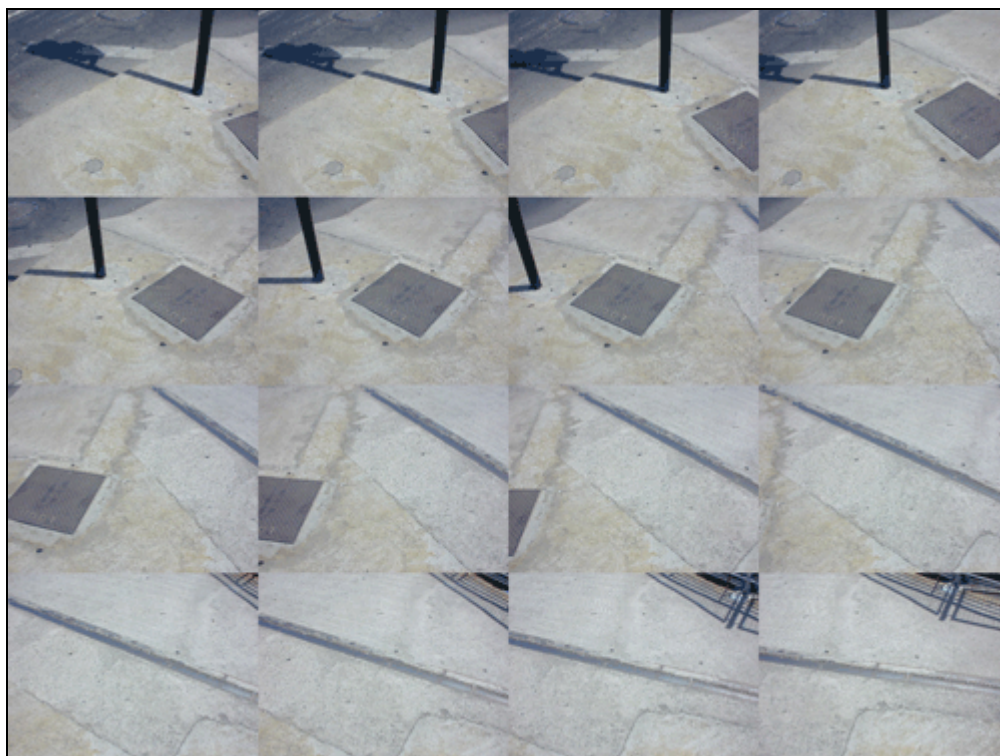


El extravío del objeto: fotografía e imagen digital

Guillermo Yáñez Tapia



“Acumulaciones #2”. Imagen digital © Guillermo Yáñez Tapia

Con la irrupción de un nuevo dispositivo, como el digital, surgieron cuestionamientos a la veracidad de aquello representado en la fotografía. Las primeras batallas especulativas tomaron este flanco para intercambiar una serie de articulaciones teóricas que intentaban establecer si había ocurrido o no la muerte de la fotografía. Parecía ser que lo representado en la superficie fotográfica comenzaba a ser cuestionado en tanto registro objetivo de la denominada realidad. Lo que estaba en juego en esas primeras discusiones era saber si el objeto representado en la superficie digital era un objeto *confiable* en cuanto representación del mundo. Parecía ser que lo digital venía a colocar un punto de crisis en la confianza que nos daba el registro fotográfico. Ya se sabía de la manipulación de lo fotografiado en el cuarto oscuro, pero se entendían como situaciones aisladas y que podía ser rápidamente descubierta en la confrontación con la fuente de dicha imagen: el negativo. Es decir, estábamos en condiciones de reconocer la

realidad de lo alterado, de aquello que intentaba pasar por real pero no se trataba más que de un intento siempre posible de ser indicado en su condición de simulacro.

Un segundo flanco derivó del primero: la entrada a una época en que ya no es posible distinguir la copia del original¹. Una época en que parecía ser que el objeto representado digitalmente se confundía con la representación misma. La distancia establecida por el registro fotográfico entre lo fotografiado y la fotografía parecía perdida en la hegemonía de la simulación masiva derivada del modo de representación digital.

Sin embargo, un hecho curioso acaeció: sin haber capitulación de ninguno de los dos bandos pronto comenzó a circular un concepto y una práctica. La práctica se presentó bajo una refundación de lo fotográfico en la denominada *fotografía digital*. El concepto dice relación con establecer que la fotografía, en tanto registro que aísla el flujo del tiempo en cuadros fijos autónomos, seguía viva al interior del soporte digital. Es decir, la fotografía no había muerto, sino que se había, por así decirlo, reencarnado al interior del dispositivo digital. No era necesario establecer muerte ninguna porque no tenía importancia en la conclusión anotada en una capitulación, como ya se dijo, inexistente: la fotografía puede existir al interior del dispositivo digital.

En todo esto muy pocos han hecho las preguntas que podrían situar en una perspectiva adecuada la cuestión de la representación en el soporte digital y en el soporte fotográfico. Preguntas que pueden dar directrices sin necesidad contentarse con parafrasear a Nietzsche y echar el cadáver fotográfico en algún museo de curiosidades y viejas tecnologías. ¿El dispositivo digital es un dispositivo igual a los anteriores? ¿Cómo algo cobra las características de dispositivo? ¿Es lo mismo representar el objeto, el mundo, la realidad, en el dispositivo digital que en el dispositivo fotográfico, que es el caso de reflexión en este caso? ¿Un dispositivo como se relaciona, en tanto desarrollo tecnológico, con el contexto de relaciones socio-económicas que permiten su desarrollo? ¿Cuáles pueden ser sus consecuencias filosóficas y culturales? Por supuesto no se intentará responder a todas estas preguntas, sino que simplemente se arrojarán apuntes que nos situarán en otras preguntas que permitan vislumbrar respuestas a la cuestión de la representación técnica fotográfica y técnica digital.

¹ Ver: Batchen, Geoffrey. “*Ectoplasma. La fotografía en la era digital*”. En: Ribalta, Jorge: editor (2004). “*Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*”. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili.

El dispositivo se define como aquel *mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción prevista*². Y en su calidad adjetiva se dice de él *que dispone*³. Es decir no sólo se trata de algo que produce acciones sino que dispone también respecto de esas mismas acciones, es decir, en su accionar abre una disposición respecto del producto de sus acciones que modifica nuestras expectativas habituales. En otras palabras se podría decir que reorienta, en dicha acción prevista, para ofrecer una coherencia interna que responde, precisamente, a las acciones prevista por el artificio o mecanismo. Luego, un dispositivo abre el mundo desde las acciones para las que fue previsto, es decir el dispositivo necesariamente entra en contacto, de alguna u otra manera, con aquello que de manera habitual situamos en la realidad. Mediatiza el dispositivo nuestra relación con el mundo por medio de ordenarlo según las acciones previstas por el dispositivo: reordena nuestra experiencia por medio del mecanismo transformando la *imagen* que nos habíamos hechos de él. Es en esa relación con lo que *no se trata de nosotros* donde el mecanismo reorienta nuestra disposición para ofrecernos una relación con la realidad mediatizada por sus acciones.

Pero de lo que no habla dicha definición es que los dispositivos surgen al interior de tradiciones que provienen de relaciones sociales en las cuales el dispositivo resulta verosímil. Dicha verosimilitud se establece precisamente porque cuando surge el dispositivo las acciones previstas tienen que ver, de un modo u otro, con las acciones requeridas y promovidas como buenas, como consecuencia de una *modernidad* que necesita ser alcanzada. El dispositivo es también algo que dispone respecto del reforzamiento de relaciones sociales que ven en el desarrollo algo no sólo necesario, sino que deseable también. Los dispositivos no sólo son parte del paisaje material sino que constituyen la *óptica* por medio de la cual se mira hacia al mundo en tanto verosímil de un proyecto socio-económico y sus consecuencias culturales.

Podría finalmente decirse, respecto de esto, que el dispositivo dispone, por medio de mecanismos y acciones previstas, para *comprender* aquello que es el objetivo de las relaciones socio-económicas hegemónicas en el poder. El dispositivo abre el mundo que lo contenía en tanto posibilidad. El dispositivo no es ajeno al tiempo que lo

² Real Academia de la Lengua Española (Página consultada el 13 de junio de 2008). Dirección URL: <http://www.rae.es>

³ Real Academia de la Lengua Española.

hizo posible; no tanto respecto del estadio de desarrollo tecnológico que la sociedad en cuestión ha alcanzado, como respecto de la posibilidad de ser *imaginado* sin entrar en contradicción con el proyecto en que surge.

En este sentido, cómo podríamos caracterizar la disposición abierta por el dispositivo fotográfico. Lo fotográfico, entendido como la disposición que abre al receptor, es aquello que entra en relación con el mundo, su verosimilitud, de manera tal de *registrar* en un soporte químico la luz conducida por el complejo según la relación entre apertura de diafragma y tiempo de obturación. En lo fotográfico hay una desarticulación de la continuidad en el flujo temporal que contiene los desplazamientos de los objetos, incluso el nuestro, cosas que piensan. ¿Pero cómo puede ser imaginada dicha desarticulación? Únicamente al interior de un marco en el cual la distancia del mundo necesita ser *observada* con la minuciosidad que nos permita ir al detalle y registrarlo para su mejor almacenamiento. El mundo aparece en el dispositivo fotográfico como fragmentos de un registro, que hace del tiempo histórico una representación mecánica mediante acciones previstas para el registro de lo muerto como consecuencia del mecanismo del dispositivo fotográfico; registro de aquello que escapa al control de nuestra experiencia fenoménica del mundo: el instante. Lo que hace el mecanismo fotográfico no es otra cosa que establecer el registro de la distancia del mundo; el mundo aparece como representación mecánica infinita en la copia pero siempre en referencia a los objetos representados. El dispositivo fotográfico es hijo de una Modernidad que busca establecerse como mecanismo de representación del mundo sin recurrir a un plan divino o a la certeza de una esfericidad cosmogónica acogedora⁴. Como el Hombre ya pareciera no *pertenecer* al mundo, en su abandono, tiene que desarrollar una estrategia para comprender el caos de fenómenos aislados. En esa situación el registro fotográfico hace del mundo una fijación de fragmentos que pueden ser resignificados en el catálogo. En el registro fotográfico se retiene la certeza de un mundo posible de solidificar en el conocimiento mecánico. El *memento mori* de lo fotográfico se establece en la nostalgia de un mundo al cual ya no pertenecemos, un mundo que necesita ser recuperado como distancia cadavérica para su mejor observación y recuerdo. La cercanía de lo representado en la fotografía se aleja en la indagación de lo referido en ella; lo fotográfico siempre se despliega históricamente

⁴ Ver Sloterdijk, Peter (). *Esferas I*.

como pasado. Así la fotografía es una huella que “*no puede ser, en el fondo, más que singular, tan singular como su referente mismo*”⁵ y ésta es su disposición; la disposición abierta por el dispositivo fotográfico responde a un programa “*fundamentalmente epistémico, una verdadera categoría de pensamiento*”⁶ que establece una apertura de sentido por medio del cual se imagina el mundo; la imagen fotográfica aparece precisamente en cuanto tal por el programa que los constituye desde la disposición abierta desde el dispositivo como imagen de mundo: la imagen técnica fotográfica es el *índice* de lo histórico, de una lejanía en la subjetividad moderna.

La fotografía se muestra como una dimensión plana (objeto-fotografía) que sólo cobra espacio desde el momento que alguien *puede* hacer una lectura en ella. La fotografía es una superficie con significado, pero para constituirse como tal necesita del *reconocimiento* en ella de lo que se representa. Al reconocer un significado en la superficie fotográfica, reconocemos la obviedad de ver en ella el espacio representado. El espacio fotográfico se trata de la obviedad que le acaece como consecuencia de su aparición en un mundo dado: el de la Modernidad. Es en esa posibilidad de lectura que puede cargarse de sentido. Cuando la fotografía habla del mundo lo hace imbuido por la nostalgia por eso no resulta raro que el retrato de seres queridos, vivos y muertos, sea su principal uso. Fotografiar para recordar. Pero se puede recordar cuando sabemos que hay una distancia insalvable entre mi subjetividad y el mundo y que el dispositivo funciona como mediador óptico que hace del mundo un objeto -la fotografía- puesto en representación que indica hacia esa distancia.

Benjamin, al referirse a la recepción de la obra no constituida técnicamente, define el aura como “*un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar*”⁷. Esta definición sirve para situar también la condición del sujeto moderno; cuestión que permite comprender el problema de la *distancia* como algo que instala categorialmente la modernidad y de lo cual busca constantemente desembarazarse. Lo importante aquí

5 Dubois, Philippe (1986): “*El acto fotográfico: de la representación a la recepción*”. Barcelona, España. Editorial Paidós: p.54

6 Dubois, Philippe (1986): p. 65.

⁷ Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. D.F., México. Editorial Itaca: p.

es que la distancia se establece como una cuestión a superar. El capitalismo tardío ha encontrado la fórmula: suspender la referencia externa de la representación y con ello la disposición categorial del sujeto. La idea no es *suplantar* una realidad por otra, sino *alienar* la representación por un desborde de realidad fijado en la imagen técnica dispuesta por el *dispositivo digital*. En esta afirmación se encuentran varios conceptos que es preciso desarrollar con algo de detenimiento. Establezcamos, primero que nada, la disposición abierta por el dispositivo digital. La superficie digital, dada su estructura constitutiva, permite un control calculado sobre lo representado que abre a la imagen como una inmersión interactiva. La información se despliega algorítmicamente para dotar de coherencia ontológica autosuficiente a la representación. La distancia moderna se *suspende*: el objeto en sí moderno se disuelve por la cercanía. La superficie desplegada por el dispositivo digital articula su autosuficiencia en este exceso de realidad que teje la trama ser(información)-aparecer(imagen digital) en la representación digital. En otras palabras, la realidad abierta por el dispositivo es una realidad que en su exceso autorreferencial —la información *es* la imagen— se fija como un mundo sin fractura, sin la necesidad de un sujeto categorial que haga posible un cierto tipo de certeza al conservar críticamente la distancia respecto del mundo *aparecido*. La disposición en la que se encuentra el *usuario* al interior del dispositivo digital hace que la superficie se haga *líquida* y aquel operé efectivamente en un mundo autosuficiente. Este operar en un (ciber)espacio coincidente antológicamente consigo mismo provoca la emergencia del *desierto de lo real*. La saturación lleva a la ubicuidad y con ello la velocidad desaparece; cuando el desplazamiento es imposible, el tiempo real se excede en su continua anulación estética. El movimiento se convierte en *acceso*; los nodos de la Red son muchos y se ubican sin distancia por lo que cualquier punto de ingreso es el sistema en su totalidad. Dicho operar del dispositivo digital suspende la estética de la distancia por lo que el cuerpo es reorientado también en una *inactividad* que sujeta al usuario en un plano alienado en donde sólo opera el *deseo* mediatizado por la representación digital en cuanto simulacro inmersivo interactivo. Sin embargo, dicho deseo se gatilla por el exceso, por lo tanto, en un continuo desechar, en una permanente inestabilidad. La superficie representacional del dispositivo se hace el territorio/mapa de una disposición que se proyecta sobre los residuos de la superficie moderna: esta alienación del deseo es la estrategia de la postmodernidad. Es una cuestión ideológica. Esto último en el sentido que el capitalismo tardío busca en la *suspensión* del sujeto categorial un control sobre el problema estético de la distancia. La

representación postmoderna no hace otra cosa que detener la *sospecha* situada en la representación de la modernidad; esto último como estrategia para fijar un deseo que se multiplica en lo visual inmersivo del dispositivo que permite readecuar el espacio representacional al interior del cálculo y la repetición como desborde de lo real. Sólo cuando la imagen técnica es llevada al cálculo digital autorreferencial es cuando lo simbólico puede ser llevado a una reiteración infinita para limitar significados en las lecturas y establecer un control celular de los deseos del usuario; se produce un individuo aislado socialmente y comunicado con otros por medio del dispositivo digital. En el dispositivo digital lo simbólico se muestra como operación efectiva para evitar la lectura crítica establecida en el sujeto categorial moderno. Lo simbólico en el dispositivo es precisado por la saturación y el desecho en lo real que se muestra y hacer del hedonismo el único deseo posible.

El desarrollo del dispositivo digital trajo consigo consecuencias respecto del “ser de la imagen” y con ello está transformando profundamente nuestra manera de relacionarnos con lo que nos rodea. Si no hay *metafísica* en la imagen digital, es decir, si el referente únicamente importa en cuanto representación, cómo hacer sentido de ese mundo simulado, en esa imagen de mundo que parece referirse a un vacío que genera vértigo y atracción, como mirar desde la altura de un rascacielos. Estamos arrojados a un mundo que se construye como el gran mapa de un territorio que no existe porque ha dejado de lado el referente posible que lo inspiró (lo esencial en el sentido de lo fotográfico). Entonces si no hay representación alguna, ¿a qué lugar ha sido arrojado el ser de lo mostrado en la superficie imagen? Es un mundo *vacío-de-ser* el puesto en juego en la imagen-de-mundo propia de la imagen inteligible (digital). En todo caso la imagen no se abandona, se necesita significar el cálculo sobre una superficie (la interfaz), se necesita del re-crear la visualidad a partir de la extensión lineal de la lógica-simbólica. La disposición a la que nos arroja el dispositivo digital es un orden que ya no atraviesa lo fenoménico como la incertidumbre de un mundo dado a los sentidos. En la imagen digital pareciera abrirse la posibilidad de construir el mundo únicamente en la representación. Y al ser esta representación cálculo del fenómeno del mundo, se confía en ella como la mejor manera de aproximarnos al fenómeno con una baja estadística de fallar en lo que el objeto *es*. La disposición, el orden dado por el dispositivo digital, es la de hacer del mundo el objeto por el cual nos conducimos digitalmente. Cada una de las superficies que experimentamos sensorialmente son simuladas en un cálculo que vuelve

a realizar la certeza de un mundo disponible en una coherencia interna que lo hace prácticamente inamovible. El mundo deja de poseer la distancia fantasmagórica de la Modernidad para hacerse Postmoderno en un mundo en donde la imagen es el modo de habitarlo. No es que no pueda rastrearse en el objetivo mismo de la Modernidad sus consecuencias Post. Precisamente es la Modernidad la que busca una certeza en lo incierto fenoménico, una certeza que lo primero que establece es la distancia. Cuestión esta que le permite descubrir que necesita de dispositivos confiables para aproximarse al objeto en su lejanía.

El objeto como lejanía todavía aparece en el dispositivo fotográfico porque este es incapaz de actualizarlo. Siempre lo muestra en la distancia de un tiempo histórico ya ocurrido. El objeto es fenómeno representado fotográficamente. El dispositivo fotográfico ordena el mundo también en un exceso representacional, pero su exceso está siempre desfasado por la velocidad del mecanismo. Para Benjamin el objeto pierde su cobertura en su reproducción masiva, pero lo que no ve Benjamin en la masificación derivada de la reproductibilidad técnica es que siempre está presente el objeto como el extremo opuesto de la representación. El objeto no es la representación para la fotografía, sino que su acercamiento como representación que añora siempre el objeto representado.

En lo digital, por otro lado, el objeto representado es siempre actualidad por haberse almacenado como data de acceso interactivo gráfico en el monitor. El objeto ha perdido la cobertura de la Modernidad en el extravío del referente. El objeto representado digitalmente es pura representación derivada de un sustento data. El objeto referencial que sirvió como fuente para el modelo digital se ha suspendido para irrumpir únicamente en la mediación abierta por el dispositivo digital. En este sentido se puede pensar en los registros digitales dados por los satélites del territorio planetario, en el control *inteligente* a distancia de aparatos conectados a una central de mando digital, de las cámaras que controlan el flujo humano por las calles y al interior de edificios. El mundo no es distancia sino que cercanía en tiempo real de lo representado digitalmente.

La imagen saturada en pliegues del dispositivo digital no es más que la imagen de un vacío, la imagen de su sustento informático y las relaciones de esas imágenes son relaciones sociales de una falsa vida. En la pantalla digital se habita, pero dicho habitar no es más que un alienar el habitar en el mundo moderno. El mundo ya no

se abre a nosotros como distancia de un aparecer, es la superficie la que se encarga de completar el simulacro por medio de permitir penetrar en ella. El mundo no se encuentra bajo la superficie del signo. Es el signo el que ha dado profundidad a su materialidad como mundo. El mundo no es la referencia del signo, sino que el signo es el que constituye un mundo fragmentado en un simulacro de continuidad. La superficie refleja su límite como posibilidad de operar con un sentido en el que es posible no ver más allá de sí misma permitiendo que el objeto únicamente aparezca como representación hiper-reproducida. Todo lo que el signo significa empieza y termina en sí mismo de manera tal que no es necesario indicar nada en el mundo. La aparición de la superficie como signo autónomo indica la fractura del referente, el abandono de la esfera moderna en tanto distancia. Lo referido después de la modernidad es la superficie de la esfera que hace del mundo propuesto por ella algo que indagar sin pensar en el mundo como trascendencia o su vinculación semiótica. ¿Pero en qué contexto se sitúa una visualidad como ésta? Es en el momento de la imagen y su reproductibilidad técnica. Una reproductibilidad técnica que partió con la fotografía, el cine y el vídeo, pero que es con el dispositivo digital donde alcanza una autonomía de control que le permite concentrarse en su superficie; esto para lograr escapar del referente y por lo tanto del mundo. Lo visual retrueca el sentido de la mirada para abrir la superficie como posibilidad de lectura autónoma, como plano que abre un espacio significativo a pesar de su materialidad auto-referida en su exceso hiper-reproductivo. El mundo se articula fuera de su distancia; la esencia, el *ser*, son desaforados por la materialidad de una superficie que se solaza en sí misma; se habita el mapa, se hace sentido de él gracias al desarrollo de la máquina visual.. La máquina visual abandona el mundo porque no lo refiere, lo reconstruye. La máquina visual se sitúa como superficie que dirige la mirada hacia sí misma, la hace sentido en la apertura de esta superficie como mundo autosuficiente. El mundo de la superficie en la imagen derivada de la máquina visual es un mundo que habita la obviedad exagerada, la satura y termina por reemplazar al referente. Es ese mundo en que “*todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación*”⁸. Un mundo que no puede ser sino una representación habitable. Un espacio que se encuentra en el plano-superficie que en su exceso interactivo que permite ingresar en sí. Un espacio sui generis pero absolutamente coherente y verosímil.

8 Debord, Guy (2005): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España. Editorial Pre-Textos: p. 37.

La ocurrencia de un mapa que se hace territorio y que deja cualquier referencia fuera de la posibilidad de imaginarlo, o por lo menos de hacerlo visible, tiene que ver con que la modernidad se ha fracturado a sí misma en su estrategia alienante de *autosuspenderse*. Pero esta fractura no ocurre fuera de un proceso más general, el capitalismo, sino que más bien hay en el interior de éste una readecuación del sistema que permite el control del signo. La fractura no funciona como aislamiento de las partes o modificación para una continuidad, sino que se trata de una resemantización del signo por medio de la irrupción masiva de la imagen. La imagen como sentido se vacía del referente -sentido del discurso de la modernidad- para establecerse ella misma, en cuanto superficie lisa y llana, como una posibilidad de sentido que es controlada en su proliferación, en su multiplicación hasta desaparecer de la mirada interpretativa para situarse en la pura sensación, en el simple mirar distraído que se instala más allá de la modernidad. La modernidad es un discurso posible, un relato que hace aparecer a la imagen como una posibilidad en que un mundo, en su distancia, es factible de ser representado. El mundo moderno tenía un vínculo con lo que refería. Pero cuando la máquina visual se encargó de *reproducir* lo visual, la distancia respecto del territorio representado comienza a crecer cada vez más hasta alienarse como separación insalvable sino en la misma superficie saturada. Se ha de pensar en la autonomía de sentido encerrado en la fotografía y en el cine, pero sobre todo en la autonomía de sentido del lo *interactivo digital*. La estética de este tipo de imágenes deviene distinta; más abierta, en apariencia, pero también más cerrada sobre sí misma. En este sentido, la *nueva configuración* de la mirada nos deja en un nuevo centro de algo por precisar. Esta configuración se le ha dado en llamar post-modernidad.

Entender el desplazamiento de la imagen en su sobresaturación es entenderla en su exceso ecológico. El equilibrio se ha perdido para terminar por acabar con la posibilidad de *ver a* las imágenes. Esa especie visual de la modernidad (la imagen) estaba pensada desde su inicio como la superación de la distancia. En ese sentido se puede pensar la imagen técnica benjaminiana. En el despliegue de la imagen técnica veía Benjamín una aproximación del objeto hacia las masas y de éstas hacia él. Intuía que “*la extracción del objeto fuera de su cobertura*”⁹ aurática hacía de éste una cercanía que permitía apropiarse del mismo en la exhibición. La fractura definitiva de

9 Benjamin, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Editorial Itaca: p. 48.

la unicidad abría el “*sentido para lo homogéneo en el mundo*”¹⁰, sin embargo, el análisis no logra ver en dicha estrategia el afán de la modernidad por desembarazarse de ella misma; quiere ésta alcanzar con la imagen técnica el punto sin retorno, establecerse en la postmodernidad, en una estética de la superficie autosuficiente ontológicamente. En este sentido ha de verse la reflexión de Benjamin como la descripción del modo en que, al interior de la reproductibilidad técnica, el objeto es capturado, hecho cercanía, pero como parte de una estrategia que busca hacer de tal cercanía que la alienación del objeto en el exceso de representación. La cercanía del objeto hacia las masas se hace más exactamente en la saturación representacional de una superficie-imagen que se interpone, en cuanto saturación, a la distancia categorial de la subjetividad moderna. La representación de la experiencia del mundo hace en la imagen técnica una elaboración ontológica alienada del objeto moderno: “*La especialización de las imágenes del mundo puede reconocerse, realizada, en el mundo de la imagen autónoma, en donde el mentiroso se engaña a sí mismo*”¹¹. La reproductibilidad técnica de la representación en, lo que podríamos denominar, la primera imagen técnica (fotografía-cine) ha sido acelerada en su producción, se ha hiper-reproducido en la tercera imagen técnica (dispositivo digital). En la segunda imagen técnica (video) se abre el paso para su circulación: su distribución electrónica. En dicha aceleración de la superficie-imagen en el soporte digital el objeto busca ser retraído sobre la superficie misma que lo constituye en cuanto representación; se busca instalar en el objeto hiper-representado la articulación de una autosuficiencia ontológica por medio de su actualización en *tiempo real*.

Ya no hay que buscar cadáveres fotográficos, sólo dispositivos en desuso. Pero tampoco es tiempo de neo-grifos mitad digital, mitad fotográfico, sino de reconocer la hegemonía de otro soporte: el digital. Pensar a la representación en el dispositivo digital y la cuestión de la Modernidad en tiempo de una estrategia postmoderna es la única batalla pertinente.

10 Benjamin, Walter (2003): p. 48.

11 Debord, Guy (2005): p. 37.