniestro, el *Un-heimlich* freudiano.

Como es sabido, el término fue trabajado desde la perspectiva filosófica por Schelling (*das Unheimliche*), y comprendiéndolo como lo siniestro, reconoce que el término alude a “algo” que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz. Sin embargo, la mayor productivización del concepto de lo ominoso, lo siniestro, la realiza Freud quien tomando como antecedente directo el trabajo de Ernst Jentsch –psicología de *lo siniestro*–, llega a afirmar, de manera rigurosa, lo que encierra el concepto aludido. Luego de un análisis filológico de largo aliento, Freud da con la clave de comprensión del término

---

<sup>119</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://lorettalux.de/selected-works/> (consultado, Marzo, 2014).



*Unheimlich*, que literalmente, quiere decir inhóspito (la lengua alemana hace posible que *Unheimlich* soporte consigo su propio antónimo). Despojando al concepto del prefijo *Un*, el significado indica *familiaridad*, mientras que el antónimo refiere a lo *in-familiar*. Esta detención conceptual es importante toda vez que ayuda a comprender la importancia del lenguaje para el psicoanálisis y en especial para el punto de lo ominoso o lo siniestro que aquí mencionamos. Para Freud *Un-heimlich* corresponde a un miedo perteneciente a nuestra infancia que en la actualidad del sujeto retorna con inusitada violencia. Lo ominoso entonces es capaz de provocar en el sujeto que padece aquella extraña animosidad, repulsión y cercanía, miedo y familiaridad, comodidad e in-comodidad todo lo cual confluye, en el sujeto, a un mismo tiempo; una ambivalente sensación de agradable des-ubicación, una relación extraña frente al mal-estar suscitado por este tipo de aparecer.

Pues bien, ¿acaso no es en parte, un sentimiento así el provocado por el enfrentamiento con estos símbolos de Loretta Lux?, ¿qué torna presente aquella *niñitud* exhibida?, ¿qué deseo se satisface en Lux al exhibir la llamada *niñitud*?<sup>120</sup>

Volviendo a estas manifestaciones visuales-digitales, resulta sencillo atender a la naturaleza de los emplazamientos en los que Lux instala

---

<sup>120</sup> En el contexto de la visita de José Falconi al programa de Doctorado, se comentó el siguiente caso que paso a describir: Durante el año 2003, en una corte de Estados Unidos, se enjuició a pedófilos, por el delito de almacenamiento de material sexual de menores de edad. Sin embargo, el caso contaba con un elemento técnico inaudito hasta el momento para la corte norteamericana: los fiscales se enfrentaban a imágenes retocadas digitalmente. En este caso, claramente, el deseo satisfecho en los consumidores de las imágenes guarda una evidente cercanía con el deseo sexual reprimido: aquí las imágenes operan como objeto suplementario, instalado en lugar de los sujetos-niños. Ciertamente, la exquisita alteración de las imágenes aludidas influyen en la operación de olvido que está a la base de esta dinámica libidinal: la imagen no corresponde a ningún niño (en específico) sino a lo que de niño existe en los cuerpos, lo infantil (en general); y sin embargo, el circuito deseante puede ser direccionado hacia la inofensiva práctica privada –asumiendo, el muy probable nivel de caducidad y por ello de ineficiencia de ésta práctica- en donde la imaginería digital realiza fantasías, por de pronto, la fantasía terapéutica de las imágenes. Cabría también elucubrar sobre el coeficiente deseante presente en el trabajo de quienes realizan dichas imágenes y, siguiendo esta línea de argumentación, el punto de llegada no necesariamente distaría demasiado del antes mencionado. Es más, aún si quienes hacen las imágenes padecieran de un cierto malestar, incomodidad o dis-placer, aún ahí estarían siendo fieles a su deseo (desde la lógica analítica lacaniana- el deseo incluye el placer y el dis-placer). Pueden rozar el deseo sin necesariamente (sólo) gozar.

sus modelos. La *niñitud* se recorta sobre un plano natural inhóspito, una suerte de descampado muy poco acogedor en donde el tratamiento cromático, no alcanza a cubrir la fría espesura que contribuye a catalogar el paisaje como territorio inhospitalario. Acá se marca un doble movimiento presente en el trabajo mencionado: de un lado lo inhóspito, lo in-familiar del paraje que recorta los modelos, del otro, el elemento reconocible, lo familiar contenido en los tipos ideales que Loretta Lux exhibe.



Imagen 9.- The Wanderer, 2003.<sup>121</sup>

Estos símbolos de infancia sostienen rostros sin expresión: todos parecen estar en esos parajes a la vez que se ausentan durante el tiempo (infinito) de la pose. Caras sin expresividad, ojos sin profundidad, rostros que denotan una aterradora pasividad, una inquietante neutralidad indolente; rostros absortos, ajenos al contexto en donde se recortan sus infantiles formas; rostros sin dolor, sin sufrimiento, rostros sin alegría; rostros autónomos que

---

<sup>121</sup> Fuente de la Imagen [en línea] <http://lorettalux.de/selected-works/> (consultado, marzo, 2014)

solo transmiten traslucidez; rostros transparentes que nos enfrentan a cierto vacío incómodo en donde solo damos con la luz de las que están hechos. Son *cuerpos*, dotados de *una ultra piel digital* (Zúñiga) que está más allá de cualquier alteración. Es una infancia que apareciendo como símbolo denota des-afección, remite a un universo emocional inédito<sup>122</sup>.

## 6.2.- Redes e ITI: la cuestión de la desafección.

Ingresamos al problema de la desafección emocional en el sujeto, a raíz del enfrentamiento con trabajos de Arte que se articulan en base al tratamiento digital de la imagen. Aquellas obras seleccionadas, lo han sido debido a la atención que particularmente han suscitado; por sobre el artilugio informático, por sobre el refinamiento productivo del suntuoso producto cultural revisado, está el interés personal, es decir, está el modo en cómo aquellos retratos me encuentran y la forma en cómo aquellas “cosas” me han impactado, merodeando experiencias anteriores actualizadas en virtud de aquel choque. De esta manera intentamos permanecer en la senda analítica barthesiana<sup>123</sup>, aquella dominada por la *mathesis singularis*, a sabiendas que para el teórico francés el solo hecho de enfrentarse a una imagen producto del articulado digital, invalidaría toda emergencia del *punctum*<sup>124</sup>. Según lo anterior, nos encontramos tensionando el postulado esencial de Barthes al respecto, para levantar la idea de que la posibilidad de aparición del *punctum* es independiente de la condición indéxica de la imagen, es decir, proponemos la existencia probable de un *punctum* suscitado por ciertas formas de aparecer

---

<sup>122</sup> Este asunto de la des-afección, será tratada con especial detención hacia el final de este desarrollo; no obstante, adelantamos al lector en lo que sigue, una primera aproximación crítica al concepto; esta característica des-afectada, cobrará en breve una gran relevancia respecto a los puntos de llegada de este proceso reflexivo. Es por esto por lo que sugerimos no perder de vista este concepto.

<sup>123</sup> Capítulos 1 y 2 de esta tesis.

<sup>124</sup> Ver punto 2.2. de esta tesis.

de lo digital. Una de esas formas está constituida por el trabajo de Arte de Loretta Lux, en donde hemos concluido que se realiza la exhibición de una condición indolente o desafectada (primero, en las instancias de configuración de lo visible, luego en las dinámicas de la recepción de aquel aparecer digital). Lo que nos interesa ahora es indagar sobre aquella condición al interior de otras formas de manifestación de la digitalidad en lo que respecta a la imagen. Por esto es por lo que recurrimos a las imágenes que recorren la red, y particularmente, al fenómeno del aparecer visual digital identificándolo como el elemento central que se articula como núcleo de las más diversas redes sociales. Nos interesa desplegar esta categoría anímica (la desafección) y reflexionar en torno a ella con apoyo de ciertas manifestaciones visuales-digitales de circulación masiva.

#### 6.2.1.- El espectáculo de lo trágico: La ITI como manifestación des-afectada.

A continuación, el lector encontrará una serie de ejemplos problemáticos ligados al asunto que nos concierne: en cada uno de ellos, se deja ver, la relación existente entre, al menos, tres elementos que para este desarrollo son fundamentales: el dispositivo, la ITI y la subjetividad. Sabrá percibir el lector que en lo que continua, la tesis desplegada guarda relación con el ámbito estructural de implicancia de estos tres elementos, atendiendo a la correlación y ordenamiento causal de los mimos, si de lo que se trata es de exponer un modo de comprensión acerca de los fenómenos que configuran cierto tipo de subjetividad contemporánea. Es bajo esta lógica que presentamos los siguientes “casos” de análisis sobre el fenómeno político de incidencia de la visualidad digital en el contexto contemporáneo.

1.- El 3 de Mayo de 2014, un grupo bastante considerable de transeúntes se instalan en la pasarela de acceso al mall Costanera Center de Santiago expectantes: la mayoría registra con sus dispositivos móviles lo que se considera una escena digna de ser capturada: Un joven de poco más de 20

años está en la terraza del piso 27 amenazando con matarse; envuelto en un lienzo que lleva escrito amor y paz, el sujeto es el objetivo de cazadores furtivos de imágenes, dispuestos a grabar y seguir haciéndolo aun cuando el desenlace del acto sea el peor de los posibles. Luego de gritar consignas anticapitalistas, el joven decide lanzarse al vacío, no sin antes ser el blanco de feroces vociferaciones que lo alientan a terminar con su acto.



Imagen 10.- Fotograma video disponible en youtube (usuario Royar OFFTV), Mayo, 2014.<sup>125</sup>

2.- En Abril de 2014, una estudiante de 17 años (Paulina Palma González) es fotografiada por sus amigos en Valparaíso: la estudiante posa para la foto en “clave sensual” ante un dispositivo digital que la encuadra, teniendo como telón de fondo el incendio de Valparaíso que destruyó casas, vidas y puso en evidencia la problemática planeación urbana de la “joya del pacífico”. Luego de eso, la imagen es publicada en el facebook de la estudiante: “me tomé la foto en el último incendio, pero fue cuando no estaba

---

<sup>125</sup> Fuente del video [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=ZahMTNsVKzE> (consultado, Mayo, 2014).

en las casas, cuando estaba recién empezando, en los árboles, como incendio forestal, mi casa no se quemó, la foto fue cuando no había avanzado tanto. No sé por qué me tomé la foto, no fue idea mía ni me lo dijeron mis amigos como pa' que posara ahí, fue como del momento. La subí y desde ahí empezaron a compartirla desde una página que se llamaba algo así como “el watón de los jugos”.



Imagen 11.- Paulina Palma, Incendio de Valparaíso, 2014.<sup>126</sup>

3.- En Abril de 2015, en plena erupción el volcán Calbuco, comienzan a circular por las redes sociales, variadas fotografías que parecen querer emular el hito fotográfico del 2014: dos jóvenes posan de forma muy similar a Paulina de Valparaíso. El fondo que enmarca la imagen ahora es la inmensa fumarola producida por la actividad eruptiva. La imagen circula por twitter y facebook, y

---

<sup>126</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://www.lacuarta.com/noticia/habla-la-joven-de-la-foto-mas-polemica-del-incendio-en-valparaiso/> (consultado, Abril, 2014).



su procedencia resulta ser algo menos que un misterio. Al tiempo, un hincha de Colo Colo, decide fotografiarse frente al desastre natural pero posando con la bandera del equipo. La erupción dejó a casi 9.000 evacuados y cerca de 450 casas con daños; la nube de cenizas llegó a Buenos Aires en Argentina, a Montevideo en Uruguay y alcanzó el sur de Brasil.



Imagen 12.- Imagen extraída de Facebook, Abril, 2015.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Fuente de la Imagen [en línea] <http://www.chvnoticias.cl/lo-mejor-de-internet/sera-una-broma-aparece-selfie-de-volcan-calbuco-similar-a-la-de/2015-04-24/105816.html> (Consulta, Abril, 2015).



Imagen 13.- Imagen Calbuco, 2015.<sup>128</sup>

4.- En agosto de 2015, una periodista y un camarógrafo son asesinados en directo, mientras realizaban una nota en la ciudad de Virginia, Estados Unidos. "Filmé el tiroteo, vayan a ver en Facebook"; esta es la frase que el autor del Crimen, Vlester Lee Flanagan, colgó en las redes sociales, llamando la atención, sin mayores problemas y detenciones, sobre la grabación que había conseguido y, sobre todo, del acto de publicación del nefasto material.

---

<sup>128</sup> Fuente de la Imagen [en línea] <http://www.soychile.cl/Puerto-Montt/Sociedad/2015/04/22/318006/Intenso-troleo-por-la-foto-de-un-hincha-con-la-bandera-de-Colo-Colo-cerca-de-la-erupcion-del-Calbuco.aspx> (Consulta, Abril, 2015).





Imagen 14.- Fotograma video disponible en youtube (usuario John Furman) Agosto, 2015.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Fuente del Video [en línea] [https://www.youtube.com/watch?v=wnuCO\\_nhtOU](https://www.youtube.com/watch?v=wnuCO_nhtOU) (Consulta, Agosto, 2015).

¿Qué emerge en este modo de aparecer digital? ¿qué encierran estas visualidades para terminar perdiéndose en la circulación de una de las tantas redes sociales? Es claro que frente a estos ejemplos hemos ingresado en una problemática distinta a la de la utilización del recurso desde el lenguaje del Arte; aquí no hay mayores complicaciones técnicas, ni una utilización preponderante de filtros que “retoquen la imagen”, es más, podríamos decir que aquí hay una “utilización analógica” de la tecnología digital, un ejercicio cotidiano y masivo de captura de imágenes -más o menos- furtivas. La detención en la dimensión técnica de estas imágenes es necesaria: aquí no se considera seriamente, la posibilidad de que aquello que aparezca no tenga relación con el *eso ha sido* barthesiano, es decir, la imagen que vemos sí tuvo lugar en un tiempo y en un espacio determinado; desde aquella certeza es que se moviliza una preocupación distinta que teniendo que ver con la seguridad referida (esta imagen opera como una fotografía en términos tradicionales), nos devuelve a cuestionamientos que enlazan la dimensión anímica, Barthes diría del *operator* y del *spectator*; con la dimensión política que enmarca al acontecimiento del cual tenemos noticia. Lo que comparece aquí en términos visuales nos enfrenta a una estrategia visual que opera como condensación, como síntesis que caracteriza ciertas particularidades del sujeto contemporáneo. Así, desde este despliegue visual, arribamos hacia un lugar distinto; desde el aparecer digital de aquello que ha devenido cotidiano, encontramos a cierta fuerza performática que pugna por colonizar el espacio social: de esta manera hemos podemos caracterizar un tipo de subjetividad desafectada, la que proporciona la posibilidad de concebir, en este caso, al mundo completo como si fuera una gran e infinita secuencia de imágenes.

Entonces, ¿qué es lo que acontece en la ITI? Aquello que acontece lo hace (incluso) a pesar de los que comparecen retratados; no existe, al menos en una primera instancia, ningún imperativo de maldad o de distanciamiento moral respecto a la situación (en la mayoría de las ocasiones trágica) que enmarca la captura fotográfica. Lo que pasa es que quienes participan del acto fotográfico aquí comentado, parecieran estar más allá de cualquier

determinante valórica, al menos aquella expresada en términos tradicionales. Es como si la niñez producida en las obras de Loretta Lux, hubiera mutado, se hubiera desplazado, más allá de los límites de seguridad que impone el trabajo dentro del campo del Arte contemporáneo; asistimos a un proceso de “carnación” de aquella característica des-afectada que previamente hemos referido en el trabajo de Arte, para encontrarnos con subjetividades indolentes, que parecen no reconocer las trazas de dolor o de sufrimiento que circulan en los modos tradicionales de funcionamiento del orden simbólico.

Un “hacerse carne” de aquello que comparece como desencarnado, como pura virtualidad que escenifica el desfondamiento de la representación centrada en la ITI; existe en los ejemplos antes referidos, un encarnamiento de lo descarnado también, una manifestación visible del resultado de un distanciamiento capaz de sumir, al mundo entero (que ha devenido también ITI) en las líneas del espectáculo, instancia con la cual el sujeto se relaciona, permítasenos la reiteración, estéticamente.



Imagen 15, E.2: Fotomontaje digital 100x 100, impresión gliceé, Cecilia Avendaño, 2014.<sup>130</sup>

Tal podría ser una de las vías de ingreso al trabajo de Cecilia Avendaño compendiado en la serie Blow y en la serie E.merge, esta última del 2014. En estos trabajos apreciamos la carnación de un tipo desparticularizado; algo hay en estas obras que nos resulta tan familiar como inquietante, y aquel tipo de relación respecto de aquello que se manifiesta, se debe al proceso de mixturación que da origen a estas ITI en el espacio del Arte: son monstruos; lo monstruoso está dado, según entendemos, por el grado de incerteza premeditado y estructural desde el cual se articula la ITI, por este permanecer a medio camino entre lo real y lo ficcional; en este sentido, son manifestaciones por completar entregadas al proceso de lectura-confección realizado por el espectador, instancia que como ya hemos mencionado, acaban vehiculizando la instancia fantasmática de lo inconsciente.

---

<sup>130</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://www.isabelcroxattogaleria.cl/artists/cecilia-avendano/> (Consultado, Abril, 2016).

Conviene también acá reflexionar a partir del soporte. En los casos que han sido señalados en este desarrollo, la ITI, generalmente comparece como manifestación lumínica desplegada desde pantallas; en el caso de los trabajos de Avendaño, nos enfrentamos a una ITI que “se ha materializado en el papel”, es decir, asistimos a un procedimiento recursivo en dónde la ITI recibe una cuota material de existencia (papel), movilizándola desde el ámbito de lo inmaterial (lumínico-líquido-pantalla). Esto último pudiera resultarle a la artista como el desarrollo de una estrategia de creación de segundo o tercer orden, que cumplimentando la “mera” existencia lumínica (de las pantallas), recurre a la impresión de aquellos trazos irremontables hasta su origen.



Imagen 16, E.5: Fotomontaje digital 100x 150, impresión gliceé, Cecilia Avendaño, 2014.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://www.isabelcroxattogaleria.cl/artists/cecilia-avendano/> (Consulatdo, Abril, 2016).

Este proceso de materialización en papel de la ITI, podrá comprenderlo el lector, como un ejercicio de consecuencia con relación a la matriz de generación de lo que acabamos viendo: estamos frente a un fotomontaje digital, proceso por el cual, y según la propia artista lo ha confesado, interviene la modulación informática en base a un banco de imágenes que ella misma ha reunido. De tal forma lo que vemos se presenta como la articulación entre un index (material, concreto) y su derivación algorítmica que para efectos de lo que a nosotros nos interesa, deviene en una casi absoluta imposibilidad (para el receptor) de desandar la trama digital de la que son producto.



Imagen 17, Respiración 17, Serie Blow: Fotomontaje digital 150x 150, impresión glicée, Cecilia Avendaño, 2010.<sup>132</sup>

Tenemos entonces, un procedimiento de encarnación de existencias desencarnadas; aparecer de la ITI que trasunta cierta desafección de aquello representado, en relación con un posible entorno; es como sí, la ITI que observamos habitara el presente indolente de un presente absoluto, en donde

---

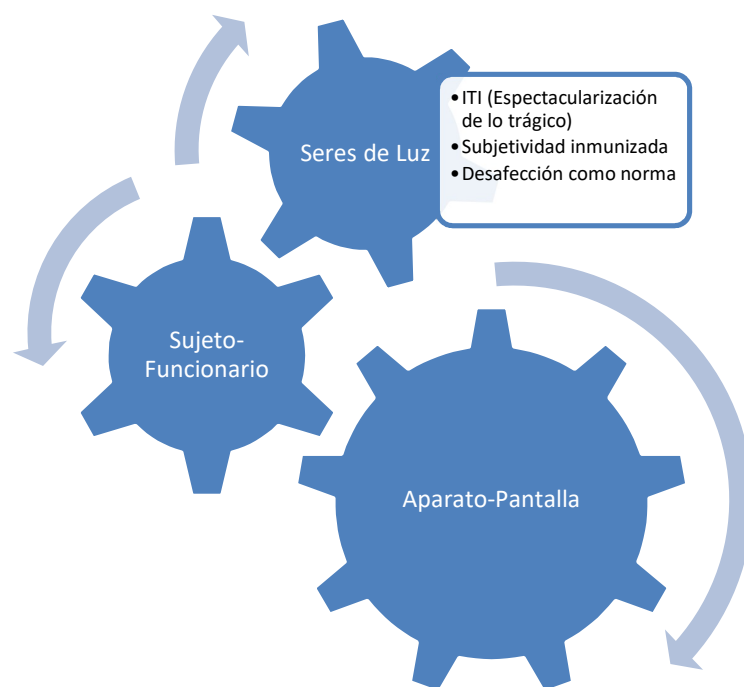
<sup>132</sup> Fuente de la imagen [en línea] <http://www.isabelcroxattogaleria.cl/artists/cecilia-avendano/> (Consultado, Abril, 2016).

el pasar de lo que pasa ha quedado suspendido por la acción desorientadora, que la complejización del index, le ha impuesto a lo que vemos.



## Capítulo 7: Procedimientos de inmunización digital.

Esquema N° 10.-



Encontrándonos en el capítulo final del desarrollo de esta investigación, nos corresponde ahora reflexionar acerca del modo como el sujeto se perfila al interior del horizonte de la subjetividad contemporánea.

El lector sospechará que, llegado a esta instancia, es conveniente para la buena comprensión del argumento afinar ciertas relaciones que anteriormente han sido señaladas, remarcando en este proceder la relevancia absoluta que las dinámicas de desarrollo material tecnológico-digital tienen en la promoción de un determinado tipo de subjetividad, dando por resultado un determinado tipo de sujeto.

Antes que todo y a fin de que el lector acabe por asegurar esta idea, nuestra comprensión del sujeto tiene que ver con la de un producto: de la historia, de la economía, de la política, de la tecnología, o, en buenas cuentas, el producto de la combinatoria de todas y cada uno de dichas instancias. El caso es que el sujeto-neo-narciso-funcionario del PID que hemos señalado más arriba, proporciona, en el análisis de sus prácticas cotidianas, algunas claves habilitantes para la formulación de sendas teóricas capaz de proporcionar algún grado de orientación al respecto.

En lo que sigue daremos espesor crítico a los anudamientos que anteriormente hemos referido. Nos daremos a la tarea, junto con el lector, de considerar los alcances que la revolución digital, en lo que respecta a las tecno-imágenes, tienen en el ámbito de lo político, entendida como instancia estructurante y estructurada de los márgenes en los que se mueve la subjetividad contemporánea.

## 7.1.- Aparatos y subjetividad.

Para pensar en la subjetividad contemporánea, o mejor dicho, en uno de los modos en que ésta se manifiesta, en conjunto con la reflexión flusseriana, nos dirigimos al actuar fotográfico: pensamos el hacer del fotógrafo que como ya hemos mencionado, no se caracteriza exclusivamente por su condición de experto técnico en el aparato-cámara, sino que, al menos en este espacio de reflexión, emerge como un verdadero funcionario del programa contenido en el aparato que entre otras cosas, captura, produce, almacena y difunde imágenes. De tal forma tendríamos que realizar cierta aclaración al respecto en esta parte final del trabajo: la investigación ha tomado un rumbo en donde, operativamente, nos es útil trasladar la categoría de fotógrafo hacia una meseta ampliada en donde lo renombramos bajo la idea de un *hacedor de imágenes*. Esto, al menos, por un par de cuestiones interesantes: la primera tiene que ver con el despliegue tecnológico en el diseño de los propios aparatos: ya ni siquiera hablamos de cámaras fotográficas; en su lugar, los smartphones (de modo prácticamente general) han ocupado el lugar de la cámara fotográfica, ubicando a esta última en el espacio de consumo destinado a “funcionarios” un poco más demandantes de programas de captura en mayor definición (por ejemplo), o a expertos del ámbito de la imagen que, en el mejor de los casos, invertirán tiempo y recursos en intentar dejar tras de sí la categoría de funcionario del programa fotográfico<sup>133</sup>. La segunda tiene que ver con que la voluntad originaria que traía consigo la explosión fotográfica, -la de informar (Flusser)- ha sido relegada a una mínima expresión; prueba de esto sería el exponencial caudal de imágenes rutinarias (la rutina de lo siempre nuevo) alojadas en las más

---

<sup>133</sup> Cabe mencionar aquí que, la posibilidad de escapar de las lógicas programáticas del programa fotográfico, en Flusser, son atisbadas, precisamente, al interior del ámbito de lo que se da en llamar la fotografía “artística”, o, como preferimos referirla, el modo (des)programado de realizar imágenes tecnológicas (digitales). En la finta al programa, subyace una potencialidad crítica y política tendiente a la disidencia programática.

diversas redes sociales, cuestión que contribuye a asegurar la idea de que estamos frente a imágenes no-informativas.

(...) la elección del fotógrafo está restringida por las categorías de la cámara; su misma libertad está programada. La cámara funciona según las intenciones del fotógrafo, pero estas intenciones funcionan de acuerdo con el programa de la cámara. (...) dicho de otro modo, en el acto fotográfico, la cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, y el fotógrafo hace aquello para lo que la cámara está programada. (Flusser 1998: 35).

Hablamos entonces de un nivel de dependencia entre sujeto y aparato; mejor, el sujeto contempla posibilidades (de captura, de composición, de uso de filtros, etc...) gracias al espectro de lo posible inscrito en el programa “encarnado” en el aparato. Aquí tenemos una primera forma de comprender el grado de implicancia del desarrollo tecnológico en la construcción de ciertos esquemas mentales, que, en este caso, centrados en la percepción, construyen la visión/visualidad con la que nos relacionamos diariamente. Esto último se puede ver reflejado, por ejemplo, en la enorme y profusamente presente modalidad de auto-retrato, ampliamente conocida por “selfies”<sup>134</sup>. Es sabido que la mayoría de los aparatos utilizados para capturar estas imágenes, vienen programados con un ajuste automático que hace ingresar a la captura en “modo retrato”; así, el criterio de la selección y captura aparentemente propio del sujeto, tiende a relativizarse al comprender que dicha posibilidad - que involucra, absolutamente, un modo de aparecer el cuerpo en el espacio-tiempo-, ya está contenida en el programa que orquesta el funcionamiento del aparato. Si se prefiere, estamos entonces, frente a una prueba cotidiana del

---

<sup>134</sup> Si derivamos el concepto selfie, del inglés self (selbst en alemán), estamos pensando el concepto desde el pensamiento psicoanalítico del sí mismo, formulación que, divergiendo entre las diversas posturas y escuelas, convergen en la postura de indagar sobre los elementos que el individuo elabora sobre sí mismo. Como una práctica y una teoría estructurada desde la autorreferencia, el concepto selfie, aplicado ahora al universo multiforme de la ITI, nos resulta confuso, problemático e incluso un contrasentido: según lo que hemos venido exponiendo aquí, ¿estaríamos frente a un self planetarizado, globalizado, como resultado del ejercicio desplegado por el PID? Por esto es que, desearíamos pensar en auto-foto antes que en selfie.

grado de determinación que las modalidades del aparato le imponen a la estructuración subjetiva contemporánea.

En la investigación hemos referido dos grandes modos de aparecer de la ITI: uno ligado a un aparecer enmarcado dentro de prácticas del Arte contemporáneo, como es el caso de las artistas visuales Loretta Lux y Cecilia Avendaño; el otro, ligado a una vastedad exponencial y cotidiana, vendría a estar representado por algunas manifestaciones visuales en el contexto digital, que circulando por las más diversas redes sociales, exponen un particular grado de apatía y desafección frente a lo que podríamos denominar, a grandes rasgos, la situación (la mayoría de las veces doliente) del otro. Obviamente lo que une a estas prácticas es su modo de aparecer en el campo de la visualidad: ambas contribuyen a marcar puntos problemáticos que han demandado un arduo grado de reflexión, en términos fenomenológicos, políticos y sociales. Sin embargo, en este punto del trabajo, se hace necesario distinguirlas con precisión y para esto, el concepto de fotografiar que maneja Villem Flusser contribuye enormemente a aclarar el asunto: para Flusser el fotografiar es antes que todo, *“buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara; en otras palabras, estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas, improbables”*. (Flusser 1998: 36). Así, según esto último, las manifestaciones visuales provenientes del terreno (siempre difuso) del Arte contemporáneo aquí referidas, ingresan en la categoría de la que las otras imágenes son excomulgadas: desde el ámbito del Arte aquí referido, emerge el acto de fotografiar, en su acepción quizás más paradójica posible; no fotografiándose nada, emergen aquellas “imágenes improbables” que en su carácter de inéditas nos proporcionan insumos e información útil para la reflexión estética. Frente a este tipo de construcciones visuales digitales, nos enfrentamos fugazmente, a lo

improbable de la manifestación que una vez constituida como tal, da paso a una reflexión que puede comprometer el propio estatuto de la imagen.<sup>135</sup>

En el caso de las otras imágenes aquellas que circulando por las diversas redes sociales parecen hacer alarde de un nuevo estatuto ético, tan actualizado como “descarnado”, diremos que nos han servido para reflexionar acerca de las dinámicas de poder que particularmente operan al interior del contexto contemporáneo:

Por esta razón, las fotografías demuestran la decadencia de la “coseidad” y de la idea de propiedad. No es poderoso quien posee la fotografía, sino quien produce la información que la fotografía contiene. En otras palabras, el poder no está en las manos del propietario de la fotografía, sino en las del programador de información; es un poder neoimperialista. El cartel fotográfico no tiene valor: nadie se apropia de él; y si el viento lo rompiera el poder de la agencia publicitaria que lo produjo no disminuiría, pues es capaz de producir otro idéntico. Lo anterior nos obliga, o no, a re-evaluar nuestros valores económicos, políticos, éticos, epistemológicos y estéticos tradicionales. (Flusser 1998: 47).

Cierto es que Flusser está pensando en las fotografías en términos análogos y así, honestamente, hay cuestiones que no aplican a un análisis de la ITI; sin embargo, el fenómeno de decadencia de la coseidad y la incidencia en las relaciones de poder que trajo consigo la emergencia de la imagen fotográfica, bien pueden servirnos para graficar el hecho de que la revolución tecnológica-digital vino a explotar todas estas cuestiones. Es decir, con la ITI, asistimos a un potenciamiento inédito de esas relaciones de poder a las que Flusser se

---

<sup>135</sup> La cuestión que ronda a este tipo de manifestaciones del Arte tiene que ver con el grado de agotamiento que esta estrategia de lo inédito comporta. Ante la pregunta ¿qué queda por ver hoy? El grado de exigencia solicitado a las prácticas de arte contemporáneo, pareciera dar robustez al peso que conocemos como agonía del Arte. Pareciera ser que el nivel de desarrollo tecnológico de las sociedades actuales, continuamente van adelgazando la línea que divide lo probable de lo improbable, restringiendo el espacio de acción de este tipo de prácticas de Arte a un mínimo tan empujueñecido como refinado.

refiere: el poder de estas manifestaciones visuales se juega en el grado de circulación (virtual) que logren alcanzar, cuestión que estará directamente relacionado con el índice de popularidad (virtual) que aspira a alcanzar quien produce la manifestación (para Flusser carente de información) que para nosotros es el resultado de una rutinaria exigencia de novedad permanente. Es el juego del funcionario de la imagen de las RRSS. Obviamente en el ámbito de la circulación del aparecer digital interior de redes sociales, la coseidad no importa pues está ha desaparecido del todo.

Al igual que todos, los aparatos para la distribución de fotografías poseen un programa, el cual programa a la sociedad para una conducta específica que actúa entonces como retroalimentador de los aparatos. Sin embargo, lo que caracteriza este programa específico es el hecho de que los diferentes y complejos aparatos dividen las fotografías en varios canales: el aparato canaliza las fotografías. (Flusser 1998: 48)

Sabemos que la noción de aparato de Flusser mantiene una unión directa con la naturaleza objetual, con su dimensión cósmica; sin embargo y atendiendo a aquello que hemos sostenido con anterioridad en relación al estado de desmaterialización que rige el contexto actual (económico, político, social), estamos en condiciones de referir la posibilidad de estar asistiendo a un proceso de desmaterialización, incluso de los aparatos, cuestión que contribuiría a la radicalización de los postulados flusserianos sobre todo en lo concerniente a la condición programada de los mismos: si esto es así, la cita anterior, bien podría servir para comprender, en el sentido que nos concierne, algunas de las funcionalidades más explotadas de las redes sociales, la cual es compartir “imágenes” y hacerlas circular; esto, con la salvedad de que estaríamos frente a aparatos de circulación de fotografías que tienen la capacidad de incorporar (mucho más que dividir) una cantidad inédita de canales de recepción de la imagen, haciendo posible la coexistencia de los más variados y delirantes registros alojados en los diversos softwares que vienen a ser las redes sociales. Así, el índice de retroalimentación entre el

sujeto y el aparato se ha exacerbado hasta lograr una suerte de simbiosis exponencial.<sup>136 137</sup>



Imagen 18. Fotograma capítulo 1 de la tercera temporada de Black Mirror.<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Un inmejorable ejemplo de este punto es el capítulo 1 “Caída en Picada” de la tercera temporada de la serie Black Mirror, original de Netflix.

<sup>137</sup> En relación con esto, resultaría interesante interrogar sobre la posibilidad de concebir, por ejemplo a la red social Facebook, como un aparato a la manera en que lo piensa Flusser: si bien Facebook, es una plataforma digital que básicamente es capaz de retroalimentarse del contenido de imágenes que los mismos usuarios suben a la plataforma, ésta efectivamente, es administrada desde una suerte de lógica empresarial y corporativa en la que, por ejemplo, cierto contenido puede ser censurado y sacado de circulación. Es en este sentido, en que la noción de aparato de Flusser no nos habilitaría para pensar a Facebook como un aparato, pues, como sabemos, la plataforma sí pertenece a alguien; sin embargo, y aquí radica lo interesante, la cuestión estaría en reflexionar si es que acaso la plataforma aludida, no es sino un eslabón de un inmenso *aparato de distribución programada*, tendiente a configurar los modos de producción de subjetividad, entre otras instancias, con la administración y dosificación del material imaginal por la vía de la producción y el consumo masivo de imágenes al interior de plataformas digitales. Así, la cuestión interesante pasaría por preguntarse si es que Facebook, en este caso, no ha comenzado a “tener vida propia”.

<sup>138</sup> Fuente de la Imagen [en línea]

[https://www.google.cl/search?q=black+mirror+caida+en+picada&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiC1uzPqOvWAhULDpAKHSxYA1MQ\\_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=dUqO3Qua\\_800wM:](https://www.google.cl/search?q=black+mirror+caida+en+picada&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiC1uzPqOvWAhULDpAKHSxYA1MQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=dUqO3Qua_800wM:)



Lo que nos interesa es ver de qué forma, la subjetividad contemporánea en un grado sostenido de generalidad es resultante de ciertas dinámicas presentes en el devenir, cada vez más tecnologizado, de los aparatos. Nos interesa evidenciar el grado de involucramiento entre el evolucionar tecnológico de los aparatos y el despliegue de ciertas formas de concebir el mundo que se habita.

El productor de fotografías instantáneas, a diferencia del verdadero fotógrafo, se complace en la complejidad estructural de su juguete. (...) el fotógrafo aficionado no busca “nuevas jugadas”, ni información real ni lo improbable: por el contrario, preferiría simplificar más y más su propia función mediante procedimientos de la cámara cada vez más automatizados. (Flusser 1998:54).

Flusser acude para su reflexión al aparato-cámara; el argumento, claro y decidido, resulta eficiente a la hora de realizar un desplazamiento: diremos que el fotógrafo aficionado, considerando aquella esperanza de una progresiva automatización del proceso de captura, bien podría regocijarse con el espectáculo automático de los aparatos -teléfonos inteligentes- que vienen equipados con sendas cámaras fotográficas digitales, además de proveer una amplia gama de servicios sobre todo en lo que a conectividad se refiere. Sumido en esta vorágine de desarrollo tecnológico, el usuario-funcionario de estos aparatos ejecuta (en mayor o menor medida) las posibilidades que, por ejemplo, en relación con la producción de material gráfico, el aparato le proporciona.

Esta manía fotográfica -de lo eternamente reproducido, de la repetición de la igualdad (o de la similitud)- llega a un punto en donde el productor de fotografías instantáneas se siente ciego si se le priva de su cámara: drogadicción. El productor de fotografías instantáneas ya no puede ver el mundo si no es a través de su cámara; el no trasciende más la cámara,

sino que es devorado por su función voraz. Se convierte en el obturador automático prolongado de la cámara; su conducta es una función automática de la cámara.

El producto de esta manía es un flujo constante de imágenes sin conciencia. Estas imágenes constituyen la memoria de la cámara, un archivo de funciones automáticas. (Flusser 1998: 54)

El aparato que en nuestro caso particular está siendo referido a los teléfonos inteligentes, ha devenido el órgano visual del sujeto contemporáneo; el campo de visión actual es tan amplio como lo es el programa que organiza al aparato. Diremos, además, que ese mundo observado a través del aparato es al tiempo el mundo posible -realidad- que el aparato ha elaborado, es decir, una realidad fruto de la programación y el entramado escópico del propio aparato. De esta forma no se trata solo de que el sujeto no trascienda la cámara, sino es que más bien la trascendencia parece haber quedado capturada en el funcionamiento del aparato, mejor dicho, en una de las virtualidades del programa que lo organiza. Esta trascendencia tardomoderna se realiza por medio de la construcción visual para arribar a otra variante del programa, por ejemplo, el señalado como *aparato-redes-sociales*<sup>139</sup>. Así se considera a la imagen como medio para alcanzar una condición estatuaría que solo adquiere sentido, es decir valor, al interior del programa que articula la producción y circulación de imágenes a destajo. Y este bien podría ser, lo que Flusser señala como *flujo constante de imágenes sin conciencia, este archivo de funciones automáticas*.

Según esto el mundo se ha vuelto imagen y se ha vuelto imaginable según los aparatos. En nuestro mundo, aquellas imágenes referidas acá,

---

<sup>139</sup> Con esta noción, aparato-redes-sociales, buscamos enfatizar el grado profundo de ligazón entre los conceptos, como así también, la característica casi automática que, siguiendo la hipótesis de Flusser al respecto, expondría a lo social contemporáneo, como una variación programática más del aparato-cámara al que él hace alusión. En la actualidad, podríamos pensar en los modos de interacción (subjetivos) que, modulados por el aparato-redes-sociales, configuran el margen de maniobrabilidad para el funcionario-digital-de-la-imagen.

operan en sentido inverso debido a su especificidad, que además las orienta hacia funciones políticas diferentes. De un lado el abanico de lo improbable, de lo inédito, que brinda el ejercicio con construcciones visuales proveniente del campo del Arte, en su acepción contemporánea (que desde Flusser, considerando algunas salvedades, bien podría considerarse la auténtica fotografía<sup>140</sup>), que juega el juego torciendo las reglas que el programa impone; del otro, ciertas manifestaciones visuales indolentes, inconscientes, desafectadas, provenientes del trabajo virtual de las redes sociales, ejercicio claro y distinto de la práctica del funcionario automático que produce imagen “a pesar de todo”.



Imagen 19. De la serie Yolocausto, Sahak Shapira, 2017.<sup>141</sup>

<sup>140</sup> La salvedad referida tiene que ver con que, al interior de este trabajo, las obras señaladas (Lux y Dolron) bien podrían resultar incómodas al exigirles ingresar en la categoría de la fotografía. Debemos entonces comprenderlas como un ejercicio de la imagen que da cuenta de re-articulación de lo que denominaremos como lo fotográfico, condición o estado de la cuestión en donde, la posibilidad del advenimiento de lo improbable está más presente. Este advenimiento, en el mundo tradicional de la fotografía (incluso de la fotografía experimental, que es en la que piensa Flusser al hablar de la verdadera fotografía) va progresivamente atomizándose; esto debido a la complejidad de los programas actuales que tienden a anticipar cualquier demanda “extravagante”, incorporándola en el menú de opciones del aparato. Pareciera ser que, “la punta tecnológica”, considerará, anticipadamente, algún posible deambular experimental por fuera de las variantes programadas, con lo que las anexa al funcionamiento del mismo.

<sup>141</sup> Fuente de la Imagen [en línea] [http://www.vozpopuli.com/memesis/Yolocausto-leccion-artista-turistas-maleducados\\_0\\_991402161.html](http://www.vozpopuli.com/memesis/Yolocausto-leccion-artista-turistas-maleducados_0_991402161.html) Consultado, Junio, 2017.



Imagen 20.- De la serie Yolocausto, Sahak Shapira, 2017. <sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Fuente de la Imagen [en línea] [http://www.vozpopuli.com/memesis/Yolocausto-leccion-artista-turistas-maleducados\\_0\\_991402161.html](http://www.vozpopuli.com/memesis/Yolocausto-leccion-artista-turistas-maleducados_0_991402161.html) Consultado, Junio, 2017.

## 7.2.- Subjetivación y Digitalidad: más allá del dolor está la imagen.

En efecto, tal parece que hubiéramos sido abandonados por los *phántasmas*. No cedamos a la tentación de clamar el triunfo de los simulacros, ¿no se trataría más bien de su deserción? Tal deserción hallaría su causa más profunda en una época, la nuestra, que va haciendo desaparecer las superficies *contactadas*. La hermosa paradoja que emparentó, a pesar de sus diferencias, a la pintura y a la fotografía —alojar imágenes sobre una superficie, sobre una capa sensibilizada, y transitar la frontera entre lo material y lo inmaterial: en suma, dar cuerpo a la *symploké*— alcanzaría, con las imágenes-píxeles, un punto de no retorno. Estas imágenes desmaterializadas —aglomeraciones estructuradas de píxeles— no se encarnan, no *contactan*. Esta característica de las imágenes de síntesis amenaza los regímenes mediales. Con ellas nos adentramos en una época hiper-medial. (Zúñiga 2015: 19).

El texto citado hace referencia a un cesar, cesar de la imagen tal y como la habíamos concebido previo a la explosión de la tecnología digital. Aquello que cesa tiene que ver con lo que le entregaba especificidad al trabajo con la imagen, sea en el ámbito de la pintura como en el ámbito de la imagen técnica fotográfica, nos movemos en el espacio de superficies contactadas, nos movemos en la dimensión del sustrato sensibilizado, nos movemos en el ámbito de un albergar sensible de las imágenes. Y cuando esta sensibilidad, dada por el contacto con la superficie de inscripción, se ha extinguido lo que nos aparece es la imagen en su dimensión digital, es decir, nos enfrentamos al aparecer descarnado de “las aglomeraciones estructuradas de píxeles”. Nos interesa esta idea de *lo descarnado*, de *lo que no contacta*, que vendría a ser lo propio de las imágenes digitales o píxeles: la reflexión de Zúñiga es tan lúcida como clara y la proponemos pensar en los márgenes de su propia formulación. Proponemos pensar aquello descarnado y eso que no contacta (en cualquier caso, la construcción visual digital) como un correlato poético-

estético de las dinámicas que estructuran la construcción subjetiva contemporánea; es decir, esta forma (visual) de aparecer lo digital es pensada aquí como una manifestación de época, la que sintetizando, de inmejorable forma, los modos de relacionarse los sujetos con lo visual-digital, están dando habida cuenta del carácter *descarnado* y *no contactado* que domina a los sujetos en el ámbito de la concepción acerca de lo que es una imagen y respecto de la función que a ella se le puede atribuir. De esta forma la idea de lo *descarnado* y *lo no contactado*, bien puede señalar, en una dirección similar a la que establece Zúñiga, la disposición receptiva de una subjetividad moldeada por la imaginación técnica de los aparatos, es decir, el análisis filosófico del cese del contacto y de la carnación propias del régimen de las imágenes pre-digitales, se comporta como un descriptor asertivo a la hora de intentar caracterizar el tipo de subjetividad que la imaginación técnica impone a los sujetos contemporáneos.

*Lo descarnado y lo no contactado* de la ITI bien puede servirnos para pensar en *lo descarnado* de sus efectos, potenciado por el agenciamiento psíquico masivo devenido de su característica de hiper-medio; nos posibilita también relacionarlo con la constante renuencia a *contactar* (la imagen) con aquella dimensión sensible (empática) del sujeto, la cual, progresivamente, se ausenta de manera creciente del contexto contemporáneo<sup>143</sup>.

Desaparecen las superficies contactadas también, en un doble sentido: no hay superficie que albergue a esta nueva manifestación visual digital: ella, ahora, brilla por luz propia, resulta de una luminiscencia auto-generada; solo hay pantallas, y en el líquido que las configura la inmaterialidad de la ITI flota sin tocar nada. No hay contacto material cuando hablamos de la ITI, y tampoco hay contactados por fuera de los márgenes espectacularizantes que la imagen configura hoy en día. La desmaterialización a la que se ha sometido la imagen en el contexto digital ha modificado su propia estructura ontológica y, además,

---

<sup>143</sup> Un ejemplo notable sobre este punto se puede encontrar en el capítulo 1 de la serie: "La red Oscura" dirigida por Peter Richardson, 2016.

cuestión tan notable como apremiante, ha modificado -incorporando aquello (antaño) marginal al régimen de producción de imágenes-, la dimensión ética con las se trafican las imágenes al interior del consumo contemporáneo tardocapitalista.

La época hiper-medial, nuestro tiempo en donde el medio digital ha colonizado y subyugado a los demás medios, también ha colonizado las formas en que los sujetos se relacionan con las imágenes que allí se producen: desde aquí el grado de afectación, de contacto (anímico) finalmente, no podrá superar el que impone el régimen visual espectacularizado del *exhibirlo todo*; en un mundo que ha devenido imagen parece no haber ya espacio para ningún velamiento relativo a las imágenes; nuestro cortinaje digital se ha abierto de manera irrefrenable.

Si para Aristóteles lo diáfano se comprende como aquella inmanencia que propicia el aparecer de lo ente, en el caso del aparecer digital, tal y como lo comprendemos aquí, estamos en presencia de una transparencia (diafaneidad) propia y particular, una que, autogenerándose de forma inacabable, se dispone ligera y veloz en el ámbito de la movilización interminable del intercambio informacional del que el mismo es fruto. En otras palabras, efectivamente el nuevo estatuto que impone la digitalización de las imágenes obliga a repensar la diafaneidad presente, de manera inédita al interior del contexto del aparecer digital.

Cada imagen digital existe en estado de apertura. Cada una de ellas configura un universo potencialmente ilimitado en sí mismo, pero al modo de mónadas que no se cierran sobre sí mismas, puesto que cada cual puede ser ensamblada con otras (como en un intercambio genético, o en una polinización genética), de manera que todas juntas, con su información transferible, forman parte de un *objeto continuo imposible*. Y este *continuo digital* del que hablamos constituye nuestro *nuevo diáfano*. (Zúñiga 2015: 20).

Continuidad auto-gestionada (y en parte, tal y como lo vemos con Flusser, auto-administrada), la diafaneidad digital se puede pensar como una suerte de aleph borgiano, en donde la confluencia de todos los puntos del universo han eclosionado a un nivel tan inédito como fantástico. Este nuevo punto de confluencia digital, nuestro desmaterializado aleph digital, opera estructurando imágenes que existen en su circulación -y nada más que en ella-, es decir, rehúyen debido a su propia naturaleza informacional, a la fijación sobre cualquier superficie de inscripción<sup>144</sup>, haciendo de la imagen una emergencia de *datos móviles*. Y es debido a esto que Zúñiga enfatiza que al referirnos en estos términos a las imágenes digitales nos encontramos frente a *apariciones* y *no espectros*: librados a la performatividad auto-generativa y máximamente distributiva de este tipo de imágenes, solo podemos constatar su extraño carácter de emergencia; ellas acontecen, se manifiestan, aparecen, guardando todas las apariencias posibles y no debiéndoles su dimensión formal a nadie más que a ellas mismas. Son apariciones que remiten a otras, que en última instancia terminarán por ser ellas mismas, en un jugueteo remisional tan abismal como desorientador; los espectros son otras cosas, unas distintas y distantes de las apariciones pues los primeros deben aquello que las segundas no; aquellos, resultan del carácter, más o menos residual, de una presencia que ha imprimido su pasar-del-tiempo-en-el-mundo; estás, las apariciones, poseen la virtud de existir sin la necesidad (imperativa para los espectros) de atestiguar nada más que su solo presente, su sola presencia no antecedida por nada.

---

<sup>144</sup> Esta dimensión elusiva de la imagen digital, respecto a la posibilidad de fijación sobre cualquier superficie, está dada por el carácter móvil de las imágenes que antes hemos mencionado; también, aportan a esta idea, la “voluntad” hiperconectiva del propio medio digital. Sin embargo, la idea de la no fijación de la imagen a cualquier superficie de inscripción, se tensiona al momento de concebir, en términos imprenteros, al aparato psíquico: no resulta inverosímil comprender a la mneme como aquella superficie de inscripción que, siendo hiper-retentiva, es capaz de fijar sobre sí “absolutamente todo” -de un modo total y absolutamente des-jerarquizado-; así, el reino exponencialmente dinámico y móvil, vibratorio y lumínico de la imagen digital, tendría una superficie de inscripción tan inagotable como inmediata, reconocida como una de las partes fundamentales de la dimensión psíquica del sujeto. El punto pareciera ser que, no obstante, el precio de la fijación absoluta es una actualización (de lo archivado) tan enigmática como azarosa, escapándose, perpetuamente a la voluntad del sujeto que, poseyendo cierta información, será incapaz de operar (conscientemente) con ella.



Es este infinito jugueteo remisional arriba señalado el que nos permite desplazar la reflexión hacia el ámbito político del régimen escópico, articulado en relación con el aparecer digital. Puesto que el carácter remisional de este aparecer también puede servir para pensar el propio estatuto remisional de la lógica o lenguaje digital, es que nos parece adecuado señalar la irrefrenable multi-conexión de todos los medios entre sí, o, mejor dicho, la orientación programática de los diversos medios informacionales, comunicacionales, etc, al régimen de producción digital, al modo de conexión de los aparatos con el mundo. La posibilidad de aunar todos los medios tras el medio digital, resulta ser un dato evidenciable cada vez que descargamos o compartimos música, video, imágenes, texto, etc, formateado en clave digital. Esto es lo que habilita a pensar la remisión absoluta de los medios al medio digital.

Según hemos visto más arriba, la lógica de los aparatos estructura nuestra forma de ver y habitar el mundo. Diremos que esta lógica de funcionamiento de los aparatos, ha logrado permear nuestra propia lógica de funcionamiento, develándola como terreno eminentemente devenido del contexto (en este caso mediático) en el que se despliega:

Nosotros, los habitantes del universo fotográfico, estamos acostumbrados a estas fotografías, nos hemos habituado tanto a ellas que ni siquiera advertimos su presencia en derredor nuestro: el hábito las oculta. (Flusser 1990: 61).

Las imágenes articulan el modo de relacionarse el sujeto con su entorno. Las imágenes a las que hace alusión Flusser tienen que ver con aquellas que provienen de la redundancia programada de los aparatos, es decir, imágenes que actúan como realización (esperable) de las virtualidades contenidas en algún programa. Lo interesante de esta reflexión tiene que ver con el grado de afectación en el sujeto que hace devenir una subjetividad desafectada. Esto pues según el argumento flusseriano, la profusión de imágenes resultantes del

operar de los aparatos -la realización de las virtualidades programáticas-, debido a su carácter hiperpresencial, tienen la virtud de penetrar *“a través de nuestros ojos y de nuestra conciencia hasta las regiones subliminales sin que de hecho nos demos cuenta. No obstante, la contaminación visual funciona en esas regiones y programa nuestra conducta”* (Flusser 1990: 62). Esta característica horadante de las imágenes generadas por el aparato fotográfico, cuestión que ha sido de suma relevancia para este desarrollo, articula, modula, estructura, las formas y los modelos desde donde la subjetividad elabora puntos de referencia que sirven de orientación en el mundo. No solo eso, estas imágenes estructuran los esquemas mentales que terminan definiendo las formas y modos en como el sujeto se mueve al interior del mundo que a su vez es dominado por estas mismas imágenes.

Como lo que nos interesa es indagar respecto de la influencia que el PID, con su profusión exponencial de aparatos, tiene respecto de la conformación subjetiva tardomoderna, es que debemos reflexionar sobre el grado de imbricación que el universo de aparatos digitales tiene al interior de un universo que ha sido configurado, precisamente, desde la lógica de lo digital. Obviamente la respuesta a esta interrogante está contenida en la propia pregunta, es decir, el grado de operatividad de los aparatos, y su grado de coherencia en sus modos de funcionar, están total y absolutamente alineados con la manera en cómo el universo digital se ha estructurado, alineado con sus urgencias e importancias, con sus premuras y demandas que lo constituyen como un universo de la inmediatez. En relación directa a nuestros intereses diremos que, al menos, las imágenes digitales aquí revisadas son las manifestaciones posibles (improbables en un caso, predecibles en el otro) del universo digital. En este ámbito de lo impredecible -el caso de las imágenes provenientes del campo del Arte contemporáneo aquí revisadas- se jugaría cierta estrategia crítica al ordenamiento maquínico-programático desplegados por los programas que sustentan a los aparatos digitales, es decir, la concreción de la posibilidad de maniobrar en una suerte de margen al programa establecido. Mientras tanto, en el ámbito de lo predecible -el caso

de las imágenes revisadas provenientes de las redes sociales- lo que sucedería es la conexión directa entre lo que el programa espera -como caudal de datos operacionales que contribuyan al mejoramiento de las performances de los aparatos- y lo que recibe. Suerte de retroalimentación para mejorar, de manera constante y sostenida, el funcionamiento (automático) y la sofisticación con la que se despliega la tecnología contenida en los diversos aparatos digitales. De esta forma la atención crítica que subyace a esta investigación tiene que ver con el funcionamiento de los aparatos, y como esto, realizando la virtualidad contenida en ellos -que viene a ser, en términos amplios, las imágenes a la que nos enfrentamos-, configura un tipo de usuario masificado que se “organiza” espectacularmente, como funcionario disciplinado de las potencialidades esperables que el programa impone a través de los aparatos.

Según lo anterior la configuración subjetiva devenida del funcionamiento de los aparatos que operan en el universo de lo digital expone un completo grado de sujeción a las virtualidades contenidas en el programa. Mejor, el sujeto contemporáneo deviene funcionario de las lógicas de operación contenidas en los aparatos digitales. Estamos, sin embargo, frente a un tipo de funcionario particular, *uno que nunca deja de serlo*. Esta incapacidad de abandonar su “puesto de trabajo” -que en realidad es más una condición de juego- es tal, debido a que el sujeto asegura su posición por su condición de usuario. Está sujeto a ciertas dinámicas de percepción que proviniendo de los aparatos han terminado siendo el modo en que el sujeto percibe el mundo que habita. El modo de percibir de los aparatos en el entorno digital es maquinal, es decir, es un modo que no considera la “escala humana”. Siendo el producto del ingenio del hombre, el aparato construye un entorno - en el momento de registrarlo- adecuado al cálculo binario de posibilidades. El funcionario al que nos referimos ha sido permeado por este modo diferente-al-humano de percibir. Más arriba en este texto hemos referido a la idea de que, lo que conocemos como revolución digital, en realidad es la revolución del mundo y del sujeto. Quizás una de las consecuencias más notorias de esta

revolución, sea la necesidad de re-conceptualizar la noción de lo meramente humano y considerar, de manera forzosa, por ejemplo, los modos de percepción de los aparatos. Esta cuestión de manera decidida transforma la experiencia del sujeto. Nos encontramos tentados a decir que la vacía, sin embargo, diremos que la re-configura. Esta reconfiguración es extensible a los más diversos fenómenos de la cultura contemporánea, entre ellos el fenómeno de la imagen en el contexto digital.

Es así como en el caudal de imágenes que cotidianamente inundan la red por medio de las redes sociales, no es difícil hallar algunas que contravengan ciertos parámetros de “decoro visual”, que excedan cierto rango de “lo visible”, o que sobrepasen cierto “enquadre ético”; sin embargo, tales consideraciones resultan inoperantes en el universo de la operatividad máxima que configura a lo digital. Tales consideraciones no encuentran un universo de significación adecuado para su funcionamiento, puesto que el universo -de lo posible y lo aceptable- ha cambiado. Así, aquellas consideraciones que presuntamente sintetizaban el coeficiente irreductible de lo humano comparecen como obsoletas, no-funcionales, al interior del universo de la síntesis digital. El parámetro del “decoro visual” no tiene sentido al interior de un programa en donde lo visual es una (entre otras) formas de manifestarse lo binario: el mundo ha sido transcrita a código, constituyendo un universo tan fluido como des-jerarquizado, al interior del cual todo puede comparecer como una imagen. Siendo esto así, el rango de “lo visible” paradójicamente ha terminado por desaparecer a manos de su desmedida (para la escala humana) omnipresencia: “lo visible” es uno de los modos de aparecer del código, tan intercambiable e interminable como “lo sonoro”, por ejemplo. Una vez que el mundo se ha codificado y ha ingresado en el universo de lo digital, “lo visible” ha estallado hasta contaminar, con sus interminables esquirlas, el universo de sentido de la tardomodernidad. Dicho esto, la problemática ética comparece como un terreno del todo ajeno al universo que referimos y habitamos. ¿Qué tipo de comportamiento ético resulta exigible al funcionario del universo digital? ¿acaso resulta razonable demandar del hombre un modo de administración y

gestión de la información tal y como lo hacemos a cualquier aparato digital? ¿qué nos habilita entonces para demandar eticidad hacia los programas de los que devienen tales o cuales aparatos? El aparato y su funcionario pueden encuadrar, de manera automática, todo lo que a la lógica del programa fotográfico resulte capturable. Al no excluir nada de este inmenso campo de visión, el “encuadre ético” emerge como una excentricidad propia de “otros tiempos”, una suerte de voluntad abortiva que se estaría negando a realizar las virtualidades del programa fotográfico habilitadas por el aparato digital. El grado de automatismo de los aparatos es tal, que en la actualidad han excluido por completo al hombre: estos solo los controlan siendo administrados, en su ver y sentir por los programas de los aparatos<sup>145</sup>.

Es de esta manera en cómo podemos proponer una forma de comprensión frente a la transformación de la experiencia del dolor, del sufrimiento y de la afectación, que recorre el inabarcable universo de imágenes que circula en la red, particularmente, al interior de ciertas redes sociales, en especial Facebook e Instagram. Si la red alberga imágenes “desafectadas”, es decir, imágenes en donde queda claro el “espléndido trabajo” del funcionario del programa fotográfico, es debido a la integración de las retículas de simplificación de los fenómenos que sostienen el funcionamiento de los aparatos. Es a costa de dejar fuera la espesura de la dimensión problemática del pensamiento humano, las detenciones emotivas frente al suceso, e incluso, la simple identificación con el dolor del otro, que los aparatos nos demandan la realización de la mayor cantidad de sus potencialidades programáticas. El modo de enfrentar el mundo que tienen los aparatos, a pesar de ser el resultado de elaboradísimos procesos tecnológicos, tan refinados como interminables, sin embargo, reduce, simplifica y aliviana el modo de percibir

---

<sup>145</sup> Durante la escritura de la parte final de este texto, debido a la premura del tiempo, incurrí en reiteradas “distracciones ortográficas” que el propio programa de redacción de texto se ocupó de enmendar. No solo eso, sino que en no pocas ocasiones, el programa me sugiere cambio de palabras para continuar la coherencia interna de la escritura. Un ejemplo “a la mano” del automatismo, y de la confianza que en él depositamos como sujetos de la tecnología.

del hombre anterior a la irrupción del aparato fotográfico. Así, la subjetividad moderna ha debido lidiar con una progresiva estrategia de adelgazamiento integral, resultante de la incursión de la trama fotográfica dentro de una hipotética historia de la percepción: el problema para nosotros podría resumirse en este punto, en el grado de comunión que el modo de registrar el mundo, propio de los aparatos, ha terminado constituyéndose en la forma de ver el mundo que tiene el sujeto. Por esto es “tan registrable y digna”, la grabación de un suicidio como el registro de un cumpleaños; tan fotografiable la nueva mascota que llega a la familia, como el cuerpo muerto de un niño sirio ahogado en el mar; Por esto nos es lícito fotografiarnos con un delfín hasta matarlo. Debido a esto es que nos fotografiamos posando frente a un incendio urbano o forestal, tal y como lo haríamos frente a un fondo natural montañoso.



Imagen 21.- Aylan Kurdi, “niño sirio”, 2015.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Fuente de la Imagen: <http://www.abc.es/medios/20150903/abci-foto-nino-siria-201509031229.html>



Imagen 22.- Selfiés con delfín, Buenos Aires, 2016.<sup>147</sup>

Las imágenes en este contexto resultan ser una afirmación existencial: afirman que nuestra existencia se mueve más allá de las instancias dolientes y sufrientes. Hemos devenido, gracias al despliegue de los programas y aparatos digitales, sujetos convencidos a nivel de economía psíquica, de nuestro rol de funcionarios, siempre dispuestos a realizar la virtualidad programática con la que medimos el mundo que habitamos.

---

<sup>147</sup> Fuente de la Imagen: <https://www.lmneuquen.com/polemica-las-selfies-un-delfin-la-costa-n504160>.

### 7.3- Sujeto inmunizado/ digitalización del ego postmoderno.

¿Qué subjetividad es la que contiene a este sujeto-funcionario del que hablamos? Diremos, es la subjetividad capaz de funcionar en el universo de lo digital, ese universo que no concibe existencia alguna alejada del funcionamiento programático del que ya hemos hablado. Es entonces una subjetividad tal, que engarza de buena manera con las lógicas que hasta aquí hemos descrito y analizado, y que tiene relación con una estructura de sujeto que comparece aquí como des-afectado. Esta des-afección resulta ser finalmente el modo de “conectarse” del sujeto con su contexto, cuestión que circula en el ámbito de la paradoja al caer en la cuenta de que dicha relación, responde solo a las exigencias impuestas desde la órbita de lo digital. Esta conexión desafectada (suerte de oxímoron tardomoderno) es la forma relacional impuesta por los aparatos digitales para su adecuado despliegue. Es por decirlo de otra manera, el modo usual (y único) que tienen los aparatos de establecer “cercanía” con el contexto, que no resulta ser más que una meseta infinita de datos y códigos dispuestos para ser anexados al programa que corresponda. Vale decir aquí que esta operación se realiza de manera automática, siguiendo la voluntad con la que los propios aparatos fueron producidos, esta es, realizar las actividades al margen de la intervención humana.

Podremos comprender entonces que la subjetividad de la que hablamos se realiza en un sujeto tardomoderno particular. Hemos decidido aquí, siguiendo la reflexión de Rodrigo Zúñiga, conceptualizarlo bajo los parámetros de la inmunización: un sujeto capaz de regimentarse tras la eficacia y operatividad del aparato, contemplando, espectacularmente (tal y como lo pensara Debord) el desastre y el dolor bajo la luz de la imagen digital. Este sujeto podría ser comprendido también como una actualización del sujeto futurista de Marinetti, aquel capaz de “gozar con el espectáculo de la



destrucción”<sup>148</sup>, solo que ahora, aquella forma de concebir la relación con el contexto ha pasado de vanguardista a común. La transformación de la experiencia, virtud del devenir procesual de los aparatos, ha producido a un usuario *ad-hoc* a la rapidez, fluidez y versatilidad propia del “tiempo digital”: un sujeto-funcionario tramado en su mirar, por la grilla binaria sustentada por el PID del contexto contemporáneo. Un sujeto inmune al dolor que pareciera utilizar el aparato de captura como una suerte de escudo que lo libra de afectarse respecto de aquello que contempla; escudo innecesario o accesorio, si es que concordamos con que dicha función protectora ya ha sido introyectada en la estructura psíquica del sujeto, permitiéndole asistir sin dolor, ni temor a la imagen (compartida) de la tragedia y el desastre. Con el estallido de lo digital referido a los aparatos que producen (entre otras cosas) imágenes, asistimos a la clausura de un ordenamiento simbólico ligado al ver y el experimentar; luego de este cierre la emergencia del sujeto inmunizado, entendido como funcionario del PID, asoma como el estadio general de las formas contemporáneas de relacionarse el sujeto con el mundo y con el otro. Otredad que como se intuirá, ya ha sido anexada al banco de imágenes dispuesta para edición mediante el uso de los más diversos aparatos. Otredad que se ha re-significado bajo la noción de apariencia en el contexto digital.

Con todo lo anterior este sujeto-funcionario inmunizado, capaz de consumir espectacularmente, por ejemplo, imágenes del desastre, es movilizado por algún interés particular al momento de decidir aparecer en la pantalla del aparato. ¿qué moviliza al sujeto para realizar, incesantemente, las virtualidades contenidas en el programa materializadas en el funcionamiento del aparato?, ¿qué tienen en común las “selfies” analizadas en este trabajo?

---

<sup>148</sup> Tal y como se plantea en el noveno punto del manifiesto: “Queremos glorificar la guerra - única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las ideas por las cuales se muere y el desprecio por la mujer”. Publicado en 1909, en la primera plana de Le Figaro, no es difícil caer en la cuenta de la necesidad implícita que subyace al discurso; la posibilidad de glorificar la guerra alberga, según y como lo comprendemos acá, la invariabilidad del goce (estético) frente a la destrucción, cuestión solo realizable, debido a la afirmación decidida de la existencia del margen de distanciamiento habilitante para desplegar el goce, es decir, la configuración de un espacio anestesiado sensorialmente.

En su mayoría estas fotografías comparten el hecho de ser resultados esperados del funcionamiento del aparato teléfono inteligente; esto lejos de ser un dato menor, nos hace volver al camino en donde la imagen digital es la realización del potencial contenido en la caja negra del aparato, un resultado anticipable de un funcionamiento que ignoramos, pero que, sin embargo, sabemos operar. El otro punto de conexión y para nosotros en este momento del desarrollo, de la mayor importancia, tiene que ver con aquello que no estando en el aparato se anuncia como resultado de este: lo que se presenta en esta serie de imágenes digitales predecibles, es el intento, más o menos desesperado de aparecer como individuo al interior del “mundo de las redes sociales”, este mundo que lejos de lo que se cree en relación a su atomización y desligamiento del mundo exterior, conforman una manifestación más de las variantes por las que circula, hoy en día, la noción de mundo que habitamos. Este intento por aparecer, por ser visible, obliga a pensar en el peso bajo el cual se sume la existencia contemporánea de buena parte de la población mundial: la “necesidad” de tener que lidiar con el fantasma de la desaparición, con el fantasma del anonimato, impuesto por las lógicas de funcionamiento del metaprograma económico. Lo paradójico es que la posibilidad de vencer esta amenaza de la desaparición proviene de uno de los programas que articulan la cotidianidad más inmediata: el programa fotográfico que funciona a la base de la organizatividad de las redes sociales digitales permite aparecer al interior del espacio social de las formas más insólitas imaginables, esto producto, como ya se ha dicho, de la virtud de la revolución digital de hacer estallar el fenómeno de la imagen a escala planetaria.

Pero ¿qué es aquello que aparece en el aparecer que aquí referimos?, mejor, ¿qué encuentra el sujeto en la captura o elaboración de aquella imagen lograda? Diremos que el sujeto encuentra aquello que configura su propio modo de percepción, es decir, lo que resulta de esta búsqueda es la

emergencia notable de una (auto)imagen, manifestación particular del narcisismo<sup>149</sup> secundario contemporáneo que más arriba hemos referido<sup>150</sup>.

Siguiendo con esta línea reflexiva, Gilles Lipovetsky, en “*La era del Vacío*” (2006), señala el sentido de pensar al sujeto postmoderno desde la figura mitológica de narciso., y haciéndolo ingresar en la categoría de neo-narciso, la cual para Lipovetsky, además exhibe la traza de un sostenido alejamiento de la política. Este neo-narcisismo que caracterizaría al sujeto contemporáneo habitaría la constante de lo efímero, de lo inmediato, cuestión que señala una proximidad con la noción de sujeto estético, tal y como lo pensara Soren Kierkegaard. Para Lipovetsky, el sujeto neo-narciso solo está

---

<sup>149</sup> En este nivel de la escritura, nos resultará apropiado, acabar considerando cierta especificidad en relación con el concepto de narcisismo. Para esto proponemos tener en consideración, el modo en que Soren Kierkegaard anuncia el concepto en su distinción de los tres estadios que configuran la existencia del hombre, a saber, el estadio estético, el estadio ético y el estadio religioso. Debemos recordar que en Kierkegaard cada estadio emerge al interior de un ordenamiento jerárquico y que en la medida en que el hombre va madurando en su existencia, el estadio anterior queda superado (a la vez que asimilado) al avanzar hacia el estadio siguiente. Aquí estamos frente a un desarrollo progresivo y ascendente, que elimina y conserva aquello superado. Nos centraremos aquí en el estadio primario o estético, cuestión para la que, señalaremos el concepto de estética desde el cual está formulando sus reflexiones Kierkegaard; así, una definición de estética aparece en *Estética y ética en la formación de la personalidad*. (Nova, Bs. Aires, 1955): (...) *la estética en un hombre es aquello por lo cual ese hombre es, inmediatamente, lo que es; (...) el que vive en la estética, por la estética, de la estética y para la estética que hay en él, vive estéticamente* (Kierkegaard 1955: 35). Queremos enfatizar la idea de inmediatez, ligada a esta condición existencial estética; la entendemos como una instancia anterior a la mediación del ejercicio de la razón, es decir, hasta cierto punto, pre-reflexiva, una instancia cercana a la inocencia, momento antecesor a la emergencia de la posibilidad de libertad, que es la existencia perseguida por Kierkegaard. El hombre estético desarrolla su existencia determinado por la necesidad, y no por la libertad. Hablamos de instante pre-reflexivo, cuando en verdad debiésemos referirlo como un instante primario en el ejercicio de la reflexión; el sujeto estético en Kierkegaard es aquel que ha sido capaz de recortar(se) de del plano general, configurando una estructura identitaria yoica que, sin embargo, no está disponible a la transición, no está abierta a la transformación. Es decir, estamos frente a un yo eternamente válido, inamovible e inmutable; un yo absoluto, del lado del absoluto, que lo prefigura en sus elecciones, y lo determina siempre a elegir a lo absoluto que es, siempre, el mismo (como un yo de validez absoluta). Es de esta forma, como, en el estadio estético, el otro no alcanza a configurarse como posibilidad de existencia. En tanto que la identidad del sujeto estético es siempre idéntica a sí misma, pensamos en una posibilidad única, absoluta, que, en rigor, opera como negación de posibilidad, como negación o carencia de potencia (libre):

*Todo se detiene para él, como si hubiese llegado a la eternidad antes de tiempo. Cae en la contemplación, se mira a sí mismo fijamente, pero esa fijeza de la mirada no puede llenar el tiempo. Entonces descubre que el tiempo (...), es su pérdida; pide una forma perfecta de existencia y aquí, de nuevo, aparece la fatiga, la apatía, que semeja la lasitud que acompaña al goce. (...) ninguna fuerza puede sacarlo de sí mismo, excepto el tiempo, que tampoco puede, en verdad, sacarlo de sí mismo.* (Kierkegaard Ibidem: 104-5)

<sup>150</sup> Al respecto ver capítulo 4 de esta tesis.

interesado en habitar el presente; desentendiéndose, de cualquier noticia proveniente de la tradición o la historia, el neo-narciso solo vive para él haciendo naufragar la valoración moderna acerca del sentido histórico del desarrollo del hombre. Esta condición de absoluta autoreferencia y autoatención, se extrapola a la sociedad en pleno, al punto que para Lipovetsky se articula un narcisismo colectivo, el cual es comprendido como la manifestación de la desesperación con el que la sociedad contemporánea reacciona frente al sinsentido del futuro. El punto es que esta desesperación, se traduce, al mismo tiempo, en una inacción política generalizada. Frente a esta desesperación no emerge una actitud reflexiva ni crítica, en vez de eso, se manifiesta: (...) *una sorprendente ausencia de nihilismo trágico; aparece masivamente una apatía frívola, a pesar de las realidades catastróficas ampliamente exhibidas y comentadas por los mass media.* (Lipovetsky 2006: 52) Esta cuestión de la apatía puede comprenderse acá como una sustitución, al interior de la conducta neo-narcisista, del componente trágico del mundo que al disponerse en niveles de una enorme masificación (por la gran circulación de la imagen digitalizada), exhibe la tragedia como momento de consumo estético caracterizado, paradójicamente, como un acontecimiento profundamente indiferente. Nos encontramos así frente a una hiperbolización del yo (Villalba; n/p):

(...) el narcisismo representa esa liberación de la influencia del Otro, esa ruptura con el orden de la estandarización de los primeros tiempos de la “sociedad de consumo”. Licuación de la identidad rígida del Yo y suspensión del primado de la mirada del Otro, en cualquier caso, el narcisismo funciona fundamentalmente como agente del proceso de personalización. (Lipovetsky 2006: 58).

Aquella liberación de la influencia del Otro la proponemos comprender aquí como la transformación de la otredad en insumo para el goce del yo; estructura yoica que, tal y como lo hemos mencionado más arriba<sup>151</sup> ha devenido

---

<sup>151</sup> Ver punto 4.3 de esta tesis.

resultado de las operatorias conjugadas al interior del programa informático. De esta forma este neo-narcisismo al que apuntamos aquí funciona como un agente de personalización, comprendiendo que la matriz originante de este verdadero proceso de individuación, al menos en parte, no proviene de la órbita humana modernamente entendida. Es decir, la licuefacción de la rigidez identitaria del yo se articula como un proceso generado por las dinámicas relaciones suscitadas por el despliegue planetario de los aparatos tecnológicos-digitales, que soportan la organizatividad del programa-informático que hemos referido.

Esta nueva fluidez que acompaña los procesos de articulación del yo, es comprendida como una disposición de la subjetividad contemporánea, que le otorga una jerarquía de primer orden al estatuto de la actualidad, o mejor dicho, se relaciona con lo temporal desde una vereda intrascendente, es decir, arraiga los procesos de personalización, antes referidos, en el ámbito de la actualidad más completa, cuestión que puede leerse como el enfrentamiento de la subjetividad contemporánea a una existencia desprovista de sentido y de finalidad; puro presente escenificado en presencias virtuales que enmarcan el despliegue del sujeto neo-narciso contemporáneo. Este despliegue subjetivo orientado a la máxima atención de lo puramente actual, en tanto que intrascendente, evidencia una de las características fundamentales, para nosotros, que permiten comprender las instancias de no-reconocimiento (con otro) que fundan las bases del yo tardo-moderno: decimos que el neo-narciso contemporáneo habita un estado en donde la emergencia de los conflictos y antagonismos, han sido sustituidos por la eficacia de la adaptabilidad; un tiempo en donde la figura del disenso se anuncia como extemporánea, y tanto militancias como sentimientos colectivos se articulan como huellas de un momento anterior, o bien como manifestaciones especulares en el presente que no alcanzan el volumen necesario para la cohesión política: el neo-narciso incapaz de sentir, habita de este modo en el vacío emotivo -Villalba-, existe según las reglas del no-conflicto y se moviliza dentro del marco de des-substancialización que puede ser percibida, tal y como lo piensa Lipovetsky,

como una verdadera estrategia del vacío. Así, el neo-narciso devenido del imperio de las lógicas programáticas tecnológicas-digitales, también es comprendido como un funcionario al servicio de las estrategias del vacío actual.

Este neo-narciso que se despliega en el ámbito relacional de la inter-individualidad, incapaz de afectarse y por lo tanto de sentir (al menos en el sentido moderno), sin embargo, permanecería en la esfera del deseo articulado por la existencia de otro, otro que, en nuestro caso particular, se erige como la multiplicidad programática tecnológico-digital que proporciona el reconocimiento social perseguido por el neo-narciso. De este modo nos encontramos con un neo-narciso tan solitario como bien programado, tan insensible como estimulado, tan des-vinculado como hiperconectado.

¿Cómo reflexionar el fenómeno aludido desde un espesor estético? ¿cómo considerar el estatuto neo-narcisista de la subjetividad contemporánea, mediada por las operaciones de los aparatos que despliegan la lógica del programa tecnológico-digital, en términos de una problemática estético-filosófica? En el fenómeno que hemos venido revisando, existe un elemento que se anuncia como fundamental a la hora de pensar las tecno-imágenes y los efectos por ellas suscitados en la configuración de cierta subjetividad contemporánea: ese elemento es la luz, entendida como aquello que está presente de manera variable, tanto en el proceso de producción, circulación y consumo de las apariciones aquí referidas; es la luz, mejor dicho, la reflexión por ella suscitada, la que nos puede ayudar para realizar una configuración estética del tipo de subjetividad particular al cual hemos hecho alusión aquí. La cuestión será entonces pensar la condición problemática del neo-narciso devenido de la operatividad del programa tecnológico-digital, a partir del fenómeno de la luz, entendida ésta, al menos en una doble acepción.

#### 7.4.- Seres de Luz: de la inmaterialidad a la anestesia.

Bajo esta idea, *seres de Luz*<sup>152</sup>, intentamos darle un sentido crítico a la particularidad del proceso de configuración subjetiva que se ha ido señalando a lo largo de este desarrollo. Este sentido quiere hacer aparecer, al menos, dos direcciones posibles en su entendimiento: la primera de esas direcciones

---

<sup>152</sup> En conversación con Udo Witto, se deslizo esta idea: las subjetividades a las que nos referimos son seres de luz, es decir, y considerando la impronta teológica del lenguaje utilizado, son seres que están más allá del dolor. Esta subjetividad a la que nos referimos está atravesada por el funcionamiento de múltiples dispositivos tecnológicos que exponen la dimensión digital como cotidianidad; tenemos una transformación de lo cotidiano, una redefinición de aquello que es digno de ser capturado en imagen, exhibido y dado a circulación. Nos encontramos en el imperio de la I.D, en donde el mayor de los valores es su circulación.

Estos seres de luz guardan relación con el símbolo que exhibe el trabajo de Loretta Lux: son existencias que se ubican en un más allá del ordenamiento simbólico tradicional. Se fotografía cualquier cosa que resulte interesante, se presiona, se archiva, se publica y se elimina, cualquier imagen sin responder a jerarquización alguna. Es más, diremos que, bajo la frase de que el mundo se ha tornado imagen, en el orden de la explosión digital, la actividad humana comparece como una instancia imaginal, lo que invita a pensar en la homogeneización de la experiencia cotidiana y su consiguiente adelgazamiento (ético, moral, político, etc.) en favor de su aparición bajo el estatuto de la imagen contemporánea. Buena cuenta de esto lo dan las diversas redes sociales que existen en la actualidad (principalmente Facebook, Instagram, twitter). En el caso de las imágenes aquí referidas, nos encontramos frente a usuarios tecnologizados que están en condiciones de relacionarse con el contexto, con el entorno, de un modo particular, diremos inédito. Esta condición de particularidad está dando cuenta de los modos en cómo la revolución tecnológica ha hecho variar las formas de subjetivación actuales, ha modulado, de manera extraordinaria, los esquemas mentales de los sujetos contemporáneos, hasta instalarlos en territorios de receptividad estéticos nunca vistos. Cuando todo es imagen, la imagen misma parece desaparecer en el trafago cotidiano que, a su vez, ha devenido imagen espectacular.

Ahora bien esta condición lumínica es posible de relacionarla con el fenómeno del aparecer digital de la imagen, al menos en una doble instancia: primero, en rigor, las apariciones figurativas del trabajo de Lux, son modulaciones de la dimensión lumínica de la pantalla; precisamente esta característica le proporcionan un índice de licuefacción (propio de la superficie líquida de la pantalla) que asegura el hecho de que estamos frente a existencias inmateriales, que son soportadas por las frías superficies del hardware utilizado; son existencias sin carne, sin cuerpo, por lo tanto, y al margen de que lo se retrate sea la niñitud, estamos frente a imágenes que han capturado el estado de infancia de manera perpetua, debido a la inexistencia de una corporalidad capaz de actuar como superficie de registro del paso del tiempo; en segundo lugar, esta condición lumínica a la que nos referimos posee su correlato en las imágenes que, no trabajando desde la órbita del arte, utilizan las virtudes masificadoras de la dimensión digital de la imagen. Aquí también estamos frente a “seres de luz”, no en el sentido estricto del primer ejemplo, sino más bien por el hecho de ubicarse a distancia respecto de cualquier instancia doliente; son sujetos que están más allá del dolor, o por que carezcan de cuerpo, sino que, debido a que, cierta dimensión sensorial pervive en ellos pero de modo atrofiado, silenciado; nos encontramos con subjetividades anestesiadas, no por la escasez de ejercitación receptiva frente a eventos desastrosos o dolorosos, sino más bien por lo contrario, es decir, nos encontramos frente a una atrofia resultante de la excesiva presentación de la tragedia, del horror en la modalidad de imágenes circulantes por la red. Es una anestesia mucho más cercana al acostumbamiento, a la cotidianidad del horror, que a otra cosa.

está tramada por el influjo cristiano, precisamente aquella noticia relacionada con el acontecimiento, tan enigmático como fabuloso, de la resurrección de Cristo; en este acontecimiento los primeros momentos de la resurrección del cuerpo, lo presentan como una pura superficie que despidе una luminosidad inédita; es la luz de una triunfal operación sobre el índice de la muerte. Jesús venciendo la inevitabilidad propia de lo humano, transmuta en un ser de luz que se sitúa en un más allá del dolor. Este situarse más allá del dolor es al tiempo un instalarse en el ámbito de lo que trasciende, ante todo, al propio cuerpo de ahí su condición antipática; sin embargo, el mito cristiano no obliga a que, en este proceso de transmutación, el carácter corpóreo del cordero sacrificial se extinga, sino que Jesús, al ser resucitado, se manifiesta en una dimensión corporal tal que cualquier distancia con sus discípulos incrédulos queda sepultada. Así el ámbito de la trascendencia en este punto del mito resulta paradójal, toda vez que estamos frente a una instancia que se resta de la instancia sensible, sin que, para esto, sea requisito la extinción del cuerpo. Estamos frente a un cuerpo que habiendo padecido los límites de la sensibilidad humana (en este punto podemos decir que, en el caso de Cristo, estamos frente al icono del cuerpo mortificado, martirizado) los ha trascendido por gracia divina. En todo caso la fulguración corporal señalada aquí opera también como el indicio de un tránsito humano, atravesado por la experimentación dolorosa, patética, de la existencia misma del cuerpo; es superficie altamente informada, un cuerpo que luce los rasgos de la experiencia sensible y es solo luego de aquello, que esta superficie sensible se trasciende como instancia que se ha sobrepuesto (con apoyo divino) a su propia definición. El caso del cuerpo de Cristo resucitado es tan problemático como complejo al exponer y anunciar la posibilidad de existencia de un cuerpo que “ha superado” su propia disposición sensible con el hecho de vencer a la muerte, configurando así una corporalidad que es puro presente, habiendo escapado a la potencialidad desintegradora del pasado e instalándose a



resguardo de la inevitabilidad del futuro<sup>153</sup>. Extraña materialidad la del cuerpo del Cristo que habita en un mundo como al interior de un bucle espacio temporal; cuerpo no corrompible que, aunque existente al interior del mundo sensible, siempre se ubica en un más allá y descansa en el paraje de lo inexpugnable, como cuerpo exonerado de la única obligación humana irrecusable que viene a ser la muerte.

Una segunda dirección posible y que proporciona el vector capaz de sintetizar de mejor manera parte importante de la hipótesis de este trabajo, lo constituye la comprensión de que aquellos seres de Luz serían una de las formas en como comprender el desarrollo de la subjetividad contemporánea, sobre todo aquella que ha sido configurada en directa relación con las modulaciones operadas por los aparatos tecnológicos-digitales. Así los sujetos que hemos caracterizado como funcionarios inmunizados, como así también neo-narcisos contemporáneos, que operan en la alimentación exponencial del aparato fotográfico ampliado, ingresarían bajo esta nueva categoría de *seres de luz*, la cual persigue proporcionar una comprensión crítica del fenómeno atendiendo a la problematicidad intrínseca que las transformaciones productivas imponen a la constitución el sujeto.

Decimos que la proliferación de aparatos tecnológicos-digitales han transformado el modo en cómo los sujetos se relacionan entre ellos y como se relacionan e interactúan con el mundo; decimos también que debido a esta proliferación de aparatos, se ha masificado, como nunca antes en la historia, la preponderancia de la imagen, tanto que el propio mundo, con sus más diversas manifestaciones, es consumido tal y como si fuera una imagen: esto último debe ser considerado pues, de un lado, habitamos distanciadamente el mundo, es decir, nos movemos por el mundo des-afectadamente; en segundo lugar la profusión de imágenes antes referida, ha provocado un dramático

---

<sup>153</sup> Al respecto ver: Witto, Sergio. *Cuerpo glorioso y economía digital [a propósito de un libro de Jean-Luc Nancy]*. En Revista de teoría del Arte, Fac. de Arte. U. de Chile. Santiago, 2015. P93-109.

adelgazamiento del espesor empático que modernamente había caracterizado al sujeto. En parte sobre este punto nos hemos detenido en el apartado anterior. Esto último tal y como se vislumbra en *La sociedad del espectáculo*, es a su vez, el efecto o resultado de la evolución abismal de las economías capitalistas, reflejándose el imperio de las imágenes como el producto suntuoso de un modelo que ha trasladado el valor (en el más amplio sentido del término) hacia el dominio del aparecer. De tal forma que los *sujetos neo-narcisos funcionarios del programa tecnológico-digital*, han aprendido a consumir el desastre y la tragedia desde la órbita de lo visual, en clave de espectáculo, anulando del régimen de la visualidad actual aquello que se resiste a su mostración.

Hemos mencionado anteriormente que este habitar en el ámbito de la apatía, puede ser comprendido como el resultado de operaciones remontables hasta las lógicas de agenciamiento del modelo actual: la desintegración de la figura de la comunidad (Bauman 1999) es uno de los resultados del desenvolvimiento de las fuerzas revolucionarias del capitalismo en su fase tardía, fenómeno que entre otras cuestiones bien relevantes, expone la caída de la posibilidad representativa (en términos políticos, por ejemplo), así como también el desvanecimiento de los lazos comunitarios propios de una etapa anterior de la línea evolutiva del modelo. La idea del creciente individualismo instalado en términos planetarios se articula así, como otra vía de entrada al fenómeno del neo-narcisismo aquí referido, toda vez que lo enfocamos desde una perspectiva distante pero bajo el mismo prisma: la hiperbolización del yo, como instancia de adaptabilidad a las lógicas de funcionamiento del modelo, explican la sostenida presencia de un ánimo no-conflictual; no existe conflicto, puesto que no hay disensos; no hay disensos, puesto que no existen posturas, en último término políticas, que aspiren a arribar a alguna trascendencia posible; el imperio de lo probable ha sido colonizado por la efectividad del programa tecnológico-digital, y el funcionario (Flusser 1990) neo-narciso, se presenta como el operario fundamental al servicio de las estrategias del vacío (Lipovetsky 2006).

Aquellas subjetividades tecnologizadas, desafectadas y diremos ahora, lumínicas, son capaces de relacionarse con el dolor desde una dimensión estética masificada y que posee la característica diferenciadora de no admitir jerarquías morales, éticas o políticas de un orden simbólico previo. Subjetividades (re)articuladas en función de una lógica espectacular que privilegia la circulación de la imagen, instalado como espacio inédito en lo que a su espesor ético se refiere: la profusión de la imagen ha desdibujado los límites cambiantes de aquello que nos es lícito ver; mejor, en el sentido de que todo es visible, el sujeto contemporáneo produce, incesantemente, una distancia estética dispuesta para la emergencia del fenómeno manifestado como imagen. Allí donde la mayoría de lo circulante lo hace en modo de imagen, el sujeto habita al interior de un contexto moral y ético muy difuso.

Es en el contexto actual donde, dominado por un hipermedio (que subsume a los demás bajo su propio lenguaje y modo de funcionamiento), el reconocimiento se juega en el modo de aparecer digital de las imágenes tecnológicas que persiguen la existencia al interior de lo social. Si bien hablamos de un neo-narciso funcionario, tal y como lo hemos señalado más arriba, no debemos pensarlo como una existencia arraigada a alguna dinámica voluntarista tendiente al individualismo (y por añadidura al correlativo imperio de la no empatía), sino más bien proponemos pensar a este sujeto contemporáneo como el resultado de los procesos materiales de los cuales hemos venido dando cuenta hasta aquí. Pensamos en sujetos situados en el arco de lo transitivo, donde los polos del trayecto están marcados por la emergencia de la luz, en un punto, y por la dinámica de lo anestésico por el otro. Esta cuestión es relevante de considerar toda vez que la reconocemos como la síntesis adecuada de buena parte del argumento que hemos venido desarrollando hasta aquí. Mencionamos en un primer punto el carácter omnipresente del agente físico que es la luz, en todas y cada una de sus variantes manifestativas que, para efectos de esta investigación, han transitado desde la órbita de la fotografía analógica, hasta llegar a la circulación de lo hemos dado en llamar, imágenes tecnológicas-digitales, como

resultado o manifestación primordial del PID. Diremos que en ambos polos es posible constatar la existencia del agente físico aludido; al mismo tiempo hemos sindicado que una forma de señalar la diferencia entre ambos registros, pendientes de esta cuestión, bien puede confluir en un reflexionar en torno a los diversos modos de comparecencia de la luz, así como las diversas modalidades en que ésta se genera, circula y se reproduce. Así desde un punto de nuestra investigación, podríamos pensar la posibilidad de generar una suerte de revisión estética-filosófica acerca del tránsito comprendido entre la imagen fotográfica analógica y su devenir digital, cuestión que bien puede abordarse desde la reflexión de las modulaciones que configuran la emergencia de la luz; algo así como una historia reciente de la manifestación lumínica que íntimamente vinculada a las operaciones tecnológicas de los aparatos, nos proporcionaría un indicativo de las transformaciones acontecidas en el espacio abierto desde la modernidad hasta nuestros días. Valga esta digresión como indicación en torno a un posible trabajo futuro.

Situados en el contexto contemporáneo de circulación de ITI, llegados a este punto del desarrollo, nos interesa reflexionar acerca de las implicancias que a nivel de la constitución de sujeto tiene el modo de emergencia de la luz. Es decir, nos interesa pensar el grado de implicación que subyace entre dicho tipo de imágenes y la imposición de un modo particular ligado a su recepción. Frente a estas imágenes, como ya hemos sugerido anteriormente, nos enfrentamos a un modo particular y diferenciado de comparecencia de la luz; no reflejan luz pues la producen desde su interior, generan en vez de captar, iluminan en vez de ser iluminadas; en este sentido como en otros -que ya han sido señalados- estas manifestaciones lumínicas de naturaleza digital, conciernen al ámbito de la autonomía, en este caso, una autonomía lumínica. Incluso, es más, frente a estas apariciones la traza de su génesis es borroneada por los trazos de luz que en esto ocupan un lugar y un rol que es más bien estructural. Son apariciones que en su condición de posibilidad existencial no pueden desligarse de su dimensión lumínica autogenerada: son pura luz, donde el índice de pureza está siendo articulado desde el

funcionamiento de diversos aparatos. Estas apariciones son el resultado de articulaciones informáticas que sustentadas por los aparatos responden a la trama organizativa -sensible- del PID. Luz reflejada por múltiples pantallas que en el caso de la configuración de las imágenes, logra triturar el ámbito tradicional -moderno- de éstas mismas; son apariciones -estas imágenes tecnológicas-digitales- que proviniendo de un vacío informático –que es el producto paradójico del atiborramiento de elementos visuales al interior del continuo digital- logran iluminar una espacialidad que en un primer momento, se presenta como externalidad, pero que sin embargo acaba deviniendo una suerte de extensión del plano informático, administrado y gestionado, en lo relativo a lo sensible, por unas reglas adecuadas al aseguramiento de la fluidez del PID.

Esta extensión programática del continuo digital hacia lo que en un primer momento se percibe como externalidad, resulta en una suerte de integración y asimilación de las formas en que al interior de los diversos programas informáticos de los aparatos se gestionan los más diversos procesos operativos. Tal y como ya hemos señalado, frente a las producciones visuales ligadas a estos aparatos, el cálculo matemático expresado en el carácter impositivo del código binario, ha resuelto el establecimiento de una suerte de grilla digital, que ha sido asumida como la primerísima instancia de decodificación del entorno. Parte fundamental de la tesis aquí expuesta guarda relación con el estatuto no empático del sujeto contemporáneo en su modo de relacionarse con el mundo, cuestión íntimamente vinculada a las lógicas impositivas que acompañan los procesos digitales de producción y circulación de la ITI. En este sentido debemos comprender que el sujeto que hemos caracterizado como neo-narciso, manifiesta además una condición no-empática que hemos decidido comprenderla como una condición de anestesia constante. Ya nos hemos referido a parte de las consecuencias derivadas de la proliferación exponencial de las imágenes a las que aludimos aquí, sobre todo de aquellas que circulan de modo progresivo y constante al interior de las diversas redes sociales. La cuestión ahora es reflexionar acerca de la

vinculación que dichos efectos pudieran tener al momento de tratar de enlazarlos con la noción médica de anestesia.

Comprendida como el ausentamiento temporal de la dimensión sensitiva y de los indicadores de dolor en el cuerpo, la figura de la anestesia debemos vincularla, al interior de este desarrollo, a la problemática visual devenida del asunto que nos convoca: en este caso el flujo constante e interminable de ITI en donde es posible rastrear una estrategia de banalización del desastre, expondría al sujeto neo-narciso a una suerte de acostumbramiento a la emergencia de la imagen del desastre o la catástrofe, determinándolo como un usuario habituado a la estetización o espectacularización del horror, habilitado, a fuerza de costumbre, al consumo espectacular del desastre, cuestión que mediada por el uso masivo de aparatos digitales -pensado como una suerte de armaduras de inmunización-, lo instalaría en un franco proceso de distanciamiento (estético) respecto al dolor y al sufrimiento de otro, que figura ahora como fuente de goce tardomoderno ligado a la pulsión escópica contemporánea. Es este distanciamiento, el que reconocemos aquí como instancia posible de ser pensada en términos de un proceso de anestesiamiento, en donde, precisamente, el ámbito del dolor y de la afectación han quedado suspendidas hasta nuevo aviso. En este punto los aparatos que hemos mencionado al interior de todo nuestro desarrollo previo pueden ser entendidos como el instrumental desde el cual se administran los anestésicos; a su vez, esta sustancia inhibidora del dolor naturalmente puede ser analogizada por las diversas y múltiples imágenes descarnadas a las que nos hemos referido anteriormente<sup>154</sup>. Podemos pensar así, tanto el instrumental como la sustancia dosificada por el PID, que, a su vez, puede comprenderse de mejor forma como agente involucrado en una estrategia de inmunización operada (como lo pensara Flusser) por el Meta-programa económico. De esta forma el sujeto neo-narciso es concebido como el producto-usuario de una sostenida

---

<sup>154</sup> Ver punto 7.2 de esta tesis.

estrategia de inmunización basada en la circulación de ITI (anestésico), dispensadas por los diversos aparatos (instrumental), que confluyen en la generación de un modo de vinculación con el entorno que puede resumirse en la figura del sujeto constantemente anestesiado.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> A este respecto, habría que considerar si el estado de constante anestesiamiento referido, no ha devenido ya en una atrofia del espesor de los terminales de afectación del sujeto neo-narciso. Nosotros comprendemos que argumentalmente, la elección de la condición anestesiada hace confluir reminiscencias directas a la posibilidad de abandono de tal condición. En el caso del estado de atrofia -del sensorium, podríamos agregar- nos encontramos frente a la emergencia de un grado de dificultad mayor al momento de intentar abandonar tal estado. En cualquier caso, tanto en una como en la otra forma de conceptualizar el fenómeno, lo que nos interesa es señalar, algo así como el “apaciguamiento de la afectación del neo-narciso”, formulación que intenta indicar, en parte, el estado de desconexión del sujeto con el entorno y con el otro, elementos que contribuyen a la conformación de los parámetros existenciales de la tardo-modernidad, vinculados con la experiencia de una “vida vivida sin mayores sobresaltos.”

**Conclusión.**



¿Cuáles son las consecuencias que trae consigo la emergencia de los aparatos tecnológicos y de las imágenes que ellos producen, para la configuración de la subjetividad contemporánea? Esta cuestión es la que ha animado el grueso de este trabajo de investigación. Acera de sus diversas ramificaciones, sus diversas variantes y sus múltiples implicancias es que ha tratado este escrito. A fin de intentar asegurara el éxito de este esfuerzo, es que hemos propuesto un derrotero que ha perseguido enfatizar puntos de orientación que contribuyen en la configuración de un ámbito reflexivo acotado, principalmente, por el espectro (medido) de voces autorizadas sobre cuestiones de estética y filosofía, como así también por enunciaciones provenientes de la sociología y el psicoanálisis.

Hemos desplegado una estrategia de escritura que intenta construir un aparataje conceptual y un tono de enunciación más propio que prestado. Siendo conscientes del riesgo que esto implica, así como también de la cuota importante de dificultad que esto conlleva, lo que hemos desarrollado ingresa dentro de un discurso que pugna por certificarse en relación con la propiedad de lo novedoso. El ejercicio de escritura está plagado de estas trampas que en tanto que irremontables, aseguran el establecimiento de cuotas de deseo y anhelo que son considerados como el aliciente decisivo en la composición de un argumento doctoral.

Consideramos que una de las virtudes acerca de lo aquí expuesto, está dado por el índice relacional de los discursos que ha conformado el extenso argumento que concluimos.

¿Cómo relacionar aparatos-imagen-economía-sujeto? Ésta bien podría ser otra forma de sintetizar el núcleo argumental de este trabajo. Nos ha interesado indagar respecto de la imagen, partiendo de la base de que cuando lo hacemos, nos referimos a imágenes que son producidas por el funcionamiento de aparatos técnicos (en un primer momento) y tecnológicos-digitales (en la actualidad). De esta forma deberá comprenderse el recorrido conceptual aquí emprendido: desde el supuesto de que el desarrollo de una

matriz técnica/tecnológica (de los aparatos productores de imágenes) ha afectado la dimensión ontológica de la imagen, nos hemos dado a la tarea de revisar, uno de los postulados más sugerentes, complejos y problemáticos en torno a la teoría fotográfica analógica; es por esto que nuestro escrito se inicia con la reflexión en torno a las categorías de *studium* y *punctum* en Roland Barthes, pues reconocemos en ellos una hipótesis importante a la hora de preguntarse sobre el grado de afectación que la producción mecánica de la imagen, tiene en el propio concepto y, por sobre todo, en la relación del sujeto con aquella imagen. Así es como Barthes juega un papel estratégico en el orden de este argumento: permite evidenciar un modo de pensar el acontecer fotográfico en relación con la dimensión anímica del sujeto; además hemos recurrido a este despliegue reflexivo barthesiano, pues nos permite tensionar la idea nuclear del *punctum* con su despliegue teórico al interior del nuevo contexto de despliegue digital de la imagen. Construimos bajo esta lógica, la cuestión relativa acerca de la posibilidad de la emergencia de un “*punctum-digitalizado*”, conscientes de la condición de imposibilidad que el propio autor sostendría al respecto. Para nosotros ha sido una forma de actualizar críticamente y de vincular de manera problemática, parte del postulado barthesiano a nuestro contexto de trabajo.

El despliegue de este análisis inaugural comprendido como la particularidad existencial de la imagen, bajo el régimen de producción de las máquinas, nos ha llevado a pensar el grado de diferenciación que el concepto sostiene respecto de sus antecedentes más o menos directos: es por esto por lo que continuando con el argumento de nuestra investigación, emerge la reflexión de hitos fundamentales a la hora de concebir, de modo adecuado, las consideraciones necesarias que nos permitan comprender el estatuto antiguo y moderno de la imagen; precisamos en su momento, preguntar por la naturaleza de la especificidad de la imagen barthesiana, es decir, la especificidad de la imagen producida por aparatos, cuestión para la cual debimos interrogar acerca de la especificidad técnica (que deviene ontológica) que manifiestan las imágenes creadas por no por máquinas sino por maestros

hacedores de las mismas. Buscábamos establecer claras diferencias que acompañarán presunciones más o menos fundadas; nos interesaba entonces, dotar de espesor teórico presunciones intelectuales respecto al grado de diferencia aquí aludido. Así es como decidimos indagar respecto del concepto de imagen al interior del pensamiento clásico antiguo, remitiéndonos específicamente, a la noción de imagen en Platón, comprendida como el eídolon y su relación con el concepto de symplokén, además del concepto de lo diáfano en Aristóteles; con la exposición de estos tres planteamientos, confiamos en estructurar una panorámica general de las cercanías y tensiones que al interior del mundo antiguo se suscitan en torno al concepto de imagen. Hemos realizado este análisis a fin de utilizar estos postulados como potencia de tensión, que ubicaría en su extremo la emergencia de la ITI<sup>156</sup>. Lo hemos hecho de esta forma para arribar, mejor pertrechados teóricamente, al encuentro del surgimiento de una concepción moderna de imagen, cuestión para lo cual el argumento ha visitado la noción de imagen en Descartes, particularmente, la disquisición respecto de la imagen proveniente de los sueños, instancia en la que el filósofo reconoce cierta desorientación respecto a lo visualizado -en la imposibilidad de determinar “*de dónde venía ni adónde iba*”-. Nuevamente el recurso a Descartes se justifica en la emergencia de la posibilidad de actualización de este carácter desorientador, a la luz del fenómeno de manifestación de la ITI. Valgan estas aclaraciones -como justificación del nivel de profundización realizado en torno a estas problemáticas, para lo que hay que tener presente la condición operativa que estos tienen en esta tesis-.

Lo anterior ha sido desplegado como la antesala a una ruptura en torno a la imagen, que deviene fractura o reacomodo de las directrices dentro de las cuales se desenvuelve, tanto la imagen como la subjetividad: es recién luego

---

<sup>156</sup> En este punto del argumento, y en un ánimo de transparencia argumentativa, la sigla perseguía una precisión que sólo se alcanzará (siendo optimistas) hacia el final del escrito, en dónde, por diversas vías, se ha intentado enfatizar la condición de producto tecnológico que tendría esta “imagen digital”, consideración que anima la puesta en suspensión de su categoría ontológica moderna para dar paso a un tipo particularizado de manifestación de lo visual.

de este recorrido en dónde nos comenzamos a situar en el espacio caracterizado por la condición digital del aparecer (visual), es decir, es en este punto en donde la interrogación sobre la ITI comienza a recorrer la vía del cuestionamiento programático, iniciado por la interrogación respecto del estatuto de la imaginación, enfrentada a imágenes producidas por aparatos tecnológicos. Llegando a este punto, hemos formulado lo relevante de considerar, la “fuente de origen de la imagen”, a la hora de reflexionar en torno al estatuto funcional contemporáneo de la misma, es decir, reconocer dicho índice de procedencia como elemento irrenunciable de cualquier emprendimiento crítico y reflexivo, tendiente a exponer la derivación (contemporánea) del estatuto de la imagen. Desde aquí comprendemos que cualquier intento de reflexión estética, que tome por objeto la condición digital de la imagen, no puede desmarcarse de un pensamiento vinculado a la “naturaleza” del medio en el que se producen y circulan dichas imágenes. Así *una estética de la ITI* siempre debe comenzar en la indagación del medio que la produce al momento de propagarlas. Se trataría entonces de considerar, en la medida de su importancia, un ejercicio de reflexión arqueológica medial, a fin de hacer sostenible y suficientemente logrado, un programa analítico-estético-filosófico que indague sobre el decurso de la imagen en el contexto digital. Se trata de dar de manera definitiva, por superada la falsa creencia respecto a la neutralidad del medio, colocando, de manera poco certera, el peso de la relevancia en el ámbito del mensaje; hoy más que nunca y de forma históricamente inédita, nos enfrentamos a los efectos de la promulgación implícita de una verdadera política medial, instancia en donde el mensaje ha sido condicionado (cuando no, totalmente subsumido) por la lógica funcional del medio que lo configura al tiempo de realizarlo.

Lo último que hemos mencionado, la relevancia absoluta del medio por sobre el mensaje, es otra manera de comprender que el medio es el mensaje. En el horizonte en que nos movemos, nuestro tiempo-digitalizado, esta cuestión se presenta como una de la mayor importancia, toda vez que, bajo la operación de digitalización, el mundo mismo ha comparecido como instancia-

objeto disponible, es decir, abierto a dicho proceso. En este sentido nuestra investigación se ha detenido en la consideración de las implicaciones contenidas en dicho proceso de digitalización y la hemos señalado como la imposición omnipotente del medio digital sobre todos los demás medios que le antecedieron. Es el reconocimiento de la performance triunfal de un lenguaje particular (el matemático, el informático), el que en su despliegue ha logrado la asimilación, la decodificación y la recodificación necesarias para que hoy en día entendamos la primacía del medio digital en el orden de un hipermedio. Este hipermedio es la condición de necesidad para que el mundo aparezca, comprendiendo que este aparecer del mundo se retira del ámbito manifestativo del mundo modernamente entendido; si el aparecer del mundo (Heidegger) en modo de imagen es posible solo en la época moderna (tanto así que este modo de existencia se articula como inédita en la historia del hombre), en nuestro contexto de tardo-modernidad, el aparecer [de la imagen] se realiza con miras a lo absoluto en lo relativo al tornar disponible lo ente; si modernamente, para Heidegger, la imagen del mundo [el mundo moderno] mantenía zonas grisáceas, es decir, no suficientemente representadas (instancias propicia para la espera del surgimiento del caudal meditativo que desvelaría a lo ente su verdad [tornar representable]), en el contexto de la tardo-modernidad sencillamente no hay cabida para el matiz, no hay espacio para la gradualidad de los tonos grises, como no hay lugar que escape a la dinámica de representación binaria: asistimos en nuestro tiempo, al hito histórico desplegado por las máquinas, aparatos y sus programas en dónde el ámbito de lo irrepresentable se ha batido en una sostenida retirada, tornando disponible aquello que antaño permanecía en la lejanía trabajosa del meditar moderno. Es el desvelamiento del gris, su transposición en pura luminiscencia autogenerada por pantallas sostenidas por aparatos. Producto de un escudriñamiento absoluto y tan rotundo como inmediato, incluso la cifra inasimilable a la escala de pensamiento humano, comparece en la más próxima cercanía atribuida a una imagen; está ya no opera como señalamiento de un exterior material sino que como conformación de datos proveídos por el

programa informático, con lo que el estatuto de externalidad se expande en un más allá igualable a cero. La revolución tecnológica-digital, pensada en los términos que le conciernen a la problemática de la imagen, ha obrado una estrategia de conquista y colonización que ha dado como resultado la muy escasa posibilidad de comparecencia ante algo ubicado en el ámbito de lo no-disponible. Este proceso de inagotable e incesante representación, coronada por la exponencial fluctuación planetaria de la imagen en su dimensión digital, ha logrado traer a la presencia aquello anunciado por Heidegger como irrepresentable, precisamente por ausentarse, en su aparecer, al ámbito de la representación promovido por lo humano; la cuestión para nosotros consiste en destacar que este proceso de omni-representación bajo el que ingresa lo ente, ha sido suscitado por el despliegue tecnológico de los procesos de producción informática, movimientos que se propagan al margen de la exigencia de espera meditativa anunciada por Heidegger.

Cómo nuestro interés proviene del análisis acerca de la condición contemporánea de la imagen, post desarrollo de la lógica digital, no resultará del todo extraño para el lector, que el siguiente paso de esta investigación, haya tenido que ver con la reflexión sobre el grado de afectación particular que está dinámica de la imagen le imprime al desarrollo de los esquemas mentales de los sujetos contemporáneos, es decir, pensar en cómo la dimensión de lo inconsciente se ve alterada por el decurso tecnológico-digital de la imagen y sus usos. Y es en esta línea que hemos decidido incorporar algunos postulados centrales del discurso psicoanalítico, preocupándonos de señalar con la mayor precisión posible, la característica tangencial del acercamiento. Remitimos a parte del corpus teórico freudiano, y a las derivaciones lacanianas del mismo, específicamente en la indagación comparada del concepto de fantasma en ambos discursos. Repetimos que nuestro ingreso a la cuestión psicoanalítica es tangencial; esto se puede ver reflejado en el abordaje, más o menos indirecto, que se realiza del concepto de fantasma para lo cual recurrimos a la tensión, presente en los postulados freudianos, entre placer y goce, comprendiendo la subsunción del primero en el segundo orden, en

donde el fantasma es pensado como instancia que habilita al sujeto en la obtención de placer, a diferencia del significado en el pensamiento lacaniano en donde el fantasma marca la división entre goce y placer. Mejor; en este sentido el fantasma se articula como una estrategia de transposición, de transformación, que habilita al sujeto a disponerse en contacto con el placer. En tanto que instancia de transposición, de transporte, de movilización, la categoría aquí debe entenderse como una operatoria, como una actividad, como un trabajo, como un constructo, diremos, que permite avizorar el carácter eminentemente aplazado de la zona de contacto entre el sujeto y lo incognoscible: en este punto nos resultó útil clarificar que parte fundamental de nuestro interés tenía que ver con la reflexión sobre el modo de configuración de lo inconsciente, presentándose en este momento de la conclusión, como anuncio del grado de in-descibilidad central que configuran a las operaciones psíquicas que acabamos comprendiendo como inconsciente. Retomamos postulados lacanianos en los cuales el sujeto se constituye por un saber que sin embargo ignora; lo ignora, diremos, de manera estructural y como condición de posibilidad de su propio estatuto de sujeción, toda vez que mantenemos presente la existencia de un saber que se resiste a la trasposición elemental que lo expondría al interior del ámbito de lo cognoscible. Así el fantasma al que aludimos debe ser considerado como representante de aquel saber que, aunque ignorado por el sujeto, posee la cualidad de constituirlo como tal, al interior de un contexto material que (re)produce y vehiculiza las trazas de aquella ignorancia fundamental y estructural. Es esta relación entre contexto material y estructuración psíquica, la que hemos pesquisado al momento de considerar el índice de mutabilidad de la imaginación ante el escenario informático-digital actual. Es por esto por lo que hemos dado en llamar, junto con Flusser, a este maridaje complejo como tecno-imaginación, instancia desde la cual derivan lo que hemos referido como tecno-imágenes, en un afán de especificar el grado de transformación que la imagen ha tenido al interior del contexto del hiper-medio digital. La tecno-imaginación como nuevo estatuto en el que ingresa la imaginación

(moderna), intenta dar cuenta sintéticamente, de la particularidad del maridaje imaginación-técnica-informática, reconociendo a su vez, que la relación anterior es solicitada por la emergencia de la ITI, que en nuestro espacio reflexivo se comprende como aquella producto de las operaciones realizadas por aparatos tecnológicos-digitales.<sup>157</sup> Es importante la conceptualización de tecno-imágenes, toda vez que permiten considerar la distancia que construye la especificidad del aparecer digital; distancia que es un mantener a distancia “la mano del hombre” tornándola dispensable en su grado máximo y advirtiendo que la correlación entre escena e imagen [de aquella escena] está asegurada desde los presupuestos autonómicos del trabajo informático-digital. En la construcción de la ITI el hombre comienza a despuntar como un operario de las pautas dispensadas por el programa informático. En esta consideración, los aparatos resultan de suma atención puesto que están siendo considerados, no como mero instrumental neutral, sino más bien, como herramientas encargadas de (re)producir las reglas implícitas de un programa informático que orquesta el devenir de la ITI del mundo.

La cuestión de la tecno-imaginación es vital en este argumento pues desde ella podemos comprender mejor, como los procesos de sostenida abstracción (remontables hasta la emergencia de las primeras máquinas de visión), han desembocado en la formulación, en términos de ecuación, de la relación entre el programa al que responde el aparato y la posibilidad de acción intelectual del sujeto; la tecno-imaginación ha sido leída aquí como un proceso de adaptación de la subjetividad a las transformaciones materiales de la existencia en el contexto digital. Y en este sentido la tecno-imaginación es la respuesta al despliegue productivo de la propia imaginación moderna. Y es así como hemos desplegado la noción de un “sensible-informatizado”, comprendiéndolo como instancia remisional del sujeto con el entorno y a nivel

---

<sup>157</sup> Este punto acabaría por marcar la diferencia entre las imágenes técnicas (aquellas producidas por aparatos técnicos -análogos, diremos-) y las tecno-imágenes o, imágenes-tecnológicas-informatizadas [ITI] (aquellas que construyen el ámbito de la tecno-imaginación como instancia resultante de la imposición de un lenguaje matematizado y binarizado).



intersubjetivo, caracterizado por un coeficiente de abstracción inédito en la historia. La ITI se articula como la coronación de este espiral de abstracción y al tiempo permite vislumbrar el estatuto político ligado a este punto, el que dice relación con el reconocimiento de los límites de la capacidad imaginativa, propiamente humana, ubicándolos en una peligrosa cercanía al paraje de una actividad tecno-pauteada, tecno-organizada o tecno-administrada, lo que nos dejaría al interior de un momento de hegemonía del modo particular de imaginar desarrollado por los programas informáticos. Es aquí donde situamos el encuentro del sujeto comprendido como operario-funcionario de los aparatos tecnológico-digitales.

Este rol de funcionario de los aparatos que en rigor debe comprenderse como funcionario al servicio del programa informático, es realizado por el sujeto desde una dimensión profunda: la disposición en el mundo, resultado de la conjunción de una multiplicidad exponencial de ITI (que a su vez responden al programa informático entendido como hipermedio), resuelta como aquella que tiene una tarea por cumplir, es profunda en la medida en que la concebimos como introyección de cierta logística devenida del programa informático. Este proceso de introyección se articula en función del deseo; *deseo* que conforma el primer término de un trinomio en donde es acompañado por la *tecno-imaginación* y por el *sujeto*. Si el deseo siempre es el desear [nunca lo deseado], resulta verosímil pensar en la imbricación existente entre tecno-imaginación y deseo, toda vez que la dimensión deseante se presenta como una disposición adiestrada por las fuerzas en circulación, ligadas a las dinámicas de goce en constante transformación. Emplazados a articular el deseo según las directrices de la tecno-imaginación, el sujeto resulta constructo a partir de estas nuevas formas de manifestarse lo sensible-informatizado.

Este sujeto -resultado de las operaciones de los aparatos en respuesta a los requerimientos impuestos del programa, como instancia definitoria de la relación entre tecno-imaginación y deseo-, ha visto transformado aquello que

le proporcionaba el estatuto de existencia en el mundo, pasando desde el aseguramiento de su ser en la pertenencia, en la posesión (ser es tener), al aseguramiento de su ser en la apariencia, en la circulación (ser es aparecer). Como ya hemos señalado al interior de esta tesis, el (re)conocimiento del sujeto se da siempre mediante la acción del otro y este accionar remite al sujeto a una relación, en último caso, con el poder, con sus símbolos y sus manifestaciones (que en el caso lacaniano adquiere su máxima representación en el orden fálico del mundo como disposición eréctil de un ordenamiento históricamente virilizado). En tanto el otro debe reconocermelo soy articulado como portador de un símbolo de estatus, de poder (portador del falo para Lacan), soy reconocido por el otro como poseedor de aquello que el mismo me ha atribuido. En el núcleo de la dialéctica, encontramos un elemento imaginario que tiende a asegurar la complicidad necesaria en la reproducción de las relaciones de sometimiento que construyen lo social. Según esto, nuestra pregunta se dirigió hacia interrogar por aquello que le permite, hoy en día, ser percibido como un sujeto de deseo, es decir, indagar respecto a las características que, en el contexto de lo digital, configuran la dignidad de ser reconocido al interior del ámbito de lo social. Es en esta vía de ingreso a la cuestión desde dónde comprendemos que al interior de nuestro contexto epocal-digital, la forma de aseguramiento de la existencia del ser, sustentándose en el aparecer, debía residir en el foco de exposición primaria de nuestro tiempo-espacio, difusamente delimitado, por las más diversas plataformas virtuales-digitales (R.R.S.S), en las que la articulación de sentido se produce en torno al aparecer digital, entendido ahora como modo de existencia tarde-moderna. No es que se *exista en la imagen*; más bien se *existe por la imagen*.

El sujeto se torna sujeto de deseo en la medida en que es reconocido por el otro como portador de aquella característica anhelada; al interior del espacio digital que hemos pensado aquí, aquella característica anhelada guarda relación con la posibilidad de existir al interior del plano de lo social. Hemos establecido que el modo de aseguramiento de la existencia, se basa

ahora en la operación de aparecer, debemos agregar que “la dignidad existencial” del sujeto tardomoderno, se juega en el grado de respeto con que se demuestra participando del juego de reconocimiento social; reglas atribuidas desde este espacio discursivo, a las emanadas desde el programa-informático-digital, cuestión que nos permite cuestionar el margen de maniobra, también comprensible como libertad, con el que el sujeto cuenta a la hora de existir en sociedad. En los modos de experimentar la satisfacción (siempre momentánea -el saberse deseado-) se encuentran implícitos los postulados del PID, con lo que el propio deseo se comprende como la manifestación de las lógicas articuladoras del programa; es decir, la emergencia y satisfacción (incompleta) del deseo, devienen del tronco común señalado por los parámetros informatizados del programa digital.

Por esto la realización del deseo organiza el transitar hacia él por el sujeto, dentro de parámetros de acción que proviniendo de la órbita global informática contribuyen a la reestructuración de la jerarquía simbólica de nuestro contexto: la valía del sujeto deviene ahora de la celeridad con que su imagen, signo portador de aquello que lo hace digno de representar(se), circula por el derrotero infinito de las vías inmateriales de lo digital. Este precisamente es ese espacio adecuado para el surgimiento de un sujeto que hemos caracterizado aquí como neo-narciso, apoyándonos en la diferenciación freudiana entre el narcisismo primario (un-mundo-para-mí) y el secundario (mí-en-el-mundo), reconociendo en este último, la característica proyección de energía libidinal sobre el otro, sobre aquello exterior al sujeto que identificamos como el ámbito de lo social. Esto es importante pues, comprenderá el lector, habiendo establecido que el (re)conocimiento es alcanzado por acción de otro, esta vía social comparece como instancia en dónde el deseo del sujeto es perseguido, develando la estrategia como un acto narcisista mediante el cual devengo objeto de deseo y me reconozco como el señalamiento, realizado por el otro, de tales características: en el contexto en el que esta investigación se desarrolla, el contexto digital, el *ser por el aparecer*, se juega en las formas de aparecer al interior de las RRSS,

considerada aquí una manera de afirmación del ser propia de la tardo-modernidad. Tenemos así a un sujeto constituido en su deseo según las pautas organizativas del programa informático, y en tanto que tal, el sujeto debe negarse (como instancia deseante) para alcanzar el reconocimiento del otro, es decir, alcanzar el índice de reconocimiento necesario que lo habilita para la existencia (social); se niega a sí para alcanzar el (re)conocimiento del otro, que en rigor representa el autoconocimiento indispensable para la existencia social. Es en este punto, sospechará el lector, dónde surge la pregunta acerca de la posibilidad de caracterizar, de manera más precisa, al otro que ocupa una posición tan relevante al interior de este movimiento entre tecno-imaginación-deseo-sujeto: al respecto, aquí hemos considerado al otro como el PID, en la medida en que efectivamente, al interior de lo contemporáneo, realiza la sindicación acerca de aquello que se debe desear, además de los modos y las formas de realizar el mandato. El PID comprendido ahora como el otro, es experimentado en carne propia por el sujeto, evidenciándolo como resultado de una estrategia de borramiento que lo instala como prueba del estado de aprisionamiento en el deseo del otro. Es (re)produciendo las operaciones insertas en los más diversos aparatos tecnológicos-digitales, como el sujeto se torna a-mable -digno de ser amado en base a un deseo que es puro reconocimiento social- por este otro. Esta sería unas de las formas en que es posible leer el estatuto de la subjetividad actual. Según esto no debería resultar sorprendente para el lector, pensar el grado de problematismo asociado al índice de libertad impreso en las más variadas acciones de los sujetos al interior de nuestro universo social-simbólico: el sujeto elige, más bien selecciona, la forma de intentar asegurar su existencia (siempre social), entre las opciones que el programa formula a modo de menús de opciones, como partes fundamentales de los softwares de los aparatos tecnológicos- digitales.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Ejemplo notable de esta cuestión, lo constituye la lógica de funcionamiento de la red social Tinder: entendido como una plataforma virtual, donde el objetivo es lograr la realización de citas amorosas, las claves de éxito al interior de este programa están dadas se juegan en el aparecer digital de forma

¿En qué imágenes estamos pensando? Se preguntará, convenientemente el lector. Las imágenes sobre las cuales nos movemos son particulares en su aparecer, en su reproducción y en su mostrarse, son particulares además en su consumirse, en el doble sentido de la cuestión. Son imágenes resultantes de las operaciones realizadas por diversos aparatos tecnológicos-digitales, y cuya visualización, se da generalmente, en base a pantallas líquidas. Hemos seleccionado algunos ejemplos provenientes del Arte contemporáneo, específicamente los trabajos que consisten en modulaciones informáticas de lo visible, por reconocerlos como terreno propicio para el despliegue de una analítica como la que desplegamos aquí. En las imágenes analizadas<sup>159</sup>, existe un proceso reflexivo desde el medio, cuestión importante toda vez que nosotros mismos hemos referido lo anterior como un elemento fundamental a la hora de proyectar una estética del hipermedio-digital. Hemos mencionado que estas manifestaciones visuales de las que hablamos son comprendidas como efluvios tautológicos, puesto que son generaciones binarias de relaciones algorítmicas que poseen la capacidad de ser vinculadas a otras manifestaciones del mismo tipo, además de gozar del mentado nivel de autonomía representacional que antes hemos mencionado. Indagamos en estos trabajos de Arte pues reconocemos en el obrar artístico actual, cuotas ingentes de reflexividad, sobre todo en torno a los

---

plena; los match, o citas, se logran. Única y exclusivamente, por la manera en cómo, por medio de la imagen, me presento ante la comunidad de potenciales otros, como surtidores del poder de reconocimiento, que el usuario de la plataforma persigue, en ocasiones, con desesperación. La percepción general que se tiene sobre esta y otras plataformas virtuales, guarda relación con una sensación de libertad “uno está aquí porque quiere, porque de esta forma, se puede elegir o descartar al potencial compañero de cita”; si bien, en cierta medida, observaciones como estás no se formulan sin una cuota de asidero, lo cierto es que, desde nuestra perspectiva, Tinder, podría ser el ejemplo que despliega, de manera brutal, los presupuestos aquí indicados, relacionados con la tecno-imaginación, el grado de determinación de esta en relación al deseo, y el modo en como este configura la noción de sujeto en la actualidad. Al interior de la plataforma, se realiza una selección pre-vista y anticipada por la operatividad del programa informático que, al funcionar en base a tecno-imágenes, actúa como una extensión de las posibilidades de aparecer insertas en los diversos softwares de los aparatos tecnológicos-digitales. Desde el espacio de la libertad, nos instalamos en el ámbito de la imposición programática que, desplegando su propio abanico de lo posible y lo probable, deja sin margen elementos foráneos a esa propia lógica de organización sensible; tenemos pues, la prueba del operar de lo sensible-informático.

<sup>159</sup> Desde la imagen 1 a la 8.

propios recursos o mecanismos representacionales: la ITI de estos trabajos de Arte, pensamos, hace gala de aquello dando pie al ejercicio teórico que aquí hemos realizado. En el terreno del Arte jugamos con reglas propias; como creyentes y fieles de sus reglas (autonómicas y de exención) nos enfrentamos con él desde la vereda de lo prevenido, es decir, aguardando el defraudo o la espera de sentido, en la que el Arte contemporáneo suele moverse. De tal forma, las manifestaciones visuales resultantes de este tipo de obrar han sido pensadas como ejercicio de tensión premeditado relativo al índice de veracidad, que la imagen moderna había ejercido con autoridad. Y en este punto, recordará el lector, la visita que en un comienzo realizamos a Barthes y su noción de *punctum*. Además, este recurso al análisis de los trabajos de Arte referidos contribuye al establecimiento de que es posible la experimentación del *punctum*, aun cuando, aquello visual a lo que nos enfrentemos, carezca de su condición indiciaria y diste del «çà a été» barthesiano, pues como ya sospechará el lector a estas alturas, el puntazo de la imagen impacta en la configuración anímica del sujeto, instancia en la cual la actualización de las inscripciones psíquicas pasadas se desarrolla. Si existe algo así como el *punctum-digital* este acontece siempre en el sujeto con independencia de la condición indicial o pos-indicial del estímulo visual con el que se vea enfrentado.

Junto con los trabajos de Arte, manifestaciones visuales abiertamente complejas en su génesis y en los modos de su circulación, hemos decidido incluir en esta tesis, “imágenes provenientes desde las redes sociales”. El entrecomillado, podrá intuirse por el lector, tiene que ver con la intención de graficar la tensión, por los motivos antes mencionados, entre la manifestación visual-digital y la imagen (sin más). Se recordará que anteriormente hemos instalado el concepto de ITI, intentando resguardar la especificidad propia de las manifestaciones visuales en el entorno digital. Esta segunda variante, o segundo modo de comparecencia de la lógica digital en la forma de manifestación visual, ha sido seleccionada a fin de ejemplificar aquello que hemos venido sosteniendo respecto de la noción de sujeto neo-narciso, por un

lado, además de servir como evidencia del grado de afectación que la dimensión subjetiva contemporánea, ha tenido frente a la proliferación exponencial de los aparatos-tecnológicos-digitales aquí señalado. De un lado, la ITI como signo representativo del neo-narciso; de otro, la ITI como seña del involucramiento estructural entre aparato y subjetividad. No es que cada categoría corra por separado, más bien, esta separación responde a una exigencia de identificar, específicamente, los niveles en los que se está desplegando el programa informático al interior de la cotidianeidad de los sujetos contemporáneos. Así, habrá encontrado el lector en imágenes como la 10, 11 y 12, lo que comprendemos como manifestación de la condición neo-narcisa más inmediata, en dónde, la existencia al interior del (hiper)medio digital, torna absolutamente factible la (re)producción de dinámicas tendientes a espectacularizar el dolor, lo que viene a ser otra forma de entender el consumo de la catástrofe a modo de ITI. Estas últimas, producto de la cotidianeidad de su circulación, dan buena cuenta de los mecanismos tardo-modernos mediante los cuales se articula el aseguramiento de la existencia social-medial: siempre efímero, momentáneo, este reconocimiento está condicionado a la actualización permanente, provista por la alimentación incesante del PID de sendas cuotas de ITI, las cuales, para ser conseguidas, develan un proceder que se anuncia tan inédito como efectivo. En estas imágenes podemos ver, además, la síntesis de buena parte de la problemática política que enmarca nuestro devenir actual: resulta propio del sujeto neo-narciso este vincularse con el otro, con el entorno, desde la vereda de la no-empatía, del lugar de la antipatía, cuestión que permitirá comprender el marcado índice de indolencia o des-afectación, con el que los sujetos operan en el mundo (de la imagen).

Para comprender esto, junto con el lector hemos reflexionado sobre el desacierto que vendría a ser, instalar un juicio moralizante frente a lo que hemos señalado; nuestro camino ha tenido que ver más con un ejercicio de comprensión del contexto en el que esta ITI es posible, como aquel en donde el aparato se ha establecido como la instancia de relación del sujeto con el

entorno y con el otro: es decir, considerar en su gravedad la determinación material de la subjetividad contemporánea, cuando la reconocemos como disposición desafectada y neo-narcisa. Sostenemos la tesis respecto a la cual, situaciones radicales<sup>160</sup> tienen su génesis en un ámbito que rebasa al sujeto al momento que lo define en su calidad de funcionario, primero de los aparatos, luego del PID. Es decir, centramos la atención en la profusión exponencial de aparatos tecnológicos y le atribuimos la responsabilidad de configurar un sensible-informático, en donde todo, de manera absoluta, termina compareciendo como imagen. Esto es relevante toda vez que, bajo este imperativo implícito de mostración, asistiríamos al cumplimiento (perverso) de la trasposición de lo irrepresentable; dónde todo se debe mostrar porque es posible (y probable) hacerlo, la ITI se presenta como aquello infranqueable. Con esto el orden representativo de lo digital debe percibirse como una instancia de total apertura, como una fuerza operante en el ámbito del tornar disponible absolutamente todo. Tal parece que, al interior de nuestra lógica social, el precio a pagar por la reserva de la imagen, la no mostración de la evidencia resulta inalcanzable, debiendo conformarnos con cumplir el imperativo de mostrarlo todo<sup>161</sup>. Comprenderá el lector, en este punto, que lo que ronda al argumento es una demanda del orden de un cierto imperativo ético ligado al no mostrar; comprendemos, sin embargo, que este estatuto de máxima representación derivado del orden de lo digital se desarrolla en una lógica que excede a lo humano, o mejor, que no considera sus parámetros al momento de desplegar sus probabilidades. En este exceso una suerte de política de la no mostración no tiene lugar, puesto que la configuración visual-digital ha impugnado el espacio de lo invisible, determinándolo como enteramente disponible a una perspectiva dominada por la fluidez lumínica, que circulan por las múltiples pantallas.

Este imperativo, está verdadera estrategia radicalizada de la mostración, constituye a los sujetos en relación con un estatuto de

---

<sup>160</sup>Ver imagen 17.

<sup>161</sup>Ver imagen 18.



normalización que paradójicamente no acaba de naturalizarse. Se trataría entonces de cumplir -de ahí el engarce con la noción de funcionario del programa de Flusser-, con las reglas que, dominando el funcionamiento de los aparatos tecnológicos-digitales, dominan también el funcionamiento de los sujetos como si fuesen meros aparatos del PID, realización del meta-programa económico. Esa es la génesis de nuestro sujeto-neo-narciso-funcionario; concreción de una subjetividad des-afectada, característica que sin embargo, comparece como la modalidad de “conexión” del sujeto con su contexto actual. Tenemos de esta forma, una conexión desafectada que vendría a ser el ejemplo de la forma relacional que se distribuye al interior de lo social. Esto mismo, podrá intuir el lector, se podrá comprender como el modo usual mediante el cual los aparatos establecen la “cercanía” con el contexto (que, en cada caso, somos nosotros mismos en tanto que sujeto-neo-narciso-funcionario), operación generada al interior de un proceso automático que cumple a cabalidad el propósito de la producción de aparatos, el cual es el de funcionar sin la intervención humana. Nos encontramos de esta forma con un neo-narciso tan solitario como bien programado, tan insensible como hiperestimulado, tan des-vinculado como hiperconectado. Esta espesura de contactos des-afectados, son entonces, el despliegue consistente del automatismo que, rigiendo a los aparatos, dan buena cuenta del sentido del PID.

Permítannos detenernos un poco más en este punto, sobre todo considerando la implicancia que tiene a la hora de caracterizar al sujeto en el que estamos pensando: y es por esto que debemos agregar otro elemento más a esta caracterización, el cual tiene que ver con el concepto de inmunización-digital (Zúñiga), que permite comprender al sujeto como aquello capaz de regimentarse tras la eficacia y operatividad del aparato, contemplando, espectacularmente (tal y como lo pensará Debord) el desastre y el dolor bajo la luz de la imagen digital. Tenemos a un *sujeto-(neo)narciso-funcionario-inmunizado* que cumplimenta las ordenanzas implícitas del PID. Esta acción del cumplir tiene que ver con las exigencias impuestas por dicha

instancia: reconocemos en este nudo problemático, buena parte del potencial crítico-político que posibilite la emergencia de algún discurso disidente en lo relativo a este régimen del mostrar. Esto último vendría dado, por ejemplo, por la posibilidad de articular un acto de desbaratamiento al igual que de re-estructuración, asimilable a las lógicas informáticas del hackeo. Confiamos en que el lector comprenderá que este punto quede tan solo esbozado; de suyo, este asunto particular permitiría indagaciones mucho más extensas que las que nos permitimos en este espacio. Si dentro de las consideraciones nucleares del *sujeto-(neo)narciso-funcionario-inmunizado*, hayamos la realización de las labores dentro de los márgenes de lo anticipable y de lo probable, una forma de evitar la catalogación bien podría consistir en la alteración, premeditada, de las reglas mediante las que se (re)produce el juego digital; aquí nos internamos en el ámbito del sabotaje tecnológico, del desbaratamiento del orden previsto por el PID; es el ámbito de la alteración material (hardware) e inmaterial (software) de los valores y vectores del PID, resultando en la proyección de una estrategia “hechiza”, es decir, y para que el lector no se confunda, identificamos potencial político en la alteración y (re)funcionalización de los parámetros de acción de los aparatos, entendiendo que por aquella vía, se puede vislumbrar la reorganización del sensible-informático que antes hemos mencionado. En este punto operamos actualizando implícitamente la sospecha flusserana al respecto.

Luego de todo lo que hemos planteado podrá compartir con nosotros el lector, la consideración acerca de la pertinencia de finalizar estas conclusiones remitiéndonos a la problemática de la luz, de la luminosidad, de la luminiscencia, que viene a atravesar todas y cada una de las partes de esta estética en torno al aparecer digital. La ITI es una modulación de la luz, autogestionada, auto administrada; impone sus propias formas de la recepción las cuales se han señalado aquí como incumbentes en el proceso de configuración subjetiva del *sujeto-(neo)narciso-funcionario-inmunizado*. Por otro lado, hemos señalado, ligado a nuestro sujeto caracterizado, la posibilidad de comprenderlo también como *seres de luz*: la formula intenta reunir, en un

mismo espacio, las consideraciones cristianas al respecto (sobre todo la idea de una existencia más allá del dolor) y el elemento de des-afección antes mencionado. *Seres de luz* que se mueven en el espacio del más allá (del dolor, de la afectación), operando, sin embargo, bajos los estrictos códigos de conducta emanados de la programática propia de los diversos aparatos. *Seres de luz* que se relacionan con variabilidades de la misma, enfrentados a pantallas y visores que acrecientan el estatuto inmunizado al que ya nos hemos referido. *Seres de luz* protegidos tras las armaduras líquidas de estas pantallas que posibilitan la emergencia descafeinada de la tragedia, del horror y del dolor. *Seres de luz* que intentan brillar de manera autogestionada, sin apoyo en otro que no acaba sino siendo el insumo imaginal para el recorte egótico de la presencia medial. *Seres de luz* comprendidos como (re)productores y divulgadores prolíficos de imágenes des-carnadas consumidas des-encarnadamente. *Seres de luz* operarios de múltiples aparatos, verdaderas cajas negras, que en sí mismo son un misterio pero que, sin embargo, son fácilmente utilizables. No comprendemos su funcionamiento, pero sabemos (y muy bien) que hacer con ellas.

Nos parece que un análisis como el aquí desarrollado ha sido capaz de involucrar múltiples perspectivas críticas en función de abordar un asunto tan actual como problemático; la profusión de las ITI, configurando distintos ámbitos, regiones y mundos, se presenta como un espacio de máxima atención para un quehacer estético-filosófico, sobre todo cuando ligado (íntimamente) a esta ITI lo que termina por aparecer es el sujeto en su versión tardo-moderna.

Referencias Bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio, 2003, *El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Ed. Pretextos.
- 2006, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Córdoba, Adriana Hidalgo Editora.
2006. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pretextos.
- ALLARD, Geneviève y LEFORT, Pierre, 1988, *La máscara*, México D. F, Fondo de Cultura Económica.
- AMÉRY, Jean, 2004. *Más allá de la culpa y la expiación*. Valencia, Pretextos.
- ANZIEU, D. 1986, *El grupo y el inconsciente*. Lo imaginario grupal. Madrid, Biblioteca Nueva.
- 1998, *El yo piel*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ARENDT, Hannah, 1998. *La condición humana*. Barcelona, Paidós.
- ARISTÓTELES:
- 1985 a, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Editorial Gredos, traducción de J. Pallí Bonet.
- 1985 b, *Física*, Madrid, Editorial Gredos, traducción de Guillermo R. de Echeandía.
- 1994, *Metafísica*, Madrid, Editorial Gredos, traducción de Tomás Calvo Martínez.
- AULAGNIER, P. 1977. *La violencia de la interpretación*, Buenos Aires, Amorrortu.
- AVENDAÑO, Cecilia. Catálogo de muestra E.merge, 2014, Santiago de Chile, Corporación Arte +, Galería Patricia Ready.
- BARTHES, Roland, 1977, *Diderot, Brecht, Eisenstein, IMAGE/MUSIC/TEXT*, New York, Farrar, Strauss and Giroux.
- 1990, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- 1998, *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- 2004, *Barthes por Barthes*. Barcelona, Paidós.
- BATAILLE, Georges:
- 2007, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores

2007, *La parte maldita*, Buenos Aires, Editorial Las cuarenta.

-BAUDRILLARD, Jean, 2000, *Pantalla total*, Barcelona, Editorial Anagrama, España.

-BAUMAN, Zygmunt 1999, *La modernidad líquida*, Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica.

-BECK, Ulrich, 2000, *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Editorial Siglo XXI.

-BELTING, Hans, 2007, *Antropología de la imagen*, Madrid, Editorial Katz Barpal.

-BERMAN, Marshall, 1991, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Editorial Siglo XXI.

-BERNARD, M. 1999, Los organizadores del vínculo de la pulsión al otro, *Revista de la Asociación de Psicología y Psicoterapia de Grupo*, Tomo XXII, N° 1. Bs As.

2001, Los vínculos en el psicoanálisis francés contemporáneo.  
Seminario N° 1 del 17 de agosto de 2001, Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo, Buenos Aires.

-BIERI, Peter, 2002. *El oficio de ser libre*. Barcelona, Ariel.

-CANSINO, Carolina, 2004. Huellas Familiares. Algunas Apreciaciones para comenzar. En "La Trama de la Comunicación" Vol. 9, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora.

-CASTORIADIS, Cornelius, 1975. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona, Tustquets.

-CATALÁ, José, 2005, *El interior de las imágenes. La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Barcelona, Ediciones Universidad Autónoma de Barcelona.

-CADAVA, E. (2014). Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia. (Trad. Paola Cortés). Santiago: Palinodia.

-CILLERUELO, Lourdes, 2000, *Arte de internet*, Tesis doctoral, Bilbao, Universidad del país Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura.

-CLARK, Lygia, 1967, *De la realidad fantástica de hoy y de ayer*, En: Fundación Antoni Tàpies,  
1997, *Lygia Clark*, Catálogo de Exhibición. Barcelona.

-COLLINGWOOD-SELBY, E. (2009). El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Santiago: Metales Pesados

-DE KERCKHOVE, Derrick, 1999, *La piel de la cultura*, Barcelona, Ed Gedisa.

- DEBORD, Guy, 1995. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile, Ed. Naufragio.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 2004, *MIL MESETAS. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre textos.  
2005, *La isla desierta y otros textos*. Valencia, Pretextos.
- DEÓTTE, Jean Louis:  
2012, *¿Qué es un aparato estético?*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.  
  
2013, Seminario “De la escritura proyectiva a la escritura digital” (*De l'écriture projective à l'écriture numérique*), Santiago de Chile, Doctorado en Filosofía mención Estética Universidad de Chile.
- DERRIDA, Jaques, 1986, *De la Gramatología*, México D. F, Siglo XXI Editores.
- DERRY, T.K y WILLIAMS, Trevor, 2004, *Historia de la tecnología. Desde la antigüedad hasta 1750*, sexta edición, Madrid, Siglo XXI Editores.
- DESCARTES, René, 1980, *Tratado del hombre*, Madrid, Editora Nacional.  
  
1987, *Meditaciones Metafísicas*. Traducción y notas a cargo de E. López y M. Graña, Madrid, Gredos.
- DUBOIS, Phillipe, 2008, *Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general*, en: *Cine, video, Godard*, Buenos Aires, Editorial Libros del Rojas.
- DUQUE, Felix, 1986, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid, Tecnos.
- DUTTON, Denis. 2010. *El instinto del Arte*. Madrid, Paidós.
- ESPÓSITO, Roberto, 2006, *Bios, biopoítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- FERNÁNDEZ VICENTE, 2007, *Crítica de la tecnología de reenantamiento*, Tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de comunicación y documentación, departamento de información y documentación.
- FERRARIS, Maurizio, 1999. *La imaginación*. Madrid, Visor.
- FLUSSER, Vilém:  
1990, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México D.F, Editorial Trillas.  
  
1994, *Los Gestos*, Barcelona, Ed. Herder.

1996, *Digital apparition*, En: *Electronic Culture. Technology and visual representation*, DRUCKREY, Timothy (ed.), New York, Aperture Foundation Books.

1998, *¿Agrupación o conexión?*, En: GIANNETTI, Claudia, *Ars Telemática. Telecomunicación, internet y ciberespacio*, Barcelona, Lángelot.

2001, *Una filosofía de la fotografía. "Criterios-crisis-crítica, 1984"*. Madrid: Síntesis.

-FREUD, Sigmund.

(1893). *La etiología de la histeria*. Obras completas. Vol. III. Amorrortu. Bs As. 1989.

(1896). *Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa*. Obras completas. Vol. III. Amorrortu. Bs As. 1989.

(1898). *La sexualidad en la etiología de las neurosis*. Obras completas. Vol. III. Amorrortu. Bs As. 1989.

(1905). *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Obras completas, Vol. VII, Amorrortu. Bs As. 1983.

(1913 – 1914). *Tótem y Tabú*. Obras Completas. Volumen XIII Buenos Aires Amorrortu. 1980

(1914) *Introducción al Narcisismo*. Obras Completas. Vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 2010.

(1915), *Pulsiones y destinos de pulsión* Obras Completas., Vol. XIV, Amorrortu. Buenos Aires, 1995.

(1916-1917) *Conferencias de Introducción al Psicoanálisis (Parte I y II)*. Obras Completas. Volumen XIII Buenos Aires Amorrortu. 1989.

(1919) *Pegan a un niño*. Contribuciones al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales" O.C. T XVII. Amorrortu. Bs As. 2006.

(1907 – 1908) *El creador literario y el fantaseo*. O.C. T IX. Amorrortu. Bs As. 2006.

-FOUCAULT, Michel:

1984, *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta de Agostini.

1998, *Vigilar y castigar*, México D. F, Editorial Siglo XXI.

-FUKUYAMA, Francis, 2002, *El fin del hombre. Consecuencias de la revolución biotecnológica*, Barcelona, Ed. Sine Qua Non.

-GALLOWAY, Alexander, 2012, *The interface effect*, Cambridge, Polity Press.

-GARCÍA, Francisco. 2013. *Análisis sobre el concepto de deseo en Platón, Freud y Lacan frente a la crisis del sujeto contemporáneo*. Tesis de Doctorado en Historia de la Subjetividad. Universidad de Barcelona.

HARD, Michael y NEGRI, Antonio, 2002, *Imperio*, Barcelona, Editorial Paidós,

HEIDEGGER, Martin:

1983, *La pregunta por la técnica*, en: *Ciencia y Técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

1993, *El ser y el tiempo*, 2da edición, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

2007, *Ciencia y meditación*, en: *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

HOLZAPFEL, Cristóbal, 2012, *De cara al límite*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

IHDE, Don, 2004, *Los cuerpos en la tecnología: nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*, Barcelona, Editorial UOC.

IVELIC, Radoslav, 1997, *Fundamentos para la comprensión de las artes*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.

JÖSCH, Andrea, 2014, *Un otro mediado emerge*, Catálogo E.MERGE, Santiago de Chile, Corporación Arte+, Galería Patricia Ready.

KAËS, R. y al. 1996: *Transmisión de la vida psíquica entre generaciones*. Amorrortu. Buenos Aires.

KAIT, Graciela, 1996, *Sujeto y Fantasma. Una introducción a su estructura*. Ed. Fundación Ros, Buenos Aires, Argentina.

KIERKEGAARD, Soren, 1955, *Estética y ética en la formación de la personalidad*. Ed. Nova, Buenos Aires, Argentina.

LACAN, J. (1973). *El Seminario. XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986.

Seminario VI, *El deseo y su interpretación*. Buenos Aires, Paidós, 1986.



LAPLANCHE, J; PONTALIS, JB. (1967) Diccionario de Psicoanálisis. Paidós. Bs As. 1996.

LE BRETÓN, David, 2002, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Bs. Aires, Nueva Visión.

2007, *Adiós al Cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, México D.F, La Cifra Editorial.

LEROI-GOURHAN, André:

1989, *Evolución y técnica*, Tomo 2, Madrid, Editorial Taurus, Alfaguara.

LEVINAS, Emmanuel, 1987, *Totalidad e infinito, ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

LEVY, Pierre:

1999, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Editorial Paidós Multimedia.

2007, *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, Barcelona, Anthropos Editorial, en coedición con la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, México.

-LINARES, Jorge, 2008, *Hacia una ética para el mundo tecnológico*, México D. F, Editorial Fondo de Cultura Económica.

-LIPOVETSKY, Gilles, 2006. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.

-LYOTARD, Jean Francois, 1987, *La Condición postmoderna*, Madrid, Editorial Cátedra.

-MADROÑERO-MORILLO, 2010, Mario, *La donación artística. Estética, saturación y donación*. Revista Pensamiento y Cultura Vol. 13-2 I, Bogotá, Universidad de La Sabana.

-MANOVICH, Lev, 2006, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós comunicación.

-2008, *La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime*. Estudios visuales, vol. 5, no 24/7

-MARCUSE, Herbert, 1993, *El hombre unidimensional*, Buenos Aires, Editorial Planeta.

-MATURANA, Humberto y VARELA, Francisco, 1995, *De máquinas y seres vivos, autopoiesis: la organización de lo vivo*, cuarta edición, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- MCLUHAN, Marshall y POWERS, Bruce, 2002, *La aldea global*, Barcelona. Editorial Gedisa.
- MEIS, A. (2009). «El ser, plenitud atravesada por la nada, según Hans Urs von Balthasar»: *Teología y vida*, L. 387-419.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1997, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Península.
- MILLER, Jacques – Alain 2006, *Introducción a la clínica lacaniana*. Barcelona. Gredos.
- MITCHAM, Carl, 1989, *¿Qué es la filosofía de la tecnología?*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- MOLINUELO, José Luis, 2003, *Entre la tecnoilustración y el tecnoromanticismo*, En: HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, España, Ediciones Universidad Salamanca.
- MUMFORD, Lewis: 1969, *El Mito de la Máquina*, Barcelona, Emecé.
- NACHIN, C. 1997, *Del símbolo psicoanalítico en la neurosis, la cripta y el fantasma*. Cap 3. En *El Psiquismo ante la prueba de las generaciones*. Amorrortu. Bs As. 1997.
- NANCY, Jean-Luc, (2003). *Corpus*. (Trad. Patricio Bulnes). Madrid: Arena.
- (2006). *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. (Trad. María Tabuyo & Agustín López). Madrid: Trotta
- (2007), *58 indicios sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Editorial La Cebra.
- NEGROPONTE, Nicholas, 1995, *Ser digital*, Buenos Aires, Editorial Atlántida.
- PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio, 2004, *Del sujeto moderno al individuo artista en el joven Nietzsche*, Revista "Utopía y Praxis Latinoamericana", Maracaibo, Venezuela, Universidad del Zulia.
- PERNIOLA, Mario, 1998, *El sex appeal de lo inorgánico*, Madrid, Tantra editorial.
- PERRIN, Frank, 2004, *Mutant body: el cuerpo en su campo ampliado. Notas sobre una conéctica transformacional*, En: PÉREZ, David (ed.), 2004, *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- PLATÓN, *El sofista*, Obras Completas, Tomo V, libro III, Traducción, introducción y notas a cargo de Néstor Luis Cordero. Ed Gredos, Madrid 1992.
- La República*, Obras Completas, tomo IV, libro X, Introducción, traducción y notas por Conrado Egers Lan. Ed. Gredos, Madrid, 1988.

- QUÉAU, Philippe, 1995, *Lo virtual, virtudes y vértigos*, Barcelona, Editorial Paidós.
- QUINTANILLA, Miguel Ángel, 1991. *Problemas filosóficos de la tecnología, en tecnología: Un enfoque filosófico*, Buenos Aires, Eudeba.
- RADRIGÁN, Valeria: 2011, *Corpus frontera. Antología crítica de arte y cibercultura*, Ed. Mago, Stgo. De Chile.  
2013, *CYBORG ARTY BIOÉTICA: Stelarc y The third ear*, Revista Aisthesis N° 54, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- RAND, N; TOROK, M 1997, *La inquietante extrañeza de Freud ante El hombre de la arena de E.T.A. Hoffmann*. Amorrortu. Bs As.
- RANCIÈRE, j; 2011. *El destino de las imágenes*. Ed Prometeo, Buenos Aires, Argentina.  
2014. *El reparto de lo sensible*. Ed Prometeo, Buenos Aires, Argentina.
- ROUDINESCO, E; PLON, M 1998, *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires. Paidós.
- RUSH, Michael, 2002, *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Barcelona, Editorial Destino.
- SERVIER, Jean, 1964, *El hombre y lo invisible*, Caracas, Monte Ávila editores.
- SIBILA, Paula, 2009, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SIMONDON, Gilbert, 2008, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- SKAL, David, 1988, En:DERY, Mark, 1998, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Madrid, Siruela.
- STIEGLER, Bernard, -1998. «La imagen discreta». En Jacques Derrida & Bernard Stiegler (1998). *Ecografías de la televisión*. (Trad. Fernando Urribarri). Buenos Aires: Eudeba, pp. 177-200.  
-2002, *La Técnica y el Tiempo*, Tomos 1 y 2, Hondarrabia, Ed. Hiru.
- SONTAG, SUSAN, -2003, *Ante el dolor de los demás*. México, Santillana Ediciones.  
-2006, *Sobre la fotografía*, México, Santillana ediciones.

-TACKELS, Bruno, 2000, *L'oeuvre d'art a l'epoque de Walter Benjamin: histoire d'aura*, París, L'Harmattan.

-THEUNISSEN, Michael, 2003, *El otro. Estudios sobre la ontología social contemporánea*, México D.F, Editorial Fondo de Cultura Económica.

-TRÍAS, Eugenio: 1985, *Los límites del mundo*, Barcelona, Editorial Ariel.

2000, *Ética y condición humana*, Barcelona, Editorial Península.

-VATTIMO, Gianni, 1985, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna / La fine della modernità*, Milán, Garzanti.

-VERDÚ, Vicente, 2003, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Editorial Anagrama.

-WINNICOTT D. 1972, *Realidad y Juego*, Buenos Aires, Granica.

-WEISSKOPF, Jimmy, 2011, *Yajé, el nuevo purgatorio*, Bogotá, Villegas Editores.

-ZÚÑIGA, Rodrigo: (2008). *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago: Metales Pesados.

2013, *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*, Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile

Webgrafía:

Textos y artículos:

- AMOR, Mónica, 1999 , *Lo interior es lo exterior: el carácter precario de los límites en la obra de Lygia Clark*, [En línea], ArtNexus (31)- Arte en Colombia (77),

<[www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=1482&lan=es&x=1](http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=1482&lan=es&x=1)>, [consultado en marzo, 2015].

- ARDEVOL, Elisenda, 2003, *Cibercultura: un mapa de viaje. Aproximaciones teóricas para el análisis cultural de Internet*, [en línea], <<http://www.scribd.com/doc/91671004/ardevol-cibercultura>>, [consultado en junio, 2013].

- CONTRERAS, Fernando, 2006, *Estudio crítico de la razón instrumental totalitaria en Adorno y Horkheimer*, [en línea], Sevilla, IC, Revista Científica de Información y Comunicación, Número 3, <<http://www.icJournal.org/data/downloads/1265038479-2contreras.pdf>>, [consultado en diciembre 2012].

-COUCHOT, Edmond, citado en CERIANI, Alejandra, *Diálogos entre cuerpo real e imagen virtual*, [en línea], <[www.alejandraceriani.com.ar](http://www.alejandraceriani.com.ar)>,[consultado en noviembre, 2013].

- ESCOBAR, Arturo, 2005, *Bienvenidos a Cyberia, notas para una antropología de la cibercultura*, [en línea], Revista de Estudios Sociales no. 22, Universidad de Los Andes Colombia, <<http://www.unc.edu/~aescobar/text/esp/bienvenido%20a%20Cyberia.pdf>> , pág. 21, [consultado en junio, 2013].

- FIERRO, Ma. Angélica, 2011, *El dualismo 'cuerpo-alma' en algunos pasajes del Fedón de Platón: ¿connivencia o escisión?*, [en línea], Actas del Congreso Internacional de Filosofía de la Asociación Filosófica de México, Asociación Filosófica de México,

<[http://www.academia.edu/1378924/El\\_dualismo\\_cuerpo-alma\\_en\\_Platon\\_connivencia\\_o\\_separacion](http://www.academia.edu/1378924/El_dualismo_cuerpo-alma_en_Platon_connivencia_o_separacion)> [consultado mayo 2013].

- FLUSSER, Vilém:

2012a, *Explicar el fenómeno político-social*, Conferencia 4 del ciclo *Cómo explicar el arte*, [en línea], Flusser Studies Nr. 13, <<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-13-may-2012>>, [consultado mayo, 2015].358

2012b, *Explicar la distribución*, Conferencia 2 del ciclo *Cómo explicar el arte*, [en línea], Flusser Studies Nr. 13, <<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-13-may-2012>>, [consultado en mayo, 2015].

2012c, *Explicar la recepción*, Conferencia 3 del ciclo *Cómo explicar el arte*, [en línea], Flusser Studies Nr. 13, <<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-13-may-2012>>, [consultado en mayo, 2015].

- GÓMEZ, Pedro, 2001, *El hombre máquina cartesiano. Una antropología esquizoide*, [En línea], <[www.istor.cide.edu/archivos/num\\_44/dossier5.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_44/dossier5.pdf)>, [consultado agosto, 2015].

- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, 2006, *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, [en línea], Revista Observaciones Filosóficas N°3, <<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html>>, [consultado en junio, 2014].

- LAPOUJADE, María Noel, 2001, *Una mirada estética a lo invisible*, [En línea] Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XXXIX (97),

<<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20Ucr/Vol.%20XXXIX/No.%2097/Una%20mirada%20est%C3%A9tica%20a%20lo%20invisible.pdf>>, [consultado en junio, 2014].

-LAURRI, Guibrán, 2010, *Psicoanálisis y Estética; Del Objeto Fetiche al "Punctum" de Barthes*. [en línea], Revista Observaciones filosóficas, <http://www.todoloquepasa.com/articulo/?articulo=psicoanalisis-y-estetica> [consultado en Marzo de 2014].

-LENGUITA, Paula, 2002, *La Dominación Tecnológica según la Teoría Crítica. Notas para una revisión del alegato pesimista de la Escuela de Frankfurt*, [en línea], Santiago de Chile, Revista Cinta de Moebio 15, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile, <<http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/15/lenguita.htm>> [consultado en diciembre 2013].

-MENA, Catalina, 2014, *Los seres mutantes de Cecilia Avendaño*, [en línea], Revista Paula, Santiago de Chile, Agosto, 2014, <<http://www.paula.cl/tendencia/los-seres-mutantes-de-cecilia-avendano/>>, [consultado en junio, 2015].

-MENDOZA Bravo, Fernando, *Cuando Caen las Máscaras*, [en línea], <<http://ceciliavendano.cl/>>, [consultado en junio, 2015].

-ROJAS, Sergio, 2011, *La secreta respiración de las miradas*, texto para muestra *Blow*, [en línea], <<http://ceciliavendano.cl/>>, [consultado en junio, 2015].

-RUIZ, Miguel Ángel, 1996, *El hombre prótesis en la cultura posmoderna*, [En línea], Revista Pensamiento Humanista, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, <<http://revistas.upb.edu.co/index.php/PensamientoHumanista/article/view/362>>, pág. 32, [consultado en mayo, 2014].

-SÁNCHEZ, José Alberto, 2010, *Cuerpo y tecnología. La virtualidad como espacio de acción contemporánea*, [en línea], Argumentos (Méx.)v.23n.62,MéxicoD.F,  
<[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952010000100010](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000100010)>, [consultado en junio, 2015].

-SÁNCHEZ, Paula y ANDRADA DE GREGORIO, Gloria, 2013, *Dispositivos, prótesis y artefactos de la subjetividad cibernética*, [en línea], Revista de estudios de Juventud (102),  
<[http://www.injuve.es/sites/default/files/2014/02/publicaciones/Documentos%203%20Dispositivos,%20pr%C3%B3tesis%20y%20artefactos\\_0.pdf](http://www.injuve.es/sites/default/files/2014/02/publicaciones/Documentos%203%20Dispositivos,%20pr%C3%B3tesis%20y%20artefactos_0.pdf)>, pág. 48, [consultado en mayo, 2014].

-ZAFRA, Remedios, 2004, *E-dentidades: loading, searching, doing. (Cartografías del sujeto on-line)*, [en línea], [www.2-red.net/edentidades/doc/Edentidades.pdf](http://www.2-red.net/edentidades/doc/Edentidades.pdf), pág.62, [consultado en abril, 2015].

-Zúñiga, Rodrigo. (2015). SYMPLOKÉ Y METAXY: UNA RELECTURA DE LA IMAGEN EN PLATÓN Y ARISTÓTELES PARA UNA ANALÍTICA DE LA APARICIÓN DIGITAL. Alpha (Osorno), (41), 9-22. [en línea] <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000200002> [consultado en Enero 2016].



## Películas y Documentales:

- GARLAND, Alex: 2015. "Ex Machina", Reino Unido, DNA Films / Film4. 1h 48m.
- HERZOG, Werner 2016 "Lo and Behold: Ensueños de un mundo conectado", E.E.U.U, Saville Productions, Tree Falls Post, 98m.
- JONZE, Spike: 2013, "Her", E.E.U.U, Annapurna Pictures. Distribuida por Warner Bros. 2h 6m.
- SCOTT, Ridley, 1982, *BLADE RUNNER*, EEUU, Warner Bros Pictures, 117 minutos.

## Series:

- Aguilera, Pedro (creador) César Charlone, Daina Giannecchini, Dani Libardi, Jotagá Crema (directores): 2016, "**3%**", Brasil, producida por Boutiques Filmes, distribuida por Netflix. 8 episodios.
- Brooker, Charlie (Creador), Otto Bathurst, Euros Lyn, Brian Welsh, Owen Harris, Carl Tibbetts, Brynn Higgins (directores): 2001, 2013, 2016 "**Black Mirror**", Reino Unido, producida por Zeppotron para Endemol. 3 Temporadas.
- Kochavi, Mati (Creador), Richardson, Peter (Director) 2016 "Dark net", Estados Unidos, 1 temporada.