

Error de Conexión: alegato por una política de las artes electrónicas y en línea

Carlos Prieto Acevedo*

UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

.....

Resumen: En el presente trabajo se hace una revisión crítica del *net-art* como forma de expresión, pero particularmente a partir de su entorno comunicativo. Se exploran las distintas formas de aproximación a la experimentación con los nuevos medios en el contexto de las transformaciones globales de índole social y económica, así como diversas especificidades respecto a la transformación de los discursos artísticos de las últimas décadas. Palabras clave: Arte, discurso, medios, net-art, tecnología

Abstract: This work implies a critical review on net-art as form of expression, but particularly from its communicative implications. It explores different formal approaches to new media experimentation in the context of the global transformations of social and economic nature, as well as diverse specificities concerning the transformation of the artistic discourse from the last decades.

Keywords: Art, discourse, media, net-art, technology

* Carlos Prieto Acevedo cursó estudios de filosofía en la UNAM. Es profesor de tiempo completo e investigador en el Colegio de Comunicación de la Universidad del Claustro de Sor Juana, y coordinador del laboratorio de experimentación radiofónica Radio C. Actualmente redacta una historia crítica de la música electrónica y electroacústica en México. Correo electrónico: contaminatio@yahoo.com

“...desde que salió la Mac, nuestros sistemas operativos están basados en metáforas, y, por lo que a mi respecta, es legítimo cuestionar cualquier cosa con metáforas dentro”.

Neal Stephenson, En el principio fue la línea de comandos

“...deberíamos poder disentir públicamente y seguir siendo amigos...”

Jorge Alberto Manrique

CUADRO FRAGMENTARIO DE UNA ÉPOCA Y DE UN GÉNERO ARTÍSTICO DE BREVÍSIMA HISTORIA

En un artículo del año 2000 aparecido en la revista *Artbyte*, el crítico de arte-mediático Jon Ippolito se lamentaba de que hasta ese entonces el *net-art* no hubiera pasado de ser un canal flexible para mostrar y divulgar obras de soporte tradicional, digitalizadas, a la manera de un catálogo a disposición de un infinito número de clientes a través de la *web*. Esto no era del todo cierto ni tan dramático; el *net-art* era un tipo de expresión embrionaria todavía en fase exploratoria. Cinco años antes los mismos flujos informáticos habían acuñado azarosamente el término *net-art*, introducido por un mail anónimo enviado al net-artista esloveno Vuk Cosic en diciembre de 1995, (en Jana, R. y Tribe, M. (2004) y a quien se atribuye no tanto la génesis de la palabra, pero sí la propagación de su uso. En realidad es un “ready made”, se afirma. Debido a una incompatibilidad de *software*, el texto era un abracadabra en formato ASCII, prácticamente ilegible. De entre el caos de caracteres y dígitos el único fragmento que tenía algún sentido dejaba entre-leer la palabra Net-punto-Art, *netart*. Frente a esta historia, el pionero cibernauta ruso Alexey Shulgin, amigo de Cosic, declaraba en el célebre foro Nettime años después: “Me gusta muchísimo esta extraña anécdota, porque es una ilustración perfecta del hecho de que el mundo en que vivimos es mucho más rico que todas nuestras ideas que tengamos acerca de él”. La red misma le acababa de proporcionar un nombre para la actividad en la que estaba involucrado y, de paso, anunciaba la entrada en una fase de la civilización capitalista realmente nueva y vertiginosa. Pero regresemos con nuestro crítico; Ippolito, (2000) se preguntaba pues, sobre el reto, hasta ese entonces insuperado, que el nuevo medio planteaba a quienes buscaban hacer de internet la materia de una expresión estética, mediante las cualidades que, decían, conforman la potencia de la red y la tecnología digital; cualidades y poderes que hasta ese momento habían alimentado el discurso eufórico de estas nuevas

tecnologías que, desde finales de los setentas habían iniciado el proceso de integración mundial al esquema económico del capitalismo neoliberal, y que relaciono con lo que el pensador francés Félix Guattari (1995) denomina “capitalismo mundial integrado” (CMI), y cuyo discurso ideológico, propone el italiano Berardi (2003) denominar, al menos provisionalmente, tecnoliberalismo.

El capitalismo contemporáneo puede ser definido como Capitalismo Mundial Integrado: 1. Porque sus interacciones son constantes con países que históricamente parecían habersele escapado (los países del ex bloque soviético, China y los llamados del “tercer mundo”) y 2. Porque tiende a que ninguna actividad humana, en todo el planeta, escape a su control. (Guattari, F. (1995).

Estos atributos tan euforizados por las ideologías posmodernas del ciberespacio y por la demagogia felicista del nuevo empresariado de internet, son unas que todos conocemos; hablo de esos totems sacrosantos del actual arte electrónico: Interactividad, tiempo-real, instantaneidad, ubicuidad, telepresencia, simultaneidad, virtualidad, conectividad e hipertextualidad. Situémonos a la mitad de los noventa:

Una promesa de felicidad recorre la cultura de masas, la publicidad y la misma ideología económica, en el discurso común la felicidad no es ya una opción, sino una obligación...”, que Bifo pone en correlación con el hecho de que “...la energía deseante de la sociedad en su conjunto se ha trasladado por completo al juego competitivo de la economía...”, siendo así que “...hoy la libertad ha sido encerrada en el espacio de la economía capitalista y se reduce a la libre competencia en un horizonte obligatorio”. En pocas palabras: “La ideología de la new economy, afirma que el libre juego del mercado crea el máximo de felicidad para la humanidad en general. (Berardi, F.(2002).

Estas características de la tecnología digital y de la web ya habían logrado cimbrar paradigmas sociales, económicos y laborales de manera consistente e irreversible desde inicios de los años ochenta. Los economistas y los militares sabían muy bien para qué querían y para qué podían servir estas tecnologías, diseñadas en parte por ellos mismos y perfeccionadas por los científicos e investigadores universitarios. Cómo no iba a ser así; se abría para ellos, al igual que para los artistas, un campo de juego y experimentaciones inéditas, mediante un instrumento que desde su origen ha servido paralelamente a intereses científicos y

militares y que se quería el andamio por el que el capital absorbiera en un gran sistema la vida entera del globo poniéndonos a trabajar a su servicio; lo que hoy, con la convergencia tecnológica y su proyecto de colonizar la vida cotidiana en su totalidad, se confirma. Al respecto, Beraldi (2003) ha tenido una pesadilla: un supraorganismo bioinformático, es decir, el resultado de la interacción entre los humanos y una red automatizada mundial, heterogénea pero sometida al capital, donde nervios biológicos y circuitos estarían conectados en una asimétrica sinergia productiva, intermitente, vehículo de una nueva forma de explotación, dirá Beraldi, “neuronal”.

El infoprodutor o neurotrabajador predispone su sistema nervioso como aparato receptor activo tanto tiempo como puede... pues el sueño del capital consiste en chupar hasta el último átomo de tiempo productivo en el preciso momento en que el ciclo productivo lo necesita, de forma que pueda disponer de toda la jornada de trabajo pagando sólo los momentos en los que el neurotrabajador es celularizado, (Berardi, 2003, p. 76).

Retomo. A pesar de que fueron los artistas —recuerda Jon Ippolito en su artículo—, quienes saltaron con más entusiasmo a experimentar con el campo inmaterial de la red de redes, no habían logrado trasladar realmente, a cinco años de forjada su identidad, las cualidades tan celebradas de la tecnología digital y de la red —que en su momento se describió a sí misma como líquida, inmersiva e incontrolablemente intertextual—, a una forma artística más o menos consistente. “Realizar exitosamente arte para Internet no es solamente cuestión de aprender a usar las herramientas correctas, sino también aprender la actitud correcta”, advertía Ippolito (2000) en su artículo de hace más de una década. Pero ¿a qué se debía esto? Él mismo destacaba el auge y la determinación con que después de 1995 la red se estetizaba y emergía todo un aparato, un mercado y una sensibilidad ligada a la web. Sabemos que, a diferencia de sus aplicaciones publicitarias y financieras, no existía un cuerpo o teoría programático, ni una legitimidad institucional y artística como la que actualmente tiene lo que hoy se conoce y produce como *net-art*. Lo cuál no deja de ser un problema, al menos en México y Latinoamérica, para quienes buscan la gloria y la garantía de pertenecer al sistema de las artes, tan vilipendiadas por las neo-vanguardias que precedieron e inspiraron mucho de la multidisciplina electrónica y, por supuesto, del *net-art* de la actualidad. Sigo, para ir tematizando esta rápida y desacertada identidad del net-artista y sus quehaceres, esta

historia, aún en ciernes, del arte de internet, pero desde un lugar que no es el de los museos, y que más bien quiere restituir a esta cronología institucional la coincidencia de euforias entre economía neoliberal y arte virtual, con el fin de encontrar la “actitud correcta” que, al menos yo (junto a Jon Ippolito), buscaría en el artista mediático. Bien, inmersos en la retórica capitalista del “fin de las ideologías”, una buena parte de los artistas mediáticos de los noventa apenas contaban con una serie de saberes fragmentados, sin posibilidad de enfrentar el discurso hegemónico subyacente de una tecnología omniabarcadora como lo es internet; no había, ni por equívoco, en esos momentos de *hype* postestructuralista, un análisis ideológico de los términos, conceptos y procesos que, hasta hoy en día, suponen todavía muchos artistas como neutros. No hay ideología en esos procesos, imposible, son leyes y parámetros técnicos, objetivos, fórmulas y ecuaciones, se nos dice. Las variables socioeconómicas y sus efectos concretos en las poblaciones del mundo no pueden interferir con la transmisión e interacción puras que tienen lugar en la web, dan a entender los especialistas de la red. El espacio tecnológico, y en especial, el de las redes, infiero, es para muchos de ellos una suerte de campo neutral y aséptico en el que fluyen puros dígitos: unos y ceros, y en el que, por síntesis, cabe toda forma de creación. Muchos artistas electrónicos, en aquel entonces como en la actualidad, se consagran básicamente al dominio de las herramientas, métodos y técnicas. En contraste, el desarrollo teórico y reflexivo es mínimo, marginal o terriblemente discontinuo e inconsistente. La trans-disciplina es intrínsecamente un ejercicio político de intermediación crítica en el campo del saber, y debiera desplegar su actividad como crítica a la realidad del conocimiento, de su organización institucional existente. Por el contrario, en muchos casos no hay distanciamiento del vocabulario tecnológico, que atesta el discurso de las artes electrónicas hoy en día, en un gesto deliberado —e ingenuo— de idiosincrasia positivista, involuntariamente adoptado e insuflado desde la economía neoliberal de los ochentas. Medita Heidegger: Más duramente estamos entregados a la técnica cuando la consideramos como algo neutral pues esta concepción que tiene hoy día gran aceptación, nos vuelve completamente ciegos para la esencia de la técnica. La esencia de la técnica no es algo técnico y mientras nos dediquemos y nos representemos sólo a lo técnico para apegarnos a ello o para rechazarlo, permaneceremos encadenados a la técnica, aunque apasionadamente la afirmemos o la neguemos, se planteaba Heidegger en la famosa conferencia de 1953, *La pregunta por la técnica*. Ni tecnofobia ni ciberfascinación son vías adecuadas; mucho menos

abandonarse a una supuesta pureza o neutralidad del instrumento tecnológico, interpreto. Parecería, no obstante, como si el ensimismamiento de la técnica hubiera usurpado la imaginación de quienes deberían desobedecerla: los artistas y poetas. Gremio que lucha por no dejarse succionar en la auto-referencialidad del lenguaje tecnológico e informático. Sin embargo, es una lucha atroz con un medio ambivalente, encadenado a los designios del capital. La inmersión en el océano fractal de la infosfera es total, nos dice Beraldi.

La infosfera es el ambiente mental en el que la mente se forma y entra en relación con otras mentes, gracias a la red. (Berardi, 2003, p. 16).

Esta infosfera se encuentra en una relación intermedia o intermediaria (de interfaz la llama justamente) con el mediaescape y con la mente social; derivado tecnológico y rizomático de la idea de imaginario social y colectivo, puesto a punto con la velocidad y características comunicativas de la tecnología electrónica y digital, conectadas a su vez a la máquina productiva mundial del capital.

El artista electrónico y de la red flotan entre fragmentos que a su vez son configuraciones numéricas. Fragmentos y flujos, dos instancias centrales del discurso neobarroco posmoderno. El capital se ha socializado por la red y a reforzado su capacidad de subsumir la vida, el deseo y las energías en un proceso que funde economía y comunicación. La contabilidad invisible y súper-veloz de las múltiples operaciones algorítmicas vuelven inaprensibles las contradicciones de la relación social que anida en la máquina. Se abraza la pureza del número, y el universo binario donde se configura y despliega la imagen-mercancía no es sólo refractario, sino sistemáticamente indiferente al agotamiento corporal de la sobreexplotación cognitiva y manual de miles de trabajadores y obreros del nuevo régimen laboral hiperflexible; tan necesarios para crear la infraestructura informática que hoy envuelve a una gran parte del planeta. La contundencia de la red y la flexibilidad tecnológica eran un hecho y sus estragos no eran nada virtuales, momentos necesarios, nos decían los tecnólogos, de un proceso de perfeccionamiento y transición que, sin embargo, eran celebrados como obras de arte definitivas; demoliciones de un mundo que ya nadie quería.

El trabajo, la productividad, la competencia, son considerados los valores-guía a los que todo debe ser sacrificado. La violencia, la guerra, la miseria, son residuos marginales, provisionales de un mundo aún no perfecto. (Berardi, 2003, p. 38).

La responsabilidad por el cuerpo de los otros y el relevo de las luchas sociales históricas, así como el desgarramiento de las economías regionales ya no pesaba sobre nadie, mucho menos sobre el naciente artista de la red.

UNA ARBORESCENCIA: ARTE Y ECONOMÍA DE LAS REDES

Los modelos de la red en los que se basa mucha de la justificación teórica de los net-artistas, se imaginaron y construyeron a la luz y bajo el auspicio de la idea de crecimiento; componente ideológico de la noción económica de desarrollo que es endémica al capitalismo y su fase rizomática actual. Es una idea emprendedora de la red impulsada por los mercadólogos en los ochentas y noventas mediante la creación de un discurso, anteriormente citado, que Berardi (2003) llama felicista y que se asocia en parte a los young urban professionals—los repudiados y emblemáticos youpies—, de finales de los ochenta y a la virtual class de finales de los noventa. Acerca de esta “clase [social] virtual”, ligada directamente al usufructo de la especulación financiera, pueden revisarse los libros de A. Kroker y M. A. Weinstein *Data trash, the theory of virtual class* (New World Perspectives, Montreal, 1994), y también *La fábrica de la infelicidad* de Berardi, anteriormente citado. En pocas palabras la “virtual class” es esa capa improductiva de abogados, contadores y administradores que se apropian del plusvalor cognitivo producido por los físicos, los informáticos, los diseñadores, los escritores y operadores mediáticos. Esta “clase virtual” es la clase de los que no son clase porque no se determinan material ni socialmente, en la medida en que su definición consiste precisamente en el proceso de eludir la propia corporeidad social, tan cara a muchos “artistas”, particularmente aquellos que incursionan en el medio de la web y la experimentación digital.

Como pretexto, explicación o justificación estética de un proyecto mediático en el presente resulta políticamente ingenua y conceptualmente trivial. Es decir, que una obra adquiera todo su valor estético solamente por ser un sistema de interconexiones resulta fraudulento. En todo caso, este argumento o justificación resultaría, como acierta Geert Lovink, 2002, al corregir su euforia noventera, en una especie de promoción y demostración publicitaria de la web, como sistema non plus ultra de vinculación entre clientes y vendedores: supuesto medular de toda la empresa de negocios contemporánea. Basta comprobarlo viendo cómo el discurso del capitalismo post-nacional ha sido posible gracias a las comunicaciones electrónicas de envergadura global, y que

el desmantelamiento de los Estados-nación sigue en curso, para verificar la peligrosa inocencia que abriga la estetización de la red per se. Tomemos en cuenta que el artífice de la red trabaja en un medio que no es un lienzo en blanco, y que las diferentes sociedades del planeta son dosificadas en ella como en una gran mente social interconectada, que, como ya he mencionado, Berardi (2003) llama la infosfera. En este nuevo horizonte de subjetividad pública, las características del sujeto moderno basado en un principio de unidad interior han sido profundamente erosionadas, volcándose en una especie de espacio público inmaterial que es la *web*, rasgo que no debiera tomarse a la ligera en los proyectos de *net-art*, al menos, reitero, en México y Latinoamérica pues a la par con este fenómeno de la infosfera, de la “creación e interconexión de mentes”, la potencia especulativa del capital financiero encuentra en la ubicuidad y conectividad de la red un instrumento único para afirmarse como realidad transnacional, como vehículo de un supuesto progreso económico mundial. Cabe pues la recomposición estratégica de las identidades disueltas mediante la tecnología. Este hecho, verificado en los años subsiguientes y especialmente luego del 2001, contribuye a la disolución entre arte y vida, entre política y creación, coyuntura inevitable traída por las ansias capitalistas y los desarrolladores de software y que, pienso, debería ser considerado por los net-artistas latinoamericanos, nueva y más rigurosamente cada vez.

LOS NOVENTA: EUFORIA DIGITAL

Estamos en la década de los noventa y la sociedad, se dice, se encontraba sobreexcitada, fascinada con la velocidad de los procesadores, la ubicuidad, la telepresencia y la interactividad. Hoy en día se sigue oyendo todavía esto en el discurso de algunos creadores electrónicos. Los artistas estaban encantados con el remolino de conceptos que les permitirían hacer realidad las promesas del mundo posmoderno; un mundo sin centros, sin sujetos, sin órganos, sin fronteras de ningún orden, sin jerarquías, sin encomiendas históricas, pues la historia, se decía en esos momentos de auge informático y especulación financiera, acababa de tocar a su fin. La pretendida homogeneización económica y sociocultural del planeta bajo el capital iba realizando este “ocaso de los grandes relatos”. Las distintas realidades del mundo, las mercancías y los cuerpos eran reducidos a bits de información y fluían por la red en un tiempo total, mundial: el “tiempo-real”. No se sabía si la red estaba a disposición de nosotros o nosotros a disposición de ella. Una comunicación hiper-

estilizada se integra progresivamente con el movimiento de la economía y sus imperativos compulsivos y autónomos de acumulación, haciendo coextensivo a todo el tiempo de la vida social el proceso de valorización económica. Mientras, allá afuera, afuera de la web, el cuerpo biológico y las fuerzas productivas luchan por sincronizarse con los procesos de la aceleración tecnológica. Lo que Berardi denomina la recodificación del cuerpo humano y sus procesos orgánicos según las operaciones de la máquina y las necesidades de un enriquecimiento simultáneo a escala global. Enriquecimiento que se da a través de las negociaciones telemáticas y la implantación de un red supranacional; había que expandir los sentidos y deshacerse del cuerpo para llegar a todos lados y capitalizar cada segundo. No son experimentos psicodélicos sino ideología y procesos de inmaterialización capitalista. A la subsunción real del trabajo vivo del obrero en las operaciones aisladas de la máquina en el taller automático que avizoraba Marx (2004) a finales del siglo XIX, seguía la residualización y la subsunción informática del cuerpo social, la cooptación del deseo y de las energías sociales en un proceso que unía en un flujo indisoluble, estética y economía en las redes y en la industria de las comunicaciones. Es el período de reestructuración de la máquina capitalista a escala mundial y en el que se producen una serie de mutuas determinaciones entre dinámicas económicas, ideologías del libre mercado y procesos electrónicos en la red. Determinaciones mutuas que, pienso, el artista o el poeta de la red deberían desocultarnos, espacializarlas e historizarlas; disección de un dispositivo tecnológico y no en cambio, como se puede ver en mucho del trabajo a la mano de los net-artistas y artistas electrónicos, un planteamiento puramente ornamental, tan débil hoy en día como la sintética euforia felicista de la economía global después de la crisis del *dotcom* hace media década. Sabemos que entre los principales agentes de financiamiento y diseño de las nuevas tecnologías de la comunicación a finales de los setentas estaban la NASA y el Pentágono, y sabemos hoy también que una profunda mutación estaba en marcha, produciendo distintos efectos sobre el heterogéneo cuerpo social del planeta, al unificar sistemas culturales y disolver fronteras geográficas y políticas, al despojar al sujeto de las certezas que antes le anclaban al mundo social y colectivo pero dándole otras, nuevas, inmateriales. De esta mutación de la que hablo dan cuenta la creación de una centena de vocablos que acentúan en sus prefijos, el “post”, el “trans” y el “multi”, del Ser social que emergía y que en parte nos constituye el día de hoy. Y que, junto a los procesos que intentaban describir, prestaban a la sociedad el arsenal de herramientas ambivalentes del espacio informático global; un paradigma de movilidad que la sociedad

no tenía y que habría que continuar aprovechando. Esta ambivalencia comienza a discernirse a 11 años de creado el término *netart*, y surge como posibilidad tangible de la técnica, hasta después de la ebriedad posmoderna, abriendo para el demiurgo electrónico, y para todos los usuarios de la tecnología en red, una profunda disyuntiva, cargada de encomiendas, responsabilidades y de una inaplazable redefinición ética y política del arte y, más aún, del arte electrónico, tecnológico. Uno de los lados de esta disyunción en el uso estético de las nuevas tecnologías sería convalidar el contenido ideológico tecnoliberal de los conceptos típicos de las nuevas tecnologías tal como se forjaron en los ochentas y noventas; en correspondencia se usaría la red como un medio neutro, como el espacio idóneo para un tipo de experimentación que no sería sino la continuación, con medios más poderosos, de las investigaciones puramente plásticas y formales de las vanguardias del siglo XX, como el neoplasticismo. Yéndonos en la otra dirección, se trataría, como proponía Brecht comentado por W. Benjamin (2003) en los años 20 del siglo pasado, de “refuncionalizar” las nuevas tecnologías y hacer tangible su ambivalencia, su potencial como herramienta emancipadora y reconstructiva; de forzar la técnica contra los imperativos económicos y de condicionamiento a los que originalmente sirve. Se trataría pues, en esta segunda opción, de no sucumbir a la euforia y al éxtasis que, nos dijeron, producen sus atributos. Un rechazo a lo que en los ochentas y parte de los noventas fue una alienación querida y hasta deseada, y que permitió que estos procesos parciales de la máquina cobraran vida propia y se volvieran como fuerzas y poderes mágicos incontrolables, ajenos al hombre aunque puestos a su servicio. Al día de hoy se mantiene este peligroso chamanismo de los procesos en propuestas latinoamericanas, mexicanas e internacionales. “A la iconoclastia, sigue necesariamente la auto-adoración: el fetichismo de la creación y la hipostatización de los métodos y materiales empleados en ella, de ahí su curiosa exaltación del oficio, del procedimiento, de la elaboración, que adquiere el valor autónomo de los manejos alquímicos o de un trabajo artesanal”, explica el filósofo catalán, Xavier Rubet de Ventós, en su análisis histórico de las vanguardias, en un libro de 1978 que hace eco en lo que hoy ocurre con la férrea autorreferencialidad del arte tecnológico y electrónico. Para condescender con lo que digo basta acercarse al sinnúmero de obras electrónicas o eventos en red que no logran nunca tocar al espectador o al usuario, debido a su carácter opaco y cerrado, y a la incapacidad de producir sentido en quienes se sumergen o se acercan a ellas; o, al menos, de ofrecer los elementos necesarios para que el usuario o el espectador, pueda por su cuenta construirlo. Sin duda,

muchas de estas piezas pueden ser fuente de un placer visual similar al de las obras de Mondrian y su purismo formal, vuelto decoración en la era Wall-Mart. Sin embargo, el reto de aprovechar los efectos desestabilizadores y desterritorializantes de estas nuevas tecnologías, bajo este uso puramente formal y plástico, no se cumpliría. Y justo mucho del alegato se funda en la necesidad de posicionamiento político en el discurso electrónico del arte, en la necesidad de promover un tipo de singularidad en el discurso net-artístico que tome en cuenta el carácter social, político y económicamente desestructurante de este medio.

LA WEB COMO *FACTUM*

Cuando digo que en muchas de las obras, de los discursos y de las explicaciones de los propios net-artistas, se asumen los conceptos que describen procesos electrónicos y digitales como funciones aisladas y puras, invoco también la idea de Marx (2004), sobre el *factum* tecnológico desarrolla en los manuscritos de 1857-1865 sobre la subsunción.. Esta idea la utilizó para describir el momento en que el conjunto de la maquinaria industrial, su estructura interna y sus múltiples funciones especializadas, así como la historia de su construcción, se presentan al trabajador y a la sociedad como un bloque cerrado, hermético, impenetrable y ajeno a los intereses y a la comprensión humanas: se obstruye así su posible análisis y, peor aún, su posible reprogramación. Las relaciones sociales inscritas en sus diseños y automatismos quedan selladas y ocultas; se dice entonces que la técnica se nos ofrece como *factum*; Berardi (2003) adaptando la formulación de Marx a las nuevas tecnologías de la actualidad le llama sistema global de automatismos. Frente a ello, regreso, ¿qué “actitud” podría adoptar el artista electrónico, digital, multimediático, o el net-artista? Pienso que ellos podrían penetrar en este supuesto conjunto cerrado, tritularlo por decir, mostrárnoslo de alguna manera, intervenirlo y poner en circulación los resultados, a la vista de todos. ¿Cuánta belleza podría sacarse de esto? Pienso también, que tampoco ya sería “arte”, sino una rara fusión entre sabotaje, pedagogía, estética y ciencia de la comunicación digital, expresión de una resistencia molecular y difusa pero profundamente productiva y liberadora. El artista electrónico ya no sería un autor propiamente hablando, sino un tipo muy particular de productor, aquel que se introduciría en los procesos maquínicos de la red y los revertiría, buscando propagar esta actitud deconstructiva hacia el grueso de los usuarios comunes, potenciales creadores de su

propio discurso y protagonistas de una inédita agenda de acciones políticas “desprofesionalizadas” *on line*.

A LA DERIVA

Me conecto y navego, encuentro en cambio otra cosa con las piezas en red, con los eventos mediáticos. Exploraciones ensimismadas en la narrativa no-lineal. Otra vez el fetiche del *random acces* (acceso al azar). ¡Caray, como si el azar por sí mismo solucionara todos los problemas de la “sociedad de control”! Llego a otro *website*, encuentro en los pocos lugares donde hay alguna información, una apología del desecho y al caos en la red y una especie de itinerario callejero de alguien que envía reportes de sus caminatas sin rumbo ni sentido a otro *website* donde se reproducen los clips ahí archivados, listos para descargar (fotos, mpg's, rtfs). En teoría agrada la idea; introducir otras temporalidades, otras densidades temporales en la red. Luego soy arrojado a otro sitio, se trata de enviar cadenas de mails y administrar envíos en masa de fotos de tonterías. Sin embrago, ya pasó mucho tiempo de la época del data-dandysmo, teoría inventada por Geert Lovink (2002) para explicar y tipificar los comportamientos indisciplinados en la red. Está muy bien, mostrar la red como un espacio propicio para ejercitar la reconducción de flujos informáticos, semióticos. Reconvertir significados y signos, sacarlos de territorio. *Ok*, fabuloso ¿pero luego? Esta exploración en la estructura misma de la comunicación, el carácter móvil e inmaterial de los procesos lingüísticos y de valorización económica ya lo realizó el propio, no de una forma igualmente errática, aunque no sin pocos aciertos poéticos o conceptuales. ¿No llevamos demasiado tiempo explorando las variables desestructurantes de la tecnología sin un propósito activo de apropiación? Sacar provecho al azar y no que mediante el “azar” otros saquen provecho de nosotros. Bonita caricatura podrán pensar algunos: ¿Dos usos estético-políticos del azar? O, de plano, dos azares diferentes ¿un azar conservador y otro azar revolucionario? Sabemos hoy en día que el capitalismo no avanza ni busca principalmente la homogeneización, sino que se sirve del caos y el azar en la efectividad de sus operaciones. Cómo diferenciar la singularidad política de las estrategias del hacktivismo entonces, por ejemplo, de las prácticas de mercado (el spam) que han absorbido y cooptado no sólo estrategias, estéticas y poéticas enarboladas como paradigma del nuevo arte en red, sino que, además, han logrado integrar a los creadores en un discurso que no les permite distanciarse de la euforia electrónica, propiciando,

por encima de las intenciones contrarias de estos “terroristas informáticos”, una interactividad individualista, inofensiva, que gira en torno a la “belleza” de los procesos autónomos de la máquina. En cuanto al azar en la red dejemos hablar a Berardi: “Lo que parecen ser decisiones humanas son con frecuencia interpretaciones humanas de decisiones automáticas dependientes de la interconexión de los datos introducidos y la elaboración informática programada según criterios objetivados. Desde luego la objetivación técnica de los criterios de la interdependencia no es natural, no es casual y no es neutral. Responde al criterio de maximización del beneficio”. (2003, p.76). Jean Epstein, (Abel, 1984, p. 330), decía en los años cincuenta que siempre que alguien decía “azar” era porque se había doblegado frente a la complejidad de las determinaciones ocultas de algún proceso. Y esto casi media centuria antes de la aparición de la red de redes. Me pregunto, a 11 años de que por “azar”, la red propusiera el nombre de lo que hoy se consume como *net-art* ¿los artistas consideraran un problema todo esto, saben que hay “criterios objetivados” de por medio, que sus herramientas llevan “metáforas dentro” que vale la pena cuestionar?

RETRATO DEL NET-ARTISTA ADOLESCENTE, O ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA DE LA PERSONALIDAD DEL NET-ARTISTA MEXICANO

Uno pensaría que el net-artista al establecer su medio de trabajo y creación en la web, un medio que, en teoría es diametralmente opuesto a los soportes tradicionales de las Bellas Artes, iría paulatinamente alejándose de las características del artista romántico y despojándose de las pretensiones del artista moderno, del avantgardista. Es decir, sería un personaje cada vez más conciente del carácter socio-político de su medio, despreocupado de la autoría y propiedad de sus ideas artísticas y enfocado a intensificar los atributos colectivos de la interconectividad y la posibilidad de compartir, gracias a la numerificación de la materia, conocimientos, imágenes y objetos, con una finalidad antieconómica o no capitalista, reivindicando desde la estética, la libertad que el capitalismo ha reorientado hacia el consumo privado. Sin embargo, y aprovechando en sentido opuesto muchas de estas características del medio informático global, el net-artista se parece cada vez más a un poeta del siglo diecinueve angustiado por su estatus, cínico frente a la evolución, conflicto y comunicación con otras disciplinas y muy preocupado por la legitimidad mercantil e institucional de su “nuevo arte”. Se entiende. Buscando la legitimidad dentro del

espacio de las Bellas Artes, debía mostrar una “personalidad” propia de artista. Luego, conformada su educación por teorías posmodernas, tiene una exacerbada adoración por los conceptos de diferencia, de azar, de caos. Sin embargo olvida que estos conceptos tecnológicos tejieron también, a la sombra de la promovida emancipación y éxtasis que nos prometían, un egocentrismo y un oportunismo rapaces; producto de la desconfianza permanente del “cognitariado” durante la segunda mitad de los noventas. Características latentes de la personalidad forjada en el trabajo inmaterial de internet en las empresas de comunicaciones, antes de la desastrosa caída de las acciones ligadas a internet en 2001. Hablamos de un tipo de egocentrismo que el teórico italiano Paolo Virno en su libro Gramática de la multitud (2003), anticipa como rasgo —o mutación antropológica— propia de los trabajadores de la web —y de cualquier *media-worker*— entre los que se cuentan a todas luces los creadores digitales y los artistas mediáticos como “subclase”. Este perfil mercenario que surge del nuevo régimen laboral, Berardi lo describe también como un efecto de desolidarización generalizado, que dota de una carácter voluble a los usuarios de la red en relación con su medio material (su entorno y las personas concretas), y que va de la más cruel indiferencia al entusiasmo intermitente por la cooperación y el comunitarismo virtuales, y al que considera, además, causa de una sensibilidad frígida, que se desarrolla en los adictos a la tecnología. Podemos encontrar rastros de esta sensibilidad del “cognitariado”, de esta ambivalencia moral y política en el artista profesional u oficial de la red, en la resistencia a considerar en sus obras un sentido extrínseco o una discursividad no tecnológica, indicio de esta sensibilidad *nerd*, claramente neo-positivista. Se trata de un ingenuo positivismo, alojado en el rechazo a cualquier otra forma de discursividad que no sea la propia e inmanente de la máquina y sus potencialidades, de su vocabulario técnico, autoreferencial. Estamos cerca de la adoración al número y al tipo de éxtasis pitagórico, gozado por unos pocos, iluminados, alejados del mundo y de su concreción socio-histórica. Lo que Berardi denomina la “sensibilidad frígida”, una sensibilidad *nerd*. Sin embargo, en una sociedad que tiene una relación problemática y constante con el número, estos artífices tienen en su poder grandes encomiendas. Y de paso someter a discusión la manera en que aún se adoptan ciertos conceptos sin advertir que son formaciones discursivas históricas, creadas bajo la sobreexcitada época del embate neoliberal y sus imperativos, de alguna manera inscritos en las propias tecnologías de la información y que el artista debería sentirse llamado a desmontar, desde la “impunidad” de su estatus

social; estatus completamente sub-aprovechado políticamente por el gremio de artistas electrónicos, al menos en México y gran parte de Latinoamérica.

Para demostrar, o al menos ofrecerles elementos concretos de la hipótesis, de una inconsistencia teórica de los net-artistas y de una despreocupación posmoderna por la historia y la política como corporalidades sociales, aún operando en la idiosincrasia de muchos creadores electrónicos, cuento los siguientes anécdotas e impresiones recogidas en el primer encuentro de net-artistas latinoamericanos en México. Latinoamedia, organizado por el Cyberlounge del Museo Tamayo, reducto y centro único de la actividad net-artística desde hace más o menos cinco años en la capital mexicana. El encuentro fue revelador: nadie de los convocados, a pesar de trabajar con un instrumento intrínsecamente geopolítico, estratégico en la definición de las identidades, de los recambios tácticos en la movilidad fluida del capitalismo, tenía una idea lejanamente política de cómo usar estéticamente la red y de cómo establecer un tipo de enunciación particular, propia, sin caer en las redes del esencialismo latinoamericanista y el germen euro-céntrico que hay en él (idea que además resultaría convulsa pensando que el medio informático de la red es la no territorialidad por excelencia). Todos eran como niños que estaban frente a un medio poderosísimo que les permitía llevar a cabo sus fantasías plásticas neo-formalistas ad infinitum, con una libertad y velocidad inimaginadas. Pero nada más. Alguien mencionaba, entre las particularidades del *net-art*, la “migración” de los espacios institucionales del arte hacia otros más periféricos, recreativos, de la calle, como clubes y galerías alternativas. Muy bien, pero eso no es propio del *net-art*. Fue la consigna de muchas neo-vanguardias de los años sesenta, sin contar el mailart de los postreros setenta, antecedente directo del *net-art*. Además, finalmente ha redundado en la transportación de la solemnidad museística a los clubes y galerías alternativas. Bonita venganza de la institución. Y, como bien señaló otro de los invitados con una malicia que no resultó del agrado de sus colegas: si eran net-artistas, “qué diablos hacían ahí, en un espacio físico, además perteneciente a la iniciativa privada y a una de la más viejas instituciones de Occidente, las Bellas Artes”. Otro del público, un maestro de estética, intuía, les recordaba la primera interrogación que tal vez debieron hacerse y que en realidad es la primera característica importante, notable, de lo que ellos consideraban su medio de trabajo: la ausencia de un topoi, un topos, un lugar físico. Esto haciendo alusión al borramiento de la concreción geográfica, local, que en gran parte emblemata —y que implementó— el mismo internet desde que comenzó

su incontenible expansión hace ya más de dos décadas. Nadie quería dejar de ser latinoamericano, nadie tampoco estaba muy preocupado por los desplantes identitarios, lo cual estaba muy bien, el problema era la especificidad del discurso net-artístico de los productores latinoamericanos. Las respuestas estaban no tanto en los componentes técnicos de las nuevas tecnologías, ni siquiera en el dominio de las herramientas y softwares, tampoco en la estética propiamente sino en la política, y en la historia y génesis de este enorme tentáculo digital del que hoy todos nos servimos, y del lugar que Latinoamérica ocupa en esta historia. Recuerdo también que un músico y artista multimedia mexicano que participaba en la mesa (debo decir, uno de los más arriesgados y militantes en la escena actual), se lamentaba, en el aquel entonces —en una especie de confesión esquizofrénica— de que en realidad él tampoco comprendía cómo podía resultarle interesante o mínimamente valioso o atractivo a los visitantes promedio, o al transeúnte de la calle, el arte electrónico y, en especial el *net-art*. Aludió como causa el carácter críptico, cerrado, de los procesos informáticos y la indiferenciación —y enfriamiento— de la interacción con interfaces y entornos digitales. Otra vez la fenomenología de hace ya más de un siglo viene a cuento, al describir cómo, con la llegada de los botones y las perillas, comienza a disolverse la peculiaridad del instrumento de trabajo del artesano.

La tecnificación hace que nuestras acciones sean cada vez más inespecíficas. (Blumenberg, 1999, p. 58).

Ya no son empuñaduras y herramientas personalizadas, ahora se ejecutan tareas diversas pulsando una superficie mínima, lisa y estándar. Lo que podemos llamar, de la mano de Marx, (2004) la estandarización de las operaciones, uno de los efectos más cáusticos de la técnica, consolidado con la llegada de la tecnología digital. “La técnica no es, primordialmente, un reino de objetos determinados, producidos por la actividad humana; constituye, originariamente, un estado de la propia relación del hombre con el mundo”, reitera la pluma fenomenológica de Hans Blumenberg (1999), a finales de los cincuenta. No es casualidad el auge que hoy tiene el retorno del cuerpo, la recuperación que busca hacerse de la corporalidad en las artes electrónicas y multimediáticas. Ya sea ésta la voz, la presencia amorfa del cuerpo a través de los campos electromagnéticos —de la interacción con ellos—, en el llamado *ciurcuit-bend*. Regreso a Latinoamedia. Me quedaba expectante conforme se daban las participaciones y notaba que nadie tenía presente como parte de su trabajo estético y de la comprensión reflexiva y crítica

de él; que la tecnología emana de un proyecto, de una proyección civilizatoria que se basa en la reducción aritmética del mundo, lo que Edmund Husserl (1962) y parte de la fenomenología por él inspirada llamó “la matematización del mundo de la vida”, y habría que tener al menos algunas medidas de precaución en el arte mediático de la actualidad de no continuar alimentando la discursividad ideológica que nutrió la imagen de una liberación por la tecnología, y que encubrió la introducción del modelo económico neoliberal como proyecto planetario en el que hoy todos navegamos, otros naufragamos y algunos más tienden sus redes mercenarias. En fin, me acerco a la definición de lo que no hubiera querido llamar así y que creo, sin embargo, define mucho de la personalidad del net-artista mexicano y de muchos creadores electrónicos. Un anti-intelectualismo militante y esterilizador en muchas propuestas. Un uso aislado, fragmentario —suponen estético— de los conceptos. Cabía preguntar, como prerrogativa de alguien que ha decidido luego de profundas críticas de sus amigos, no sucumbir a la sobreexcitación digital: en realidad estos artífices latinoamericanos ¿dominaban su medio o el medio los dominaba a ellos? Imagino esta subordinación a la infraestructura de la tecnificación debida a los contenidos ideológicos de los conceptos que aún utilizaban para dar forma a sus proyectos. Pienso que nunca estos términos —como interactividad, *random process*, tiempo-real—, habían sido sometidos a un cuestionamiento desde la temporalidad histórica, en apariencia tan ajena al “tiempo real” o “mundial” del internet. Otro punto para desplegar la crítica pensaba que podía ser: desde el interés geopolítico que hay en estos conceptos, dado su lugar y funciones como instrumento del capital en lo que algunos llaman su fase semiótica, Retomo. Tercera y última cuestión, ligada a mi experiencia de oyente en Latinoamedia y al derecho como espectador comprometido y usuario promedio de la tecnología: lo que pido al poeta de la web no es un obra interactiva, eso sucede irremediablemente en la infosfera y la mente social creada por las comunicaciones; tampoco el tiempo-real, que, se aduce en gran parte del trabajo estético de la Red, como acontecimiento en sí mismo, pues un acontecimiento que no irrumpe en el ámbito de las relaciones con el mundo, no puede cimbrar, por lo tanto es un acontecimiento banal, indiferente, que no interesa. Lo que pido a un poeta de la web es que contribuya a producir comunicativamente la vida, nuevas formas de vida, un cuerpo nuevo para todos nosotros. Sin duda esto requerirá de otra actitud. Tal vez la misma que buscaba nuestro crítico en su artículo del año 2000. Y aquí yo me desconecto, pero no será por mucho tiempo. Ahora lo que sigue es que este alegato corra, se pierda, huya con su

bravata por las redes de internet esperando provocar aunque sea mínimos, casi silenciosos cortocircuitos, no importa.

FUENTES REFERENCIALES

- Abel, R. (1984). *French cinema: the first wave 1915-1929*, Estados Unidos, Princeton University Press
- Badiou, A. (2003). *Ética*, México, Herder.
- Bayón, D. (2000). *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI.
- Benjamín, W. (2003). *El autor como productor*, México, Itaca.
- Berardi, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Blumenberg, H. (1999). *Las realidades en que vivimos*, Madrid, Paidós.
- Guattari, F. (1995) *Cartografías del deseo*, Argentina, La Marca, Jana, R. & Tribe, M., 2009. *New Media Art 25º ed.*, TASCHEN America Llc.
- Jana, R. & Tribe, M., 2009. *New Media Art 25º ed.*, TASCHEN America Llc.
- Husserl, E. (1962). *Lógica formal y trascendental*, México, UNAM.
- Heidegger, M. (1994). *La pregunta por la técnica*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Jana, R. & Tribe, M. (2004) *Arte y nuevas tecnologías*, España, Taschen
- Kroker, A. & M.A Weinstein (1994). *Data trash, the theory of virtual class*, Montreal, New World Perspectives.
- Ippolito, J. (2000). *Does the art world really "get" the Internet?*, Artbyte, April-March, 24-25.
- Lovink, G. (2002). *The dark fiber*, Cambridge, MIT Press.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*, Cambridge, MIT Press.
- Marx, K. (2004). *La tecnología del capital*, México, Itaca.
- Moulier Boutang, Y. et al. (2004). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Otl, A. (2000). *Análogo-digital*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Rubert de Ventós, X. (1978). *El arte ensimismado*, Madrid, Península.
- Stallmann, R. (2002). *Software libre para una sociedad libre*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Stephenson, N. (1999). *En el principio fue la línea de comandos*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Virilo, P. (1990). *Estética de la desaparición*, Barcelona. Anagrama.
- ____ (1990). *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- ____ (1999). *El ciber mundo o la política de lo peor*, Madrid, Cátedra.
- Virno, P. (2003). *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid, Traficantes de Sueños.