

# Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético

## Jesús Martín-Barbero

Doctor en Filosofía y Letras, Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) y por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia). Ha sido presidente de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación; miembro del Comité consultivo de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Es miembro del Comité

Científico de Infoamérica. Ha sido profesor visitante de las Universidades Complutense de Madrid; Stanford; Libre de Berlín; King's College de Londres; de Puerto Rico; Buenos Aires, San Pablo, Lima, entre otras. Autor de Comunicación y culturas populares en Latinoamérica (1987); Mapas nocturnos (1998). Coautor de Medios, Cultura y Sociedad (1998); Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva (2000), entre muchas otras publicaciones.

Los retos que tensionan la figura del arte en el cambio de siglo provienen de muy diversos movimientos. De un lado se halla su contradictoria relación con la *masificación estructural* de una sociedad en la que la homogenización inevitable de la vivienda, del vestido, de la comida, se entrelaza con una compulsiva búsqueda individual de diferenciación en los gustos y los estilos de vida. A su vez, el nuevo *sensorium tecnológico* conecta los cambios en las condiciones del saber con las nuevas maneras del sentir, y ambos con los nuevos modos de juntarse, esto es, con las nuevas figuras de la socialidad, produciendo un emborronamiento de las fronteras entre arte y ciencia, entre experimentación técnica e innovación estética. De otro, la formación y expansión de una *cultura-mundo* replantea tanto el sentido de lo universal como de lo local; pues el movimiento de mundialización de las sensibilidades y el contrario pero complementario de fragmentación y liberación de las diferencias, han hecho estallar el *horizonte cultural común* que sostenía la dinámica de enraizamiento y proyección

del arte. Ahora las relaciones entre las culturas pasan por unos modelos de comunicación entre los pueblos que provienen de las tecnologías y los mercados. Y, por otra parte, se ensancha la relación *arte/diseño* replanteando el sentido de la interacción entre estandarización e innovación estética, entre racionalización y experimentación, entre formas culturales y formatos industriales, exigiéndonos pensar la *convergencia digital* como dimensión constitutiva del entorno cotidiano y fuente de nuevos lenguajes.

## 1. Nuevos regímenes de visibilidad cultural

*Los conservadores culturales dicen que la televisión por cable es la última ofrenda de la caja de Pandora y la transmisión por satélite coronará la torre de Babel. Al mismo tiempo una nueva clase de intelectuales, que dirige los centros en que operan las nuevas tecnologías culturales e informáticas, hablan confiadamente de su 'producto': Ninguna de esas posturas es un suelo firme. Lo que tenemos es una pésima combinación de determinismo tecnológico y pesimismo cultural. Porque no hay nada que la mayoría de esas instituciones quiera ganar o defender más que el pasado, y el futuro alternativo traería precisa y obviamente la pérdida final de sus privilegios.*  
Raymond Williams

Ahorrándose la densa trama de contradicciones y rupturas de que está hecha la historia, y hurtándose a muchas de las incertidumbres del presente, buena parte de la intelectualidad, y en especial la académica, carga a los medios audiovisuales con la responsabilidad por la crisis de la lectura y el empobrecimiento cultural en general. Un amargado desencanto, travestido de profetismo, proclama

como moral pública el más radical de los dualismos: mientras en la *ciudad letrada* se hallaría el último resquicio y baluarte del pensar vivo, crítico, independiente, el *mundo audiovisual* nos atrapa en su avalancha de frivolidad, espectacularización y conformismo. Pero ese apocalíptico logocentrismo nos ha estado impidiendo por demasiado tiempo que nos hagamos preguntas como éstas: ¿cómo es posible hoy comprender las oscilaciones e hibridaciones de que están hechas las identidades sin auscultar la recuperación actual de los imaginarios populares por las imaginarias electrónicas de los relatos audiovisuales, incluyendo el cruce de arcaísmos y modernidades que hacen su éxito, y los nexos que enlazan a las nuevas sensibilidades con un *orden visual social* en el que "las tradiciones se desvían pero no se abandonan, anticipando en las transformaciones visuales experiencias que aun no tienen discurso"<sup>1</sup> Es frente a toda una larga y pesada carga de sospechas y descalificaciones que se abre paso una mirada nueva que, de un lado, descubre la envergadura actual de las hibridaciones entre *visualidad* y *tecnicidad* y, de otro, rescata las imagerías como lugar de una estratégica *batalla cultural*. En América Latina la hegemonía audiovisual pone al descubierto las contradicciones de nuestra *modernidad otra*, esa a la que acceden y de la que se apropian las mayorías sin dejar su cultura oral, mestizándola con las imagerías de la visualidad electrónica.

Pues aunque atravesados por las lógicas del mercado, los medios y las tecnologías de la comunicación constituyen hoy espacios decisivos de la *visibilidad* y del *reconocimiento social*, ya que más que a sustituir, ellos han entrado a *constituir* una escena fundamental de la vida pública, a hacer parte de la trama de los discursos y de la acción política misma. La mediación televisiva refuerza ciertamente la funcionalización mercantil de la

<sup>1</sup> S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, 1994.

política pero a la vez produce una fuerte densificación de las dimensiones simbólicas, rituales y teatrales que siempre tuvo la política. De manera que por las imágenes pasa una *construcción visual de lo social* que recoge el emplazamiento que, a la lucha por la representación, le plantean hoy las crecientes demandas de *reconocimiento*. Pues lo que los nuevos movimientos sociales y las minorías –las etnias y las razas, las mujeres, los jóvenes o los homosexuales– demandan ya no es tan sólo *ser* representados sino también el *verse* reconocidos, esto es, el hacerse visibles socialmente en su diferencia, desde la que se está dando lugar a un modo nuevo de ejercer políticamente sus derechos.

Las posiciones del dualismo latinoamericano más radical han encontrado apoyo en algunos pensadores europeos de la talla del politólogo italiano<sup>2</sup> quien identifica la videocultura con el *post pensamiento*, es decir, con el fin del pensamiento, o en la condena proferida por G. Steiner sobre el rock, esa *nueva esfera sonora* identificada con “un martilleo estridente, un estrépito interminable que, con su espacio envolvente, ataca la vieja autoridad del orden verbal”,<sup>3</sup> y hasta en M. Kundera para quien el rock es “el aullido extático en que quiere el siglo olvidarse de sí mismo”.<sup>4</sup> Es como si, a medida que el mundo audiovisual se torna socialmente más relevante y culturalmente más estratégico, ello exasperara cierto rencor intelectual, del que hablara Nietzsche hasta el paroxismo. Ahí está demostrándolo el profundo parentesco entre los títulos de dos libros que, situados en las antípodas de la denigración y la celebración de las tecnologías audiovisuales y electrónicas, convergen sin embargo en la descarada apelación a la metafísica: *Homo videns* de Giovanni Sartori y *Ser digital* de Nicolas Negroponte. El dilema no puede ser más trámposo: o se desvaloriza la videocultura declarándola enemiga de la

humanidad civilizada, o se la exalta como la salvación del hombre actual, en ambos casos –tan distantes como el de un tecnólogo y el de un politólogo– la metafísica acaba suplantando a la política.

Lo que sucede en la otra orilla no es menos tendencioso. La tendencia del pensamiento hegemónico entre los exaltados predicadores de la *cultura audiovisual* es a pensar la “sociedad de la comunicación generalizada” como una *sociedad* transparente,<sup>5</sup> entendiendo por eso la suma de la *autorregulación*, que resulta de la retroacción y la circulación constantes, y la *transparencia*, que proporciona la existencia de un lenguaje al que serían traducibles todas las lenguas y discursos. Estaríamos ante una sociedad capaz de “ordenar y traducir esas nubes de socialidad a matrices de *input output*, según una lógica que implica la comensurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo”.<sup>6</sup> Transparente es entonces una sociedad en la que ser y saber se corresponden puesto que lo que ella es coincide con la información que posee acerca de sí misma. Ello significa que lo social, tanto en su trama cultural como política, pierde su *opacidad* al superar la *naturaleza* conflictiva de sus relaciones, y al descubrir que su más valiosa *riqueza* se halla en la información acumulada.

No resulta entonces tan extraño que, ante el vacío de utopías que atraviesa el ámbito de la política, se vea llenado en los últimos años por las utopías provenientes del campo de la tecnología y la comunicación: “aldea global”, “mundo virtual”, “ser digital”, etcétera. Y la más engañosa de todas, la “democracia directa”,<sup>7</sup> que atribuye al poder mismo de las redes informáticas la renovación de la política y da por superadas las *viejas* formas de la representación por la expresión viva de los ciudadanos que se hallaría en la votación por Internet desde la

<sup>2</sup> G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, 1997; N. Negroponte, *Ser digital*, 1999.

<sup>3</sup> G. Steiner, *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*, 1992, pp. 118 y 121.

<sup>4</sup> M. Kundera, *Los testamentos traicionados*, 1994, pp. 247 y 249.

<sup>5</sup> Crítica por G. Vattimo en el texto central del libro que lleva ese nombre: *La sociedad transparente*, 1990.

<sup>6</sup> J. F. Lyotard, *La condición postmoderna*, 1984, p. 10.

<sup>7</sup> O. Monguin, “La démocratie à l’utopie de la communication”, en *Face au scepticisme*, 1994, pp. 109-131.

casa o emitiendo telemáticamente su opinión. Esto es, convirtiendo la *opinión pública* en la tramposa democracia de las encuestas y los sondeos. Estamos ante la más tramposa de las idealizaciones ya que, en su celebración de la inmediatez y la transparencia de las redes cibernéticas, lo que se está minando son los fundamentos mismos de *lo público*, esto es los procesos de deliberación y de crítica, al mismo tiempo que se crea la ilusión de un proceso sin interpretación ni jerarquía, se fortalece la creencia en que el individuo puede comunicarse prescindiendo de toda mediación social, y se acrecienta la desconfianza hacia cualquier figura de delegación y representación.

## 2. Nuevas figuras de razón y nuevos regímenes estéticos

Lo que hay de realmente nuevo en la llamada *sociedad del conocimiento* es la aparición de nuevas figuras de razón<sup>8</sup> que replantean algunos de los rasgos más paradigmáticos del proceso de elaboración de las ciencias, tanto en sus modos de experimentar como de explicar. Pero quizá el cambio más desconcertante para el racionalismo, con el que se identificó la primera modernidad, sea el que introduce el *nuevo estatuto cognitivo de la imagen*. Desde el mito platónico de *la caverna*, y durante siglos, la imagen fue identificada con la apariencia y la proyección subjetiva, lo que la convertía en obstáculo estructural del conocimiento. Ligada al mundo del engaño, la imagen fue, de un lado, asimilada a instrumento de manipulación, de persuasión religiosa o política, y de otro, expulsada del campo del conocimiento y confinada al campo del *arte*. Hoy día, nuevas formas de articular la observación y la abstracción, basadas en el procesamiento—digitalización y redes de interfaz—de las imágenes no sólo las re-

mueve de su, hasta ahora, irremediable estatus de “obstáculo epistemológico”, sino que las convierte en ingrediente clave de un nuevo tipo de relación entre la *simulación* y la *experimentación* científicas.<sup>9</sup>

La revaloración cognitiva de la imagen pasa paradójicamente por la *crisis de la representación* que examinó M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, donde, mediante una lectura del cuadro *Las Meninas* de Velázquez, nos propone entender la representación no por lo que da a ver sino por la invisibilidad profunda desde la que vemos.<sup>10</sup> Y es asumiendo esa invisibilidad como el pensamiento rompe el paradigma del *desciframiento de los signos* en sus juego de vecindad, imitación, analogía o empatía, para hacer posible el conocimiento científico. El fin de la metafísica reside según Foucault en *dar la vuelta al cuadro*: el espejo en el que al fondo de la escena se mira el rey, al que el pintor mira, se pierde en la irrealidad de la representación. Y en su lugar emerge el hombre, ahora hecho vida, trabajo y lenguaje. Lo que implica que en adelante el saber es inseparable de la trama significante que tejen las *figuras y los discursos* (las imágenes y las palabras) y de la *eficacia operatoria* de los modelos, que es lo que ha hecho posible ese particular saber que hoy denominamos ciencias humanas.

Es justamente en el cruce de los dispositivos señalados por Foucault —la economía discursiva y la operatividad lógica— donde se sitúa la nueva *discursividad constitutiva de la visualidad* ligada a la nueva identidad lógico-numérica de la imagen. Estamos ante la emergencia de *otra figura de la razón* que exige pensar la imagen, de una parte, desde su nueva configuración socio-técnica: el computador no es un instrumento con el que se producen objetos, sino un nuevo tipo de *tecnicidad* que posibilita el procesamiento de informaciones, y cuya materia prima son abstracciones y símbolos, que inaugura una nueva

<sup>8</sup> G. Chartron, *Pour une nouvelle économie du savoir*, 1994; A. Renaud, “L’image: de l’économie informationnelle à la pensée visuelle”, 1995, p.14 y ss.

<sup>9</sup> P. Lévy, *L’intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, 1994; *O que é o Virtual?*, 1996.

<sup>10</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, 1966.

*aleación* de cerebro e información, que sustituye a la relación exterior del cuerpo con la máquina, y la emergencia de un nuevo paradigma de pensamiento que rehace las relaciones entre el orden de lo discursivo (la lógica) y de lo visible (la forma), de la intelegibilidad y la sensibilidad. El nuevo estatuto cognitivo de la imagen<sup>11</sup> se halla ligado a su informatización, esto es a su inscripción en el orden de lo *numerizable*, que es el orden del cálculo y sus mediaciones lógicas: número, código, modelo. Inscripción que no borra sin embargo ni las muy diferentes figuraciones, ni los efectos de la imagen pero hasta en sus más funcionales figuras ahora remiten más que a sus efectos a una nueva *economía informacional*<sup>12</sup> que reubica la imagen en las antípodas de la ambigüedad estética y la irracionalidad de la magia o la seducción. El proceso que ahí llega entrelaza un doble movimiento. Uno, el que prosigue y radicaliza el proyecto de la ciencia moderna—Galileo, Newton—de traducir/sustituir el mundo cualitativo de las percepciones sensibles por la cuantificación y la abstracción lógico-numérica; y dos, el que reincorpora al proceso científico el valor informativo de lo sensible y lo visible. Una nueva *episteme cualitativa* abre la investigación a la intervención constituyente de la imagen en el proceso del saber: arrancándola a la *sospecha* racionalista, la imagen es percibida por la nueva *episteme* como posibilidad de experimentación/simulación que potencia la velocidad del cálculo y permite inéditos *juegos de interfaz*, de arquitecturas de lenguajes. Vinlio denomina “logística visual”<sup>13</sup> a la remoción que las imágenes informáticas hacen de los límites y funciones tradicionalmente asignados a la discursividad y la visibilidad, a la dimensión operatoria—control, cálculo y previsibilidad—, la potencia interactiva (juegos de interfaz) y la eficacia metafórica (traslación del dato cuantitativo a una forma perceptible: visual, so-

nora, táctil). La visibilidad de la imagen deviene legibilidad,<sup>14</sup> permitiéndole pasar del estatuto de “obstáculo epistemológico” al de mediación discursiva de la fluidez (flujo) de la información y del poder virtual de lo mental.

Acompañando ese proceso emergen también hoy nuevos *regímenes estéticos* especialmente ligados a la mutación que sufre el arte cuando la digitalidad y la conectividad comienzan a poner en cuestión la *excepcionalidad* de las obras y a emborronar la *singularidad* del artista, desplazando los ejes de lo artístico hacia las interacciones y los acontecimientos. Quizá los primeros en sentirse *tocados* han sido los museos por la *con-fusión* que afecta ya tanto al sentido de las prácticas artísticas como a los modos de *valorar/valorizar* sus productos. Pero adonde apuntan los cambios es mucho más allá de lo que concierne al acceso virtual a las resguardadas obras de arte o a la venta del arte a través de la web. Nos hallamos en el umbral de cambios en el *sensorium colectivo* como el que por primera vez vislumbrara W. Benjamin al estudiar el surgimiento y formación de la ciudad moderna indagando sus huellas en el *París, capital del siglo XIX*. Y es que lo que hoy experimentamos presenta conexiones muy profundas con algunas de las pistas más desconcertantes de la lectura de W. Benjamin tanto en el *extrañamiento* de sus objetos de estudio como en el de estrategias de su indagación y de escritura.

### 3. Acerca de la refundición de las formas (W. Benjamin)

En 1934 Walter Benjamin dicta una conferencia en París a dirigentes obreros, que sería recogida muchos años después con el título “L’auteur comme producteur” en el libro *Essais sur Bertolt Brecht*. Su tema: el sentido de la libertad del poeta

<sup>11</sup> J. M. Catalá Domènech (coord.), “Imagen y conocimiento”, 2001.

<sup>12</sup> M. Levin, *Modernity and hegemony of vision*, 1993; T. Lenain, (coord.), *L’image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, 1996.

<sup>13</sup> P. Virilio, *La máquina de visión*, 1984; *Esthétique de la disparition*, 1989.

<sup>14</sup> G. Lascout et al, *Voir, entendre*, 1986.

en la izquierda política y la tarea prioritaria, para ésta, de revisar las “ideas hechas” sobre las formas de escritura y los géneros literarios a fin de dar con aquellas formas de expresión capaces de liberar las energías literarias de la época pues, advierte W. Benjamin: “nos hallamos en el corazón de un enorme proceso de refundición de las formas de literatura, en el que numerosas oposiciones desde las cuales estamos habituados a pensar pueden estar perdiendo vigencia”.<sup>15</sup> El parecido con el trastorno que viven hoy las escrituras y los estilos evidencia la capacidad de W. Benjamin para avizorar futuros.

Los obstáculos a la tarea planteada se hallan especialmente en el *dualismo que opone autor a lector*, ya que *el que lee está presto a convertirse en alguien que escribe*. Y ello en un movimiento de desplazamiento de la lectura/escritura desde el ámbito de la especialización profesional al de la literalización de las condiciones de vida, que posibilitan dar la palabra al trabajo mismo, esto es transformar el estatuto social del autor en el de *productor*, condición para replantear la oposición entre autor y lector. La otra tarea a emprender, especialmente entre los intelectuales, es la de romper la barrera entre la escritura y la imagen. A mediados de los años 30 W. Benjamin ya incitaba a los escritores a hacer uso de la fotografía, a superar la concepción burguesa de las *competencias* como barreras entre esas dos fuerzas productivas, pues “el desarrollo técnico es para el autor como productor la base de su desarrollo político”.<sup>16</sup> Y ello es igualmente pertinente en lo que concierne a las tecnologías de reproducción de la música –disco, radio, cine sonoro– en su capacidad de transformar la función de la forma del concierto, esto es de suprimir la oposición entre productores y auditores.

Con la fotografía y la música, nos ad-

vierte W. Benjamin, estamos también ante *una masa en fusión de nuevas formas* cuya significación es contradictoria. Pues de un lado, éstas se prestan a su uso como mero objeto de consumo, y aun peor en el caso de la fotografía, a un uso capaz de convertir en objeto de consumo hasta la lucha contra la miseria, con lo que esas técnicas se transforman en mero dispositivo de *excitación*. Pero, como lo había demostrado Brecht, es posible suspender el efecto de excitación para que esas técnicas se transformen en algo completamente distinto, en dispositivo de cuestionamiento y de *estimulación social*. La suspensión de la excitación, o el “principio de interrupción”, de *distanciamiento*, en Brecht, es puesto en relación por Benjamin con ese otro dispositivo nuevo que organiza la escritura del film, de la radio y la fotografía: *el montaje*. Es en el montaje donde se anudan los cambios de los géneros y las formas literarias con las transformaciones de la técnica.

La apuesta formulada por W. Benjamin no podía ser más desafiante en aquellos tiempos: la posibilidad de una lectura crítica de lo social, no sólo liberada del reduccionismo y el determinismo, sino capaz de iluminar la experiencia misma del vivir social en su más honda trama: la de la creatividad, pues el trastorno y refundición de las escrituras ponen en crisis el acostumbrado *orden*, el legitimador *canon* de los géneros y las maniqueas oposiciones en que se sustentan las autoridades y *jerarquías*. De ahí que pensar la lectura como producción es arrancar al lector de la pasividad estructural a que lo condenaba su estatuto social y cultural, ya que al *dar la palabra al trabajo* la lectura se vuelve incitación a la escritura, se evade de la cartografía burguesa de los oficios especialistas y reencuentra el trabajo en el corazón mismo de la *escritura*. Y es entonces cuando adquiere toda su densidad premonitrice la visión de W. Benjamin

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Essays sur Bertolt Brecht*, 1969, p. 111.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *op.cit.*, 1969, p.120.

sobre la *técnica como mediación de fondo entre escritura y política*, liberando esa relación de la trampa ideologista que condicionaba el valor de la obra a su sumisión doctrinaria a la tendencia ideológica justa. Lo que se completa en su valiente crítica a la tenaz barrera que alzan los intelectuales entre escritura e imagen, con la que disfrazan su doble incapacidad, la de desciframiento de las nuevas sensibilidades y la de potenciación de lo que, en los dispositivos tecnológicos, hay de nuevos lenguajes y posibilidades de experimentación cognitiva y estética, en últimas, de creatividad social.

El mayor esfuerzo de Benjamin residió precisamente en dar la vuelta a la historia para mirarla ya no desde los Acontecimientos y las Obras sino desde las modificaciones de la percepción y la sensibilidad colectiva, desde los cambios en el *sensorium* colectivo de su época. Ese que no fueron capaces de detectar ni Tocqueville ni Le Bon al pensar *la masa*. Pues la masa es, para W. Benjamin, *la matriz de una nueva percepción*, ya que "el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación".<sup>17</sup> No importa si ante ese nuevo *sensorium*, que se hace especialmente manifiesto en el cine, *los críticos* disparen toda la batería (y la beatería) de su descalificaciones, pues las críticas al cine que recoge Benjamin de los periódicos de su época son las mismas que la mayoría de los intelectuales le hace hoy a la televisión, y frente a las cuales la toma de posición de Benjamin es aún hoy tan radicalmente escandalosa como lo fue en su tiempo. "Se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación pero el arte reclama recogimiento (...). De retrógrada frente a un Picasso, la masa se transforma en progresiva frente a un Chaplin".<sup>18</sup> La masa, por otra parte, representa los lados más inquietantes y amenazadores de la vida urbana, esos que la *multitud* re-

presenta en la poesía de Baudelaire, el primer ciudadano moderno en reconocer en esa masa a "la multitud popular". Es la muchedumbre hoy rescatada como sujeto político por Toni Negri<sup>19</sup> pero ya vista así en *Los miserables* de Víctor Hugo y en "la bohemia" que W. Benjamin rescata como figura política de la *conspiración*, al ver ahí a todos los que estaban en *una protesta más o menos sorda contra la sociedad*. Bohemia cuyo lugar propio es *la taberna*, ese *vaho* en el que se entremezclan las ilusiones y las rabias de los oprimidos, y donde se cocina un idioma hecho a partes iguales de grosería y poesía, de palabra y de grito, del lenguaje del mitin callejero y la declamación pública. *Lo masivo-popular* se halla ya para W. Benjamin en el cruce de la cultura de la taberna con la experiencia de la multitud: esa nueva facultad de sentir que *le sacaba encanto a lo deteriorado y lo podrido*, pero cuya ebriedad no despojaba a la masa de su terrible realidad social. Haberse *des-ubicado* tan radicalmente del espacio hegemónico *desde el que se pensaba*, le permitió a W. Benjamin avizorar las nuevas narrativas de la resistencia desde las que construyen su identidad los marginales y los oprimidos en el mundo de hoy.

Pero el cambio de *sensorium* solo no podía ser rastreado más que dando un verdadero vuelco a la historia, un vuelco que permitiera mirarla ya no desde los grandes acontecimientos y las obras consagradas sino desde *las modificaciones de la percepción colectiva*.<sup>20</sup> Y lo que ahí emerge es una transformación que afecta a la función íntegra del arte ya que lo que emerge en la fotografía, y sobre todo en el cine, rompe con ejecución su unitaria insertándose en su *re-producción* incesante y transportable: *la imagen del espejo puede ahora desgarse de él y transportarse*. Que es el modo como el nuevo arte sale al encuentro del *sentir de la masa*.

<sup>17</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, 1982, p. 44.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>19</sup> Toni Negri y Michel Hardt, *Multitud. Guía y democracia en la era del Imperio*, 2005.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, 1982, p.47.

De otro lado, Benjamin entrevió una *estética del desecho*—aquello de lo que la sociedad se *des-hace*— y que aplicará al estudio de todo lo culturalmente marginal como los pasajes comerciales, la moda, la publicidad, los juguetes, los espejos, etc., y ello a partir de una concepción de la propia sensibilidad como *montaje* de fragmentos y residuos, de arcaísmos y modernidad. Influenciado por el surrealismo, lo que intentaba era capturar el retrato de la historia en las representaciones más insignificantes de la realidad, en sus *fragmentos*. Porque Benjamin no creía en la continuidad de la realidad ni de la historia, sino en su trabazón por correlaciones oscuras, alegóricas, como las que hacen el coleccionista o el alquimista. Y ¿qué más cerca al tejido de *links*, que engrana hoy el hipertexto, que el *método de montaje* puesto en marcha por Benjamin para su investigación, esto es al *tejido de huellas*—de citas, intuiciones y reflexiones— que configuran su libro *Los pasajes o París, capital del siglo XIX*?<sup>21</sup>

La relación del *arte* con las *técnicas de comunicación* señala hoy no sólo un modo de divulgación o difusión de estilos y modas, de configuración de públicos y mercantilización de formas, sino un espacio de tensiones fecundas entre residuos y emergencias, entre contemporaneidades y destiempos, un espacio de *des-ordenamiento cultural*. Pues sólo desde ese *des-ordenamiento* el arte puede seguir entregándonos, en este desencantado cambio de siglo, el mínimo de utopía sin el cual el progreso material pierde el sentido de la emancipación y se transforma en la peor de las perversiones. En su encuentro con la creación artística actual, la *experimentación tecnológica* que posibilita la red digital o *net/art*,<sup>22</sup> hace emerger un nuevo parámetro de evaluación y validación de la

técnica, distinto a su instrumentalidad y su funcionalidad al poder, el de su *capacidad de significar* que, junto con la “voluntad de creación”, permiten al arte desafiar, y en cierto modo romper, la fatalidad de una revolución tecnológica cuya prioridad militar y usos depredatorios están amenazando la existencia misma de nuestro planeta.

Lo anterior no significa en modo alguno que la creación se confunda con el mero acceso a la tecnología, o que la interactividad no se reduzca en muchos casos a navegación programada. Pues la web representa una nueva modalidad de cooptación que pone al arte de manera mucho más sinuosa en manos de la industria y el comercio, con lo que al hacer pasar todo lo nuevo por la misma pantalla la web torna aún más difícil diferenciar y apreciar lo que de veras vale, y también la instantaneidad del acontecimiento artístico puede comprimir la *duración* hasta el punto de volverlo irrescatable del flujo, esto es *radicalmente* efímero e insignificante. Desde hace años Virilio y Baudrillard han advertido que el *vértigo general de la aceleración*, al confundir la compulsión de las experimentaciones estéticas con la exaltación de lo efímero y desechable, produce una estetización creciente de la vida cotidiana cuyo efecto es el emborronamiento de no sólo el *aura* del arte sino de los linderos que lo distancian del puro “éxtasis de la forma en la infinita proliferación de sus variaciones”.<sup>23</sup> Pero todo eso no anula la *enorme posibilidad* de performatividades estéticas que la *virtualidad* abre no sólo para el campo del arte en particular sino también para la recreación de la participación social y política que pasa por la activación de las diversas sensibilidades y socialidades hasta ahora tenidas como incapaces de interactuar con la contemporaneidad técnica, y por tanto de actuar y de crear.

<sup>21</sup> W. Benjamin, *París, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*, 1989.

<sup>22</sup> B. Lafargue (coord.), *Anges et chimères du virtuel. Figures de l'art 6*, 2002; J. La Ferla (comp.), *De la pantalla al arte transgénico*, 2000; A. Machado, *Maquina e imaginario. O desafio das poéticas tecnológicas*, 1996.

<sup>23</sup> J. Baudrillard, *La transparencia del mal*, 1991; P. Virilio, *L'art du moteur*, 1993.



#### 4. Museos: ¿qué futuro le espera al pasado?

La crisis de la moderna experiencia del tiempo tiene en el actual *boom* de la memoria una de sus manifestaciones más elocuentes. Andrea Huyssens ha rastreado los ámbitos de ese *boom* a lo largo y lo ancho de la sociedad actual:<sup>24</sup> crecimiento y expansión de los museos en las dos últimas décadas; restauración de los viejos centros urbanos; auge de la novela histórica y los relatos biográficos; moda *retro* en arquitectura y vestidos; entusiasmo por las conmemoraciones; auge de los anticuarios; el video como dispositivo de memorialización, e incluso la conversión del pasado del mundo –y no sólo del que recogen los museos– en banco de datos. Hay que incluir también en ese catálogo de referencias del memorialismo actual dos de los grandes debates políticos del fin de siglo: el de los derechos de las minorías étnicas, raciales, de género, etc., y el de la crisis de la “identidad nacional” ligada, tanto o más que al proceso de globalización, al estallido de las memorias locales y grupales. La mera enumeración de los referentes nos da pistas sobre la ubicuidad que presenta, y la complejidad de la urdimbre que alimenta, la “fiebre de memoria” que padece nuestra sociedad.

Pero a la vez, y absorbido por la entropía informacional, y desestabilizado por la velocidad creciente de la innovaciones tecnológicas, nuestro tiempo, o mejor *nuestra experiencia del tiempo*, resulta radicalmente trastornada: a mayor expansión del presente más débil es nuestro dominio sobre él, mayores la tensiones que desgarran nuestras “estructuras del sentimiento”<sup>25</sup> y menor la estabilidad e identidad de los sujetos contemporáneos. Pero ¡atención!, nos advierte A. Huyssen: la obsolescencia acelerada y el debilitamiento de nuestros asideros iden-

titarios nos están generando un *incontenible deseo de pasado* que no se agota en la evasión. Aunque moldeado por el mercado, ese deseo existe y debe ser tomado en serio como síntoma de una profunda desazón cultural, en la que se expresa la ansiosa indigencia que padecemos de tiempos más largos y la materialidad de nuestros cuerpos reclamando menos espacio y más lugar. Todo lo cual nos plantea un desafío radical: no oponer maniqueamente *la memoria* y *la amnesia* sino pensarlas juntas. Si la “fiebre de historia” que denunciara Nietzsche en el siglo XIX funcionaba inventando tradiciones nacionales e imperiales, esto es dando cohesión cultural a sociedades desgarradas por las convulsiones de la revolución industrial, nuestra “fiebre de memoria” es expresión de la necesidad de *anclaje temporal* que sufren unas sociedades cuya temporalidad es sacudida brutalmente por la revolución informacional que disuelve las ordenadas espacio-territoriales de nuestras vidas, y en la que se hace manifiesta la transformación profunda de la “estructura de temporalidad” que nos legó la modernidad.

La *temporalidad moderna* es aquella en la que la dinámica y el peso de la historia se hallan enteramente volcados hacia el futuro en detrimento del pasado. Frente a la mirada romántica que, ya desde el siglo XVIII, buscaba recuperar y preservar lo que la modernidad tornaba irremediablemente obsoleto –en dialectos y músicas, en relatos y objetos–, la mirada ilustrada legitima la destrucción del pasado como lastre, y hace de la novedad la fuente única de legitimidad cultural. Prometeica, la razón moderna se sabe y se quiere ante todo invención, de ahí que su proclama de fe sea en el progreso. Algún tiempo después, las *vanguardias*<sup>26</sup> proclamarán la muerte del museo como acto de coherencia ideológica y política con la experiencia modernista del tiempo. Pero a comienzos de este siglo,

<sup>24</sup> A. Huyssen, *Memorias do modernismo*, 1996. Este libro recoge textos de dos libros de Huyssen: *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism* y *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, 1995.

<sup>25</sup> R. Williams, “Estructuras del sentimiento” en *Marxismo y literatura*, 1980, pp. 150-159.

<sup>26</sup> A ese propósito: H.R. Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, 1995; M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 1979.

W. Benjamin señaló pioneramente el agujero negro que absorbía esa temporalidad: "La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso".<sup>27</sup> La experiencia de ese "tiempo homogéneo y vacío" es la que G. Vattimo devela en la sociedad actual: la experiencia del progreso convertido en rutina, pues la renovación permanente e incesante de las cosas, de los productos, de las mercancías, está "fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema (...). La novedad nada tiene ahora de revolucionario ni turbador".<sup>28</sup> La secularización del progreso desorienta su impulso fáustico, haciéndolo perder su sentido justamente al realizarse. Estamos ante un progreso vacío, cuya *realidad* se confunde con aquella experiencia de cambio que producen las imágenes. De ahí que, siguiendo al Heidegger que, al hablar de la técnica, la liga a un mundo que *se constituye en imágenes*,<sup>29</sup> Vattimo afirme que "el sentido en que se mueve la tecnología no es ya tanto el dominio de la naturaleza por las máquinas cuanto el específico desarrollo de la información y la comunicación del mundo como *imagen*".<sup>30</sup> Y en un mundo en el que el futuro aparece garantizado por los automatismos del sistema, lo que lo sigue convirtiendo en humano es "el cuidado de los residuos, de las huellas de lo vivido, (pues) lo que corre el riesgo de desaparecer es el pasado como continuidad de la experiencia".<sup>31</sup> Esa muy especial continuidad del horizonte histórico sin la que se hace imposible el diálogo entre generaciones y la traducción entre tradiciones.

Mirando desde América Latina los *des-tiempos* que experimenta nuestra

modernidad remiten, en primer lugar al despliegue de tiempos liberados por las nuevas formas de relacionarnos con el pasado. Releyendo la historia de estos países, Nelly Richard saca a flote una tar-do-modernidad nuestra, entendida no como sucesividad –lo que viene linealmente después de la modernidad– sino todo lo contrario: como "combinatoria de tiempos y secuencias, alternación de pausas y vueltas atrás, anticipación de finales y salto de comienzos",<sup>32</sup> como desorganización/reorganización del tiempo que libera las narraciones de su sumisión al progreso y posibilita nuevas, inéditas formas de relación con el pasado, o mejor, con los diversos pasados de que estamos hechos. Se me ocurre que la benjaminiana figura del *coleccionista* hace trasluz a la de la borgiana "enciclopedia china" iluminando la envergadura cultural y política de las latinoamericanas formas de resistencia a, y reapropiación de, la modernidad: burlas e ironías, disimulos y parodias que *des-ordenan* las secuencias de la historia oficial de los dominadores, y desencajan los mecanismos de *continuidad* que hacen funcionar el centramiento estructural de una autoridad autoritaria. Y en segundo lugar la mirada *desde aquí*, enfoca la tensión irresuelta entre memoria y olvido, que remite al escenario de los miles de rostros reclamados desde las fotos que invocan a los *desaparecidos*, o a esa *otra escena* de los *insepultos*, de los que no han acabado de morir porque a sus familiares y amigos se les ha negado el derecho al duelo, a terminar de enterrarlos. Las contradicciones movilizadas en las posdictaduras del *cono sur* trastornan los sentidos del olvidar y el recordar: el olvido es necesidad de sepultura, y el recuerdo, exhumación de los cadáveres. Todo lo cual está exigiéndonos una nueva noción de tiempo, correlato de una memoria

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, 1982., p.187.

<sup>28</sup> G. Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, 1986, p. 14.

<sup>29</sup> M. Heidegger, "La pregunta por la técnica", en *Filosofía, ciencia y técnica*, 1997, pp.111-149.

<sup>30</sup> G. Vattimo, *La sociedad transparente*, 1990, p. 88.

<sup>31</sup> G. Vattimo, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, 1989, p. 12 y ss.

<sup>32</sup> N. Richard, *La insubordinación de los signos*, 1994, p.31.

activa,<sup>33</sup> activadora del pasado, que nos permita desplegar los tiempos amarrados, obturados, por la memoria oficial y nos posibilite hacer estallar el historicismo que sutura al pasado como único depositario de los valores y esencias de la identidad nacional.

El primer escenario del replanteamiento sobre el sentido futuro del museo es la crisis que atraviesa la concepción tradicional del *patrimonio*, a cuya gestión han estado dedicados los museos nacionales como tarea central, pues ninguna otra área del campo cultural vive una tal cantidad y seriedad de desafíos. Empezando por aquella paradoja con la que Nietzsche se burla de los anticuarios, cuyo afán de fabricar antigüedad se convierte en una “incapacidad de olvido”, que les lleva a ¡hacer de la vida un museo! De esa concepción *anticuaria* del patrimonio han vivido nuestras instituciones nacionales y de ella queda aún mucho en las propuestas de renovación. Pues el patrimonio funciona en Occidente, y especialmente en muchos de nuestros países, huérfanos de mitos fundadores, como el único aglutinante, cohesionador de la comunidad nacional. Pero, ¿a qué costo? Primero, el de un patrimonio *asumido esencialmente*, esto es como ámbito que permite acumular sin el menor conflicto la diversa, heterogénea riqueza cultural del país, y en el que se neutralizan las arbitrariedades históricas y se disuelven las exclusiones sobre las que se ha ido construyendo su pretendida unidad. Segundo, un patrimonio *conservado ritualmente*, como un don que viene de arriba y por lo tanto algo a reverenciar, no discutible ni revisable. Y tercero, un patrimonio *difundido verticalmente*, esto es no vinculable a la cotidianidad cultural de los ciudadanos y mucho menos usable socialmente. Esa concepción culturalista, que hace del patrimonio un modo de evasión hacia el pasado glorioso del que imagina-

riamente venimos, está siendo minada bruscamente por una globalización que *des-ubica* lo nacional fragmentándolo, al mismo tiempo que desarraiga las culturas y las empuja a hibridarse desde las lógicas del mercado. La decisiva pregunta por cómo articular una historia nacional a partir de la diversidad de memorias que la constituyen y la desgarran, pasa hoy por una radical redefinición de *lo patrimonial*, capaz de *des-neutralizar* su espacio para que en él emerjan las conflictivas diferencias y derechos de las colectividades a sus territorios, sus memorias y sus imágenes. Pues ha sido la *neutralización del espacio* —lo patrimonialmente nacional por encima de las divisiones y conflictos de todo orden— la que ha estado impidiendo, sofocando, tanto los movimientos de apropiación del patrimonio local como los de construcción de patrimonios transnacionales, como el latinoamericano.

Es a partir de ese debate y estallido que se hace posible pensar el patrimonio, primero como “capital cultural” que se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por los diversos grupos sociales.<sup>34</sup> Capital que es necesario *expropiar* a sus antiguos/anticuarios dueños para que las comunidades regionales y locales se lo *apropien*,<sup>35</sup> para que a través de sus múltiples usos se despierte en la conciencia de las comunidades el derecho a su memoria cultural, a indagarla, a reconocerse en ella, cuidarla, ampliarla, interpretarla, y rentabilizarla en todos los muy diversos sentidos de ese término. Y ante la creciente conciencia en las comunidades del derecho a incorporar a su vida colectiva el patrimonio material y espiritual, arqueológico y ecológico, como parte de sus bienes y valores, se hace imperioso un cambio de fondo que permita *des-centrar* el patrimonio nacional, para que *museo nacional* sea no sólo el de la capital sino también los museos regionales y municipales. Para

<sup>33</sup> N. Richard, “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”, en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, 1998, pp. 25-76.

<sup>34</sup> N. García Canclini, “El porvenir del pasado”, en *Culturas híbridas*, 1990, pp. 149-190.

<sup>35</sup> AA.VV., *Somos patrimonio. Experiencias de apropiación social del patrimonio cultural*, 1999.

que utilizando todas las posibilidades de la tecnología multimedia, el museo nacional sea ese *museo plural* que recoge al máximo la heterogeneidad cultural de la nación y hace de ella presencia hasta en los más apartados municipios del país.

El segundo escenario de *dis-localación* del museo se halla hoy especialmente en su desbordamiento del *museo-edificio* por mil lados. Comenzando por las largas filas exteriores que, en muchos países, dan cuenta del crecimiento enorme de sus visitantes, de la hasta hace poco impensable reconciliación del museo con las masas juntando la arrogancia del experto con el placer del paseante, y que si habla de la cooptación del museo por la lógica de las industrias culturales,<sup>36</sup> habla también de una nueva percepción que, rompiendo el museo como *caja fuerte de las tradiciones*, lo abre hasta convertirlo en espacio de diálogo con las culturas del presente y del mundo. De otro lado, en ese *des-borde* se hace visible la nebulosidad que presenta la frontera entre museo y *exposición*, que acerca el museo al mundo de la *feria popular*, haciendo que el curador pase de *guardián de colecciones* a alguien capaz de movilizarlas, de juntar la puesta en escena con la puesta en acción. Pero el mayor desborde del museo tradicional lo produce la *nueva relación entre museo y ciudad*, que, de un lado se cumple en la restauración de barrios enteros convertidos en espacios culturales que el turista recorre con ayuda de un guía—en algunos casos una comparsa de teatro—que le muestra recorridos y le permite explorar el interior de ciertas casas. Y de otro, el hecho de que en buena medida el atractivo de muchas ciudades reside hoy en la calidad y cantidad de sus museos, con lo que ello significa de presión para que los museos entren a ser parte de la industria del turismo y de sus mil formas de recordación: libros, afiches, videos, tarjetas, ropas, artesanías.

Esta *des-ubicación* del *viejo* museo, y su reubicación en el campo de la industria cultural, está produciendo tres tipos de actitudes que se traducen en tres modelos de política cultural.<sup>37</sup> Uno es el modelo de la *compensación*, según el cual el museo, como toda la cultura, hace hoy el oficio de oasis: frente al desierto cultural en que se han convertido nuestras sociedades, presas de la aceleración histórica del ritmo de vida y de la frivolidad ambiente, el museo está ahí para sacarnos de este loco mundo y permitirnos un remanso de calma y de profundidad. Este modelo conservador devela su visión en la manera como recupera al museo para la *cultura nacional*, convertida en compensación por la pérdida de capacidad de decisión de la *política nacional*, y por el rechazo a asumir la multiculturalidad de lo nacional y menos de *lo extranjero*. Un segundo modelo es el del *simulacro*, que ha hallado su expresión más extrema en la teoría baudrillardiana,<sup>38</sup> según la cual el museo no es hoy más que una máquina de simulación, que en el mismo acto de “preservar lo real” está encubriendo el desangre de la realidad y prolongando su agonía, pues, en últimas musealizar no es en verdad preservar sino congelar, esterilizar y exhibir, esto es espectacularizar el vacío cultural en la pseudo profundidad de unas imágenes en las que no habría nada que ver: estaríamos ante el colapso de la visibilidad. La concepción que guía este modelo se halla atrapada en la “estrategia fatal” que busca denunciar: ante la imposibilidad en que está la sociedad actual de distinguir lo real de su simulación, no hay política posible ni cambio pensable, estamos en un mundo fatalmente a la deriva y cualquier cambio acelera el desastre. Aparte de no proponer alternativa alguna, hay en este modelo varias trampas a develar. Una, que nunca las *reliquias* han estado libres de un mínimo de puesta en escena pues el presente siempre ha mediado el acceso al “misterio originario”, y por tanto la puesta en escena que

<sup>36</sup> N. García Canclini, *op. cit.*, 1990, pp. 96-129.

<sup>37</sup> Ver a este propósito los que A. Huyssen llama “modelos explicativos”, en *op. cit.*, 1996, pp. 238-252.

<sup>38</sup> Esa teoría arranca en *Simulacres et simulation*, 1981, y se despliega en *Las estrategias fatales*, 1984; *La transparencia del mal*, 1991 y *Le crime parfait*, 1995.

efectúa el museo no acaba con la ambigüedad del pasado, esto es con la mezcla de muerte y vida, de seducción e irritación que nos produce la reliquia. Otra, que confundir el ver del museo con el de la televisión es desconocer la necesidad individual y colectiva que experimenta mucha gente hoy de algo *diferente*, de exponerse a experiencias otras, *fuera de serie*, de adentrarse en otras temporalidades, largas, extrañas. No puede confundirse todo *reencantamiento* con el fetichismo de la mercancía.

Es en contravía con la tendencia conservadora y con la tentación apocalíptica del fatalismo, pero sin desconocer todo lo que de diagnóstico hay en ambas actitudes, que se configura actualmente un modelo de política cultural que busca hacer del museo un lugar no de apaciguamiento sino de sacudida, de movilización y estremecimiento, de *shock*, como diría W. Benjamin, de la memoria. La posibilidad de que el museo llegue a ser eso va a requerir que el museo se haga cargo de la nueva experiencia de temporalidad que enunciamos en la primera parte, y que se concreta en el "sentimiento de provisionalidad" que experimentamos. Pues en esa sensación de lo provisional hay tanto de valoración de lo instantáneo, corto, superficial, frívolo, como de genuina experiencia de *desvanecimiento*, de fugacidad, de fragmentación del mundo. A partir de ahí lo que se configura es la propuesta de un museo *articulador* de pasado con futuro, esto es de memoria con experimentación, de resistencia contra la pretendida superioridad de unas culturas sobre otras con diálogo y negociación cultural, y de un museo *sondeador* de lo que en el pasado hay de *voces excluidas*, de alteridades y "residuos" en el sentido que da a ese concepto R. Williams,<sup>39</sup> de fragmentos de memorias olvidadas, de restos y *des-hechos* de la historia cuya potencialidad de *des-centramos* nos vacuna contra la pretensión de hacer del museo una *totalidad expresiva* de la

historia o la identidad nacional. Los desafíos que nuestra experiencia tardo-moderna y culturalmente periférica le hacen al museo, se resumen en la necesidad de que sea transformado en el espacio donde se encuentren y dialoguen las múltiples narrativas de lo nacional, las heterogéneas memorias de lo latinoamericano y las diversas temporalidades del mundo. ■

## Referencias bibliográficas

- AA.VV., *Somos patrimonio. Experiencias de apropiación social del patrimonio cultural*, Bogotá, CAB, 1999.
- BAUDRILLARD, J.: *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, J.: *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- BAUDRILLARD, J.: *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.
- BAUDRILLARD, J.: *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BENJAMIN, Walter: *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*, Paris, Du Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter: *Essais sur Bertolt Brech*, Paris, Maspero, 1969.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- CATALÀ DOMENECH, J. M. (coord.): "Imagen y conocimiento", en *Anàlisi* N° 27, Barcelona, 2001.
- CHARTRON, G.: *Pour une nouvelle économie du savoir*, Rennes, Presses Universitaires, 1994.
- DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza-Forma, 1979.
- FOUCAULT, M.: *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GARCÍA CANCLINI, N.: "El porvenir del pasado", en *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.
- GRUZINSKI, S.: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, México, FCE, 1994.
- HEIDEGGER, M.: "La pregunta por la técnica", en *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.
- HUYSEN, A.: *Memorias do modernismo*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.
- HUYSEN, A.: *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1986.
- HUYSEN, A.: *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, New York, Columbia University, 1995.
- JAUSS, H. R.: *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.
- KUNDERA, M.: *Los testamentos traicionados*,

<sup>39</sup> R. Williams, "Estructuras del sentimiento", en *Marxismo y literatura*, 1980, pp.143-150.

- Barcelona, Tusquets, 1994.
- LAFARGUE, B. (coord.), *Anges et chimères du virtuel, Figures de l'art* N° 6, Pau, PUP, 2002.
- LA FERLA, J. (comp.): *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
- LASCAUT, G. et al: *Voir, entendre, Paris*, U.G.E.-10/18, 1986.
- LENAIN, T. (coord.): *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1996.
- LEVIN, M.: *Modernity and hegemony of vision*, Berkeley, Universidad de California, 1993.
- LÉVY, P.: *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.
- LÉVY, P.: *O que é o Virtual?*, São Paulo, Ed. 34, 1996.
- LYOTARD, J. F.: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MACHADO, A.: *Maquina e imaginario. O desafio das poéticas tecnológicas*, Sao Paulo, Edusp, 1996.
- MONGUIN, O.: "La démocratie à l'utopie de la communication", en *Face au scepticisme*, Paris, Hacchette, 1994.
- NEGRI, Antonio y Hardt, Michel: *Multitud. Guía y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Debate, 2005.
- NEGROPONTE, N.: *Ser digital*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- RENAUD, A.: "L'image: de l'economie informationelle a la pensée visuelle", en *Reseaux*, N° 74, Paris, 1995.
- RICHARD, N.: *La insubordinación de los signos*, Santiago, Cuarto propio, 1994.
- RICHARD, N.: "Políticas de la memoria y técnicas del olvido", en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago, Cuarto propio, 1998.
- SARTORI, G.: *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma, Laterza, 1997.
- STEINER, G.: *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*, Lisboa, Antropos, 1992.
- VATTIMO, G.: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- VATTIMO, G.: *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1989.
- VIRILIO, P.: *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1984.
- VIRILIO, P.: *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.
- VIRILIO, P.: *L'art du moteur*, Paris, Galilée, 1993.
- WILLIAMS, R.: "Estructuras del sentimiento", en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.