

## **Pender de un hilo**

### **Hanging by a thread**

*Marcela Cecilia Marín*

CONICET - CYFFyH



Acerca de: Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*.

Cabe a la imaginación artística correr el velo y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes. Y aunque el arte, por definición, vuelve visible lo que no se ve y se vuelve político en el develamiento, lo mueve ahora un apremio mayor que magnifica la empresa, una urgencia cosmopolítica. (Speranza, 2022, p. 19)

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes. (Didi Huberman, 2020, p. 35)

Como un juego de dominó que traza líneas a veces rectas, a veces quebradas, el diseño de la autora propone un montaje de piezas heterogéneas “que habla en los intervalos” (Speranza, 2022, p. 7). Desde esta heterogeneidad, insiste una lente que busca

volver visible la invisibilidad resistente de dos amenazas que nublan la imaginación del mañana: la inminencia cada vez más clara de un final acelerado por el maltrato suicida del planeta y la inmersión cada vez más inquietante en un mundo digitalmente administrado. (Speranza, 2022, pp. 7-8)

Una pregunta pareciera pulsar en medio de estas páginas: ¿Podremos confiar “en la potencia inagotable del arte para correr el velo y dar a ver lo que no se ve”? (Speranza, 2022, pp. 7-8).

En medio de la escritura de este libro, relata la autora, irrumpió una nueva amenaza que, aunque con nombre propio, resultaba “invisible al ojo desnudo”. No ocultas y no visibles quedaron, a la vez, “las causas larvadas del mal, la destrucción de los ecosistemas, el tráfico de especies silvestres, la cría industrial de animales” (Speranza, 2022, p. 8). Con virus y pandemia sobrevino otra sincronización del mundo –que se superponía, como otra capa, a una “sincronización global anterior”– que expuso, de una parte, “una catástrofe ecológica a escala planetaria” (Speranza, 2022, p. 8) resultante de una violencia ecológica que se agudiza pero que parece no percibirse ni como violencia ni como destrucción; de otra parte, una inmersión casi absoluta del mundo en la virtualidad.

Mi dominó perdió el impulso durante un tiempo. O, mejor, se estancó en el vacío de una de esas fichas con un doble blanco. Las amenazas se habían vuelto aun más flagrantes, el llamado más urgente y, sin embargo, las pantallas parecían haber venido a ampararnos, a conectarnos con el mundo distanciado. También el arte había quedado relegado a una efímera vida virtual o su modo en el silencio, con las obras condenadas al encierro, solas en grandes museos vacíos, arrestadas hasta nuevo aviso en cubos blancos vacantes. El arte era, de pronto, otro, un arte sin nosotros, mudo, hablado para nadie. Pero ¿qué podría decir el arte en medio de la catástrofe? (Speranza, 2022, p. 10).

Puede que el tiempo de la pandemia volviera imaginable otro mundo, un mundo sin nosotros. Mas, ¿puede volver imaginable otro arte, *un arte sin nosotros*? Una pregunta que, en nuestra lectura, recorre el libro postula: ¿puede el arte *ver lo que no vemos y convertirse en caja de resonancia*? El arte aparece, entonces, como lente que permite cambiar la escala, “un laboratorio vivo de inmersión en un mundo ya no centrado en el hombre sino abierto a la convivencia con los otros, una cohabitación multiespecie capaz de intensificar la presencia de todo lo que existe” (Speranza, 2022, p. 11). De allí

se desprenden dos series encabezadas por un “Lo que no vemos”: “Hacer con el cosmos” y “Detrás de la red”. Finalmente, una serie llamada “Reconstrucciones”.

### **I. “Lo que no vemos. Hacer con el cosmos”**

“El Antropoceno es señal de nuestro poder, pero también de nuestra impotencia” (Speranza, 2019, p. 13).

Esta primera serie se interroga respecto de qué ofrece el arte a la mirada y qué oculta. Pareciera que la fuerza y belleza de una obra también pueden “anidar en *lo que no vemos*” (Speranza, 2022, p. 17) El arte no puede pensarse como espejo o reflejo de un real, sino que el arte crea, fabrica lo que vemos. En este punto, en un momento en el cual “la visibilidad ha adquirido una valencia política como atributo privilegiado del poder y al mismo tiempo como vía estratégica para desafiarlo” (Speranza, 2022, p. 20), el arte puede volverse invisible, “apenas un instrumento óptico o auditivo que introduce vacío para volver visible y audible lo que no habíamos visto ni oído en el mundo real” (p. 20). En este punto, sostiene la autora, la potencia política del arte consiste en reconfigurar el campo de lo sensible; con lo cual se modifica no solo lo que se da a ver u oír sino las formas y/o matrices perceptivas y expresivas. La estética es una suerte de interfaz a partir de la cual el arte no solo puede dar a ver lo que no vemos y modificar lo visible, sino que cualquier artista contemporáneo puede demorar la mirada en las luces y oscuridades de un tiempo que lo interpela. Ahora bien, “¿Cómo mantener fija la mirada en esos objetos viscosos, interobjetivos, que escapan al tiempo y la escala humana en el siglo XXI? ¿Cómo ver y por lo tanto dar a ver un hiperobjeto, por definición invisible?” (Speranza, 2022, pp. 20-21).

Las amenazas que se ciernen sobre el hombre y el planeta en el siglo XXI responden a fenómenos coincidentemente opacos, que operan a gran escala, enmascarando las causas y la verdadera dimensión de sus afectos. Dos de las más acuciantes –la perspectiva de una catástrofe ambiental y la inmersión cada vez más absoluta en un doble digital del mundo-, de hecho, operan a una escala global que nos empequeñece, nos paraliza o nos deja inermes (...). Pero hay algo más que nos acerca a su desamparo: la imaginación del fin nos hermana en el mismo barco desnortado con otras especies (...) que no solo congrega a la humanidad completa sino también al mundo animal, vegetal, mineral y a la propia atmósfera que el hombre subordinó a su poderío, y hoy peligran si no se redefinen las condiciones que hagan posible la coexistencia en el planeta. (Speranza, 2022, pp. 17-18).

En pleno siglo XXI, la infraestructura y tecnología que sostiene, moviliza y almacena información pareciera haberse vuelto invisible, liviana, *inmaterial*. Ha quedado fuera del campo de visión al tiempo que se pretende *más democrática* o accesible. En tal sentido, ¿adaptarse a las pantallas se habrá vuelto una forma de evolución del más fuerte? (Speranza, 2022). Recuperamos, en nuestra lectura, aportes de Jussi Parikka al postular que la cuestión en torno a la nube “trae consigo la exigencia de desarrollar nuevos vocabularios políticos que den cuenta del doble vínculo entre materialidad técnica e inmaterialidad conceptual” (2021, p. 71).

En este montaje que la autora despliega jugando con fichas de dominó aparecen trabajos de Vija Celmins (Riga, Letonia), Alicja Kwade (Polonia comunista), Agnes Denes (Budapest, Hungría), Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg (Argentina), Tomás Saraceno (Argentina), Eduardo Navarro (Argentina), Jorge Menna Barreto (Brasil), Paulo Tavares (Brasil), Pierre Huyghe (Francia), Olga Tocarczuk (Polonia), Rugile Barzdziu-Kaite, Vaiva Grainyte y Lina Lapelyte (Lituania), Rem Koolhaas (Holanda) y Jenny Offill (Estados Unidos) en torno a algunas preguntas que abren esta serie:

¿Cómo afinar el foco para ver lo que no vemos? ¿Cómo captar lo que escapa a la vista, la imaginación o la razón por muy opaco o muy luminoso, demasiado distante o demasiado próximo? Y, sobre todo, ¿Cómo ver más allá del entorno cotidiano y recalibrar nuestro lugar en un tiempo y un espacio inconmensurables? (Speranza, 2022, p. 25).

## II. “Lo que no vemos. Detrás de la red”

“Si el capitalismo industrial afectó negativa y peligrosamente a la naturaleza, ¿qué estragos podría causar el capitalismo de la vigilancia en la naturaleza humana?” (Shoshana Zuboff en Speranza, 2022, pp. 94-95).

Si la historia moderna occidental está atravesada por cierta invención tecnológica de lo visible que se obsesiona por volver visible lo invisible, aquello que escapa al ojo humano, la revolución digital, sostiene Speranza, ha venido a invertir los términos de esa relación. Ya “no vemos lo que nos mira; las imágenes que unas máquinas producen para otras máquinas en una automatización algorítmica de la visión prescindan del ojo humano” (Speranza, 2022, p. 94).

Lo que *no* vemos, lo que *no* conocemos también forma parte de una estrategia política o mercantil, a pesar de la circulación abrumadora de imágenes y materiales calculada en la web. “De ahí que el arte del nuevo siglo no solo busca formas de volver visible lo que no se ve, volviendo visible

la invisibilidad, sino que intenta incluso volverse invisible para escapar al nuevo panóptico virtual” (Speranza, 2022, p. 95). La autora se interroga “¿cómo podría el arte dar a ver esas imágenes por definición invisibles, efímeras e inalcanzables? ¿Es posible desafiar esos sistemas maquínicos creando formas de ver lo que no podemos ver?” (p. 106). En este sentido, sostiene que el arte no solo puede volver visible lo invisible; incluso puede volvernos invisibles. Sustracción que nos permite suspender, al menos, de momento, ciertas redes de control y vigilancia. Se abre un pasaje que se extiende desde lo que no vemos a desear, imaginar e inventar formas de volverse invisible: desaparecer, camuflarse, evadirse en la era digital. El gesto de apartarnos de la cámara puede aparecer como una práctica de resistencia frente a las imágenes que nos capturan para extraer información, para escanearnos.

Nos volvemos visibles y legibles en superficies *touchscreen* ante miradas humanas y no humanas. Sin embargo, el arte puede volver extraños gestos que la técnica implica (cierto agenciamiento ojo-mano-pantalla) ya que, al pasar imágenes, acercarlas o alejarlas de la vista con los dedos, nos recuerda que no tocamos, no miramos ese tiempo sufrido, tiempo resistido “que desfila en la tableta, sino la superficie fría de una pantalla” (Speranza, 2022, p. 115). Entonces, cabe preguntarse si el arte puede decir algo y, en tal caso, qué, respecto de “la naturaleza omnipresente de nuestro inconsciente digital” (Bishop en Speranza, 2022, p. 117). Las fichas de dominó que montan esta serie aparecen con los trabajos de Jane y Louise Wilson (Gran Bretaña), Trevor Paglen (Estados Unidos), Hito Steyerl (Alemania) Thomas Hirschhorn (Suiza) y Nick Drnaso (Estados Unidos).

Según Speranza, el arte puede leer a contrapelo estas superficies *touchscreen*. Retoma en este punto la serie *Inadaptados digitales*<sup>1</sup>, para postular una transformación desde las brechas, las fallas, los excesos, los límites del ciberespacio. Postula, entonces, que el arte “no solo puede transformar el tiempo perdido del consumo disciplinado en experiencia estética del tiempo recuperado, sino que puede convertirse en un campo de entrenamiento para el internauta soberanamente inadaptado” (Speranza, 2022, p. 133). Conforman esta última serie de esta segunda parte trabajos de artistas argentinx: Andrea Osters, Fabio Kacero, Rafael Spregelburd y Patricio Pron.

---

<sup>1</sup> Sobre *Inadaptados digitales* puede consultarse también en <https://vimeo.com/296856542> y el capítulo “Inadaptados digitales” en Speranza, G. (comp.) (2019) *Futuro Presente perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*.

### III. “Reconstrucciones”

“Más que desocultar lo real, el arte intenta reconstruirlo mediante procesos de materialización y mediatización a través de nuevos y viejos medios” (Speranza, 2022, p. 136).

Esta última parte del libro plantea la reconstrucción como artificio, fabricación que activa posibles encuentros con lo real. Es también un trabajo con “ese real afantasmado en la imagen digital” (Speranza, 2022, p. 137) a partir de las marcas, trazas que afectan las imágenes, los medios y soportes que las transmiten.

La autora recupera, singularmente, el trabajo de Forensic Architecture (en adelante, FA) (grupo de investigación interdisciplinario con sede en el Centro de Investigación Arquitectónica de Goldsmiths, Universidad de Londres), *pedra de toque* del trazado que propone este libro. Desde una *estética forense*, permite albergar *nuevas formas narrativas* a partir de un “*sensorium* material que registra las más mínimas transformaciones de objetos, paisajes y ruinas” (2022, p. 140), potenciado por la decisión de montaje.

En relación con FA, Speranza piensa la literatura y la obra de Verónica Gerber Bicecci (México), *La compañía* (2019) como una “sinécdoque de la depredación de Nuevo Mercurio y del extractivismo expoliador en todo el mundo” (2022, p. 145). En el entramado estético e investigativo desplegado por FA, encontramos una reconstrucción de daños producidos por la extracción y explotación de gas y petróleo en el yacimiento Vaca Muerta. En *La compañía* se expone la historia de Nuevo Mercurio “una pieza en la larga historia del extractivismo en América y un módico anticipo del neoextractivismo posterior” (Speranza, 2022, pp. 145-146) a partir de sus ruinas.

Desde estas ruinas, desechos, restos que arrojan estos patrones extractivos como la megaminería y el *fracking* “pueden nacer formas nuevas, dispositivos narrativos y estéticos que se nutren de la sinergia de los desechos” (Speranza, 2022, p. 147). En la línea de Donna Haraway y Bruno Latour, se trata de compostar, componer, ensamblar “un mundo común en la inmanencia del nuestro, tratando de preservar la heterogeneidad de los elementos” (Speranza, 2022, p. 147). En la lectura de Speranza, el arte funciona como laboratorio de colaboraciones y combinaciones *simpoiéticas* (2022).

Sin embargo, la escala de estos procesos suspende, descentra cualquier definición de medio ambiente en términos humanos, terrestres, y obliga a problematizar la contaminación en términos espaciales, entre procesos terrestres y celestes, para decirlo con Coccia, en la línea de un “Antropoceno más allá de la tierra” (Speranza, 2022, p. 149). Como sostiene Coccia (2017), la Tierra no es solo suelo, sino cielo; agencia terrestre-humana y celeste-no humana. La Tierra es un astro entre los astros; por ello, lo que vive con ella es de “naturaleza astral” (p. 93).

En esta inquietud y formas de ensayar cómo “hacer más real lo real sin la ilusión ingenua de oficiar de espejo” (Speranza, 2022, p. 149), la autora se pregunta “¿cómo volver más real la experiencia por definición virtual del mundo digitalizado? (...) ¿cómo reconstruir el mundo real con un artificio que remede nuestra experiencia del mundo mediado por las pantallas?” (p. 151). En esta serie remonta los trabajos de Agustín Fernández Mallo (España) y Karl Ove Knausgård (Noruega) para volver a *tomar partido por las cosas*, reivindicar la potencia narrativa de la materia, volver a pensar desde agenciamientos, ensamblajes humanos-no humanos y horadar “la mirada determinante del sujeto” (Speranza, 2022, p. 157).

Si el arte ha intentado “dar a ver, extrañar, volver a mirar las cosas, correr el velo que las opaca o poner de manifiesto su oscuridad deliberada” (Speranza, 2022, p. 161) será que, en este intenso ahora en el que laten finales, sentidos agotamientos penden de un hilo, se enfrenta a cierto “punto de no retorno” (Speranza, 2022, p. 161) de lo que puede (no) dar a ver el arte.

## Bibliografía

Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (Trad. G. Milone). Buenos Aires: Miño y Dávila.

Didi Huberman, G. (2020). Cómo abrir los ojos. En Faroki, H. *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Buenos Aires: Caja Negra.


Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.

Speranza, G. (comp.) (2019). *Futuro Presente perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Buenos Aires: Anagrama.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2022.

Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2022.

Licencia  **Atribución  
– No Comercial – Compartir Igual  
(by-nc-sa)**: No se permite un uso  
comercial de la obra original ni de  
las posibles obras derivadas, la  
distribución de las cuales se debe  
hacer con una licencia igual a la  
que regula la obra original. Esta  
licencia no es una licencia libre.

