



Revista de Estudios Sociales

ISSN: 0123-885X

res@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Barbero, Jesús Martín
Mutaciones culturales y estéticas de la política
Revista de Estudios Sociales, núm. 35, abril, 2010, pp. 15-25
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81515382002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Mutaciones culturales y estéticas de la política*

por Jesús Martín Barbero**

Fecha de recepción: 15 de julio de 2009

Fecha de aceptación: 7 de septiembre de 2009

Fecha de modificación: 10 de septiembre de 2009

RESUMEN

Pensar el arte hoy al margen de las transformaciones comunicativas y culturales que atraviesan las mayorías en su vida cotidiana está impidiendo comprender el sentido de sus propias desazones y sus *impasses*. Esos cambios culturales tienen hoy buena parte de sus claves en una mutación tecnológica que trastorna los modos de estar juntos –tanto en lo local como en lo nacional, que siguen siendo los espacios de la política–, pues están afectando nuestra percepción del espacio y el tiempo, de las formas del trabajo y los modos de saber. Las relaciones del arte y la política pasan hoy menos por las posiciones partidarias e ideológicas y más por el reclamo de visibilidad política y reconocimiento sociocultural.

PALABRAS CLAVE:

Arte, cultura política, sensibilidades, mutación tecnológica, experiencia estética.

Cultural and Aesthetic Mutations in Politics

ABSTRACT

Thinking about art separately from the contemporary cultural and communicative transformations that influence the daily lives of most people prevents an understanding of the meaning of their own unease and *impasses*. The key to these cultural changes lies in a technological mutation that disrupts ways of being together – both at the local and national level, which are still the spaces of politics – by affecting our perceptions of space and time, forms of work, and ways of knowing. The relationship between art and politics, today, passes less through partisan and ideological positions and more through demands for political visibility and sociocultural recognition.

KEY WORDS:

Art, Political Culture, Sensibilities, Technology Mutation, Esthetic Experience.

Mutações culturais e estéticas da política

RESUMO

Pensar a arte hoje a margem das transformações comunicativas e culturais que atravessam as maiorias em sua vida cotidiana está impedindo compreender o sentido de suas próprias desações e seus *impasses*. Essas mudanças culturais têm hoje boa parte de sua importância em uma mutação tecnológica que transtorna os modos de estar juntos – tanto no local quanto no nacional, que continuam sendo os espaços da política –, pois estão afetando nossa percepção do espaço e do tempo, das formas de trabalho e dos modos de saber. As relações da arte e da política passam hoje menos pelas posições partidárias e ideológicas e mais pelo reclamo da visibilidade política e reconhecimento sócio-culturais.

PALAVRAS CHAVE:

Arte, cultura política, sensibilidades, mutação tecnológica, experiência estética.

* Este artículo pertenece a una investigación independiente sobre *Urbanías y ciudadanías: figuras políticas de la técnica*, auspiciada por la Cátedra Unesco de Políticas Culturales (Girona, España) y el CERLALC.

** Ha sido fundador y presidente de ALAIC (Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación) y actualmente es asesor en Políticas Culturales de la UNESCO, la OEI y el CAB. Autor de *Comunicación masiva: discurso y poder*. Quito: CIESPAL, 1978; *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987 [traducido al inglés, al portugués y al francés]; *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992; *Los ejercicios del ver* (con Germán Rey). Barcelona: Gedisa, 1999; *Oficio de cartógrafo*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002. Correo electrónico: jesusmartinbarbero@gmail.com.

Los hombres cultivados, que pertenecen a la cultura por lo menos tanto como la cultura les pertenece a ellos, se orientan siempre a aplicar a las obras de su época categorías heredadas, y a ignorar al mismo tiempo la novedad irreductible de obras que aportan con ellas las categorías mismas de su percepción
(Bourdieu 1971, 97).

Este texto propone una reflexión teórica y transversal, cuyo objetivo es *resituar al arte en la cultura*, esto es, pensar lo que en el arte no es pensable por fuera de las transformaciones culturales y comunicacionales que atraviesan la cotidianidad de las mayorías, y muy especialmente en nuestras periféricas sociedades. Esto implicará cuestionar la exitosa concepción estética elaborada por los fundadores de la Escuela de Frankfurt, según la cual *la técnica* es en sí misma la que habría llevado al arte a *su caída en la cultura*. De ahí que, en la relación entre arte y política, lo que vamos a indagar son los muy diversos movimientos que hoy hacen de la técnica una dimensión estructural de la mutación cultural que atravesamos, y ello cuando la cultura ha dejado de ser identificada elitistamente con el Arte tanto como ha perdido vigencia la concepción populista de la cultura, no en la política pseudopopulista de estos últimos años, sino en la nueva *cultura política* que emerge de las ciudadanías. Esa que se hace visible y actuante en las nuevas figuras y estrategias de *empoderamiento*, ejercidas en y desde el ámbito de la cultura. Pues lo que los nuevos movimientos sociales étnicos, de género, lésbicos y gays, religiosos o ecológicos demandan no es tanto ser partidaria o ideológicamente *representados* sino socioculturalmente *reconocidos*, esto es, ejercer políticamente sus derechos y, por tanto, convertirse en sujetos políticos. Un nuevo tipo de sujeto que inauguró el feminismo al subvertir el profundo machismo que quedaba en las izquierdas, con su grito: “¡Lo personal es político!”, que vino a incorporar al sentimiento de daño y victimización, el de reconocimiento y empoderamiento.

Ciudadanía actuante es hoy la que se hace visible —se materializa y encarna— en *performances*: esas “artes en acción” que, saliéndose de los espacios y tiempos del Arte con mayúscula, *ponen de revés* las memorias y expresiones culturales, al evidenciar que ellas, más que productos, son experiencias que rejunten memoria e invención; pues, como dice Francisco Cruces (2006, 84):

“La lengua es resultado del hablar, la danza del bailar, la música del tocar y cantar”. Y es porque las culturas no han sido nunca esencias ni autenticidades sino saberes y sentidos, que hoy los ritos religiosos y las fiestas profanas, la teatralidad de las marchas, la paródica espectacularidad de las protestas o la agresiva expresividad de los tatuajes corporales pueden hacer parte constitutiva tanto de las protestas sociales como de los sabotajes estéticos, de las resistencias culturales, las subversiones políticas o las transfusiones identitarias.

EL ARTE EN TIEMPOS DE MUTACIÓN CULTURAL

El pensamiento actual acerca de las relaciones entre cultura y tecnología llega mayoritariamente a conclusiones desesperanzadas y se detiene. 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, habla 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*. Así, conforme una tras otra de las viejas y elegantes instituciones se ven invadidas por los imperativos de una más dura economía capitalista no resulta sorprendente que la única reacción sea un pesimismo perplejo y ultrajado. 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 (Williams 1997, 151).

Más que en las obras *la crisis* del arte está hoy en una aceleración de los cambios y de los intercambios que inmaterializa los espacios y comprime los tiempos. Aceleración y compresión que emborronan y desdibujan los contornos y el significado del arte al disolver el horizonte cultural de una modernidad que le daba enraizamiento y proyección. Y es que el cambio de época está ahora en los cuerpos y en los trastornos que alteran los regímenes de lo sensible y lo inteligible, con el agregado de incertidumbre que implica el que no dispongamos de categorías de interpretación capaces de captar el rumbo de las vertiginosas transformaciones que vivimos. De ahí que las salidas combinen fascinación tecnológica con realismo de lo inevitable, que “conecta la razón instrumental a la pasión personal” (Hopenhayn 2004, 98), y cuyo

complemento se halla en la “moral” de la privatización que identifica la autonomía del sujeto con el ámbito de la privacidad –desde el que defenderse de la masificación– y con la operación del consumo desde el que construirse 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, de la opulencia comunicativa con el debilitamiento de lo público, de la creciente disponibilidad de información con el palpable deterioro de la educación, de la saturación de imágenes con el empobrecimiento de la experiencia, de la proliferación de los signos con el déficit de sentido: paradojas que vienen a minar los contextos de confianza desde los que nuestras sociedades compusieron lenta y dolorosamente un cierto conjunto de valores, normas éticas y virtudes cívicas.

Mirando desde ahí nos vemos confrontados a un *des-ordenamiento comunicacional* que remite al entrelazamiento cada día más denso de los modos de simbolización y ritualización del lazo social con el espesor sociocultural adquirido por las redes y los flujos tecnodigitales. El estallido de las fronteras espaciales y temporales que ellos introducen deslocalizan los saberes deslegitimando las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y artificio, ciencia y arte, saber experto y experiencia profana. De la revoltura entre libros, sonidos e imágenes emerge un doble cuestionamiento radical: del carácter linealmente transmisible del conocimiento y de la inmaculada concepción y percepción del Arte; y la revalorización de las *prácticas* y las *experiencias de apropiación/creación* en las que alumbra un saber-sentir cuyos objetos y recursos son móviles, de fronteras difusas, tejedores de intermedialidades e hibridaciones. 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”, y ello mediante una visualidad electrónica que ha entrado a formar parte constitutiva de la *visibilidad cultural*, “esa 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” (Renaud 1990, 17).

Especialmente entre las nuevas generaciones, que no han dejado de leer pero cuya lectura no empieza ni termina en el libro sino en una confusa pero activa hipertextualidad, que –desde el cómic al videoclip publicitario o musical, los videojuegos y la navegación por internet– lo que viven es una nueva experiencia cultural. Una nueva *experiencia cultural* de las mayorías que pasa hoy por las transformaciones que afectan la percepción del espacio y del tiempo. Del *espacio*, radicalizando el *desanclaje* de las relaciones de la vida social con las particularidades de los contextos de presencia, esto es, desterritorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano hasta tornar más cercano lo vivido “a distancia”, virtualmente, que lo que cruza nuestro espacio físico cotidianamente. *Telépolis* es al mismo tiempo una metáfora y la experiencia cotidiana del habitante urbano ante una espacialidad que no proviene del recorrido viajero que lo saca de su pequeño mundo, sino de su revés, de la experiencia doméstica convertida, por la alianza entre pantallas de la televisión y el computador, en ese territorio virtual al que, como expresivamente ha dicho Virilio, *todo llega sin que haya que partir*.

También nuestra percepción del *tiempo* atraviesa fuertes perturbaciones. Pues si la temporalidad moderna volcó el peso de la historia enteramente hacia el futuro en detrimento del pasado –ya fuera en forma de *vanguardias* revolucionarias o de *futurismos* fascistoides–, la temporalidad contemporánea se caracteriza por instalarnos 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” (Lechner 2000, 77). Nos hallamos inmersos en una nueva forma de *regresión* que nos saca de la historia y nos devuelve al *tiempo del mito* y los eternos retornos, que es de lo que hablan el retorno de las religiones, los orientalismos “nueva era” y los fundamentalismos de toda laya, incluidos la reaparición de los caudillos y los pseudopopulismos, no solamente en Latinoamérica sino de Italia hasta Japón.

Pero la amnesia colectiva y la devaluación de la conciencia histórica tienen otra cara: la del *boom de la memoria*, que estalla por todas partes en la forma del auge de la novela histórica y los relatos biográficos, la moda *retro* en arquitectura y vestidos, el entusiasmo por las conmemoraciones, el auge de los anticuarios, el crecimiento y expansión de los museos en las tres últimas décadas, la restauración esteticista de los viejos centros urbanos, hasta el video como dispositivo de memorialización, e incluso la conversión del pasado del mundo en banco

de datos. Debemos a Andreas Huyssen (1996, 46) el planteo de una propuesta no dualista, que no opone maniqueamente *la memoria y la amnesia* sino que las piensa 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 y social, nuestra “fiebre de memoria” es expresión de la necesidad de *anclaje temporal* que sufren unas sociedades cuya temporalidad es sacudida brutalmente por una revolución comunicativa y cultural que disuelve las coordenadas espacio-territoriales de nuestras vidas.

EL ESPESOR CULTURAL Y POLÍTICO DE LA TÉCNICA

La “unidad en formación del sistema social” remite, según Adorno y Horkheimer (1971, 148), a “la racionalidad de la técnica, que es la racionalidad del dominio mismo”, esto es, a la lógica mercantil de la industria, “sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social”. Los pensadores de Frankfurt ponen por entero la técnica –la del cine, la del jazz o la del rock– en el lado opuesto al del arte, o aun peor, en el de “su caída en la cultura”, que, denominada “industria cultural”, es aquella en la que ya no queda de arte sino su cascarón, la *fórmula* indefinidamente repetible. Desde el film más ramplón hasta los de Chaplin o Welles, “todos los films dicen lo mismo, [de lo que hablan] es del capital invertido” (Adorno y Horkheimer 1971, 165). La lógica de la mercancía no es, pues, algo en modo alguno exterior a la cultura sino el movimiento que nos descubre que “lo que parecía decadencia de la cultura es su puro llegar a sí misma” (Adorno y Horkheimer 1971, 210). Con lo que el trasfondo hegeliano de toda esa meditación política emerge entonces sin el menor pudor, y a lo que en verdad remiten la sumisión de la cultura al dominio del capital y su pérdida del impulso *negativo*, subversivo, es a “la frustración impuesta por la civilización a sus víctimas” (Adorno y Horkheimer 1971, 170). No puede extrañar entonces que hasta en su libro póstumo, *Teoría estética*, Adorno (1980, 414) afirme que “alabar el jazz y el *rock and roll*, en lugar de la música de Beethoven, no sirve para desmontar la mentira de la cultura sino que da un nuevo pretexto a la barbarie y a los intereses de la industria cultural”.

Walter Benjamin (1972), amigo y a la vez el más hondo contradictor de Theodor Adorno, plasma, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, una

aproximación a la cultura de la que hace parte la *crisis del arte*, pero en un sentido radicalmente otro. Mediante la figura de la *muerte del aura* Benjamin analiza la aparición de un nuevo *sensorium*, una sensibilidad colectiva 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. Pues mientras que durante siglos a la mayoría de los hombres las cosas de arte les quedaban muy lejos –ya que estaban mediadas por una relación social que, convertida en *percepción*, las hacía *sentir lejanas*–, con “el crecimiento del sentido para lo igual en el mundo” las mayorías, ayudadas por la técnica –fotografía, discos de música, cine–, empiezan a sentir las cerca y a desear disfrutarlas. Que nadie se confunda: la *nueva percepción* de la que habla Benjamin no tiene nada que ver con algún tipo de optimismo tecnológico. 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 una prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío” (1972, 187). Su valoración de las tecnologías apunta en otra muy distinta dirección: la de la abolición de los privilegios y las exclusiones sociales, el nuevo *sensorium* haciendo declinar los “viejos” dispositivos de la percepción –el recogimiento cultural y la imagen total–, para dar cabida a unos dispositivos nuevos: la *dispersión*, que tiene su base en la experiencia del caminante en las grandes avenidas de la ciudad moderna, y la *imagen múltiple* que, junto con el montaje, es la base del cine. Lo que lleva a Benjamin a descubrir que la masa “de retrógrada frente a un Picasso se transforma en progresista frente a un Chaplin” (Benjamin 1972, 44), inaugurando una comprensión sociohistórica de las tecnologías, en especial, de las que ya Benjamin consideraba estratégicas en la configuración de la ciudad moderna: las de la imagen.

En su texto “El autor como productor”, que recoge una conferencia para dirigentes obreros dictada en París en 1934, Benjamin (1972, 115-134) plantea que el sentido de la libertad del poeta en la izquierda política, y su tarea prioritaria, se halla en 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: “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” (Benjamin 1969, 111). Los obstáculos para esa tarea se hallan especialmente en el dualismo que opone autor a lector,

pues *el que lee está ya 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 posibilita dar la palabra al trabajo mismo, esto es, transformar el estatuto social del autor en el de productor, condición para hacer replanteable la oposición entre autor y lector.

La otra tarea a emprender es la de poner a los escritores a hacer uso de la fotografía, superando la concepción burguesa de las *competencias* como barreras entre esas dos fuerzas productivas, pues –atención a esta idea, que desmonta radicalmente la concepción frankfurtiana y continúa desconcertando a la mayoría de la izquierda– “el desarrollo técnico es para el autor como productor la base de su desarrollo político” (Benjamin 1969, 120). 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. Pero con la fotografía y la música, nos advierte W. Benjamin, estamos también ante *una masa en fusión de nuevas formas* pero cuya significación es contradictoria. 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.

El escándalo sobre su concepción de la *técnica* se torna mayor al juntarlo con su pensamiento sobre *la masa* en cuanto *matriz de una nueva percepción*, ya que “el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación” (Benjamin 1972, 34). No importa si ante ese nuevo sensorium *los críticos* disparan toda la batería (y beatería) de sus descalificaciones, pues las críticas al cine que recoge Benjamin de los periódicos de su época son las

mismas que buena parte de los intelectuales le hace hoy al mundo audiovisual: “Se trata de la antigua queja según la cual las masas buscan disipación pero el arte reclama recogimiento” (Benjamin 1972, 52). La masa representa claramente también los lados más inquietantes y amenazadores de la vida urbana, esos que la *multitud* representa en la poesía de Baudelaire, el primer ciudadano moderno en reconocer en esa masa a “la multitud popular”. Esta multitud es la *muchedumbre*, hoy rescatada como sujeto político por Negri y Hardt (2005), pero ya vista así por Benjamin en su figura política de la *conspiración* y de una bohemia cuyo lugar propio es *la taberna* y su *vaho*: en el que se entremezclan las ilusiones y las rabias de los oprimidos con un idioma hecho a partes iguales de grosería y poesía, de palabra y de grito, de lenguaje de mitin callejero y declamación pública. En el cruce de la cultura de la taberna con la experiencia de la multitud es donde se engendra 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 el arte* le permitió a Walter Benjamin avizorar las nuevas narrativas de la resistencia y la subversión desde las que construyen su identidad los marginales y los oprimidos en el mundo de hoy.

INNOVACIÓN COGNITIVA Y EXPERIMENTACIÓN ESTÉTICA

Del tiempo en el que hablaba Benjamin al de hoy nos encontramos a la vez con hondas mutaciones y espesas continuidades. De un lado, el lugar de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para densificarse y convertirse en estructural, constituyéndose en ecosistema comunicativo, o como lo llama Javier Echeverría (1999), en el “tercer entorno”, que se añade al entorno “natural” del medio ambiente y al entorno “urbano” de las instituciones sociales y políticas. De ahí que la tecnología remita hoy –tanto o más que a unos nuevos aparatos– a nuevos modos de percepción y de lenguaje. Con mucha razón, la mirada *crítica* nos advierte de los riesgos que entraña el nuevo sistema tecnológico en sus complicidades con las lógicas del mercado y los procesos de agravamiento de la exclusión social. Es allí adonde apunta la pregunta por ¿cómo resistir al realismo de lo inevitable que produce la fascinación tecnológica, y no dejarse atrapar en la complicidad de la *modernización neoliberal* con el *saber tecno-lógico*,

según la cual la historia habría encontrado *su fin* en los avatares de la información y la comunicación? Pero es justamente esa complicidad la que no puede ser pensada como un *automatismo de adaptación socialmente inevitable* sino más bien como un proceso densamente cargado de contradicciones, de avances y retrocesos, de ganancias y pérdidas, como un complejo “conjunto de filtros y membranas” (Mancini 1991) que regulan selectivamente la multiplicidad de interacciones entre los viejos y los nuevos modos de habitar el mundo.

Estamos ante un ecosistema que emerge asociado a una nueva economía cognitiva regida por el desplazamiento del *número*, que, de signo del dominio sobre la naturaleza, está pasando a convertirse en mediador universal del saber y del operar técnico/estético, lo que viene a significar la primacía de lo sensorio/simbólico sobre lo sensorio/motriz. 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, es sólo un indicador de la hondura del *cambio de sentido* que convierte la simulación técnica en ámbito precioso de la experimentación estética, esa que da forma al desasosiego sensible del fin de siglo. En la experimentación tecnológica la creación artística hace emerger un nuevo parámetro de evaluación de la técnica —distinto al de su funcionalidad respecto al poder y su operatividad rentable—: me refiero al de su *capacidad de comunicar*, de poner a 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.

Pero es en el *nuevo estatuto de la imagen* donde la mutación tecnológica descoloca hoy más fuertemente al arte. Y es en los “dispositivos de saber” señalados por Foucault (1966) en *Las palabras y las cosas* —economía discursiva y operatividad lógica— donde emerge el nuevo sentido de la tecnología: esa “otra figura de la razón” (Chartron 1994) cuya *discursividad* es constitutiva de una *nueva visibilidad*. El computador ha hecho posible una nueva configuración sociotécnica de la imagen, ya que el computador no es “máquina” —*instrumento* con el que se producen objetos— sino la matriz de una *tecnicidad* que procesa informaciones cuya materia prima son abstracciones y símbolos. El computador inaugura una

nueva *aleación de cerebro e información* que nada tiene que ver con las relaciones cuerpo/máquina. Con lo que 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 *episteme* abre la investigación a la intervención constituyente de la imagen ahora percibida como posibilidad de inéditos *juegos de interfaz*, de nuevas arquitecturas de lenguajes, a las que Virilio (1994) vincula con la “logística visual”, esto es, con 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.

Estamos ante movimientos que son a la vez de integración y de exclusión, de desterritorialización y relocalización, nicho en el que interactúan y se entremezclan lógicas y temporalidades tan diversas como las que entrelazan en el *hipertexto* a las sonoridades del relato oral con las intertextualidades de la escritura y las intermedialidades del audiovisual. Una de las más claras señales de la hondura del cambio en las relaciones entre arte, tecnología y comunicación se halla en la reintegración cultural de la dimensión separada y minusvalorada por la racionalidad dominante en Occidente desde la invención de la escritura y el discurso lógico: la del mundo de los sonidos y las imágenes relegado al ámbito de las emociones y las expresiones. Al *trabajar* interactivamente con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto hibrida la densidad simbólica con la abstracción numérica haciendo reencontrarse las dos, hasta ahora “opuestas”, partes del cerebro (Landow 1995).

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 opacar la *singularidad* del “artista”, desplazando los ejes de lo artístico hacia las interacciones y las intervenciones. 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 otro umbral de cambios profundos en el *sensorium colectivo* vislumbrados por Benjamin en su idea de una *estética del desecho* que él veía ligada al *montaje* —¿qué más claro antecedente del *hipertexto*?— de todo lo culturalmente marginal: la moda, la publicidad, los juguetes, los espejos, pasajes comerciales, etcétera.

La relación del arte con las *tecnologías de la información* 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 inicio 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, la *experimentación* del *net/art* hace emerger un nuevo parámetro de evaluación y validación de la técnica que rompe 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, o que la interactividad 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 aun más difícil diferenciar y apreciar lo que de veras vale, y 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 (1993) ha 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 no sólo del *aura* del arte sino de los linderos que lo distancian del puro “éxtasis de la forma en la infinita proliferación de sus variaciones” (Baudrillard 1991). 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 sociabilidades hasta ahora tenidas como incapaces de interactuar con la contemporaneidad técnica, y, por tanto, de actuar y de crear.

REGÍMENES ESTÉTICOS DEL ARTE Y LA POLÍTICA

La sobrecarga de *lecturas* parece haber sumergido “la obra de arte” en un mar de significaciones que la tornan de nuevo lejana, casi inaccesible a la experiencia del espectador, ya sea ciudadano o consumidor. Pero aun

acosada por el cúmulo de discursos que la mediatizan, la experiencia estética encarna hoy los derechos que reclaman las imágenes y los sonidos, la materialidad de los cuerpos y la sensibilidad de los espíritus. La mayoría del pensamiento actual oscila, sin embargo, entre el apocalipsis *baudrilliano* —el arte identificado con un mundo de imágenes en las que no hay nada que ver— y el discurso que sofisticadamente festeja la barahúnda de “experimentos” y bienales conectados a la estetización de la vida cotidiana vía publicidad-travesti de las *formas-de-marca*. Y, sin embargo, aún hay pensamiento que piensa el arte por debajo y más allá del barullo y la evasión, esto es, rescatando lo que en la *experiencia estética* hay de único.

Desde su ya clásico e indispensable *Modos de ver* (1974) o en su libro *Mirar* (1987), hasta uno de sus últimos, *El tamaño de una bolsa* (2004), John Berger no ha dejado de educar libertariamente nuestra mirada, y no sólo la que mira arte sino la que otea las vidas de lo natural y lo social de las que el arte se nutre: “El secreto era entrar en lo que estuviera mirando en ese momento (un cubo de agua, una ciudad —como Toledo— vista desde arriba, un roble) y una vez dentro disponer del mejor modo posible su apariencia. *Mejor* no quiere decir más bonito ni más típico a fin de que el roble representara a todos los robles. Sencillamente quería decir hacerlo más suyo de manera que el cubo de agua o la ciudad se convirtieran en algo único” (Berger 2004, 19). Obsesionado por la compleja relación entre mirar y ver, y develador de la frivolidad de un postmodernismo que se quedó a medio camino en su crítica del discurso que pretende sustituir a la experiencia —esa que viene *de aquello que besas o contra lo que te golpeas la cabeza*—, Berger afirma cada día con más vehemencia la materialidad/corporalidad de la que están hechas tanto la experiencia del que pinta como la del que mira, pues el arte es el resultado de una sucesión de aperturas, encuentros y colaboraciones, de una *receptividad* que no está sólo en el artista sino “en la tinta que se abre al pincel; el pincel se abre a la mano; la mano se abre al corazón” (Berger 2004, 26). Y si el lenguaje no puede ser menos alambicado o especialista es porque lo que busca Berger no es explicar ni exaltar sino *dar a ver* lo que en la vida social, incluidos los museos, nos saca del aislamiento vigorizando el lazo, la solidaridad, la compañía. En un mundo entrelazado como nunca pero por millones de soledades, el arte recobra su antigua magia, la de “la imagen que no es copia sino el resultado de un diálogo, pues la cosa pintada habla si nos paramos a escuchar” (Berger 2004, 38).

Desde artículos de prensa, novelas y ensayos, Alessandro Baricco viene *abriéndonos a la llegada de los bárbaros*. Tanto a lo que destruyen o pudren como a lo que crean, transforman, inventan. Y para ayudarnos a perderles el miedo, y ponernos a la escucha de lo que con ellos llega, se ha puesto a estudiar en serio las transformaciones que los bárbaros están produciendo en el vino, el fútbol, los libros, la música clásica, la internet, y hasta en la democracia. Y ello con una clara consigna: “Comprender en qué consiste la mutación que veo a mi alrededor no para explicar su origen sino para conseguir, aunque sea desde lejos, dibujarla” (Baricco 2008, 14). Y es en el campo de la música-arte, en la clásica, donde Baricco encontró las primeras claves de su indagación. Pues sucede, de una lado, que el crítico de música que hizo la reseña periodística de la primera presentación de la *Novena* sinfonía de Beethoven con él presente, el 7 de mayo de 1824, escribió a su propósito lo siguiente: “Elegancia, pureza y medida, que eran los principios de nuestro arte, se han ido rindiendo al nuevo estilo frívolo y afectado que estos tiempos, de talento superficial, han adoptado” (Baricco 2008, 21). Y de otro, en una revista francesa de farándula halló la respuesta a cómo se decidió el tiempo de duración de los CD grabados con música: fue la Philips la que decidió que la duración de los CD debía ser en la que cupiera entera la *Novena*! A partir de lo cual Baricco nos plantea que si en el tiempo en que vivió Beethoven su *Novena* hizo parte de aquellas obras y figuras que, para los eruditos, destruían el arte como matriz de la civilización, es muy posible que, andando el tiempo, lo que será tenido por el modelo del arte verdadero es lo que hoy se halla densamente imbricado en la barbarie contemporánea. Una barbarie de la que hace parte especialísima la mutación técnica que afecta a la música, a todas las músicas, pues los modos en que arte y técnica comunican son decididamente extraños y desconcertantes, hasta el punto de servirse mutuamente de enclaves de la misma transformación cultural. Esa transformación de la cultura sonora y musical frente a la que el genial Steiner (1992, 21) ha sentenciado: “el *rock* hace parte de un martilleo estridente, un estrépito interminable que, con su espacio envolvente, ataca la vieja autoridad del orden verbal”, fomentado la emoción y el gregarismo que socaban el silencioso aislamiento que la lectura requiere. Y hasta el formidable Kundera (1994, 247 y 249) busca el sentido del fin del siglo XX preguntándose: “En el aullido extático ¿quiere el siglo olvidarse de sí mismo? ¿Olvidar sus utopías sumidas en el horror? ¿Olvidar el arte? [...] La imagen acústica del éxtasis ha pasado a ser el decorado cotidiano de nuestro hastío. Y mientras se predica la severidad contra los pecados del pensamiento, se predica

el perdón para los crímenes cometidos en el éxtasis emotivo”. Con lo que creo podemos acoger la propuesta de Baricco según la cual los cambios en el arte no pueden ser comprendidos buscándole ubicación en nuestro viejo mapa, por más “moderno” que sea, sino tratando de dibujar algunos rasgos del mapa que ellos empiezan a dar forma. Pues el arte no anda haciéndose por “su lado” sino inmerso en los muy diversos y contradictorios lados y movimientos que deshacen y rehacen hoy la sociedad entera. Que es precisamente lo que los apocalípticos barruntan y llaman por enésima vez *fin de la civilización occidental*, o más apocalípticamente, si cabe, según el muy famoso politólogo Sartori (1997), la entrada en la era del *post-pensiero*, esto es, en una época descerebrada.

La pertinencia especialísima del pensamiento de Jacques Rancière reside en el rescate y puesta en primer plano de la *experiencia estética*, mediante un doble movimiento: el que articula la *estética* a las transformaciones de la sensibilidad con base en las cuales construye lo que denomina *régimen estético*; y el que reubica la *estética* en la base misma del estatuto democrático de la política. El punto de entrada a esa nueva manera de situar y entender las relaciones entre arte y política se halla en el título de un pequeño libro, *Le partage du sensible* (2000), que ha venido a entrelazar, como nunca antes, el horizonte de la filosofía política con el de la filosofía estética. La palabra *partage* [*partición o reparto*] contiene ya entera la contradicción que moviliza toda la propuesta: las íntimas y conflictivas relaciones entre el *compartir* y el *compartimentar*, entre el *distribuir* y el *demarcar*. Pero lo que se entrelaza y estalla también en ese libro es la posición de Rancière frente a la dimisión del pensamiento crítico –transformado en “pensamiento del duelo”– resultante de la mezcolanza entre *derro-tismo* político y *desastres* del arte.

La exigencia de fondo es, entonces, la de reelaborar el concepto de *estética*. En cuyo empeño Rancière acude a Grecia para encontrar la primera figura de una repartición de lo sensible, de un *régimen estético*. Entendido éste como “el sistema de formas de lo que se da a sentir” (Rancière 2000, 10): la repartición de lo que se puede ver, de lo que se puede decir, y en su base: del espacio a ocupar y del tiempo a tener. Estética significa ahí lo que atañe, *la forma de la experiencia de lo sensible*, sin que ella acarree el menor asomo de estetización, pues constituye la base y la apuesta de la política. Así lo demuestra el régimen estético *demarcado por el teatro y la escritura*, legitimando el control de la circulación de la palabra y la acción, los efectos de la palabra y

las posiciones de los cuerpos en el espacio común. De esa repartición se derivan dos formas de política: la que monopoliza tanto los signos de la escritura como los gestos del teatro y aquella otra en la que cabe el *demos*, el pueblo, con su “forma y su ritmo coreográfico”. Se trata de dos modelos antagónicos de *configuración* de la política desde la estética, esto es, desde las posiciones y movimientos de los cuerpos en el espacio y en el tiempo: el del *pueblo*, que da figura a lo común, “la comunidad que canta y baila su propia unidad” en los ritmos del coro, que son los del “cuerpo comunitario”, y el del *público*, que se configura en los simulacros escénicos y los signos gráficos. Según Platón debe, sin embargo, reconocérsele al teatro griego haber jugado de espacio común, emborronador de ambos modelos y ejercicios de estética/política, pues en ese espacio se entrecruzaban una actividad pública del *demos* con la catarsis del público y la exhibición de sus fantasmas.

De todo lo anterior infiere Rancière que el paso a la estética de las *prácticas artísticas* no puede hacernos olvidar que, por debajo y más allá de las estructuras sociales, las posiciones ideológicas de los artistas o los contenidos de las obras, yace la *estética*, base del *sentido de lo común*, en el que se emborronan los linderos del arte y la política. Y cuyo segundo hito se halla en la propuesta de “educación estética del hombre”, según Schiller, en la que la formación artística hace parte de la formación de hombres aptos para vivir en una comunidad política libre.

Esto es lo que le permite a Rancière redefinir el *régimen estético* de la modernidad a partir de, o sea mediante, la indagación de un nuevo *reparto de lo sensible*, en el que la demarcación no pasa por la posición de clase aristócrata y el conformismo político de Flaubert sino por la marca democrática inscrita en el texto, en la escritura de *Madame Bovary*, y que consiste en el rechazo a conferir a la literatura algún mensaje como consecuencia de que el único partido tomado sea el poético: “[...] la igualdad de todos los sujetos y la negación de la relación de necesidad entre un contenido y una forma” (Rancière 2000, 17). En eso consiste la indiferencia igualitaria que destruye todas las jerarquías heredadas del *paradigma estético de la representación*, que sobrevivió a buena parte del modernismo y que se aprecia especialmente hoy en la revolución antirrepresentativa de la pintura, y de las imágenes en general, en las que se viene a emborronar la “distinción” entre las obras de arte puro y las del arte aplicado, o *implicado* (Rubert de Ventós, 1974), como el amueblamiento urbano que puso en movimiento la Bauhaus, el *diseño* y el constructivismo.

Ese régimen estético es el que en el campo político se traduce democráticamente en un *demos-pueblo*, que “no es la población pero tampoco los pobres, sino la *gente cualquiera*, los que no cuentan. La política comienza con sujetos políticos nuevos, es decir, a los que no define ninguna particularidad sino que por el contrario son ellos los que definen el poder de cualquiera” (Rancière 2007, 11).

DOS EXPERIENCIAS COLOMBIANAS DE ESTÉTICA POLÍTICA

Invitado por la coordinación del Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo Medellín/2007, fui testigo de una experiencia estética radical: la colección de fotografías realizada por Libia Posada, expuestas en la sala donde se exhiben las pinturas de los y las personajes de la alta burguesía paísa, y no sólo expuestas sino confundidas con esas pinturas, puesto que las fotografías se hallaban enmarcadas en el mismo tipo de marcos que los “cuadros”. Y ¿por qué hablo de experiencia radical? Porque lo que esa *confusión* entre pintura y fotografía culminaba era la metáfora del trabajo médico/artístico de su creadora: la *Evidencia clínica*, que había puesto a desfilar por una calle de Medellín, y por otros lugares, a cincuenta mujeres de distintas edades, razas y oficios, con los rostros golpeados y amoratados... por efectos del maquillaje, otorgando así visibilidad a la más escondida y humillante de las violencias sociales que padecemos, la violencia doméstica. *Evidencia clínica II* fue el título de la doble reelaboración estética que implicó transformar los rostros de unas mujeres anónimas en fotografías y, travestidas de “cuadros”, entremezclarse con los rostros insignes de los hombres y mujeres que “labraron la Antioquia fecunda”. La misma tarde del día que vi esa exposición yo tenía una conferencia con los artistas invitados al Encuentro, y mi conferencia estuvo marcada a fuego por lo que acababa de vivir. Y ello hasta el punto de inventarme un nombre para el nuevo “realismo”, ya que éste no cabía ni en el realismo de la *perspectiva* renacentista que, con la pintura al óleo, se tornó *engaña ojo*, por su “efecto de realidad”, ni en el torpe “realismo socialista”, cuyo verdadero nombre ya había sido previsto por Lukács, y era el de “realismo contenidista”. Yo propuse llamarlo –sin mucha originalidad– el “realismo del puñetazo al ojo” del que mira, pues, después de verlo, al ojo del espectador también le salen moretones, también le duele por dentro, también tiene que adaptarse durante un tiempo para ver... lo que le rodea. Después supe que Libia Posada estaba allí y pude conocer en directo algunos avatares de una médica cirujana que

daba clases de historia del arte y llevaba años haciendo de su profesión el arte de darnos a ver la *envergadura política de la más despolitizada de las violencias en todas las clases, razas e ideologías: la violencia doméstica*.

Memoria decapitada se llama la investigación/instalación de Lucrecia Piedrahíta, cuya pregunta de fondo —¿de qué son actores protagónicos los desplazados?— es respondida con lo mismo que Arjun Appadurai ha llamado *imaginación social*: aquella con base en la cual sobrevive física y culturalmente un número cada día mayor de poblaciones y comunidades humanas en el mundo. Pues la imaginación ha dejado de ser propiedad exclusiva [y excluyente] de poetas y artistas para ser la matriz creativa con base en la cual los desarraigados y desposeídos reconstruyen su hábitat y su vida. De ahí que sólo una artista que investiga —y una investigadora que crea con todo tipo de materias y espíritus— podía contarlos y darnos a ver la capacidad de los desplazados para reinventar sus mundos de vida, esto es, el retejer sus memorias, rehacer sus sensibilidades campesinas en un entorno suburbano, reutilizar sus pocas pertenencias a la vez como objetos útiles y como recuerdos vitales y reconstruir sus “viejos” modos de habitar sus casas con los más diversos tipos de desechos modernos. De eso son protagonistas los desplazados en este país, de una creatividad, una osadía y una tenacidad sólo comparables con las de los artistas. De eso es que hablan —para quien sepa escuchar, claro— no sólo sus relatos verbalizados sino también los materiales y los objetos con lo que rehacen sus vidas, las modalidades de sus asentamientos-alojamientos, los diseños de sus casas, o los elaborados remiendos de sus ropas. *Artimañas*, arte-con-mañas, es la propuesta estética que permite a *La memoria decapitada* entretejer los más diversos materiales y lenguajes con los cuales hacer visible el rostro ausente de los desplazados, ausente por el borrado que de ese rostro operan tanto las cifras de la estadística como las pantallas de televisión. Y de esos materiales y lenguajes sólo quiero mencionar uno: las imágenes pintadas por los niños desplazados, en las que los gruesos trazos del color trenzan también historias, pero más del futuro que del pasado, componiendo íconos/jalones (y girones) de una memoria que habita ya el futuro, memoria reencarnada en esperanza e imaginación de vida nueva. Una nueva vida, nos dice L. Piedrahíta, no sólo para ellos, los golpeados hasta lo insoportable, sino también para nosotros, los que miramos creyéndonos que lo hacemos desde afuera, cuando a lo que esos relatos y esas imágenes nos enfrentan es al desafío de re-conocernos parte activa, o al menos reactiva, de esos mundos-de-vida del desplazado, y, por tanto, exigiéndonos tomar posición.

Algo cruza esas dos creaciones que me ha impedido ser mero espectador y me ha involucrado como testigo, y ha sido la manera como ambas, a su vez, atestiguan estéticamente todo lo que de emancipador hay en la desestabilización de las fronteras que siguen arbitraria y excluyentemente separando las profesiones, los saberes y los sentires, el centro de los bordes y las periferias, lo simbólico de lo tecnológico. Y la energía creativa que se libera cuando las visibilidades sociales, que encarnan memorias y utopías, se hibridan con las visualidades técnicas, posibilitando unas narrativas que puedan hacerse cargo de las turbulencias y velocidades, de las incertidumbres y los vértigos que cargan hoy la experiencia urbana de las mayorías de nuestras poblaciones. ☒

REFERENCIAS

1. Adorno, Theodor. 1980. *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
2. Adorno, Theodor y Max Horkheimer. 1971. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
3. Baricco, Alessandro. 2008. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
4. Baudrillard, Jean. 1991. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
5. Benjamin, Walter. 1969. *Essais sur Bertolt Brecht*. París: Maspero.
6. Benjamin, Walter. 1972. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
7. Berger, John. 1974. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
8. Berger, John. 1987. *Mirar*. Buenos Aires: Editorial de la Flor.
9. Berger, John. 2004. *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus.
10. Bourdieu, Pierre. 1971. Elementos de una teoría sociológica de la percepción estética. En *Sociología del arte*. VV.AA. Buenos Aires: Nueva Visión.
11. Chartron, Ghislaine. 1994. *Pour une nouvelle économie du savoir*. Rennes: Presse Universitaires de Rennes.
12. Cruces, Francisco. 2006. *Símbolos en la ciudad*. Madrid: UNED.

13. Echeverría, Javier. 1999. *Los señores de aire y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino.
14. Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. París: Gallimard.
15. Hopenhayn, Martin. 2004. *La juventud en Iberoamérica: tendencias y urgencias*. Santiago: CEPAL-OIJ.
16. Huyssen, Andrea. 1996. *Memorias do modernismo*. Río de Janeiro: Editora UFRJ.
17. Kundera, Milan. 1994. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets.
18. Landow, George. 1995. *Hipertexto*. Barcelona: Paidós.
19. Lechner, Norbert. 2000. Orden y memoria. En *Museo, memoria y nación*, comps. Gonzalo Sánchez y María Emma Wills, 65-83. Bogotá: PNUD-ICANH.
20. Manzini, Enzo. 1991. *Artefacts. Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*. París: CGP.
21. Negri, Toni y Michael Hardt. 2005. *Multitud. Guía y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Debate.
22. Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. París: La Fabrique.
23. Rancière, Jacques. 2007. *La democracia es el poder de cualquiera*. Madrid: Babelia - El País.
24. Renaud, Alain. 1990. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
25. Rubert de Ventós, Xavier. 1974. *La estética y sus herejías*. Barcelona: Anagrama.
26. Sartori, Giovanni. 1997. *Homo videns. Televisione e post-pensiero*. Roma: Laterza.
27. Steiner, George. 1992. *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*. Lisboa: Antropos.
28. Virilio, Paul. 1994. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
29. Virilio, Paul. 1993. *L'art du moteur*. París: Galilée.
30. Williams, Raymond. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.