

irrupciones

revista de gestión e historia de las artes

Número 0, noviembre 2017 - ISSN en trámite



Tecnología

Mg. Jorge Zuzulich

rESUMEN_

La tecnología aparece como un territorio que atraviesa la totalidad de las esferas del hombre. En tal sentido, el arte no ha estado ajeno a dicha irrupción. Por lo tanto, abordar el término tecnología implica dar cuenta tanto del modo en que esta se ha vinculado a la experiencia moderna como, también, a la manera en que la dinámica de producción de artefactos tecnológicos ha trastocado sustancialmente la manera de entender la imagen.

pALABRAS cLAVE_

Tecnología - imagen - arte - experiencia.

En su trilogía *Esferas*, Peter Sloterdijk plantea una caracterización de los espacios donde los sujetos han desplegado su existencia, la cual podría imbricarse con el despliegue de la imagen técnica en la modernidad tardía.

El recorrido propuesto por el filósofo alemán va desde la contención en el esférico útero materno y el posterior *shock* que implica la salida al mundo, pasando por estadios de la historia del hombre, donde la conformación de una “bóveda celeste” era garantía de protección divina. Rota esta esfera protectora, los sujetos se encuentran expuestos a la intemperie, al frío y a la orfandad de la deriva, de allí que la experiencia moderna esté fundada en el despliegue de “(...) un mundo artificial civilizador, (...) de un invernadero universal que les garantice un habitáculo para la nueva forma de vida al descubierto” (Sloterdijk, 2003, p. 33-34). Desde esta perspectiva la construcción de la ciudad moderna intenta cubrir esa necesidad.

Quizás, al fijar, al registrar la experiencia urbana, el rol del artista moderno pase por contribuir a la construcción de ese nuevo modo de entender la vida al descubierto, aludido por Sloterdijk. Pero ello sucede a partir de evitar el anclaje a un sitio específico, de constituir su experiencia como nomádica dentro de la ciudad-intemperie. Quizás éste sea uno de los rasgos que delimite el contorno de los artistas de esta generación. Sentido paradójico: fijar la imagen de la ciudad, en tanto se adscribe a cierto tipo de nomadismo. Lo sedentario (la ciudad) y lo nómada (el cuerpo del artista, en especial del fotógrafo) conformando dos caras de una misma experiencia artística.

El artista de principios de siglo XX deambula por la ciudad, construye su obra a partir de ese sentido ambulatorio. De alguna manera, para el productor artístico la fotografía también es una experiencia corporal, no sólo porque el cuerpo, el ojo, se adosa a la cámara para convertirla en su extensión, en su prótesis, sino además porque esa presencia, ese deambular, ese modo de vivir la ciudad se vuelve elemento constitutivo de lo registrado. La experiencia vital en la ciudad es, también, una porción de lo que la cámara captura. Es así como vida y obra confluyen y, de esta manera, la obra también sostiene un nivel de registro del orden de lo autobiográfico.

Decíamos: la tecnología conforma la ciudad moderna, da forma a esa fugacidad que la caracteriza convirtiéndola en imagen. Buscar la modernidad es extraer lo eterno de lo transitorio, como señalaba Baudelaire. De ello abundan ejemplos en el incipiente lenguaje cinematográfico. Lo supo bien Buster Keaton, en los márgenes del *slapstick* (comedia de golpes y palos) hollywoodense. En *El cameraman*, Keaton, en 1928, con su imperturbable presencia configura, delimita ficcionalmente el contorno de la agitada experiencia urbana. Durante 1929, en las antípodas estéticas, Dziga Vertov, en *El hombre con la cámara* (¿El cameraman?), deja por sentado que en la construcción de la ciudad hay implícita una actitud militante, una presencia conformante de la técnica que “mira” y en ese mirar da forma al espacio urbano y al propio arte. Reflexión sobre el cine en tanto proceso, que Vertov despliega en dicho filme. En consonancia con la idea de “reflejo autodenotativo” evocada por Stoichita (2006) en relación con la fotografía: la sombra del cuerpo del artista ingresa al cuadro fotográfico explicitando el proceso conformador de la imagen.

Podríamos, también, citar *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, con su insistencia en la geometrización de la gran urbe. Esta se torna abstracta a la vez que imbricada con un fuerte sentido rítmico-musical, como su propio título señala. Tal vez, Ruttmann podría dialogar con el Jean Vigo de *A propósito de Niza* (1930), ensayo fílmico mudo, en el que este registra las desigualdades sociales de aquella ciudad.

Pero ¿cómo podríamos pensar la relación entre arte y técnica, sus orígenes y su despliegue lógico a través del tiempo?

En principio, podríamos afirmar que siempre hubo *tekhné*. En tal sentido, la misma parece admitir que la configuración de la imagen siempre ha estado ligada a determinados procedimientos que podríamos llamar técnicos. De alguna manera, “la *tekhné* es antes que nada un arte del hacer humano” (Dubois, 2001, p.9).

Arte y técnica se han configurado a partir de un mismo origen en la Grecia antigua, dos facciones que tienen sus raíces en la *tekhné* pero se absolutizan, se escinden, para configurar terrenos decididamente contrapuestos. Tal vez allí radique la gran tensión moderna entre arte y técnica¹.

A pesar de ello, resulta aún de utilidad el recorrido propuesto por Phillip Dubois, en relación con la conceptualización de la imagen tecnológica. El teórico francés establece cinco momentos en los cuales es posible caracterizar la historia de la imagen vinculada al desarrollo de sus correspondientes dispositivos tecnológicos:

1. Máquinas de orden N°1: representadas por las máquinas de pre-visualización renacentistas, las cuales organizan la visión, y ordenan la mirada, pero no inscriben en el soporte ninguna materialidad, sino que este acto todavía está a cargo del artista en forma manual.
2. Máquinas de orden N°2: no sólo organizan la visión, sino que inscriben las imágenes en un soporte fotosensible. Aquí, el dispositivo interviene directamente sobre el proceso de configuración de la imagen. “El gesto humanista es desde ahora un gesto de conducción de máquina, ya no un gesto directamente figurativo. (...) La imagen se hace sola, según el principio de una ‘génesis automática’, de la que el hombre se encuentra más o menos excluido” (Dubois, 2001, p.14).
3. Máquinas de orden N°3: esta fase implica maquinizar la visualización. A través de éstas y por el fenómeno de la proyección, las imágenes se corporizan, y por ende es posible su aprehensión en el ámbito oscuro de la sala cinematográfica.
4. Máquinas de orden N°4: fundamentalmente estructuradas en la transmisión televisiva y su derivado, el video “(...) a distancia, en directo y demultiplicada. (...) La imagen televisiva no se posee (como un objeto personal), no es proyectada (en

¹ Esta tensión aparece desarrollada inteligentemente por Flavia Costa en el artículo “El arte del siglo XX. La literatura y la técnica”, revista *Artefacto*, nro. 6. Recuperado de <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=168>

la burbuja de una sala oscura), es transmitida (hacia todos lados simultáneamente)" (Dubois, 2001, p.16).

5. Máquinas de orden N°5: creadoras de imágenes de síntesis desplegadas, generadas, determinadas por un programa, sin posibilidades de existencia fuera de los límites que el software le brinda para encarnarse. No requieren la existencia de un real previo y exterior como en los anteriores dispositivos descritos: son máquinas de concepción.

Este desarrollo maquinístico de la producción de imágenes establece una progresiva disolución de la materialidad, que constituye el soporte de éstas. Desde la fotografía que puede apresarse materialmente (papel), pasando por la proyección inmaterial pero fijada en el fílmico del cinematógrafo, y por la señal de transmisión de la televisión hasta el algoritmo matemático que da sustento a la imagen de síntesis o digital.

Desde ya, que este recorrido además inscribe dos posibles discusiones que tienen como base el carácter técnico de la imagen. En primer lugar, la confrontación entre maquinismo y humanismo, la cual se establece a partir de la "génesis automática" producto de la exclusión del artista del proceso de configuración técnica de la imagen. En segundo lugar, un debate en relación con el carácter mimético de la representación. Cada avance técnico presupuso, en la historia de las máquinas de crear imágenes, un desplazamiento hacia zonas de mayor sentido realista.

Desde otra perspectiva, para Flusser existe una relación directa entre aparatos e imagen técnica, ya que esta última es generada por los primeros. "(...) las imágenes técnicas designan conceptos. Por tanto, descifrar imágenes técnicas consiste en reconocer esta característica suya" (Flusser, 2001, p.17-18).

En este contexto, el sentido que despliegan estas imágenes alcanzan un estatuto particular: "(...) la 'objetividad' de las imágenes técnicas es un engaño; pues no sólo son simbólicas, como todo tipo de imágenes, sino que representan complejos simbólicos mucho más abstractos que las imágenes tradicionales. Ellas son metacódigos de textos que (...) no designan el mundo de afuera, sino textos" (Flusser, 2001, p.18).

Por otra parte, tienen la capacidad de funcionar como una memoria eternamente repetible y, en tal sentido, pierden su carácter histórico.

Proceso de hibridación de estas máquinas entre sí y con otros procedimientos propios del arte contemporáneo. En ocasiones este proceso hibridatorio da como resultado dispositivos absolutamente novedosos que articulan no sólo procedimientos tecnológicos sino que, además, producen inéditas combinaciones entre poéticas hasta entonces diferenciadas. Desde ya que las divisiones tradicionales entre géneros no han sucumbido totalmente, pero sí están siendo interpeladas por estas nuevas modalidades expresivas que, en cierto sentido, desestabilizan los modos de comprensión del arte que se habían cristalizado en el siglo XVIII y consolidado en el XIX.

Quizás podamos pensar el ámbito contemporáneo como aquel que desplegó un sentido hibridatorio tal que volvió a subsumir bajo un mismo ámbito los mundos separados del arte y la técnica.

El campo del arte ha protagonizado un proceso de irrestricta incorporación de materiales y procedimientos hasta hoy inéditos, invirtiendo el signo del despliegue vanguardista de principios de siglo. Si la negación de la autonomía del arte, si el intento de disolver el arte en las prácticas de vida de los sujetos funciona como leitmotiv para los movimientos de vanguardia, “La neovanguardia se entiende de este modo en una relación distinta con la lógica de la vanguardia; como una derivación de aquélla, pero –y esto es lo decisivo– con signo simétricamente inverso” (Fragasso, 2002, p.56-57), esto es abriendo el paso para el ingreso de objetos e imágenes del mundo de la vida en la territorialidad del arte.

De esta manera, los límites del campo artístico se expanden en forma incesante. Todo tiene la potencialidad de convertirse en obra de arte, aun aquellas prácticas tecnificadas que parecerían estar absolutamente alejadas, escindidas, del campo artístico pero hoy fuerzan los límites de este hasta expandirlo.

Los términos *interactividad*, *tiempo real*, *mundos virtuales*, *arte transgénico* aluden a esta territorialidad que parece fundarse en el encuentro mencionado.

Por una parte, el desarrollo de la digitalidad ha abierto un núcleo de posibilidades expresivas y conceptuales inéditas en la historia del arte. Ya la aparición del circuito cerrado de video suponía la posibilidad de trabajar en *tiempo real*, constituyendo un presente con características técnicas, es decir, de experimentar la constitución del objeto artístico y su recepción como una ejecución por parte del espectador.

Esta posibilidad de interacción se ha visto multiplicada, expandida, por la aparición de las tecnologías digitales. Esto puede ser ejemplificado por el arte para la web o net-art, las instalaciones interactivas, así como el despliegue de los denominados mundos virtuales y desde ya, la realidad virtual y aumentada.

Por otra parte, los desarrollos vinculados a la biotecnología también dan cuenta de su inserción en el campo del arte. Desde la ingeniería genética hasta la intervención en el cuerpo del propio artista se constituyen como variantes de una misma problemática. El investigador brasileño Arlindo Machado se pregunta: “Considerando que sea posible producir obras vivas, capaces de multiplicarse y de dar origen a nuevas obras vivas, cómo continuar haciendo arte con objetos inanimados y perecederos?” (2000, p.254).

A modo de respuesta Machado propone una cita de Flusser:

Dada esta sorprendente consideración - concluye Flusser (1998, p.87) - queda claro que no es posible dejar abandonada la biotecnología en manos de los técnicos y que es necesario que los artistas participen de la aventura. El desafío es obvio: disponemos en la actualidad de técnica

(arte) capaz no sólo de crear seres vivos nuevos, sino igualmente formas de vida con procesos mentales (“espíritus”) nuevos. Disponemos en la actualidad de técnica (arte) apta para crear algo hasta ahora inimaginado e inimaginable: un espíritu vivo nuevo. Espíritu este que el mismo creador será incapaz de comprender, ya que estará fundado en información genética que nos es la suya. Esto es tarea no para biotécnicos entregados a su propia disciplina, sino para artistas que colaboren con los laboratorios establecidos actualmente (citado en Machado, 2000, p.254).

A partir de ello, el propio cuerpo aparece como territorio de disputa de lo tecnológico. Probablemente, Stelarc y Orlan con sus trabajos sobre la intervención tecnológica del cuerpo, en el primer caso, operando sobre la ampliación de posibilidades del mismo y, en el segundo, como proliferación de diversos modelos de belleza, hayan contemporaneizado, a la vez que encarnado, el *dictum* del etnógrafo francés Marcel Mauss: no hay cuerpo sin técnica.

En tal sentido nuevas definiciones de lo corporal emergen de este encuentro del arte con la ciencia como aquella desplegada por los artistas/investigadores Oron Catts y Ionat Zurr:

La noción de cuerpo ex- tendido se puede ver como una manera de definir esta categoría de vida, que mantiene la necesidad de clasificación y al mismo tiempo intenta desestabilizar algunas de las arraigadas percepciones de la clasificación de los seres vivos. Mucha de esta materia biológica viva puede, en teoría, cocultivarse y fusionarse (fusión de células), compartir su entorno estéril (con diferentes grados de éxito). La edad, el género, la raza, la especie y la localización no desempeñan los mismos papeles en el cuerpo extendido que en otros cuerpos vivos (2006, sin paginar).

En cierta manera, el encuentro entre arte, ciencia y tecnología plantea una disyuntiva entre la expansión fructífera de los límites del mundo del arte y el posible establecimiento de un universo distópico, es decir, de un mundo en el cual la tensión entre alienación y emancipación no aparece felizmente resuelta en una espacialidad utópica.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS_

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Orbis.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Bishop, C. (marzo de 2008) "El arte de la instalación y su herencia", revista *Ramona*, nro. 78.
- Catts O. y Zurr, I. (2006). "Hacia una nueva clase de ser - El Cuerpo Extendido", revista *Artnodes*, nro. 6, ISSN 1695-5951. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/28153140_Hacia_una_nueva_clase_de_ser_-_El_cuerpo_extendido.
- Dubois, P. (2001). *Video, cine, Godard*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas-UBA.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Foster, H.; Kraus, R.; Bois, Y.; Buchloh, B. (2006). *Arte desde el 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, España: Akal.
- Fragasso; L. (2002). "Mario Merz o la dimensión crítica de la neovanguardia". En *Mario Merz. Obras históricas – Instalaciones*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos del Bosque*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2007). *La pregunta por la técnica*. Barcelona, España: Ediciones Folio.
- Machado, A. (2000). "Por un arte transgénico". En La Ferla, J. (comp.) *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas-UBA.
- Marinetti, F. (2007). "Primer Manifiesto Futurista". En *Manifiestos y textos del futurismo*. Buenos Aires, Argentina: Quadrata.
- Mauss, M. (1971). "Las técnicas del cuerpo". En *Sociología y antropología*. Madrid, España: Tecnos.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de la Cultura Económica.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I. Burbujas (Microesferología)*. Madrid, España: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2003). *Temblores de aires. En las fuentes del terror*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Stoichita, V. (2006). *Breve historia de la sombra*. Madrid, España: Siruela.
- Zizek, S. (2006). *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires, Argentina: Debate.

JORGE ZUZULICH

Director de la Carrera de Gestión e Historia de las Artes (USAL). Licenciado en Gestión del Arte y la Cultura (UNTREF). Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Doctorando en Arte Contemporáneo (UNLP). Investigador y docente universitario de grado y posgrado (Universidad del Salvador, UNTREF y UNA).

Curador de las siguientes muestras: *Intersecciones: tecnología, naturaleza, subjetividad, 5.5 Performance, La certeza del error y La imaginación del desastre.*