

# El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad

Mariano Dagatti \*

---

**Resumen:** Este artículo indaga acerca de los modos de construcción de un voyeurismo virtual, teniendo en cuenta la imagen digital denominada *Intimidad* (2005), premiada durante la muestra "Arte y nuevas tecnologías - Premio MAMBA" en el Espacio Fundación Telefónica, entre el 8 de septiembre y el 22 de octubre de 2006. Nuestro objetivo general ha sido analizar la relación entre el arte digital y el cuerpo. Específicamente nos hemos interesado en la eficiencia y racionalidad de la mirada voyeur que propone la obra. A la luz de ello, procuramos esbozar posibles horizontes interpretativos que comprendan ciertos rasgos de la producción artístico-visual en el área de las nuevas tecnologías en la Argentina contemporánea.

**Palabras clave:** arte digital - cuerpo - manipulación - mirada - voyeurismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 58]

---

(\*) Becario doctoral (CONICET - FFyL, UBA). Magister en Análisis del Discurso (UBA). Licenciado y Profesor en Comunicación Social (UNER). Docente en el área de Comunicación y Semiótica en la Universidad de Buenos Aires.

## Introducción

La contemporaneidad ha hecho caer los límites de lo visible. Todo, aparentemente, puede ser visto. El universo no tiene secretos: podemos ver cómo copulan los insectos, cómo estallan bombas en Irak, cómo se lava los dientes un vecino. Habitamos la última frontera... Según parece, no pueden existir regiones de sombra. La luz debe ocupar todos los resquicios. La mirada adquiere un nuevo carácter. El ocularcentrismo era el ojo razonable; la cultura visual es la mirada sin límites, sin censuras y sin estribos; la mirada de la totalidad.

La mirada no tiene límites, pero hay algo que está prohibido ver. Existen tabúes iconográficos. De allí que Christian Metz dijera que lo verosímil es aquello que no está sometido a prohibición. Lo verosímil para una época en relación con lo visible conforma un régimen escópico, un modo de ver corriente en cada momento histórico, determinado por un conjunto de aspectos sociales, culturales y epistémicos. Para cada régimen, existe algo que es normal, y es la autorización de esa normalidad la que debe ser interrogada (Jay, 1993a, 1993b, 1996, 2002; Brennan, 1996).

Esta comunicación tendrá por objeto de estudio el análisis de los modos de construcción de una mirada voyerista que opera en el plano de lo virtual a partir de una imagen digital deno-

minada *Intimidad* (2005), de Leonardo Solaas <sup>1</sup>, exhibida durante la muestra *Arte y nuevas tecnologías – Premio MAMBA* en el Espacio Fundación Telefónica, entre el 8 de septiembre y el 22 de octubre de 2006.

*Intimidad* es una imagen digital que representa el árbol de carpetas del disco C de la computadora de Solaas. Está formada por 198 capturas de pantalla. Según el autor, la obra es “un árbol personal en un bosque de información”. En la muestra, recibió el primer premio en la categoría Arte Digital. Rodrigo Alonso, jurado del premio, dijo que *Intimidad* “expone con ironía la transformación informática de su mundo personal”.

A partir de dicha manifestación estética, se intentará definir qué es lo visible y cuáles son los modos de construcción de la mirada que habilitan e incluso favorecen ciertas visibilidades y prohíben y censuran –quizás tabúan– otras. Es la pretensión de preguntar por la actualización semiótica de la intimidad; preguntar –como lo hace Eduardo Grüner en *El sitio de la mirada* (2001)– de “qué modos de mirar somos culpables” al espiar no ya el cuerpo del otro sino sus modos de organización personales y la información que lo define, al invadir su privacidad no ya en la forma de una ventana indiscreta sino mediante el control de sus datos, en lo que podría ser el atisbo de una virtualización de la mirada y, por tanto, de los sujetos mirados en tanto objetos virtuales. Se trata de estudiar el proceso de percepción propuesto por *Intimidad*, el modo en que se relacionan un sujeto y un objeto de la mirada y, en consecuencia, la conformación de nuevos perfiles estéticos y la legalización de nuevas poéticas. Por último será finalidad de este estudio indagar en torno a la interacción de los campos de lo decible y lo visible en la producción semiótica de un ejercicio estético de este tipo y, simultáneamente, extender posibles horizontes interpretativos que comprendan algunos rasgos de la producción artístico-visual de principios de siglo XXI en la Argentina.

## Arte y técnica: el agenciamiento <sup>2</sup>

El arte y la técnica han estado ligados desde sus orígenes. En la Grecia antigua, arte y técnica pertenecían al dominio de la *techné*, el ámbito de la creación humana, mientras que la ciencia era considerada *poiesis*, o sea, pensamiento creativo. El arte siempre se relaciona con la técnica porque el trabajo con materiales implica un trabajo técnico, sean éstos óleos y pinceles o máquinas fotográficas y ordenadores. Sin embargo, ha sido durante la Modernidad, y en mayor grado después de la Revolución Industrial, cuando el núcleo del objeto artístico fue ocupado por la tecnología, en un fenómeno que ha sido referido en el orden de “la imaginación tecnológica” por proyectos dispares como los de Vilém Flusser y Nam June Paik. (Kozak, 2006).

Desde su interrelación en el pensamiento griego hasta la intervención científica y tecnológica en la producción artística actual, han sido múltiples los diálogos entre estas esferas. En la era precapitalista, la ciencia y la tecnología fueron frecuentemente agentes improductivos destinados al ocio y la producción estética. Los autómatas, las proyecciones luminosas, las tramoyas teatrales, las máquinas para volar y los múltiples aparatos y dispositivos técnicos que vieron la luz antes de la Revolución Industrial no persiguieron, por lo general, ningún fin mercantil. La tecnología, tal como ha sido concebida desde los albores de la modernidad hasta nuestros días, nace después de la Revolución Industrial; fenómeno ambiguo: instrumento de progreso, sicario de la explotación económica, fuente potencial de transformación social, elemento de

vanguardia. Más de un siglo después, dos preguntas, al menos, parecen guardar relevancia: en primer lugar, ¿cuán lejos puede llegar la tecnología como motor de la creación estética?; en segundo lugar, ¿de qué manera se atreven las nuevas tecnologías a cambiar cualitativamente el concepto del arte? La dirección de estas preguntas sigue el sentido de *los imaginarios mutantes* que preocuparon a Pierre Bongiovani:

¿Cómo dividir las aguas entre lo que sería del orden de una tentativa de renovación de las prácticas artísticas mediante la utilización de las nuevas tecnologías y lo que sería del orden de una garantía de esas tecnologías a través del “suplemento espiritual” que se supone aporta el arte? (1997:159).

A partir de los noventa se conforma en nuestro país, como también en parte de Latinoamérica, el ámbito de prácticas artísticas tecnológicas, como un sub-campo específico dentro del campo artístico, a partir de nuevas tecnologías pero con fuertes raíces en la genealogía de la cultura técnica del siglo XX. Las producciones artísticas basadas en medios electrónicos y digitales se multiplican. Confluyen miradas globales y reflexiones regionales. La computadora adquiere relevancia como instrumento que permite intervenir sobre formatos ya existentes, como la fotografía y el video, o crear obras enteramente virtuales. De la mano de estas nuevas tecnologías, el arte redefine los vínculos entre creador, obra y público, al igual que la relación entre la esfera artística y otras esferas de la praxis humana.

Si a finales del siglo XIX en Francia, Charles Baudelaire despotricaba contra la fotografía llamándola “la secretaria de las artes”, indicando un espíritu artístico de época contrario al agenciamiento artístico de la tecnología <sup>3</sup>, los noventa marcan en la Argentina el desarrollo de campos de lo decible y lugares de lo visible, en el que se articulan teorías estéticas acerca de un arte posautónomo. Siendo ilegítima la belleza como criterio normativo, el arte debería entenderse como aquello que el ejercicio interpretativo constituye como tal, en función de su carácter performativo,<sup>4</sup> con fundaciones, entidades y museos <sup>5</sup> que echan luz sobre objetos en los que la pregunta artística ya no es: ¿qué es lo nuevo que se puede hacer?; sino más bien: ¿qué se puede hacer con? (AA.VV. 2007). Se trata en todo caso de una “profanación”, en el sentido de Giorgio Agamben, en el que se le devuelve al uso aquello que había sido sustraído de él, mediante un acto consagradorio que podría sintetizarse en la estandarización del uso objetual <sup>6</sup>.

La relación entre arte y nuevas tecnologías durante los noventa se podría caracterizar, pues, por el agenciamiento artístico de la tecnología al amparo de una máquina social de matriz técnica. Éste despliega campos de lo decible y lugares de lo visible, que operan como nuevos medios de subjetividad, agenciamiento e intimidad (Deleuze & Guattari, 1994). La presencia de las nuevas tecnologías en las exposiciones y muestras, hoy amplia, forma parte de una tendencia mundial, basada no sólo en la novedad, sino en el hecho de que estas tecnologías dan cuenta de la valoración de lo procesual y la relativización del objeto artístico. Dentro de este marco, la aparición de la tecnología digital introdujo un conjunto de nuevas formas y de nuevos problemas. La computadora parece demasiado “fría” para la producción artística, y la posibilidad de reproducir infinitamente todo lo que se realiza con ella, con una calidad constante, reavivó el debate sobre la originalidad de las obras artísticas <sup>7</sup>. Al mismo tiempo, la convergencia de nuevas tecnologías y manifestaciones artísticas se ha articulado en una reorganización del campo perceptual (Lowe, 1986), en el que la experiencia sinestésica adquiere una dimensión

preponderante <sup>8</sup> y en el que se involucran, además, recorridos espaciales, disposiciones de interactividad y regímenes visuales.

## Voyerismo virtual <sup>9</sup>

“Arte digital” es la categoría en la que fue premiada *Intimidad*. Dicha categoría se entenderá como un híbrido que involucra el diseño en una computadora y la materialización en un medio físico, como la tela o el papel, por impresión. A partir de *Intimidad*, interesa pensar en la relación entre sujetos y objetos de la mirada; indagar en algunas dimensiones del agenciamiento artístico de la tecnología y, en consecuencia, de la máquina social que lo hizo posible, la matriz técnica. Para ello, se tendrán en consideración sus modos de representación de la intimidad; las modulaciones de la mirada propuestas; ¿qué implica este tipo de voyeurismo y, sobre todo, qué sucede con el cuerpo y el erotismo que eran hasta ese momento dimensión constitutiva del ejercicio del voyeurista?

Si *Intimidad* existe y es plausible de representar con verosimilitud, a partir de la representación de un árbol de carpetas de un ordenador, la dinámica del objeto “intimidad”, se debe en parte a lo que se podría denominar un “devenir-hacker del voyeurista”, es decir, el agenciamiento de la contemplación libidinal en una contemplación informática, en el que se reformulan de manera verosímil las características específicas del ejercicio voyeurista. ¿Qué implica este devenir?, ¿cómo es que resulta verosímil?, ¿qué se concibe como intimidad en este agenciamiento? El primer premio a *Intimidad* sanciona de manera positiva la actualización, en el sentido que da Peirce a este término, de la intimidad como un conjunto de datos e informaciones organizados y racionales y de un ojo voyeurista que irónicamente espía la privacidad de su objeto de acuerdo a sus modos de organización de contenidos. En esta dirección, la intimidad como objeto dinámico es un conjunto de posibles (sexo, privacidad, soledad, silencio, introspección, amistad, familia) puesto en relación con un representamen (la obra *Intimidad*) según un fundamento: la relación entre arte y las nuevas tecnologías. Esa relación *dice* en el objeto dinámico un aspecto pertinente de él, su objeto inmediato: la intimidad en tanto modos de organización informáticos y objeto de control. Nacerán en esa *articulación interpretante* rubor, escrúpulo, duda, cercanía, indiferencia, desinterés, risa, reflexión. ¿Cuáles son los interpretantes que se actualizan y cuáles, los que se reprimen? Las preocupaciones que subyacen a esta pregunta es por el funcionamiento semiótico de *Intimidad*: si funciona como una ironía; si aparece, en cambio, como la representación de una intimidad *cyborg* (Ascott, 1999; Boyer, 1996; Morse, 1998; Muri, 2003; Hayles, 1999); o si contempla un vínculo entre una dimensión irónica y una dimensión de enunciación *asumida* (Ducrot, 1986). Igualmente atendible parece ser la pregunta acerca de los tabúes, en su sentido más lato, lo prohibido. Inevitablemente la intimidad ha estado asociada a fuertes restricciones de diversa índole: escisión de lo público y lo privado, lo secreto, lo sexual, lo íntimo; ¿qué sucede con los tabúes en esta obra?, ¿no hay tabúes o no se ven? Si es una intimidad sin tabúes, ¿a qué debemos atenernos? Y esta pregunta cobra pertinencia en el orden de los interpretantes: ¿por qué estoy mirando *Intimidad*, en tanto espectador, sin ningún tipo de escrúpulo, sin siquiera dudarlo, sin siquiera conservar las apariencias? En otras palabras, ¿por qué esta intimidad no atrapa?, ¿por qué *Intimidad* no erotiza?, ¿por qué nadie parece sufrir la mirada externa?

## Secreteres virtuales

Como objeto, la intimidad se caracteriza por una dimensión de lo secreto. Algo sucede en el interior de un cuarto, un diario íntimo guarda deseos y hechos que la mayoría desconoce, un cajón guarda documentos entreverados con ropa íntima, alguien calla sentimientos dolorosos, una persona guarda entre sus archivos escritos inéditos, fotos reveladoras, accesos privados. Como el objeto que representa, *Intimidad* juega con lo secreto. Si existe una dimensión que la manifestación artística guarda con respecto a la intimidad a la que hace alusión, ésta es el secreto; secreto que será entendido, en términos de A. J. Greimas, como aquella relación de complementariedad entre ser y no-parecer. Es ese secreto el que suele convocar al voyeurista: el disfrute ante aquello que no ha sido hecho para ser mirado, que ha sido cuidadosamente reservado y oculto y que, a razón de esta circunstancia, se ofrece como un elemento perturbador de la esfera pública, en tanto su *verdad* como hecho no será discutida (Stone, 2001). No será discutida porque se presenta como arrancada de la oscuridad, como un triunfo de la mirada y, por tanto, como un regodeo que en parte atiende a que ahora forma parte del campo perceptual, pero que, al mismo tiempo, atiende al goce por ese triunfo. Es un triunfo en el orden de lo visible y, al mismo tiempo, un avance en el campo de lo visual, es decir, de aquel espacio que articula lo visible.

Esta relación entre la visualidad y la visibilidad en el plano del secreto exigiría, a su vez, repensar la articulación contemporánea entre las esferas de lo público y lo privado, siendo que la publicidad de lo privado es un valor social en auge y asimismo la privatización de lo público (Mehl, 1997; Verón, 1997). La pregunta por la evolución de la geografía del secreto lleva a pensar en los límites ciertamente poco claros entre lo público y lo privado. *Intimidad* es una obra, sin embargo, ilusoria; en un aspecto, al menos, que, de hecho, forma parte de su apuesta: la idea de lo íntimo queda destruida cuando observamos por la cerradura a quienes se saben observados a través de la cerradura. Lo íntimo implica una relación con la angustia. Consiste además, no en descubrir cosas ocultas, sino en ver de otro modo las cosas visibles (Mehl, 1997:102).

En esta perspectiva, el interrogante con respecto al funcionamiento semiótico de *Intimidad* requiere algunas observaciones. Tres niveles de funcionamiento semiótico son plausibles de destacarse en lo que a este trabajo respecta: en primer lugar, la función icónica, ya que la obra es un *print* del árbol personal del artista, que reenvía además al diagrama como icono de un modo de organización de la información; en segundo lugar, la función simbólica, que dirige la atención sobre las convenciones contemporáneas acerca de la intimidad y de los modos verosímiles de su representación; y por último, la función indicial, vinculada a la memoria individual, un árbol personal en un bosque de información que da cuenta de algo en el nivel de la existencia: *eso ha sido* de esa forma y no de otra en la noche del 15 de abril de 2005 y esa será, por otra parte, el pacto con la memoria de lo por venir.

## De la imperfección a la eficacia

En su obra *De la imperfección*, A. J. Greimas analiza un cuento de Italo Calvino, cuyo título es *El relámpago*, con la intención manifiesta de reflexionar acerca de una experiencia estética de la mirada. En el cuento, su protagonista, el señor Palomar, se paseaba por una playa desierta

cuando irrumpen ante sus ojos “los senos desnudos” de una joven recostada al sol. Dada la situación, Palomar se pregunta acerca de la actitud a seguir ante la vista de un seno desnudo, que es una cosa agradable de mirar, un objeto estético, y al mismo tiempo “aquello que en la persona es propio del sexo femenino” y que, por lo pronto, plantea problemas morales. Así pues Palomar reflexiona sobre los modos de usar la mirada ante “ese objeto insólito”. Primero, desvía la cabeza para que “la trayectoria de su mirada quede suspendida en el vacío”; en una segunda instancia, roza “con una equitativa uniformidad” los diversos elementos de su campo visual a fin de que “el seno quede completamente absorbido en el paisaje”. Pese a sus intentos, el protagonista no logra convencerse, debido a razones éticas. Realiza dos nuevas tentativas. La primera es rechazada por el propio observador; la segunda, por la joven que se levanta “como si escapara de las importunas insistencias de un sátiro.”

El relato plantea dos cuestiones que se consideran relevantes para explorar aquello que vemos en *Intimidad* y el modo en que lo hacemos. Primeramente, está la duda general acerca del uso de la mirada frente al objeto estético; en segundo lugar, la específica en torno a la “buena moral” de ejercer la mirada sobre una modalidad de la intimidad.

¿Qué debemos hacer ante la intimidad de alguien?, ¿qué mirada deberíamos ejercitar?, ¿qué mirada se nos propone? Las cavilaciones acerca de la actitud a seguir ante la vista de la intimidad de alguien conducen a una tensión: por un lado, la intimidad se presenta como una cosa agradable de mirar, como una convocatoria a la curiosidad del espectador; por otro, la posibilidad de mirar la intimidad de alguien trae aparejada una serie de sanciones morales y éticas acerca de lo que acontece puertas adentro. *Intimidad*, en principio, debería jugar con esta tensión. Allí estaría, por otro lado, la ironía de la obra: posicionar al espectador en una situación ambigua ante la oferta artística y la sanción cultural de esa oferta, es decir, convertirlo en voyeurista. Habría además algo del orden del deseo: el voyeurista disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otra persona. Sin embargo, *Intimidad* se nos presenta en una forma desambiguada. No genera tensión ni situaciones dilemáticas entre el gusto artístico del espectador, culturalmente positivo, y el gusto del voyeurista, culturalmente negativo. Existe un desfase entre el voyeurismo implícito y los aspectos actualizados en la representación de la intimidad. No hay culpa en este ejercicio de la mirada. Nada ocurre ante *Intimidad*, más que un placer –si se quiere– intelectual.

Cualquier objeto artístico implica la presencia del contemplador (Summers, 1991; Eco, 1984, 1999). Desde una perspectiva semiótica, una obra de arte visual es un texto. Como tal, es una máquina semántico-pragmática que reclama ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación, es decir donde el autor construye artificios previendo los comportamientos del propio destinatario, anticipándolos, inscribiéndolos en las mismas fibras del propio instrumento textual, y postulándolos como condición de éxito (o de felicidad como hoy se suele decir) del propio acto comunicativo (Eco, 1984:8). El contrato entre *Intimidad* y sus espectadores supone algunos elementos que conviene considerar. Para empezar, una idea más o menos común de la intimidad y de los valores morales y estéticos asociados a ésta; en segundo lugar, una cierta enciclopedia acerca del arte y las nuevas tecnologías, sin que esto devenga una suerte de umbral de lectura; además, una idea más o menos compartida de la mirada voyeurista, que guarda relación con el alcance de la ironía que la obra propone como dimensión constitutiva de su contrato. *Intimidad* puede ser leída en clave irónica –posiblemente viciada de estereotipos– con respecto a quienes ejercen

una mirada voyerística: espacios como los cabarés, las tabernas, asociados a la “mala vida”, o desde un horizonte massmediático, cámaras ocultas, *Gran Hermano*, sociedades de control encarnadas literariamente en *1984*, *Fahrenheit 451*, *Un mundo feliz*, y, más en general, a toda actividad, públicamente sancionada pero privadamente ejercida, que consista en mirar aquello que no debe ser visto, ya sea por su condición de tabú, ya sea por su anormalidad, por su monstruosidad, o sus derivaciones. De todo esto se preocupa *Intimidad* y –se supone– deberían hacerlo o considerarlo sus espectadores.

En el programa narrativo propuesto por *Intimidad* se pueden distinguir dos manipulaciones (Greimas, 1973, 1989; Floch, 1994)<sup>10</sup>. La primera, instalar un sujeto espectador, es decir, *hacer-mirar*; la segunda, instalar el sujeto espectador como objeto de su mirada, *hacer-mirar la mirada*, esto es, instalar un sujeto espectador que se mira mirando, en una suerte de efecto irónico, cuyo corolario es un *hacer-creer* en un contrato burgués entre el artista y el espectador. Ahora bien, el voyeurismo, que sería un modo legítimo de llamar a la instancia de manipulación segunda, se enfrenta por esa misma distancia irónica a un *querer-exhibir*, esto es, *querer-hacer-ver*, que a primeras se contrapone al *querer-no exhibir* que caracteriza –quizá convenga decir motiva– la perversión del *querer-mirar*, cuyo procedimiento exige un *mirar* sin que el objeto quiera ser mirado y se sepa ser mirado. Si el objeto quiere ser mirado o sabe que está siendo mirado, el *querer-mirar* del voyerista es descolocado.

Lo exhibido formaría parte de lo íntimo, que es, por definición, aquello que no quiere ser mostrado. A su vez, el sujeto de la mirada, el voyerista, desea mirar sin ser mirado. Sin embargo, suceden dos cosas que alteran el procedimiento voyerista: en primer lugar, el objeto de la mirada sabe que está siendo mirado, porque él mismo ha decidido *hacer-mirar* su intimidad; en segundo lugar, dada la situación de enunciación artística, el voyerista, sujeto de la mirada, no sólo es mirado en su proceder, sino que además se mira a sí mismo en ese procedimiento, en una especie de meta-voyerismo. El secreto es así el “anzuelo” que atrapa la mirada voyerista para refractarla en la forma de un Narciso marchito, es decir, en la forma de un sujeto que es evidenciado en un ejercicio de su intimidad, que consiste en espiar la intimidad ajena. Como una segunda vuelta de tuerca, el voyerista, quien supone su *hacer* como vedado socialmente (*no-deber-mirar*), se encuentra con un *poder-mirar* y una suspensión fiduciaria de la moral (*deber-mirar / no deber-mirar*); incluso, con una invitación a mirar, que adquiere la fuerza de una manipulación. El espectador no puede no mirar esa intimidad publicada, ya que si mantuviera ese criterio habría asistido al espacio exhibitivo para negarse a ver lo exhibido. De esta manera, el artista opera como manipulador (*hacer-mirar*) y el espectador deviene manipulado (*poder-mirar* y *no-poder-no-mirar*) en tanto falta de libertad. El destinador impone al destinatario un *querer-mirar* susceptible de transformar su libertad de decisión en *no poder no mirar!*. Después de todo, el artista muestra su intimidad, objeto de deseo.

El destinador-artista se apoya entonces en el poder –en su dimensión pragmática– proponiendo al destinatario un objeto de valor descriptivo: la intimidad o, más exactamente, el placer discreto –que es, por supuesto, histórico– para un espectador pequeño burgués de contemplar la intimidad de alguien sin reproche alguno. Hay –como en las aproximaciones de Floch a una fotografía de Doisneau– un entrecruzamiento de dos programas narrativos: mirar arte y mirar la intimidad. El artista juega con la indistinción de ambos: amar el arte es provechoso y mirar la intimidad de alguien es no-nocivo, o, si se pensara desde una valorización social invertida e igualmente legítima, mirar la intimidad es provechoso, mientras que amar el arte es no-nocivo.

Por un lado, la competencia del artista aparece en esta obra como *saber-ser* y *saber-hacer*: *saber-ser*, puesto que el manipulador atiende en su ambigüedad a los valores (*ser* y *parecer*) del mundo actual; por otro, el manipulador logra transformar a un destinatario en sujeto-manipulado de un programa parcial de su propia búsqueda, la artística En *Intimidad*, *hacer-crear* consiste en *hacer-presenciar* la intimidad, bajo una dimensión absolutamente verosímil, la de mirar la dimensión virtual de una vida privada a partir de su *software*.

En un artículo sobre el estado actual del arte en la Argentina, Eva Grinstein explicaba que

el arte puede ser entendido como una sucesión infinita de acciones que son en realidad reacciones, más o menos virulentas, en torno a lo previo” y agregaba que “su manera de *decir* no se gesta en el fondo de la coyuntura que los atraviesa [a los artistas] (2000:115).

En *Intimidad*, aspectos de esta insubordinación pueden ser atendidos en términos de ironía, tal como la ha formulado Oswald Ducrot, esto es,

hablar de manera irónica equivale, para un locutor L, a presentar la enunciación como si expresara la posición de un enunciador E, posición que por otra parte se sabe que el locutor L no toma bajo su responsabilidad y que, más aún, la considera absurda (1986:215).

Sin ir en desmedro de la naturaleza convencional de lo visual (Clark, 1960), ya que tanto un cuerpo desnudo como un sistema virtual de carpetas son formas, en última instancia, convencionales de la mirada voyerista en una sociedad dada, hay en este ejercicio irónico del agenciamiento artístico de la tecnología una ausencia; hay algo del orden del funcionamiento escópico que ha sido elidido; dicho de otro modo, esa doble manipulación funciona en un plano lógico que, sin embargo, prescinde –por decirlo así– del plano pulsional. En un artículo sobre los límites de lo doméstico en una población noruega, Pauline Garvey (2005:157) argumenta que frecuentemente la intimidad está menos ligada al hecho de ser vista que a una percepción de la mirada social. El problema no reside tanto en el contenido visual del régimen escópico como en las formas en que ese régimen es percibido. La concepción de lo íntimo no implica tanto guardar información personal como tener una medida de control sobre su circulación (Garvey, 2005:172). *Stricto sensu*, el *hacer-mirar* no significa en el caso de *Intimidad* ninguna concesión verdaderamente irónica, sino más bien la encarnación de un gesto irónico inconcluso. Si tener intimidad es asociado con ser electrónica o visualmente invisible, nada tiene ello que ver con el contenido de la intimidad sino con la forma del propio régimen escópico (Garvey, 2005; Krauss, 1997; Jay, 1993a, 2002; Ledesma, 2006; Didi-Huberman, 2006). *Intimidad* es la representación virtual del ser de alguien. ¿De qué se trata? Presencia de una doble torsión: por un lado, un gesto irónico amparado en la fiducia del consumo artístico; por otro lado, no obstante, una ironía que engarza en su verosímil un proceso de identificación simbólica, en el sentido que menciona Slavoj Žižek (2005:147), por el cual opera una identificación con el lugar desde el que nos observan, una identificación subjetiva con la instancia de objetivación: una humanidad incorpórea.



## ¿Qué pasa con el cuerpo? <sup>11</sup>

y la tierra adquiriría el color de los cuerpos  
y tu cuerpo era el único país donde me derrotaban  
J. Gelman (*Cólera Buey*)

El cuerpo ha sido objeto de diversos tratamientos en el arte. Desde el desnudo en la Grecia antigua hasta obras recientes como *Body. The exhibition*, el cuerpo ha estado presente como problemática artística en variadas perspectivas.

Teniendo en cuenta su film *Madame Satô* <sup>12</sup>, el director brasileño Karim Aïnouz explicaba en una entrevista que, debido a su marginalidad, el cuerpo ha sido aquello que ha sobrevivido en la máquina moderna: la fluencia corporal en la música, el baile, la ropa, el placer sexual. Según el cineasta, la forma de resistencia más objetiva se produce a través del cuerpo del personaje, ya que es esa corporalidad el espacio del exceso, el residuo inasimilable dentro de la norma logofalocéntrica de producción <sup>13</sup>. Asimismo tres filmes recientes capacitan una lectura acerca de la corporalidad. En *In my skin* (2005), Marina de Van, su directora, se filma a sí misma en un ejercicio de mutilación y autofagia. En *Takeshi's* (2005), su director, Takeshi Kitano se filma a sí mismo escindido en dos *alter ego*, un director exitoso y un extra frustrado, que participan de un mundo, su mundo, en el que filmar es un circunloquio para evitar el suicidio. Kitano filma para no matarse y en su film dispara una y otra vez contra sus fantasmas, que, al mismo tiempo, alimentan su creación. En *I'm a cyborg, but that's ok* (2006), el cineasta coreano Park Chan-Woo propone un universo onírico dentro de un manicomio, cuyo protagonista es una chica con fantasías esquizofrénicas, que se piensa a sí misma como un *cyborg*, por lo general inofensivo pero capaz de convertirse en una máquina de matar. Las tres películas a su manera dan cuenta de una preocupación por la resistencia del cuerpo bajo una consigna que podría sintetizarse en las preguntas ¿cómo resistir desde el cuerpo? ¿cómo luchar por vivir en un cuerpo que es progresivamente encorsetado a la producción? ¿cómo soportar la carne en un mundo que produce cuerpos-máquinas, *cyborgs*?

En 1995, la actriz Tilda Swinton se exhibió a sí misma con una instalación / performance en una exhibición titulada *The Maybe* en la Galería Serpentine en Londres. Su presentación consistía en estar acostada en un gabinete, a un metro del piso. Estaba vestida y parecía dormir, aparentemente ignorante de los espectadores. El efecto del dispositivo era un desafío para los observadores, a quienes se les exigía un rol activo. Su participación los posicionaba como voyeuristas, involucrados en la más privada de las experiencias. ¿Qué sucedía entonces entre esos ojos y ese cuerpo, qué tensión los involucraba, cómo tensaban las miradas en juego? (Warin, 2000).

Estas mismas preguntas podrían hacerse en relación con *Intimidad*. Sin embargo, su representación del objeto ha prescindido del cuerpo o lo ha dispuesto de una forma absolutamente ajena a los escrúpulos de un voyeurismo "tradicional": no existe reparo posible ante esta intimidad y, se podría hipotetizar, la razón es el modo en que funciona el agenciamiento artístico de la tecnología digital: este agenciamiento artístico ha representado la intimidad elidiendo su dimensión carnal, el carácter incorporado de la mirada voyeurista.

Comentaba Tomás Maldonado en *Lo real y lo virtual* que existe

la creencia de que la difusión de las realidades virtuales pueda contribuir a plasmar un mundo capilarmente informatizado, un mundo en consecuencia más *ligero*, del cual se podría esperar, nos aseguran, no sólo una organización social y económica más eficiente que la actual, sino por añadidura más democrática.” (1994:61).

El comentario marca la tensión de *Intimidad* entre el cuerpo del deseo que presupone como fundamento de su ironía y el cuerpo eficiente encarnado en la estructura arbórea del ordenador. Esta intimidad resulta más *ligera* porque se ha desprendido de la carne. La ironía del voyeurismo virtual se ha olvidado de la nula incomodidad –por cierto, encarnación de una mirada externa– que genera su presencia. Ante la intimidad de *Intimidad* las cavilaciones del Sr. Palomar no tendrían ninguna cabida: no hay ningún seno desnudo en *Intimidad* que posicione al espectador entre la sanción negativa de la esfera pública y el voyeurismo de la esfera privada. *Intimidad* elide de esta forma la corporalidad (Braidotti, 2000; Deleuze & Guattari, 1994); ocupa su atención en el gesto irónico de *hacer-mirar la mirada* y desatiende aquello mismo que supondría un embarazo de ese mirar sobre la mirada. Lo que la tecnología borra es un modo erótico de la experiencia, funcionando como una economía rara de la histeria: *hacer-mirar* una forma arbórea, binaria, racional de la intimidad, una intimidad descarnada <sup>14</sup>.

En 1996, Christine Boyer reflexionaba acerca del carácter progresivamente evanescente del cuerpo en los diversos agenciamientos sociales de la tecnología:

El cuerpo humano parece estar desapareciendo, volviéndose descartable a medida que la vivencia humana es incorporada a los programas de computación (...) en el mundo cartesiano de las computadoras no hay más referencias al cuerpo, en tanto la matriz interna de la memoria del ordenador es una grilla extendida de ceros y unos sin dimensión... así, el cuerpo permanece de un lado de la pantalla y la representación del otro (Boyer, 1996:117).

La hipótesis no resultaba novedosa si consideramos que Arthur y Marilouise Kroker habían enunciado en *Body Invaders* (1987) sus tesis acerca del cuerpo ya desaparecido en la condición hipermoderna y la consiguiente experiencia del cuerpo como un simulacro fantástico de retóricas del cuerpo. En *Intimidad* la sensación es que no hay *vivencia de la corporalidad* posible, ya que el placer está sujeto a una distribución productiva de los cuerpos <sup>15</sup>. No hay voyeurismo que pueda anclarse en espiar los modos de organización de la información, porque esta data prescinde de todo pasaje libidinal, de cualquier tipo de incorporación. El voyeurismo virtual de *Intimidad* aparece así como un gesto irónico que, en definitiva, preocupado por ironizar sobre la mirada, naturaliza aquello que puede ser visto; naturaliza la pérdida del cuerpo. Se trata en *Intimidad* de una intimidad maquínica, asociada a un cuerpo productivo, limitado, racional, organizado, liso; en suma, eficiente. Se podría aventurar que no hay nada prohibido porque no hay nada ineficiente. Así pues el nuevo canon del cuerpo acabado se encastra subrepticamente con el proyecto corporal iniciado en la modernidad: el cuerpo *cyborg*, el cuerpo-máquina. Si la intimidad es un sistema de carpetas, debemos pensar que la carne se ha vuelto virtual. Se está así en presencia de una intimidad sin erotismo; intimidad que ha perdido rastros de humanidad o, mejor dicho, que ha asimilado el orden social al orden técnico. El gesto irónico del

voyerismo virtual deviene de esta forma una fenomenología del poder panóptico; la encarnación de un arrollador sentimiento de exposición al público, la incorporación de un ejercicio esquizofrénico. En esta dirección, Vilém Flusser (2001:104) había marcado que se trata de objetivar cada vez mejor el cuerpo y ocultar, para ello, cada vez más su aspecto concreto. *Intimidad* representa menos una forma irónica de la relación entre el espacio público y el espacio privado en las sociedades contemporáneas que una muestra de lo que el sociólogo Manuel Castells ha calificado como *informacionalismo*: una economía donde el valor supremo es la información, “creada, acumulada, extraída, tratada y transmitida” en lenguaje digital.

### La carnicería virtual

La era cibernética ha sido representada como una fase post-revolucionaria o post-humana, bajo el argumento de que cuerpos y máquinas serán finalmente programados como información. Muchos claman por un *deseo de virtualidad* en la red cibernética, en la que el cuerpo se vuelva un archivo pasivo para ser procesado y ordenado. Por eso mismo, Allison Muri (2003) advertía sobre las máximas de Kroker: “La carne humana no existe más, excepto como una ingestión en un mundo inalámbrico”. Como corolario, suenan las palabras de Roy Ascott, al proclamar que la red cibernética “respondía a nuestro más profundo deseo psicológico de trascendencia –alcanzar lo inmaterial, lo espiritual–, el deseo de estar fuera del cuerpo, fuera de la mente, para exceder las limitaciones de tiempo y espacio, una suerte de teología biotecnológica” (Muri, 2003:76)<sup>16</sup>. El cuerpo no opera más que como una herramienta de la mente, que puede ser reemplazada por otras prótesis. En la era post-humana no hay diferencia esencial entre la existencia corporal y la simulación virtual, entre el mecanismo cibernético y el organismo biológico, entre la teleología robótica y los objetivos humanos. (Hayles, 1999).

Dentro de la cultura occidental, la prescindencia de la carne ha acompañado con frecuencia la promesa de trascendencia. *Intimidad* no promete nada; sin embargo, no deja de mostrar el correlato tardío de una moral explícitamente sagrada que ha devenido sacralización implícita de una moral secular. Solaas ha sido claro a este respecto: *Intimidad* muestra un instante irrepetible, lo ya sido. El *print* ha funcionado como un dispositivo fotográfico. Lo sagrado finisecular es el mundo como imagen del mundo, el mundo que prescinde imaginariamente del cuerpo a fuerza de explotarlo como fuerza productiva, en un fenómeno que Gianni Vattimo ha denominado como *la erosión del principio de realidad*, esto es, la conversión del mundo de lo *real* en el mundo de las mercancías y de las imágenes; según la metafísica, en una fantasmagoría de las nuevas tecnologías de comunicación. Es preciso Maldonado cuando afirma que “el *software* es una tecnología, es decir, un instrumento cognoscitivo que de manera directa o indirecta contribuye en definitiva a cambios sin duda de naturaleza material”. (1994:17)

La prescindencia de la posibilidad de un acuerdo con el mundo en favor de un acuerdo con “el mundo de las imágenes del mundo” (Robins, 1995:51) funciona como marco regulativo semiótico. Las sociedades mediatizadas (Verón, 1997, 2001) encuentran utilidad en el valor exhibitivo de las esferas privadas en una disposición de control y voyeurismo. El contrato articula de esta manera su persuasión escópica: será visible o no será. La prescindencia de la materialidad en beneficio de su visualidad sobreviene en el orden de la visibilidad hegemónica. La objetivación no se le aparece al sujeto como forma de control, vigilancia, dominio, coerción,

sino principalmente como su posibilidad de realización: con los ojos del amo el sujeto se mira a través de una mirada exterior, se objetiviza, se observa, se controla en una prosaica forma de hegemonía. Sacra práctica de lo divino, *Intimidad* es así una forma de lo trascendente en la objetivación del sujeto. Como la fotografía en la descripción de John Berger:

(el ordenador) ...nos libra del peso de la memoria. Nos vigila como lo hace Dios, y vigila por nosotros. Sin embargo, no ha habido dios más cínico, pues la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos (...) ¿Ha pasado la cámara a sustituir al ojo de Dios? Casualmente, el declive de la religión coincide con la aparición de la fotografía. ¿Acaso la cultura del capitalismo ha asimilado a Dios a la fotografía? (2005:73-75).

Hoy día resulta difícil una respuesta a este interrogante. Más allá de eso, durante el capitalismo la tecnología ha ejercido su función sagrada. La dificultad para intentar asimilar a Dios con la fotografía no quita la percepción acerca del agenciamiento teológico de la tecnología. Desde Lacan (1987) se puede aventurar que es la mirada de lo *otro* la que se impone. Esa mirada preexiste al sujeto y lo amenaza desde todas partes como una mirada que está *fuera*, en el mundo, que no pertenece a un sujeto sino a lo inaccesible, a lo *real*. La mirada, impersonal y difusa, transforma al sujeto en su objeto, conmina al individuo a la mirada de Dios. En todo está esa mirada ligada a ese “árbol” que, según Deleuze y Guattari (1994:11), ya es la imagen del mundo. Por eso mismo recuerdan a Pierre Rosenstiehl y Jean Petitot cuando aseveran que la arborescencia preexiste al individuo que se integra en ella en un lugar preciso (Deleuze & Guattari, 1994: 21) <sup>17</sup>. Si la mirada ha sido hasta aquí un ejercicio de conquista, se deberá pensar con Michel De Certeau en que se debe a que mirar ha significado la aniquilación de las cosas vistas. Mirar es devorar, de allí el ejercicio antropofágico que ha significado la desaparición del cuerpo en la tecnología. Por eso mismo la mirada de Dios, que conquista toda opacidad, que lo ve todo en la más profunda intimidad, es una visión absoluta que ve todo para finalmente ver nada, ver nada en su caprichosa particularidad.

## Notas

1. La imagen de la obra *Intimidad* está disponible en el sitio del artista: <http://solaas.com.ar/node/5>
2. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, de Pierre Francastel realiza un relevo exhaustivo de la relación entre arte y técnica.
3. En entrevista con Claire Parnet, Gilles Deleuze aclara: “Un agenciamiento nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina antes de ser técnica, siempre es una máquina social. Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos empleados. Una herramienta seguirá siendo marginal o poco empleada mientras no exista la máquina social o el agenciamiento colectivo capaz de incluirla en su ‘phylum’ ” (1977:80).
4. Al respecto, este estudio ha considerado el debate en torno a la autonomía del arte presente en Debray, 1998; Danto, 1999; Casullo, 2004; Bolz, 2005; Ludmer, 2007.

5. El Espacio Fundación Telefónica debería entenderse en vista de este horizonte museístico. Se recomienda en relación a este punto la lectura de *Variaciones sobre el museo*, de Rodrigo Alonso. Disponible en: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/variaciones.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/variaciones.php) (Alonso, 2003).

6. No se trata de pensar que la tecnología se agenció en el arte por primera vez en la década de los noventa. Como describe Rodrigo Alonso en su web: “Las relaciones entre arte y tecnología poseen una extensa historia en el arte argentino. Los experimentos con luz y movimiento de los 1940s fueron los precedentes de las diferentes corrientes que se desarrollaron durante la década de 1960, que incluyen al arte cinético, el video arte y algunas incursiones en el cine expandido. Dispositivos mecánicos y electrónicos, luces, máquinas, nuevos materiales, proyecciones fotográficas y cinematográficas, sistemas de sonido, video y computadoras aparecieron con frecuencia en las obras y reflexiones de los jóvenes artistas, estimulados por un clima político favorable y un diálogo fluido con el circuito artístico internacional (Alonso, 2005). De todas formas, según se ha mencionado, en los últimos veinte años el ámbito de las prácticas artísticas tecnológicas puede ser considerado como un sub-campo específico dentro del campo artístico (Kozak, 2006)”.

7. En el campo institucional de las *poéticas tecnológicas*, de la misma forma que en las teorías estéticas con que este campo se articula (La Ferla, 2000, 2001; Domínguez, 2000; Machado, 2000, 2001), se hace visible la tendencia a un discurso legitimador, que considera las transformaciones tecnológicas por fuera de sus matrices sociales. De acuerdo con esta tesis, la técnica es un instrumento de progreso; un instrumento neutro. Héctor Schmucler (1996) ha llamado “tecnologismo” a esta convalidación del imaginario técnico de la modernidad, desprendido de todo agenciamiento social, en el que el énfasis en la inscripción técnica del arte descuida la inscripción social e histórica de la técnica. (Kozak, 2006).

8. Según Lowe, cada cultura posee una relación diferente con sus producciones y su memoria de acuerdo a los dispositivos técnicos involucrados. El pasaje de la cultura oral a la cultura escrita ha estado entroncada con la invención de la imprenta, así como la fotografía y, más tarde, los diversos dispositivos audiovisuales han ocupado un lugar decisivo en lo que se ha llamado la cultura visual. El campo perceptual constituido por los sentidos en una formación histórica específica difiere de un período al siguiente, quedando sin embargo sedimentos del período anterior, que se interdeterminan con las nuevas disposiciones perceptuales.

9. La Real Academia Española aconseja el uso de los términos “voyerista” y “voyerismo” en lugar de las voces galas “*voyeur*” y “*voyeurismo*”.

10. Desde una perspectiva narrativa, el punto de partida es la oposición entre *ver* y *mirar*: *ver* es recibir imágenes de los objetos por el órgano de la vista; *mirar* es dirigir la vista. *Mirar* es un hacer perceptivo que se corresponde con un sujeto semiótico. *Mirar* provendría de lo cognoscitivo visualizado. *Mirar* tiene doble naturaleza: cognoscitiva y pragmática (Floch, 1994). Con respecto a la teoría narrativa de Greimas se recomienda la lectura de Danesi, Marcel & Perron, Paul (1993): *A. J. Greimas and narrative cognition*.

11. Dos obras de Marshall McLuhan han sido pioneras en la reflexión sobre la relación entre percepción, cuerpo y tecnologías: *La galaxia gutenberg* (1985) y *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. (1994).

12. *Madame Satá*, la ópera prima de Karim Ainouz, es el resultado de la indagación en la vida de Dos Santos, marginal de Lapa, un barrio bohemio de Río de Janeiro, quien fuera travesti, protector de prostitutas, padre de familia, bailarín y ganador del primer puesto en los carnava-

les de Río de 1942, aun cuando “el hecho de que fuera negro y homosexual lo convertían en el excluido por excelencia” (Ainouz, 2007). Joao Francisco era un mitómano, un *self-made*, que escapaba de todos los estereotipos por saturación, asumiéndolos y haciéndolos circular por su cuerpo: si le decían gay, exponía su navaja, su metro ochenta y dos y sus noventa kilos; si le decían negro, calzaba sus camisas de seda y sus plumas de carroza.

13. En cuanto a este término: “El falogocentrismo aglutina los conceptos de falocentrismo y logocentrismo. Es una palabra utilizada por escritores como Butler y Derrida para indicar que existe una conexión íntima entre el dominio que impone el falocentrismo y los valores que Derrida identifica como ‘logocéntricos’. En realidad, ambos forman parte de un sistema único que define a las mujeres y a la feminidad como los “otros”, convirtiéndose así en términos especialmente privilegiados por la metafísica occidental. Desde la perspectiva del discurso falogocéntrico, feminidad es igual a irracionalidad, fluidez, sensualidad y cuerpo” (Gilbert y Pearson, 2003: 163). Falogocéntrica, entonces, es una cultura opresora como la occidental, que reprime la experiencia de las mujeres –y también podría extenderse a las llamadas minorías sexuales– desde la religión, la política, la filosofía y, sobre todo, el lenguaje. Estos procesos no son, sin embargo, exitosos en su totalidad pues, a lo largo y ancho de la historia, hubo intentos de resistir y subvertir el orden vigente de distintas maneras y a partir de diversas perspectivas.

14. Escribía Roland Barthes en *El placer del texto* en 1973: “¿El sitio más erótico de un cuerpo no está allí donde la ropa se entreabre? (...) En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (...) Es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: aquella de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el jersey), entre dos bordes (la camisa entreabierto, el guante y la manga); es ese centelleo mismo que seduce, o más aún: la puesta en escena de una aparición - desaparición” (2003:19).

15. En términos de Nelly Richard, esta vivencia “se trataría de una escritura que deja fluir la materia corporal tradicionalmente censurada por el modelo logocéntrico de racionalización masculina y que, a través de una estética de los flujos libidinales, de lo que se desliza y circula eróticamente más acá y más allá de la barrera sintáctica del Logos, produce ritmo, carne y deseo” (1996:740).

16. La consulta de Allison Muri (2003) *Of Shit and the Soul: Tropes of Cybernetic Disembodiment in Contemporary Culture* permite una percepción acabada del estado de la cuestión.

17. Las multiplicidades son sólo aparentes, a saber: “Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas” (Deleuze & Guattari,1994:21).

## Referencias Bibliográficas

- AA.VV. (2005). *Arte y nuevas tecnologías - Premio Mamba 2002 / 2004*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- AA.VV. (2007). *Arte y nuevas tecnologías - Premio Mamba 2005*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- Alonso, R. (2003). Variaciones sobre el museo. En: *Contemporáneo 6. Variaciones Sobre el Mu-*

- seo: *Recordar, Ordenar, Clasificar* [catálogo]. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Ascott, R. (1999). Gesamtdatenwerk: Connectivity, Transformation and Transcendence. En: Druckrey, T. (ed.). *Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*. Cambridge, pp. 86–89.
- Balsamo, A. (2000). The Virtual Body in Cyberspace. En: Bell, D., Kennedy, B. (eds.). *The Cyber cultures Reader*. London: Routledge, s/f.
- Barthes, R. (2003, 1ra edición 1973). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Berger, J. (2005, 1ra edición 1980). *Mirar*. Buenos Aires: De la Flor.
- Bolz, N. (2005). Más allá de las grandes teorías: el “happy end” de la historia. En: Schröder, G., Breuninger, H. (comp.) *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (pp., 179-190).
- Bongiovanni, P. (1997). Acompañar los imaginarios mutantes. En: La Ferla, J. (comp.) *Del videoarte al multimedia*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Boyer, C. (1996). The valorization of the body. The issue of disembodiment. En: Boyer, C. *Cybercities*. New York: Princeton Architectural Press.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Brennan, T. (1996). Los contextos de la visión desde un punto de vista específico. En: Brennan, T., Jay, M. (eds.) *Vision in context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New Cork, London: Routledge, pp.217-230.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Casullo, N. (ed.) (2004). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Clark, K. (1960). *The nude*. Oxford: Penguin Books.
- Danesi, M. & Perron, P. (1993). *A. J. Greimas and narrative cognition*. Toronto: Victoria College in the University of Toronto.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós, pp. 25-80.
- De Certau, M. (1971). How is christianity thinkable today? En: Ward, G. (ed.) (2000). *The post-modern god. A theological reader*. Oxford: Blackwell.
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós. pp. 143-159.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. pp. 13-18; 27-34.
- Domingues, D. (2000). Los diálogos del cuerpo con los sistemas artificiales y Cibercultura, creación e interactividad. En: La Ferla, J. (comp.). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas. (UBA).
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- (1984). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. En: *Revista de Estética*. Nº 2. pp. 5-14.



- Floch, J. M. (1994). La iconocidad: exposición de una enunciación manipulatoria. Análisis semiótico de una fotografía de Robert Doisneau. En: Hernández Aguilar, G. (comp.). *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo Veintiuno.
- Flusser, V. (2001). Sobre las posibilidades de un mapa del cuerpo. En: La Ferla, J. (comp.): *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires, pp. 95-105.
- Francastel, P. (1990). *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Debate.
- Garvey, P. (2005). Domestic Boundaries: Privacy, Visibility and the Norwegian Window. En: *Journal of Material Culture*, 10; 157.
- Gilbert, J., Pearson, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance (Disco, hip-hop, house, techno, drum 'n' bass y garage)*. Barcelona: Paidós.
- Greimas, A. J. (1990). *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1989). *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.
- (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Grinstein, E. (2000). Hacia el siglo XXI: destellos de insubordinación. En: *Revista Internacional de Arte Lápis*, 158/159, Año XIX, pp. 115-126.
- Grüner, E. (2005). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.
- Hayles, K. (1999). *How We Became Post-human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jay, M. (2002). Cultural relativism and the visual turn. En: *Journal of visual culture*, 1, pp. 267-278.
- (1996). *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. London: Routledge.
- (1993a). Lacan, Althusser, and the Specular Subject of Ideology. En: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French thought*. London: California University Press.
- (1993b). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French thought*. London: California University Press.
- Kozak, C. (2006). *Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas*. Ponencia presentada en *I Jornadas Internacionales Poesía y Experimentación*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- (2003). *Arte y técnica en el contexto de la cultura mediática. Travesías argentinas en el siglo XX*. Ponencia presentada en *VII Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación*. General Roca: Universidad Nacional de Comahue.
- Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- La Ferla, J. (comp.). (2001). *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- (2000). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas (UBA).
- Lacan, Ja. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Ledesma, M. d. V. (2006). Construcción de la visibilidad pública. Ideas centrales sobre la visibilidad. Documentos internos del Proyecto de Investigación 3103. *Grados de visibilidad pública del abuso sexual en la prensa gráfica en el bienio 2003-2005*.
- Lowe, D. (1986). *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Machado, A. (2001). Repensando a Flusser y las imágenes técnicas. En: La Ferla, J. (comp.) *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires, pp. 71-83.
- (2000a). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas. (UBA).



- (2000b). Por un arte transgénico. En: La Ferla, J. (comp.). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas (UBA).
- Maldonado, T. (1994). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa.
- Mc Luhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. México: Paidós.
- (1985). *La galaxia gutenberg*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mehl, D. (1997). La “vida pública privada”. En: Dayan, D. & Veyrat-Masson, I. (comps.) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Morse, M. (1998). *Virtualities: Television, Media Art, and Cyber-culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Muri, A. (2003). Of Shit and the Soul: Tropes of Cybernetic Disembodiment in Contemporary Culture. En: *Body Society*, 9, pp. 73-92.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1978). *Lecciones sobre el pragmatismo*. Madrid: Aguilar.
- Richard, N. (1996). Feminismo, experiencia y representación. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, núms. 176-177, pp. 733-744.
- Roins, K. (1995). ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía? En: Lister, M. (comp.). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- Rosen, J. (2000). *The Unwanted Gaze: The Destruction of Privacy in America*.
- Salecl, R. (2002). The Exposure of Privacy in Today’s Culture. En: *Social Research*, 69, pp. 1-8.
- Schmucler, H. (1996). Apuntes sobre el tecnologismo. En: *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, 1.
- Stone, E. (2001). Culture, politics and group therapy: identification and voyeurism. En: *Group Analysis*, 34, pp. 501-514.
- Summers, D. (1991). Condiciones y convenciones: acerca de la disanalogía entre arte y lenguaje. En: Kemal, S. & Gaskell, I. (eds.) *The language of art history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, D. (2005). Hacking the body: code, performance and corporeality. En: *New media & Society*, vol. 7, pp. 647-662.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Grupo Norma.
- (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En: Dayan, D. & Veyrat-Masson, I. (comps.). *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Warin, M. (2000). The glass cage: An ethnography of exposure in Schizophrenia. En: *Health*, 4, pp. 115-133.
- Zizek, S. (2005). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

## Recursos Electrónicos

- Alonso, R. (2005). *Arte y tecnología en Argentina: los primeros años*. Disponible en: [http://roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/primeros\\_anios.php](http://roalonso.net/es/arte_y_tec/primeros_anios.php)
- (2003). Variaciones sobre el museo. En: *Contemporáneo 6. Variaciones Sobre el Museo: Recordar, Ordenar, Clasificar* [catálogo]. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano. Disponible

en: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/variaciones.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/variaciones.php)

Aïnouz, K. (2007). Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Disponible en: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=62>

Ludmer, J. (2007). *Literaturas posautónomas 2.0*. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (Mayo de 2007).

---

**Summary:** This article inquires on the construction forms of a virtual voyeurism, taking the digital image *Intimidad* (2005) as an example, which was awarded in “Arte y nuevas tecnologías – Premio MAMBA” in Espacio Fundación Telefónica, between September 8th and October 22nd of 2006. Our general goal was to analyze the connection between digital art and human body. We have taken specific interest in the efficiency and rationality of the voyeur point of view that the work has. On that note, we try to sketch possible interpretative horizons that contain certain features of artistic and visual production in the area of new technologies in contemporary Argentina.

**Key words:** body - digital art - look - manipulation - voyeurism.

**Resumo:** Este artigo indaga sobre as maneiras de construção de um voyeurismo virtual, tendo em conta a imagem digital denominada *Intimidade* (2005), premiada durante a exposição “Arte e novas tecnologias - Prémio MAMBA” no Espaço Fundação Telefónica, entre o 8 de setembro e o 22 de outubro de 2006. Nosso objetivo geral foi analisar a relação entre a arte digital e o corpo. Especificamente o interesse foi a eficiência e racionalidade da mirada voyeur que a obra propõe. Assim, se procura estabelecer possíveis horizontes interpretativos que compreendam aspectos da produção artístico-visual na área das novas tecnologias na Argentina contemporânea.

Palavras chave: arte digital - corpo - manipulação - mirada - voyeurismo.

---