

# ARTE, COMUNICACIÓN, TECNOLOGÍAS

Por: **Jesús Martín Barbero**

Universidad del Valle

**RESUMEN.** *El debate sobre el fin del arte o del arte en el fin del siglo, pasa por las contradicciones de una modernidad impregnada aún de componentes premodernos, lo cual ha desembocado en un desordenamiento cultural que se revela en la composición híbrida de la sociedad, así como en el intento de entender cómo se constituyeron las diferencias sociales y los elementos de inclusión y exclusión que distinguen lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Este desordenamiento cultural se manifestó por medio de la relación cada vez más estrecha de los modos de simbolización y de ritualización del lazo social con la red comunicacional y el flujo audiovisual.*

**PALABRAS CLAVE.** *Modernidad, arte, medios de comunicación.*

**SUMMARY.** *The debate about the "end of art" or about the end of the XX century is involved in the contradictions of a modernity spotted of premodern components. This dualism has led to a cultural disarrangement which is evident in the hybrid composition of society. It is manifested also in the trials made to understand how the social differences and the elements of inclusion or exclusion according to which what is popular or cultivated and what is massif are distinguished, were built up. This cultural disarrangement can be seen close relationship between the ways of symbolizing and ritualizing the social link, and the communications net and the audiovisual flow.*

**KEY WORDS.** *Modernity, Art, Media.*

Mi participación en este seminario nacional de filosofía e historia del arte me exige un mínimo preámbulo, pues como filósofo **extraviado** por más de veinte años en el campo de estudios de la comunicación, hoy vengo a reencontrarme con los viejos **demonios** de mi tribu. Y aunque en el campo de los estudios de comunicación no renuncié nunca a mi oficio—el de horadar permanentemente las falsas seguridades que produce la legitimación académica de un objeto y una **disciplina** propios, para oxigenarlos y conectarlos con la aventura de las **mediaciones** que articulan lo que pasa en los medios con las batallas culturales y los movimientos sociales— tengo que confesar que en los últimos años se me ha ido haciendo cada día más fuerte la nostalgia por mi **lugar de origen vocacional**: la filosofía. Claro que el recorrido deja sus marcas sobre el paso y la voz, sobre el ritmo y el tono, especialmente por la larga y estrecha convivencia con las ciencias sociales y los estudios culturales, desde los que mi reflexión sobre la comunicación se tornó muy pronto, más que de medios, cuestión de fines,

[...] **cuestión de cultura**, necesitada no sólo de conocimientos sino de **reconocimiento**. Reconocimiento de la historia, reapropiación histórica de la modernidad latinoamericana y sus destiempos abriendo brecha en la tramposa lógica con que la globalización capitalista aparenta agotar la realidad de lo actual. Y reconocimiento del mestizaje, que no es sólo aquel hecho racial del que venimos, sino la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales, de formaciones

sociales y estructuras del sentimiento, de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, y con lo urbano, y el folcior con lo masivo.<sup>1</sup>

Es de esa y desde esa trama que hablo.

## 1. **Atmósferas culturales de fin de siglo: el des-orden comunicacional**

*La línea de cultura se ha quebrado definitivamente y también lo ha hecho con ella el orden temporal sucesivo. La simultaneidad y la mezcolanza han ganado la partida: los canales se intercambian, las manifestaciones cultas, populares y de masas dialogan no en régimen de sucesión sino bajo la forma de un improvisado cruce que las torna inextricables. El anonimato no significa que la autoría sea comunitaria sino que la fuente se ha desperdigado, y a la postre se ha extraviado.*

V. Sánchez Biosca

Más que en las obras, el “fin del arte” está en el **aire del tiempo**: en la aceleración de los intercambios que inmaterializa los espacios y comprime los tiempos. Aceleración y compresión que desdibujan los contornos y el significado del arte al disolver la **cultura común** que le daba a la vez enraizamiento y proyección. El cambio de época está en los cuerpos, y en los trastornos que desde éstos alteran los regímenes de lo sensible y lo inteligible. A la crisis de los mapas ideológicos se agrega una erosión de los mapas cognitivos y de los expresivos también. No disponemos de categorías de interpretación capaces de captar el rumbo de las vertiginosas transformaciones que vivimos.<sup>2</sup> De ahí que las salidas combinen fascinación tecnológica con realismo de lo inevitable, lo cual permite la **cultura del software** al “conectar la razón instrumental a la pasión personal”.<sup>3</sup> Y cuyo complemento es la cultura de la **privatización**, esa que identifica la autonomía del sujeto con el ámbito de la privacidad —con el que se defiende de la masificación— y con el del consumo, con el que se construye un rostro socialmente reconocible.

Pero en países de la periferia, como los nuestros, son demasiadas y demasiado densas las paradojas que rodean esa salida: la convivencia del derroche estético de los centros comerciales o de ciertos barrios residenciales con la fealdad insalubre e insoportable de los barrios de invasión, la opulencia comunicativa con el debilitamiento de lo público, la creciente disponibilidad de información con el palpable deterioro de la educación, la enorme saturación de imágenes con el empobrecimiento de la experiencia, la proliferación de los signos con el déficit de sentido. Paradojas que vienen a minar “los contextos de

---

1 MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: G. Gili, 1987. p. 10.

2 LECHNER, N. *América Latina: la visión de los científicos sociales*. En: *Nueva sociedad*. No. 139, Caracas, 1995. p. 133 s.

3 HOPENHAYN, M. *Ni apocalípticos ni integrados*. Santiago: F. C. E., 1994. p. 42.

confianza<sup>4</sup> con los que nuestras sociedades compusieron lenta y dolorosamente un cierto conjunto de valores, de normas éticas y virtudes cívicas.

Sin embargo, son paradójicamente esos vacíos los que radicalizan nuestro malestar en la modernidad,<sup>5</sup> ése que no es pensable ni desde el inacabamiento del proyecto moderno, que reflexiona Habermas —pues ahí la herencia ilustrada se restringe a lo que tiene de emancipadora, dejando fuera sus complicidades con la racionalidad de dominio que legitimó su expansión—<sup>6</sup>, ni desde el reconocimiento que de la periferia y de los márgenes hace un discurso postmoderno para el que toda diferencia se agota en la fragmentación. La profunda crisis tanto de los modelos de desarrollo como de los estilos de modernización, está resquebrajando un orden, que al identificarse con la razón universal, nos estaba impidiendo percibir la hondura del ordenamiento cultural que atraviesa la modernidad. Desde ahí se hace perceptible la “no simultaneidad de lo simultáneo”,<sup>7</sup> esto es, la existencia de destiempos con la modernidad que no son pura anacronía sino **residuos no integrados**<sup>8</sup> de una economía y una cultura otras que, al trastornar el orden secuencial del progreso, libera nuestra relación con el pasado, con nuestros diferentes pasados, permitiéndonos recombinar memorias y reapropiamos creativamente de una descentrada modernidad.

El **des-ordenamiento cultural** que vivimos remite, en primer término, al **descentramiento** que atraviesa la modernidad.

Abstraer la modernización de su contexto de origen no es sino el reconocimiento de que los procesos que la conforman han perdido su centro, para desplegarse por el mundo al ritmo de la formación de capitales, la internacionalización de los mercados, la difusión de los conocimientos y las tecnologías, la globalización de los medios masivos, la extensión de la enseñanza escolarizada, la vertiginosa circulación de las modas y la universalización de ciertos patrones de consumo.<sup>9</sup>

Una mínima puesta en la historia de ese descentramiento nos revela su marca sobre el propio rostro de América Latina: esa

patria del *pastiche* y el *bricolage* donde se dan citas todas las épocas y todas las estéticas [...] Pues somos sociedades formadas en históricas híbridas en las que necesitamos entender cómo se constituyeron las diferencias sociales, los dispositivos de inclusión y exclusión

---

4 BRUNNER, J. J. *Cartografías de la modernidad*. Santiago: Dolmen, 1995. p. 52 s.

5 BRUNNER, J. J. *Los debates sobre la modernidad y el futuro de América Latina*. Santiago: Flacso, 1986. p. 37.

6 QUIJANO, A. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. En: *Sociedad & Política*. Lima, 1988. p. 53 s.

7 RINCÓN, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Santafé de Bogotá: EUN, 1995.

8 Sobre la noción “formación residual”, cf: WILLIAMS, R. *Teoría cultural*. En: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1977. p. 91 s.

9 BRUNNER, J. J. *Bienvenidos a la modernidad*. Santiago: Planeta, 1994. p. 220.

que distinguen lo culto de lo popular, y ambos de los masivo. Pero también cómo y por qué esas categorías fracasan una y otra vez, o se realizan atípicamente en la apropiación atropellada de culturas diversas, o en la combinación paródica de los plagios y las taxonomías de Borges, en el sincretismo del tango, la samba y el sainete.<sup>10</sup>

En segundo lugar, el **des-ordenamiento cultural** remite al entrelazamiento cada día más denso de los modos de simbolización y ritualización del lazo social con las redes comunicacionales y los flujos audiovisuales. El estallido de las fronteras espaciales y temporales que ellos introducen en el campo cultural des-localizan los saberes deslegitimando las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y arte, ciencia y arte, saber experto y experiencia profana, lo que modifica tanto el estatuto epistemológico como el institucional de las **condiciones de saber** y de las **figuras de razón** en su conexión con las nuevas formas del sentir y las nuevas figuras de la socialidad.<sup>11</sup> Desplazamientos y conexiones que empezaron a hacerse institucionalmente visibles en los **movimientos del 68** desde París a Berkley pasando por Ciudad de México. Entre lo que dicen los grafitos –“hay que explorar sistemáticamente el azar”, “la ortografía es una mandarina”, “la poesía está en la calle”, “la inteligencia camina más pero el corazón va más lejos”– y lo que cantan los Beatles –necesidad de liberar los sentidos, de explorar el sentir, de hacer estallar el sentido–, entre la revuelta de los estudiantes y la confusión de los profesores, y en la revoltura que esos años producen entre libros, sonidos e imágenes, emerge un **des-centramiento cultural** que cuestiona radicalmente el carácter monolíticamente transmisible del conocimiento en el mismo impulso con que se subvierte la immaculada concepción y percepción del arte y se revalorizan las **prácticas** y las **experiencias** alumbrando un “arte del saber” mosaico, hecho de objetos móviles, nómadas, de fronteras difusas, de intertextualidades y *bricolages*. Pues si ya no se escribe ni se lee como antes es porque tampoco se puede ver ni representar como antes, y ello no es reducible al **hecho tecnológico** –tan ilustradamente satanizado–, pues “es toda la axiología de los lugares y las funciones de las prácticas culturales de memoria, de saber, de imaginario y creación la que hoy conoce una seria reestructuración”, produciendo una visualidad electrónica que ha entrado a formar parte constitutiva de la **visibilidad cultural** “que es a la vez entorno tecnológico y nuevo imaginario capaz de hablar culturalmente, y no sólo de manipular tecnológicamente, de abrir nuevos espacios y tiempos para una nueva era de lo sensible”.<sup>12</sup>

Primero fue el cine. Al conectar con el nuevo *sensorium* de las masas, pioneramente pensado por W. Benjamin, esto es, con la **experiencia de la multitud** que vive el paseante en las avenidas de la gran ciudad, el cine “con la dinamita de sus décimas de segundo hizo

---

10 GARCÍA CANCLINI, N. *Un debate entre tradición y modernidad*. En: *David y Goliath*. No 52, Buenos Aires, 1987. p. 44.

11 Cfr. LYOTARD, J. F. *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1984; también, MAFFESOLI, M. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria, 1990.

12 RENADEAU, A. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 1990. p. 17.

saltar el mundo carcelario de nuestros bares, oficinas, fábricas. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. No se trata sólo de aclarar lo que de otra manera no se veía, sino formaciones estructurales del todo nuevas".<sup>13</sup> El cine acercó el hombre a las cosas pues "quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su **aura**, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible".<sup>14</sup> Y al triturar el aura, especialmente del arte, que era el eje de lo que la élite intelectual ha tendido excluyentemente a considerar cultura, el cine hacía **visible** la modernidad de unas experiencias culturales que no se regían por sus cánones ni eran gozables desde su gusto. Pero, prontamente domesticada esa fuerza subversiva del cine por la industria de Hollywood, que expande su gramática narrativa y mercantil al mundo entero, Europa reintroducirá en los años sesenta una nueva legitimidad cultural, la del "cine de autor", con la que se recuperaría el cine para el arte y se lo intentaría distanciar definitivamente de la televisión, ese medio que en adelante serviría de coartada a la buena conciencia de los clérigos –guardianes de la verdadera cultura–.

La televisión es el medio que más radicalmente va a desordenar la idea y los límites del campo de la **cultura**, sus tajantes separaciones entre realidad y ficción, entre vanguardia y kitsch, entre espacio de ocio y de trabajo. "Ha cambiado nuestra relación con los productos masivos y los del arte elevado. Las diferencias se han reducido o anulado, y con las diferencias se han deformado las relaciones temporales y las líneas de filiación. Cuando se registran estos cambios de horizonte nadie dice que las cosas vayan mejor, o peor: simplemente han cambiado, y también los juicios de valor deberán atenerse a parámetros distintos. Debemos comenzar por el principio a interrogarnos sobre lo que ocurre".<sup>15</sup> Y lo que ocurre es que la **experiencia audiovisual**, más que buscar su nicho en la idea ilustrada de cultura, la replantea desde los modos mismos de relación con la realidad, esto es, desde las transformaciones que introduce en nuestra percepción del espacio y del tiempo. Del **espacio**, profundizando el **desanclaje**<sup>16</sup> que la modernidad produce sobre las relaciones de la actividad social con las particularidades de los contextos de presencia, des-territorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano hasta tornar más cercano lo vivido "a distancia" que lo que cruza nuestro espacio físico cotidianamente. **Telépolis** es al mismo tiempo una metáfora y la experiencia cotidiana del habitante de la ciudad/mundo "cuyas delimitaciones ya no están basadas en la distinción entre interior, frontera y exterior, ni por lo tanto en las parcelas del territorio".<sup>17</sup> Paradójicamente esa nueva espacialidad no emerge del recorrido viajero que me saca de mi pequeño mundo sino de su

---

13 BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1982. p. 47.

14 *Ibidem*, p. 25.

15 ECO, U. *La multiplicación de los media*. En: *Cultura y nuevas tecnologías*. Madrid: Novatex, 1986. p. 124.

16 Cf. GIDDENS, A. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993. p. 32.

17 ECHEVERRÍA, J. *Telépolis*. Barcelona: Destino, 1994. p. 19.

revés, de una **experiencia doméstica** convertida por la alianza televisión/computador en ese territorio virtual al que, como expresivamente dice Virilio, “todo llega sin que haya que partir”.

Lo que en ese movimiento entra más fuertemente en crisis es el **espacio de lo nacional**, tanto por la globalización económica y tecnológica que redefine la capacidad de decisión política de los estados nacionales como por la revalorización político-cultural que, contradictoria y complementariamente, atraviesan lo regional y lo local. Pues desanclada del espacio nacional, la cultura pierde su lazo orgánico con el territorio y con la **lengua**, que es el **tejido propio** del trabajo del intelectual. B. Anderson nos ha revelado cómo las dos formas de imaginación que florecen en el siglo XVIII, la novela y el periódico, fueron las que “proveyeron los medios técnicos necesarios para la ‘representación’ de la clase de **comunidad imaginada** que es la nación”.<sup>18</sup> Pero esa **representación**, y sus medios, atraviesan hoy una seria crisis. En una obra capital, que aclara dimensiones poco pensadas en el discurso postmoderno, P. Nora aclara el sentido del desvanecimiento del sentimiento histórico en este fin de siglo, a la vez que constata el crecimiento de la **pasión por la memoria**: “La nación de Renan ha muerto y no volverá. No volverá porque el relevo del mito nacional por la memoria supone una mutación profunda: un pasado que ha perdido la coherencia organizativa de una historia se convierte por completo en un espacio patrimonial”.<sup>19</sup> Es decir, en un espacio más museográfico que histórico. Y una memoria nacional edificada sobre la reivindicación patrimonial estalla, se divide, se multiplica. Complementaria del nuevo entramado que constituye lo **global**: cada región, cada localidad, cada grupo reclama el derecho a su memoria. Ahora el cine, que fue durante la primera mitad del siglo XX el heredero de la vocación nacional de la novela, —“el público no iba al cine a soñar, sino a aprender, sobre todo a ser mexicanos” afirma C. Monsivais— las mayorías lo ven en el televisor de su casa. Y la televisión misma se convierte en un reclamo fundamental de las comunidades regionales y locales en su lucha por el derecho a la **construcción de su propia imagen**, confundida así con el derecho a su memoria.

La percepción del **tiempo** en que se inserta/instaura el *sensorium* audiovisual está marcada por las experiencias de la simultaneidad, de la instantánea y del flujo. La perturbación del sentimiento histórico se hace aun más evidente en una **contemporaneidad** que confunde los tiempos y los aplasta sobre la **simultaneidad** de lo actual, sobre el “culto al presente” que alimentan en su conjunto los medios de comunicación. Pues una tarea clave de los medios es **fabricar presente**: “un presente concebido bajo la forma de ‘golpes’ sucesivos sin relación histórica entre ellos. Un presente autista, que cree poder bastarse a sí mismo”.<sup>20</sup> La contemporaneidad que producen los medios remite, por un lado, al **debilitamiento del pasado**, a su reencuentro descontextualizado, deshistorizado, reducido a

---

18 ANDERSON, V. *Comunidades imaginadas*. México: F. C. E., 1985. p. 46.

19 NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Vol III. Paris: Gallimard, 1992. p. 1009.

20 MONGUIN, O. *Una memoria sin historia*. En: *Punto de vista*. No. 49. Buenos Aires, 1994. p. 25.

cita,<sup>21</sup> que permite insertar en los discursos de hoy, arquitectónicos, plásticos o literarios, elementos y rasgos de estilos y formas del pasado en un *pastiche* que es sólo “imitación de una mueca, discurso que habla una lengua muerta [...] la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado en la progresiva primacía de lo *neo*, en la colonización del presente por las modas de la nostalgia”.<sup>22</sup> Y del otro, la contemporaneidad remite a la **ausencia de futuro** que, de vuelta de las utopías, nos instala en un **presente continuo**, en “una secuencia de acontecimientos que no alcanza a cristalizar en duración, y sin la cual ninguna experiencia logra crearse, más allá de la retórica del momento, un horizonte de futuro. Hay proyecciones pero no proyectos. El futuro se restringe a un ‘más allá’: el mesianismo es la otra cara del ensimismamiento”.<sup>23</sup> Los medios audiovisuales (cine a lo Hollywood, la televisión, el video) son a la vez el discurso por antonomasia del *bricolage* de los tiempos –que nos familiariza sin esfuerzo, arrancándolo a las complejidades y ambigüedades de su época, con cualquier acontecimiento del pasado– y el discurso que mejor expresa la **compresión** del presente, al transformar el tiempo extensivo de la historia en el intensivo de la instantánea, cuyo **valor y ritmo** lo pone el **flujo**: ese *continuum* de imágenes que indiferencia los géneros y constituye la **forma** de la pantalla encendida. Aunque nos suene escandaloso el predecesor de lo que llamamos **flujo** se halla en la literatura de vanguardia –Joyce y Proust– al dar por primera vez rienda suelta al **mouólogo interior**, ese flujo que articula fragmentos de memoria con frases del presente, pedazos de discursos tomados del periódico o inventados, todo ello dando cuerpo a la fugacidad del tiempo. En el otro extremo del campo cultural, la radio vino a ritmar la jornada doméstica de los sectores populares dando forma por primera vez, con su flujo sonoro, al *continuum* de la rutina cotidiana.

De una punta a la otra del espectro cultural, el **flujo** expresa la disoiencia de los géneros y la exaltación expresiva de lo efímero, constituyéndose así en la metáfora más **real** del fin de los “grandes relatos”, tanto de los religiosos/políticos como de los estéticos. Pues al proponer la equivalencia de todos los discursos –información, drama, ciencia, pornografía, ciencia o datos financieros– y la interpenetrabilidad de todos los géneros, nos encontramos ante la exaltación de lo móvil y difuso, de la carencia de clausura y ante la indeterminación temporal como clave de producción y propuesta de goce estético.

---

21 ECO, U. *Apostilla a El nombre de la rosa*. En: *Análisis*. No. 9, 1984. p. 27 s.

22 JAMESON, F. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 45.

23 LECHNER, N. *La democracia en el contexto de una cultura postmoderna*. En: *Cultura política y democratización*. Buenos Aires: Flacso, 1987. p. 260.

## 2. Las aventuras del arte en el nuevo régimen de la técnica y la visibilidad

*Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Por primera vez en la historia, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. Y en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística se trastorna la función íntegra del arte*

Walter Benjamin

La “unidad en formación del sistema social” remite, según los de Francfort, a “la racionalidad de la técnica, que es la racionalidad del dominio mismo”, esto es, la lógica mercantil de la industria “sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social”.<sup>24</sup> Pero, mientras Adorno y Horkheimer colocan por entero la técnica –sea la del cine, la del jazz o la del rock–<sup>25</sup> en el lado opuesto al del arte, o peor aún, en el de su **desublimación** o “caída en la cultura” –ésta en la que de arte ya no queda sino el cascarón, la **fórmula** indefinidamente repetible–, W. Benjamin mira la técnica desde el otro lado: desde los cambios en el *sensorium*, en la experiencia social que en ella se inaugura.

La apertura/ruptura operada por W. Benjamin se halla en el punto de partida de los de Francfort. Benjamin no investiga desde un lugar fijo –la unidad del sistema– pues tiene a la realidad por algo discontinuo, cuya única trabazón está en la historia, en las redes de huellas que enlazan el mito con el cuento y los proverbios con la **narración**.<sup>26</sup> Esa disolución del centro como método le hará especialmente sensible a los movimientos que discurren en las imágenes, sean políticos o estéticos, como Fourier o Baudelaire, la iconografía grotesca o la fotografía. Fue eso lo que le permitió advertir anticipadamente las relaciones de los cambios tecnológicos con el nuevo *sensorium*. Pues para Benjamin **pensar la experiencia** es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y con la técnica. Benjamin se da a la tarea de pensar los cambios que configuran la modernidad desde el espacio de la percepción, esto es, desde las mediaciones, los parentescos, las “oscuras relaciones” entre lo que experimenta el transeúnte en las avenidas de la gran ciudad y lo que pasa en las fábricas, en las salas de cine y en la literatura marginal, entre los experimentos de escritura de Baudelaire, las expresiones de la multitud y las figuras del montaje cinematográfico.

---

24 ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1971. p. 165.

25 ADORNO, T. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980. p. 414.

26 BENJAMÍN, W. *El narrador*. En: *Revista de Occidente*. No. 129, Madrid, 1973.

Contemporáneo de un fin y un comienzo de siglo, Benjamin plasma en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>27</sup> la primera aproximación a un **fin del arte** mediante la figura de la **muerte del aura**: la aparición de una nueva percepción que, rompiendo el halo, el brillo de las obras de arte, pone a los hombres, a cualquier hombre, en la disposición de usarlas y gozarlas. Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, especialmente las de arte, estaban lejos, pues estaban mediadas por una relación social que las hacía **sentir lejanas**. Pero ahora las mayorías, con “el crecimiento del sentido para lo igual”, ayudadas por las técnicas –fotografía, rotativa, cine–, sienten cerca hasta las cosas más lejanas. Que nadie confunda esa **experiencia** con algún tipo de optimismo tecnológico. Nada más lejos de Benjamin que la ilustrada creencia en el progreso. Adelantándose casi un siglo a la experiencia tardomoderna escribió, en sus *Tesis de filosofía de la Historia*: “La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío”.<sup>28</sup> Su valoración de las tecnologías apunta por el contrario a la abolición de los privilegios y de las exclusiones sociales, el nuevo *sensorium* que hace declinar los ‘viejos’ dispositivos de la percepción – el recogimiento cultural y la imagen total– para dar cabida a los nuevos: la **dispersión** y la **imagen múltiple**. Con lo que Benjamin trazaba el primer esbozo de una estética de la recepción, única capaz de explicar por qué la masa “retrograda frente a un Picasso se transforma en progresista frente a un Chaplin”. No es extraño que mientras el cine constituía para Adorno el más claro exponente de la degradación cultural, fuera para Benjamin aquella tecnología a la “que corresponden modificaciones de hondo alcance en el **aparato perceptivo**, modificaciones que hoy vive a escala de experiencia privada todo transeúnte en el tráfico de la gran urbe”.<sup>29</sup> Con lo que estaba poniendo las bases para una comprensión sociohistórica de las tecnologías y en especial de las que ya Benjamin consideraba estratégicas en la configuración de la ciudad moderna: las de la imagen. Nietzsche había sido el primero en atisbar en la modernidad el tiempo de “un mundo convertido en fábula”. Y también Heidegger, al hablar de la técnica, la liga a **un mundo que se constituye en imágenes** más que en sistema de valores, a la modernidad como “la época de las imágenes del mundo”.<sup>30</sup> Lo que conduce a G. Vattimo a pensar que lo que en la tardomodernidad llamamos **mundo** es mucho menos que aquella “realidad” del pensamiento empirista –enfrentada a la “conciencia” del ‘sujeto autocentrado’ del racionalismo– que el tejido de discursos e imágenes que entrecruzadamente producen las ciencias y los medios. A partir de lo cual plantea una renovadora pista sobre el sentido actual de la relación tecnología/sociedad: “El sentido en que se mueve la tecnología

---

27 BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos interrumpidos*. Vol. I. Madrid: Taurus, 1982. p. 15-61.

28 BENJAMIN, W. *Tesis de filosofía de la historia*. En: WALTER, B. *Discursos interrumpidos*. *Op. cit.*, p. 187.

29 *Ibidem*, p. 52.

30 HEIDEGGER, M. *La pregunta por la técnica*. En: *Revista de la Universidad de Antioquia*. No. 205, Medellín, 1986.

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>31</sup>

Pero quizá la comunicación del mundo como imagen no sea tan nueva como piensa Vattimo. Pues desde los comienzos de la historia, y merced a las más rudimentarias técnicas, la imagen fue a la vez medio de encantamiento y curación, de adivinación e iniciación, de expresión y comunicación. Más **orgánica** que el lenguaje, "la imagen procede de otro elemento cósmico cuya misma alteridad es fascinante".<sup>32</sup> De ahí su condena platónica al mundo del engaño y su reclusión/confinamiento al mundo del arte y a la persuasión religiosa o ideológica. Confundido de un lado, con las identificaciones primarias y las proyecciones irracionales, y de otro, con las manipulaciones consumistas o el simulacro político,<sup>33</sup> el mundo de la imagen ha estado socialmente conminado a los antípodas de la producción de conocimiento, es decir, al espacio y el tiempo de la diversión y el espectáculo.<sup>34</sup> Pero de la historia del arte a la semiótica y el psicoanálisis, y desde la fenomenología a la epistemología, la imagen esta siendo reubicada en la complejidad de sus saberes y oficios.

A partir de la antropología y el psicoanálisis se está haciendo pensable el estatuto ritual de la imagen, primero fantasma y trazo, después figura.<sup>35</sup> En la materialidad de la experiencia social que ella introduce, emerge la relación constitutiva de las mediaciones tecnológicas con los cambios en la discursividad, sus nuevas competencias de lenguaje: desde los trazos mágico-geométricos del *homo pictor* al *sensorium* laico que "revela" el gravado o la fotografía, y los nuevos relatos que inauguran el cine y el video.<sup>36</sup> Lo que verdaderamente nos importa de ese recorrido es la falta de sentido que padece la imagen sometida a la lógica de la mercancía y del espectáculo: **la indiferencia y la insignificancia** corroyendo el campo del **arte** mientras se produce una estetización banalizada de la vida toda, especialmente por una proliferación de imágenes **en las que no hay nada que ver**.<sup>37</sup> Importa igualmente el debilitamiento y fragilidad de lo real producido por un discurso de la **información visual** en el que la sustitución de la **cifra simbólica** que anudaba los tiempos del pasado y el presente, por la fragmentación que exige el espectáculo, transforma

---

31 VATTIMO, G. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990. p. 95.

32 DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1992. p. 53.

33 BAUDRILLARD, J. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Kairós, 1976; NOVAES A. y otros. *Rede imaginaria. TV e democracia*. Sao paulo: Companhia das Letras, 1990.

34 POSTMAN, N. *Divertirse hasta morir*. Barcelona: Ed. de la Tempestad, 1991.

35 GOURHAN, Leroi. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central, 1971; METZ, Ch. *Le signifiant imaginaire*. París: U. G. E., 1977.

36 GÜBERN, R. *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera*. Barcelona: G. Gili, 1987; del mismo autor: *Del bisonite a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, 1996.

37 LEVIN D, Michael (ed.). *Modernity and hegemony of vision*. Berkeley: Universidad. of California Press, 1993; BAUDRILLARD, J. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1991.

el deseo de saber en mera pulsión de ver.<sup>38</sup> Por su parte el primado del objeto sobre el sujeto que realiza el **discurso publicitario**, convierte la imagen en estrategia de seducción y obscenidad, esto es, puesta en escena de una liberación perversa del deseo cuyo otro no es más que el simulacro fetichista de un sujeto que deviene objeto.<sup>39</sup>

La perspectiva epistemológica tiene su más explícito y espléndido punto de partida en los trabajos de M. Merleau-Ponty, primero sobre la percepción y la palabra, la **expresión** en la pintura de Cezanne, y finalmente sobre la relación de lo visible y lo invisible.<sup>40</sup> Hay un **saber del cuerpo** que no es pensable desde la conciencia en que se representa el mundo, pero que es accesible a la experiencia originaria en que se constituye el mundo, y especialmente en el arte, interfaz entre la percepción y la expresión. El **cuerpo**, constituido en **punto de vista** desde el cual toma sentido el mundo, deja de ser el instrumento que sirve a la mente para conocer, y se convierte en el **lugar** desde el que veo y toco, o mejor desde el que siento cómo el mundo me toca. Ese carácter libidinal y no geométrico de la percepción humana –“estamos hechos de la carne del mundo”– es el que Merleau-Ponty encuentra plasmado en la pintura de Cezanne, la primera en “resolver” el antagonismo entre racionalismo y empirismo, entre la sensación y el pensamiento. Cezanne se ha negado a escoger entre la forma (de los renacentistas) y el color (de los impresionistas), entre el orden y el caos, para poder “pintar la materia en el trance de darse forma, y hacemos así visible el incesante nacer del mundo”. Pero el mundo “que es lo que vemos”, no se nos revela, sin embargo, más que si **aprendemos a verlo**. Paradoja del pensamiento occidental que opone el indispensable aprendizaje del leer a su no necesidad para **saber ver**, pensamiento que desconoce el **saber del ver**, su modo peculiar de darnos qué pensar, de ponernos a pensar la secreta conexión entre lo sensible y lo inteligible, lo visible y lo invisible.

La revaloración cognitiva de la imagen pasa paradójicamente por la **crisis de la representación**, tematizada por M. Foucault en *Las palabras y las cosas*. La lectura de *Las Meninas*, de Velázquez, sirve a Foucault para platear otra figura del **Fin del arte**. Pues la esencia de la representación no reside en lo que da a ver sino en la invisibilidad profunda desde la que vemos, a pesar de lo que creen decirnos los espejos, las imitaciones, los reflejos, los engaña-ojos. Terminado el **reino de la semejanza** se acabó el misterio de los signos, su saber por vecindad, analogía o empatía. A partir del siglo XVII el mundo de los signos se espesa hasta llegar a insubordinarse contra la representación enraizando al lenguaje en su materialidad sonora, ésa que lo liga a la vida, a la riqueza y a la expresividad histórica del pueblo.<sup>41</sup> El fin de la metafísica da vuelta al cuadro: el espejo en que al fondo de

---

38 GONZÁLEZ REQUENA, J. *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal, 1986.

39 BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: G. Gili, 1974.

40 MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945; *Le doute de Cezanne*. En: *Sens et non sens*. Paris: Nagel, 1966; *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

41 FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1996.

la escena se mira el rey, que es a quien el pintor mira, se pierde en la irrealidad de la representación. En adelante será en la **trama que tejen las figuras y los discursos** (las imágenes y las palabras) donde resida la **eficacia operatoria** de los modelos con que trabajan esas ciencias que denominamos humanas.

Es justamente en el cruce de los dispositivos de saber señalados por Foucault –economía discursiva y operatividad lógica– con la propuesta de Vattimo sobre el nuevo sentido de la tecnología, donde se sitúa la **discursividad constitutiva de la nueva visibilidad** y una nueva figura del **fin del arte**. Estamos ante la emergencia de “otra figura de la razón”<sup>42</sup> que exige pensar la imagen desde su nueva configuración sociotécnica: 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, lo que inaugura una nueva **aleación** de cerebro e información, que sustituye a la del cuerpo con la máquina. Y estamos también ante un nuevo paradigma que rehace las relaciones entre el orden de lo discursivo (la lógica) y de lo visible (la forma), de la inteligibilidad y la sensibilidad. Una nueva **epistémé cualitativa** abre la investigación a la intervención constituyente de la imagen ahora percibida como posibilidad de simulación/experimentación que permite **inéditos juegos de interfaz**, esto es, de arquitecturas de lenguajes. Virilio denomina “logística visual”<sup>43</sup> a la remoción que las imágenes informáticas hacen de los límites y funciones tradicionalmente asignados a la discursividad y la visibilidad, instaurando nuevas relaciones entre la dimensión operatoria y la eficacia metafórica.

Surge entonces una tercera figura del **fin del arte**: aquella que, como en el *Quattrocento*, se sirve del proyecto científico para dar por terminado un **modo de ver**, e iniciar un nuevo avatar en la historia de la mirada: el de la perspectiva. Trasladado de signo de dominio sobre la naturaleza a mediador universal del saber y del operar técnico/estético, el **número** introduce hoy la mediación que abre paso a la primacía **sensorio/simbólica** sobre la sensorio motriz.<sup>44</sup> A partir de una nueva forma de interacción entre abstracción y sentidos se redefinen por completo las fronteras entre arte y ciencia. Si desde antiguo la ciencia ha teorizado modos de percepción prefigurados por el arte, hoy menos que nunca podemos extrañarnos de que el artista sienta la tentación de **programar** música o poesía, pues por escandaloso que eso suene al oído romántico, es sólo un indicador de la hondura del **cambio de sentido** que convierte la simulación técnica en el ámbito precioso de la experimentación estética, ésa que da forma al desasosiego sensible del fin de siglo.

---

42 RENAUD, A. *L'image: de l'économie informationnelle a la pensée visuelle*. En: *Reseaux*. No 74, París, 1995 p. 14 s. Ver también a ese propósito: CHARTRON, G (dir.). *Pour une nouvelle économie du savoir*. Solaris/Press, Universidad. de Rennes, 1994.

43 VIRILIO, P. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989. p. 81.

44 QUÉAU, Ph. *Lo virtual. Virtudes y vértigos*. Barcelona: Paidós, 1995.

Frente a la tramposa –por lo pretendidamente neutra– utopía de la “sociedad de la información”, el arte ofrece el último territorio a una experimentación tecnológica con sentido emancipador, esto es, capaz de revertir el creciente déficit simbólico que producen combinadamente la presión de las industrias culturales por hacer al arte accesible/consumible por todos, y el desencantamiento que acarrea la acelerada profusión de las modas devorando eclécticamente los estilos, con el inevitable crecimiento de la insignificancia que vivimos en un mundo de objetos e ideas desechables.

En la experimentación tecnológica la creación artística hace emerger un nuevo parámetro de evaluación de la técnica –distinto al de su operabilidad rentable o de su funcionalidad al poder y al control– me refiero al de su **capacidad de comunicar**, de comunicar lo moderno con lo tradicional, lo propio con lo otro, lo global con lo local. Capacidad de comunicar que enlaza con la **capacidad de significar** que Barthes le exigía al arte en cuanto **medio** de auscultación y desciframiento de las secretas corrientes que irrigan el opaco y contradictorio curso del vivir social.

Para los más lúcidos de los apocalípticos en los países del Centro, lo peor no es el fin (de la historia, del arte) sino la **ilusión del fin**<sup>45</sup> que vivimos como ausencia de futuro. Curvatura invertida y maléfica del tiempo histórico que nos acerca incesantemente al punto del que nos alejamos, negación de la irreversibilidad de la historia que nos condena a una historia sin fin. Antigraavedad y turbulencia, torbellino de acontecimientos girando alrededor de una actualidad vacía, sólo abierta a un pasado fósil. “La historia sólo se ha desprendido del tiempo cíclico para caer en el orden de lo reciclable”.<sup>46</sup>

Para los más críticos en los países de la periferia, el desordenamiento de la historia lineal constituye más bien la posibilidad de “formas inéditas de recombinar tiempos y secuencias, de anticipar finales y saltar comienzos”. Pues, siguiendo a Benjamin, el recuerdo no tiene por qué ser una vuelta al pasado sino “un ir y venir por los recovecos de una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos entre pasado y presente para hacer estallar el tiempo-ahora”.<sup>47</sup> Lo que traído al terreno que nos ocupa equivale a una cuarta figura del **fin del Arte**: su disolución en el conjunto de dispositivos retóricos –reapropiación, parodia, doble sentido– que permiten burlar y subvertir la tramposa ‘realidad’ de la cultura hegemónica. Esa ha sido históricamente la forma en que estos pueblos han contruido su arte más propio: exacerbando las máscaras, las artimañas de simulación y disimulación, sobreactuando la herencia colonial hasta convertir el *pastiche* en sátira. Pues en América Latina “la modernidad no vino a sustituir las tradiciones sino a entremezclarse

---

45 BAUDRILLARD, J. *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama, 1993; CALVO GIL, E. *Futuro incierto*. Barcelona: Anagrama, 1993; NEGRI, Toni. *Fin de siglo*. Barcelona: Paidós, 1992.

46 BAUDRILLARD, J. *Op. cit.* p. 47.

47 RICHARD, N. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto propio, 1994. p. 32.

con ellas en una revuelta que junta oralidad con telecomunicación, folclor con industria, mito e ideología, rito y simulacro”.<sup>48</sup> Nuestra **heterogeneidad** no es mera superposición de culturas diversas sino el modo excéntrico, esquizoide de inclusión/exclusión de nuestras culturas en la cultura-mundo, pues estamos incorporados a una modernidad “cuyo corazón está lejos de nuestra cultura” y vivimos un mundo cultural que hace sentido pero un “sentido fuera de lugar”.<sup>49</sup>

Nuestro debate sobre el fin del arte o el arte en el fin del siglo, pasa por las contradicciones de una modernidad fuertemente cargada de componentes premodernos, pero que se hace experiencia colectiva de las mayorías merced a dislocaciones sociales y perceptivas de cuño claramente pos o tardomoderno: efectuando fuertes desplazamientos sobre los compartimentos y exclusiones que la modernidad instituyó durante más de un siglo, esto es, generando hibridaciones entre lo culto y lo popular, entre vanguardia y *Kitsch*, entre lo autóctono y lo extranjero, categorías incapaces hoy de dar cuenta del ambiguo y complejo movimiento que dinamiza el campo cultural en unas sociedades en las que “el trabajo del artista y del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por el mercado, y cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentros y al reencantamiento que propicia el espectáculo de los medios”.<sup>50</sup>

Bogotá, marzo de 1997

---

48 RICHARD, N. *Latinoamérica y la postmodernidad*. En: *Postmodernidad en la periferia*. Berlín: Langer-Verlag, 1994. p. 210.

49 SCHWARZ, R. *As ideias fora do lugar*. En: *Ao vencedor as batatas. Forma literaria e processo social*. Sao Paulo: Duas Cidades, 1981. p. 13 s.

50 GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. p. 18.