

Imagen, reproducción, entorno

Topos discontinuos en una reflexión estético-política

Por María Eugenia Boito

meboito@yahoo.com.ar / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

SUMARIO:

Imagen, reproducción, entorno refieren a formas distintas de producción de significaciones desde lo visual. "Imagen" y "reproducción" o "copia" son expresiones registradas en el texto "La obra de arte..." (1936) de W. Benjamin; mientras que "entorno" remite a otro pensador de las imágenes -G. Debord- quien en "La sociedad del espectáculo" (1967) con la noción de "situación construida" plantea una conceptualización similar -pero invertida- de lo que aquí se va a considerar como "entorno".

Imagen, reproducción, entorno se disponen como topos discontinuos, expresiones que condensan momentos de redefinición y decidibilidad de las formas-contenidos de la experiencia, evidenciando una noción ampliada de lo estético: no reducido a lo "artístico", sino en el sentido planteado por T. Eagleton, como discurso del cuerpo, como lo que se percibe a través de las sensaciones.

En primer lugar se precisa la noción de estética, retomando fundamentalmente lecturas materialistas de la sensibilidad; luego se identifica el significado de las tres expresiones visuales referidas precisando algunas dimensiones de la transformación social de la experiencia y finalmente -como expresión sintomal de un tipo hegemónico de producción visual contemporánea- se realizan ejercicios analíticos sobre la técnica del video-mapping, que tuvo centralidad en la reciente conmemoración del Bicentenario en Argentina.

DESCRIPTORES:

Estética, Política, "Entorno", Imagen, Reproducción

SUMMARY:

Image, reproduction, environment refer to different forms of meanings production from the visual. "Image" and "reproduction" or "copy" are expressions registered in the text "The work of art ..." (1936) of W. Benjamin, while "environment" refers to another images thinker -G. Debord, who in "The Society of the Spectacle" (1967) with the notion of "constructed situation" poses a conceptualization similar-but-inverted contained herein will be considered as "environment".

Image, reproduction, environment are arranged as discontinuous places, as expressions condensing redefinition and decidability moments of forms-contained experience, showing an expanded notion of the aesthetic: not reduced to the "artistic", but in the sense proposed by T. Eagleton, as a discourse of the body, as perceived through the senses.

First explains the notion of aesthetics, picking fundamentally materialistic readings of sensitivity, then identifies the meaning of the three visual expressions relating pointing out some dimensions of experiences social transformation and finally -as a symptomatic expression of an hegemonic type of contemporary visual production- presents analytical exercises of the video-mapping technique, which was central in the recent Bicentenary's commemoration in Argentina.

DESCRIBERS:

Aesthetics, Politics, "Environment", Image, Reproduction

177



1- INTRODUCCIÓN

Imagen, reproducción, entorno son tres expresiones que refieren a formas distintas de producción de significaciones desde lo visual. "Imagen" y "reproducción" o "copia" son expresiones que se registran en el texto "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", escrito por W. Benjamin en 1936; mientras que "entorno" remite a otro pensador de las imágenes -G. Debord- quien en "La sociedad del espectáculo" de 1967, con la noción de "situación construida" plantea una conceptualización similar -pero invertida- de lo que aquí se va a considerar como "entorno": "Momento de la vida, construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos" (Debord, 1995: 167).

En estas reflexiones retomamos una serie de consideraciones a partir del cruce de tres campos teóricos y empíricos que organizan el lugar de lectura: la sociología de los cuerpos y las emociones, la reflexión sobre las transformaciones en los dispositivos tecnológicos y los estudios críticos de la ideología. Desde aquí consideramos que la regulación de las sensaciones y la organización de la soportabilidad y la deseabilidad social constituyen una dimensión - y no la menor- de la trama estética y política de la experiencia (Scribano, 2007a y 2007b). De este modo -como topos discontinuos- "imagen", "reproducción" y "entorno" refieren a puntos de inflexión en la experiencia social mediados por transformaciones en técnicas y dispositivos de producción de lo visual, que se traman con la regulación de las sensaciones que organizan estética y políticamente la percepción.

Lo anterior obliga a referir al subtítulo de este trabajo: los topos discontinuos que presentamos constituyen expresiones que condensan momentos de redefinición y decibilidad de las formas-contenidos de la experiencia, evidenciando una noción ampliada de lo que se piensa por estética. No reducido a lo artístico en sus distintas versiones, sino en el sentido plan-

teado por T. Eagleton (2006) en la recuperación que realiza de la etimología de la palabra: como discurso del cuerpo, como lo que se percibe a través de las sensaciones.

La estrategia expositiva del trabajo es la siguiente: en primer lugar precisamos la noción de estética sostenida, retomando fundamentalmente lecturas materialistas de la sensibilidad; luego identificamos y describimos el significado de las tres expresiones visuales referidas, precisando algunas dimensiones de la transformación social de la experiencia que evidencian y finalmente, a modo de expresión sintomal de un tipo hegemónico de producción visual contemporánea, realizamos algunos ejercicios analíticos sobre la técnica del video-mapping, que tuvo centralidad en la reciente conmemoración del Bicentenario en Argentina.

2- ESTÉTICA E IDEOLOGÍA

En "La Estética como ideología"¹, Terry Eagleton pretende ligar la reflexión sobre el cuerpo con el estado, los conflictos de clase y el modo de producción, a través de la categoría mediadora de lo estético. Esta operatoria requiere ser precisada. En el capítulo titulado Particularidades Libres, Eagleton retoma la consideración de A. Baumgarten sobre la estética (1750, *Aesthetica*):

"La distinción que impone inicialmente el término 'estético' a mediados del siglo XVIII no es la que diferencia entre arte y vida, sino la que existe entre lo material y lo inmaterial: entre las cosas y los pensamientos, las sensaciones y las ideas, lo ligado a nuestra vida productiva en oposición a aquello que lleva una oscura existencia en las zonas recónditas de la mente". (Eagleton, 2006: 65)

La estética nace como discurso de la corporalidad, como lo que se percibe a través de las sensaciones.

No remite entonces a las reducciones -o configuraciones- de lo estético al arte, en el sentido moderno o contemporáneo. No como arte sino como *aisthisis* griega: aquello que remite a la percepción y sensación humana, en contraste con el dominio más espiritualizado del pensamiento conceptual. Buck-Morss retoma a Eagleton:

"*Aisthittikos* es la palabra griega antigua para aquello que 'percibe a través de la sensación'. *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Tal como lo señala Terry Eagleton: 'La estética nace como discurso del cuerpo'. Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato: todo el *sensorium* corporal. Las terminales de todos esos sentidos -nariz, ojos, oídos, boca, algunas de las áreas más sensibles de la piel- están localizadas en la superficie del cuerpo, la frontera que media entre lo interior y lo exterior. Este aparato físico - cognitivo, con sus sensores cualitativamente autónomos y no intercambiables... constituye el 'frente externo' de la mente, que se topa con el mundo prelingüísticamente". (Buck-Morss, 2005: 173)

180

Desde este lugar de lectura la configuración de la experiencia es "estética" en el sentido etimológico, ya que refiere al cuerpo y a las sensaciones reguladas socialmente; trata por tanto -y siguiendo a Eagleton- de "los primeros impulsos de un materialismo primitivo, de esa larga rebelión del cuerpo que, desprovista de voz durante mucho tiempo, pasa a rebelarse contra la tiranía de lo teórico". (Eagleton, 2006: 65)

Retomando la obra de Eagleton referida, más adelante realiza una apreciación muy interesante de los pensadores que actualmente son considerados principalmente como "fundadores del discurso" o "maestros de la sospecha": Marx, Nietzsche y Freud. En una

época discursivista como la actual, la interpretación que realiza Eagleton es provocativa: Marx, Nietzsche y Freud son definidos como los pensadores "estéticos" más importantes de la era moderna, al disponer como objetos de reflexión al cuerpo en su materialidad: cuerpo del trabajo en Marx, cuerpo como poder en Nietzsche, cuerpo como deseo en Freud.

Marx, ya en los Manuscritos de Economía y Filosofía, dispone un lugar de fundamento basal a lo estético en el sentido antes referido: "La sensibilidad debe ser la base de toda ciencia. Solo cuando la ciencia arranca desde aquí bajo la doble forma de la conciencia sensible y la necesidad sensible -esto es, cuando la ciencia parte de la naturaleza- se trata de una ciencia real". (Marx en Eagleton, 2006: 267) Eagleton indica que el cuerpo como trabajo en Marx implica indagar el proceso de producción y de apropiación de energías físicas, metabólicas en las instancias de trabajo. Se trata de inquirir que ocurre con el cuerpo del trabajador en el oscuro taller de la producción; enfatizar el carácter material de la reflexión a partir de reconocer que la fuerza de trabajo es una resultante de las interacciones e intercambios de energías y fluidos que se ponen en acto en el marco de relaciones de producción específicas. En síntesis, el cuerpo como energía es una manera de realizar la afirmación que parte de indicar el lugar de lo sensible en el proceso de conocer científico antes referido.

Por su parte, y en el mismo sentido, Nietzsche muestra la materialidad corpórea en la que están tramados los signos de los lenguajes; lenguajes que producen un particular nivel de abstracción y olvido en la materialización del discurso científico, pero también en expresiones que remiten a la moralidad, en tanto lenguaje de signos para los afectos. Afirma Eagleton: "La genealogía desenmascara los vergonzantes orígenes de las nociones nobles, el carácter casual de sus funciones, arrojando luz sobre el oscuro taller donde se forja todo pensamiento". (Eagleton, 2006: 307)

En términos de Nietzsche:

"La filosofía dice 'abajo con el cuerpo', esa miserable *idee fixe* de los sentidos, infectada con todas las falta de la lógica existente, refutada, incluso imposible ¡aunque lo suficientemente insolente como para postularse como si fuera real!" (Nietzsche en Eagleton, 2006: 305)

Finalmente el cuerpo como deseo freudiano encuentra en la noción de impulso un concepto fronterizo entre cuerpo y mente, como conexión permanente e insistente entre fuerzas somáticas y representantes ideativos de esas pulsiones. Para este pensador, el arte en sentido restringido del término se resignifica en la ponderación que merece, ya que la dinámica y los mecanismos que configuran esta actividad se relacionan con los principios que organizan el proceso primario que conforma las diversas producciones de la actividad inconsciente. Afirma Eagleton:

"La vida humana es estética para Freud en la medida en que trata de sensaciones intensamente corporales y barrocas representaciones, de algo esencialmente significativo y simbólico, de algo que no es independiente de la imagen y la fantasía. El inconsciente trabaja utilizando un tipo de lógica 'estética', condensando y desplazando sus imágenes con el astuto oportunismo de un bricoleur artístico". (Eagleton, 2006: 335)

Marx, Nietzsche y Freud lo que hacen es instalar el cuerpo como objeto de reflexión y -desde la perspectiva que nos interesa- como lugar de operatoria, de arena de lucha y trama de inscripción de lo ideológico. Marx, Nietzsche y Freud como "estetas" es una afirmación provocativa, ya que el ejercicio que selectivamente ha hecho la tradición sobre sus obras, si no oculta, por lo menos dificulta interrogar sus legados

desde esta clave. Por lo dicho, parece extraño leer a Marx, a Nietzsche y a Freud como pensadores que están diciéndonos de alguna manera "lo más profundo es la piel", como afirmara Valéry, instalando al cuerpo que trabaja, al cuerpo que desea, al cuerpo como voluntad o poder, como objeto de indagación.

Eagleton parte de una noción amplia de lo estético -y por ende, de lo ideológico-; una noción que parte de lo que se percibe a través de la sensación como un lugar para pensar sobre maneras efectivas de regulación de nuestra sensibilidad (ideología) De nuevo podríamos decir, "lo más profundo es la piel". En esta dirección también se posiciona Buck-Morss; retomemos la definición de lo estético que venimos abordando y detengámonos en la cita de Valéry.

Fundamentalmente la cita es paradójica. "Lo más profundo es la piel" es la enigmática frase que retoma G. Deleuze en "Lógica del sentido" para indagar sobre los efectos de superficie: la piel es el órgano más extenso del cuerpo, pone en contacto pero a la vez es una frontera porosa; la paradoja de su profundidad se enfatiza en cuanto es "lo que está afuera" y sin embargo expresa y reacciona no sólo a estímulos externos sino a lo que íntimamente sentimos. La "paradoja" comienza a desvanecerse cuando pensamos su forma-contenido siguiendo la figura de la "Cinta de Moebio". Esta forma expresiva ilumina cierta dinámica de lo que queremos conocer: si disponemos "el adentro" y "el afuera" en íntima relación que los desdibuja, tenemos que romper con una concepción ingenuamente sensitiva, primariamente naturalista: "bueno, esto es un cuerpo". Por el contrario lo que justamente tenemos que empezar a mirar es cómo "el afuera" - mundo de objetos en proliferación espectacular, como rasgo central del capitalismo- se hace hueso; no está afuera, tiene que ver con cómo sentimos, con "el sentir de verdad" que tan clara y pornográficamente exponen los publicistas en el imperativo para consumir una gaseosa cola.

Lo anteriormente expuesto evidencia el íntimo vínculo entre estética/como Aisthisis-naturaleza sensible-cuerpo-percepción. Pero además instala la pertinencia de indagar en los modos socio-históricos de reconfiguración de la experiencia. Es en este sentido que S. Buck-Morss se detiene en el ensayo sobre la obra de arte y desarrolla la plasticidad de la configuración de la percepción sensorial a partir de la relación de apertura y penetración entre hombre-mundo. Precisa la autora:

"El sistema nervioso no está contenido dentro de los límites del cuerpo. El circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo ... En tanto fuente de estímulos y arena en la que tiene lugar la respuesta motora, el mundo exterior debe ser incluido si queremos completar el circuito sensorial". (2005: 182)

"El mundo" supone una convergencia de factores operantes en la modificación de la percepción: invenciones tecnológicas pero también cambios en los materiales utilizados en las construcciones, decisiones urbanísticas que transforman los movimientos de los habitantes en la ciudad, elementos que sólo utilizan algunas clases en el "interior" de sus viviendas. Dimensiones detalladas en su expresión característica por Benjamin en París, capital del siglo XIX²; pero también interrogadas en un texto dedicado al arte (estética en sentido restringido) como "La obra...". Señala Benjamin:

"Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y la manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente". (1994: 22)

La plasticidad y apertura al mundo del sistema nervioso van a caracterizar la dinámica de conformación social de la percepción, por lo cual se requiere un tipo de lectura atenta no solamente orientada al reconocimiento de la existencia de nuevas materialidades que modifican la experiencia, sino también al trazado de subjetivaciones expresivas de las tendencias de transformación en las relaciones sociales en curso, en particulares encuadres de espacio/tiempo. De este modo la dimensión de las sensaciones como espacio en tensión y conflictivo, objeto de regulación cotidiana en tanto instancia de estructuración de la experiencia social, encuentra una ponderación adecuada a través de abordajes que significan lo estético como humus socio-perceptivo en estados y procesos de conformación de la experiencia.³

Desde la perspectiva de este trabajo la reflexión de W. Benjamin se inscribe en esta dirección, tal como se expone en el próximo apartado al precisar diversas materializaciones de la imagen, sus transformaciones y la reorganización estética/política/ de la experiencia en la que se enmarcan.

3- A) IMAGEN Y REPRODUCCIÓN

En "La obra de arte..." Imagen y reproducción son dos expresiones que refieren a formas distintas de producción de significaciones desde lo visual: la primera se caracteriza por la unicidad y la singularidad; la segunda por la repetición, la replicabilidad. Imagen aparece asociada a la pintura como arte; pero también a imágenes de la percepción humana sobre la naturaleza, materializando desde el inicio una consideración ampliada de lo estético.

El punto de partida del texto es otra cita de P. Valéry que da cuenta de la profunda transformación del encuadre que organiza la experiencia estética, a partir de las modificaciones en materia, espacio y tiempo:

"Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde

hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte. Paul Valéry, *Pièces sur l'art* («La conquête de l'ubiquité»). (En Benjamin, 1994: 17)

Los cambios en materia, espacio y tiempo evidencian un estado de reconfiguración de la experiencia social, en la que se van a inscribir profundas modificaciones en las artes a partir de dispositivos tecnológicos como la fotografía y el cine; pero también las prácticas de las vanguardias estéticas de la época. «La obra de arte...» expone un instante particular de remodelación de la experiencia, que evidencia la impronta de tendencias transformadoras de la sociabilidad donde el carácter masivo va adquiriendo centralidad, al punto de conformarse en matriz, forma principal de estructuración de la percepción. La masa como matriz y la imagen como elemento material de la experiencia, expresan un tipo de configuración socio-perceptiva que -como humus "social"- hace posible el anclaje de tecnologías como la fotografía y el cine, que suponen y replican esas tendencias pre-existentes de mediatización y presentación visual reproductiva de las relaciones sociales.

En esa experiencia, las referidas tecnologías operan acercando "espacial y humanamente las cosas":

"Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción (...) 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. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la

estadística". (Benjamin, 1994: 25)

En la pintura la imagen tiene el carácter de unicidad, enmarcada en un tipo de disposición contemplativa por parte de quien observa la obra. Esta es una experiencia que se ha transformado en su trama más íntima; ya no encuentra materia, espacio y tiempo para esa presencia irrepetible en espacio cerrado, sino que con los nuevos dispositivos se potencia una experiencia masiva, donde las obras salen "al encuentro de su destinatario". (Benjamin, 1994: 21)

Cambia, se modifica -en un período de tiempo, pero mediante la operatoria y convergencia de heterogéneos materiales e invenciones- la dimensión matricial que conforma la experiencia; de allí también que estas transformaciones se materialicen en la experiencia estética en sentido restringido: la constitución misma del arte como esfera autónoma, los objetos "de arte" y las funciones culturales y de exhibición, el lugar y las facultades de los públicos.

Esta relación entre dispositivo tecnológico y sensibilidad en la que se establece y sitúa, aparece sintéticamente expresada y ejemplificada por Benjamin en una nota al pie entre el cine y el tráfico en una gran urbe:

"El cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan". (1994: 52, Nota al pie 24)

Si en la pintura, la relación con la imagen es fundamentalmente óptica, la pantalla supone una reorganización del esquema perceptivo que involucra de manera creciente un registro/interpelación táctil.

"De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido

una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque". (Benjamin, 1994: 51)

Lo que hemos señalado hasta aquí subraya que lo central de los cambios no es la reproducción técnica (la historia de la reproducción es larga dice Benjamin; comienza indicando en esa historización la acuñación de moneda: montaje de una extraña "obra de arte"⁴) y que lo propio de la imagen como reproducción o copia se instala en otra escena que no está reprimida ni oculta: dispositivos como la fotografía y el cine implican y expresan nuevos rasgos y potencialidades de la imagen en un reencuadre de la experiencia, que cada vez aparece asociada a interpelaciones táctiles de acercamiento masivo de la producción de obras y mensajes.

De allí que reconozca y exponga los reacomodamiento de haceres vinculados a lo visual: fotografía y pintura, cine y pintura, teatro y cine. Las posiciones profesionales del pintor y camarógrafo, repensados en las figuras metafóricas del mago y el cirujano, van señalando esta capacidad táctil de la imagen activada por la posibilidad técnica de la cámara. El cine presenta similitudes con un tipo de arte no fácilmente reconocido como tal: la arquitectura. El cine y la arquitectura, a diferencia de la pintura, están "en condiciones de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva". (Benjamin, 1994: 45)

El ensayo cierra con una referencia a la arquitectura, que sin embargo ya venía siendo tenida en cuenta durante el desarrollo del texto:

"La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructi-

vas". (Benjamin, 1994: 53)

Y más adelante:

"el arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al presentizarse es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística". (Benjamin, 1994: 54)

Dicha referencia a la arquitectura -que retomaremos en el cierre de estas reflexiones- da cuenta de una forma de recepción que encuentra similitudes con los dispositivos tecnológicos emergentes, que a la vez se inscriben en modificaciones de la sensibilidad en una matriz masiva en despliegue. Pero pasemos al otro topos aludido en este recorrido discontinuo: el entorno.

3. B- SOBRE LA CREACIÓN DE ENTORNOS VISUALES/TÁCTILES/ AUDITIVOS

En esta presentación de topos discontinuos con relación a las imágenes, la creación de entornos es la última parada. Entornos no en el sentido de la construcción situacionista sino como su envés, como su realización perversa, que además supone una transformación en la materia de la imagen: en el entorno, lo visual adquiere profundidad.

Pero antes de referir a esta noción, presento algunas consideraciones de G. Debord sobre las características de las relaciones sociales que interroga. En 1967, define a la formación social de su época como "sociedad del espectáculo" (Debord, 1995) desde una interpretación marxista vía Lukacs: se trata de una forma contemporánea de producción activa y persistente de la pasividad y la contemplación. Lo otro del espectáculo es la propuesta situacionista de creación/construcción de situaciones como producción de acontecimientos en primera persona y desde "más acá": las

sensaciones, el cuerpo y por fuera del espectáculo.⁵

Desde su perspectiva, Debord entiende por “imagen” lo que Benjamin denomina “copia o reproducción”. Así, el espectáculo opera con copias o reproducciones (las “imágenes” pueden ni siquiera haber existido como experiencia primera en cuanto a vivencias específicas) que configuran una especie de segunda naturaleza, donde cada vez existen menos posibilidades perceptivas de un tipo de experiencia diferencial a ésta.⁶

Retomemos algunas de las tesis de “La sociedad del espectáculo” para orientarnos hacia la construcción de la noción de entorno. “La sociedad del espectáculo” está conformada por 221 tesis aforísticas. Los títulos de los 9 capítulos en los que está estructurado el texto, pueden interpretarse como ejes de inteligibilidad que dan cuenta de las transformaciones de la experiencia: por ejemplo, “el acondicionamiento del territorio” “el tiempo espectacular”, ya que espacio y tiempo son dos dimensiones estructurantes de lo que se experiencia. Este objeto epistémicamente oscuro es el que se va modificando, modelando en términos del despliegue y predominio de la lógica espectacular. Por lo anterior es necesario que realicemos una aclaración: como afirma el autor, la sociedad del espectáculo es una forma particular que adquieren las sociedades cuando el capital llega a un punto tal de subordinación de la vida social que se vuelve imagen (tesis 34).⁷ La experiencia cambia a partir de esta visión del mundo (ideológica) que se ha materializado (tesis 5) incidiendo y potenciando procesos de separación (“el alfa y el omega del espectáculo es la separación”).⁸ De allí que la sociedad espectacular no es la sociedad de los medios;⁹ el desarrollo y diversificación de los mismos es sólo una manifestación superficial de un tipo de experiencia que se ha transformado y en la que estas tecnologías se inscriben.

Pero partamos de algunas tesis y nos orientemos a empezar a precisar el concepto referido. El capítulo 1

de la obra referida, titulado “La separación consumada” inicia con una cita de Feuerbach:

“Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es ‘sagrado’ para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado. Feuerbach, prefacio a la segunda edición de *La esencia del Cristianismo*”. (En Debord, 1995: 39)

Como veremos más adelante, es sumamente significativo que el autor refiera de diversa manera a las marcas y dinámicas de la experiencia religiosa, para dar cuenta de las vivencias asociadas al espectáculo. Capitalismo y religión han sido vinculados en las consideraciones de C. Marx (2002) sobre el fetichismo de la mercancía, indicando que ésta porta resabios teológicos y que es pertinente desplazarse hasta la “tenebrosa Edad Media” para interrogarla (en el apartado “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, en *El Capital*); también W. Benjamin en el escrito inconcluso de 1922 titulado “El capitalismo como religión” indaga al capitalismo como una forma de religiosidad que incluso ha fagocitado a la expresión cristiana. Retomando la cita de Feuerbach, una interpretación posible sobre la “sagrada ilusión” en nuestra experiencia presente refiere sintomalmente a que el mundo mediado tecnológicamente es cada vez es menos un “afuera”, aproximándose a los sujetos hasta volverse cuerpo. Para decirlo claramente: las imágenes espectaculares tienen materialidad en tanto resultantes/tendencias de relaciones sociales que no operan “ante nuestros ojos”, sino que van constituyendo nuestra experiencia sensorial, corporal. En nuestro presente la “sagrada ilusión” que modela y

moldea nuestra experiencia es que el espectáculo no sólo no es un conjunto de imágenes, no sólo no es una relación social mediatizada como imagen, (tal como exponía Debord en la tesis cuatro) sino que es la construcción de entornos cada vez más “personales” (“cada persona es un mundo”, dice el imperativo publicitario de Personal, interpelando a la compra) donde la tecnología pegada al cuerpo cierra la percepción en ese marco de lo sensible. Se trata de una nueva forma de la separación consumada, pegada al cuerpo.

De esta manera, podemos ir anticipando una primera definición a la noción de entorno: éste expresa un punto de inflexión y de modificación en el despliegue de la sociedad espectacular en el cual -parafraseando a Benjamin- tecnologías cada vez más portátiles y personales “salen al encuentro” de los consumidores/clientes, pegándose, adhiriéndose a los cuerpos y desde ese lugar enmarcando experiencias de lo sensible. De esta manera, retorna la paradójica expresión de Valéry, indicando que “lo más profundo es la piel”. En este tiempo del espectáculo la noción de entorno permite dar cuenta de una transformación en lo espectacular, que se manifiesta en una redefinición en la jerarquización e interacción entre los sentidos. Para ser precisos: perseguidos por las tecnologías que se pegan a nuestro cuerpo, vamos vivenciando un tipo de entorno -asistidos tecnológicamente- en el cual penetramos o más bien somos ingresados; como entorno supone profundidad no sólo el sentido de la vista es convocado (como en el primer tiempo de la sociedad espectacular) sino también el tacto (pensemos en las computadoras y los celulares) y los demás sentidos en la medida en que se pueda operar sobre ellos para tramar un ambiente /entorno/ como marco de lo sensible (más cotidianamente, recordemos los imperativos publicitarios de “hacer de nuestra casa un hogar”, con Glade sensations).

Por lo que hemos expuesto hasta aquí, podemos sostener que la noción de entorno hace posible iden-

tificar la realización per-versa e in-versa de la idea debordiana expresada en “la construcción de situaciones”: in-versa porque no se trata de una elección de una situación hecha en primera persona, sino de haber sido “elegido” como consumidor en un mundo de objetos en proliferación; per-versa porque ya no se realiza como fantasía sino como su envés: goce de entorno producido desde mundo de espectáculos armado desde la selección que hacen los objetos, sostenido en la creencia-vivencia “personal” de haber sino nosotros los que elegimos.

Pero hasta aquí es necesario hagamos una aclaración: la idea de entorno supone cierto stock tecnológico, pero indica fundamentalmente una forma matriz de experiencia en la que las tecnologías se instalan: en este sentido, la construcción de entorno no se agota en el espacio del mundo virtual ni en el terreno de las tecnologías, sino que las tendencias dominantes socio-económicas y urbanísticas en formaciones sociales contemporáneas se orientan a producir particulares “construcciones de situaciones” en el mundo social. En este punto, nuevamente Benjamin indica la temporalidad diferencial entre las modificaciones en las formas de sociabilidad y la creación e instalación de dispositivos tecnológicos. Retomando sus expresiones: decisiones y modificaciones en el urbanismo como modificación de las interacciones entre las clases son instancias de reconfiguración de la experiencia, sobre la que se pueden instanciar dispositivos tecnológicos que suponen y potencian esa sensibilidad. Es decir, la separación espectacular se constituye en escenarios mediáticos y urbanos. La crítica debordiana está precedida por las reflexiones benjaminianas que indican el vínculo entre arquitectura, estética y política, expuesto en el apartado “Hausmann o las barricadas”, en “París, capital del siglo XIX”. Por su parte, afirma Debord:

“Si todas las fuerzas técnicas de la economía capi-

talista deben ser comprendidas como operantes de separaciones, en el caso del urbanismo se trata del equipamiento de su base general, del tratamiento del suelo que conviene a su despliegue; de la técnica misma de la separación". (1995: Tesis 171)

Esta consideración ampliada de "entorno" aparece en la tesis 152, en tanto "tendencia" que empieza a desarrollarse en los '60:

"En su sector más avanzado, el capitalismo concentrado se orienta hacia la venta de bloques de tiempo 'totalmente equipados', cada uno de los cuales constituye una sola mercancía unificada que ha integrado cierto número de mercancías diversas. Es así como puede aparecer en la economía en expansión de los 'servicios' y entretenimientos la fórmula de pago calculado 'todo incluido' para el hábitat espectacular, los seudodesplazamientos colectivos de las vacaciones, el abono al consumo cultural y la venta de la sociabilidad misma en 'conversaciones apasionantes' y 'encuentros de personalidades'. Esta clase de mercancía espectacular, que evidentemente no puede tener curso más que en función de la penuria acrecentada de las realidades correspondientes, figura con la misma evidencia entre los artículos-piloto de la modernización de las ventas al ser pagable a crédito". (1995: Tesis 152)

Sin embargo, hay pensadores que cuestionan la pertinencia de la noción de espectáculo para dar cuenta de la experiencia socio-perceptiva contemporánea. Regis Debray por ejemplo, anuncia la emergencia del "post-espectáculo", en función de cambios vinculados al desarrollo de las tecnologías de información que implican una re-estructuración de la experiencia: "con la videósfera vislumbramos el fin de la 'sociedad del espectáculo'. Si hay una catástrofe, ella estará allí. Estábamos delante de la imagen y ahora estamos en lo visual". (Debray, 1994: 235). Para este autor, una revolución "técnica y moral" marca el inicio

de la "videósfera"; 1968 es el año de esta revolución que clausura a la vez y en el mismo acto a la llamada sociedad espectacular. Cambios tecnológicos como la extensión masiva de la televisión a color primero y el desarrollo informático después, reestructuran las condiciones materiales que encuadran y organizan la percepción: el espacio y el tiempo. Así, por ejemplo, la posibilidad tecnológica de retransmisión inmediata y visibilidad instantánea marcan el fin de las distancias espacio/temporales y los desarrollos informáticos permiten construir mundos virtuales.

Sin desconocer estas transformaciones, nos podemos preguntar: las mutaciones técnicas referidas por Debray y el impacto en la percepción: ¿plantean un desplazamiento y una ubicación más allá del espectáculo -tal como lo indica el prefijo "post"- o más bien pueden ser pensadas como re-configuraciones de la sociabilidad espectacular? Mantener el lugar teórico/político del espectáculo en la reflexión, ¿no permite acaso identificar novedosos procesos de abstracción y el olvido del mundo, propios de la re-arquitectónica del espectáculo, hasta llegar a una especie de "construcción de situaciones" no sólo en el espacio de lo virtual sino en los escenarios socio-urbanos de los que somos parte?

En nuestro presente, esta tendencia adquiere una nueva dinámica a partir de la construcción de entornos que operan a partir de abstracciones y olvidos entre "mundos" (de clase) coexistentes en el mismo espacio social; por ejemplo, en esas fuerzas de segregación socio-urbana que reorganizan arquitectónica y económicamente la desigualdad de los espacios de clase; así se van conformando experiencias de habitar en entornos clausurados (de clase). La idea de "embellecimiento estratégico" de Benjamin (1999) se re-edita en nuestras sociedades, volviendo a instalar inéditas maneras de tramitar estética y política. Como decíamos antes, Benjamin había anticipado la centralidad de la arquitectura como forma de regular estética y

políticamente el vínculo entre cuerpos y lugares. Es lo que abordaremos en el próximo apartado, a modo de cierre provisorio mediante un ejercicio de pensar en imágenes/entornos actuales.

4- ARQUITECTURA, ESPECTÁCULO Y ENTORNO

Arquitectura, espectáculo y entorno. Una expresión sintomal de estas vinculaciones se visualizó durante los festejos del Bicentenario argentino. La mercancía-vedette fue la técnica y concretamente la técnica del video-mapping. Esta consiste en proyectar imágenes sobre superficies reales para conseguir efectos de movimiento o 3D, a las que se agregan efectos sonoros. La misma técnica fue utilizada por la gestión de Macri, jefe de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en la reapertura del teatro Colón, por el gobierno nacional en la conmemoración oficial por los doscientos años del primer gobierno patrio, y en la ciudad de Córdoba, en el marco de los anticipados festejos ("400 días antes de los 400 años") por los 400 años de la creación de la Universidad Nacional de Córdoba (el aniversario se cumplirá en 2013, pero ya se iniciaron los festejos). Si nos centramos en estas expresiones: ¿desde qué interrogantes inteligir esta forma de trabajar con universos visuales? ¿Queda habilitada una lectura orientada simplemente a reconocer los contenidos diferentes que se "resuelven" visualmente en cada caso específico?, ¿o a enfatizar por el contrario lo que implica como forma el uso de la misma técnica? Quizás lo más interesante sea en un sentido sacar el foco de la reflexión sobre técnica y tendencia involucradas en estas puestas en escena, y reconocer un poco más allá lo que adquiere funcionalidades de pantalla: el cabildo, el teatro y en el caso de Córdoba, el Pabellón Argentina. Cabildo, teatro y edificio universitario se disponen como superficies para proyectar imágenes y sonidos orientados a la configuración de entornos. Arquitectura simbólicamente tramada que deviene lugar de proyección de

expresiones visuales, acompañadas de sonidos en los diversos actos conmemorativos.

También desplazando la atención hacia el vínculo más íntimo entre técnica y tendencia, se pueden señalar algunas características de la propiedad y del quehacer de una de las empresas encargadas de estas "puestas": Seeper. Según la página web institucional, Seeper se define como una empresa de arte interactivo y tecnología colectiva. Se trata de una empresa inglesa, que opera desde 1998. Según la información que figura en la misma página, el objetivo que persiguen es producir experiencias multisensoriales y memorias. Entre sus clientes figuran: Reebok, Playstation 3, Sony, 50 cent, NFL, Nike, Warp, 42sbs, Unilever, Eter, RBK, Jayz, entre otros.¹⁰

¿Cómo leer esta forma de la expresividad social seleccionada y puesta en acto por diferentes fuerzas partidarias y niveles de la estructura pública de gobierno? ¿Qué "dicen" estos recursos expresivos, tanto la elección de los mismos como su operatoria? ¿Qué indican en términos de síntoma (como fuerzas en acción que traman su expresividad), mensaje (que dicen de las tensiones que los constituyen a las audiencias-públicos que los observan) y ausencia (cuáles son las condiciones de no visibilidad-no discursividad que hacen posible la puesta en escena de un espectáculo de imágenes sobre ciertas materialidades históricas-arquitectónicas vueltas pantalla)?¹¹

Dice Paula Sibilia: "En esta cultura de las apariencias, del espectáculo y de la visibilidad, ya no parece haber motivos para zambullirse en busca de los sentidos abismales perdidos dentro de sí mismo" (2007: 130); en la creación de entorno referida, lo visual no sale sólo al encuentro del destinatario como la obra de arte vuelta reproducción o copia estudiada por Benjamin, sino que los dispositivos tecnológicos operan realizando una convergencia de las miradas e instalando una especie de mónada de sensaciones clausurada, aunque amplificada y replicada de mane-

ra masiva. No se trata de zambullirse al interior sino dejarse llevar y ser parte del entorno producido. La cultura celebratoria en común se impone desde fuera, y encuentra trazas y moldes en formas de experiencia previa en las que instalarse y activar su dinámica. La foto central del Bicentenario son dos millones de personas. Pero desde nuestra perspectiva no se trata ya -en términos benjaminianos- de la humanidad vuelta espectáculo de los dioses, como con Homero, sino de la expresión de un nuevo tipo de experiencia de participación en la vida social, donde se instalan estados de sentir en los cuales estamos "juntos por un instante" como entorno espectacular, que "no deja afuera". Hay lugar para las diversas posiciones: estando allí, mirando a través de la pantalla.¹²

Como ausencia las materialidades históricas-arquitectónicas vueltas pantalla, aparecen como monumentos enmudecidos que parecen no contar como "imagen" /en sentido restringido, con unicidad/ en un tiempo de lo visual vuelto estimulación fugaz de copias; como mensaje, aparece una sucesión de reproducciones sin voz en off que ancle su sentido, que aunque remitan a próceres y épicas, pretenden disparar la misma fascinación escópica para un ojo caníbal acostumbrado a la golosina publicitaria.¹³ Como síntoma, como fuerzas en tensión, se trata de un acto monumental de efemérides... efímeras, nacido con el riesgo y la deriva de la confusión de la intensidad de las sensaciones en un instante, como envoltura o cápsula que así como conmociona al cuerpo interpelado y sobre-estimulado, construye su inmediato olvido. Nuevamente una cita de Benjamin sobre el cine, en "La obra de arte...":

"Y cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: 'Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas

las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelotonan, para entrar, ante nuestras puertas' nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general." (1994: 23)

En la conmemoración de nuestro Bicentenario ya tuvimos nuestro San Martín (protagonizado por Rodrigo de la Serna "San Martín, el cruce de los Andes, Argentina, 2010"), y se está filmando una película sobre N. Kirchner que expresa algunos rasgos y dinámicas de la experiencia contemporánea: una película que hace un ya maduro director del nuevo cine social de los '90 (Caetano), con el material que envía "la gente" a una dirección de la Web: imágenes /más precisamente, fotos, filmaciones/ de "Mi encuentro con Néstor". Desde enero de 2012, Caetano abandonó la dirección, que pasó a manos de Paula de Luque, directora del filme "Juan y Eva".

De nuevo Benjamin:

"Los noticiarios, por ejemplo, abren para todos la perspectiva de ascender de transeúntes a comparas en la pantalla. De este modo puede en ciertos casos hasta verse incluido en una obra de arte -recordemos Tres canciones sobre Lenin de Wertoff o Borinage de Ivens. Cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje" (1994: 40).

Podemos agregar: Ser parte de la conmemoración como público, que está y que toma "imágenes": fotos, filmaciones. Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo. Podemos agregar: lo que le importa es que sea parte del entorno, que esté ante los múltiples y convergentes mecanismos de iluminación-registro y se ilumine, se registre a sí mismo y registre el entorno. A. Scribano, reflexionando sobre las tecnologías y la relación con la memoria, afirma:

189

“Las tecnologías para ocluir, obturar, producir y celebrar el recuerdo son los fundamentos sin fundamento de las posibilidades de construir memorias. La espacialidad, temporalidad y vivencialidad de los recuerdos son la antesala de la memoria. La ‘administración racional’ de la experiencia actual construye artefactos que se hacen cuerpo mediante el uso de la violencia simbólica (sensu Bourdieu), desde los cuales las impresiones y las percepciones per-forman los recuerdos. Las prácticas ideológicas que enhebran los recuerdos en formas de vivencialidades y sensibilidades sociales disponen de las redes narrativas de las memorias. En este contexto los sujetos se transforman en verdaderos museos vivientes de un pasado para celebrar el triunfo de los fantasmas y espectacularizar las fantasías del presente”. (Scribano, en Scribano y Boito 2010: 252)

En el último topos del recorrido, hemos querido mostrar que en la construcción de un entorno celebratorio hay tendencias que portan como riesgo que los sujetos se transforman en verdaderos museos vivientes de un pasado para celebrar el triunfo de los fantasmas y espectacularizar las fantasías del presente. Efemérides-efímeras que no sólo actúan retroactivamente borrando por luminosidad, sino en el presente, confluyendo en una forma intensamente anestésica /por sobreestimulación/ de operatoria política sobre lo sensible. En este marco donde una imagen ya no es monumento sino que lo que se construye políticamente es una arquitectura monumental y descartable como entorno que actúa en la regulación de las sensaciones a escala masiva y a la vez personal, una y otra vez, mediante sumatoria y convergencia de lógicas y dispositivos, hemos querido expresar un mínimo gesto orientado a sacudir nuestra piel. Porque al decir de Paul Valéry: “Lo más profundo es la piel”.

190

NOTAS

1. Es la lectura que sigue Susan Buck-Morss, estudiosa de la obra de W. Benjamin en el ensayo que escribe sobre “La obra de arte...”, denominado “Estética y anestésica: una reconsideración sobre el ensayo de la obra de arte”, en Buck-Morss, Susan (2005).
2. Fourier o los pasajes; Daguerre o los panoramas; Grandville o las exposiciones universales; Luis Felipe o el interior; Baudelaire o las calles de París; Haussmann o las barricadas, en “París, capital del siglo XIX” (en Benjamin, W. 1999).
3. En esta dirección se puede reconocer por ejemplo la noción de “estructuras de sentimiento” de R. Williams (2000), con quien se formó Eagleton durante los 60-70.
4. “La reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa”. (Benjamin, 1994: 18-19)
5. En “Comentarios sobre la sociedad del espectáculo” (escrito en 1988) Debord mantiene la utilización de esta noción para caracterizar las formaciones sociales de su época; sin embargo -y en comparación a lo señalado en “La sociedad del espectáculo” (1967)- se evidencia una ponderación creciente sobre el papel jugado por los medios masivos de difusión (fundamentalmente audiovisuales) en el mantenimiento y despliegue de la sociedad espectacular. El autor plantea la existencia de un nuevo tiempo y la constitución de otra forma de lo espectacular, que modifica (subsumiendo) las anteriores configuraciones expresivas: “lo espectacular integrado” es la manifestación del espectáculo en el tiempo de su expansión (y de las relaciones capitalistas) a escala planetaria: En este momento, el espectáculo “brota espontáneamente”, es una “fuerza operante” que tiene “unidad” y “articulación”;

expone "direcciones" y se "desplaza" siguiendo "líneas de operaciones" y "comunica(ndo) órdenes". (Debord, 1999: 14-18) El autor aborda esta formación social sincrónica y diacrónicamente; desde el primer lugar de lectura identifica los rasgos definitorios de "lo espectacular integrado"; desde el segundo, detalla las transformaciones generacionales en los esquemas de percepción, ya que "...la dominación espectacular ha logrado criar una generación sometida a sus leyes" (Debord, 1999: 19).

6. El sentido de "imagen" en el planteo de Debord -a diferencia de Benjamin- queda explicitado en la siguiente cita: "La imagen construida y elegida por otro se ha convertido en la principal relación del individuo con el mundo que antes contemplaba por sí mismo, desde cualquier lugar donde pudiera ir, entonces, se sabe, obviamente, que la imagen lo aguanta todo, ya que dentro de una misma imagen se puede yuxtaponer lo que sea sin contradicción alguna. La corriente de imágenes lo arrastra todo consigo, y también ese resumen simplificado del mundo sensible lo gobierna otro a su antojo; otro decide a dónde irá esa corriente y elige el ritmo de lo que se habrá de manifestar, como una perpetua sorpresa arbitraria, sin dejar tiempo alguno para la reflexión, y con entera independencia de lo que el espectador pueda comprender o de lo que pueda pensar acerca de ello. En esa experiencia concreta de la sumisión permanente se halla la raíz psicológica de la adhesión tan general a lo que hay, hasta el punto de atribuirle ipso facto un valor suficiente". (Debord, 1999: 40)

7. "El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen". (Debord, 1995: Tesis 34)

8. "El urbanismo es la realización moderna de la tarea ininterrumpida que salvaguarda el poder de clase: el mantenimiento de la atomización de los trabajadores que las condiciones urbanas de producción habían reagrupado peligrosamente. La lucha constante que ha debido sostenerse contra todos los aspectos de esta posibilidad de reunirse encuentra en el urbanismo su campo privilegiado. El esfuerzo de todos los poderes establecidos después de las experiencias de la Revolución francesa para acrecentar los medios de mantener el orden en la calle culminará finalmente en la supresión de la calle. 'Con los medios de comunicación de masas que eliminan las grandes distancias el aislamiento de la población ha demostrado ser un modo de control mucho más eficaz', constata Lewis Mumford en *La ciudad a través de la historia*. Pero el movimiento general del aislamiento que es la realidad

el urbanismo debe también contener una reintegración controlada de los trabajadores según las necesidades planificables de la producción y el consumo. La integración en el sistema debe recuperar a los individuos en tanto que individuos aislados en conjunto: tanto las fábricas como las casas de cultura, los pueblos de veraneo como 'las grandes urbanizaciones' están especialmente organizados para los fines de esta pseudo-colectividad que acompaña también al individuo aislado en la célula familiar: el empleo generalizado de receptores del mensaje espectacular hace que su aislamiento se encuentre poblado de imágenes dominantes, imágenes que solamente por este aislamiento adquieren su pleno poder". (Debord, 1995: Tesis 172)

9. G. Marcus en *Rastros de carmín* precisa como está conformada un tipo de sociedad espectacular: "...anuncios, entretenimiento, tráfico, rascacielos, campañas políticas, grandes almacenes, acontecimientos deportivos, telediaris, giras artísticas, guerras extranjeras, lanzamientos espaciales, componían el mundo moderno, un mundo en el que toda la comunicación fluía en un sentido..." (Marcus, 1999: 110).

10. El sentido de las notas que agregamos a continuación pretende operar en términos de "montaje" y está orientado a potenciar otras asociaciones que permitan identificar algunas dimensiones del complejo proceso de configuración de entornos que ocurre ante nuestros ojos. La conmemoración de los 200 años, tuvo un lugar protagónico "Fuerza Bruta". Los antecedentes se remontan a la "Organización Negra", que nace en 1984, fundado por un grupo de estudiantes de Arte Dramático del conservatorio nacional en la Argentina; su concepto fundamental de trabajo se puede sintetizar en la siguiente expresión: estimular al espectador a partir de acciones directas (el actor en relación con el espacio y el espectador). A partir de estas acciones y de su continuidad durante los primeros años de la apertura democrática, en la década del 90 surge "De la Guarda" en Capital Federal (1993). "De la Guarda" reúne y hace converger en sus "puestas": música, danza, acrobacia y andinismo. Durante los preparativos de los festejos del Bicentenario, Diqui James -coordinador de Fuerza Bruta- dijo en el programa televisivo "6, 7, 8": "Teníamos un show en Nueva York, en México y elegimos venir acá..." Pero además, desde julio a diciembre de 2011, Fuerza Bruta o Fuerzabruta se presentó en Tecnópolis, haciendo espectáculos diarios. La asociación con las Exposiciones

Universales referidas por Benjamin (1999) en "París, capital del siglo XIX" quizás nos permita pensar que si allí estaban los obreros por primera vez como clientes, si allí los enviaban los dueños de las empresas industriales de la época, ¿qué disposición o posición de sujeto podemos delinear en el insistente transitar de estudiantes de escuelas públicas en ese escenario que particularmente porta rasgos y dinámicas de entorno?, ¿y qué relaciones o asociaciones podemos intuir con el Programa Nacional Conectar Igualdad, que consiste fundamentalmente en entregar a cada estudiante una net-book? A este tema, me he referido junto a Cecilia Michelazzo en el trabajo: "Artefactos, fantasías y entornos: Una lectura sobre las tecnologías en el espacio doméstico". (Boito y Michelazzo, 2011)

11. Para profundizar en estas distinciones para pensar la expresividad social (ausencia, síntoma y mensaje) ver Scribano, A. (2002). Sobre mi trabajo sobre el tema de la expresividad social, ver Boito en Scribano (2007).

12. Algunos fragmentos de notas sobre el tema en los diarios:

"Lo más esperado del día en los festejos por el Bicentenario Patrio fue Fuerzabruta, un espectáculo de vanguardia que, con 2500 actores, acróbatas y músicos, recorrió las calles del centro de la ciudad escenificando los principales capítulos de la Independencia argentina. Desfilaron por el Paseo del Bicentenario 19 carrozas que representaron diferentes momentos de la historia argentina, desde los aborígenes hasta el corralito. La caravana empezó en Plaza de Mayo y avanzó por Diagonal Norte hacia la 9 de Julio. Desde allí llegó a la avenida Independencia. Entre las escenas se vieron un homenaje al tango, una representación de la Independencia con una acróbata volando por el aire, la llegada de los inmigrantes, con un enorme barco repleto de artistas, los golpes militares, con una impactante quema de la Constitución Nacional y los símbolos de la Justicia. Otras escenas fueron las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, la crisis de 2001, el peronismo y las primeras manifestaciones obreras, el avance de la industria, con un gran despliegue de las primeras heladeras y los primeros autos, la guerra de Malvinas, con un impactante cuadro de cruces, en representación de los caídos en combate. Los actores convocados para el espectáculo fueron 2000; los técnicos, gente de producción y asistentes, 400. La dirección general estuvo a cargo de Diqui James, el creador de la compañía Fuerzabruta". ("Fuerzabruta ofreció

un show espectacular en la 9 de julio", en la página web de TN, publicado el 25/05/2010, consultado en junio de 2012. <http://tn.com.ar/show/basicas/00035879/fuerzabruta-ofrecio-un-show/basicas-espectacular-en-la-9-de-julio>.) Ver también "Con el espíritu del Bicentenario", Facundo García, en Página 12, publicado el 18/02/2011, consultado en junio 2012. <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-162619-2011-02-18.html>.

13. "Los muros del Cabildo habían sido cubiertos con unos paneles que optimizaban las condiciones para el video mapping, una técnica especialmente adecuada para ese tipo de eventos. De golpe, la construcción se convirtió de borde a borde en un antiguo mapa del Río de la Plata, en el que se desarrollaba la lucha contra los invasores ingleses y más tarde contra los españoles. Las alusiones a la gesta que comenzó en 1810 encendieron los aplausos, y la palabra revolución –tan vituperada– ocupó un espacio privilegiado en la escena. A esa ovación siguió el silencio ante los retratos de algunos representantes de la generación del '80. Ahí, delineadas sobre el frente, estaban la elegancia y las "campañas del desierto", los sirvientes de a montones y la pretendida "identidad europea" de la perla austral. El primer centenario siguió en esa tónica, con hombres y mujeres de alta alcurnia ocupando –por obra de los proyectores– las ventanas del Cabildo, en tanto que una música simpática iba virando hacia las disonancias. Evidentemente, no todo andaba bien en aquel "granero del mundo". Y luego el voto universal, y sobre el puchito Hipólito Yrigoyen, que como ocurriría minutos después con Alfonsín, recibió un homenaje respetuoso. Ver cómo la reacción ante el golpe de 1930 era unánime llenaba de esperanza a quien se hubiera despertado sensible. Pero el ritmo de la jornada no dio treguas. Más que una recorrida narrativa, lo del Cabildo fue una sucesión de símbolos que resumían sentidos. Desde el fondo, como si viniera del Río de la Plata, brotó un cantito que hizo girar la cabeza a unos cuantos de los que estaban adelante. "Pe-rón/Pe-rón/Pe-rón", voceaba la ola sonora. La consigna se extendió igual que un impulso eléctrico, y un collage que combinaba a Evita con palabras como 'bienestar' e 'YPF' quedó congelado por varios segundos en la fachada, para dar paso a postales del bombardeo del '55. La sucesión de las décadas sonaba así, aplausos y silbatinas, con silencios de dolor entre ambas. En ese aspecto, lo de ayer en la plaza fue más abierto e 'interactivo' que lo que se vio en el Colón. No hubo, por ejemplo, voces en off que intentaran cerrar las interpretaciones. Los '70, con

su sucesión de figuras muertas y desaparecidas, elevaron todavía más la intensidad de sentimientos. Podrá decirse lo que se quiera del oficialismo, pero es difícil negar que haber ubicado los retratos del padre Mujica y de Rodolfo Walsh en medio del Cabildo, a la altura de los próceres, es una apuesta legible en clave progresista. El retrato del último golpe militar fue a fuego y sangre, y la respuesta de los presentes no se hizo esperar. Tras el ya clásico 'Madres de la plaza/el pueblo las abraza' vinieron los insultos más creativos de la velada, dirigidos a Videla, Massera y Agosti. Acaso por eso fue que el surgimiento de Raúl Alfonsín en los muros trajo algo de aire antes de que le llegara el turno al menemato y al coletazo neoliberal de De la Rúa. Llegado este punto, llamó la atención que no se hiciera hincapié en las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001. Aquellos días –que como cualquiera que participa en movimientos sociales sabe, se mantienen en la memoria del pueblo– parecieron licuarse en la interpretación de los dos siglos de Independencia. Más que una sucesión de figuras individuales, la caracterización de la etapa democrática estuvo signada por la multiplicidad de protagonistas. Néstor Kirchner y Cristina Fernández se mezclaron con otros muchos retazos visuales ocupados por presidentes de la región. Poco después, el tapiz se hizo más complejo, y las caras ya no podían distinguirse. No habían perdido su contorno individual y a la vez formaban parte de una figura más amplia, metáfora de una democracia y un continente más plural. ('Todossomostodos' en un instante) (Las negritas son nuestras) Nota de Nora Veiras, "Una fiesta con el pueblo en la calle" en Página 12. Publicado 26/05/2010, consultado en junio 2012. <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-146378-2010-05-26.html>

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1994) "La obra de arte en la época de la reproducción técnica", en Discursos Interrumpidos. Barcelona: Planeta Agostini.
- Benjamin, W. (1999) Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Madrid: Taurus.
- Boito, M. E. (2007) La dimensión política de la expresividad social. Primeras reflexiones sobre los recursos expresivos en acciones de protesta., en Scribano A. (comp) Mapeando interiores. Cuerpo, Conflicto y Sensaciones. Pp. 143- 169, Córdoba: Jorge Sarmiento Editor.
- Boito, M. E. y Michelazzo, C. (2011), Artefactos, fantasías y entornos: Una lectura sobre las tecnologías en el espacio doméstico, en memorias de las XV Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación: "Recorridos de Comunicación y Cultura. Repensando Prácticas y Procesos". Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto. Disponible en http://www.redcomunicacion.org/memorias/p_jornadas_p.php?id=1334&idj=12.
- Buck – Morss, S. (2005) Walter Benjamin, escritor revolucionario. Buenos Aires: Interzona.
- Debray, R. (1994) Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Paidós.
- Debord, G. (1995) La sociedad del espectáculo. Buenos Aires: La Marca.
- Debord, G. (1999) Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1989) Lógica del sentido. Buenos Aires: Paidós.
- Eagleton, T. (2006) La Estética como Ideología. Editorial Trotta.
- Marcus, G. (1999) Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX. Barcelona: Anagrama.
- Marx, K. (2002) El Capital. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scribano, A. (2002) De gurúes, profetas e ingenieros, Córdoba, Copiar.
- Scribano, A. (2007a) (Comp.) Mapeando interiores. Cuerpo, Conflicto y Sensaciones. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor.
- Scribano, A. (2007b) (Comp.) Policromía Corporal. Cuerpos, Grafías y Sociedad. Córdoba: Universitas.
- Scribano, A. y Boito, M. E. (2010) (Comp.) El purgatorio que no fue. Acciones profanas entre la esperanza y la soportabilidad. Buenos Aires: CICCUS.
- Sibilía, P. (2007) La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (2000) Marxismo y literatura. Barcelona: Península.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR:

María Eugenia Boito

Doctora en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
Profesora Adjunta Universidad Nacional de Córdoba. Miembro del Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos (CIES) Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

E-mail: meboito@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 30-06-2012

Fecha de aceptación: 15-08-2012

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

BOITO, María Eugenia, "Imagen, reproducción, entorno. Topos discontinuos en una reflexión estético-política" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 17, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a diciembre de 2013, p. 177-194. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.