
El grado cero de la estética: el vídeo en la obra de Fredric Jameson

The zero degree of aesthetics: video in the work of Fredric Jameson

INMACULADA MURCIA SERRANO

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
Facultad de Filosofía
Universidad de Sevilla
41018 Sevilla (España)
imurcia@us.es

Abstract: This article aims to analyze critically the proposal of reconstruction of traditional aesthetics that the American philosopher Fredric Jameson explains in his essay "Surrealism without the Unconscious," in connection with artistic formulations in video format and commercial television.

Keywords: postmodernity, videoart, commercial television, aesthetics.

Resumen: En este artículo se pretende analizar críticamente la propuesta de reconstrucción de la estética tradicional que el filósofo norteamericano, Fredric Jameson, expone en su ensayo "El surrealismo sin el inconsciente" en relación con las nuevas formulaciones artísticas en formato vídeo y con la televisión comercial.

Palabras clave: posmodernidad, videoarte, televisión comercial, estética.

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010 / ACEPTADO: JUNIO DE 2010

1. EL VÍDEO COMO ARTE POSMODERNO

Para el filósofo norteamericano Fredric Jameson, el arte posmoderno está particularmente representado por el vídeo en su doble manifestación de televisión comercial y de vídeo experimental o videoarte. Ello le obliga a diferenciar la teoría cinematográfica, heredera de la estética moderna, de la del vídeo, que requeriría partir de cero, sin extrapolar categorías tradicionales¹. En el ensayo *El surrealismo sin el inconsciente*, dedicado a esta cuestión, plantea, pues, este autor una reconstrucción radical de la estética que sirve para cobijar las características del vídeo comercial y del videoarte, una tesis más que controvertida y arriesgada que debiera suscitar nuestra atención². Entre otras razones, tendría que hacerlo porque nos encontramos ante uno de los autores más influyentes del panorama filosófico actual y ante un referente de los estudios concretos sobre el posmodernismo. Tanto es así que Perry Anderson ha llegado a considerar toda su obra como el punto de inflexión en los debates surgidos en Estados Unidos y otros países en torno a esta nueva época o “dominante cultural”³. Para él, el texto *The Cultural Turn*, una conferencia pronunciada por Jameson en el otoño de 1982 en el Whitney Museum of Contemporary Art de Nueva York, y que conformaría luego el núcleo de su ensayo *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, publicado en la *New Left Review* en la primavera de 1984, rehízo de golpe el mapa de lo postmoderno⁴. Destaca Anderson, no sólo el que Jameson evitase el moralismo⁵, sino también el que realizara un análisis de todas las artes y no uno parcial, como habían hecho otros autores. Convendría, tal vez, relativizar el entusiasmo de Anderson citando a algunos de los críticos de Jameson, como Matei Calinescu, quien ha puesto en duda la cohe-

1. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad*, trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo (Trotta, Madrid, 1996) 99-100 (Duke University Press, 1991).

2. F. JAMESON, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Duke University Press, 1991). Sigo la versión española del ensayo que aparece en el libro citado en la nota anterior.

3. P. ANDERSON, *Los orígenes de la postmodernidad* (Anagrama, Barcelona, 2000) 108 (*The Origins of Postmodernity*, Verso, London, 1998).

4. *Ibidem*, 77.

5. Así lo aprecia, sobre todo, en “Theories of the Postmodern”. *Ibidem*, 90.

rencia de los métodos, a veces contradictorios con sus propios presupuestos, que utilizan los autores neomarxistas a la hora de interpretar los discursos culturales de la posmodernidad:

“Los críticos marxistas actuales parecen estar preparados e incluso ansiosos para adoptar cualesquiera métodos o “antimétodos” que resulten estar intelectualmente de moda (desde el formalismo al estructuralismo hasta las versiones más esotéricas del post-estructuralismo), sin importarles que tales adopciones pudieran resultar en la destrucción del mismo marco de referencia marxista que pretenden representar”⁶.

Nos guste o no, Fredric Jameson constituye una de las voces más autorizadas del mundo en lo que concierne a la estética contemporánea y posmoderna. De ahí que su ensayo *El surrealismo sin el inconsciente*, dedicado al vídeo, merezca una atención especial. A cualquier estudioso de la teoría del arte le debe resultar interesante conocer cómo se articula una estética audiovisual que pretende amparar un medio tan exitoso en los últimos años. Si a ello le sumamos que su propuesta tiene como finalidad socavar la tradición y partir de cero, el interés no puede sino agudizarse. Otra cosa es que lleve razón.

En resumen, Jameson está convencido de que las características estructurales del vídeo alteran la relación sujeto-objeto que se establecía en los medios artísticos tradicionales, ya que ponen en juego una combinación aleatoria de significantes materiales y reorganizan y combinan los fragmentos de otros textos en una especie de flujo total, lo que trae consigo la des-diferenciación entre uno y otro término de la relación. Ese flujo total de significantes materiales eludiría además, por su propia naturaleza, toda construcción de un tiempo ficticio, es decir, la base de la narratividad cinematográfica y de la comprensión temporal del espectador. Por contraposición, la temporalidad del vídeo y de la televisión se correspondería con el tiempo real cuantificable mecánicamente, lo que avalaría la nueva respuesta

6. M. CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*, trad. Francisco Rodríguez Martín (Tecnos, Madrid, 2003) 287 (Duke University Press, 1987).

estética del aburrimiento. Ocurriría así porque ese tiempo material resulta ajeno e incluso hostil al tiempo vivo de la elaboración narrativa, de la memoria y de la proyección temporal anticipatoria y previsoras que caracterizan a la recepción cinematográfica. Para Jameson, si la actividad de la memoria posibilitaba en el cine la generación de una distancia crítica, la televisión y el vídeo, que ya no la necesitan, la vuelven inviable. Por eso, más que distanciarse, los espectadores del vídeo y de la televisión son integrados y neutralizados mecánicamente, sufriendo una especie de despersonalización o descentramiento genuinamente posmodernos que los incapacita para cualquier tipo de interpretación. Estas características hacen que el vídeo y la televisión comercial encajen perfectamente en la idea posmoderna de *texto*, aquella que, según Jameson, sustituye al tradicional lenguaje de la *obra* al impedir la consecución de la forma orgánica o monumental⁷. La consecuencia que se sigue es que las categorías y los instrumentos conceptuales de la tradición estética, como los de *autonomía del arte*, *experiencia estética*, *ficción narrativa*, o *hermenéutica* quedan desacreditados.

Pero el vídeo es, para Jameson, el arte de la posmodernidad por otras razones. Una de ellas tiene que ver con su convicción de que la historia del capitalismo y de la cultura que le es afín avanza en función de los desarrollos tecnológicos:

“Si aceptamos la hipótesis de que se puede periodizar el capitalismo atendiendo a los saltos cuánticos o mutaciones tecnológicas con los que responde a sus más profundas crisis sistémicas, quizás quede un poco más claro por qué el vídeo, tan relacionado con la tecnología dominante del ordenador y de la información de la etapa tardía, o tercera, del capitalismo, tiene tantas probabilidades de erigirse en la forma artística por excelencia del capitalismo tardío”⁸.

7. Jameson ha podido tener en consideración, para esta forma de entender la textualidad posmoderna, el ensayo de Walter Benjamín titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, que también pone énfasis en las alteraciones que experimenta la obra de arte tradicional una vez que la técnica reproductiva se arroga el protagonismo y alcanza su esfera.

8. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., 106.

Hay que tener en cuenta que, en su descripción de la posmodernidad, el autor secunda la tesis planteada en *El capitalismo tardío* por Ernest Mandel, la obra que ofreció la primera teoría sistemática de la historia del capital posterior a la guerra y que suministró una base empírica y conceptual adecuada para comprender el presente como una configuración cualitativamente nueva dentro de la trayectoria de este modelo de producción⁹. La concepción de la posmodernidad que esboza Jameson en *La lógica cultural del capitalismo tardío* es, por eso, histórica, no estrictamente estética, de ahí que hable de la pauta o “dominante cultural”¹⁰ que se correspondería con el capitalismo tardío. Concretamente, la tesis de Jameson descansa sobre la presuposición de que a cada uno de los momentos sistémicos del capitalismo esbozados por Mandel —liberalismo, imperalismo y capitalismo tardío—, “corresponde” el momento cultural pertinente del realismo, el modernismo y el posmodernismo¹¹. El término “posmodernidad” se presenta así como un concepto cronológico cuya función es correlacionar la emergencia de las nuevas características formales de los productos culturales con un nuevo tipo de vida emocional y social y con un nuevo orden económico y tecnológico¹². En su teoría del posmodernismo, es por eso determinante la orientación política¹³, heredera, en buena medida, de lo mejor que produjo antes la Teoría Crítica.

Se puede decir que la teoría del vídeo que formula Jameson en *El surrealismo sin el inconsciente* se presenta como una sintomatología

9. P. ANDERSON, *op.cit.*, 73-74.

10. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., VI. La “dominante cultural” remite, según José Manuel Romero, a la categoría de “estructura dominante” althusseriana, según la cual los diversos niveles son semiautónomos entre sí, corren a distintas velocidades, se desarrollan de distinto modo y se confabulan para producir una totalidad. Véase J. M. ROMERO, *Hacia una hermenéutica dialéctica. W. Benjamin, Th. W. Adorno y F. Jameson* (Síntesis, Madrid, 2005) 241.

11. Para una explicación más detallada, véase, *ibidem*, 233.

12. Como explica José Manuel Romero: “La concepción del postmodernismo como expresión y síntoma de los cambios sociales y subjetivos de la sociedad actual, que constituye la hipótesis hermenéutica básica de Jameson, tiene como base tal idea de una estructura de sentimiento dominante en la época actual que remitiría a la dimensión de las fantasías, representaciones y formas de experimentar la sociedad y la historia hegemónicas en el colectivo social, que constituye el contenido racional de la noción jamesoniana de inconsciente político.” *Ibidem*, 248.

13. *Ibidem*, 258-259.

más, tanto tecnológica como estética, de la mutación acaecida en la historia reciente del capitalismo, y que depende, entre otras cosas, de la coincidencia cronológica que existe entre su génesis, en los años sesenta, y la globalización incipiente del sistema económico actual. De hecho, cuando en *La lógica cultural del capitalismo tardío* Jameson busca ejemplos concretos de esa transformación en la dominante posmoderna, cita manifestaciones artísticas variopintas, como el arte *pop*, el fotorrealismo, el neoexpresionismo, la música de John Cage, el punk, el rock o el cine de Godard, entre las que caben también el cine y el vídeo experimental y comercial¹⁴.

Si detallo todo esto es porque me parece importante advertir que su propuesta de reconstrucción de la estética audiovisual forma parte de una visión genérica e ideológica sobre la cultura posmoderna, y que no está por tanto formulada sobre las particularidades propias del medio, aunque intente hacerlo en ocasiones y termine desviando la atención. Desde mi punto de vista, ello resta valor a su interpretación, en especial si nos colocamos en una posición estética, no ideológica, aunque hayamos de reconocer en paralelo que el valor de sus ensayos sobre arte contemporáneo es, justamente, el no esteticista, es decir, el que consigue incorporar e interpretar las formulaciones artísticas actuales en un contexto global dominado por el capitalismo y por su configuración cultural subalterna¹⁵.

2. ESTRUCTURA DEL VÍDEO: EL FLUJO TOTAL

Para explicar las diferencias estructurales que el vídeo exterioriza con respecto al cine, una de las claves de la reivindicación de la nueva estética audiovisual, Jameson se apropia de una expresión acuñada por Raymond Williams para reflexionar sobre la experiencia del espectador televisivo. Me refiero al de “flujo total” (*planned flow*)¹⁶.

14. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., I.

15. Diferencio la aproximación estética de la ideológica porque entiendo que la primera se atiene exclusivamente a las particularidades de la obra de arte, que se considera un todo autorreferencial, mientras que en la segunda interfieren cuestiones externas, que, en el caso de Jameson, se relacionan estrechamente con su decidida inclinación hacia el marxismo.

16. Jameson conoció el término gracias a una serie de conferencias organizada por *The Kitchen* en octubre de 1980. *Ibidem*, 100.

Recordemos que en su libro *Television. Technology and cultural form*, Raymond Williams sostenía que, en todos los sistemas de televisión desarrollados, la característica de su organización y de la experiencia que suministraban era la de la secuencia o flujo planificado, que indicaba la existencia de una novedosa forma cultural¹⁷. Su teoría se podía demostrar con simples observaciones, como la de que la mayoría de nosotros describía esa experiencia diciendo que había estado “viendo la televisión” (*watching television*), no las noticias o el fútbol, o que admitía lo difícil que era tener el televisor apagado¹⁸. Sobre la base de esta experiencia, construye Williams una descripción de las alteraciones introducidas en el nivel perceptivo por el medio televisivo.

Para este autor, a diferencia de los sistemas comunicativos anteriores, cuyos ítems eran discretos, la televisión habría establecido una nueva forma de comunicar basada en la secuencia o en la colección de secuencias alternativas de los acontecimientos que se proyecta de una vez y en una sola dimensión¹⁹. A la consecución de ese efecto contribuiría la reevaluación radical experimentada por el concepto de “intervalo”, sobre el que se construía, anteriormente, la separación de las unidades comunicativas. En ello habría desempeñado un papel crucial la publicidad comercial, que encontró su lugar en los intervalos que separaban las unidades programadas. En contraposición con la práctica británica, que los incluía en los llamados *natural breaks*, es decir, en los momentos en los que la interrupción era menos molesta, los norteamericanos habrían incorporado los anuncios sin prestar atención al desarrollo lógico del programa. La consecuencia fue que la noción de “intervalo” se volvió inadecuada y hubo de sustituirse por la de “flujo planeado” o “flujo total”, más fiel a la experiencia transmitida por esos medios. La secuencia televisiva experimentó además un enorme grado de sofisticación debido a la necesidad de mantener al espectador atento en todo momento, para

17. R. WILLIAMS, *Television. Technology and cultural form* (Routledge, London, 1990) 86.

18. *Ibidem*, 94.

19. “It is that the real programme that us offered is a *sequence* or set of alternative sequences of these and other similar events, which are then available in a single dimension and in a single operation”. *Ibidem*, 87.

lo cual había que evitarle, en la medida de lo posible, las oportunidades de desconectar. La intensificación de la competencia entre los canales se tradujo, pues, en la intensificación paralela de la secuencia única y completa en la que terminaría convirtiéndose, estructuralmente, la televisión²⁰.

Jameson se apropia del término de Williams para aplicarlo, como él, a la televisión, pero también, y aquí radica su novedad, al vídeo artístico. A esta tesis añade la idea de que el flujo planificado precipita en la experiencia del espectador la asimilación absoluta a la estructura mecánica del medio, lo que implica que el espectador ya no esté confinado al tiempo de la narración, según ocurría en el cine, sino al de la propia máquina. Finalmente, Jameson deduce de ello la imposibilidad de practicar una “distancia crítica”, que se transforma, en el caso de vídeo, en un ejercicio imposible y culturalmente obsoleto²¹.

3. IMPOSIBILIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

La idea de que el vídeo, por su estructura fluida, provoca la asimilación del espectador a la configuración del medio y la de su consiguiente descentramiento está inspirada por Lacan, a quien Jameson tiene continuamente en consideración²². El descentramiento del sujeto es, de hecho, uno de los motivos más arraigados de la reflexión posmoderna, que, filosóficamente hablando, se ha apoyado en muchos de los planteamientos del postestructuralismo²³. Jameson traslada esa tesis a su teoría del vídeo, concretamente, a la descripción de la experiencia disolutoria que sufre el espectador e, incluso, el autor: “Intuyo que la despersonalización mecánica (o descentramiento del sujeto) llega aún más lejos en el nuevo medio, donde los propios autores se disuelven junto al espectador”²⁴.

20. *Ibidem*, 90-91.

21. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., 100.

22. C. BURGASS, *Postmodern Value*, en S. EARNSHAW (ed.), *Postmodern Surroundings* (G. A. Rodopi, Amsterdam Atlanta, 1994) 26-27.

23. *Ibidem*, 26.

24. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., 104.

A la hora de comentar esta idea, es conveniente orientar la mirada sobre el texto *La lógica cultural del capitalismo tardío*, en el que Jameson propone adoptar la concepción lacaniana de la esquizofrenia como “modelo estético” una vez constatada la crisis del sentido histórico que aqueja al posmodernismo, precisamente la primera tesis que formula en ese ensayo: “El modo más seguro de comprender el concepto de lo posmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente”²⁵. Desde su punto de vista, en la posmodernidad hemos perdido la capacidad de conocer nuestro propio pasado y hemos comenzado a vivir en un “presente perpetuo”, sin profundidad, definición o identidad fija. Por eso, uno de los rasgos constitutivos de esa dominante cultural es su “sordera histórica”²⁶. En el mismo texto, Jameson hace depender la fragmentariedad de la experiencia subjetiva y de los productos culturales que fabrica de la crisis posmoderna del sentido histórico:

“Si, de hecho, el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tenciones y re-tenciones por la pluralidad temporal y de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales puede producir algo más que ‘cúmulos de fragmentos’ y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio”²⁷.

El modelo lacaniano de la esquizofrenia, asociado a la pérdida de una comprensión profunda del pasado, aparece, pues, en el ensayo de Jameson como instrumento conceptual para ilustrar la ruina de la experiencia coherente del tiempo que ha tenido lugar con la llegada de la posmodernidad y, particularmente, para ejemplificar la nueva experiencia estética suscitada por sus productos culturales. El autor interpreta este cambio como una ruptura de los eslabones de la cadena significante. Ello introduce una experiencia de la desconexión y de la discontinuidad que repercute positivamente en la intensidad

25. *Ibidem*, 9.

26. *Ibidem*, 11.

27. *Ibidem*, 46-47.

adquirida por cada uno de esos significantes, que se tornan entonces *materiales*²⁸ al tiempo que incapaces de acoplarse a una secuencia coherente. La ruptura de la cadena significativa obligaría al individuo a orientar su atención sobre la literalidad o materialidad de las palabras o de las imágenes, y no, como ocurría en los modelos clásicos de construcción del sentido, hacia su *transparencia*, esperando encontrar, a través de ella, el significado²⁹. En *La lógica cultural del capitalismo tardío*, Jameson llama a esa experiencia “euforia alucinógena”, y la atribuye, particularmente, a los espectadores del videoarte y de la televisión comercial, en especial, a los de las videoinstalaciones de Nam June Paik. El resultado es el fracaso más estrepitoso de la experiencia estética genuina. Entre otras razones, ésta se vuelve inviable porque los espectadores, que desconocen la casuística, continúan poniendo en práctica la antigua respuesta estética, a saber, la de concentrarse en una sola pantalla —en el caso de las videoinstalaciones de Paik—, como si la secuencia de imágenes que se muestran poseyera por derecho propio algún valor orgánico.

Entiendo que la “euforia alucinógena” que describe Jameson en este ensayo pretende ser una negación de la experiencia estética tradicional. Ésta ha sido descrita, entre otros filósofos, por Immanuel Kant a través de su clásico esquema del libre juego de las facultades de la imaginación y el entendimiento, un esquema que ha ahorrado la mayor parte de las teorías sobre la actividad contemplativa y la posterior comunicación del juicio de gusto. Debe ser en efecto así, porque en *El surrealismo sin el inconsciente*, la actividad del libre juego kantiano es manifiestamente sustituida por un bloqueo de las facul-

28. Para comprender el sentido de los “significantes materiales”, tal vez sea interesante recordar que, según Jameson, tienen como precedente al dibujo animado. Éste ostentaría una singularidad materialista en dos sentidos: por un lado, en su correspondencia o ajuste constitutivo entre el lenguaje musical y el visual, es decir, entre dos sistemas plenamente elaborados que ya no se subordinan uno a otro, como ocurre en el cine de ficción; y, por otro lado, en la propia elaboración de las imágenes animadas que, en su incesante metamorfosis, obedece a las leyes “textuales” de la escritura y el dibujo, y no a las “realistas” de la verosimilitud, la fuerza de la gravedad, etc.

29. F. JAMESON, *Postmodernism and Consumers Society*, en H. FOSTER, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985) 120.

tades que Jameson no duda en equiparar, finalmente, con el aburrimiento. Al filósofo norteamericano le interesan las respuestas que ofrecen a esta cuestión las tradiciones marxista y freudiana porque ambas hacen derivar el tedio, no del objeto en sí, sino de la respuesta del sujeto a una especie de interrupción de sus energías (como si tratase de un mecanismo de defensa³⁰), lo que permite al autor norteamericano conectarlo de forma más directa con la asimilación del espectador al medio mecánico del vídeo y, en particular, a lo que él denomina su “tiempo material”. De esa manera, la respuesta estética del aburrimiento queda vinculada con la nueva temporalidad del medio, que equivale, para él, al transcurso del tiempo real minuto a minuto, ante el cual el sujeto no puede más que bostezar³¹. Jameson quiere destacar, indirectamente, cómo la tecnología descubre la materialidad de la vida y del tiempo humano³², lo que vendría a corroborar la imposibilidad de emprender un análisis humanístico de la recepción subjetiva del vídeo en un sentido tradicional.

En este aspecto, Jameson se apoya en un estudio sobre la construcción social del tiempo publicado en 1967 por E. P. Thompson bajo el título *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*. Este trabajo, de ideología marxista, trataba de reconstruir los cambios históricos acaecidos en Europa desde el siglo XIV en relación con la comprensión temporal a raíz de la aparición de la llamada *task-orientation*, que sustituyó la consideración del tiempo sideral por el determinado por las tareas agrícolas, más realista —en el sentido de que obedecía a la observación—, y más directamente relacionado con la vida de los individuos³³. A partir de ese momento, la medición del tiempo habría sido cada vez más material y dependiente de la producción agrícola o industrial, y, en función de ello, el propio tiempo habría terminado demarcándose del tiempo vital de los individuos, autonomizándose e independizándose de toda subjetividad.

Con la base teórica suministrada por este estudio, Jameson particulariza la exclusividad temporal del vídeo como dominación y des-

30. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., 101-102.

31. *Ibidem*, 105.

32. *Ibidem*.

33. E. P. THOMPSON, *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*, “Past & Present” 38 (Dec., 1967) 59-60.

personalización del sujeto, al que transforma, en sus palabras, “en un mecanismo de registro casi material del tiempo mecánico”³⁴. Ante un panorama como éste, el libre juego de la imaginación y el entendimiento no puede sino atrofiarse.

4. LA NARRATIVIDAD FICTICIA

Como hemos visto en la introducción, el cine constituye todavía, según Jameson, una de las manifestaciones características del arte y la estética moderna porque su estructura sigue aprisionada “en un conjunto de valores y categorías culturales que, en plena postmodernidad, son manifiestamente anticuados e ‘históricos’”³⁵. Aunque reconoce que cierta parte del cine y de la literatura se ha vuelto postmoderna, considera en paralelo que estructuralmente no lo es. Las razones se cifran en que el cine participa todavía del tiempo narrativo, requiere de la memoria del espectador y del ejercicio de una proyección temporal anticipatoria y previsoras que permite, en último término, la práctica de una crítica distanciada y subjetiva.

Lo que sostiene Jameson por contraposición es que el vídeo, comercial o experimental, no proyecta un tiempo ficticio, aunque, en ocasiones, pueda trabajar con estructuras narrativas.³⁶ A esa retorsión del lenguaje fílmico la llama “ficción residual” y, según escribe en el texto, es especialmente característica de la televisión comercial, que, a la hora de imitar las formas narrativas del cine, lo que hace es crear un simulacro de su tiempo ficticio a partir de un lenguaje rigurosamente no ficticio más propio de su naturaleza postnarrativa³⁷. Por decirlo de otra manera, la televisión comercial, cuyo lenguaje es no ficticio, intenta crear la sensación ilusionista dando como resultado un simulacro de la narración. Jameson cree que los cortes en el flujo total del medio televisivo que introducen los anuncios contribuyen a simular ese tiempo de la ficción imitando en falso los verdaderos cortes de la ilusión cinematográfica. El filósofo los compara con las interrupciones corporales o físicas que tienen lugar

34. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., 106.

35. *Ibidem*, 99.

36. *Ibidem*, 105.

37. *Ibidem*.

en los sueños y que aparecen como comienzos y finales de algún tipo de ficción onírica. Se trata, en ambos casos, de falsos cortes o, con sus palabras, de una “simulación de segundo orden” que, en las formas genuinas no simuladas del cine, rezuman, para él, autenticidad³⁸.

Cuando Jameson alude a lo que de simulacro hay en la ficción televisiva está teniendo en consideración a uno de los autores más influyentes de su obra, Jean Baudrillard, el primero en hablar del derrumbe del aspecto imaginativo de la representación artística sobrevenido por el imperio de la simulación. Es frecuente encontrar en los textos de este pensador la idea de que la ilusión artística no es posible en un mundo colonizado de simulacros, ya que estos eliminan de raíz la diferencia entre lo aparente y lo real³⁹. Pero no sólo eso. A Baudrillard se le debe la idea de que las responsables de la implantación de este nuevo régimen de la simulación son las nuevas tecnologías, entre las que cabe incluir el vídeo y la televisión. A su difusión de acontecimientos en tiempo real respondería la abolición general de la distancia o la excesiva proximidad de los acontecimientos, que derivaría en una virtualización tal que de ella desaparecería tanto la dimensión histórica como las posibilidades de ejercitar la memoria, aparte, por supuesto, de cualquier atisbo de ficción.

La reflexión de Jameson acerca de la simulación de la narratividad cinematográfica acometida por el vídeo está inspirada, concretamente, por la tesis de Baudrillard de que las nuevas tecnologías crean un falso relato del que se sustrae toda distancia y toda posibilidad de memorización o historización. El vídeo sería para Jameson el representante más fiel del régimen de simulación en el que, según Baudrillard, habitamos, algo que se demuestra, desde su perspectiva, si analizamos el grado cero de ficción sobre el que inevitablemente se proyecta. Según dice Jameson, la experiencia del espectador del vídeo y la televisión, a diferencia de lo que ocurre con el del cine, termina siendo, por eso, incompatible con el “hechizo” de ciertas imágenes que quedan durante tiempo capturadas en la memoria⁴⁰. La ausencia de este tipo de “postimágenes”, sumada a la imposibilidad

38. *Ibidem*, 106.

39. Véase, por ejemplo, J. BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira (Kairós, Barcelona, 2005).

40. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., 100-101.

de ejercitar la crítica y de seguir el rastro de los elementos ficticios de un medio que, más que crearlos, los simula, le invita a pensar que es imposible seguir aplicando los conceptos de la estética tradicional, en este caso, los de “encuadre”, “narrativa” o “toma”, tan característicos del discurso cinematográfico.

5. AGAINST INTERPRETATION

De lo anterior deduce Jameson que el vídeo no es susceptible de interpretación. En *El surrealismo sin el inconsciente* se analiza y comenta un ejemplo concreto, la videocreación AlienNATION, realizada en la Escuela del Art Institute of Chicago en 1974 por Edward Rankus, John Manning y Barbara Latham. La obra —o, mejor, el *texto*— está sintomáticamente construido sobre la estructura del flujo total, pues presenta una rotación incesante de elementos que cambian constantemente de lugar con el resultado, según Jameson, de que ninguno ocupa la posición de “interpretante” (o de signo primario), sino que todos y cada uno de ellos son continuamente desplazados al instante siguiente cayendo en una posición ininterrumpidamente subordinada⁴¹. A ello contribuye el que los segmentos filmados para esta cinta presenten los caracteres de esa ficción simulada de la que hablábamos antes, pues son rodados con aspecto de productos desgastados y descoloridos para intentar, vanamente, volverlos “ficticios” y escenificados en contraste con la realidad manifiesta de las otras imágenes-en-el-mundo. Ambos factores provocan que cualquier elemento que lo detenga o interrumpa se perciba como defectuoso. Según Jameson, eso es lo que ocurriría si abstrajéramos del vídeo algunos momentos temáticos, obstruyendo el proceso del flujo y reificándolos, elevándolos, como dice él, “al rango de tema oficial”⁴². Las consecuencias que Jameson extrae de ello se pueden resumir en una sola que remite al polémico libro de Susan Sontag, *Against Interpretation*⁴³: puesto que el vídeo, con su estructura de flujo total, imposibilita la abstracción de un tema, bloquea cualquier posibili-

41. *Ibidem*, 120-121.

42. *Ibidem*, 120.

43. S. SONTAG, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial (Alfaguara, Madrid, 1996) (*Against Interpretation*, 1961).

dad de interpretación. Curiosamente y por negación, Jameson extrae de ello un criterio de valoración estética: un vídeo será defectuoso cuando la interpretación sea factible⁴⁴.

De nuevo hemos de decir que, con esta tesis, Jameson no está sino reafirmando las sospechas que se encuentran en *La lógica cultural de capitalismo tardío* en relación con la desaparición posmoderna del referente, que Zigmunt Bauman ha hecho depender de la deconstrucción postestructuralista del significado:

“Podríamos decir que el significado en el arte posmoderno es el de estimular el proceso de creación de significado, y protegerlo contra el peligro de dejarse parar en algún momento; el de alertar sobre la inherente polifonía del significado y sobre la dificultad de toda interpretación; el de actuar como una especie de anticongelante intelectual y emocional, que impide que un descubrimiento a medias se solidifique, y se convierta en un canon gélido que frena el flujo de posibilidades. En lugar de reafirmar la realidad como un cementerio de posibilidades no probadas, el arte posmoderno pone al descubierto que los significados son perpetuamente incompletos y, por lo tanto, el reino de lo posible carece esencialmente de exhaustividad. Es posible incluso avanzar un paso más, y sugerir que el significado del arte posmoderno es la deconstrucción del significado; más exactamente, revelar el secreto del significado, el secreto que la práctica teórica moderna intentaba esconder u ocultar: que el significado ‘existe’ solamente en el proceso de interpretación y crítica, y muere con él”⁴⁵.

La diferencia con respecto a Jameson es que Bauman percibe en ello la prueba más fehaciente de la fuerza subversiva del arte posmoderno y no, como hace el primero, la señal de su más extrema vacuidad⁴⁶. Pero es cierto que las bases filosóficas de Jameson son, en este aspecto, postestructuralistas. Derrida, Lacan y el último Barthes, por

44. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., 121.

45. Z. BAUMAN, *La posmodernidad y sus descontentos*, trad. Marta Malo de Molina Bodegón, Cristina Aldao (Akal, Madrid, 2001) 136.

46. *Ibidem*.

ejemplo, han insistido en la idea, de cariz anti- o post-metafísico, de que el significante adquiere prioridad sobre el significado, que queda radicalmente indeterminado, y que todos los textos se implican en una intertextualidad sin fin que no deja lugar para un espacio fuera del texto, ni para rastrear el origen o la fuente de sentido⁴⁷. Para el postestructuralismo, los textos emergen, no de la realidad, sino de una tradición de otros textos cuyas fuentes e interpretaciones son tan variadas que resultan imposibles de abarcar. Barthes, en particular, dice que un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es, pues, un tejido de citas provenientes de los diferentes focos de la cultura. A raíz de ello, elabora Barthes su teoría acerca de la “muerte del autor”, cuyo papel se limita a mezclar dichas escrituras⁴⁸.

Recordemos que Jameson alude a la textualidad posmoderna no sólo en el ensayo sobre el vídeo, sino, en términos generales, en *La lógica cultural del capitalismo tardío*:

“La antigua obra de arte ha pasado a ser un texto cuya lectura tiene lugar por diferenciación más que por unificación. Las teorías de la diferencia, empero, ha solido acentuar la disyunción hasta el punto de que los materiales del texto, incluyendo sus palabras y oraciones, tienden a disiparse en una pasividad aleatoria e inerte, en un conjunto de elementos separados entre sí”⁴⁹.

El paradigma estético y posmoderno de la textualidad, teorizado por Barthes, implica también para Jameson que las categorías de la estética tradicional resulten estériles. Inevitablemente ha de ser así, en primer lugar, y según el autor, porque con el nuevo paradigma todo puede ser un texto, lo que equivale a negar la *autonomía* de la obra de arte en su sentido tradicional⁵⁰. En segundo lugar, porque el

47. P. WAUGH, *Postmodernism. A Reader* (Edward Arnold, London, 1992) 6.

48. R. BARTHES, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Paidós, Barcelona, 1987) 69 (*Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris, 1984).

49. F. JAMESON, *Teorías de la postmodernidad* cit., 51-52.

50. *Ibidem*, 107-108.

paradigma textual, que es intrínsecamente horizontal, impide que se dictamine sobre obras maestras o cánones, lo que vuelve inviable incluir o destacar alguna muestra concreta de vídeo creación o de televisión comercial⁵¹.

6. UNA LECTURA CRÍTICA DE *EL SURREALISMO SIN EL INCONSCIENTE*

La interpretación que emprende Jameson del videoarte y de la televisión comercial rezuma cierto tono apocalíptico y tecnofóbico, que está presente, en realidad, en casi todos sus ensayos, y que depende, en última instancia, de cuestiones estrictamente ideológicas, no estéticas. En relación a su carácter apocalíptico, convendría recordar que, en *La lógica cultural del capitalismo tardío*, Jameson se apropia, no por casualidad, del concepto de lo “sublime” para resaltar la metamorfosis semántica que ha experimentado esta categoría en los últimos años a la luz del análisis de las nuevas tecnologías. El término que escoge es de lo más sintomático pues, como él mismo recuerda, adquirió su significado más duradero a partir de los escritos de dos filósofos, Edmund Burke e Immanuel Kant, el primero de los cuales lo había descrito como una experiencia lindante con el terror, el asombro o el estupor, producida por todo aquello que, por su enorme tamaño, podía aniquilar la vida del hombre. Kant, posteriormente, había explicitado que el objeto de lo sublime constituía, no sólo una cuestión de poder y de inconmensurabilidad física entre hombre y naturaleza, sino también una representación de los límites de la figuración y de la incapacidad de la mente humana para dotar de representación a fuerzas tan inmensas⁵². A Jameson le interesa citar a estos dos autores por el carácter a un tiempo asombroso e inimaginable que atribuyen a lo sublime y que él quiere mantener intacto para aplicarlo a la nueva fuente que lo suministra en la posmodernidad, y que ya no se corresponde con la naturaleza, sino con la tecnología en su condición de brazo armado del capitalismo feroz⁵³. La tecnología de la so-

51. *Ibidem*, 108.

52. *Ibidem*, IV.

53. *Ibidem*, IV.

ciudad contemporánea, dice concretamente Jameson, es “hipnótica” y “fascinante” y, pese a su apariencia anodina, ofrece un esquema de representación privilegiado para comprender “la red de poder y control que a nuestra mente y a nuestra imaginación les es aún más difícil de aprehender: toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capital”⁵⁴. A esa sensación renovada del terror de antaño por la naturaleza en estado bruto la llama Jameson lo *sublime posmoderno o tecnológico* y se diferenciaría del tradicional en que representaría la realidad de las instituciones económicas y sociales del capitalismo tardío como algo aterrador y asombroso, según decía Burke, y, al mismo tiempo, como objeto de representación incapaz de subsumirse al esquematismo de la imaginación, al modo en que lo teorizó Immanuel Kant.

Teniendo esto en cuenta, uno ya puede entender la negatividad que se percibe en todo el texto sobre el vídeo. Pero podemos ir más allá. He dicho antes que un segundo factor de su tonalidad lo determinan las cuestiones ideológicas, que interfieren, desde mi punto de vista, con tanta fuerza, que desautorizan la mayor parte de sus afirmaciones. Esas cuestiones son las responsables, por ejemplo, de la extraña equiparación que se establece en el ensayo entre videocreación y televisión comercial. Un breve repaso a los orígenes de la primera demuestra que, lejos de ser cierta o creíble, la comparación de Jameson resulta extraña y forzada.

Los historiadores han determinado que los primeros trabajos con vídeo proceden de Alemania y que se producen a principios de los años sesenta de la mano de diferentes artistas ligados a la memoria Dadá y unidos bajo el nombre de *Fluxus*, un grupo creado a principios de la década de los sesenta en torno al lituano George Maciunas y formado, entre otros, por Joseph Beuys, Yoko Ono, La Monte Young, Dick Higgins, Jackson McLow, George Brecht y los

54. *Ibidem*, 57. Para el autor, existe una corriente literaria que ha conseguido plasmar ese trasfondo político-económico que se vislumbra metonímicamente a través del ordenador, y que no es otra que el llamado *ciberpunk*, cuyo origen se encuentra en la novela *Neuromancer* de William Gibson. Para la relación entre lo sublime tecnológico de Jameson y la corriente literaria del ciberpunk, véase mi artículo *Lo sublime de Edmund Burke y la estetización posmoderna de la tecnología*, “Fedro. Revista de estética y teoría de las artes” 8 (marzo, 2009) 17-38.

dos pioneros reconocidos del videoarte, el coreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell⁵⁵. *Fluxus* era un movimiento dedicado a socavar, mediante la ironía, la seriedad de la convencional cultura de la vanguardia, que, hacia 1969, parecía haber asumido convenciones definitivas⁵⁶. El movimiento nació como una tendencia sin jerarquías de actitudes anarquistas y anti-arte, y propugnaba la identificación, no exenta de utopía, entre arte y vida⁵⁷.

La aparición del videoarte a principios de los años sesenta se relaciona específicamente con el intento de reaccionar, por parte de determinados artistas, contra un medio de masas que compartía con él el uso de la pantalla televisiva, pero que la usaba con intenciones distintas. En sus orígenes, los videoartistas pretendían combatir justamente la banalidad de la televisión y alejarse de los cauces comerciales habituales de la misma, de manera que éstos no sopesasen en el resultado final. Por estos y otros motivos, la televisión terminó convirtiéndose en uno de los elementos que, por negación, más los inspiraría. Inevitablemente, hemos de citar aquí a los dos creadores del videoarte, Nam June Paik y Wolf Vostell, quienes propusieron un nuevo pensamiento para el televisor y para la televisión cuyo resultado fue que su lenguaje empezó a percibirse como artístico⁵⁸.

Vostell, por ejemplo, utiliza el televisor como un elemento más del repertorio de materiales que manipula. Un ejemplo clásico es el *happening* programado para el Yam Festival de Nueva York que organizaron Robert Watts, George Brecht y Allan Kaprow, y que fue titulado *El entierro de un televisor*, también conocido con el nombre genérico *TV-Dé/Collage*. Consistió en enterrar un televisor como si

55. Concretamente, se suele considerar que la fecha inaugural del videoarte es la del 4 de noviembre de 1965, cuando Nam June Paik registra desde un taxi la visita a la ciudad de Nueva York del Papa. La grabación fue pasada esa misma noche en el Café Go-Go del Greenwich Village, dentro de una serie de actividades organizadas por Robert Watts y George Brecht con el título genérico de *Monday Night Letter*. Se considera que éste es el primer caso de un uso, ya sea individual o artístico, de un equipo portátil de video. J. CARRILLO y G. HÄBICH, *Post-video. Una forma de la postmodernidad*, "Signo y pensamiento" 24 (1994) 84.

56. S. MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"* (Akal, Madrid, 2001) 205.

57. J. R. PÉREZ ORNA, *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental* (RTVE, Serbal, Barcelona, 1991) 27.

58. *Ibidem*, 25.

fuera un ataúd. Dick Higgins, Ay-O y Al Hansen, entre otros, participaron realizando diferentes gestos de agresión al televisor, como envolverlo en alambres y sepultarlo “vivo”⁵⁹. La atención de Votell se dirigía no tanto a los contenidos, al lenguaje de la televisión o a la producción de imágenes, cuanto al televisor como objeto, a la televisión como medio de comunicación, como rito de masas o como fundamento de lo que el propio Jameson llama “esquizofrenia” y “alienación” colectivas⁶⁰.

El ejemplo de Vostell, así como muchos otros de Nam June Paik que eludo citar, pone entre interrogantes la asimilación que activa Jameson en su ensayo entre televisión comercial y videoarte, dos formas de comunicación que más que hermanarse, se repelen. Sólo se puede entender, aunque no necesariamente compartir, su postura si tenemos en cuenta el contexto en el que es desarrollada. Conviene recordar que ha sido una de las aportaciones de Jameson la constatación de que la posmodernidad se caracteriza por la des-diferenciación de las esferas culturales⁶¹. Se suele decir que su obra no sólo ha buscado identificar y comprender la cualidad particular de las experiencias culturales llamadas “posmodernas”, sino también la de haberlas integrado en un marco hermenéutico más amplio y de índole económica y social⁶². Jameson está convencido de que la producción estética actual forma parte de la producción de mercancías en general, lo que le asigna una función y una posición estructurales cada vez más importantes en la configuración dialéctica de la sociedad contemporánea⁶³. Ello provoca *ipso facto* la ruptura de lo que Andres Hussien llamó “The Great Divide”⁶⁴, según el cual las instancias contrapuestas de “arte elevado” y “arte de masas” quedaban ubicadas en lugares distintos y jerárquicamente diferenciados.

59. *Ibidem*, 42.

60. *Ibidem*, 44.

61. P. ANDERSON, *op.cit.*, 87.

62. M. FEATHERSTONE, *Cultura de consumo y posmodernismo*, trad. Eduardo Sinnott (Amorrotu editores, Madrid, 1991) 96.

63. F. JAMESON, *Teorías de la posmodernidad* cit., I.

64. G. HENDLER, *Channel Surfing*, en TH. CARMICHAEL y A. LEE (eds.), *Postmodern Times, A Critical Guide to the Contemporary* (Northern Illinois University Press, Dekalb, 2000) 175.

Pero pasemos a otra cuestión. Una de las que más debería suscitar nuestra atención es la tesis de que el videoarte sea el arte de la posmodernidad, como sostiene claramente Fredric Jameson. De nuevo, un repaso a los orígenes de esta forma artística relativiza y pone entre interrogantes su afirmación, al menos si la cotejamos con otros significados que el término “posmodernidad” ha recibido en el ámbito de la estética.

Pese a sus pretensiones iniciales de deslegitimación del discurso tradicional del arte, consecuencia de su dependencia de la ideología Dadá, hay que decir que el videoarte, después de *Fluxus*, terminó refugiándose en las instituciones artísticas. Lo hizo porque era el único lugar en el que se reconocía su *artisticidad* y en el que su mensaje podía ser percibido, justamente, como algo distinto al discurso televisivo, el videoclip o el telefilm. La procedencia artística de gran parte de los realizadores de vídeo experimental ha sido, además, un factor decisivo para que el vídeo formalizara su lenguaje y su estética por afinidad con las artes plásticas⁶⁵. Por una parte, la imagen electrónica y, sobre todo, su contenedor, propiciaron el tratamiento del vídeo como material escultórico. Esa práctica fue precedida por la incorporación de la imagen y de los receptores a los ensamblajes y *performances* hasta conseguir también una especie de autonomía. Las videoinstalaciones gozan desde entonces del máximo reconocimiento por parte de las instituciones artísticas. Por otro lado, las peculiaridades de la imagen electrónica —manipulable en tiempo real por el realizador— han favorecido su consideración como materia y proceso de creación análogos a la pintura⁶⁶. En este sentido, el videoarte es una de las prácticas artísticas menos posmodernas, si entendemos por ello, en lo que a arte y estética se refiere, esa tendencia a deslegitimar la institución artística y todos los elementos tradicionales que le asociamos desde que se legalizó en la modernidad, una tesis que mantienen algunos de los representantes del grupo *October*. La necesidad recíproca establecida por los videoartistas y los museos, y la institucionalización de las obras de los primeros, puede entenderse, pues, como un argumento a favor de su consideración

65. J. R. PÉREZ ORNA, *op.cit.*, 50.

66. *Ibidem*, 50.

como aportación artística en un sentido tradicional.

Pero, por entrar en los detalles específicos de la estética renovada del vídeo que Jameson propone, digamos que, en lo que concierne a la televisión comercial, es posible que la descripción de Williams sobre el flujo total sea aún correcta e incluso se haya intensificado. Discutible resulta, sin embargo, la aplicación de esa misma estructura fluida al caso concreto del vídeo experimental. Es cierto que algunos videocreadores han hecho uso de ella, pero eso no quiere decir que sea esa su característica estructural única o principal. Ni siquiera las videocreaciones más fieles al “flujo planificado” de Williams pueden analizarse desde las coordenadas estéticas que Jameson propone. Podemos citar como ejemplo *Global Groove*, del mismo Nam June Paik⁶⁷, que ha sido considerada como la más representativa de la historia del videoarte e incluso como su primer manifiesto por contener y sintetizar todas las referencias al entorno artístico del vídeo y al uso creativo de la nueva tecnología. La cinta, basada en la sucesión ininterrumpida de imágenes, es un homenaje y una paráfrasis audiovisual de las teorías de Marshall McLuhan sobre las tecnologías de la comunicación y, particularmente, de la televisión, que han convertido el globo terráqueo en una aldea⁶⁸. Paik estructura la cinta como un *collage* de música, danza, actuaciones folklóricas, *performances*, publicidad e incluso manipulaciones de imágenes que proceden del espacio informativo de la televisión, y lo hace sobre bloques nunca terminados y siempre interrumpidos que provocan una experiencia parecida a la del *zapping*⁶⁹. Pese al continuo fluir de imágenes y pese a que ninguna de ellas logra el puesto de “interpretante” o de signo primario alrededor del cual hacer girar la interpretación, nada en la cinta impide que la entendamos y que podamos escribir y hablar sobre el significado diferido que se nos propone. Eso quiere decir que la obra provoca, si el receptor está

67. Data del año 1982, y tiene una duración de 30 minutos. Fue emitida por primera vez en el canal WNET de Nueva York en enero de 1984. Muchas imágenes de la cinta son reciclaje de otras obras suyas, especialmente de *The Selling of New York* (1972).

68. J. R. PÉREZ ORNA, *op.cit.*, 32.

69. *Ibidem*, 33.

dispuesto a ello, una experiencia estética particular que puede activarse en el sentido clásico, es decir, a través del libre juego de las facultades de la imaginación y el entendimiento. La ininterrumpida sucesión de imágenes no tiene por qué bloquear las facultades ni hacer que el espectador se aburra. Éste puede disfrutar de ella, entenderla y comunicarla sin que quede asimilado al medio o descen-trado.

Para concluir, planteemos una pregunta: ¿para qué reconstruir desde cero la estética? La respuesta es sencilla. Jameson es de los que piensan que la posmodernidad no es un apéndice, ni un componente soterrado pero detectable de las profundidades de la modernidad, como dijera Lyotard, sino una ruptura que imprime un punto y aparte en el desarrollo sociocultural, tecnológico y económico de Occidente. Sólo un planteamiento filosófico de pretensiones renovadoras —como el que aplica al caso del vídeo— puede ser consecuente con esta manera de pensar.