

Arte y técnica en el contexto de la cultura mediática. Travesías argentinas en el siglo XX

[ponencia leída en las VII Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación “Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria”. Gral Roca, Universidad Nacional del Comahue, 13 al 15 noviembre de 2003]

arte | técnica | cultura mediática | siglo XX

Claudia Kozak

En el contexto de la cultura mediática y de los estudios en comunicación social, hablar de las relaciones entre arte y técnica podría parecer terreno conocido y hasta trillado. La cuestión está ya inscrita en el campo a partir de las primeras reflexiones en torno de la cultura de masas y de los medios masivos de comunicación del siglo XX. Desde los “pioneros” textos de Paul Valéry (1999) o Walter Benjamin (1982) ¹ que en verdad consideraron centralmente el problema, a la cristalización de posiciones “apocalípticas, integradas o críticas” ² luego de la Segunda Guerra Mundial. Para hablar de cultura de masas, a veces se habló de cultura, y se incluyó así al arte; otras se consideró que sólo el arte era cultura... Ciertamente algunas de esas reflexiones se nos aparecen hoy como muy datadas y se nos hace difícil volver a ellas; pero otras vuelven una y otra vez como referencias. Más de un texto académico, por ejemplo, hace alusión en la actualidad a la obra de arte en la época de su reproductibilidad ya no técnica (a secas) sino digital.

No se trata entonces de una cuestión poco transitada. Aún así, en relación con ella sobrevuela el siglo XX un núcleo denso de problemas anudados difíciles de desatar que se reactiva —se ajusta, diríamos, para seguir la metáfora— toda vez que los imaginarios de modernización tecnológica se hacen más fuertes. Digo: toda vez que un nuevo paisaje tecnológico, mundo de artefactos e instrucciones de uso —lo que no es otra cosa que la pedagogía que nos enseña a movernos en sociedad— se impone a los cuerpos y la “conciencias” (sean ellas lo que sean), el nudo arte/técnica se agranda y nos llama a volver a desatarlo. Así sucedió en las dos primeras décadas del siglo XX, cuando un paisaje netamente urbano de automóviles, aeroplanos, transatlánticos, cinematógrafos, fonógrafos, teléfonos cobijados bajo “violentas lunas eléctricas” ³ se presentó a los artistas reclamando de ellos —como lo sostuvo Oliverio Girondo en el manifiesto de la revista Martín

¹ El texto de Valéry es de 1928 y el de Benjamin, de 1936.

² Tal la formulación que Moragas Spà prefiere a la clásica de Umberto Eco. Cfr. Moragas Spà. (1991).

³ Filippo Tommaso Marinetti, “Manifiesto del futurismo” en Lourdes Cirlot (1995: 81).

Fierro de 1924 (Cippolini 2003: 117)— una “nueva sensibilidad”. En efecto, de lo que se ha dado en llamar vanguardias históricas, futurismo, cubismo, constructivismo y productivismo asumieron como condición necesaria el “paisaje” de la novedad tecnológica desde posturas exaltatorias o utópicas, según los casos, pero siempre acopladas a la velocidad de transformación del nuevo paisaje. Otras, en cambio, como dada y el surrealismo incorporaron el sustrato técnico pero liberándolo —según el argumento de Andreas Huyssen (2002)— de sus rasgos instrumentales como forma de cuestionamiento de la noción burguesa de técnica como progreso.

Más adelante en el siglo, al menos otros dos momentos destacan en relación con la visibilidad que adquieren los nuevos paisajes tecnológicos. Algo esquemáticamente podríamos ubicarlos en las décadas del 60 y 90, aunque en verdad sólo porque se trata de dos momentos en los que cobra evidencia generalizada —y en esto los medios masivos de comunicación han tenido un papel importante al tematizar el fenómeno— un paisaje que se viene preparando desde los períodos previos ⁴. Así en los 60, asociado a una amplia modernización de los hábitos y las costumbres, el paisaje tecnológico se carga de pequeños artefactos que modulan una lógica del confort: la era del electrodoméstico que en las películas de Hollywood se venía anunciando al estilo Doris Day y su cocina moderna desde los 50 se propaga a las clases medias de todo el mundo; era del electrodoméstico dentro de la cual el televisor no es, por supuesto, dato menor. Y allí aparece entonces nuevamente la cuestión del arte y la técnica como algo de qué (pre)ocuparse: el pop art, claro, es un referente principal; pero también el discurso “mediológico” de McLuhan, quien revisita sin decirlo muy explícitamente a Valéry o Benjamin; los modelos combinatorios matemáticos y cibernéticos como los que sustentan las exploraciones del grupo Oulipo (Calvino 1985;

⁴ Lo que le deben los años 60 a la inmediata posguerra y a los 50, por ejemplo, es notable: energía atómica, detergentes sintéticos, “american way of life” producido por Hollywood. Cfr al respecto el siguiente comentario de Pablo Capanna (1985) en su texto sobre la revista de ciencia ficción *Más Allá*: “La Argentina de 1953 era muy distinta a la de hoy. Éramos poco más que dieciocho millones de personas, no había tantas revistas y la televisión era todavía un lujo, que la mayoría solíamos atisbar en las vidrieras. Ese año moría Stalin y asumían Eisenhower y la reina Isabel II: *se habían restañado las heridas de la Guerra Mundial y el clima general era optimista: entrábamos en la Era Atómica, luego de la cual vendría la espacial, seguramente*. El modelo admirado y envidiado era Estados Unidos. En la escuela solíamos lucirnos comentando grandes descubrimientos, como el transistor o los detergentes, que habíamos conocido por *Selecciones* o por las audiciones del Servicio Cultural e Informativo de la Embajada norteamericana. Vivíamos en plena expansión de la industria liviana; olvidados los fervores nacionalistas, Perón se había abrazado con Milton Eisenhower, para la fantasía popular, el objetivo era alcanzar “el nivel de vida americano”, que Hollywood proponía desde las pantallas. (subrayado nuestro).

Fondebrider 1988, Quenau 1965) y, más acá incluso, el vernáculo “arte de los medios de comunicación” de Masotta, Jacoby y compañía ⁵.

Y qué decir de los 90: tanto se ha hablado ya del paisaje tecnológico que nos habita. Computadoras, fibra óptica, satélites pero también implantes (de siliconas o de lo que sea), biotecnologías varias. En suma: teleinformática e ingeniería genética. Y de allí: arte digital y arte transgénico (volveré sobre esto).

En lo que hace a la Argentina, resulta todavía necesario construir el mapa de las relaciones arte/técnica durante el siglo XX porque ello permitiría no sólo relevar una serie de cruces diferenciados sino también recuperar debates no del todo saldados que se mantienen a lo largo de tiempo.

Actualizar hoy esos debates se hace imprescindible si se quiere analizar el significado que adquieren o podrían adquirir las prácticas artísticas en la tecnosfera contemporánea. Porque el problema no es que el arte asuma el ámbito técnico, matriz última de las sociedades contemporáneas, sino que lo naturalice sin reflexión como parte de lo dado.

¿Cuál es ese núcleo de problemas difícil de desatar?

En primer lugar, las concepciones de arte y de técnica. Se da mucho por sentado en este terreno. Por ejemplo, cuando se asume una posición crítica respecto de la existencia concebida a escala técnica calculada —y en mucho comparto una posición tal— se suele caer en nociones idealistas respecto del arte como ámbito puro de creación inspirada, espontánea, no construida, que vendría a servir de “contrapeso” a la mecanización del mundo. Completa zona liberada, el arte. Con lo que se barre rápidamente con el aspecto técnico inescindible de la práctica artística. Lo que Adorno llamaba en su Teoría Estética el dominio de los materiales, la propia historia de las formas inscripta en la materialidad (que es también social) de la práctica artística.

⁵ “El arte actual (fundamentalmente el pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolos de su contexto natural (...) A diferencia del pop nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios” (...) Se abre así la posibilidad de un nuevo género: el arte de los *mass media* donde lo que importa no es fundamentalmente “lo que se dice” sino tematizar los medios como medios” (Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, “Un arte de los medios de Comunicación. Manifiesto” en Cippolini 2003:338-339). “Además, el viejo conflicto entre arte y política (“El arte debe reflejar la realidad”. “Todo arte es político”. “Ninguno lo es”, etc.), al que siempre se quiso superar introduciendo “contenidos” políticos en el arte, tal vez sea superado por el uso artístico de un medio tan político como la comunicación masiva” (Roberto Jacoby, “Contra el Happening” en Cippolini: 344-345).

Pero, del otro lado, cuando se asume el arte como terreno abierto a la experimentación y a la producción de un particular “sistema de excitaciones”⁶ —y también podría decir que comparto la idea—, se suele recalar en nociones de cuño modernizador que tienden a ver la técnica como instrumento de “progreso” abierto a toda innovación. Lo que lleva, ciertamente, a una pobre lectura de la historia...

Incluso si se quiere a la técnica no ya instrumento de progreso sino de dominio, el problema se mantiene. Porque no se trata del uso (bueno o malo) de instrumentos técnicos neutros a nuestra total disposición, sino del hecho de que hoy, como afirma Umberto Galimberti (2001: 37):

La técnica no es neutral, porque crea un mundo con determinadas características que no podemos dejar de habitar y, habitándolo, de contraer hábitos que nos transforman ineluctablemente (...) Habitamos la técnica irremediamente y sin elección. Este es nuestro destino de occidentales avanzados, y todos los que, aun habitándolo, piensan todavía en encontrar una esencia de hombre más allá de los condicionamientos técnicos, como se suele escuchar a veces, son simplemente los inconscientes que siguen pensando en la mitología del hombre libre para hacer todas las elecciones —hombre que claramente no existe, excepto en los deliros de omnipotencia de quienes continúan viendo al hombre siempre más allá de sus condiciones reales y concretas de existencia.

Lo técnico se constituye pues en destino de lo humano. Destino histórico, con todo, y no fuera del tiempo que se ha formado en capas de tiempo hasta dar con la fórmula de una modernidad tecnológica matizada por criterios de cálculo, eficacia y productividad. Imposible, entonces, salirnos ya de la esfera de lo técnico, que es nuestro ambiente. Pero eso no significa que debamos conformarnos con ella tal y como se nos “ha dado” históricamente. Porque en definitiva, ¿quién sino las sociedades humanas se han dado a sí mismas la forma de la técnica?

Frente a lo cual, casi nos quedamos sin respuestas. He dicho ya que se trataba de un nudo difícil de aflojar. En cuanto al arte, me ha parecido en algún sentido interesante la respuesta, provisora, si se quiere, que da José Luis Brea (2002) cuando habla de un pensamiento que corra el “riesgo del

⁶ La formulación le pertenece a Daniel Link (2002).

tensamiento técnico”: “Cuando el pensamiento se relaciona con la técnica bajo este regimen de ‘insumisión’, su resultado se llama: arte”.

Pero dejemos reposar la idea un momento. Porque de ese primer problema que implica las concepciones que se asuman de arte y técnica se derivan otros problemas particulares también centrales a nuestro “nudo”. Por ejemplo, la cuestión de la experiencia estética y la historia de sus mediaciones; o la perspectiva histórica que permite periodizar el arte del siglo XX en relación con la técnica (que, como queda dicho, no es sólo instrumento sino matriz social de configuración de mundo).

¿Existe alguna forma de experiencia estética no mediada por sus propios materiales? El concepto de aura acuñado por Walter Benjamin, en directa relación con los modos de percepción y experiencia estética, ha dado lugar a grandes malos entendidos. Puesto que para Benjamin la “verdadera” aura no existe en el tiempo histórico —tiempo al que llama mítico y fantasmagórico, el tiempo de lo siempre igual, aunque con apariencia de novedad— sino en el tiempo redimido del Paraíso —o, como lo dice en algún lugar, el tiempo “de una sociedad sin clases”⁷—: la contemplación burguesa de la obra de arte, su carácter cultural y aurático, sólo es posible bajo la impronta de una gran violencia: el régimen de propiedad. Eliminar el valor cultural y aurático burgués es entonces el gran valor de la nuevas técnicas de reproducción. Pero no alcanza si las nuevas técnicas de reproducción mantienen el régimen de propiedad. Y eso es lo que hace el fascismo con ellas. Porque entonces, sólo se cambian algunos instrumentos y no el entorno técnico mismo.

Sabemos, en efecto, que en la década del 30 Benjamin, parte de cuyo trabajo se basó en el análisis de las condiciones técnicas de producción del arte desde un punto de vista materialista histórico, formula una línea de análisis que se ha convertido en referencia ineludible al conectar las condiciones de reproductibilidad técnica cada vez crecientes de artes como la fotografía y el cine con un cambio profundo en el aparato perceptivo de las colectividades modernas.

⁷ “En el sueño en que toda época anticipa la época que le seguirá, esa era venidera aparece enlazada con elementos de una *prehistoria*, es decir con elementos de una *sociedad sin clases*, cuya experiencia, que se encuentra depositada en la inconsciencia colectiva, crea, en su contacto con lo nuevo, una utopía que deja su huella en las mil formas de la vida, desde las construcciones duraderas hasta las modas fugaces”. (“París, capital del siglo XIX” en *Sobre el programa de la filosofía futura*. 127). Subrayado mío. Prehistoria debe leerse en Bejmani como tiempo redimido, tiempo originario, no mítico ni fantasmagórico como lo es el tiempo histórico sumido en la lógica de lo “siempre igual”.

Las condiciones técnicas propias del arte cinematográfico, por ejemplo —que en todo momento son del orden de la reproductibilidad—, imponen para Benjamin, gracias a la velocidad del movimiento de las imágenes, un modo disipado o disperso de relacionarse con la obra de arte que impide la fijación del pensamiento o, lo que es lo mismo, el recogimiento y el sumergirse en el interior de aquélla. Tal recogimiento frente a la obra es el carácter básico del modo contemplativo de percepción artística que halla su fundamento en un tipo de valor que la reproductibilidad técnica tiende a suprimir, esto es, el valor cultural o aurático de la obra de arte burguesa cifrado en su existencia original e irrepetible, en su experiencia del aquí y ahora. Si el modo contemplativo corresponde a una percepción meramente óptica, el modo disperso corresponde, en términos benjaminianos, a una percepción táctil, no a un sumergirse en el interior de la obra sino al modo en que ella misma se sumerge en quienes la perciben permitiendo, de tal manera, no su contemplación sino su uso o experimentación.

La relación entre las nuevas condiciones técnicas de producción artística y las cambiantes condiciones de recepción implica en la teoría benjaminiana la modificación del concepto mismo de arte. Dado que el carácter cultural de la obra cede paso a un aumento de carácter exhibitivo, se hace evidente la estrecha relación entre las condiciones de reproductibilidad técnica y el mayor acceso de las masas a los productos artísticos. Sin embargo, no debe creerse que el valor que Benjamin otorga a la masividad propia del nuevo arte se agota en su carácter democratizador (en tanto igualdad de posibilidades de acceso). Su planteo, por el contrario, revierte en los modos de participación de las masas: “La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación” (1982: 52). Tal modificación pareciera justamente ir del modo contemplativo al uso, ese modo disperso, inmanente a la técnica cinematográfica pero que no puede desplegarse en su totalidad mientras los productos artísticos, en el marco de las condiciones generales de producción capitalista, exhiban constantemente su carácter de mercancías. Es por ello que en el momento de ejemplificar el cambio en los modos de participación de las masas Benjamin remite tanto aquí como en “El autor como productor” (Iluminaciones III, 1975) a su experiencia en la Unión Soviética de los años ‘20.

En este punto vale la pena arriesgar que el artículo acerca de la reproductibilidad técnica del arte ha sido frecuentemente objeto de debate justamente porque evidencia en su concepción de la técnica una cierta

debilidad de argumentación. No sólo se da aquí un desplazamiento en su primera teoría del aura -desplazamiento que para algunos autores vuelve a descartarse en el último Benjamin (Buck-Morss 1981)- sino que resulta problemática su conceptualización de las técnicas de reproducción en tanto inmanentemente políticas, esto es, no neutras, y sin embargo utilizables en diferentes contextos desde posiciones opuestas como lo son el materialismo histórico (expresamente declara Benjamin que su artículo ha sido escrito desde el materialismo histórico) y el fascismo. Al respecto, el epílogo del texto es suficientemente elocuente: en él, y a pesar de haber constatado el carácter progresista de las nuevas técnicas de reproducción artística en tanto liquidadoras de la concepción aurática del arte burgués (concepción sostenida a su vez por una “(...) serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio)”, 1982: 18), Benjamin tiende a ligar la técnica al fascismo debido a que, en ese contexto, ésta facilitaría la transformación de las percepciones “(...) conservando a la vez las condiciones de la propiedad” (1982: 56) por lo que no haría más que “estetizar la política”. En cierto sentido, pareciera que Benjamin sostiene aquí que el fascismo, apropiándose de los medios técnicos que servirían de base al desarrollo de las fuerzas productivas, produce una inversión de sentido leída en términos de violación: “A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de valores culturales.” (1982: 56 subrayado mío). ¿Significa esto que la reproducción técnica (todo un mecanismo), liquidadora de los valores culturales en el arte, también puede ser puesta al servicio de ellos?

Es posible reevaluar esta contradicción si se logra mantener la idea del carácter político, esto es, no neutral, de la técnica en tanto complejo, y no en función de tecnologías particulares. El capitalismo, y más específicamente en el contexto de la reflexión de Benjamin, el fascismo frena el desarrollo de las fuerzas productivas en el sentido de instaurar una matriz tecnosocial que sólo halla su especificidad en la guerra: “(...) sólo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de la propiedad.” (1982: 56). En la década del 30, cuando todavía tenía Benjamin cierta confianza en que “la proletarización creciente del hombre actual” diera como resultado que las masas hicieran valer su “derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad” (1982: 55) la guerra era, definitivamente, la abolición de esa posibilidad.

Pero la historia del capitalismo no se ha movido, como pensaba Benjamin y muchos otros siguiendo a Marx, en la dirección de su anulación por aumento de contradicción. De allí que del problema de las mediaciones de la experiencia estética podamos pasar incluso a la especificidad de la periodización de las relaciones arte/técnica en el siglo XX. Porque sigue existiendo la experiencia estética mediada por cada vez más nuevas tecnologías y sigue, por supuesto, existiendo la misma matriz sociotécnica (capitalista, ¿habrá que agregar?) que toma renovada forma después de la Segunda Guerra Mundial.

En su artículo “Modernidad y revolución” Perry Anderson (1984) sostiene que el modernismo del arte de las primeras décadas del siglo XX puede evaluarse a partir de la coexistencia de tres coordenadas temporales diferenciales entramadas (un pasado clásico todavía vigente, un presente técnico todavía indeterminado o abierto, y un futuro esperanzado en combinación con la fuerte presencia de proyectos político-revolucionarios); pero hacia el final del siglo, por otra parte, puede indentificarse una coyuntura en la que las tres coordenadas ya se han transformado lo suficiente como para que el potencial utópico que algunas vanguardias de los primeros tramos del siglo pudieron ligar a ideales políticos revolucionarios y utopismos tecnológicos liberadores se haya convertido en un puro presente de un tecnologismo totalitario (Schmucler 1996) que se anuncia como universal validación de un statu quo a nivel planetario. De allí que no se pueda seguir sosteniendo el carácter liberador de los instrumentos técnicos por sí mismos, de nuevo, no porque sean neutros sino porque su forma está inscripta en el desarrollo histórico de una matriz tecnosocial contenedora que claramente tiene un sentido y una dirección.

Y todo arte que trabaje desde el meollo de la cuestión técnica, debería asumirlo de entrada. Sólo así sería posible el riesgo del tensamiento técnico. Porque ciertamente, una buena parte del arte contemporáneo no se resigna a quedar atrapado en el molde del ámbito técnico destinado históricamente en su forma tecnologista, pero también asume que no puede sustraerse a él en tanto es ámbito no elegible. Desde allí comienza a experimentar esa tensión irresuelta.

Sin embargo, pareciera también que cada nueva tecnología, cada nuevo invento debido al carácter progresivo (aunque no progresista, si cabe la distinción) de la técnica misma —esto es, que concibe cualquier producción como adelanto respecto de condiciones técnicas previas— reedita las promesas de futuro tan caras al ideario del progreso —es decir progreso más

bien sólo formal que nos trae lo nuevo como novedad y cimenta el tiempo “de lo siempre igual”— y hace resurgir nuevamente la necesidad de debates que, con nuevo rostro, asumen otra vez las cuestiones fundamentales ya discutidas a lo largo del siglo.

Por ejemplo: en muchos discursos que se dan por objeto el arte digital encuentro cierta exaltación del dispositivo técnico autonomizado de su matriz sociotécnica por momentos de forma completamente obvia (en los casos menos interesantes) y por momentos, incluso en los casos más interesantes, filtrada en un discurso que plantea al arte digital arma contra los nuevos poderes tecno-globales.

Así Rodrigo Alonso (en La Ferla 2000: 163) en uno de sus textos para el libro compilado por Jorge La Ferla —edición del Centro Cultural Ricardo Rojas del 2000 en el marco de las actividades de la V Muestra Euroamericana de Video y Arte Digital— puede afirmar por un lado que:

Los artistas web son intervencionistas y, en muchos casos, herederos del situacionismo, corriente intelectual que durante la década del 60 cuestionó la cultura mediática. Contaminan la red con sus obras, desvían a los curiosos desprevenidos, se apropian de algunos espacios y resignifican otros con el fin de producir su reflexión teórica o estética. En sus mejores propuestas comprenden el sentido de la globalización y del flujo informático incesante, ponen en evidencia sus bondades pero también —y fundamentalmente— sus peligros y limitaciones, y no escapan a la mirada crítica respecto de la realidad social cultural que ha caracterizado a los artistas de todas la épocas.

Y sostener luego, en el texto que lo sigue (en La Ferla 2000: 168), cierta determinación del medio hacia la apertura:

en las redes informáticas existe la posibilidad de una apertura sin límites. Si bien muchas obras continúan siendo cerradas y autocontenidas, otras explotan las particularidades de un medio cuya clave es el desarrollo y la transformación constantes (subrayado mío).

Muchos otros críticos exaltan en forma abundante la interactividad del nuevo medio, la pluralidad, el inacabamiento de la obra perpetuamente abierta, los cuerpos errantes, la rizomática multimedialidad, las hibridaciones cuerpo-máquina. Y se construye a la par un lenguaje a la

Deleuze que se complace en sus hallazgos (los de Deleuze, digo) pero que se vacía por completo en una visión profética ritualizada que hace presente todo el imaginario cyborg llevado a rango teórico. Tomemos por ejemplo del mismo libro compilado por La Ferla algunos fragmentos de los textos de Diana Domingues en el que la autora al describir una instalación interactiva digital afirma:

Ver tocar, experimentar algoritmos, ondas, capturar fuerzas invisibles dándoles visibilidad, chequear leyes orgánicas a través de las tecnologías nos proporciona experiencias de propagación de la conciencia en una simbiosis de la vida orgánica e inorgánica. Con las nuevas interfaces biológicas, como prótesis siendo colocadas sobre o dentro de nuestro cuerpo, nosotros estamos reinventando la naturaleza de nuestra especie (...) (p. 197)

¿Qué acontece dentro de este ambiente de inmersión? El cuerpo actúa como en un ritual mediado por tecnologías. Sus señales son engullidas por el sistema, y los cambios que se verifican generan un evento de comunicación solamente autorizado por las tecnologías digitales. Una zona elíptica se establece entre el cuerpo amalgamado con el sistema, en una especie de transe electrónico por intervalos temporales construidos al poseer las situaciones mutantes. En la instalación, fuerzas invisibles se mueven, como la electricidad, el magnetismo, la operación silenciosa y abstracta de los cálculos matemáticos y las ondas de energía que pasan por los conductores. (p. 198)

En esta dirección cabe validar algunas teorías que postulan que las tecnologías de comunicación son amplificaciones del cuerpo, donde la conexión planetaria crea una “conciencia global” (Ascott) por “inteligencias conectadas” (de Kerckhove) (p. 224)

Resulta difícil aislar sólo unos pocos fragmentos de los textos de Domingues que permitan evaluar la naturalización que en ellos se hace de una serie de cuestiones relativas por ejemplo a la necesidad de tales experimentaciones o a su carácter de evento estético. Mucho de lo cual se reduce al hecho de que se trata de las más recientes tecnologías disponibles, y que por tanto se asumen mejores.

La cuestión de la mentada “conciencia global”, por ejemplo, reedita las profecías McLuhanianas en un mundo, sin embargo, en el que la globalización ya ha acontecido de manera diferente, por supuesto. Por otra

parte, la exaltación de los textos de Domingues no se lee sólo en el vocabulario y las ideas que se trata de plantear sino también en su estilo circular, redundante y hasta aleatorio que repite una y otra vez las mismas palabras, en el mismo o en otro orden. Casi como si el fundamento de aquello que se sostiene pudiera aparecer por acumulación de ciertas imágenes mimetizadas con su objeto.

La prometida reinención de la especie, finalmente, no llega en estos textos como resultado de una reflexión que haya considerado el debate actual en torno de las biotecnologías genéticas en relación con lo que se considera históricamente que pueda ser (o llegar a ser) la especie humana —como si llega por ejemplo en el pensamiento de Peter Sloterdijk (2001), con todo lo inquietante que resulte—, sino más bien, otra vez, porque se trata al parecer de aquello que está disponible (“Las señales del cuerpo se suman a la capacidad de pensar de computadoras, colocadas a disposición en el ciberespacio” (Domingues en La Ferla 2000: 216). Lo que no se cuestiona en ningún momento es cómo se llega a una tal disponibilidad. En suma, quién dispone y qué dispone.

De allí, a las propuestas del arte transgénico, comentadas en el texto siguiente del mismo libro por Arlindo Machado (en La Ferla 2000: 253), casi no hay distancia. Se trata básicamente de los experimentos llevados adelante por Eduardo Kac como el de la producción de una coneja originalmente albina modificada genéticamente con el gen fluorescente de medusa para responder con una coloración verde a cualquier emisión de luz azul. La coneja sería luego exhibida al público en el programa Artransgénique del festival Avignon Numérique, exhibición que fue prohibida por las autoridades del laboratorio que había participado en el proyecto. Lo que implicó más una batalla por derechos de autor y patentamiento genético que un posible debate acerca del carácter (ético, político) del proyecto.

Dice Machado:

La totalidad de las artes, hasta ahora, se limitaron a una manipulación más o menos sofisticada de la materia inanimada, efímera y entrópica. La fabulosa y aterradora novedad es que, a partir de ahora, será posible elaborar información, imprimirla en la materia viva y hacer que esta información se multiplique ad infinitum, por lo menos mientras pudiera existir vida en el planeta

Con todo, no es en absoluto mi intención sumarme aquí a una letanía alarmada o escandalizada en torno de la cuestión sino más bien reparar en el hecho de que difícilmente haya verdadero riesgo en el tensamiento técnico si lo tecnológico se sigue asumiendo básicamente como y porque es una novedad.

Bibliografía:

- Alonso, Rodrigo (2000). "Algunas tendencias del arte ligado a las nuevas tecnologías" y "La balada del navegante" en La Ferla, Jorge (comp.). De la pantalla al arte transgénico. Buenos Aires Libros del Rojas.
- Anderson, Perry (1984). "Modernidad y revolución" en Leviatán, n° 16, verano.
- (2000). Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona, Anagrama.
- Benjamin, Walter (1980). "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" en Iluminaciones I. Estética y Revolución. Madrid, Taurus, pp.41-63.
- (1982). "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus.
- (1986). Sobre el programa de la filosofía futura. Barcelona, Planeta.
- Brea, José Luis (2002). "Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica" en La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca, Editorial Centro de Arte de Salamanca. Editado también en PDF el 27 de octubre de 2002 en <http://www.joseluisbrea.net>
- Buck-Morss, Susan (1981). Origen de la Dialéctica Negativa. México, Siglo XXI.
- Bürger. Peter (1984). Theory of Avant-Garde. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Capanna, Pablo (1985). "Prestigios de un mito", Minotaruro, n° 9, 2ª época, febrero.
- Cirlot, Lourdes (ed.) (1995). Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos. Barcelona, Labor.
- Cippolini, Rafael (2003). Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Costa, Flavia (1996). "Dirección de tránsito" en revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica n° 1, Buenos Aires.
- Domingues, Dianan (2000). "Los diálogos del cuerpo con los sistemas

- artificiales” y “Cibercultura, creación e interactividad” en La Ferla (comp.) De la pantalla al arte transgénico. Buenos Aires Libros del Rojas.
- Fondebrider, Jorge. (1988). “Queneau + Perec: Oulipo”, Babel, 4, Buenos Aires, septiembre.
- Francastel, Pierre (1990). Arte y técnica en los siglos XIX y XX. Madrid, Debate.
- Galimberti, Umberto (2001). “Psiché y Techné” en revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica, n° 4., Buenos Aires, octubre, p. 37.
- Heidegger, Martín (1983). “La pregunta por la técnica” en Ciencia y técnica. Santiago de Chile, Ed. Universitaria.
- (1973). Arte y poesía. México, FCE.
- Hobsbawm, Eric (1988). Historia del siglo XX. Madrid, Taurus.
- Huysen, Andreas (2002). Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- King, John. El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- La Ferla, Jorge (comp.) (2000). De la pantalla al arte transgénico. Buenos Aires Libros del Rojas.
- Landow, George (1995). Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología. Barcelona, Paidós.
- Link, Daniel (2002). “Orbis Tertius. La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital”, ramona, 26, Buenos Aires, octubre.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (1995). “Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios masivos de comunicación” en Causas y azares, n° 3, primavera de 1995, pp. 127-139.
- Machado, Arlindo (2000). ¹ “Por un arte transgénico” en La Ferla (comp.) De la pantalla al arte transgénico. Buenos Aires Libros del Rojas.
- Masotta, Oscar (1967a). El pop art. Buenos Aires, Columba.
- (1967b). Happenings. Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- (1968). Conciencia y estructura. Buenos Aires Jorge Alvarez
- McLuhan, Marshall (1985). La galaxia Gutemberg. Barcelona, Planeta-Agostini.
- (1994). Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano, México, Paidós.
- Moragas Spà. Miguel (1991). Teorías de la comunicación, México, Gustavo Gili.
- Mumford, Lewis (1968). Arte y técnica. Buenos aires, Nueva Visión.
- (1971). Técnica y civilización. Buenos Aires, Emecé.
- Queneau, Raymond (1965). “Ouvriere de litterature potencial” en *Bâtons*,

chiffres et lettres. París, Gallimard;

Rest, Jaime (1961). "Situación del arte en la era tecnológica" en Revista de la Universidad de Buenos Aires, quinta época, n° 2, Buenos Aires, abril-junio, pp.297-338.

Schmucler, Héctor (1996). "Apuntes sobre el tecnologismo", en Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica, n° 1, Buenos Aires.

Schwartz, Jorge (1993). Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Rosario, Beatriz Viterbo.

Sloterdijk, Peter (2001). , "El hombre operable" en revista *Artefacto*. *Pensamientos sobre la técnica*, n° 4. Buenos Aires, octubre.

Valéry, Paul (1999). "La conquista de la ubicuidad" (1928), en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999