

## **Instituto de Investigaciones Gino Germani - VII Jornadas de Jóvenes Investigadores**

**6, 7 y 8 de noviembre de 2013**

**Nombre y Apellido:** María Fernanda González

**Afiliación institucional:** UBA-CONICET

**Correo electrónico:** fergonzalez@gmail.com

**Eje problemático propuesto:** Eje 4. Producciones, Consumos y Políticas estético-culturales. Nuevas tecnologías.

**Título de la ponencia:** “Arte, técnica, experiencia. El proceso técnico como orientador de la mirada”<sup>1</sup>

### **Resumen**

¿De qué modo se vuelve a inaugurar una relación entre arte y experiencia en un momento en el que toda tecnología emergente se presenta a sí misma como una ilimitada expansión del conocimiento y del progreso? ¿Cuáles son, en este contexto, los modos del retorno de lo que Walter Benjamin llamó experiencia aurática? ¿Qué podrían decirnos los hábitos de consumo propios de la actual cultura de masas, el prestigio social de la información, el auge de la estadística y la creación de un campo unificado de “atencionabilidad para la vista” (Ferrer, 2001.) acerca de las principales tendencias del capitalismo actual? Y también, ¿en qué medida la interpretación de la imagen como “dato” puede ser síntoma de la experiencia contemporánea? ¿Cómo podría suspenderse el efecto inmediato de re-conocimiento de una cosa con otra? ¿Cómo puede desbaratarse la anterior equivalencia? A partir de esta serie de interrogantes, intentaremos rastrear de qué manera el uso creciente de los nuevos medios tecnológicos y de comunicación aplicados al campo de la imagen, se vincula o no con la posibilidad de una experiencia aurática tal como la entendiera Benjamin, y, en un plano más general, con los desplazamientos en las sensibilidades en las formas de vida del mundo actual. En suma: ¿qué podría decirnos el uso creciente de estas nuevas tecnologías de la violencia

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo fue realizado en co-autoría junto a Alicia Cortés Vidal (UCM Universidad Complutense de Madrid) y Mariana Piccinini (UBA).

inscrita en los modos del conocer y qué supone este (no tan) nuevo poder orientador de la mirada?

### **1. Consideraciones iniciales**

“En el último siglo y medio, el habitante se ha transformado en un ser in-formado, estadístico, entre-tenido, con-centrado. Ese es el suelo donde se erigieron las ilusiones, instituciones y saberes del hombre contemporáneo (...). *El observador* es corto de vista y pide tecnologías a gritos (...)”. Así lo resume Christian Ferrer (2001) en un ensayo acerca de la violencia técnica titulado *Mal de ojo. El drama de la mirada*. ¿Y por qué comenzar por aquí? En primer lugar, porque la pregunta que quisiéramos suspender desde el inicio es aquella que muy rápida y entusiastamente se dirige a entablar diferencias radicales entre una época y otra, entre la emergencia de una técnica y otra. O más específicamente, entre la aparición de un dispositivo –como la fotografía, por tomar un ejemplo emblemático– en un caso, y la aparición o proliferación de nuevos dispositivos tecnológicos en otro.

En segundo lugar –y aunque parezca contradictorio con lo dicho anteriormente– porque entendemos que a cada época le corresponde un diferente “moldeado” de la sensibilidad. Ello significa, estrictamente hablando, que es la hegemonía ideológico-cultural de una época la que recorta el campo de lo visible, y, por lo tanto, de lo no visible. No existe, para decirlo con John Berger, una visibilidad como existencia pura, sino que lo visible es siempre una construcción artificial, un producto social. Vale decir entonces, que *lo visible* o *lo contemplable* depende necesariamente de *lo no visible* (Berger, 2000). Por otro lado, sabemos que jamás miramos sólo “cosas”: lo que miramos es la *relación* de nosotros con las cosas. Por ello creemos que es posible –y siempre necesario– preguntar cuáles son los supuestos, valores, percepciones y saberes que se conjugan en nuestra experiencia y en nuestros modos de pensar y de vivir actuales, entendiendo ello como el conjunto de los órdenes de justificación a partir de los cuales los sujetos encuentran motivaciones y “sentidos” para accionar en un mundo en el que los esquemas y valores anteriormente dominantes se han vuelto obsoletos (Boltanski y Chiapello, 2002), o se han reconfigurado según nuevas lógicas. Esto es, tal como lo entendemos, preguntarnos por las modulaciones ideológicas –sin temerle

a esta palabra– en la reconfiguración del capitalismo multinacional de nuestros días<sup>2</sup>, tomando como eje las transformaciones en la construcción y reconstrucción de una forma dominante de *mirar*, esto es lo que con Grüner (2002) podemos llamar *el sitio de la mirada*, o la mirada sitiada<sup>3</sup>. Ello no para decir *qué ocultan* los recortes de lo visible sino, más bien, para preguntarnos *qué producen*.

Precisemos algo más. La alianza que se ha forjado entre las redes mediáticas e informáticas (Ferrer, 2001) supone, para muchos, un modo novedoso, una suerte de “expansión ilimitada” en lo que concierne al despliegue tecnológico; no obstante –nos advierte Ferrer– los mitos asociados a dicha alianza son tan antiguos “como el mal y el sufrimiento sembrados sobre la tierra”. Si ello es así, ¿no podría leerse en esa obsesión de la presencia, la aceleración y la inmediatez que ritma la experiencia y la temporalidad del mundo actual, en esa especie de visualidad “global” que parece no dejar nada por fuera, el formato mismo de los símbolos tecnológicos del *progreso*? Ahora bien, ¿podemos afirmar que de ello se desprende necesariamente un modo de inhabilitación de toda experiencia aurática?

Permitida esta primera digresión a modo introductorio, diremos que la reflexión que pondremos en el comienzo es, en términos generales, la que interrogará el proceso técnico como dominio del poder y como orientador de la mirada, así como la percepción de la imagen en clave de *dato*, entendiendo ello como síntoma posible de la experiencia contemporánea. ¿Qué articulaciones entre arte y técnica se producen en la construcción de los *modos de ver* sociales? ¿Qué guía ideológica promueven las equivalencias tejidas entre “arte” y “comunicación” y entre “imagen” e “información”? Y en particular, ¿de qué experiencia es capaz el hombre contemporáneo en una época en la que su relación con la obra de arte está, muchas veces, *mediada* por todo tipo de aparatos o aplicaciones tecnológicas? ¿Qué modos del ritual se invocan?

## **2. La configuración del *sensorium* moderno. Primeras aproximaciones.**

---

<sup>2</sup> Nos situamos, de manera general, en la perspectiva teórico-crítica de Fredric Jameson. De acuerdo a este autor, la posmodernidad es entendida como la lógica cultural del capitalismo tardío, es decir, como “un concepto periodizador cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denomina eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, o capitalismo multinacional (Jameson, 1999:17)”.

<sup>3</sup> En el doble sentido de una mirada que es construida en un específico lugar y que está en estado de sitio, constreñida por las estructuras sociales, ideológicas y culturales de la sociedad a la cual esta mirada da una particular preferencia

En el bien conocido artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin daba cuenta de la pérdida del aura, del original en tanto *unicidad* ligada al ámbito de una tradición que se difumina en la copia. Esta “caída del aura”, como él mismo la llama, estaría relacionada con la creciente importancia de las masas en la vida moderna. Pues bien, para decirlo en palabras de Grüner, lo que Benjamin constata allí es que en el pasaje de la Edad Media a la Modernidad, a través del Renacimiento, tuvo lugar una gran transformación, y ésta se verificaría en el pasaje del arte *cultural* al arte *exhibitivo*. El arte comienza a desvincularse de su fundamentación ritual, y va conquistando progresivamente su “autonomía”. Hay aquí una cuestión fundamental. ¿Qué quiere decir que el arte comience a conquistar progresivamente su autonomía? En primer lugar, se debe decir que la obra de arte se independiza *respecto* de lo cultural, es decir que si antes su valor o prestigio le venía dado desde “fuera” (de la esfera de la religión, del culto, del ritual), en la modernidad la obra se quedaría sin esa garantía externa: tendrá que, a partir de ese momento, autonomizarse del culto, construirse a sí mismo, darse sus propias reglas de legitimación. En otras palabras, se transformará ella misma en objeto para la contemplación. Por tanto, el valor cultural sobre el que toda obra de arte auténtica se fundaría cede su lugar al *valor exhibitivo*. A partir de allí, la relación entre la obra y el sujeto espectador será una relación “uno a uno”. Ahora bien, cuando decimos que en la modernidad el arte comienza a independizarse de esta función medieval, ritual, religiosa, lo que no se está diciendo con ello es que, bajo las leyes de este nuevo régimen de producción —esto es, del régimen capitalista—, la obra de arte deberá pagar un precio que es el de ser *mercancía*. El arte ya no “dependerá” entonces ni de la religión ni del culto, sino que experimentará una nueva dependencia —la cual queda, como decíamos, disimulada. Hay aquí, pues, en esta “dependencia” de la obra con la esfera del mercado, en esta generalización del mercado del arte, otro fenómeno de fetichización (o, en otros términos, de sustitución del *todo* por la *parte*). Veamos por qué.

De acuerdo con Benjamin, se podría construir toda una historia social y política del arte sobre la base de lo que él llama el *aura*, esta propiedad singular que tendría la obra de arte de ser absolutamente irreferible, irreproducible. ¿Pero qué entiende Benjamin por *aura*? Siguiendo la lectura de Grüner<sup>4</sup>, debemos entender, en primer lugar, una *experiencia*. El aura no sería

---

<sup>4</sup> Esta reflexión puede leerse en la transcripción que se realizó de una conferencia dictada por E. Grüner en SEMA el 16/09/2002: [http://sema.org.ar/downloads/SemPrim\\_02\\_Gruner.pdf](http://sema.org.ar/downloads/SemPrim_02_Gruner.pdf)

entonces un atributo interno de la obra de arte, sino lo que sucede en la *relación* entre la obra y el sujeto. Dice Benjamin: “definimos [al aura] como la manifestación [Erscheinung] irrepetible de una lejanía, por cercana que ésta pudiera estar (Benjamin, 2009: 94)”. En otras palabras, el *aura* es lo que hace que la obra, por más próxima que esté, aparezca siempre como mítica, lejana, inalcanzable.

Habíamos visto antes que en el llamado arte cultural, el *aura* provenía del contexto religioso dentro del cual la obra cumplía una determinada función y que en la modernidad el arte comienza a autonomizarse de esa fundamentación ritual. Digamos que a partir de allí la nueva experiencia aurática se vinculará directamente con la *singularidad* de la obra, esto es: deberá tratarse de una singularidad *absoluta*. Pues bien, en ello consiste la idea<sup>5</sup> que se tiene sobre el arte hasta que hacen su “aparición” las técnicas de reproducción<sup>6</sup>: una vez inventada la fotografía o el cine, cuyo soporte mismo consiste precisamente en la *repetición*, la idea de “único e irrepetible” ya no puede constituirse como criterio válido. Es así que, según Benjamin, con estas técnicas de reproducción se abre una época de decadencia del arte tradicional y ya no es posible definir el valor de una obra según el criterio de su originalidad e irreproductibilidad. En otras palabras, el arte reemplaza su presencia *irrepetible* por una presencia *masiva* que sale al encuentro de cada “destinatario”. Pero muy lejos de cualquier tono nostálgico, Benjamin señala la necesidad de dar cuenta de esta nueva experiencia aurática. Dice: “en el momento en que falla el modelo de autenticidad en la producción artística se ha revolucionado toda la función social del arte. Su fundamentación [ya] no aparece en el ritual, sino en una *praxis* diferente: a saber, su fundamento aparece en la política (Benjamin, 2009: 98)”.

Pues bien, algo de la pregunta por la posibilidad de una dimensión política en la obra de arte se haría latente ya en estos postulados. La pregunta por lo político, podemos pensar, pasaría por el modo *singular* en que los elementos de una experiencia y un lenguaje comunes se convierten en algo distinto, en algo no esperado, en algo que –utilizando una metáfora visual– haga “abrir los ojos”. (De allí que la politización del arte –a diferencia de lo que Benjamin

---

<sup>5</sup> Esto es, el tipo de mirada construida por una sociedad particular en una determinada fase de su reproducción política e ideológica.

<sup>6</sup> Estrictamente hablando, dice Benjamin, el arte ha sido siempre “reproducible”: “Lo que los hombres habían hecho podía siempre ser imitado por otros hombres (...). Los griegos conocían dos métodos de reproducción técnica de las obras de arte: la fundición y la acuñación. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras de arte que pudieron reproducir de un modo masivo...” (Benjamin, 2009: 87).

entiende como estetización de la política- tenga que ver con poner en movimiento, en la propia construcción formal de la obra, la experiencia histórica de los sujetos).

Pero volvamos un momento y detengámonos en la noción de *técnica* a la que quisiéramos referir aquí. Para Benjamin el hecho de que aparezcan nuevas técnicas de reproducción –es decir nuevos modos de producción de imágenes o de formas estéticas que no dependen ya del carácter de la originalidad–, no se trata, pues, de un problema *puramente* tecnológico. Ya hemos dicho que el soporte mismo de estas nuevas formas de arte, como el cine o la fotografía, consiste, precisamente, en la repetición. (Se trata de técnicas que producen *copias*; y es más, en la obra cinematográfica, la posibilidad de reproducción técnica del producto y su recepción *masiva* constituyen su condición intrínseca). Pues bien, hay en el planteo que Benjamin hace una insistencia muy interesante que apunta a considerar a toda técnica como una *relación social*: cada modo de la técnica condensa en su propia lógica *relaciones sociales*, por lo que es posible pensar que no aparece cualquier modo de la técnica en cualquier época. Hay factores históricos y sociales que determinan –o mejor, condicionan– la aparición de nuevas técnicas. Que en el cine las masas “se vean a la cara” –esto es, que se vean reflejadas en su totalidad e *inmediatamente*<sup>7</sup>– tiene que ver, podemos pensar, con un momento en el que las demandas sociales han cambiado de naturaleza. Concretamente, hay en ese contexto histórico una cierta cantidad de demandas sociales que encuentran un modo de ingresar a la vida pública. Con este señalamiento nos queremos referir particularmente a la temprana lucidez con que Benjamin ha sabido dar cuenta de las profundas transformaciones en los modos de percepción y experiencia de la vida social que comenzaron a producirse a partir de la aparición de estas nuevas *técnicas de reproducción* y del desarrollo de la *cultura de masas*. Dice Benjamin: “La reproductibilidad técnica (...) no sólo posibilita de manera directa la difusión masiva de la obra de arte, sino más bien, la fuerza. La fuerza porque la producción de un film es tan cara que, por ejemplo, un particular que pudiera permitirse un cuadro, no podría permitirse un film (Benjamin, 2009: 97)”. Es así que el arte, en la era de la reproductibilidad técnica, lejos de aspirar a ser contemplado por unos pocos como antes lo hacía, aspira a

---

<sup>7</sup> “La reproductividad técnica de la obra de arte modifica la relación de la masa con el arte. (...) nunca, como en el cine, las reacciones de cada individuo, cuya suma constituye la reacción masiva del público, resultan condicionadas, desde el principio, por su inmediata e inminente masificación (Benjamin, 2009: 118)”.

*acercarse* espacial y humanamente a las masas<sup>8</sup>. Ello implica, por tanto, un profundo cambio en los modos de percepción, pues en lugar de propiciar, digamos, “fruiciones” singulares y perdurables que puedan dar lugar a la contemplación estética, lo que las técnicas de reproducción generarían, por el contrario, sería “un sentido para lo igual”<sup>9</sup>, para lo fugaz, para la distracción.

En suma, todas las transformaciones sociales en las que está pensando Benjamin –tales como la consolidación de un capitalismo industrial, así como el consiguiente crecimiento de las grandes ciudades capitalistas de Europa y, por sobre todo, la aparición de este nuevo sujeto colectivo que son las grandes masas– implican, entonces, la emergencia de nuevas experiencias del tiempo y del espacio, experiencias que tanto Benjamin como otros “sociólogos de la modernidad” (podríamos pensar en Simmel, Kracauer, por qué no) han ligado al bombardeo inédito de estímulos sobre los sujetos en la época moderna, al *shock*<sup>10</sup> de los estímulos en las grandes urbes. Hoy más que nunca, creemos, resulta necesario interrogar cuáles son las modulaciones actuales específicas de este *sensorium* moderno y de la mediación técnica en función del uso creciente de nuevos medios tecnológicos y de comunicación.

### **3. Espectador-experto. Breves apuntes sobre los modos de configuración de la sensibilidad contemporánea.**

Tomemos un ejemplo. Hay quienes afirman que asistimos, desde las últimas décadas del siglo pasado, a un clima de agotamiento del paradigma moderno donde están emergiendo modalidades del trabajo artístico que suponen fuertes contrastes con la cultura de las artes desplegada desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX<sup>11</sup>. ¿En qué términos? En resumen, en una crítica al supuesto moderno de una “singularidad” o “especificidad” de la experiencia estética que la aísla y la sustrae del flujo de la experiencia ordinaria, separación

---

<sup>8</sup> Por cierto, Benjamin encuentra una estrecha relación entre el nuevo *sensorium* de masa y una nueva manera de hacer política a la que se denominaría esteticismo político. Dicho brevemente, la ilusión creada del *l'art pour l'art*, esta pretendida autonomía absoluta que hace de la obra un producto “celestial” -desligándose de los fenómenos históricos, políticos y sociales-, es lo que según Benjamin da lugar a la *estetización de la política*; esto es, a transformar en monumentalización la experiencia histórica de los sujetos. Por el contrario, lo que debería hacer la izquierda es, siguiendo a Benjamin, *politizar el arte* y no *estetizar la política*.

<sup>9</sup> Más tarde volveremos a referirnos a esta cuestión.

<sup>10</sup> Benjamin llega a comparar esta experiencia del *shock* con otras experiencias tales como la cinta de montaje en la fábrica capitalista, la ruleta del casino y, de hecho, con la técnica cinematográfica.

<sup>11</sup> Esta referencia puede leerse en un libro reciente de Reinaldo Ladagga, titulado *Estética de la emergencia* (2006).

sustentada en los rituales de producción y recepción de materiales estéticos en un espacio de soledad y silencio que secundariza la “conversación” en beneficio de la solitaria contemplación de la obra, que encierra un sentido a ser descifrado por el espectador a partir de un trabajo que, sometiéndose a la legalidad de la “forma”, sea vehículo de la irrupción de alguna plenitud, potencia, verdad, negada y vedada en la degradada existencia inmediata.

Aun sin estar del todo de acuerdo con estos postulados, que parecen decretar muy rápidamente la “disolución” de lo moderno, rescatamos de esta brevísima caracterización, por un lado, la idea de experiencia estética contenida allí; y, sobre todo, la *tensión* siempre presente entre novedad o persistencia de determinados fenómenos en relación a un horizonte temporal (nos referimos, como decíamos en un comienzo, a aquellas urgencias por entablar diferencias radicales con épocas anteriores y encontrar en el presente algún tipo de originalidad histórica que garantice la clausura de viejas discusiones).

Si tomamos el caso de la fotografía en la llamada “era digital”, por ejemplo, podría decirse que a las características “históricas” de éstas (es decir, al hecho de tratarse de copias, de ser objetos reproducibles, y también, por decirlo de algún modo, de ser lecturas culturalizadas) se les “sumaría”, en nuestra época, la zambullida en un mar de conectividad donde viajan, son expuestas y se reproducen como nunca antes, “gracias” a la proliferación de nuevos medios tecnológicos y de comunicación. Así, la fotografía hoy –cuando se la entiende como *herramienta* de y para el conocimiento– crece a expensas de una comunicación digital que la hace reproducible y ubicable *al mismo tiempo* en culturas, medios y artefactos diferentes. Pues bien, dicho así, pareciera que se tratara de marcar una suerte de “evolución” o “progreso” en el despliegue de la técnica que iría, por ejemplo, desde la fotografía analógica y, en un estadio posterior, aunque *puestas* en un mismo nivel, se encontrarían las denominadas nuevas tecnologías. Pues bien, no es esta “historia evolutiva” la que nos interesa plantear. Por el contrario, se trataría menos de un análisis sobre el “progreso” de la técnica que de una interrogación por los desplazamientos producidos en la experiencia de los sujetos a nivel de la dimensión ideológica y de su vinculación con el uso creciente de estos nuevos medios tecnológicos y de comunicación, especialmente en lo que concierne al campo del arte o de la imagen artística, puesto que entendemos que el estado actual de las tecnologías nos obliga a realizar nuevas preguntas.



Dicho esto, deslicemos nuestra pequeña intuición: el consumismo tecnológico que dirige nuestra época actual –cuyo correlato es el consumo voraz de información y su pretendida expansión ilimitada del conocimiento– aspiraría concretamente, no sólo a una operación ideológica totalizante y homogeneizante del sentido, sino también a perfeccionar –no digamos ya *fabricar*– un tipo de espectador-experto<sup>12</sup> que sea capaz de descifrar el sentido “verdadero” oculto en las cosas y hacerlo “evidente”, bajo la ilusión de que todo puede ser subsumible a la “universalidad del concepto”. ¿Lo mismo no podría pensarse, en el caso de algunos fenómenos recientes propios de la creciente difusión de internet y de las tecnologías de reproducción digital, cuando la operación pasa por hacer equivaler “arte” y “comunicación”? Porque, en sentido estricto, digámoslo, el arte no tiene nada de *comunicable*, si por ello se entiende la transmisión transparente y sin resto de un “sentido”. Por lo que si consideramos, siguiendo a Benjamin, que es la opacidad misma del lenguaje la que remite, precisamente, a una incapacidad esencial de traducir cualquier experiencia “pura” en palabras (Benjamin, 2008); entonces, sería posible preguntarse (aunque ello exceda el propósito de este escrito), ¿cómo transmitir experiencia? ¿En qué medida un acontecimiento sumamente intenso como para conmocionar al sujeto que lo experimenta puede resultar pasible de ser *comunicado* a otros que no lo han vivido?

Pero bien, lejos de cualquier tipo de romanticismo, que decretara una suerte de “insignificancia” o “degradación” de la vida y la experiencia actual respecto a la del pasado, quisiéramos por el contrario poder subrayar estas tensiones y no reducirlas a un simple “antes o después”. Calibrar en qué medida este sujeto espectador-experto fabricado por la modernidad así como este poder orientador de la mirada se conjugan en nuestro presente con el imperativo dictado por el “mundo de la información”, podría ser un modo de hacerle lugar a la tensión referida. En un próximo apartado intentaremos examinar qué ocurre, concretamente en el espacio del museo y frente a una obra de arte, cuando este espectador-experto dispone su mirada a través, ya no de un aparato cualquiera, sino de “novedosos” dispositivos tecnológicos que, a modo de prótesis visuales, ofrecen la posibilidad de

---

<sup>12</sup> Una vez más la actualidad del pensamiento de Benjamin se hace presente aquí: en su célebre texto ya citado, decía acerca del cine que éste “no sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto”, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un *examinador* que se dispersa (Benjamin, 2009).

*informarlo, conectarlo y ubicarlo* espacio-temporalmente; vale decir, de recortarle un *modo de ver*, el cual se presenta –pues no es más que un “aparato”– como *objetivo y neutral*.

Dicho esto no podemos evitar la tentación de ensayar un pequeño adelanto al problema en cuestión. Pues bien: en el caso de que se tratase de un “aparato” como lo es la *cámara*, una pregunta factible –tal como nos sugiere Grüner siguiendo a autores como Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry y Jean-Louis Comoli– sería por la posibilidad o pertinencia de interrogar críticamente al “aparato de base” como siendo él mismo un producto ideológico<sup>13</sup>. De acuerdo a esta perspectiva, la respuesta sería afirmativa, en tanto que la cámara no sería simplemente un objeto sino un *proceso*, un modo de denominar a un proceso de producción de imágenes y de códigos perceptivos que desde la filmación hasta la producción generan la reproducción de la realidad bajo una forma imaginaria<sup>14</sup>. En otras palabras, lo que producen estos aparatos de base es una imagen de lo real. Ahora bien, la situación parece un poco más complicada, al menos en apariencia, cuando de lo que se trata no es ya de un aparato como lo es la cámara cinematográfica, sino ciertamente de un “ensamblaje” entre lo que *puede* una técnica de reproducción de imágenes y una comunicación digital, es decir esta suerte de alianza entre las redes audiovisuales y las redes mediáticas e informáticas –como las llamaba Ferrer–, puesto que el problema que quisiéramos señalar no es, en este caso, qué tipo de imagen o descripción de lo real se produce (descripción que se pretendería “sin resto” en el caso del naturalismo, o como “artificio” en el caso del realismo), sino más bien el de la violencia inscripta en los modos del conocer, en la ilusión de la expansión “ilimitada” del conocimiento y del progreso, y más específicamente si se quiere, el de los efectos que se derivan de una determinada construcción de la mirada que postula a la imagen *como* dato. Entonces, ¿qué implicancias tiene para la experiencia del hombre contemporáneo esta suerte de “fe” en la equivalencia

---

<sup>13</sup> Baudry sostenía que “el aparato debe ser examinado en el contexto de la ideología que lo produce como un efecto (...). La función específica del cine como soporte e instrumento de la ideología era constituir al sujeto mediante la delimitación ilusoria de una posición central, creando así una ‘fantasmaticación’ y colaborando en el mantenimiento del idealismo burgués (Baudry, en Rosen, 1986)”. Pleynet, por su parte, “señalaba (en Harvey, 1978) que la tecnología de la cámara estaba condicionada por el *código de la perspectiva renacentista*, es decir, la convención de la representación pictórica desarrollada por los pintores del *Quattrocento* (...)”. A su vez, Comoli y Narboni, desde un marco althusseriano, sostenían que: “lo que la cámara registra en realidad es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante (...) mediante la reproducción de las cosas no como realmente son sino como aparecen cuando son refractadas a través de la ideología” (en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999).

<sup>14</sup> Benjamín, al respecto de esta cuestión, dice: “en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su *montaje* –el subrayado es nuestro– con otras tomas de igual indole (Benjamin, 2009: 115)”.

entre la imagen y la información? ¿Qué podría decirnos el uso creciente de estos nuevos medios tecnológicos de este (no tan) nuevo poder orientador de la mirada? ¿Qué ocurre con el arte –o por qué no, con aquello que llamamos *experiencia aurática*– cuando estos sistemas tecnológicos se vuelven tan sofisticados que pretenden ahorrarnos de entrada el malestar del no saber o la incomodidad de la sorpresa en tanto no propicia el efecto de reconocimiento? Algo en esta pregunta nos reenvía, en una nueva digresión, a las primeras páginas del prefacio de *Las palabras y las cosas* donde Foucault recuerda el profundo malestar de aquellos afásicos “cuyo lenguaje está arruinado” porque “han perdido lo común del lugar y del nombre”: estos enfermos, dice, que no logran clasificar de manera coherente unas madejas de lana multicolores que se le presentan sobre una mesa –un espacio que se quiere *homogéneo* y *neutro*– y que al infinito juntan y separan, arruinando las semejanzas “evidentes”, superponiendo criterios, agitándose e intranquilizándose al borde de la angustia (Foucault, 2008).

#### **4. La imagen en clave de dato. La experiencia estética y las nuevas tecnologías digitales (re)productoras de imágenes.**

Con el objetivo de dar cuenta de la relación entre los desplazamientos producidos en el plano ideológico y la proliferación de estos nuevos dispositivos tecnológicos y su impacto en el campo del arte, tomaremos a modo de ejemplo una determinada aplicación desarrollada por Google, denominada *Google Goggles*. La elección de esta aplicación por supuesto no es ingenua, ya que Google es una de las empresas tecnológicas más importantes de la actualidad, uno de los máximos representantes del despliegue tecnológico de nuestro presente. Google es considerado “la vanguardia”, marca “la dirección y el ritmo de la evolución de las nuevas tecnologías”, suele decirse. (Es más, si quisiéramos saber hacia dónde vamos, la respuesta no solamente estaría en Google –porque es *googleable*– sino que, además, sería impulsada por esta empresa). Decíamos entonces que, entre uno de los tantos productos desarrollados por Google, se encuentra la aplicación *Google Goggles*. Por medio de esta herramienta ya no hace falta escribir las palabras clave en el buscador de Google para que nos arroje resultados “inteligentes”. Simplemente, se puede sacar una foto de aquello sobre lo cual se quiere obtener información e inmediatamente tener el contenido buscado al alcance de la mano. “Sólo hace falta tener un *smart phone* con sistema operativo *Android* y que contenga la

aplicación creada por Google para tal fin, capaz de leer imágenes en tiempo real”. Y Google la ha definido, de hecho, como una aplicación de búsqueda por imágenes. Ahora bien, parece ser que esta aplicación aún no tiene la capacidad de “leer” todo aquello que se fotografíe; no obstante, en el video de presentación de Goggles –*hosteado* en su sitio oficial– queda asentada semejante ambición. Reconocen que actualmente la herramienta no permite arrojar información de fotografías de, por ejemplo, plantas, animales, comidas, autos, etc. Pero que siguen “trabajando para cumplir este cometido”. Esto es parte del proyecto aún más ambicioso que lleva adelante Google, a saber: convertirse en la *biblioteca universal*, contener *todo* el conocimiento de la humanidad<sup>15</sup>. Lo que no se menciona en este video presentación de *Goggles* es que, precisamente, para poder cumplir esta ambición de leer todas las imágenes posibles es fundamental acrecentar continuamente la base de datos de imágenes de *Google Images* (que retroalimenta constantemente la búsqueda por imágenes). Ahora bien, Google no podría concretar esto si no fuese por la masa de usuarios que día a día sacan miles de fotos y las suben a internet. De esta manera, no solamente hace falta que el equipo de ingenieros de Google siga investigando para “mejorar la herramienta”, sino también que cada vez más personas tengan un *smart phone* y sientan la *compulsión* de sacar fotos para subirlas a internet. Pues bien, este fenómeno social podría vincularse con una cierta idea de visualidad “global”, puesto que es esa proliferación de lo visible, de aquello que emerge bajo los cánones de una visualidad conformada y estereotípica, lo que ha llevado tanto a la caracterización de nuestra época como a su cuestionamiento: distintos pensadores se han ocupado de esa especie de desmaterialización del mundo que supone su transformación en imagen y en imagen capaz de repetirse al infinito (Arfuch, 2009). Ya Hannah Arendt (1974) había percibido críticamente que la visibilidad era uno de los rasgos esenciales de la modernidad –y uno de los requerimientos constitutivos de la democracia. O Georg Simmel, quien señalaba respecto del nuevo *sensorium*: “quien ve sin oír está, mucho más... inquieto que el que oye sin ver. He aquí algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades se distinguen por una preponderancia expresa de los ojos sobre la del oído” (citado por Benjamin, 1999). Nos referimos concretamente al *poder del ver*, como sentido que ha triunfado incontestablemente sobre todos los demás. Algo de esta lógica

---

<sup>15</sup> ¡Y parecería estar cada vez más cerca de su concreción! Al menos así se percibe socialmente (si *googleamos* algo en internet y no arroja ningún resultado, entonces, se piensa que ese objeto no existe).

especular donde parecería que nada escapa a algún nivel, aún elemental, del *registro*, en esa pretensión de universalidad, nos remite a la noción del *ocularcentrismo* problematizada por Martín Jay (2003): el ver como sentido privilegiado ligado al logocentrismo occidental. En un primer acercamiento podríamos decir que, en el siglo XX, a partir del surgimiento de las nuevas tecnologías digitales de (re)producción de imágenes, si bien seguimos viviendo las imágenes como si fuesen un reflejo de la realidad, una evidencia, esta construcción de la mirada se habría resignificado. ¿Pero en qué sentido? Con la aparición, en particular, de la fotografía digital se habría inaugurado una era en donde la imagen es vivida (o “leída”) en clave de *dato*. Esto debe ser vinculado desde luego con, por un lado, el actual consumo de masas, el auge de la estadística y el prestigio social de la información, que ya mencionáramos en la introducción del presente escrito. La valoración de la acumulación de la información – fragmentada, sistematizada, mensurable, localizable, múltiple–, tal como si esto fuese garantía de conocimiento absoluto y progreso. Y de allí el incremento de la circulación de metáforas informáticas-computacionales a la hora de definir y caracterizar la inteligencia y el “rendimiento” mental de los sujetos (“tengo que *resetear* el cerebro”, “tengo el cerebro quemado”, “tengo muchas ventanas abiertas”, entre otras tantas). A través de estas metáforas se cristaliza la fantasía social de equiparar nuestro rendimiento al de las máquinas. Pero estas metáforas informáticas-computacionales no reemplazan aquellas metáforas visuales, con su idea de transparencia (“ver para creer”), que cobraron fuerza con la aparición de la reproductibilidad de la imagen. Al contrario, estas metáforas se refuerzan mutuamente y de allí la noción que circula actualmente sobre la imagen como *dato*; el dato como *hecho*; el hecho como prueba de *verdad*. Por ende, la idea de transparencia, asociada a la técnica y al campo de lo visual, sigue determinando nuestros modos de pensar, ver y actuar. Creemos que el ver es conocer la realidad (“una imagen vale más que mil palabras...”, suele decirse, porque representa el objeto en sí, condensa la totalidad de su polisemia). La imagen como dato, entonces, genera como efecto de sentido un conocimiento evidente, transparente, clasificable, administrable. Pensando en nuestro ejemplo, la aplicación *Goggles*, en donde al mismo tiempo que sacamos una foto, obtenemos información acerca del objeto, pareciera hacerse aún más evidente e irrefutable el presupuesto de que existe una “adecuación verdadera” entre el objeto y la imagen que ésta representa: no habría lugar a ambigüedades.

Podríamos pensar, también, que estas “prótesis visuales” ligada a las tecnologías de reproductibilidad de la imagen (la fotografía y el cine, que permiten observar detalles y acercar objetos alejados a través de “*zoom in*” o “eternizar” instantes, por ejemplo), estarían siendo complementadas, o mejor *ensambladas*, con una suerte de “prótesis cerebral-intelectual” a partir de las nuevas tecnologías informáticas, las cuales permiten obtener información *al instante* y acumular inmensos volúmenes de datos. La ilusión que se crea es, entonces, la del acceso a la cosa en sí o, bien podríamos decir, la de la *conexión* con la cosa en sí. Si todo es reducible a datos, todo puede ser ingresado y subsumido a una gran base; en suma, todo puede ser *manipulable*. En este punto, es posible recordar una vez más el diagnóstico que hiciera Benjamin con respecto al despliegue de la técnica y la mecanización en los grandes conglomerados urbanos, el cual tuvo como correlato una serie de nuevas experiencias *táctiles* y *ópticas*. Tanto en las primeras –prender una cerilla, por ejemplo– como en las segundas –cuyo emblema es el disparo fotográfico y posteriormente el montaje cinematográfico– lo que sucede es que se sustituye “una serie compleja de operaciones por una manipulación abrupta (Benjamin, 1999: 146)”

En nuestra época actual, las imágenes son más que nunca testimonios, testimonios de subjetividades. Estoy aquí y ahora, al subir una foto a una red social. Pareciera ser que esos somos nosotros. Las imágenes de nuestros álbumes cuentan nuestras vidas. Las muestran. Y el anhelo de eternidad del cual habló Benjamin en relación a la fotografía analógica, podría pensarse, ha cobrado aún mayor fuerza con la fotografía digital y su existencia atemporal en la *Web*. Una vez que las imágenes forman parte de la gran base de datos de *Google Images*, ¿cómo pueden desaparecer?, ¿cómo pueden borrarse?

*Google Goggles, “decodificador” de obras de arte*

Habíamos mencionado que, actualmente, la aplicación *Google Goggles* no tiene la posibilidad de hacer inteligible cualquier fotografía que se saque desde un *smart phone*. Pese a esta limitación, son varias las categorías de objetos que se destacan en aquel video presentación que mencionamos anteriormente por sí ser parte del espectro de lo decodificable por *Goggles*: textos en otros idiomas, tarjeta de contactos, monumentos. Dentro de esta clasificación, hay una “categoría” sobre la cual quisiéramos detenernos: los objetos de arte. Google anuncia que: “gracias a su aplicación, el arte es *inteligible*”. Primera afirmación problemática. Cualquier

persona que tenga un *smart phone* y *Google Goggles* instalado podrá “entender” de qué se trata la obra (¿la democratización del arte en nuestra era?). Ahora bien, ¿a qué consideramos un objeto de arte? Jacques Maquet en su obra *La experiencia estética* afirma, precisamente, que la palabra “arte” no señala principalmente una noción, sino una categoría de objetos materiales. A partir de esta afirmación, describe cuáles son las características que permiten diferenciarlo de otros tipos de objetos. “Nuestra realidad cotidiana nos proporciona un primer, y nada ambiguo, indicador para identificar a los objetos de arte: los objetos exhibidos en los museos y vendidos en las galerías son objetos de arte (Maquet, 1999: 35)”.

En este punto no podemos dejar de mencionar someramente otra de las invenciones de Google: *Google Art Project*, la cual *virtualiza* el recorrido de los museos y la apreciación de sus pinturas. Con esto, se estaría “desdibujando” uno de los límites hasta entonces claro respecto a cómo identificar cuándo estamos en presencia de un objeto de arte. Habíamos dicho que, tomando a Maquet, reconocemos a un objeto como de arte cuando se encuentra en un *museo*. Pues bien, alguien podría pensar, entonces, que Google estaría ganando terreno en la legitimación acerca de qué es *arte*: “toda imagen que se suba a *Google Art Project*”. Sin embargo, afirmar esto –además de tratarse, claro, de un absurdo– sería “sesgado” ya que, hoy por hoy, el dispositivo solamente exhibe obras de arte localizables en museos (es decir, la legitimidad sobre su condición artística ya viene dada por aquella institución del arte). Todo lo dicho hasta aquí a propósito de esta herramienta, claro está, podría inaugurar otro problema y más bien, otra línea o abordaje. Por lo pronto, y a los fines del presente trabajo, cabe ahondar brevemente en una de las funcionalidades de *Google Art Project* que da cuenta del tratamiento de la imagen *como* dato, más específicamente de las imágenes de obras de arte. En ese sitio que mencionábamos se puede buscar las obras por colecciones, fecha y artista. Además, cada una de las obras tiene una ficha con información, videos explicativos y hasta su localización exacta en el museo (una suerte de GPS de la imagen). La posibilidad de *categorizar* y *localizar* a las obras de arte con apenas algunos clics es posible porque éstas son tratadas como imágenes-datos: son, ciertamente, archivos digitales que contienen un código que las haría “únicas e irrepetibles” (¿qué paradójicas suenan estas palabras puestas aquí!).

Ahora bien, nos permitiremos una nueva digresión. Surge la pregunta por la experiencia estética. Ya hemos visto cómo en los inicios del régimen de producción capitalista opera una transformación fundamental que es el pasaje del arte cultural al arte exhibitivo, y podríamos agregar, para decirlo en pocas palabras, la circunstancia de que el individuo aparezca, en la modernidad, como el gran protagonista, en el plano cultural, político y también, estético. La concepción de un individuo separado de la naturaleza y que ahora puede pararse frente a ella a observarla y examinarla es lo que hace posible, al mismo tiempo, la ciencia moderna. Más específicamente, para decirlo en palabras de Grüner, en términos de construcción de una mirada estética, esta separación transforma al individuo en *espectador* y a la realidad en puro *espectáculo*. Así se construye una mirada contemplativa, antes que productiva o inscrita en alguna praxis social más totalizadora. He aquí este invento característico de la modernidad: el museo.

Pues bien, ¿qué ocurre con este nuevo dispositivo tecnológico del cual veníamos haciendo referencia? Con *Google Goggles*, el sujeto espectador de una obra de arte saca una fotografía con su *smart phone* y obtiene en tiempo *real* no solamente una *imagen digital* (la cual podrá lanzar “a rodar” en las redes informáticas y telefónicas) sino también *información* sobre aquello que estaba observando. Datos sobre el autor, sobre la obra, sobre el museo, vale decir: datos *organizados* por Google, *priorizados* por Google<sup>16</sup>. En unos pocos segundos, el espectador de la obra abandona el momento “contemplativo” y se retira de la escena para sumergirse en grandes bases de datos. Y tras ello, ¿cómo vuelve a encarar la obra de arte? ¿Qué modos de percepción supondría esta mediación tecnológica? A fines analíticos, y para dar un poco más de rienda suelta a nuestra imaginación, podríamos figurarnos esta escena como *fragmentada* en cuatro etapas: 1) espectador que observa la obra de arte sin la mediación de un aparato; 2) espectador que saca una fotografía de la obra de arte a través de un aparato; 3) espectador que lee la información arrojada por los resultados de búsqueda de *Google Goggles*; 4) espectador que vuelve a la escena de observación de la obra de arte pero en una condición diferente (habiéndose *in-formado*) y en una actitud diferente (ahora es *experto*). Imaginamos entonces a un espectador que, al mismo tiempo que lee información

---

<sup>16</sup> ¿Qué información figura como de primer orden en esa página de resultados? En realidad, la información que brinda al instante son links a sitios web que contienen esa información.



sobre la obra, vuelve la mirada hacia ella para constatar aquello que conoció a través de los sitios *web*. Éste ahora “conoce” la obra, “sabe” de qué se trata, ha “accedido” a las “intenciones” del autor. Una vez más, vemos cómo el imperativo de lo visual *encastra* con el imperativo de la información, del rendimiento, de la conectividad. Estamos describiendo un clima de época en donde, a partir de las nuevas tecnologías y su alianza con la ciencia, se cree que el hombre puede racionalizar hasta lo que en otros momentos históricos se pensaba imposible (el amor, la memoria, podrían ser algunos ejemplos). Un clima de época en donde, por otra parte, el apogeo de las neurociencias permitiría responder certeramente cualquier pregunta por *lo humano*. Pues bien, lo que permitiría esta herramienta que describimos aquí es, al menos en apariencia, “anular” la angustia por el sin sentido. La ilusión se erige, entonces, sobre la idea de que, primero: hay un *significado* que debe captarse, un origen de la *intención*, un *querer decir*; y segundo: de que a través del desarrollo de las tecnologías sería posible “descifrarlo”. Ahora bien, ¿de qué manera esta creciente mediatización de la experiencia y la mediatización tecnológica de la percepción se vinculan con lo que llamamos experiencia estética?

Apuntado este interrogante, digamos algo más para terminar. Siguiendo a Maquet, una experiencia estética no podría ser producto de una mirada analítica, fragmentaria, racional, que va en busca del sentido de la obra, de sus significados. Si el sujeto no se “pierde” en el tiempo y en el espacio –a modo del *flâneur* benjaminiano, podríamos pensar–, si no suspende su impulso por lo discursivo, si no se “funde” con el objeto; entonces estaría inhabilitando la vivencia de ese instante que podría hacer “abrir los ojos”. Cuando el sujeto se encuentra inmerso en una experiencia estética, la obra de arte no puede verse de otro modo que como un *todo*. Si bien sus partes pueden percibirse como distintas, nunca son analizadas separadamente. “El *mirar es solo mirar*; no hay más a lo que aspirar (Maquet, 1999: 51)”.

## **5. Reflexiones finales o apuntes para un nuevo punto de partida**

Pues bien, llegado este punto, debe hacerse el siguiente señalamiento. No se trató aquí de “psicologizar” o “sociologizar” (en este último sentido) la relación entre arte y experiencia, sino, antes bien, de elucidar las formaciones ideológicas que dirigen los modos de pensar una serie de categorías –tales como conocimiento, información, visibilidad– en nuestro mundo

actual. Específicamente, lo que intentamos pensar fue cómo se conjuga la relación entre experiencia y técnica con la primacía del “mundo de la información”, cuyo alcance y prestigio social se encuentra cada vez más generalizado. En este sentido, es imposible no recordar nuevamente a Benjamin, quien ya en 1936 señalaba que se anunciaba en el campo de lo visual “lo que en el campo de la teoría se hace notar como el aumento de la importancia de la *estadística* (Benjamin, 2009: 95)”. También hoy, creemos, el auge de la estadística y el prestigio social de la información podrían ser leídos sintomáticamente<sup>17</sup> junto a otro tipo de fenómenos, bajo la premisa de la sanción de un nuevo *imperativo*. Si, como dice Ferrer, antes era “formen filas”, hoy este imperativo podría sintetizarse en un “conéctense”. Lejos de sustituirse una técnica por otra, un género por otro, un estilo por otro, el movimiento de nuestra época actual parece ser hacia la *simultaneidad*<sup>18</sup>.

Por otra parte, pensamos que una clave distinta desde la cual se podría haber abordado la aparición de nuevas prácticas como las que comentamos aquí, es aquella que interrogaría la relación entre arte, estética y democracia, o más bien, la pregunta por la “democratización del arte” como vinculada necesariamente a la masividad del acceso, a partir de estos nuevos medios tecnológicos y de comunicación. Ante tal situación, podría aparecer la pregunta de si el arte se creará democrático cuando una comunidad pueda garantizar a cada individuo la posibilidad del acceso a él, sea como productor o como receptor-consumidor. No obstante, dicho interrogante resultaría banal si no se contemplara junto con él la cuestión de si la obra de arte aparece como democrática en sí misma, esto es, si es posible que se rija a sí misma por principios democráticos. Dicho esto, y siendo concientes de que esta reflexión merecería una discusión aparte, quisiéramos rescatar de ella sólo una pequeña cuestión. Podría pensarse que una de las modulaciones en las cuales se verificarían los efectos de la creencia en una accesibilidad “universal” sería la que, en términos metafóricos, podríamos señalar como una

---

<sup>17</sup> Vale la pena la aclaración: una *lectura sintomática*, según la entienden Althusser y Balibar, “(...) descubre lo no descubierto en el texto mismo que lee y lo refiere, en un mismo movimiento, a *otro texto*, presente por una ausencia necesaria en el primero. (...) Pero lo que distingue esta nueva lectura de la anterior es que en la nueva *el segundo texto se articula sobre los lapsus del primero*” (Althusser y Balibar, 2010: 33).

<sup>18</sup> Si durante el siglo XIX, la aparición de la fotografía había generado debates en torno a la cuestión de si ella vendría a desplazar a la pintura –además de los debates generados en torno a su valor artístico–, hoy, podríamos pensar, asistiríamos a un momento en el que las diferentes técnicas, géneros y estilos, más bien, *conviven* en una suerte de *simultaneidad* y *multiplicidad* que tiende a borrar ciertas fronteras, bajo el postulado –no está demás decirlo acá– de que la adaptabilidad, la flexibilidad y, por sobre todo, la *conectividad* son valores supremos. Así, pues, siguiendo a Boltanski, lo que hace a los sujetos “pequeños”, sería, por el contrario, la rigidez, la intención de conservar un “carácter”, por ejemplo, o la dificultad para *fluir* de una cosa a la otra, esto es, de un proyecto a otro, de unas relaciones a otras.

suerte de “anulación de la lejanía”, donde la estandarización y el “sentido para lo igual” tendrían como correlato una forma de violencia. Y de hecho, la violencia de la que pretendimos dar cuenta aquí no es *sólo* la que se verificaría en el uso creciente de las mediatizaciones tecnológicas de la percepción, sino la que se verifica más bien en toda *técnica*, en tanto ésta consiste en imprimir un dominio que no es otro que el del objeto particular concreto por el concepto universal abstracto<sup>19</sup>, relación que debe ser leída bajo el marco más amplio de la colonización racionalista o de la razón *instrumental*.

Cabría preguntarse entonces acerca de las articulaciones entre los modos de configuración de la experiencia en relación a la creciente mediatización tecnológica y la ilusión de “democratización” de la obra de arte inaugurada a partir de la aparición de las nuevas técnicas de reproducción. Ya hemos señalado con Benjamin la relación entre la era abierta por la reproductibilidad técnica y su relación con la cultura de masas, y cómo el arte -a partir de ese momento-, lejos de aspirar a ser contemplado por unos pocos, aspira en cambio a *acercarse* espacial y humanamente a las masas, lo que supone –dice Benjamin– la necesidad de las masas de *apropiarse* de los objetos en la más próxima de las cercanías. “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de apropiarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia... (Benjamin, 2009: 94)”.

Insistiremos, por último, en que las reflexiones e intuiciones a las que en este escrito se les ha dado lugar, deben ser consideradas como una forma de interrogación por los modos en que las redes mediáticas e informáticas (Ferrer, 2001) orientan la visión y se erigen como voluntades de poder que pretenden instaurar una matriz total al interior de la cual un modo de pensar y de vivir queda enmarcado y desde el cual el mundo se expone *ante* nosotros.

De qué modo se ha reconfigurado esta fantasía de la “accesibilidad universal” al arte, parece ser una pregunta de difícil respuesta. Pero lo que sí podemos decir es que, con el prestigio social que ha adquirido el mundo de la información –y estas redes mediáticas-informáticas–, el imperativo que parece regir es aquel que hace de toda tecnología emergente no un sustituto de la precedente sino un componente “nuevo” que viene a reforzar y a “potenciar” la técnica anterior. Así como las “metáforas informáticas-computacionales”, a las que hacíamos referencia en el apartado precedente, no reemplazaron a las “metáforas visuales”, tampoco el

---

<sup>19</sup> En la medida en que busca la supresión de las particularidades del objeto y las subsume a la universalidad del concepto.

acceso a la información sobre objetos de arte (que se pretende universal) supone un “estadio superior” con respecto a la “accesibilidad” a la obra inaugurada con las técnicas de reproducción –las cuales según Benjamin habrían trastocado el carácter global del arte. Jugando un poco con las palabras, al mito del “acceso al objeto” se le ha añadido un nuevo mito: el del “acceso al concepto”, y ambos no hacen más que erigirse sobre una misma y antigua mitología: esta es, creemos, ni más ni menos que la del *progreso*. El “nuevo orden” – si es que es posible llamarlo de este modo– parece sancionar una ecuación irresoluble que conjuga el mandato de tener que vivir sin saber más que lo exigido por el mundo instrumental de las *conexiones* –y ésta parece ser la palabra clave– con el imperativo de *poderlo todo*. Quizá estas anotaciones debieran ser tenidas en cuenta en la determinación de nuevas –y difusas– formas de violencia social en el escenario contemporáneo.

#### **Bibliografía (citada y comentada):**

- ALTHUSSER, Louis y BALIBAR, Etienne (2010). *Para leer el capital*. México: Siglo XXI.
- ARENDT, Hannah (1974). *La condición humana*. Barcelona: Seix Barral.
- BENJAMIN, Walter (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2008). *El Narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- BENJAMIN, Walter (2009). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Estética y política* (trad. Tomás A. Bartoletti y Julián Manuel Fava). Buenos Aires: Las cuarenta.
- BERGER, John (2000). *Modos de Ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- FERRER, Christian (2001). *Mal de ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Colihue.
- GRÜNER, Eduardo (2002). “El sitio de la mirada”. Conferencia dictada en SEMA el 16/9/2002. Puede leerse en: [http://sema.org.ar/downloads/SemPrim\\_02\\_Gruner.pdf](http://sema.org.ar/downloads/SemPrim_02_Gruner.pdf)
- GRÜNER, Eduardo (2002). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.
- JAMESON, Frederic (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.

JAY, Martin (2003). *Campos de Fuerza: Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural*. Barcelona: Paidós.

LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

MAQUET, Jacques (1999). *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.